

Film als Dokument im Fake-Dokumentarfilm

von

Kirstin Bergmann

Magisterarbeit im Studiengang
Medienwissenschaften

veröffentlicht im Open-Access-Verfahren
durch die Bibliothek der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Im Open-Access-Verfahren der Medienwissenschaften Braunschweig werden Masterarbeiten veröffentlicht, die aufgrund ihrer überzeugenden methodischen, theoretischen oder analytischen Qualität ausgewählt wurden.

„Film als Dokument im Fake-Dokumentarfilm“

Magisterarbeit zur Erlangung des Magistergrades (M.A.)
an der Fakultät für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften
der Technischen Universität Braunschweig

vorgelegt von Kirstin Bergmann

Erstgutachter: Prof. Dr. Heike Klippel
Zweitgutachter: Prof. Dr. Rolf Nohr

Kirstin Bergmann
kirstin.bergmann@gmx.de

Film als Dokument im Fake-Dokumentarfilm

EINLEITUNG UND PROBLEMSTELLUNG I

I DAS DOKUMENT 4

I.1 Begriffe und Eigenschaften 4

I.1.1 Das Dokument 4

I.1.2 Authentizität 5

I.1.3 Film 6

I.2 Das Filmdokument 14

I.2.1 Film als historische Quelle in der Geschichtswissenschaft 14

I.2.2 Das Filmdokument als Beweismaterial in Zeiten von Amateuraufnahmen 21

I.2.2.1 Der Zapruder-Film 24

I.2.2.2 Das Rodney-King-Video 27

I.3 Der Dokumentarfilm 35

I.3.1 Dokumentarisierende Lektüre: „Wann ist ein Dokumentarfilm?“ 36

I.3.2 Dokumentarfilm und Wirklichkeit 39

I.3.3 Dokumentarfilm und Authentizität 44

I.3.4 Dokumentarfilm, Narration und Geschichte 49

I.3.5 Das Filmdokument im Dokumentarfilm am Beispiel des Kompilationsfilms 52

2 DAS FAKE 65

2.1 Der Begriff des Fake 66

2.2 Der Fake-Dokumentarfilm 68

2.2.1 Einordnung zwischen Fakt und Fiktion 68

2.2.2 Abgrenzungen zu ähnlichen Formaten: reflexiver Dokumentarfilm und Dokudrama 70

2.2.2.1 Der reflexive Dokumentarfilm 71

2.2.2.2 Das Dokudrama 72

2.2.3 Der Fake-Dokumentarfilm 75

2.2.3.1 Drei Modi des Fake-Dokumentarfilms: Parodie, Kritik und Dekonstruktion 78

2.2.3.1.1 Stufengrad 1: Parodie 78

2.2.3.1.2 Stufengrad 2: Kritik 80

2.2.3.1.3 Stufengrad 3: Dekonstruktion 85

2.3 Das Filmdokument im Fake-Dokumentarfilm: Filmanalysen 89

2.3.1 Historisches Material und Geschichtsschreibung 91

2.3.1.1 *Forgotten Silver* (1995) 91

2.3.1.2 *The Forbidden Quest* (1993) 99

2.3.2 "The Surviving Videotape" und die Enthüllung der Wahrheit 106

2.3.2.1 *The Last Broadcast* (1998) 107

2.3.3 Die Enttarnung des Fake: Augenzeugenberichte und Rekontextualisierung 113

2.3.3.1 *Opération Lune* (2002) 114

3 FAZIT 121

BIBLIOGRAFIE 129

FILMOGRAFIE 134

EINLEITUNG UND PROBLEMSTELLUNG

„Film, das ist 24 Mal die Wahrheit pro Sekunde.“¹ Diesen Satz ließ Jean-Luc Godard einen seiner Charaktere in dem Film *Le Petit Soldat* (1960/63) sagen. Der Regisseur Brian De Palma setzte dieser These einige Zeit später eine Antithese entgegen, indem er behauptete, die Kamera würde 24 Mal die Sekunde lügen.² Diese beiden provokativ formulierten Aussagen bilden zwei extreme Positionen in einem Diskurs, der das Medium Film gewiss seit seiner Erfindung, spätestens jedoch seit seiner Verbreitung als Informationsquelle in Form der Wochenschau umgibt: Kann Film die Wirklichkeit abbilden, wiedergeben und vermitteln? Kann Film lügen? Und wie funktionieren die Mechanismen, die zum Wirklichkeitseindruck eines Films beitragen?

Die von Godard und De Palma formulierten Aussagen adressieren das Medium Film im Allgemeinen. Die Frage nach der Wahrheit des Films muss jedoch für verschiedene Formate verschieden gestellt werden: Beim Spielfilm, dessen Handlung offenkundig frei erfunden ist, stellt sich mehr die Frage nach einer allegorischen Wahrheit, während sich die Gattung des Dokumentarfilms in der Frage nach der wahrheitsgemäßen Abbildung einer tatsächlichen Wirklichkeit verantworten muss.

Diese Arbeit widmet sich dem Versuch, die Frage nach der Wahrheit des Dokumentarfilms auf einen seiner elementaren Bestandteile einzugrenzen: dem Filmdokument. Das Filmdokument wird hier als historische oder zufällige Filmaufnahme mit besonderem Beweischarakter in Bezug auf einen bestimmten Sachverhalt verstanden. Es ist dieser Beweischarakter des Filmdokuments, den ich von verschiedenen Seiten her untersuchen möchte.

Die vorliegende Arbeit besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil beschäftigt sich mit dem filmischen Dokument und der Gattung des Dokumentarfilms an sich. Nach einer Klärung verschiedener Grundbegriffe wird das Filmdokument in verschiedenen Kontexten verhandelt: Erörtert wird zum einen die Rolle des

1 *Le Petit Soldat*. Regie: Jean-Luc Godard. Frankreich, 1963 (1960). Zitiert nach Schaub 1979.

2 Vgl. Gelderblom 2004.

Filmdokuments in der Geschichtswissenschaft und zum anderen die Rolle, die zufälligen Amateuraufnahmen in der Klärung bestimmter Sachverhalte zukommen kann. Letzteres wird an den Beispielen des sogenannten Zapruder-Films, der den Moment der Ermordung John F. Kennedys dokumentiert, und der als Rodney-King-Video bekannt gewordenen Videoaufnahme erläutert. Das dritte Kapitel des ersten Teils bietet eine generelle Diskussion verschiedener Aspekte der Dokumentarfilmtheorie und stellt die Fragen: Wann wird ein Film als Dokumentarfilm wahrgenommen? Welches Verhältnis hat er zur Wirklichkeit und wie verbürgt er sich dafür? Was hat Dokumentarfilm mit Geschichtsschreibung und mit Geschichten erzählen zu tun? Und welche Rolle spielt das Filmdokument im Dokumentarfilm? Letztere Frage wird anhand einer Subgattung des Dokumentarfilms erläutert, für den historische Filmdokumente die Grundlage bilden: dem Kompilationsfilm.

Der zweite Teil dieser Arbeit erweitert den Diskurs auf den Aspekt der Lüge bzw. des Fake. Das Fake wird hier nicht als Fälschung mit ernsthaften Täuschungsabsichten verstanden, sondern lehnt sich an Römers Theorie der Aneignung bestimmter Wesenszüge einer Gattung zur kritischen Hinterfragung und Reflexion selbiger an. Römers Begriff des Fake übertrage ich auf eine Gattung Film, die im Gewand des Dokumentarfilms daherkommt, jedoch fiktionaler Natur ist: dem Fake-Dokumentarfilm.

Als Grundlage zur Diskussion des Fake-Dokumentarfilms stütze ich mich auf die von Roscoe und Hight vorgeschlagene Theorie einer Einteilung in drei Stufengrade der Reflexion der Gattung Dokumentarfilm durch den Fake-Dokumentarfilm. Diese Kategorien (Parodie, Kritik und Dekonstruktion) werden erläutert, um sie dann anhand einiger Filmanalysen auf die Rolle vermeintlicher Filmdokumente in diesen Filmen anzuwenden. Die besprochenen Filme teile ich in drei verschiedene Kategorien auf:

1. Filme, in denen gefundenes historisches Filmmaterial eine Neubewertung der Geschichte verlangt: *Forgotten Silver* (1995) und *The Forbidden Quest* (1993);
2. Filme, in denen ein gefundenes Videoband als Beweismittel in der Klärung eines mysteriösen Vorfalls fungiert: *The Last Broadcast* (1998);
3. Filme, die eine Umdeutung von Archivmaterial durch Rekontextualisierung vornehmen: *Opération Lune* (2002).

Bei der Analyse dieser Filme leiten mich besonders Fragen nach dem Status der betreffenden Filmaufnahmen als Dokumente und Beweismaterial, ihrer Authentizität, ihrer Beziehung zur Wirklichkeit, ihrer Rolle in der filmischen Narration und nach dem Diskurs, den ihre spezifische Anwendung im jeweiligen Film in Hinblick auf die Form des Dokumentarfilms eröffnet.

Diese Arbeit stellt keinen Versuch dar, die Frage nach der Wirklichkeit im Dokumentarfilm bzw. Filmdokument ein für alle Mal zu klären. Die bestehende Literatur zum Thema legt nahe, dass der Diskurs auf verschiedenen komplexen Ebenen verhandelt werden kann, sich eine einheitliche Theoriebildung jedoch als schwierig gestaltet. Die daraus gezogene Konsequenz liegt in einer Weiterführung der Diskussion an spezifischen Filmbeispielen. Ich schließe mich diesem Konzept an und biete einen Beitrag zur Diskussion, indem ich der Frage nach der Wirklichkeit im Dokumentarfilm/Filmdokument via des Umwegs über das Fake auf die Spur zu kommen versuche. Das Fake gibt als Parodie, Kritik oder Dekonstruktion der dokumentarischen Form einen aussagekräftigen Kommentar zur Wirklichkeitsproduktion im Dokumentarfilm ab. Durch meine spezifische Untersuchung der Rolle des Filmdokuments in verschiedenen Fake-Dokumentarfilmen möchte ich herausarbeiten wie diese die Verwendung von Filmdokumenten problematisieren und was dies wiederum für den Dokumentarfilm bedeutet.

I DAS DOKUMENT

1.1 Begriffe und Eigenschaften

1.1.1 DAS DOKUMENT

Das Wort *Dokument* leitet sich vom lateinischen Verb „docere“ ab, welches zu deutsch „lehren“, sowie „unterrichten“ und „beweisen“ bedeutet.³ Die Brockhaus-Enzyklopädie definiert *Dokument* als „beweisende Urkunde“, bzw. „das zur Belehrung über etwas oder zur Erhellung von etwas Dienliche“.⁴ Meyers Enzyklopädisches Lexikon bezieht den Begriff mehr auf die Materialität des Dokuments und führt als Erklärung die Wörter „Urkunde“, „Schriftstück“ und „Beweismittel“ an.⁵ Daraus lassen sich zusammenfassend folgende Aussagen über das Dokument machen:

1. Es dient als Beweis für einen bestimmten Sachverhalt.
2. Dieser Beweis wird genutzt um zu belehren, bzw. den Sachverhalt zu erhellten.
3. Das Dokument besitzt eine bestimmte physische Materialität, existiert also nicht bloß als Idee oder Konzept. Es existiert ein konkreter Gegenstand, der methodisch untersucht werden kann.

Manfred Hattendorf ergänzt in seiner Untersuchung des Begriffs, dass der durch das Dokument erbrachte Beweis ein Beweis für die *Realität* ist, die sich dem Trägermedium auf die für ihn spezifische Weise eingeschrieben hat.⁶ Das Dokument spielt u.a. in zwei Bereichen eine zentrale Rolle: im juristischen und im geschichtswissenschaftlichen. Um seine Beweiskraft zu erlangen, muss dem Dokument allerdings geglaubt werden – es muss *authentisch* sein.

³ Köbler 1995, S. 88.

⁴ Brockhaus 1997, S. 599.

⁵ Meyers Enzyklopädisches Lexikon, 1973, S. 45.

⁶ Vgl. Hattendorf 1999, 44. Hattendorf spricht hier vom Dokumentarfilm, doch die Aussage lässt sich auch auf das Dokument an sich übertragen.

1.1.2 AUTHENTIZITÄT

Etymologisch betrachtet leitet sich *authentisch* vom griechischen „authentés“ (Herr, Gewalthaber, Urheber) ab – seine Adjektivform „authentikós“ steht für „verbürgt, zuverlässig, eigenhändig, glaubwürdig, echt“.⁷ Um ein glaubwürdiges Dokument zu sein, muss entweder der Urheber des Dokuments (wenn bekannt) für seine Wahrhaftigkeit bürgen oder das Dokument muss aus sich heraus als glaubwürdig erscheinen.

Der Urheber erlangt seine Glaubwürdigkeit z. B. durch seinen Expertenstatus oder seinen Bekanntheitsgrad, verbunden mit einer integren Vergangenheit (= Zuverlässigkeit). Dies kann auch für Zeugen gelten, die zwar nicht für das Dokument verantwortlich sind, doch für seine Echtheit bürgen können. Wenn der Urheber eines Dokumentes nicht bekannt ist und es keine glaubwürdigen Zeugen gibt, muss das Dokument für sich alleine sprechen. Es wird dann als authentisch empfunden, wenn es den Vergleich mit anderen als authentisch empfundenen, ähnlichen Dokumenten besteht, bzw. die für seine Kategorie existierenden Merkmale erfüllt. Diese können allerdings nur durch eine differenzierte Quellenkunde bestimmt werden.

Die Kerneigenschaft von Authentizität liegt jedoch im Eindruck, die ein Dokument bei seinem Rezipienten hinterlässt. Dieser Eindruck kann je nach Rezipient stark variieren – ein Laie betrachtet ein Dokument mit anderen Kriterien und Vorwissen als ein Experte. Authentizität kann also je nach Erfahrung und Wirklichkeitsentwurf des Betrachters eine höchst subjektive Angelegenheit sein. Festzuhalten bleibt, dass ein Dokument – ganz abgesehen davon, ob es echt ist oder nicht – über seinen Eindruck auf den Betrachter funktioniert und nicht über seine faktischen Begebenheiten. Ein Dokument gilt als authentisch, wenn es als solches wahrgenommen wird.

7 Hattendorf 1999, S. 63. Vgl. auch Köbler 1995, S. 35.

1.1.3 FILM

Um das Konzept vom authentischen Dokument auf den Film zu übertragen, bedarf es erst einmal einer Betrachtung der grundlegenden Eigenschaften des Mediums. Da sich diese Untersuchung mit dem filmischen Dokument im Fake-Dokumentarfilm, also einer Gattung, die den dokumentarischen Film simuliert, befasst, bezieht sich die Betrachtung des Mediums hauptsächlich auf solche Aufnahmen, die einen direkten Bezug zur Wirklichkeit haben (oder dies vorgeben). Wenn hier vom Filmdokument die Rede ist, bezieht sich dies also auf (vermeintlich) realitätsabbildende Aufnahmen im Rohzustand oder in der Kombination mit anderem (Film-)Material. Filme und Aufnahmen, die diesen Realitätsanspruch nicht erheben – z.B. offen fiktionale Spielfilmaufnahmen oder Experimentalfilme –, können an dieser Stelle nicht berücksichtigt werden.

Rein technisch betrachtet vereinen sich im Film eine Reihe verschiedener Konzepte wie das Abbilden der optischen Realität der Fotografie, die Projektion der Laterna Magica, die Erzeugung eines Bewegungseindrucks durch Nutzung der Trägheit des Auges, die Verknüpfung verschiedener Aufnahmen in der Montage und, im Falle des Tonfilms, die Tonaufnahme/-wiedergabe. Obwohl all diese Elemente einander beeinflussen und nur im Zusammenspiel den Film ergeben, ist es hilfreich, sich dem Medium über seine einzelnen Elemente zu nähern. Im Rahmen dieser Untersuchung soll insbesondere die fotografisch abbildende Funktion des Films mit seinem „einzigartige[n] Verhältnis zur Wirklichkeit“⁸ interessieren, wie es die Realismustheoretiker André Bazin (1918–1958) und Siegfried Kracauer (1889–1966) ihm attestierten. Ob ihre Thesen zum fotografischen Bild sich in der Praxis aufrechterhalten lassen und wie das fotografische Element im Verhältnis zu anderen Faktoren wie z.B. der Montage steht, wird dann im Laufe der Arbeit erörtert werden.

An dieser Stelle sollte noch daraufhingewiesen werden, dass der Begriff *Film* hier eher konzeptionell verwendet wird, als sich auf ein bestimmtes physisches

8 Kiener 1999, S. 293.

Medium zu beziehen. Es geht um Film als Medium der bewegten Bilder. Detaillierte Differenzierungen zwischen 35mm-Film, Super8-Film oder (digitale) Videoaufzeichnungen, obwohl diese gewiss eigener Theorien bedürfen, werden hier nicht voneinander getrennt behandelt. Wenn hier also von *Film* die Rede ist, sind damit alle Medien gemeint, die der Form der fotografisch-indexikalischen Abbildung von Realität in der Zeit unterliegen.

Eigenschaften der Fotografie

In seiner *Ontologie des photographischen Bildes*⁹ beschreibt André Bazin die Geschichte der Malerei als eine Entwicklung im Spannungsfeld zweier Ansprüche, von denen einer je nach Epoche und Kulturkreis dominierte: zum einen der Anspruch „auf Ausdruck einer geistigen Wirklichkeit, der das Modell durch die Symbolik der Formen transzendiert“, also einer *metaphorischen* Darstellung der Realität, und zum anderen der Anspruch auf Befriedigung des „ausschließlich psychologischen Bedürfnis[ses], die äußere Welt durch ihr Duplikat zu ersetzen“¹⁰ und so „das Wesen durch die Erscheinung zu retten“¹¹ – einer *realistischen* Darstellung der Wirklichkeit.

Die zweite, nach Realismus strebende Tendenz erreichte Bazin zufolge mit der Erfindung der Fotografie eine Stufe, die mit der Malerei nie möglich war. Dies lag allerdings nicht nur an der Vollendung der Abbildungstechnik, die die Fotokamera mit sich brachte. Der Realismus des fotografischen Bildes, so Bazin, ergibt sich zusätzlich aus einer psychologischen Komponente: Wo die Malerei immer von einer „unvermeidlichen Subjektivität [des Malers] belastet“¹² war, eliminiert die Fotografie den Zweifel an der Objektivität des Bildes dadurch, dass sie eine „mechanische Reproduktion [ist], in der der Mensch keinerlei Rolle spielt.“¹³ Dieses Vertrauen in die objektive Technik – in das *Objektiv* – macht die Fotografie per se zu einem objektiven Medium: Die Objek-

9 Bazin, André: *Ontologie des photographischen Bildes*. [1945] In: Ders.: Was ist Film? Alexander-Verlag, Berlin 2004, S. 33–42.

10 Bazin 1945, S. 35.

11 Bazin 1945, S. 33.

12 Bazin 1945, S. 36.

13 Bazin 1945, S. 36.

tivität verbürgt sich damit „nicht im Ergebnis, sondern in der Entstehung“.¹⁴ Zwar räumt Bazin ein, dass der Fotograf die Wirkung der Fotografie durch die Wahl des Bildausschnitts, des Motivs, der Anordnung vor der Kamera etc. beeinflussen kann und die Aufnahme durch seine Persönlichkeit geprägt ist, doch sei dies im Vergleich zur Subjektivität des Malers in seinem Werk minimal und zu vernachlässigen. Egal wie kritisch wir dem Einfluss des Fotografen auch gegenüberstehen, wir sind stets gezwungen an die Existenz der auf der Fotografie abgebildeten Gegenstände zu glauben. Der technische Apparat hat sie schließlich aufgenommen und nicht selbst geformt. Der Glaube an die Objektivität des technisch produzierten Bildes ist laut Bazin schließlich so groß, dass es auf den Betrachter immer eine größere Überzeugungskraft hat als eine noch so detaillierte und wahrheitsgetreue Zeichnung. Er bezeichnet dies als „die irrationale Macht der Photographie“.¹⁵ Roland Barthes sieht diese Macht darin begründet, dass die fotografische Botschaft im Gegensatz zu anderen Botschaften unkodiert ist. Repräsentationssysteme wie Schrift oder Sprache bleiben außen vor, die Botschaft erreicht den Rezipienten direkt und die Deutung liegt bei ihm – und die eigene Wahrnehmung ist immer noch überzeugender als die Übersetzung durch eine vermittelnde Instanz.¹⁶

Siegfried Kracauer gibt zu bedenken, dass es sich bei der Fotografie, trotz all der gegebenen Objektivität durch den Apparat, immer um eine Verwandlung der äußeren Wirklichkeit handelt statt um eine Kopie. Die dreidimensionale Realität wird in ein flächenhaftes Bild übertragen, Objekte werden aus ihrem Zusammenhang gerissen und im Fall der Schwarz-Weiß-Fotografie werden ihre Farben durch Grautöne ersetzt. Auch warnt er davor, den Einfluss des Fotografen zu verharmlosen. Selbst wenn sich dieser in der Gestaltung seiner Aufnahme noch so sehr zurücknimmt, kann er sich nie dem unbewussten Prozess der Verarbeitung der Wirklichkeit durch seine Sinneseindrücke entziehen, was sich zwangsläufig auf seine Fotografie auswirkt. Dazu kommt, dass der Fotograf immer eine Reihe technischer Entscheidungen (Blende, Verschlusszeit, Belich-

¹⁴ Bazin 1945, S. 36.

¹⁵ Bazin 1945, S. 37.

¹⁶ Vgl. Barthes 1995, S. 17.

tungsempfindlichkeit des Negativs, Filter etc.) treffen muss, die die Wirkung des Bildes beeinflussen.¹⁷ Auch Jean-Louis Comolli erinnert daran, dass es sich bei der Fotografie nie um eine *Reduplikation* der Welt handelt, sondern immer um eine *Repräsentation*, die diese „notwendigerweise transformiert“.¹⁸

Roland Barthes fasst das abbildende Grundprinzip der Fotografie unter dem Ausdruck „es-ist-so-gewesen“¹⁹ oder auch „das Unveränderliche“²⁰ zusammen. Die Fotografie *unterscheidet* sich ihm zufolge insofern von anderen Darstellungssystemen, als dass sie nicht auf eine „*möglicherweise* reale Sache“ verweist, sondern auf die „*notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war“²¹. Ohne dass die Sache da gewesen wäre, gäbe es keine Fotografie von ihr. Die Fotografie verweist immer gleichzeitig auf Realität und Vergangenheit. Barthes betont, dass sie damit nicht nur eine größere Überzeugungskraft hat als die Malerei, sondern auch dem Historiker seinen Platz als Experten in Sachen Vergangenheit streitig macht. Wenn die Fotografie mit der ihr innenwohnenden Indexikalität für ein Ereignis in der Vergangenheit bürgt, wird die Vermittlung durch den Historiker überflüssig. Die Vergangenheit teilt sich durch ihre Abbildung selbst mit.²² Die Fotografie vergisst nicht und sie liefert die Gewissheit über ein zurückliegendes Ereignis, wie es die Sprache nicht kann. Genau hier liegt der größte Unterschied zwischen der Sprache und dem fotografischen Bild: Die Sprache kann nicht für sich selbst bürgen.²³

Barthes vernachlässigt dabei die Tatsache, dass die Fotografie immer nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit wiedergeben kann – und dann auch nur der *physischen* Wirklichkeit. Die physischen Begebenheiten können aber nur begrenzt Auskunft geben über das, was war – Umstände, Stimmungen, Vor- und Nachgeschichte bleiben außen vor. Siegfried Kracauer weist darauf hin, dass sich das Geschehen ohne historische Zusatzinformation meist nicht rekonstruieren

¹⁷ Vgl. Kracauer 1973, S. 40f.

¹⁸ Comolli 2003, S. 75.

¹⁹ Barthes 1989, S. 87.

²⁰ Barthes 1989, S. 87.

²¹ Barthes 1989, S. 86.

²² Vgl. Barthes 1989, S. 90.

²³ Vgl. Barthes 1989, S. 96.

lässt. Wir brauchen Zeugen oder Experten, die uns sagen, wer und was auf der Fotografie zu sehen ist und in welchem Kontext die Aufnahme entstanden ist. Die Fotografie kann uns mitteilen, *dass* etwas war, doch nicht *warum* es war, *was genau* eigentlich war, etc. Dies vermag nur die Sprache zu vermitteln. Ferner lässt sich der Fotografie nicht ohne weiteres ansehen, ob sie abbildet, was sich auch ohne die Kamera so zugetragen hätte oder ob es sich um ein für die Kamera inszeniertes Bild handelt. Sie verrät uns nicht, ob sie wirklich zeigt, was wir zu sehen glauben oder ob sie, wie im Falle einer nicht offensichtlichen Inszenierung, nur scheinbar etwas Bestimmtes zeigt, es sich vielleicht gar um eine Fälschung handelt. Barthes These des „es-ist-so-gewesen“ lässt sich damit nicht länger aufrechterhalten und sollte lieber in ein „es-ist-da-gewesen“ abgeschwächt werden.²⁴ Somit erliegt auch die objektive Fotografie wieder der Subjektivität menschlicher Wahrnehmung und Interpretation.²⁵

Ein weiterer wichtiger Aspekt, den Bazin in seiner Theorie betont, ist das, was man vielleicht als die *Aufmerksamkeit der Fotografie* bezeichnen könnte. Bazin selbst nennt es die „Enthüllung des Wirklichen“.²⁶ Im Gegensatz zum Fotografen, der sich auf ein bestimmtes Detail konzentriert, welches er mit seiner Kamera einfangen will und in Szene setzt, steht das Objektiv der aufzunehmenden Szenerie nicht nur objektiv, sondern auch leidenschaftslos gegenüber. Es nimmt schließlich alles wahr, was sich vor ihm befindet, und bildet es genauso wieder ab. So werden Details eingefangen und hervorgehoben, die in der alltäglichen Wahrnehmung in ihrer Fülle untergehen. Auch Roland Barthes sieht in der Fixierung der Wirklichkeit eine Qualität der Fotografie. Er bezieht sich dabei allerdings mehr auf festgehaltene, eingefrorene Bewegungen, die in der Realität flüchtig und kaum wahrnehmbar sind.²⁷ Kracauer merkt an, dass es noch eine weitere enthüllende Funktion der Fotografie gibt, die insbesondere bei der Betrachtung älterer Aufnahmen auffällt: Sie führt uns die Moden vergangener Zeiten – „Zeitkostüm[e]“²⁸ – vor Augen und bewahrt so neben der

24 Vgl. Kessler 1998, S. 74.

25 Vgl. Kracauer 1977, S. 22.

26 Bazin 1945, S. 39.

27 Vgl. Barthes 1989, S. 42.

28 Kracauer 1977, S. 22.

Erscheinung des Motivs auch noch eine allgemeine Ästhetik der vergangenen Zeit.²⁹

Schließlich spricht Roland Barthes noch einen wichtigen Punkt in Bezug auf die Beziehung zwischen Materialität und Inhalt der Fotografie an. In seiner Auseinandersetzung mit dem Medium kommt er schließlich zu der Einsicht, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters in erster Linie dem Abgebildeten gilt und nicht dem Fotoabzug oder der Komposition. Der fotografische Realismus hat zur Folge, dass der Blick auf die Fotografie nicht das Gefühl hervorruft, sich eine Abbildung anzuschauen, sondern den Referenten selbst. In Anlehnung an das berühmte Bild von Magritte³⁰ erklärt Barthes, dass in der Fotografie eine Pfeife stets eine Pfeife sei.³¹ Es ist nicht das Foto, welches der Betrachter wahrnimmt und an das er sich erinnern wird, sondern das Motiv. Beim Film wird diese Tendenz nochmals verstärkt, da der Rezipient sich hier nicht einmal mehr das Trägermedium anschaut, sondern eine Lichtprojektion. Der materielle Teil des Mediums verschwindet damit noch weiter aus der Wahrnehmung des Rezipienten.

Eigenschaften des Films

Siegfried Kracauer gründet seine *Theorie des Films*³² auf dem Verständnis, dass der Film ein hauptsächlich fotografisches Medium ist, das sich von der Fotografie durch die Erweiterung um die Komponenten Zeit, Bewegung, Montage und Ton unterscheidet. So teilt sich der Film einige seiner Grundeigenschaften mit der Fotografie, entwickelt aber auch eine Reihe neuer Eigenschaften.

Film, so Kracauer, ist neben der Fotografie „die einzige Kunst, die ihr Rohmaterial mehr oder weniger intakt lässt“³³ und damit „in einzigartiger Weise dazu geeignet, physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen“³⁴

29 Vgl. Kracauer 1977, S. 22f.

30 Magritte, René: Ceci n'est pas une pipe (1929)

31 Vgl. Barthes 1989, S.13.

32 Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.*

In: Witte, Karsten (Hg.): Siegfried Kracauer. Schriften. Band 3. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1. Auflage, 1973.

33 Kracauer 1973, S.13.

34 Kracauer 1973, S. 55.

– und strebt dem auch ständig zu.³⁵ Die physische Realität manifestiert sich im Film auf verschiedene Art und Weise. Film ist dabei nicht einfach ein abbildendes Medium, dass uns die Wirklichkeit so zeigt wie wir sie sehen, sondern bietet noch viel mehr: Erst durch ihn werden gewisse Aspekte der physischen Welt für uns sichtbar und erfahrbar gemacht. Er tut dies durch verschiedene Verfahren, die dem Film eigen sind und die Besonderheiten des Mediums ausmachen. Kracauer unterteilt diese Eigenschaften in „registrierende Funktionen“ und „enthüllende Funktionen“.³⁶

Als registrierende Funktionen bezeichnet er solche Techniken, die uns aus unserer Umwelt vertraute Dinge wahrnehmen lassen, die aber nur der Film wiederzugeben vermag: das Abbilden von Bewegung und die Hervorhebung lebloser Gegenstände (z.B. durch die Großaufnahme), die so zu Handlungsträgern werden können. In diese Kategorie fallen auch die Zeitkostüme, die durch den Film genau wie durch die Fotografie festgehalten werden. Unter enthüllenden Funktionen versteht Kracauer filmische Gestaltungsmittel, die dem Zuschauer Bestandteile der physischen Realität vermitteln, die er sonst nicht so wahrnimmt. Dazu gehören Dinge, die das Auge sonst nicht erkennt, da sie zu groß oder zu klein sind, zu schnell oder langsam passieren, nur flüchtige Eindrücke sind oder dem Auge so vertraut, dass es sie einfach nicht mehr registriert.

Neben den registrierenden und den enthüllenden Funktionen, die der Film in Bezug auf die Realität erfüllen kann, schreibt Kracauer ihm verschiedene Affinitäten zu – Wesenszüge und Neigungen des Mediums, die seinen Gebrauch bestimmen.³⁷ Eine dieser Affinitäten sieht er in der Abbildung des Zufälligen. Der Zufall hat einen festen Platz als handlungsentscheidendes Element in narrativen Filmen. Oft ist die Wirkung allerdings viel subtiler. So sieht Kracauer den Grund, warum in so vielen Filmen Szenen auf Strassen oder anderen öffentlichen Plätzen stattfinden, darin, dass sie zu einem gewissen Grad unkontrollierbar sind. Das Zufällige solcher Aufnahmen verleiht ihnen eine gewisse

35 Vgl. Kracauer 1973, S. 55.

36 Kracauer 1973, S. 71.

37 Vgl. Kracauer 1973, S. 95ff.

Authentizität und trägt so zum filmischen Realismus bei. Bei ungestellten, dokumentarischen Aufnahmen verhält es sich ähnlich, wobei die Rolle des Zufalls hier sogar noch mehr ins Gewicht fällt: Der Zufall zeugt nicht nur von Authentizität, sondern kann vom Filmemacher ungewollten (oder unbemerkten) Aufschluss über die abgebildete Realität geben und so den Informationsgehalt der Aufnahme erhöhen.

Eine andere Affinität, die Kracauer dem Film zuschreibt, ist die der Unbestimmbarkeit der Bedeutung der abgebildeten physischen Realität. Während jede Aufnahme in einem Film die Handlung vorantreiben soll, muss sie sich doch auch eine gewisse Autonomie in ihrer Bedeutung bewahren können. Die Unbestimmbarkeit ergibt sich aus der Tatsache, dass Film und Fotografie die Realität in ihrem Rohzustand abbilden. Die Abbildung geht über ihre Visualität nicht hinaus und beinhaltet nur wenige Informationen über die Bedeutung der Objekte für den Handlungsverlauf. Die Bedeutung ergibt sich erst aus der Montage, ist also assoziativ. Je nach Montage kann dieselbe Aufnahme andere Assoziationen hervorrufen und anders interpretiert werden. Beim Schneiden eines Films gilt es Kracauer zufolge also nicht nur darum, eine Geschichte zu verbildlichen, sondern auch darum, diese Suggestivkraft einzelner Aufnahmen zu erhalten und damit weitere Bedeutungsräume für den Zuschauer zu eröffnen.³⁸

Ein weiterer Wesenszug des Films ist für Kracauer die Abbildung des „Fluss des Lebens“³⁹. Mit diesem Ausdruck beschreibt er die filmische Tendenz, das Leben als „Strom materieller Situationen und Geschehnisse mit allem, was sie an Gefühlen, Werten, Gedanken suggerieren“⁴⁰ darzustellen, – und damit eine „umfassendere Wirklichkeit beschwören als jene, die sie faktisch abbilden“.⁴¹ Damit können Filme sowohl dokumentarischer als auch fiktionaler Natur eine Quelle für nicht nur Moden und Verhaltensweisen sein, sondern auch Aufschluss über Zeitgeist, gesellschaftliche Mentalitäten, Geschichtsbewusstsein

38 Vgl. hierzu Kapitel 1.3.6.

39 Kracauer 1973, S. 105.

40 Kracauer 1973, S. 105.

41 Kracauer 1973, S. 105.

und kollektive psychologische Grundmuster zur Zeit der Produktion geben.⁴² Die von Kracauer aufgestellten Theorien über den Film bilden die Grundlage, auf der Filme als Dokumente wahrgenommen werden können. Die einzelnen Eigenschaften und Affinitäten, die er dem Film zuschreibt, werden uns im Laufe dieser Arbeit an verschiedenen Stellen wieder begegnen. Zunächst soll untersucht werden, wieviel Filmdokumente tatsächlich zur Rekonstruktion der vergangenen Wirklichkeit beitragen können und welche anderen Faktoren in die Darstellung von Realität einfließen.

1.2 Das Filmdokument

1.2.1 FILM ALS HISTORISCHE QUELLE IN DER GESCHICHTSWISSENSCHAFT

Wenn Film dazu imstande ist, die physische Realität zu erretten⁴³, – und dies mit einem Objektivitätsanspruch und einer Komplexität, die kein anderes Medium bisher erreicht hat – liegt es nahe, das Medium als Quelle in der Geschichtsforschung einzusetzen. Tatsächlich forderte Boleslas Matuszewski⁴⁴ schon im Jahr 1898, nur drei Jahre nach den ersten öffentlichen Filmvorführungen, die „Einrichtung einer Aufbewahrungsstätte für die historische Kinetographie“⁴⁵. Genau wie sich Medaillen, Stiche und andere abbildende Artefakte in den Museen finden, so plädiert er in seinem Aufruf für den Einzug von Fotografien und „lebenden Photographien“⁴⁶ in eben solche oder in extra eingerichtete Archive. Obwohl er selbst anmerkt, dass Film aus verschiedenen Gründen nur begrenzt als Geschichtsquelle dienen kann und lückenhaft ist⁴⁷,

42 Vgl. Etmanski 2004, S. 71f.

43 Vgl. Kracauer 1973, S. 398.

44 Matuszewski, Boleslas: *Eine neue Quelle für die Geschichte. Die Einrichtung einer Aufbewahrungsstätte für die historische Kinetographie*. 1898. In: *montage/av* 7/2/1998. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. Berlin. 1998.

45 Matuszewski 1998, S. 6

46 Matuszewski 1998, S. 7.

47 Als Gründe führt er an, dass 1) historische Ereignisse nicht immer dort stattfinden „wo

sieht er Filmaufnahmen, die von „dokumentarischem Interesse“⁴⁸ sind, als optimale Ergänzung zu anderen Quellen und Dokumenten, die für sich genommen immer ebenso lückenhaft bleiben. Während der Film vielleicht nicht immer in der Lage ist, Ursachen und Hintergrundinformationen abzubilden, so eignet er sich besser als jede andere Informationsquelle, um historische Stimmungen oder Abläufe von Begebenheiten einzufangen und wiederzugeben. Matuszewski spricht hier z.B. von dem „aufgewühlten Anblick eines Parlaments bei der Abstimmung“, der „Begegnung von Staatsoberhäuptern“ oder aber auch der sich „wandelnden, bewegten Physiognomie der Städte“⁴⁹. Mit letzterem Beispiel greift er bereits der Kracauerschen Theorie zur „Errettung der äußeren Wirklichkeit“⁵⁰ voraus. Neben der Erhaltung von Vergangenheit durch kinematografische Aufnahmen führt Matuszewski auch gleich die Beweiskraft des Films ein und weist auf eine Begebenheit hin, in der mithilfe einer Filmaufnahme eine falsche Behauptung bezüglich eines angeblichen Fehlverhaltens bei einem Staatsempfang widerlegt werden konnte.

Abgesehen von der Selektivität der gemachten Aufnahmen spricht Matuszewski dem Film „absolute Wahrheit“ und „mathematische Genauigkeit“⁵¹ zu. Im Gegensatz zur retuschierbaren Fotografie hält er den Film für unmanipulierbar und für einen „unfehlbare[n] Augenzeuge[n]“⁵². Matuszewski bezieht sich hier auf die Tatsache, dass ein Film aus vielen kleinen Negativquadern besteht, und er hält es für unmöglich, dass sich diese unbemerkt per Hand retuschieren lassen. Sein unerschütterlicher Glaube an das filmische Bild als Wahrheitsträger lässt sich so heute nicht mehr aufrechterhalten, dennoch erfasst er schon einige Kernfragen in Bezug auf den Film als historisches Dokument: Was kann Film abbilden und was nicht, bzw. was *wird* abgebildet und was wird ausgelassen? Was kann Film im Unterschied zu anderen Informationsquellen zeigen? Wie verhält sich die Gegenwart zum Film aus der Vergangenheit?

man sie erwartet“ und wo Kameras aufgebaut sind und 2) Film die Geschehnisse nur oberflächlich, also ohne Kontext und Hintergrundwissen wiedergeben kann, dafür aber das Gezeigte von „unbestreitbar[er] und absoluter Wahrheit“ ist (Matuszewski 1998, S. 8f.)

48 Matuszewski 1998, S. 7.

49 Matuszewski 1998, S. 7.

50 Vgl. Kracauer 1973.

51 Matuszewski 1998, S. 9.

52 Matuszewski 1998, S. 9.

Neben Matuszewskis frühem Aufruf gab es mit zunehmender Popularität der Wochenschauen immer mal wieder kleine Vorstöße und Ansätze, sich mit dem Film als geschichtliche Quelle auseinanderzusetzen. Von Seiten der Historiker wurde das Thema erstmals ausgiebig auf einem Treffen der International Commission of Historical Science in Göttingen im Mai 1927 diskutiert.⁵³ Dabei wurde zum einen der „Historische Film“⁵⁴ behandelt, zum anderen das Konzept von Film als geschichtlichem Dokument. Die erste Kategorie wurde von den Historikern abgelehnt und auch der zweiten blieben sie skeptisch gegenüber. 1931 wurde in der Historischen Zeitschrift ein Artikel veröffentlicht, in dem der Autor Steinberg erklärte, dass, ohne den Film als Quellenmaterial unterschätzen zu wollen, die Historische Wissenschaft doch dringlichere Aufgaben zu bewältigen hätte⁵⁵. So wurden staatliche Filmarchive auch erst in den 30er Jahren etabliert, bis dahin bestanden nur private Filmsammlungen.⁵⁶ Die Ablehnung von Film als geschichtliche Quelle und der Notwendigkeit seiner Archivierung lag nach Hohenberger und Keilbach an einem „disziplinärem Selbstverständnis“⁵⁷ der Historiker, die der Meinung waren, dass der Film „lediglich gleichgültige und bereits hinlänglich bekannte Dinge zeigen und daher nichts zur Kenntnis der Vergangenheit beitragen könnte.“⁵⁸

Marc Ferro sieht andere Gründe für diese Ablehnung. Seiner Meinung nach sehen Historiker in filmischen Dokumenten eher eine Bedrohung ihrer Autorität als eine Hilfe bei der Geschichtsschreibung. Er geht dabei von einer traditionellen Geschichtsschreibung aus, die in ihrer Quellenkunde die Hierarchie der tatsächlichen Machtverhältnisse widerspiegelt: Ganz oben stehen dabei die Quellen aus den Staatsarchiven und offizielle Dokumente der staatlichen Organe, gefolgt von nicht länger geheimen juristischen Aufzeichnungen, darunter Zeitungen und andere Veröffentlichungen, Quellen aus der Lokalgeschichte usw.. Geschichte wird also hauptsächlich vom Standpunkt der Herr-

53 Treue 1958, S. 308.

54 Als „Historischer Film“ wird von Wilhelm Treue die Art von Film bezeichnet, die „etwa das Leben Luthers, Napoleons, Bismarcks usw. nachträglich ‚darstellt‘“ (Treue 1958, S. 310)

55 Treue 1958, S. 308.

56 Hohenberger u. Keilbach 2003, S. 9.

57 Hohenberger u. Keilbach 2003, S. 9.

58 Hohenberger u. Keilbach 2003, S. 9.

schenden aus geschrieben. Folkloristische Quellen stehen ganz unten in der Hierarchie und finden kaum Beachtung. Veränderungen in der herrschenden Klasse bringen immer Veränderungen der Geschichtsbetrachtung mit sich. Der italienische Philosoph Benedetto Croce formulierte es so: „Geschichte ist immer zeitgenössisch“⁵⁹.⁶⁰

Film, gleich ob dokumentarischer oder fiktionaler Natur, hat laut Ferro aber nun das Potenzial, eine „Gegenanalyse der Gesellschaft“⁶¹ bzw. der Geschichte zu liefern. Die objektive Kamera zeigt die Dinge, wie sie sind, und „sagt mehr über einen jeden, als er von sich zeigen möchte“⁶². So kann es passieren, dass der Film die Thesen der Historiker widerlegt statt sie zu illustrieren. Er „vermag das zu dekonstruieren, was mehrere Generationen von Staatsmännern und Denkern in ein rundes System gebracht haben.“⁶³ Als Beispiel führt er u.a. einen Dokumentarfilm über die Straßendemonstrationen in St. Petersburg aus dem Jahr 1917 an. Die Aufnahmen zeigen hauptsächlich Soldaten als Teilnehmer der Demonstrationen und stellen so die Überlieferungen in Frage, die die Straßendemonstrationen als Aktionen von Arbeitern *und* Soldaten beschreiben. Die Filmdokumente belegen, dass tatsächlich nur sehr wenige Arbeiter an den Märschen beteiligt waren – die Arbeiter waren nicht da, weil sie derweil die Revolution in den Fabriken organisierten.⁶⁴

Jay Leyda gibt zu bedenken, dass oft schon die Filmproduzenten selbst an der Geschichtsschreibung arbeiten. So ist z.B. bekannt, dass „Roosevelt durch spinale Kinderlähmung verkrüppelt war oder dass Goebbels einen Klumpfuß hatte“⁶⁵, zu sehen bekommen werden wir dies in den alten Filmaufnahmen aber kaum. Dabei wurden solche Aufnahmen nicht nur in der Zusammenstellung der Wochenschauen vermieden, sie wurden nicht einmal gemacht. Für ihn ist es daher kein Wunder, wenn Historiker die alten Wochenschauen als Quellen meiden.⁶⁶

59 Croce zitiert in Ferro 1977, S. 279.

60 Vgl. Ferro 1977, S. 249

61 Ferro 1977, S. 254.

62 Ferro 1977, S. 253.

63 Ferro 1977, S. 253.

64 Vgl. Ferro 1977, S. 265ff.

65 Leyda 1967, S. 17.

66 Vgl. Leyda 1967, S. 17.

Mit der Verschiebung der Rolle, die der Film in der Gesellschaft spielte, und der Verschiebung der Themenschwerpunkte und Ansätze in der Geschichtswissenschaft gewann die Auseinandersetzung mit dem Film als historische Quelle in Deutschland in den 50er Jahren zunehmend an Relevanz.⁶⁷ So veröffentlichte z.B. das Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen (IWF) mehrere Artikel mit der Forderung, für das Filmdokument eine eigene, medienspezifische Quellenkunde zu entwickeln, wie sie für andere Dokumentarten existiert und es schließlich auch als Primärquelle anzuerkennen.⁶⁸ Mit dem Einzug des Fernsehens in die Wohnzimmer der 60er und 70er Jahre wurde Film nicht nur Informationsmedium für eine ganze Gesellschaft, sondern auch ihr Ideologieträger. Günther Moltmann forderte aufgrund dessen nochmals verstärkt eine „eigene[...] Kategorie der *filmischen* Quellenkritik und Quellenkunde“⁶⁹. Für ihn standen dabei „Fragen nach den Methoden der geistigen Gleichschaltung und dem Verhalten der Bevölkerung angesichts der totalitären Beeinflussung“⁷⁰ im Vordergrund. Es geht also nicht nur darum das *Gezeigte* bzw. *Abgebildete* auszuwerten, sondern durch das Dokument auch Rückschlüsse auf den/die *Zeigenden* bzw. *Abbildenden* und ihre Intentionen und ihre Ideologien, bzw. auf allgemeine gesellschaftliche Stimmungen, Moden, Mentalitäten etc. zu ziehen. Gerd Albrecht brachte im selben Jahr einen neuen Ansatz in die Debatte: Seiner Theorie nach kann die Kamera nie ein objektives Abbild der Wirklichkeit liefern, da die Aufnahme immer von einer Subjektivität geprägt ist, die schon allein durch die Kameraperspektive entsteht. Stattdessen begreift er die Filmaufnahme eher als eine „Akzentuierung von Wirklichkeit“⁷¹. Zu den Akzentuierungen zählen alle filmischen Gestaltungsmittel wie Ton, Montage, Kameraeinstellung etc. Um einen Film zu analysieren und Erkenntnisse über die Produktionsbedingungen und -intentionen zu erlangen sei es deshalb uner-

67 Hohenberger und Keilbach verweisen hier besonders auf die „Beschäftigung mit Propaganda und ‚Faszination‘ des Nationalsozialismus“, aber auch auf die geschichtswissenschaftliche Wendung zur Alltags- und Mentalitätsgeschichte, die alle Filme unabhängig ihres Genres im Kracauerschen Sinne zur Quelle werden ließen (vgl. Hohenberger u. Keilbach 2003, S. 10).

68 Vgl. z.B. Treue 1958.

69 Etmanski 2004, S. 67.

70 Etmanski 2004, S. 70.

71 Albrecht zitiert in Etmanski 2004, S. 70.

lässlich, ein detailliertes Einstellungsprotokoll mit Informationen zu all diesen Bereichen zu erstellen. Albrecht hatte schon einige Jahre zuvor seine Studie „Die Filmanalyse – Ziele und Methoden“⁷² veröffentlicht und gilt damit als Begründer der Filmanalyse in Deutschland.⁷³

Mit der Wiederentdeckung der Theorien Siegfried Kracauers im Deutschland der 70er Jahre gewann Film als ein Dokument gesellschaftlicher Zusammenhänge an Bedeutung.⁷⁴ Erstmals rückten damit auch Spielfilme ins Feld der Untersuchung durch Historiker. Bis dahin waren dokumentarische Filmaufnahmen (Wochenschauen u.ä.) die einzigen Filmaufnahmen, die in der historischen Forschung Beachtung fanden. Ihren Dokumentenstatus erhielten solche Filme dadurch, dass sie Informationen über abgebildete historische Ereignisse und Personen enthielten.⁷⁵ Dabei handelte es sich jedoch nie um ganze Dokumentarfilme, sondern nur um einzelne Einstellungen – also konkrete Abbildungen der Ereignisse, die entweder keine „kreative Behandlung der aktuellen Wirklichkeit“⁷⁶ durch Montage oder Vertonung erhalten hatten oder wenn doch, von dieser losgelöst untersucht wurden. Komplette Dokumentarfilme galten lange Zeit als genauso ungeeignet für die Geschichtsforschung wie Spielfilme.⁷⁷

Ende der 80er Jahre machte der Historiker Manfred Hagen einen Versuch in dem er historische dokumentarische Filmaufnahmen auf ihren „Überrest-Charakter“⁷⁸ hin untersuchte. Seiner Meinung nach beinhalten Filmaufnahmen immer subjektive und objektive Wesenszüge: Zu den subjektiven gehören die Techniken die bei der Aufnahme angewandt wurden, um bestimmte (ideologische, psychologische) Absichten zu erfüllen; die Objektivität ergibt sich aus

72 Vgl. Albrecht, Gerd: *Die Filmanalyse – Ziele und Methoden*. In Everschor, F. (Hg.): *Filmanalyse 2*, Düsseldorf 1964, S. 233–270. Quelle angeführt in Hattendorf 1999, S. 25f.

73 Vgl. Hattendorf 1999, S. 25.

74 Vgl. 1.1.3. Kracauers Theorie des Films wurde erst 1964 ins Deutsche übersetzt. (vgl. Hattendorf 1999, S. 25)

75 Vgl. Hohenberger u. Keilbach 2003, S. 10.

76 John Grierson zitiert in Hohenberger u. Keilbach 2003, S. 11.

77 Vgl. Hohenberger u. Keilbach 2003, S. 11.

78 Etmanski 2004, S. 72.

dem „linsengenaue[n] Abbild einer optisch wahrnehmbaren Situation, ein autonomer Abdruck sichtbarer Wirklichkeit“⁷⁹. Es ist diese Eigenschaft der Filmaufnahme, die ungefiltert aufnimmt was sich vor ihr abspielt – im Gegensatz zum Auge, das sich auf die für den Betrachter wichtigen Details konzentriert – die Hagen als Überrest-Charakter beschrieb und auf deren Untersuchung er sich konzentrierte. Er machte es sich zur Aufgabe, filmische und fotografische Aufnahmen zu einem bestimmten historischen Ereignis in ihrem Rohzustand zu betrachten und zu vergleichen und aufgrund der gewonnenen Informationen Rückschlüsse auf das Geschehene zu ziehen. In seinen Experimenten stellte Hagen fest, dass sich das Material „aus der dienenden, oft missbrauchten Rolle als bloße sinnliche Unterlage für verbale Behauptungen“⁸⁰ löste und sich durchaus als gleichberechtigte Quelle neben andere Quellen auswerten lässt – wenn auch nach anderen Kriterien. Diese Quellen könnten sich sowohl ergänzend als auch korrigierend zu anderen Quellen verhalten.

Trotz derselben immer wieder lautwerdenden Forderungen nach einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Film als geschichtliches Dokument seitens der Historiker bleibt das Feld weitgehend unbearbeitet. So stellte Manfred Hagen 1990 fest, dass sich die „geschlossene zeitgeschichtliche Filminterpretationslehre“⁸¹ immer noch nicht in der Geschichtswissenschaft etabliert hat.⁸² Hin und wieder gibt es jedoch Fälle, in denen sich Filmmaterial den Historikern geradezu aufdrängt – zufällig entstandene Filmdokumente, die zur Klärung historischer Ereignisse beitragen können, wenn sonst keine Quellen Gewissheit geben. Im folgenden Kapitel wird an verschiedenen Beispielen untersucht, wie es tatsächlich um die Beweiskraft solcher Aufnahmen steht und wovon die Interpretation der Bilder noch abhängig sein kann.

79 Hagen zitiert in Etmanski 2004, S. 72.

80 Hagen zitiert in Etmanski 2004, S. 73.

81 Hagen zitiert in Etmanski 2004, S. 73.

82 Vgl. Etmanski 2004, S. 72f.

1.2.2 DAS FILMDOKUMENT ALS BEWEISMATERIAL IN ZEITEN VON AMATEURAUFNAHMEN

“Of all the witnesses to the tragedy, the only unimpeachable one is the camera of Abraham Zapruder.”

Kommission des Präsidenten zum
Attentat auf John F. Kennedy⁸³

“We have the videotape and the videotape shows conclusively what occurred that night. And it’s there for everyone to see, it’s the most objective piece of evidence you can have.”

Terry White⁸⁴

Mit der Entwicklung und Verbreitung von kleinen, leichten und erschwinglichen Film- und Videokameras stellt sich nach und nach immer weniger das Problem, das Boleslas Matuszewski 1898 in der filmischen Geschichtsschreibung darin sah, dass die (Nachrichten-)Kameras nicht unbedingt dort sind, wo Unerwartetes geschieht und Geschichte ihren Lauf nimmt.⁸⁵ Heutzutage sind Amateurvideokameras so weit verbreitet, dass es oft nur eine Frage der Zeit ist, bis Aufnahmen solcher Ereignisse auftauchen. Innerhalb weniger Stunden wurden so z.B. Aufnahmen der Terrorattacken auf das World Trade Center im September 2001 im Fernsehen gezeigt; das gleiche gilt für die Tsunami-Welle in Südostasien im Dezember 2004 oder auch für den Absturz des Concorde-Flugzeugs bei Paris im Juli 2000. Nicht zu vergessen ist auch der Einsatz von Überwachungskameras an öffentlichen Orten, der z.B. der Londoner Polizei half, die Bombenattentäter der Anschläge auf das Londoner U-Bahnsystems im Jahr 2005 zu identifizieren und dazu beitrug, die Geschehnisse des Massa-

⁸³ zitiert in Bruzzi 2000, S. 15.

⁸⁴ Terry White, Staatsanwalt im Prozess California vs. Powell, et al., in seinem Abschlussplädoyer. Zitat aus dem Video CourtTV Networks: *CA vs. Powell, et al. What the Jury Saw*.

⁸⁵ Vgl. Matuszewski 1998, S. 8. Vgl. auch Kapitel 1.2.1 dieser Arbeit.

kers an der Columbine High School in Littleton, Colorado, im Jahre 1999 zu rekonstruieren.⁸⁶ Andere Amateuraufnahmen zeigen Ereignisse, die ohne Dokumentation niemals die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erreicht hätten, doch durch die Existenz der Aufnahmen gesellschaftliche Relevanz erlangten. Das wohl prominenteste Beispiel hierfür ist das Video, das die gewaltsame Verhaftung des Amerikaners Rodney King im Jahre 1991 zeigt und massive Rassenunruhen in Los Angeles nach sich zog.

Zufällige Amateuraufnahmen dieser Art können zwei Funktionen erfüllen. Zum einen dienen sie dazu, das Bildmaterial zu historisch relevanten Ereignissen zu liefern und das Geschehene für die Öffentlichkeit sichtbar zu machen. So wissen wir jetzt, wie es aussah, als die Flugzeuge in die Zwillingstürme des World Trade Centers flogen⁸⁷ oder die Tsunami-Welle die Strandhotels mit sich riss. Diese Bilder sind Teil unserer kollektiven Erinnerungen geworden, obwohl wir nicht unbedingt selber vor Ort waren.⁸⁸ Abgesehen von diesem visuellen (und auditiven) Erfahrungswert sind ihr Informationsgehalt und ihre Relevanz zur Klärung der Vorgänge der Ereignisse jedoch relativ klein.

Hin und wieder werden Amateurkameras jedoch auf Ereignisse gerichtet, deren Umstände nicht eindeutig sind. Solche zufälligen Aufnahmen werden zu wichtigen Anhaltspunkten in der Klärung des Sachverhaltes und verändern sich oft innerhalb weniger Sekunden von privaten Homemovies zu Dokumenten von nationaler oder internationaler Signifikanz, deren gründliche Auswertung im Interesse der Allgemeinheit steht. Stella Bruzzi bezeichnet solche

86 Michael Moore zeigte dieses Material als Teil seiner Auseinandersetzung mit dem Massaker in dem Dokumentarfilm *Bowling for Columbine* (USA, 2002) als Höhepunkt einer höchst emotionalisierten Sequenz. Es bildete außerdem eine Grundlage für den Spielfilm *Elephant* (Gus Van Sant, USA, 2003), der lose auf dem Massaker basiert.

87 Durch zwei Filmemacher, die zufällig gerade einen Film über eine Feuerwehrration in Lower Manhattan drehten, wissen wir sogar, wie es in den Türmen aussah, als sie einstürzten. Vgl. den Film *9/11* (Gideon und Jules Naudet, Frankreich, 2002).

88 Chris Marker beschreibt ein ähnliches Phänomen in seinem Film *Sans Soleil* (Frankreich, 1983): „...erinnere ich mich an den Januar in Tokio. Oder viel mehr: ich erinnere mich an die Bilder die ich im Januar in Tokio gefilmt habe. Sie haben sich jetzt an die Stelle meines Gedächtnisses gesetzt. Ich frage mich, wie die Leute sich erinnern, die nicht filmen, die nicht fotografieren, die keine Bandaufzeichnungen machen, wie die Menschheit überhaupt verfahren hat um sich zu erinnern.“

Dokumente als „accidental records“⁸⁹, die sich besonders durch folgende Eigenschaften auszeichnen:

1. Die Aufnahme des Ereignisses geschieht zufällig, unvorhergesehen und so schnell, dass die Person hinter der Kamera gar keine Zeit hat, einen ideologischen Standpunkt zu beziehen. Dies zeugt von Objektivität des Aufnehmenden.
2. Die Aufnahme wird von einer in der Kameraarbeit ungeschulten Person gemacht. Ihre unprofessionellen Reaktionen während des Filmens des unerwarteten Ereignisses verleihen dem Filmdokument eine „unwiderstehliche Naivität“⁹⁰. Es ist dieser Schnappschusscharakter von Familienfilmen, der ihnen höchstmögliche Authentizität verleiht.⁹¹
3. Aus diesen Reaktionen resultierend sind die Aufnahmen oft verwackelt, verschwommen oder lassen das Geschehen aus dem Bild driften. Auch zeigen sie das Ereignis oft nicht von Anfang bis Ende, da die Kamera zu spät auf das Geschehen gerichtet wird, das Ereignis sich aus dem Blickfeld der Kamera bewegt oder die Aufnahme durch emotionale Reaktion abgebrochen wird. Zufällige Amateuraufnahmen tendieren dazu, das Geschehen nur lückenhaft zu dokumentieren.⁹²

Je unpolierter das Bild, desto authentischer die Aufnahme scheint also die Regel zu lauten. Daraus ergibt sich für die zufällige Aufnahme: je roher ihre Ästhetik, desto purer ihr Status als Dokument.⁹³ Zwei Paradebeispiele solcher Aufnahmen sind der als Zapruder-Film bekannt gewordene 8mm-Film der Ermordung John F. Kennedys und das sogenannte Rodney-King-Video. Beide Aufnahmen vereint sowohl eine komplexe Geschichte um ihre Verbreitung, Interpretation und Konsequenz als auch eine Uneindeutigkeit ihres Bildgehalts. Beide Filme wurden zu zentralen Bilddokumenten in der Geschichte der Vereinigten Staaten und in der Folge mit einer ikonischen Bedeutung aufgeladen. Um die Komplexität der gesellschaftlichen Bedeutung dieser Dokumente zu begreifen,

89 Bruzzi 2000, S. 13.

90 Bruzzi 2000, S. 14, meine Übersetzung.

91 Vgl. Kracauer in Bruzzi 2000, S. 14.

92 Vgl. Bruzzi 2000, S. 13f.

93 Vgl. Bruzzi 2000, S. 14.

werde ich ihre Geschichten hier kurz darlegen und von dort ausgehend untersuchen, wie die Aufnahmen in verschiedene Narrationen eingebunden wurden und welche Konsequenzen dies hatte.

1.2.2.1 Der Zapruder-Film

Die Filmaufnahme, die Abraham Zapruder im November 1963 machte, war als einfacher Familienfilm über den Besuch Präsident Kennedys in Dallas geplant und wurde innerhalb weniger Sekunden zum wichtigsten Filmdokument in der Geschichte der Vereinigten Staaten: Während Zapruder seine Kamera auf den vorbeifahrenden Präsidenten richtete, fielen die Schüsse, die John F. Kennedy umbrachten. Die Aufnahme wurde in den Untersuchungen der Umstände des Attentats zum Dreh- und Angelpunkt verschiedener Theorien und Auslegungen. Unzählige Male wurde sie von verschiedenen Personen und Institutionen ausgewertet. Die dabei entstandenen Interpretationen reichen von der offiziellen Auslegung der zur Aufklärung der Ermordung eingesetzten Warren Kommission, die in dem Film den Beweis dafür sah, dass nur eine Person (Lee Harvey Oswald) auf Kennedy geschossen hat⁹⁴, bis zu Verschwörungstheoretikern, die nicht nur an mehrere Schützen und eine Verschwörung seitens der Regierung, sondern teilweise sogar an eine Manipulation des Filmmaterials seitens der Regierung glauben.⁹⁵ Dazwischen stehen unparteiische Kritiker, die eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Film jenseits von anschuldigenden Vermutungen fordern. Die Auswertung des Films drehte sich stets um dieselben Fragen: Wie viele Schüsse wurden auf Kennedy abgefeuert und aus welcher Richtung kamen sie?

David Wrone legt in seiner Rekonstruktion der Ereignisse die These nahe, dass die Interpretation der Aufnahme durch die Warren Kommission hauptsächlich ein Ziel verfolgte: die überstürzte Verhaftung Lee Harvey Oswalds zu rechtfertigen. Wrone zufolge brachte das FBI dem Film erst drei Tage nach-

94 Vgl. Wrone 2003, S. 209.

95 Vgl. Wrone 2003, S. 121 – 140.

dem Kennedy erschossen wurde Interesse entgegen.⁹⁶ Oswald war inzwischen längst als Schuldiger und Einzeltäter identifiziert, verhaftet und schließlich selbst ermordet worden. Es war im Interesse des FBIs, die vielen Unregelmäßigkeiten und Unklarheiten der Verhaftung anhand des aufgetauchten Materials zu rechtfertigen und keine anderen Theorien zuzulassen. So diente der Film der Warren Kommission weniger als Beweisstück, das helfen konnte die Wahrheit aufzudecken, sondern galt im Sinne der schon bestehenden Version interpretiert zu werden.⁹⁷ Dies gilt auch für andere Filme und Fotografien, die von dem Attentat gemacht wurden. Diese wurden meist erst in die Untersuchung aufgenommen, nachdem die Presse auf sie aufmerksam gemacht hatte.⁹⁸

Die Warren Kommission stützte sich auf eine Kopie des Films bei der das belichtete Material und damit der Bildinformationsgehalt zwischen den Perforationslöchern des 8mm-Films fehlte und die auch sonst durch den Kopierprozess an Detail verloren hatte. Im abschließenden Report der Kommission wurden Standbilder des Films abgedruckt. Dabei wurde die Reihenfolge zweier Frames vertauscht, was die Theorie der Kommission über einen einzelnen Schützen unterstützte. Dieses angebliche Versehen gab den Verschwörungstheorien zusätzlichen Nährboden. Die vertauschten Frames spielen eine zentrale Bedeutung in der Frage nach der Anzahl und Position der Schützen. Je nach Reihenfolge bewegt sich Kennedys Kopf nach dem Kopfschuss nach vorne oder nach hinten – in einem Fall von beiden Fällen lässt sich ein weiterer Schütze vermuten.⁹⁹

Im Laufe der unzähligen Untersuchungen wurde der Film immer wieder vergrößert, verlangsamt, in Einzelbilder zerlegt, seine Qualität mittlerweile digital verbessert etc. Dennoch ist sein Informationsgehalt auch über vierzig Jahre später weiterhin umstritten. Stella Bruzzi sieht darin das größte Paradoxon des Films: Während der unerschütterliche Glaube, die Wahrheit in dem Filmdokument finden zu können, zu immer genaueren Betrachtungen führte, wurden die Bilder bei näherer Betrachtung immer instabiler und unschlüs-

96 Vgl. Wrone 2003, S. 31.

97 Vgl. Wrone 2003, S. 209.

98 Vgl. Wrone 2003, S. 154.

99 Vgl. Wrone 2003, S. 165.

siger.¹⁰⁰ Als Beweismaterial konnte er schließlich nur eine Funktion tatsächlich erfüllen: Er bildete eine Zeitleiste für die Geschehnisse. Fotografien, die am Tatort gemacht worden, konnten anhand des Films sekundengenau zeitlich und räumlich eingeordnet und andere Filme an ihm synchronisiert werden. Weiter gab er Auskunft über die Positionen und Reaktionen der Opfer und Zeugen. Doch auch hier weist das Filmdokument Lücken auf: In entscheidenden Momenten wird die Limousine von Präsident Kennedy durch ein Schild verdeckt. Des Weiteren reagierte Zapruder während der Aufnahme auf die Geschehnisse, was dazu führte, dass die Aufnahme in entscheidenden Momenten verwackelt ist und wichtige Details aus dem Rahmen der Einstellung verschwinden. Der Film ist damit gleichzeitig ein unwiderlegbares Beweisstück für die Ermordung Kennedys und kann doch nicht offenbaren, wer den Präsidenten wie erschossen hat und warum. Als Dokument hat er eine unanfechtbare Evidenz und ist dennoch offen zur Interpretation. Bill Nichols stellt fest: „To represent the event is clearly *not* to explain it.“¹⁰¹ Dies ist Bruzzi zufolge der Grund, warum den Zapruder-Film solch ein Verlangen zur Narrativierung umgibt. Seine einzigartige Objektivität wird dem Film zum Verhängnis: Wenn man der Wahrheit nicht durch mikroskopische Untersuchung der Aufnahme auf die Spur kommen kann, so wird sie in ihrer Kontextualisierung mit Augenzeugenberichten und Verschwörungstheorien gesucht – und büßt dabei ihre Objektivität ein. Bruzzi warnt allerdings davor, dem Film zu unterstellen, ein historisches Dokument zu sein, das in seiner Ambiguität ohne Interpretation oder Kontextualisierung keinen eigenen Informationsgehalt hat. In seiner Rohheit und Heftigkeit bewahrt es sich immer noch eine Wahrhaftigkeit, die für sich selbst spricht.¹⁰²

Zapruders Film war nicht der einzige Film, der das Geschehen aufnahm. Andere Amateurfilmer machten ähnliche Aufnahmen und es ist Wrone zufolge nur auf Umstände, Zufälle und nicht zuletzt auf die jahrelange Unzugänglichkeit¹⁰³ und der resultierenden Mythologisierung des Films zurückzuführen,

100 Vgl. Bruzzi 2000, S. 18.

101 Bill Nichols zitiert in Bruzzi 2000, S. 16.

102 Vgl. Bruzzi 2000, S. 16ff.

103 Der Film wurde jahrelang vom Magazin Life, an welches Zapruder den Film verkauft

dass Zapruders Film zum offiziellen Text des Ereignisses wurde.¹⁰⁴ Während er immer wieder als Beweismaterial von verschiedenen Seiten untersucht wurde, besitzt er heute einen ikonischen Wert. Es ist uns unmöglich geworden, den Film als eigenständiges Dokument zu betrachten, ohne dass sich all unser Hintergrundwissen rund um den Mord und den Film in unser Gedächtnis schiebt. Ein einziges Bild reicht aus, um auf die ganze komplexe Geschichte zu verweisen. Bruzzi schreibt ihm infolge melodramatische Züge zu. Die Vertrautheit mit der Szene, die immer wieder mit denselben desaströsen Bildern endet, eröffnet uns die Möglichkeit, über Alternativen zu spekulieren und durch die ewige Wiederholung die auswegslose Situation zu rekonstruieren. Die visuelle Auseinandersetzung mit den Ereignissen, die wir eigentlich lieber verdrängen würden, verwandelt unseren anfänglichen Schock in ein vertrautes Bild und Gefühl und funktioniert mit dieser Vertrautheit als Trostspender.¹⁰⁵ Vielleicht ist dies einer der Gründe, warum viele Menschen es in den Tagen nach den Anschlägen des 11. Septembers nicht müde wurden, sich die Aufnahmen der in die Zwillingstürme fliegenden Flugzeuge in der Endlosschleife anzuschauen.

1.2.2.2 Das Rodney-King-Video

Die als Rodney-King-Video bekannt gewordene Videoaufnahme umgibt eine ähnlich bewegte Geschichte wie den Zapruder-Film. Die Aufnahme wurde in der Nacht zum 3. März 1991 von George W. Holliday vom Balkon seines Apartments in Los Angeles gemacht. Sie zeigt eine gewaltsame Szene zwischen einem afroamerikanischen Mann (Rodney G. King) und mehreren weißen Polizisten, die ihn bei der Festnahme immer wieder mit Knüppeln schlagen. Wie schon im Fall des Zapruder-Films zeigte der Staat, in diesem Fall die Polizei, erst kein Interesse an der Aufnahme. Holliday übergab sie daher dem

hatte, unter Verschluss gehalten, weil der Herausgeber die Aufnahmen als zu schockierend für die Öffentlichkeit empfand. Der Film kursierte über lange Zeit in Form von illegalen Kopien, bis er 1975 das erste Mal im Fernsehen ausgestrahlt wurde (vgl. Wrone 2003, S.35 u. 69).

¹⁰⁴ Vgl. Wrone 2003, S. 155f.

¹⁰⁵ Vgl. Bruzzi 2000, S. 17.

lokalen Fernsehsender KTLA. Die dortige Redaktion zeigte sich schockiert bei dem Anblick der gewaltsamen Szene. Sie machte eine Kopie der Kassette und brachte sie zum Hauptpräsidium des Los Angeles Police Departments (LAPD). Einige Stunden später sendete KTLA das Band als Teil seiner Abendnachrichten. Kurz darauf erbaten sich die (inter-)nationalen Nachrichtensender CNN, NBC und andere Fernsehanstalten Kopien der Aufnahme und brachten sie in die Wohnzimmer der Vereinigten Staaten und der Welt. Hollidays Video entstand am Tag, an dem der Golfkrieg offiziell vorbei war. CNN war während des Krieges zu einem vielgesehenen Sender in den amerikanischen Haushalten geworden und innerhalb weniger Tage löste das Bild der auf Rodney King einschlagenden Polizisten die Kriegsbilder ab.¹⁰⁶

Die Aufnahme, die Holliday von dem Ereignis machte, dauerte 81 Sekunden. Als die Redaktion von KTLA das Video in ihre Nachrichten aufnahm, traf sie eine Routine-Entscheidung, die die Wirkung der Aufnahme extrem verändern sollte: Sie verkürzte das Video auf 68 Sekunden, da es zum Anfang hin etwa 10 Sekunden lang unscharf war und nichts zu erkennen war. Dies bedeutete allerdings auch, dass die ersten drei Sekunden, die noch vor dem unscharfen Teil kommen, mitabgeschnitten wurden. Diese drei Sekunden zeigten jedoch eine Szene, die entscheidend für die Interpretation der folgenden Ereignisse war. Zu sehen ist Rodney King, der auf einen der Polizisten (Lawrence Powell) zuläuft. Auch wenn nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob King vorhatte den Polizisten zu attackieren oder ob es sich dabei um einen misslungenen Fluchtversuch handelte, war diese Szene doch in vielerlei Hinsicht notwendig, um die folgende Situation zu verstehen.¹⁰⁷

KTLA hatte diese unreflektierte Beschneidung des Materials aus ästhetischen und nicht aus wertenden Gründen vorgenommen. Die anderen Sender, die das Videoband von KTLA übernahmen, wussten nichts von dem fehlenden Material.¹⁰⁸ Das Videoband zeigte auch nicht, was zuvor passiert war, wie es überhaupt zu der Verhaftung und zur Eskalation der Situation kam. Diese Informationen waren jedoch essentiell, um zu verstehen, wie die Polizisten die

¹⁰⁶ Vgl. Cannon 1999, S. 21f.

¹⁰⁷ Vgl. Cannon 1999, S. 23f.

¹⁰⁸ Vgl. Cannon 1999, S. 24.

Situation einschätzten. Die Geschichte, die die Medien anhand der Videoaufnahme konstruierten, war eine über unkontrollierte, exzessive Polizeigewalt, Machtmissbrauch und womöglich auch noch Rassismus. Die Aufnahme wurde als isoliertes Ereignis betrachtet, dessen Narration sich hauptsächlich auf die Interpretation des Bildgehalts stützte. Die Schuld der Polizisten war damit von vornherein klar und es galt zu beobachten, wie auch das Gericht zu diesem Schluss kommen würde.¹⁰⁹ Die Gerichtsverhandlung gegen die vier aktiv beteiligten Polizisten zeigte dann aber unerwartet etwas anderes: nämlich dass es auch andere Möglichkeiten gab, die Aufnahme zu lesen und narrativieren. Es war der extreme Unterschied zwischen der TV-Version der Ereignisse und dem Gerichtsurteil, der bei der Urteilsverkündung die Empörung der Bevölkerung auslöste.

Der Fall des Rodney-King-Videos ist in zweierlei Hinsicht interessant: zum einen wegen den extrem gegensätzlichen Interpretationen der Aufnahme, zum anderen wegen ihrer gesellschaftlichen Auswirkung. Ohne die Videoaufnahme hätte der Prozess so wohl nie stattgefunden. Es hätte stattdessen eine interne Untersuchung gegeben, die, wie die meisten Fälle von exzessiver Polizeigewalt, in Unklarheiten und Widersprüchen versandet wäre. So aber wurde George Hollidays Videoaufnahme nicht nur zum zentralen Beweisstück in der Gerichtsverhandlung *California vs. Powell et al*¹¹⁰, sondern ermöglichte einer ganzen Gesellschaft, sich ein Urteil über die Ereignisse zu bilden. Der Freispruch der Polizisten hatte schließlich Ausschreitungen katastrophalen Ausmaßes zur Folge. Das Videoband hat einen Teil von Los Angeles und der USA für immer verändert.

Interessant ist, dass sich sowohl die Verteidigung der Polizisten als auch die Staatsanwaltschaft auf das Video stützte und es zu ihrem zentralen Argument machte. Die beiden Parteien benutzten dabei jedoch nicht nur unterschiedliche Interpretationen des Materials, sondern gingen strategisch sehr verschieden vor. Am Ende war die Version der Verteidigung in den Augen der Jury am überzeugendsten: Drei der Polizisten wurden freigesprochen, in Bezug auf den Vierten konnte sich die Jury nicht auf ein Urteil einigen.

¹⁰⁹ Vgl. Nichols 1994, S. 21.

¹¹⁰ Vgl. Cannon 1999, S. 193f.

Cannon zufolge wurde dieses Urteil schon bei der Auswahl der Jury vorherbestimmt. Da sich der gesamte Fall auf eine Videoaufnahme stützte, die schon seit einem Jahr im Fernsehen gezeigt wurde, waren die potentiellen Juroren schon mit dem zentralen Beweisstück der Anklage vertraut und hatten sich eigene Meinungen dazu gebildet. Solche Juroren, die die Polizisten für schuldig hielten, wurden sofort aussortiert, da dies dem juristischen Grundsatz der Unschuldsvermutung widerstrebt. Die Konsequenz war in diesem Falle allerdings, dass die Jury von Leuten gestellt wurde, die dem ganzen Fall und dem Videoband sehr skeptisch gegenüberstanden. Es gab die Vermutung, dass die Medien die Geschichte nicht komplett wiedergaben. Diese Jury, die bisher nur die von KTLA gekürzte Version des Videos kannte, sah nun während der Gerichtsverhandlung die Aufnahme erstmals in ihrer Ganzheit – mit den drei Anfangssekunden, in denen Rodney King scheinbar auf den Polizisten Lawrence Powell zuläuft, welcher daraufhin anfängt auf King einzuschlagen. Diese neue Erkenntnis bestärkte die Juroren in ihren Vermutungen über die Manipulation durch die Medien, was sich zugunsten der Verteidigung auswirkte.¹¹¹

Anklage und Verteidigung verfolgten zwei verschiedene Ansätze im Umgang mit dem Videoband. Während die Anklage es als Beweismittel für den konkreten Tatverdacht benutzte und ihre Thesen durch genaue Untersuchung des Videos belegen wollte, integrierte die Verteidigung das Video in einen weitaus größeren Kontext, in dem das Video nicht als *Beweisgegenstand* sondern eher als *Bestätigung der Narration* funktionierte. Die Taktik der Anklage lag in der genauen Analyse des Videos in der Abfolge der Geschehnisse – und damit in der direkten Interpretation der Bilder. Dabei ging es hauptsächlich um die Motivation bestimmter Bewegungen, die Wahrnehmung der Polizisten während der Vorgänge und ihre Intentionen. Dieser Vorgehensweise liegt das Vertrauen in eine Indexikalität der Bilder zugrunde, wie sie in Kapitel 1.1.3 beschrieben wurde. Wie schon die Medien vertraute die Anklage darauf, dass die Bilder für sich selber sprachen. Doch Nichols stellt ganz richtig fest, dass Bilder eben nicht für sich selber sprechen. Kein Bild kann Motivation oder Intention zeigen. Bilder können Narrationen bekräftigen und bestätigen und tun dies

111 Vgl. Cannon 1999, S. 194f.

am erfolgreichsten, wenn die erzählende Instanz es schafft, ihre Interpretation analytisch und wissenschaftlich aufzubauen oder zumindest so erscheinen zu lassen. Der Anklage gelang es nicht, dem Video eine überzeugende Erzählung zu verpassen.¹¹² Ihre Anschuldigungen in Bezug auf Intention und Motivation waren rein spekulativ und blieben Vorwürfe, die an den Angeklagten im Zeugenstand abprallten¹¹³ und der Verteidigung Raum für konkrete Gegenargumente ließ. Hinzu kam, dass die Anklage sich nicht auf die Zeugenaussage des Opfers stützen konnte. Da King zur Tatzeit unter extremen Alkohol- und vielleicht auch Drogeneinfluss stand, war er keine große Hilfe in der Beschreibung der Situation. Er konnte sich entweder nicht erinnern oder widersprach sich selbst, was die Anklage schließlich dazu bewegte, ihn nicht als Zeugen vorzuladen.¹¹⁴

Nichols zufolge hätte die Lösung des Problems darin gelegen, das Videoband nicht als isoliertes Ereignis zu analysieren, sondern als ein „Symptom“, welches es zu „diagnostizieren“ galt.¹¹⁵ Der Grund für die schockierende Wirkung der Videoaufnahme lag schließlich nicht nur in der Heftigkeit der abgebildeten Gewalt, sondern in der Vermutung, dass dies kein Einzelfall war. Rodney King war Teil eines größeren Ganzen und der Vorfall wurde, abgesehen von den Gründen, die die Eskalation nun tatsächlich hatte, zum Symbol für Diskriminierung, Polizeigewalt und strukturelle Gewalt.¹¹⁶ Nichols vermutet, dass eine Interpretation des Videos in diesem Kontext seitens der Anklage den Argumenten der Verteidigung wahrscheinlich besser standgehalten hätte als die isolierte Interpretation der Videoaufnahme.¹¹⁷ So

112 Vgl. Nichols 1994, S. 30 – 33.

113 Die Wirkungslosigkeit dieser Strategie kommt in der Reportage *CA vs. Powell, et al. What the Jury Saw* (CourtTV Networks) sehr gut zur Geltung.

114 Vgl. Cannon 1999, S. 201f.

115 Nichols 1994, S. 22. (meine Übersetzung)

116 Diese Wahrnehmung seitens der Bevölkerung erklärt die Empörung, die der Freispruch der Polizisten hervorrief. South Central Los Angeles war jahrelang Schauplatz von Diskriminierung und anderen Missständen, die es nicht in die Medien schafften, gewesen. Dass nun ein Fall, der mit all dieser Symbolik aufgeladen war und nationale Aufmerksamkeit genoss, mit einem Freispruch für die Polizisten endete, brachte das Fass schließlich zum überlaufen und löste massive Rassenunruhen aus (vgl. Nichols 1994, S. 40).

117 Vgl. Nichols 1994, S. 22

wäre es vielleicht sinnvoll gewesen, den Fall im Kontext typischer Umgangsformen von Polizisten mit unkooperativen Tätern aus Minderheitsgruppen zu betrachten.¹¹⁸

Was die Anklage versäumte, gelang der Verteidigung dafür umso besser. Der Interpretationsrahmen, den sie um das Video konstruierte, war weit gefasst. Er bezog sich nicht einfach nur auf die Bildebene und den konkreten Vorfall, sondern berücksichtigte komplexe Fragen zur Arbeit eines Polizisten der LAPD, seiner Ausbildung und seinen Vorschriften. Er umfasste Fragen zum Erfahrungshorizont der Polizisten und ihrer Einschätzung in Bezug auf Rodney King. Die Verteidigung schaffte es, ihre Mandanten als gewissenhafte Polizisten darzustellen, die unter dem Eindruck standen, dass von Rodney King Lebensgefahr ausging. Des Weiteren argumentierte sie, dass King die Situation kontrollierte und nicht die Polizisten. Diese reagierten bloß auf seine Aktionen, befanden sich in der Defensive und führten ihre Verteidigung in Übereinstimmung mit Polizeivorschriften aus. Die Annahme der Selbstverteidigung lässt jede Aktion Kings als Angriff erscheinen. Die kausale Abfolge von Ereignissen, in der der Beteiligte A die Reaktion des Beteiligten B provoziert und umgekehrt, verschiebt sich von der Anklageversion einer A–B–A'–B'–A'–B''-Kette (der Polizist schlägt zu (A), King rollt sich weg um sich zu schützen (B), woraufhin der Polizist nochmals zuschlägt (A''), etc.) zu einer B–A'–B'–A''–B''-Abfolge (King rollt angreifend auf Polizisten zu (B), der Polizist verteidigt sich (A'), King bewegt sich weiter auf ihn zu (B'), also schlägt der Polizist nochmals zu (A''), etc.). Beide Versionen werden von demselben Beweismaterial unterstützt. In diesem Fall hängt die Bedeutung des filmischen Rohmaterials von dem interpretativen Rahmen ab, in dem es präsentiert wird.¹¹⁹

Die Strategie der Verteidigung ging auf. Die Polizisten hatten nach ihrem besten Wissen und Gewissen gehandelt und sich strikt an die Vorschriften gehalten. Die Videoaufnahme diente als Bestätigung der Narration, die um sie herum aufgebaut wurde, und die Geschehnisse wurden weitestgehend als Selbstverteidigung der Polizisten ausgelegt. Paradoxerweise gelang es der Verteidigung sogar, die Jury davon zu überzeugen, dass die Schläge Rodney

¹¹⁸ Vgl. Nichols 1994, S. 28.

¹¹⁹ Vgl. Nichols 1994, S. 24ff.

King das Leben gerettet hatten – denn hätten die Polizisten ihn nicht damit bezwungen, hätte die Situation weiter eskalieren können und schließlich die Tötung Kings erforderlich machen können.¹²⁰ Wenn das Verhalten der Polizisten die Menschenrechte Kings missachtet hatte, so lag dies nicht an den individuellen Polizisten, sondern an den Polizeitaktiken im Allgemeinen. Wenn die angeklagten Polizisten die Situation falsch eingeschätzt hatten und ihre Waffen falsch benutzt hatten, dann war dies nicht ihre Schuld, sondern lag an schlechten Ausbildungsstrukturen. Es war allerdings nicht die Polizeistruktur an sich, die vor Gericht stand, sondern vier Polizisten, die in ihrem Auftrag gehandelt hatten. Und diese konnte schließlich keine individuelle Schuld an den Mängeln des Polizeiwesens in Los Angeles treffen.¹²¹

Der Zapruder-Film und das Rodney-King-Video zeigen beispielhaft wie sich Filmdokumente in verschiedene Erzählungen eingliedern lassen und dabei gegensätzliche Bedeutungen annehmen können. Beiden Filmen konnte weder durch Analyse der Aufnahme in Echtzeit noch durch genaue Betrachtung der Aufnahme in Einzelframes, Zeitlupe oder Vergrößerung eine ultimative Wahrheit zu den eingefangenen Geschehnissen abgewonnen werden. Als zentrale Beweisstücke historisch-relevanter Ereignisse der US-amerikanischen Geschichte blieben und bleiben sie Gegenstand kontroverser Meinungen. Die Art und Weise, wie mit den Filmen in den verschiedenen Interpretationen umgegangen wurde, zeigt, dass ihr Informationsgehalt begrenzt ist und je nach rahmender Narration eine andere Bedeutung annehmen kann. Im Falle des Zapruder-Films ist das Einzige, was uns die Aufnahme mit Sicherheit zeigt, dass Präsident Kennedy erschossen wird. Die Fragen, die das Ereignis aufwarf, konnte der Film nicht beantworten. Die relevanten Informationen zur Beantwortung dieser Fragen liegen außerhalb des Filmbildes – die Kamera richtet sich auf das Opfer und nicht den oder die Täter. Verschiedene Parteien kamen

¹²⁰ So titelte die New York Times: "Blows Saved Rodney King's Life, Officer Testifies" (3. März, 1993). Zitiert in Nichols 1994, S. 23.

¹²¹ Zwei der Polizisten wurden 1993 vor einem Bundesgericht schließlich doch dafür schuldig befunden, Rodney Kings Menschenrechte gewaltsam verletzt zu haben, wofür beide eine 30-monatige Haftstrafe verbüßten (vgl. CourtTV Networks: *CA vs. Powell, et al. What the Jury Saw*).

bei ihrer Untersuchung des Materials zu verschiedenen Schlüssen und somit wird es immer verschiedene Versionen der Geschichte um die Ermordung Kennedys geben. Das Rodney-King-Video beinhaltet hingegen alle räumlichen Informationen die zur Interpretation der Aufnahme benötigt sind. Jeder Akteur kann im Bild identifiziert werden und die Aktionen der Einzelpersonen sind klar erkennbar. Doch auch hier sind verschiedene Lesarten der Aufnahme möglich: In der einen ist Rodney King das Opfer und die Polizisten die Täter, in der anderen ist King Täter und die Polizei in der Verteidigung. Wir sehen zwar, welche Bewegungen die Akteure ausführen, doch wir können uns ihrer Intentionen und Motivationen nicht sicher sein. Des Weiteren bleibt der Film in seiner zeitlichen Darstellung lückenhaft. Er zeigt uns die Vorgeschichte der Verhaftung nicht, die uns den Geistes- und Wahrnehmungszustand der Akteure erklären und damit zur Interpretation der Videoaufnahme beitragen könnte. Damit sind wir gänzlich auf Zeugenaussagen angewiesen. Die Aufnahmen gehen über ihre Indexikalität nur durch die Einbindung in eine ihnen nicht inhärente Narration hinaus. Sie selbst können uns nur zeigen, dass *es-da-gewesen-ist* und nur sehr wenig darüber, dass *es-so-gewesen-ist*.¹²² Es liegt an der Überzeugungskraft eines aufgestülpten interpretativen Rahmens, welche Narration wir in der Aufnahme bestätigt sehen.

Beiden Filmen kommt heute ein ikonischer Wert zu. Andeutende Verweise auf die Filme durch kurze Ausschnitte oder Einzelbilder reichen aus, um uns ihre komplexe Geschichte und gesellschaftliche Implikationen in den Sinn zu rufen. Bleibt noch zu sagen, dass beiden Aufnahmen eine Art filmische Gegenantwort geboten wurde. Lee Harvey Oswald wurde kurz nach seiner Festnahme von dem Nachtclubbesitzer Jack Ruby vor laufenden Fernsehkameras erschossen.¹²³ Das Rodney-King-Video fand sein Gegenstück während der Ausschreitungen in Los Angeles. Der weiße Truckfahrer Reginald Denny wurde an einer Kreuzung von mehreren schwarzen Randalierern aus seinem Truck gezogen und fasst zu Tode geprügelt. Ein Nachrichtenhubschrauber übertrug

¹²² Vgl. Kapitel I.1.3

¹²³ Vgl. Bruzzi 2000, S. 15.

die Ereignisse live ins Fernsehen.¹²⁴

Obwohl beide Aufnahmen durch ihre Heftigkeit über eine unanfechtbare Wahrhaftigkeit verfügen, ist es nahezu unmöglich, sie von Assoziationen isoliert zu betrachten. In beiden Fällen hängt die Bedeutung des Bildgehalts von einer Interpretation ab, die durch Aussagen von Augenzeugen, Experten oder durch anderes Beweismaterial gestützt wurde. Die Filmdokumente wurden so durch eine außenstehende Realität narrativiert. Paradoxerweise verschiebt sich diese Funktionsweise in ihr Gegenteil, wenn Filmmaterial zu komplexen Dokumentarfilmen zusammengeführt wird: Dokumentarfilme tendieren eher dazu, die Realität ihrerseits zu narrativieren. Im nächsten Kapitel sollen die Eigenschaften und Möglichkeiten des Dokumentarfilms, sein Verhältnis zur Realität und der Stellenwert des einzelnen Filmdokuments im größeren filmischen Kontext erörtert werden.

1.3 DER DOKUMENTARFILM

„An ideal history of the world is most perfectly told by a history of all its subjects. The impracticability of such a history, like a full-scale map of the world, mocks human effort – a compromise will have to do.”

Peter Greenaway, *The Falls*¹²⁵

Obwohl der Begriff *Dokumentarfilm* im umgangssprachlichen Gebrauch klare Assoziationen hervorruft, ist seine wissenschaftliche Bestimmung unter den Theoretikern umstritten. Roger Odin kritisiert, dass das Format allzu oft über den Gegensatz zum fiktionalen Film und nicht aus sich heraus definiert wird.¹²⁶ Insgesamt dominieren zwei Ansätze in der Theoriebildung über den Dokumentarfilm: zum einen die Betrachtung der formalen Gestaltung und Produktionsweisen, die ihren Schwerpunkt auf die filmische Beziehung zur Wirklichkeit und das Anliegen des Dokumentarfilms legt, zum anderen die

¹²⁴ Vgl. Cannon 1999, S. 304ff.

¹²⁵ *The Falls*. Regie: Peter Greenaway. Großbritannien, 1980.

¹²⁶ Vgl. Odin 1990, S. 125.

Untersuchung von Rezeptionsweisen, die zu einer „dokumentarisierenden Lektüre“¹²⁷ führen. Dabei stehen formale Gestaltungsmittel der Filme genauso im Mittelpunkt wie Fragen der filmischen Authentizität und Narrativität. Das aus diesen Eckpunkten bestehende Spannungsfeld um den Dokumentarfilm soll hier in seinen Grundzügen untersucht werden, um später den Fake-Dokumentarfilm anhand der aufgestellten Thesen zu situieren.

1.3.1 DOKUMENTARISIERENDE LEKTÜRE: „WANN IST EIN DOKUMENTARFILM?“

Die Theoriebildung um den Dokumentarfilm hat ihren Schwerpunkt in der Geschichte hauptsächlich auf die Ontologie des belichteten Materials, seinen Bezug zur Wirklichkeit, Erzählstrukturen etc. gelegt. Seit den 90er Jahren hat jedoch ein anderer Aspekt zunehmend an Bedeutung in der Dokumentarfilmtheorie gewonnen: der Zuschauer und seine Rezeption des Films. Dies bezieht sich nicht nur auf den Akt des Sehens und Wahrnehmens, sondern auch auf Zuschauererwartungen, Präsentationen des Films, soziale Funktionen und andere Rezeptionskontexte. Mit der zunehmenden Erkenntnis, dass die starren Kategorien *fiktional* und *nichtfiktional* nicht für alle Filme greifen und Filme oft einen „weitaus problematischer[en] und uneindeutiger[en]“¹²⁸ Charakter annehmen, begannen Theoretiker nach anderen Kriterien zu suchen, um den Dokumentarfilm zu klassifizieren. Ein wichtiger Ansatz ist dabei der von Roger Odin, der hier exemplarisch vorgestellt werden soll.

Odins Theorie geht erstmals nicht von einer Trennung fiktionaler und nicht-fiktionaler Inhalte aus, sondern definiert einen Film dann als Dokumentarfilm bzw. Spielfilm, wenn er vom Rezipienten als ein solcher gelesen wird und er ihn damit entweder einer „dokumentarisierenden Lektüre“ oder einer „fiktivisierenden Lektüre“¹²⁹ unterzieht. Die dokumentarisierende Lektüre wird ihm

¹²⁷ Odin 1990, S. 127.

¹²⁸ Hattendorf 1999, S. 43.

¹²⁹ Odin 1990, S. 127.

zufolge dann angeregt, wenn der Rezipient während der Lektüre des Films (oder auch schon vorher) einen „real präsupponierten Enunziator“¹³⁰ konstruiert. Der Enunziator ist bei Odin nicht unbedingt der Autor oder eine andere erzählende Instanz, sondern ein allgemeiner „Ausgangspunkt der filmischen Kommunikation“¹³¹ – etwas, das „für einen Aspekt des Films verantwortlich zeichnet“¹³². So kann der Leser z.B. die Kamera als Enunziator annehmen, womit im Kracauerschen Sinne alles, was vor die Linse gestellt wird, einen dokumentarischen Wert bekommt. Er kann aber auch das Kino als Enunziator annehmen und den dokumentarischen Wert des Films in seinem Platz in der Filmgeschichte sehen. Die Gesellschaft als Enunziator anzunehmen führt zu einer soziologischen Lektüre; den Kameramann als Enunziator vorauszusetzen führt dazu, die Orte an denen sich dieser Mensch während der Aufnahme befunden hat als real zu betrachten usw. Dabei können in einem Film mehrere Enunziatoren gleichzeitig existieren oder sich abwechseln.¹³³ Wichtig für die dokumentarisierende Lektüre ist damit die „präsupponierte Realität des Enunziators und nicht die Realität des Dargestellten.“¹³⁴

Dabei stellt sich die Frage, wie das Publikum dazu kommt, sich solch einen Enunziator zu konstruieren. Welche Anweisungen oder Einladungen regen dazu an, den Film dokumentarisierend zu lesen? Odin macht vier Produktionsmodi für solch eine Lesweise aus: zwei dem Film externe und zwei dem Film interne. Als externe Produktionsmodi beschreibt Odin die individuelle Produktion und die institutionelle Produktion. Mit der individuellen Produktion ist die Möglichkeit des Lesers gemeint, während der Rezeption auf den dokumentarisierenden Lektüremodus umzuschalten. So kann er natürlich nicht ohne weiteres mitten im Film anfangen, die Charaktere als real existierende Personen zu interpretieren, wenn im Vorspann die Namen der Schauspieler erwähnt wurden. Er kann jedoch beispielsweise beginnen, den Film als Dokument über die Arbeit und die Karrieren der Schauspieler zu reflektieren – in diesem Fall liest er einen fiktionalen Film auf dokumenta-

130 Odin 1990, S. 131.

131 Odin 1990, S. 126.

132 Eitzen 1998, S. 41.

133 Vgl. Odin 1990, S. 131ff.

134 Odin 1990, S. 130.

risierende Weise. Die institutionelle Produktion einer dokumentarisierenden Lektüre findet statt, wenn der Zuschauer weiß, dass eine pädagogische, soziologische oder historische Institution hinter dem Film steht. Die Institution, die hinter fiktionalen Filmen steht und so zur fiktivisierenden Lektüre anweist, ist dem hingegen die Unterhaltungsindustrie, die uns regelmäßig mit fiktionalen Filmen beliefert. Die Institutionen stehen also für eine bestimmte Gattung von Filmen.¹³⁵

Als interne Produktionsmodi führt Odin zum einen den Vorspann eines Films, zum anderen textuelle Anweisungen an. Der Vorspann nimmt eine besondere Rolle ein, da er sich vom Rest des Films abhebt und in seiner einleitenden Funktion besonderen Einfluss auf den Rezeptionsmodus hat. So kann der Vorspann direkt auf die gewünschte Lektüreweise oder dahinterstehende Institutionen hinweisen oder dies durch Konventionen tun – einleitende Texte zur Entstehung des Films oder der Thematik oder auch durch das Weglassen von Schauspielernamen (die zur Konvention des fiktionalen Films gehören) gehören zu den Möglichkeiten. Auch innertextuelle Anweisungen zu einer dokumentarisierenden Lektüre basieren mehr auf filmischen Konventionen und dem Erfahrungswert der Rezipienten als auf expliziten Anleitungen. So hat Odin zufolge jedes dokumentarische Subensemble eigene stilistische Merkmale, die in ihrer Verkettung die dokumentarisierende Lektüre hervorbringen. Ein Beispiel ist das Erscheinen von Experten in pädagogischen Filmen, die den Rezipienten oder stellvertretend den Interviewer direkt ansprechen und deren Thesen durch einen erklärenden Kommentar und Graphiken ergänzt werden. Der Reportagefilm zeichnet sich hauptsächlich durch eine gewisse Unpoliertheit und Spontaneität aus. So ist das Bild z.B. nicht statisch, sondern bewegt sich in Reaktion auf die Ereignisse, ist verwackelt, schlecht ausgeleuchtet etc. Gleichmaßen ist der Ton kein klarer Studioton, sondern zeichnet sich als Direktton durch Hintergrundgeräusche, lebendige Rede und Dialekte aus. Die Kamera und der Kameramann werden nicht „unsichtbar“ gemacht, wie es im klassischen Spielfilm geschieht, sondern werden in das Geschehen mit einbezogen – die vor der Kamera stehenden Personen reagieren oft auf die Kamera und den Kameramann verbal oder mit Gesten. Diese Markierung der „realen

135 Vgl. Odin 1990, S. 134f.

Existenz des Kameramannes“¹³⁶ dient dazu, ihn als realen Enunziator zu implizieren.¹³⁷

Natürlich können die Rezeptionsaufforderungen nie garantieren, dass sie vom Publikum auch so angenommen werden, es überzeugen und es sich ihnen nicht verweigert. Eine Dokumentarfilmtheorie, die von den filmischen Texten ausgeht und nicht von der Wahrnehmungsforschung, kann die Wirkung und Akzeptanz solcher Lektüreanweisung deshalb nie genau bestimmen und muss sich auf eine Beschreibung der Produktionsweisen implizierter Anweisungen beschränken.¹³⁸ Festzuhalten bleibt, dass es von der Effektivität dieser Produktionsmodi abhängt, ob der Film nun als dokumentarischer gelesen wird oder nicht. Dirk Eitzen, der einen ähnlichen Ansatz verfolgt, schlägt daher vor, sich nicht länger mit der Frage „Was ist ein Dokumentarfilm?“ zu beschäftigen, sondern dass die Frage „Wann ist ein Dokumentarfilm?“ angebrachter wäre.¹³⁹ Fragen der Ontologie des Dokumentarfilms sollten deshalb trotzdem nicht vernachlässigt werden. Grundvoraussetzung für jede dokumentarisierende Lektüre ist schließlich der Glaube an die Fähigkeit eines Filmes, auf irgendeine Art und Weise die Wirklichkeit darstellen zu können. Wie es sich mit der Beziehung zwischen Dokumentarfilm und Wirklichkeit verhält, soll im folgenden Kapitel in Betracht gezogen werden.

1.3.2 DOKUMENTARFILM UND WIRKLICHKEIT

In Rückbesinnung auf den Begriff des *Dokuments*, das am Anfang dieser Arbeit als „beweisende Urkunde und das zur Erhellung oder Belehrung Dienliche“ definiert wurde¹⁴⁰, stellt sich die Frage, was den *Dokumentar-Film* mit diesen Attributen verbindet. Das Handwörterbuch der Massenkommunikation und Medienforschung bietet eine klassische Definition des Begriffs:

¹³⁶ Odin 1990, S. 138.

¹³⁷ Vgl. Odin 1990, S. 136ff.

¹³⁸ Vgl. Odin 1990, S. 141f.

¹³⁹ Eitzen 1998, S. 35

¹⁴⁰ Vgl. Kapitel 1.1.1

*„Dokumentarfilm: auf der Realität beruhender Filmtyp ohne Berufsschauspieler und ohne Spielhandlung, von S. Kracauer als Tatsachenfilm bezeichnet, bezweckt in erster Linie, in relativ ungezwungener, erfreulicher und müheloser Weise zu informieren und zu belehren.“*¹⁴¹

Diese beispielhafte Definition bringt die zwei Haupteigenschaften des Dokumentarfilms hervor: zum einen seinen Bezug zur Wirklichkeit, zum anderen seinen Zweck, bzw. sein Ziel. Diese beiden Bestandteile sollen hier einmal getrennt betrachtet werden.

Dem Dokumentarfilm scheint eine einzigartige Beziehung zur vergangenen Wirklichkeit attestiert zu werden, die auf den Eigenschaften des Films, wie Kracauer sie beschrieben hat, basiert.¹⁴² Brian Winston sieht den Grund dafür in einer historischen Wahrnehmung der Kamera als wissenschaftliches Instrument. Seit M. François Arago Daguerres Kamera 1839 auf eine Stufe mit dem Mikroskop, Teleskop und Thermometer stellte, umgibt die Fotografie die Aura eines Apparats, der auf besondere Weise die Wirklichkeit messen und enthüllen kann.¹⁴³ All diese Geräte produzieren auf die ihnen innenwohnende Art Daten, die ein Analogon der Wirklichkeit bilden – im Fall der Kamera ein Bild. Die Kamera arbeitet dabei ebenso genau oder ungenau wie z.B. ein Thermometer und begründet damit die Annahme, das Sehen = Wissen ist.¹⁴⁴ Wissenschaftliche Instrumente gewinnen Daten, die uns selbst allerdings nicht viel über die Welt mitteilen. Wissenschaftler müssen diese Daten lesen, interpretieren und mit anderen Daten in Zusammenhang bringen und erst dann können aus den Daten Thesen gebildet werden. Winston argumentiert, dass es sich im Falle des dokumentarischen Filmbildes um ein ähnliches Konzept handelt. Der wissenschaftliche Anspruch an die Fotografie hat sich auf die Filmkamera übertragen und dokumentarische Filmaufnahmen bilden die Daten, aus denen der Regisseur eine These extrapolieren kann. Diese angenommene Beziehung zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und dem dokumentarisch-filmischen

¹⁴¹ Silbermann, Alphons: Handwörterbuch der Massenkommunikation und Medienforschung, Band 1. Berlin 1982, S. 69, zitiert in Hattendorf 1999, S. 43.

¹⁴² Vgl. Kapitel 1.1.3.

¹⁴³ Vgl. Winston 1993, S. 37.

¹⁴⁴ Vgl. Winston 1993, S. 40.

Bild ist Winston zufolge der einzige Grund, warum dem Dokumentarfilm solch ein objektiver und wirklichkeitsbeweisender Charakter zugeschrieben wird.¹⁴⁵ Allerdings muss berücksichtigt werden, dass solche Objektivitätsversprechen immer nur bis zu einem gewissen Grad erfüllt werden können. Ein Dokumentarfilm besteht aus vielen verschiedenen Dokumenten, deren Auswahl wie auch die Auswahl der aufzunehmenden Wirklichkeit immer nur einen selektierten Wirklichkeitsausschnitt ergeben kann. Dem Autor kommt die Rolle einer „Selektions-Instanz“¹⁴⁶ zu, indem er entscheidet, aus welchen Ausschnitten der Wirklichkeit sein Film besteht und welche Thesen er darauf aufbaut. Dem ganzen liegt also ein höchst subjektiver Prozess zugrunde, dem sich der Autor auch gar nicht entziehen kann.¹⁴⁷

Doch auch abgesehen von der Subjektivität des Autors kann die Wirklichkeit, wie das Eingangszitat von Peter Greenaway schon sagt, nie in ihrer Ganzheit dargestellt werden, sondern immer nur als Kompromiss. Klaus Kreimeier spricht von „arrangierter Wirklichkeit“¹⁴⁸ und weist daraufhin, dass das filmische Bild immer eine von vielen möglichen Repräsentationen der Wirklichkeit ist: „Es verweist auf eine bestimmte Ansicht der außerfilmischen Wirklichkeit, aber es ist kein maßstabsgerechtes Abbild, geschweige denn ein 1:1-Abbild dieser Wirklichkeit“¹⁴⁹. Funktionieren kann der Dokumentarfilm nur, wenn zwischen dem Film und dem Rezipienten eine Übereinkunft über den Referenzcharakter des Filmbildes herrscht – also darüber, „dass Aspekte der Wirklichkeit vor unseren Augen arrangiert, inszeniert werden, um einen Diskurs über diesen Wirklichkeitsausschnitt zu ermöglichen“¹⁵⁰.

Die Geschichte des Dokumentarfilms zeigt deutlich, wie unterschiedlich das Arrangieren von Wirklichkeit ausfallen kann und sich damit auch die Wahrnehmungskonventionen der Zuschauer verändern. Urväter des Dokumentarfilms wie Robert Flaherty und John Grierson, die erstmals über das Konzept

145 Vgl. Winston 1993, S. 41.

146 Kreimeier 1997, S. 41.

147 Vgl. Kreimeier 1997, S. 41.

148 Kreimeier 1997, S. 29.

149 Kreimeier 1997, S. 29.

150 Kreimeier 1997, S. 29.

von Non-Fiction-Filmen wie Ansichten und Wochenschauen hinausgingen und das Filmmaterial neu ordneten, um einen diskursiven Zusammenhang mit einer artikulierten Argumentation herzustellen¹⁵¹, waren aufgrund der aufwendigen, unbeweglichen Kameratechnik der 20er und 30er Jahre auf Nachstellungen und Inszenierungen angewiesen. Ihre Arbeitsweise basierte nie auf einer simplen, beschreibenden Abbildung der Wirklichkeit, sondern strebte durch Montage und Narration eine „Dramatisierung des Materials“¹⁵² und des Alltäglichen an, die gleichzeitig einen sozialkritischen Charakter haben und die Aufmerksamkeit des Publikums erhöhen sollte.¹⁵³ Diese Filme waren meist von einem dominanten auktorialen oder poetischen Kommentar und Musik begleitet.¹⁵⁴ Besonders die britische Dokumentarfilmschule der 20er und 30er Jahre hatte dabei oft nicht nur das Anliegen zu informieren, sondern auch gesellschaftliche Veränderungen hervorzubringen und bezog ganz offen bestimmte Standpunkte. Trotz der Rekonstruktionen, dem „creative treatment of actuality“¹⁵⁵, wie Grierson seinen vielzitierten Grundsatz formulierte, und der parteiischen Sichtweise behielten diese Filme für das Publikum ihren beweisenden, dokumentarischen Charakter.

Dennoch wurden die durch die Kameraausrüstung bedingte Unspontaneität und die dadurch notwendigen Nachinszenierungen auf der Produzentenseite zunehmend als Einschränkung und Kompromiss angesehen.¹⁵⁶ Mit der Verbreitung kleinerer und leichter Kameras, mit denen man schließlich auch Direktton aufzeichnen konnte, veränderte sich in den späten 50er und den 60er Jahren die Dokumentarfilmproduktion grundlegend. Als Reaktion auf die vorherigen Einschränkungen entwickelten sich zwei starke Strömungen, die jegliche Inszenierung ablehnten: das Direct Cinema in den USA und das Cinéma Vérité in Frankreich, bzw. Europa. Beide Bewegungen setzten auf pure Observation, um dem Leben auf die Spur zu kommen. Benutzt wurde ausschließlich Direktton – auf Kommentare, Musik oder Soundeffekte wurde

¹⁵¹ Vgl. Gunning 1995, S. 118.

¹⁵² Kiener 1999, S. 48.

¹⁵³ Vgl. Kiener 1999, S. 27 und S. 49.

¹⁵⁴ Vgl. Hattendorf 1999, S. 121.

¹⁵⁵ Grierson zitiert in Kiener 1999, S. 51.

¹⁵⁶ Vgl. Winston 1993, S. 42.

gänzlich verzichtet. Die Filme bestanden aus langen Einstellungen mit so wenigen Schnitten wie möglich. Der Rezipient sollte Zeit haben zuzusehen, wie sich das Leben vor der Kamera entfaltet, und das Filmmaterial sollte für sich selbst sprechen.¹⁵⁷ Damit wurde die Kamera wieder verstärkt als wissenschaftliches Instrument betrachtet¹⁵⁸ – nur, dass die „Wissenschaftler“ die gewonnenen Daten nicht auswerteten: Sie überließen es dem Publikum selbst seine Schlüsse aus den Filmaufnahmen zu ziehen. Trotz dieses gemeinsamen Verständnisses für die Dokumentation uninszenierten Lebens unterschieden sich die beiden Bewegungen doch in einem zentralen Punkt: Während die Vertreter des Direct Cinema sich während der Filmaufnahme und im Film so unsichtbar wie möglich zu machen versuchten, um das Leben so aufzunehmen wie es auch ohne Kamera vor Ort stattgefunden hätte¹⁵⁹, rückten die Anhänger des Cinéma Vérité ihre Anwesenheit und Einfluss auf die Situation in den Mittelpunkt.¹⁶⁰ Letztere stellten sich damit einem Effekt, der sich im Sinne der Wissenschaftsanalogie als die Heisenbergsche Unschärferelation beschreiben lässt: Heisenbergs These besagt, dass eine physikalische Messung immer durch den Messprozess beeinflusst wird und damit kein „Bild der Natur selbst, sondern ein Bild unserer Kenntnis von der Natur“¹⁶¹ vermittelt. Eine objektive Aussage über eine reale Wirklichkeit ist Heisenberg zufolge daher nicht möglich. Die Vertreter des Cinéma Vérité nahmen sich diesem Problem mit der konsequenten und offensichtlichen thematischen Einbeziehung ihres Einflusses auf die Situation an.

Abgesehen von diesen und anderen zahlreichen Strategien, mit denen die darzustellende Wirklichkeit im Dokumentarfilm arrangiert werden kann, verfolgen die Filmemacher jedoch größtenteils ähnliche Ziele, die auf der Beziehung zwischen Film und Wirklichkeit basieren. Ob das Ziel darin liegt die Wirklichkeit zu erhalten und zu enthüllen, das Publikum von etwas zu über-

¹⁵⁷ Vgl. Winston 1993, S. 50.

¹⁵⁸ Vgl. Winston 1993, S. 42.

¹⁵⁹ Vgl. Winston 1993, S. 43.

¹⁶⁰ Vgl. Winston 1993, S. 50.

¹⁶¹ Teider 2003.

zeugen, einen Sachverhalt zu analysieren oder einfach etwas auszudrücken¹⁶² – ein Dokumentarfilm kann nur funktionieren, wenn er das Publikum von seiner Seriösität überzeugt. Es muss daran glauben, dass sich die Abbildungen, ob reinszeniert oder nicht, auf eine reale Wirklichkeit beziehen – kurz: Der Dokumentarfilm wie auch seine einzelnen Aufnahmen (Dokumente) müssen als *authentisch* empfunden werden. Was Authentizität für den Dokumentarfilm bedeutet und wie diese hergestellt werden kann, soll im nächsten Kapitel behandelt werden.

1.3.3 DOKUMENTARFILM UND AUTHENTIZITÄT

Im Versuch der Definition von *Authentizität* und des *Authentischen* wurde zu Beginn dieser Arbeit festgestellt, dass Authentizität eine Frage des Eindrucks des Rezipienten ist und nicht unbedingt im Dokument selbst begründet liegt. Dieses muss nicht zwingend echt und ungefälscht sein, um authentisch zu wirken – es muss dem Rezipienten nur glaubwürdig erscheinen und durch seine formale Ästhetik oder einen Urheber verbürgt sein. Klaus Kreimeier überträgt das Konzept auf den Dokumentarfilm:

„... dokumentarische Bilder sind dann authentisch wenn die Referenz auf den Wirklichkeitsausschnitt, den sie zeigen, verbürgt ist, das bedeutet in diesem Fall: durch den technischen Herstellungsprozess der Bilder als gesichert gelten kann und nachprüfbar ist.“

Manfred Hattendorf begreift den Begriff des Authentischen in Bezug auf den Film auf zwei Ebenen:

1. „Authentisch‘ bezeichnet die objektive ‚Echtheit‘ eines der filmischen Abbildung zugrunde liegenden Ereignisses.“¹⁶³

Eine solche Benutzung des Begriffs bürgt für den abgebildeten Vorfall als wahr,

¹⁶² Vgl. Renov 1993, S. 21 – 36.

¹⁶³ Hattendorf 1999, S. 67.

bzw. dafür dass er sich auch ohne Kamera vor Ort so ereignet hätte. Die filmische Bearbeitung wird ausgeklammert und die Authentizität begründet sich in der Quelle.

2. „Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die ‚Glaubwürdigkeit‘ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption.“¹⁶⁴

Diese Definition richtet sich mehr auf die formale Gestaltung eines Films und die damit hervorgerufene Rezeption unabhängig vom dargestellten Ereignis. In seinem Versuch festzustellen, wie Authentizität in Dokumentarfilmen durch formale Gestaltung erzeugt werden kann, kommt Hattendorf zu dem Schluss, dass auch im Dokumentarfilm die „authentische Wirkung [...] in der formalen Gestaltung der Filme begründet [liegt] und nicht in [...] einer Authentizität der ‚Sache selbst‘.“¹⁶⁵

Hattendorf macht in seiner Untersuchung verschiedene filminterne formale Markierungen aus, die den Rezipienten nicht nur zu einer dokumentarisierenden Lektüre einladen¹⁶⁶, sondern gleichzeitig dazu auffordern, einen Wahrnehmungsvertrag mit dem Film einzugehen. Dieser Vertrag bleibt bestehen, solange der Rezipient den Film als authentisch anerkennt. Kommt es nicht zu solch einer Vertragsschließung oder verliert der Zuschauer während der Rezeption das Vertrauen in die Authentizität des Filmes, löst sich der Vertrag auf und der Rezipient reagiert mit Ablehnung auf die filmische Botschaft.¹⁶⁷ Wie es schließlich zu diesem Rezeptionseffekt kommt, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. In der Theoriebildung über den Dokumentarfilm dominiert daher die Betrachtung von Authentizitätserzeugung als Autorenintention und wird an konkreten Filmen erläutert, ohne eine allgemeine Theorie aufzustellen.¹⁶⁸ Die Authentisierungsstrategien, auf die Regisseure zurückgreifen, basieren weitestgehend auf Wahrnehmungskonventionen, die auf die

¹⁶⁴ Hattendorf 1999, S. 67.

¹⁶⁵ Hattendorf 1999, S. 311.

¹⁶⁶ Vgl. Kapitel 1.3.1.

¹⁶⁷ Vgl. Hattendorf 1999, S. 311.

¹⁶⁸ Vgl. Berg-Ganschow 1990, S. 85.

Filmgeschichte zurückgehen und historischen Veränderungen unterliegen.

Ein wichtiges Kriterium für die authentische Wirkung ist, was Hattendorf die „Nachprüfbarkeit“¹⁶⁹ nennt. Dabei geht es nicht um die Möglichkeit des Rezipienten, konkrete Ereignisse überprüfen zu können, sondern um einen ständigen Abgleich des Rezipienten zwischen dem Filmbild und seinem Montagezusammenhang, bzw. dem Rest des Films. In diesem Prozess entscheidet der Rezipient, ob es sich in der jeweiligen Szene um eine Rekonstruktion und um Schauspieler handelt oder um „echte Menschen“. Auch wird das innere Bild, das er vielleicht schon vorher von den dargestellten Ereignissen hatte, ständig mit der Vermittlung durch den Film abgeglichen und so als glaubwürdig oder nicht eingeteilt.¹⁷⁰ Zu guter Letzt kann der Eindruck der Authentizität auch durch filmexterne Faktoren hergestellt werden. So kann z.B. ein bekannter Filmautor, eine Institution, in deren Rahmen der Film entstanden ist, oder ein bestimmter Präsentationsrahmen für die Glaubwürdigkeit des Films bürgen.

In der Frage nach filmischer Authentizität ergeben sich damit drei Faktoren, die aufeinander Einfluss nehmen: die Authentizität der Sache selbst, die Authentizität der filmischen Präsentation und die Authentizität der Wahrnehmung. Uta Berg-Ganschow stellt allerdings fest, dass es letztlich nicht möglich ist zu ergründen, wann und warum ein Dokumentarfilm es schafft, beim Zuschauer den gewünschten Authentizitätseffekt hervorzurufen – besonders, weil es dabei meistens eine Vielzahl von sich gegenseitig beeinflussender Faktoren gibt.¹⁷¹ Peter Krieg versucht sich dem Thema von Seiten des Zuschauers zu nähern, dessen Wahrnehmung nicht unbedingt bewusst auf der formalen Gestaltung beruht. Für ihn wird das Vertrauen in die Wahrhaftigkeit des Gezeigten durch vier Kategorien hergestellt:

„1. Plausibilität = Korrelation zu den bisherigen eigenen Erfahrungen bzw. Gewohnheiten (eigene Erfahrungen sind von sozial und kulturell gesetzten

¹⁶⁹ Hattendorf 1999, S. 69.

¹⁷⁰ Vgl. Hattendorf 1999, S. 69f.

¹⁷¹ Vgl. Berg-Ganschow 1990, S.85.

- Regeln nicht unbedingt unterscheidbar).
2. Logik = Korrelation zu den Regeln der Sprache, das heißt Ausschließung von Paradoxien.
 3. Inszenierung = Korrelation zu eigenen Sympthatiemustern, Modellen, Genres.
 4. Transparenz = Korrelation mit vertrauten Herstellungsprozessen.¹⁷²

Der Authentizitätseffekt wird also nicht nur durch die Erfahrung des Rezipienten in Bezug auf Dokumentarfilmkonventionen hergestellt, sondern ist auch von dem persönlichen Erfahrungswert eines Zuschauers abhängig, der einen Diskurs als plausibel und logisch einordnen oder als unsinnig ablehnen kann. Der Erfahrungswert eines Individuums und einer Gesellschaft unterliegt dabei ständigen Veränderungen. Dies bedingt wiederum Verschiebungen in den Wahrnehmungskonventionen, auf die Filmautoren reagieren – und mit ihren neuen Strategien den Erfahrungswert der Rezipienten wieder beeinflussen. Ein Erfahrungswert der Zuschauer und seine Auswirkungen in der Filmwahrnehmung ließe sich allerdings nur durch empirische Untersuchungen bestimmen. Im Rahmen der Filmtheorie beschränkt man sich daher auf die Beschreibung der sich historisch verändernden Authentisierungsstrategien. An dieser Stelle sollen kurz einige dieser Strategien beispielhaft genannt werden:

Aus den Anfängen des klassischen Tondokumentarfilms à la Grierson und aus der Konvention der Interviewfilme ergibt sich eine Authentisierungsstrategie, die auf die Dominanz des Wortes im Film setzt. Das gesprochene Wort, das hier entweder von interviewten Augenzeugen, Experten oder durch einen auktorialen Kommentar geäußert wird, eröffnet dem Zuschauer ein Wissen, das ihm durch die Bilder allein nicht zugänglich ist. Er verfolgt den Zweck, eine „nicht unmittelbar vorführbare Wirklichkeit im Kopf des Rezipienten entstehen zu lassen“¹⁷³ und mit diesem überlegenem Wissen zu überzeugen.

Andere Bewegungen setzten auf eine gegenläufige Authentisierungsstrategie: Im Direct Cinema und dem Cinéma Vérité der 60er Jahre wurde alle

¹⁷² Krieg 1997, S. 90.

¹⁷³ Hattendorf 1999, S. 312

Überzeugungskraft dem Filmbild überlassen. Authentizität sollte durch weitestgehend unbearbeitete, unkommentierte und uninszenierte Filmaufnahmen hergestellt werden. Besonders in langen Einstellungen wird so die Unmittelbarkeit der abgebildeten Wirklichkeit betont und der Rezipient hat Zeit, sich ohne Anleitung ein Bild von der dargestellten Situation zu machen und selbst zum Augenzeugen zu werden. Wackelige Handkameras zeugen von Spontaneität und keinem großen Studioaufbau. Trotz dieser Gemeinsamkeit verfolgten die beiden Bewegungen gegensätzliche Strategien: Während die Vertreter des Direct Cinema ihre Anwesenheit bei den Dreharbeiten so weit wie möglich zu vertuschen versuchten (sowohl im Film als auch während der Aufnahme), um so wenig Einfluss wie möglich auf das Geschehen auszuüben, rückten die Vertreter des Cinéma Vérité ihre Anwesenheit und Arbeit in den Mittelpunkt. Welches Thema sie auch immer behandelten, stets wurde auch der Prozess der Herstellung des Films und der Effekt der Anwesenheit der Kameracrew auf die Ereignisse thematisiert. Das Direct Cinema setzte also darauf, größtmögliche Authentizität durch einen unvermittelten Blick zu erzeugen, während das Cinéma Vérité auf Authentizität durch Offenlegung der Produktion von Filmwirklichkeiten hoffte. Uta Berg-Ganschow beschreibt, wie sich eine innerfilmische Offenlegung des Herstellungsprozesses eines Dokumentarfilms, die auf die Konstruiertheit der filmischen Realität aufmerksam macht, in das Gegenteil verkehrt und zu größerer Authentizität führt: In dem Moment, in dem der Vermittlungsprozess in den Film miteinbezogen wird, ist der Zuschauer geneigt zu vergessen, dass auch dies nur eine vermittelte Version der Realität ist. Sobald die Kamera ins Bild eindringt, vergisst er, dass die gesehene Kamera von einer zweiten Kamera aufgenommen wird. So wird der Rezipient mit einer scheinbaren Ehrlichkeit getäuscht und er bleibt auch in diesem Fall „dokumentengläubig“¹⁷⁴. Die Offenlegung des Herstellungsprozesses ist dabei weniger als formales Gestaltungsmittel zu begreifen, sondern als narrative Strategie. Wenn Peter Krieg die Notwendigkeit der Plausibilität im Dokumentarfilm zur Erzeugung von Authentizität betont, ist damit die Plausibilität der erzählten Geschichte gemeint. Was narrative Strategien für den Dokumentarfilm bedeuten, soll daher im nächsten Kapitel erörtert werden.

174 Berg-Ganschow 1990, S.86.

1.3.4 DOKUMENTARFILM, NARRATION UND GESCHICHTE

Tom Gunning beschreibt den Moment, in dem ein Dokumentarfilm entsteht, als den, in dem dokumentarisches Filmmaterial „neu geordnet, also durch Schnitt und Zwischentitel in einen diskursiven Zusammenhang gebracht wird.“¹⁷⁵ Er besteht nicht aus einer simplen Abfolge von Aufnahmen, sondern bringt sie in einer Struktur zusammen, die einen entweder argumentativen oder dramatisierenden Charakter hat.¹⁷⁶ Zusätzlich wird ein Kommentar oder Musik über die Filmbilder gelegt. Die einzelnen Filmdokumente sprechen so nicht mehr nur für sich selbst, sondern werden in einen größeren Kontext eingegliedert und zu einem Teil einer Argumentation oder historischen Darlegung. Phillip Rosen zufolge handelt es sich bei der Herstellung eines Dokumentarfilms um einen ähnlichen Prozess wie bei der Geschichtsschreibung.¹⁷⁷ Beide bieten eine Repräsentation vergangener Ereignisse durch eine Verdichtung der Fakten, interpretieren sie in ihrer Bedeutung und stützen sich dabei auf *Dokumente*. Ein Unterschied besteht darin, dass im Dokumentarfilm das Dokument direkt vorgeführt und vom Rezipienten selbst begutachtet werden kann, während in der Historiografie das Dokument oft nur dem Historiker zugänglich ist.¹⁷⁸ Die moderne Historiografie bekennt sich dabei immer mehr zu einem narrativen Modell zur Darstellung der Vergangenheit.¹⁷⁹ Wilma Kiener definiert Narrativität wie folgt:

*„Ein narrativer Text beruht auf einer narrativen Struktur seines Inhalts. Die inhaltliche Struktur (=Tiefenstruktur) ist dann narrativ, wenn sie eine Serie von logisch und chronologisch verbundenen Ereignissen aufweist, in die Akteure involviert sind. Unter einem Ereignis versteht man den Übergang von einem Zustand in einen anderen Zustand. Akteure sind anthropomorphe Figuren, die Handlungen vollziehen. Daraus ergeben sich auf der Tiefenstruktur eines narrativen Textes vier konstitutive Elemente: Ereignis, Akteur, Zeit und Raum.“*¹⁸⁰

¹⁷⁵ Gunning 1995, S. 118.

¹⁷⁶ Vgl. Gunning 1995, S. 118.

¹⁷⁷ Vgl. Rosen 1993, S. 59.

¹⁷⁸ Vgl. Rosen 1993, S. 79.

¹⁷⁹ Vgl. Kiener 1999, S. 103.

¹⁸⁰ Kiener 1999, S. 146.

Ferner bedingt die narrative Form einen Erzähler, der entweder Teil der Geschehnisse ist oder über sie berichtet.¹⁸¹ Narrationen ergeben sich, sobald den Ereignissen ein kausaler Zusammenhang unterstellt wird und die Geschichte als ein (ab-)geschlossener Ablauf dargestellt wird. Alternativen wären Annalen, Chroniken und Beschreibungen. Annalen bestehen aus Jahreszahlenlisten von Ereignissen, also quasi uninterpretierten Fakten, die nicht viel ausdrücken. Chroniken ordnen die Geschehnisse nach Perioden und Themen und drehen sich um einen zentralen Punkt: z.B. eine Ortschaft oder ein Herrscher-geschlecht. Dabei nähern sie sich der narrativen Form an, tun aber auch nicht viel mehr als chronologisch Ereignisse aufzulisten, ohne größere Zusammenhänge herstellen zu können. Auch Beschreibungen funktionieren eher komplementär zur Narration als eigenständig. Denn die deskriptive Rede, so Kiener, entzaubert die Narration: Im deskriptiven Akt, der z.B. eine Erklärung oder ein Kommentar darstellen kann, kommt der Erzähler verstärkt zum Vorschein. Dadurch wird die Illusion, dass die Geschichte sich in der Narration selbst erzählt, gebrochen und erhöht die kritische Distanz des Rezipienten zum Text. Sie bietet außerdem die Möglichkeit, mehrere Hypothesen über die Geschichtsabläufe vorzustellen. Doch allein genommen fehlt der Beschreibung die Fähigkeit, die Ereignisse im Verlauf darzustellen. Die Narration scheint als einzige Form in der Lage, die Komplexität geschichtlicher Zusammenhänge zu erfassen.¹⁸²

So sieht auch der Historiker und Literaturwissenschaftler Hayden White in einer „erzählerische[n] Verknüpfung realer Ereignisse [...] eine besonders wirkungsvolle Art der Erzeugung von Kohärenz, Signifikanz und letztlich, von Sinn und Bedeutung.“¹⁸³ Die narrative Erzählform bedingt allerdings eine enge Verwobenheit zwischen Form und Inhalt. Im historischen Diskurs wurde man dabei zunehmend auf eine Tendenz zu literarischen Formen in der Geschichtsschreibung aufmerksam, was die Abgrenzung zu fiktionalen Formen aufweichte. Denn die Geschichte als Erzählung aufzubauen bringt verschiedene Probleme mit sich: Zum einen entscheidet die Erzählung sich meist für *eine*

181 Vgl. 1999, S. 149.

182 Vgl. Kiener 1999, S. 109ff.

183 Kiener 1999, S. III.

Version der Interpretation und lässt andere Hypothesen außen vor. Zweitens präsentiert die Erzählung sich als Gesamtbild und hat einen durchgehenden Wahrheitsanspruch. Dabei sind jedoch nur die einzelnen Fakten verifizierbar – ihr kausaler Zusammenhang und die Geschichte, die sich daraus ergibt, ist weit schwieriger zu bestätigen. Drittens orientiert sich eine narrative Geschichtsschreibung an Ereignissen. Was genau ein Ereignis allerdings ausmacht, ist weniger klar, denn die Konzeption eines bestimmten Ereignisses setzt ihrerseits schon einen narrativen Eingriff voraus. Sie sind keine Art Rohmaterial, aus denen eine größere Narration gestrickt werden kann, sondern stellen selbst schon eine erzählerische Konstruktion dar. Viertens stellt sich in einer narrativen Form schließlich die Frage der „moralischen Implikation“¹⁸⁴. Eine Erzählung ist immer von der Weltanschauung ihres Erzählers geprägt. Außerdem stellen Erzählungen geschlossene Systeme mit einem Anfang und einem Ende dar, die beide wiederum durch die Interpretation des Erzählers hergestellt werden. Die kurze Zusammenfassung der dargestellten Ereignisse am Ende einer Erzählung bezieht sich oft jedoch nicht nur auf das „Was ist geschehen?“, sondern zieht eine Moral aus den Geschehnissen. Spätestens zu diesem Zeitpunkt wird klar, dass der moralische Standpunkt des Erzählers einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf seine geschichtlichen Ausführungen hat.¹⁸⁵

Die hier gemachten Feststellungen zur narrativen Historiologie lassen sich Wilma Kiener zufolge problemlos auf den Dokumentarfilm übertragen, denn „sobald es darum geht, mit Bild und Ton ein raum-zeitliches Kontinuum zu schaffen [...] fangen die narrativ-filmischen Gesetze an zu greifen.“¹⁸⁶ Auch Phillip Rosen betont den Vergleich: Wenn Filmdokumente vergangene Wirklichkeiten abbilden, dann bedeutet Dokumentarfilm eine Entschlüsselung dieser Dokumente. Gleichzeitig lädt die Eingliederung der Dokumente in eine bestimmte Abfolge diese mit einer größeren Bedeutung auf.¹⁸⁷ In der Rezeption muss daher immer die Frage gestellt werden, ob die formulierte These aus den Dokumenten gewonnen wurde oder ob es sich andersherum verhält und

¹⁸⁴ Kiener 1999, S. 108.

¹⁸⁵ Vgl. Kiener 1999, S. 105ff.

¹⁸⁶ Kiener 1999, S. 158.

¹⁸⁷ Vgl. Rosen 1993, S. 71.

entweder die Auswahl der Dokumente im Sinne der These erfolgte oder das Dokument in seiner Bedeutung der These unterliegt. Wie verschiedene Narrationen ein und dasselbe Filmdokument mit unterschiedlichen Bedeutungen versehen können, zeigte sich in der Untersuchung der Narrationen die um den Zapruder-Film und das Rodney-King-Video konstruiert wurden.¹⁸⁸ Im Folgenden soll nun dargelegt werden, auf welcher unterschiedlichen Art und Weise Filmdokumente in die Narration von Dokumentarfilmen eingegliedert werden können. Dabei bietet sich besonders eine spezielle Form des Dokumentarfilms an, der sich nicht auf extra für den Film (und damit im Sinne der These des Autors) gedrehtes Material stützt, sondern sich – genau wie die Historiologie – ausschließlich auf historische (Film-)Dokumente stützt: der Kompilationsfilm.

1.3.5 DAS FILMDOKUMENT IM DOKUMENTARFILM AM BEISPIEL DES KOMPILATIONSFILMS

Wie in Kapitel 1.2.1 festgestellt wurde, steht die Geschichtswissenschaft dem Film nach über hundert Jahren Filmgeschichte immer noch skeptisch gegenüber und Beispiele wie der Zapruder-Film und das Rodney-King-Video machen deutlich warum: Zu sehen ist nicht unbedingt zu wissen, was man sieht. Dem hingegen zeugt der Umgang der Filmemacher mit historischem Material schon immer von Experimentierfreudigkeit – und zwar vor allen Dingen, wenn es darum geht, Geschichte wiederzugeben. Dokumentarisch-historisches Material findet sich in Spielfilmen, Found-Footage-/Experimentalfilmen und Dokumentarfilmen. Während sich Experimentalfilme dem Material von der künstlerischen Seite nähern und der Spielfilm es hauptsächlich dazu benutzt, die Spielhandlung in eine bestimmte Zeit oder Stimmung einzuordnen, steht im Dokumentarfilm der dokumentarische – also, der „zur Belehrung über etwas oder zur Erhellung von etwas dienliche“¹⁸⁹ – Aspekt im Vordergrund. Stella Bruzzi unterscheidet dabei zwei Arten Archivmaterial einzusetzen: entweder

¹⁸⁸ Vgl. Kapitel 1.2.2.

¹⁸⁹ Vgl. Kapitel 1.1.1.

„*illustrierend*, als Teil einer geschichtlichen Darstellung, um andere Elemente wie Interviews und Kommentar zu unterstützen; oder *kritisch*, als Teil eines politisierteren Arguments oder einer Debatte“¹⁹⁰.

Die illustrierende Variante ist die wohl gebräuchlichste im Dokumentarfilm. Sie benutzt das Material als Teil einer komplexen Erzählung und regt nicht dazu an, das Archivmaterial zu hinterfragen. Meistens wird weder seine Herkunft thematisiert, noch werden die Aufnahmen näher untersucht. Oft wird es dazu gebraucht, ein Voice-Over-Kommentar oder ein Interview zu bebildern. Es liefert einen visuellen Eindruck der thematisierten Vergangenheit, wird jedoch nicht selbst zum Thema und bildet keine Basis für die Erzählung.¹⁹¹ Der kritische Ansatz ist hingegen viel komplexer. Hier wird das historische Filmmaterial als Basis genommen und die Erzählung über eine dialektische Auseinandersetzung mit den Aufnahmen geformt. Besonders stark wird diese Methode im Kompilationsfilm angewandt.¹⁹² Es handelt sich dabei um eine Form des Dokumentarfilms, die hauptsächlich auf Archivmaterial basiert und kaum oder gar kein selbstgedrehtes Material verwendet. Während der klassische Dokumentarfilm bei Bedarf auf Archivmaterial zurückgreift, um die aufgestellten Thesen zu unterstützen, baut der Kompilationsfilm seine Thesen (zumindest vordergründig) auf Archivmaterial auf und arrangiert es in einer Weise, die diese erst zum Vorschein bringt. Historisch bedingt wurde die Form des Kompilationsfilms besonders häufig zur Darstellung von Kriegsereignissen genutzt, doch auch zur Veranschaulichung gesellschaftlicher und geschichtlicher Zusammenhänge bietet sich das Format an. Die Ansätze innerhalb der Gattung gehen dabei weit auseinander: Die Palette reicht von Filmen deskriptiver Natur zu Filmen mit radikalen politischen Aussagen.¹⁹³

Geschichtswissenschaftler stehen der Darstellung von Geschichte in Kompilationsfilmen dabei genauso skeptisch gegenüber wie der filmischen Quellenkunde. Während sie sich an solchen Projekten nur äußerst selten beteiligen, ist eine Zusammenarbeit mit Filmschaffenden bei der Produktion

¹⁹⁰ Bruzzi 2000, S. 21 (meine Übersetzung und Hervorhebung).

¹⁹¹ Vgl. Bruzzi 2000, S. 21.

¹⁹² Vgl. Bruzzi 2000, S. 21.

¹⁹³ Eine komplexe Übersicht des Kompilationsfilms bis in die 60er Jahre gibt Leyda, Jay: Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm. Henschelverlag, Berlin. 1967.

historischer Spielfilme oder Dokumentationen, die sich hauptsächlich auf selbst-gefilmtes Material stützen, durchaus üblich. Den Grund dafür sieht der Filmhistoriker Jay Leyda darin, dass es dem Historiker in solchen Produktionen möglich ist, seiner Fantasie freien Lauf zu lassen, während sie beim Archivmaterial-Film „durch bereits gefilmte Bruchstücke der Wirklichkeit“¹⁹⁴ eingeeignet bleibt.¹⁹⁵ Dies würde auch die These Ferros bestätigen, der die Scheu der Historiker vor historischem Filmmaterial in der Bedrohung ihrer Autorität begründet sieht.¹⁹⁶ So lag der historische Kompilationsfilm traditionell in der Hand der Filmschaffenden. Ein grober Überblick über die Geschichte des Kompilationsfilms zeigt verschiedene Möglichkeiten und Konsequenzen im Umgang mit Archivmaterial auf.

Die Praxis des Kompilierens von gebrauchtem Filmmaterial ist fast so alt wie der Film selbst und war schon um die Jahrhundertwende eine vielgenutzte Methode.¹⁹⁷ Besonders aber durch die seit 1910 regelmäßig produzierten Wochenschauen ergab sich eine Massenproduktion filmischer Dokumente zu historischen Ereignissen und Ansichten aus aller Welt. Durch das Anwachsen des Rohmaterials wurde immer mehr Material zugänglich und die Kompilationsmethode wurde zu einer beliebten Form, komplexe Zusammenhänge darzustellen.¹⁹⁸

Wahre Pionierarbeit leistete die russische Filmemacherin Esther Schub. Sie hatte 1926 die Idee, einen aus altem Wochenschaumaterial bestehenden Film über die russische Revolution zu machen. Dabei erwies sich die Beschaffung der Filmstreifen als äußerst schwierig. Es bestanden zwar einige Kataloge über Wochenschauen aus dem Jahre 1917, doch waren diese unvollständig und viele der aufgeführten Filme verschwunden. Die Filmrollen, die sie vorfand, lagerten in feuchten Kellern in verrosteten Dosen und in vielen Fällen hatte sich dadurch die Emulsion vom Zelluloidstreifen abgelöst und die Filme waren unbrauchbar geworden oder mussten mühsam restauriert werden. Sorgsame

¹⁹⁴ Leyda 1967, S. 16.

¹⁹⁵ Vgl. Leyda 1967, S. 16.

¹⁹⁶ Vgl. Kapitel 1.2.1.

¹⁹⁷ Vgl. Leyda 1967, S. 11.

¹⁹⁸ Vgl. Leyda 1967, S. 12f.

Recherchen brachten aber doch noch einiges an Material zu Tage, u.a. private Aufnahmen von Zar Nikolai II. Aus diesen mehreren tausend Metern Film aus den Jahren 1912 bis 1917 entstand schließlich ihr erster Kompilationsfilm *Der Fall der Romanov Dynastie* (1927). Neben den Filmaufnahmen stützte Schub sich bei der Montage auf die Geografie St. Petersburgs, die sie sich bei ihren Recherchen dort sorgsam eingeprägt hatte, und auf andere Dokumente wie z.B. Zeitungen. Dabei wurde jede Aufnahme streng nach ihrer dokumentarischen Bedeutung ausgewählt. In ihrem Arrangement ergaben die einzelnen Schnipsel schließlich ein dichtes Gewebe aus Fakten und Geschehnissen, die die Ereignisse auf eindrucksvolle und schlüssige Art und Weise wiedergeben.¹⁹⁹ Es gelang ihr das pro-zaristische Material durch eine teils ironisch-absurde, teils ernsthaft-schockierende Gegenüberstellung der verschiedenen Aufnahmen in einen pro-bolschewistischen Film zu verwandeln. Bemerkenswert ist, dass ihr alternativer Blick auf die Geschichte sich ohne Kommentar und mit wenigen Zwischentiteln offenbart und somit hauptsächlich auf der Montage fußt.²⁰⁰

Esther Schub war eine erfahrene Schnittmeisterin, die wusste, dass es bei der Montage eines Films nicht nur darauf ankam, dem Inhalt eine logische und verständliche Folge zu geben, sondern dass auch die Form der Aufnahmen einen gewissen Grad an Homogenität besaß. Die Komposition der Bilder, der Rhythmus der eingefangenen Bewegungen, die sichtbare Materialität der Filmbilder etc. – all dies musste nicht nur zueinander passen, um fließende Übergänge und einen einheitlichen Film zu erzeugen, sondern gleichzeitig den Aussagegehalt der Szenen unterstützen bzw. erst herstellen. Sergei Eisenstein, Lew Kuleschow, Wsewolod Pudowkin und auch Esther Schub hatten dies schon ausgiebig in der Montage für den Spielfilm erprobt. Schub schaffte es, die Konzepte auf den dokumentarischen Kompilationsfilm zu übertragen und schuf damit die Grundlage für eine neue Art, mit Archivmaterial umzugehen.²⁰¹ Marcel Martin beschrieb ihre Methode als eine „ideologisch gemeinte Montage“ und erklärte weiter:

199 Vgl. Leyda 1967, S. 26f.

200 Vgl. Bruzzi 2000, S. 22f.

201 Vgl. Leyda 1967, S. 23ff.

„Man sollte nicht außer Acht lassen, dass es sich bei der Montage nicht etwa um eine Aneinanderreihung von Szenen handelt, ja nicht einmal um die Summe ihrer Inhalte, sondern dass sie etwas Neues, Ursprüngliches ins Leben ruft. [...] Die Montage fußt grundsätzlich auf der Wechselwirkung der Szenen ... Ideologische Montage bezweckt, an einem bestimmten politischen oder ethischen Punkt, Bilder zusammenzufügen, die genaugenommen keine kausalen oder zeitlichen Beziehungen zueinander besitzen.“²⁰²

Hier greift also eine Narrativierung des Materials, die sich nicht aus kausalen oder chronologischen Abläufen ergibt und auch nicht den einzelnen Dokumenten innewohnt. Es ist erst eine bestimmte Kombination der Dokumente, die die von Schub gewünschte Interpretation der Ereignisse zum Vorschein bringt.

Wie abhängig die Ideologie eines Films von seiner Montage sein kann, erkannten bald auch andere Filmemacher an anderen Orten. In Amsterdam und Antwerpen präsentierte eine Gruppe um Joris Ivens Anfang der 30er Jahre Wochenschauen, die sie von Kinos ausgeliehen und über Nacht heimlich umgeschnitten hatten. Ihre neuen Versionen waren auf ein Arbeiterpublikum abgestimmt, um diesem den Klassencharakter der Wochenschauen zu verdeutlichen. Am nächsten Tag gingen die Filmrollen wieder in ihrer Originalmontage zurück an den Verleiher. Ähnlich arbeitete die Berliner Arbeiter-Filmorganisation „Volksverband für Filmkunst“ um Béla Balász Ende der 20er Jahre. Ihnen war es durch die Zensur verboten worden, in ihren Filmvorstellungen auch eigene Nachrichtenfilme zu zeigen. Da die Zensur allerdings nur darüber entschied, welches Material gezeigt werden durfte und nicht in welcher Zusammenstellung, griffen die Aktivisten auf alte UFA-Wochenschauen, die längst die Zensur passiert hatten und aufgeführt worden waren, zurück. Die Gruppe setzte in ihrer Neumontage des Materials hauptsächlich auf starke Kontraste (so wurden z.B. eine pompöse Militärparade und bettelnde Kriegsinvaliden gegeneinander geschnitten), wodurch die Aufnahmen „ihr bisheriges, poli-

²⁰² Martins zitiert in Leyda 1967, S. 30.

tisch harmloses Aussehen verloren und einen aufreizenden Charakter annahmen“.^{203, 204}

Abgesehen von diesen und anderen Filmschaffenden, die sich ernsthaft mit der Form auseinander setzten, wurde das Kompilieren schnell zu einer weit verbreiteten und oft unreflektiert angewendeten Praxis. Während des ersten Weltkriegs wurde der Kompilationsfilm regelmäßig für Propagandazwecke genutzt. So bestanden Wochenschauen plötzlich oft nicht mehr aus neugedrehtem Material von der Front, sondern enthielten Aufnahmen von Vorkriegsmanövern, die als solches ausgegeben und mit aktuellen Zwischentiteln versehen wurden. Da diese Aufnahmen nicht unter der Bedrohung der tatsächlichen Schlachten entstanden, boten die Kameraeinstellungen einen viel besseren Blick auf das Geschehen, konnten so gezielt je nach Auftragsgeber die militärische Macht eines Staates betonen bzw. simulieren, den Gegner dagegen kläglich erscheinen lassen oder sogar verlorene Schlachten als gewonnen deklarieren.²⁰⁵

Was im ersten Weltkrieg bezüglich der Praxis des Kompilierens und der Propaganda und Gegenpropaganda begonnen hatte, wurde während des zweiten Weltkrieges perfektioniert. Wochenschaumaterial wurde mit solch einer Geschwindigkeit weiterverwendet und zu abendfüllenden Filmen verarbeitet, dass der britische Dokumentarfilmer John Grierson feststellte, dass

„... ein informativer Film, der mit den Geschehnissen Schritt halten wollte, genötigt sei, mehr und immer mehr Wochenschaumaterial zu benutzen, das von anderen, namenlosen Kameraleuten in der ganzen Welt gedreht worden war, und dass immer weniger Wochenschaumaterial speziell für einen bestimmten Film hergestellt werden sollte.“²⁰⁶

Die entscheidenden Momente eines Films entstanden nicht mehr in der Ka-

²⁰³ Kracauer zitiert in Leyda 1967, S. 33.

²⁰⁴ Vgl. Leyda 1967, S. 32f.

²⁰⁵ So zelebrierten z.B. der britische Film *The Battle of the Somme* (1916) und die deutsche Gegenproduktion *Bei unseren Helden an der Somme* (1917) dieselben Schlachten als Siege der eigenen Seite (vgl. Rother 1995).

²⁰⁶ Grierson zitiert in Leyda 1967, S. 79.

mera sondern am Schneidetisch und ein Film hing von der Vorstellungskraft der Schnittmeister und Drehbuchautoren ab – und davon, welches Material ihnen zugänglich war.²⁰⁷ Dabei wurde es immer üblicher, Filmaufnahmen aus den Wochenschauen der Gegenseite zu benutzen, welche nach einem Rückzug erbeutet oder in neutralen Ländern kopiert worden war. Solche Filme zielten meist darauf ab, den Gegner als schwächlich oder grausam darzustellen und damit die Kampfmoral der eigenen Truppen und die Unterstützung durch die eigene Bevölkerung zu stärken.²⁰⁸ Doch dies erwies sich nicht immer als unproblematisch. Während manche Filme eine durchaus starke Aussage durch eine kontrapunktische Gegenüberstellung von gegensätzlichem Material aus eigenen und gegnerischen Reihen erhielten, weist Siegfried Kracauer darauf hin, dass sich Filmaufnahmen nicht immer beliebig beeinflussen lassen. Die „ungekünstelte Wirklichkeit“ der Kameraarbeit könne eine solch starke eigene Aussage haben, „dass sie manchmal die Propaganda zunichte macht, die den Wochenschauaufnahmen aufgepfropft ist“²⁰⁹. Besonders Kriegsaufnahmen werden oft so zielgerichtet gedreht, dass sie sich nur schlecht für Filme mit gegensätzlichen Aussagen eignen.²¹⁰ Auch Ulrich Korowski merkt an, dass „Aufnahmen aus faschistischen Filmen [...] auch im antifaschistischen Kontext faschistisch“²¹¹ bleiben.

Um den kompilierten Filmen jegliche Uneindeutigkeit zu nehmen griffen die Filmproduzenten vermehrt auf eine dominante Tonspur zurück. Der Tonfilm hatte sich mittlerweile weitestgehend etabliert und Zwischentitel wurden durch gesprochene Kommentare ersetzt. Doch genau wie im Fall der Montage war der Kommentar allzu oft undifferenziert, holperig oder forciert. Häufig wurde er weniger dazu genutzt das Filmmaterial abzurunden und zu unterstützen, sondern stellte Bezüge, die dem visuellen Teil des Films nicht innewohnten, erst her. Dies ging teilweise soweit, dass es sich bei den fertigen Werken nicht mehr um kommentierte Filme sondern eher um bebilderte Kommentare handelte. Oft konnten die Filmautoren in der knappen Zeit nicht das

207 Vgl. Leyda 1967, S. 57.

208 Vgl. Leyda 1967, S. 67.

209 Kracauer zitiert in Leyda 1967, S. 63.

210 Vgl. Leyda 1967, S. 63.

211 Kurowski zitiert in Hattendorf 1999, S. 204.

passende Material für ihre Argumentation auffinden und mussten auf Lückenfüller zurückgreifen, während der Kommentar die Argumentation vortrug. Diese Vorgehensweise war besonders unter Filmproduzenten verbreitet, die im Kompilationsfilm finanziellen Profit witterten und weniger am Filmmaterial selber interessiert waren. In Rückbesinnung auf Arbeiten wie die Esther Schubs forderte Dokumentar- und Kompilationsfilmer Paul Rotha 1946 dazu auf „die unmittelbare Verbindung zwischen beobachteten Tatsachen, die man mit dem Auge wahrnehmen kann, schätzen [zu] lernen“ und sich nicht „damit [zu] begnügen, diesen Zusammenhang bloß durch die Worte des gesprochenen Kommentars darzustellen“. Er schreibt weiter:

„Wenn es uns gelingt, die Menschen nicht nur durch die Logik konsequent dargelegter Gedanken zu überzeugen, sondern aber auch mit der unerwarteten bildhaften Darstellung dieser unmittelbaren Zusammenhänge zwischen Dingen zu beeindrucken, die in Raum und Zeit zusammenhangslos zu sein schienen, dann wird sich die Wirkungskraft eines solchen Films vervielfachen.“²¹²

Ein weiterer Aspekt, der bei der Betrachtung von Kompilationsfilmen berücksichtigt werden muss, ist der Einsatz von Musik. Musik besitzt eine einzigartige Kraft, die Bedeutung einer Szene völlig verändern zu können. Während des zweiten Weltkriegs wurde sie besonders gern dazu benutzt, um entweder den Gegner auf seinen eigenen Filmaufnahmen zu entwerten oder die eigene Seite noch imposanter zu präsentieren. So wurden Mussolini, Hitler und die Paraden der Faschisten in verschiedenen Filmen lächerlich gemacht, indem Aufnahmen von ihnen in rhythmischen Loops geschnitten und mit fröhlicher Tanz- oder Opernmusik unterlegt wurden.²¹³ Leyda schreibt, dass die Nationalsozialisten schnell erkannten, dass sich gegnerisches Material immer besser zur Bloßstellung des Gegners eignete als zu eigener Propaganda und dass für solche Zwecke eher die richtige Musik Wunder wirken konnte. „Nichts im Bereiche des Films kam dem propagandistischen Wert von Beethovens Fünfter Sinfonie als Symbol des Sieges Deutschlands gleich.“²¹⁴

²¹² Rotha zitiert in Leyda 1967, S. 86.

²¹³ Vgl. Leyda 1967, S. 69f.

²¹⁴ Leyda 1967, S. 68.

Nachdem der Krieg vorbei war, verschwand das meiste Filmmaterial aus den Kriegsjahren in den Filmarchiven. Es galt nach vorne zu schauen und man wollte sich nicht weiter mit Bildern von Leiden und Verwüstung belasten. Zu einer neuen Art von Auseinandersetzung mit Archivmaterial kam es erst wieder, als man mit der filmischen Aufarbeitung des Krieges begann. Nun ging es nicht mehr darum, einen Gegner lächerlich zu machen oder den Heldenmythos des eigenen Landes zu kreieren, sondern um eine ungeschminkte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und um die Anklage der Verantwortlichen.²¹⁵

Besonders starke und interessante Filme entstanden dabei in der DDR durch das Ehepaar Annelie und Andrew Thorndike. Im Rahmen einer DEFA-Reihe mit dem Titel *Archive klagen an* stellten sie die beiden Filme *Unternehmen Teutonenschwert* (1958) und *Urlaub auf Sylt* (1959) in Form einer Kollage aus Archivfilmaufnahmen, Tondokumenten, Fotos, Briefen, Interviews und Berichten zusammen. Die Folgen der Filmreihe begannen jeweils mit einer Kamerafahrt vorbei an den riesigen Regalen eines Archivlagers. Damit wird schon am Anfang impliziert, dass die Wahrheit über die Vergangenheit in den Archiven zu finden ist – wenn man nur die richtigen Dokumente findet und sie auszuwerten weiß.²¹⁶

Die beiden Thorndike-Filme sind in der Form von Anklageschriften verfasst. Bei Recherchen in den DEFA-Archiven waren sie auf Material gestoßen, das namenhafte Persönlichkeiten mit Geschehnissen des zweiten Weltkriegs in Verbindung brachte, die diese der Öffentlichkeit bisher verschwiegen hatten. Der Film *Unternehmen Teutonenschwert* zeichnet die Biografie Hans Seidels, einem Adjutanten des Militärattachés in Paris, nach und bringt ihn schließlich völlig überraschend für die Öffentlichkeit mit dem Komplott der Nazis zu Ermordung König Alexanders von Jugoslawien und Louis Barthos in Marseille im Jahre 1934 in Verbindung. Der Film thematisiert dabei die „Verfolgungsjagd“ durch die Archive und gibt ihm dadurch den „Nervenkitzel eines guten Kriminalfilms“²¹⁷. Der Zuschauer wird bei der Verfolgung Seidels durch ver-

²¹⁵ Vgl. Leyda 1967, S. 95ff.

²¹⁶ Vgl. Leyda 1967, S. 110f.

²¹⁷ Leyda 1967, S. 112.

schiedene Länder miteinbezogen, was nicht nur seine Aufmerksamkeit erhöht, sondern ihn zum mitspekulieren einlädt und für jede Andeutung extrem empfänglich macht. Wiederholt benutzen die Thorndikes einen ins Bild gezeichneten Pfeil oder eine plötzliche Vergrößerung eines Bildausschnitts, um Seidel in einer Menschenmenge, einer Gruppe von Offizieren oder in der Aufnahme einer militärischen Aktion zu enttarnen. Die Szenen bekommen durch diese Enthüllung plötzlich eine drastisch veränderte Bedeutung.²¹⁸

Für den Film *Urlaub auf Sylt* wurden aktuelle Filmaufnahmen mit Archivmaterial kombiniert, um die ss-Vergangenheit des Bürgermeisters von Westerland auf Sylt, Heinz Reinefarth, durch eine kontrastive Gegenüberstellung von Gegenwart und Vergangenheit aufzudecken. Die aktuellen Aufnahmen wurden von zwei westdeutschen Kameramännern unter falschem Vorwand erstellt – Reinefarth ließ sich gerne filmen und fühlte sich geschmeichelt. Was er nicht erwartet hatte, war, dass die Filmemacher Thorndike diese Aufnahmen mit alten Fotos, Presseberichten und Wochenschaufilmen kombinieren würden, die ihn als brutalen ss-Offizier, der u.a. Massenmorde in Warschau befehligt hatte, zeigen. In der Wechselwirkung der verschiedenen Elemente verwandelte sich so z.B. eine komplette, unverändert eingefügte Ausgabe der *Deutschen Wochenschau* in ein Dokument der Anklage. Die aktuellen Aufnahmen der Sylter Urlaubsstimmung und dem lächelnden Bürgermeister trug nur dazu bei, die alten Aufnahmen noch brutaler und abstoßender erscheinen zu lassen. Die Kameramänner, die die Sylter Aufnahmen gemacht hatten, wurden nach der Veröffentlichung des Films zu sechs Monaten Haft verurteilt. Leider führt Leyda nicht weiter an, was die Rechtslage bezüglich dieses Umstands war. Dennoch zeigt diese Tatsache nur zu gut, welche Macht fotografische Aufnahmen ausüben können, wenn sie als Beweismaterial hervorgebracht werden.²¹⁹ Dies wurde auch in einem anderen prominenten Fall deutlich, in dem Archivmaterial zu Beweis Zwecken im Rahmen einer tatsächlichen Anklage vor Gericht zu einer Kompilation zusammengestellt wurde: dem Gerichtsverfahren gegen Adolf Eichmann, der Schlüsselfigur in der „Endlösung der Judenfra-

²¹⁸ Vgl. Leyda 1967, S. 111f.

²¹⁹ Vgl. Leyda 1967, S. 112f.

ge“²²⁰. Die Aufnahmen der Konzentrationslager lieferten dabei den bildlichen Beweis zu den Aussagen Überlebender dieser Lager und trugen damit ihren Teil zum Todesurteil gegen Eichmann bei.²²¹

Als wohl wichtigster Kompilationsfilmmacher der letzten Jahrzehnte sollte an dieser Stelle noch der Amerikaner Emile de Antonio erwähnt werden. De Antonio hat seit den 60er Jahren verschiedene Filme gemacht, die sich – auf ähnliche Weise wie Esther Schub vierzig Jahre zuvor in Russland²²² – mit der amerikanischen Geschichte auseinandersetzen. Anstatt eine dokumentarische Objektivität anzustreben benutzt er Archivmaterial, um starke politische Standpunkte zu beziehen. Wie Schub setzt auch de Antonio darauf, dass sich aus dem Originalmaterial und seiner Rekontextualisierung eine Dialektik entwickelt, die einerseits dem Filmmaterial seine eigene, innewohnende Bedeutung lässt, dem Publikum jedoch gleichzeitig alternative Lesweisen und andere Bedeutungen anbietet. Politische Aussagen entfalten sich über die Kombination der Bilder, anstatt in plumpen Kommentaren formuliert zu werden. Besonders in den Filmen, in denen de Antonio spezifische Politiker angreift²²³, verwandelt sich einst gefälliges Material in eine messerscharfe Waffe. Dabei verliert es seine intendierte Aussage nicht, sondern macht sie offensichtlich – und gleichzeitig lächerlich. De Antonios Filme zeigen nicht nur, dass das Archivmaterial in anderen Narrationen anders interpretiert oder manipuliert werden kann, sondern dass sich diese Narrationen selbst aus dem Material gewinnen lassen. Seine Anwendung von Archivmaterial in einer alternativen Geschichtsschreibung macht gleichzeitig bewusst, dass die Geschichte immer direkt mit der Gegenwart verbunden und keine feststehende Tatsache ist. Sie wird immer so erzählt, wie wir sie von unserem Standpunkt in der Gegenwart

220 Leyda 1967, S. 115.

221 Vgl. Leyda 1967, S. 115.

222 De Antonio erklärte in einem Interview, dass er Schubs Arbeit zur Entstehung seiner ersten Filme gar nicht kannte (vgl. Crowds u. Georgakas 1998, S. 170).

223 Vgl. Millhouse: A White Comedy (1971), der sich mit Präsident Nixons selbsterschaffenen Medienimage auseinandersetzt, oder Point of Order (1963), der die Aufnahmen der 1954 im Fernsehen übertragenen und von Joseph McCarthy durchgeführten Armee-Anhörungen neu arrangiert.

sehen.²²⁴ Dieser Standpunkt kann sich jedoch über die Zeit verschieben, genau wie sich die Bedeutung eines Filmdokumentes über die Jahre ändern kann.²²⁵

Allgemein lässt sich bei der Betrachtung der Kompilationsfilmgeschichte feststellen, dass Archivmaterial zu einem von drei Zwecken genutzt wurde:

1. Zur Darstellung komplexer Zusammenhänge wie historischer Ereignisse oder Arbeitsprozesse durch Verdichtung oder Neuinterpretation des Materials;
2. zu Propaganda-, Werbe- oder Agitationszwecken;
3. als Beweismaterial zur Enthüllung der Vergangenheit.

Die Wirkung und Bedeutung der Bilder ist dabei stark abhängig von ihrer Einbindung in den Film durch die Montage, die Musik und den Kommentar. Weiter können Aufnahmen enthüllend wirken, wenn sie Informationen enthalten, die erst durch genaue Auswertung und ausdrücklichen Hinweis für den Zuschauer (z.B. durch Vergrößerungen, grafische Elemente wie Pfeile oder durch den Kommentar) ersichtlich werden, damit aber ihre Bedeutung völlig ändern und so z.B. den Beweis für eine verleumdete Vergangenheit liefern. Die Aussage einer Filmaufnahme kann in geschickter Montage oder Vertonung bis zu ihrem Gegenteil verkehrt werden und harmloses Material kann in der richtigen Kombination schon durch schlichte Gegenüberstellung subversiv oder satirisch wirken. Das Filmdokument steht im Kompilationsfilm damit nie für sich allein, sondern ist ein kleiner Teil einer großen Summe von Faktoren bzw. einer Narration, die die Wirkung und Aussage des Filmes und der einzelnen Aufnahmen bestimmen.

Die Geschichte des Kompilationsfilms wirft allerdings nicht nur Fragen dazu auf, wie mit Archivmaterial im Film umgegangen wird, sondern auch dazu, was mit dem Material überhaupt passiert, wenn es die Aufgabe erfüllt hat, für die es erstellt wurde. Welches Material wird archiviert und wie und wo? Was passiert mit all den Film- und Videoaufnahmen, die täglich in der

²²⁴ Vgl. das Zitat von Benedetto Croce in Kapitel 1.2.1: „Geschichte ist immer zeitgenössisch.“

²²⁵ Zu Emile de Antonio vgl. Bruzzi 2000, S. 24f.

ganzen Welt zu Dokumentations- und Nachrichtenzwecken gemacht werden? Was bedeutet die Verschiebung des Trägermediums vom Zelluloidstreifen zum Magnetstreifen zur digitalen Datei für die Archivierung? Wem werden die Aufnahmen wann zugänglich gemacht und wie können oder dürfen sie weiterverwendet werden? Welche Rolle spielen Aufnahmen, die heute für z.B. Nachrichtensendungen gemacht werden, in der Geschichtsschreibung von morgen? Und welche Rolle spielt die immer größer werdende Masse von Amateuraufnahmen dabei? Es wäre interessant, diesen Fragen weiter nachzugehen; leider ist es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich.

Die Diskussion um verschiedene Möglichkeiten des Umgangs mit filmischen Dokumenten im Kompilationsfilm schließt den ersten Teil dieser Arbeit ab. Der Diskurs um die Beziehung zwischen Filmdokument, Dokumentarfilm und Wirklichkeit soll im nächsten Teil durch das Konzept des Fake erweitert werden. Verschiedene Fake-Dokumentarfilme sollen auf ihren Umgang mit dem Konzept des Filmdokuments untersucht werden, um den Blickwinkel auf diese Beziehung zu verschieben und herauszufinden, welche Wirkung der Einsatz eines Filmdokuments in einem fiktionalen Kontext erreichen kann bzw. auf welche Weise Fake-Dokumentarfilme dies reflektieren.

2 DAS FAKE

Obwohl sich der Fake-Dokumentarfilm in seinen verschiedenen Formen als allgemein anerkanntes und zudem beliebtes Format durchgesetzt hat, bleibt das Thema von Seiten der Filmtheoretiker bisher relativ unbearbeitet. Abgesehen von einzelnen Aufsätzen im Rahmen der Dokumentarfilmtheorie gestaltet sich die Literaturrecherche zum Thema als schwierig. Scheinbar sind Roscoe und Hight die ersten Filmwissenschaftler, die sich in ihrem im Jahr 2001 erschienenen Buch *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*²²⁶ ausführlich mit der Form auseinandergesetzt und sich an einer Theoriebildung versucht haben. Im Frühjahr 2006 erschien das Buch *Docufictions*²²⁷ in dem sich verschiedene Autoren mit den unzähligen Formaten der Grauzone zwischen fiktionalen und dokumentarischen Filmen auseinandersetzen. Im Herbst 2006 soll ebenfalls eine Aufsatzsammlung unter dem Titel *F is for Phony: Fake Documentary and Truths Undoing*²²⁸ erscheinen.

Die Filmanalysen dieser Arbeit orientieren sich an der von Roscoe und Hight vorgeschlagenen Theorie verschiedener Kategorien des Fake-Dokumentarfilms und ihrer Abgrenzung zu anderen fiktional-dokumentarischen Mischformen. Die Auflösung der traditionellen Trennung zwischen fiktional und nichtfiktional findet zunehmend nicht nur auf konzeptioneller Ebene statt, sondern beginnt schon im Herstellungsprozess des Bildes: Mithilfe von neuen digitalen Medien und Bildbearbeitungsprogrammen wird es immer einfacher, Bilder zu fälschen und zu verfälschen. Obwohl in dieser Arbeit auch von Digitalität die Rede sein wird, möchte ich an dieser Stelle darauf hinweisen, dass ich die Implikation des digitalen Bildes auf die Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit von dieser Untersuchung ausklammere. Der Schwerpunkt dieser Ar-

226 Roscoe, Jane und High, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, Manchester / New York. 2001.

227 Rhodes, Gary D. und Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina / London. 2006.

228 Juhasz, Alexandra und Lerner, Jesse (Hg.): *F is for Phony: Fake Documentary and Truths Undoing*. University of Minnesota Press, Minneapolis. vö September 2006.

beit liegt in der Betrachtung der Einbindung von Filmdokumenten in größere Kontexte unabhängig von ihrem Herstellungsprozess. Die Einbeziehung dieses technischen Aspekts ist für meine Analyse einerseits zu umfangreich, andererseits auch nicht unbedingt notwendig. Im Folgenden soll eine generelle Theorie des Fake aufgestellt werden, um sie dann auf den Fake-Dokumentarfilm zu übertragen.

2.1 Der Begriff des Fake

Eine traditionelle Übersetzung des englischen Begriffs *Fake* ins Deutsche ist der Begriff der „Fälschung“, im Wörterbuch wird er aber auch mit „Imitation“ und „Schwindel“ übersetzt²²⁹ und umfasst außerdem die Konzepte „Verschleierung“, „Heucheln“, „Vortäuschen“ und „Erfinden“²³⁰. Stefan Römer legt in seiner Dissertation *Der Begriff des Fake* nahe, dass die klassische Übersetzung mit dem Wort *Fälschung* im Zuge der Veränderung künstlerischer Konzepte und dem damit verbundenen Sprachgebrauch nicht mehr zutreffend ist.²³¹ Im klassischen Verständnis der Kunst bezeichnet die Fälschung ein Werk, das im Gegensatz zu einem „echten Original“ vortäuscht, ein echtes Original zu sein. Der Begriff bezeichnet also ein Spannungsfeld zwischen echt/wahr und falsch/unwahr. Bezeichnend ist, dass traditionellerweise nicht der Akt des Fälschens unter Strafe steht, sondern der Handel mit Kunstwerken, die unter falschen Urhebernamen angeboten werden.²³² Dies legt nahe, dass die Problematik einer Fälschung nicht in ihr selbst liegt, sondern in dem Rahmen in dem sie als Original oder Fälschung verstanden wird: „Eine Fälschung ist etwas also nicht wegen seiner inneren Beschaffenheit, sondern kraft einer Identitätsbehauptung.“²³³ Wenn der Fälscher es schafft, ein Original oder den Stil eines Urhebers

229 Vgl. den Eintrag *fake* im Online Deutsch-Englisch Wörterbuch der LEO GmbH: <http://www.leo.org/>. Zugriff am 13.04.2006.

230 Vgl. Römer 1998, S. 6.

231 Römer, Stefan: *Der Begriff des Fake. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde*. Institut für Kunstgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. 1998. Zugriff über <http://dochostrz.hu-berlin.de/dissertationen/roemer-stefan-1998-07-09/PDF/Roemer.pdf> am 13.04.2006.

232 Vgl. Römer 1998, S. 3.

233 Umberto Eco zitiert in Römer 1998, S. 43.

so nachzuahmen, dass sein Werk als Original des nachgeahmten Künstlers anerkannt wird, dann hat er es geschafft, die Kriterien der Experten zu erfüllen. Wenn eine Fälschung allerdings als solche enttarnt wird, werden auch diese Kriterien enttarnt: „... die Form ihrer Täuschung [dokumentiert] sehr präzise die Kunstkonvention dieser Zeit.“²³⁴

Nun haben sich in der (post-)modernen Kunst allerdings Strategien etabliert, die dieses Konzept unterlaufen und in Frage stellen. Römer fasst die Veränderungen zusammen:

*„So wurden in Museen seit den 1950er Jahren bewusst Fälschungen ausgestellt, ästhetisierende Reproduktionen der Pop art attackierten seit den 60er Jahren die traditionelle Authentizität, und künstlerische Praktiken bedienten sich in den 70er Jahren bewusst der Fälschung.“*²³⁵

Zunehmend wurde damit ein Fälschungsbegriff etabliert, der nicht mehr unbedingt auf die Beziehung zwischen Original und Nachahmung verweist, sondern auf ein Falsches, zu dem es kein Original gibt. Fälschungen dieser Art werden im deutschen Sprachraum gerne als *Fake* bezeichnet. Römer stellt fest, dass im allgemeinen Sprachumgang mit diesem Begriff ein „geschickte[r], witzige[r]“ Akt der Täuschung gemeint ist, der ein „konspirative[s] Wissen“ impliziert, während sich der Begriff *Fälschung* mehr auf die „Entschleierung eines Betrugs“ bezieht.²³⁶ Er schlägt daher vor, den Begriff *Fake* im künstlerischen Kontext als eine Strategie zu verstehen, die keinen Betrugsvorsatz hat, sondern bei der es sich eher um eine „Aneignung der Kunst durch die Kunst handelt“²³⁷, die bestehende künstlerischen Strategien und Vorstellungen kommentiert und in Frage stellt:

*„Mit Fake wird ein Begriff entworfen, der entgegen seiner konventionellen Verwendung im Englischen die Strategie umreißt, auf den eigenen Doppelstatus aufmerksam zu machen, gleichzeitig der Kategorie des ‚originalen Kunstwerks‘ als auch der der ‚Fälschung‘ zu entsprechen.“*²³⁸

²³⁴ Römer 1998, S. 6.

²³⁵ Römer 1998, S. 6.

²³⁶ Römer 1998, S. 7.

²³⁷ Römer 1998, S. 8f.

²³⁸ Römer 1998, S. 9.

Das Fake gibt sich also als Fälschung zu erkennen (und zwar nicht nur dem Experten) und kann deshalb nicht als Fälschung eingestuft werden.²³⁹

Diese generelle Konzeption des Fake entzieht jedoch jeglicher Stilzuweisung und kann auf erdenklich unterschiedliche Art und Weise eingesetzt werden. Eine Untersuchung muss daher an konkreten Arbeiten erfolgen. Stefan Römer hat sich in seiner Untersuchung an verschiedenen Arbeiten im künstlerischen Umfeld orientiert. Seine Begriffsbestimmung des Fake möchte ich im Folgenden auf ein Phänomen übertragen, dass seinen Platz in einem anderen Rahmen findet: der Fake-Dokumentarfilm.

2.2 Der Fake-Dokumentarfilm

2.2.1 EINORDNUNG ZWISCHEN FAKT UND FIKTION

Die Gruppe von Filmen, die hier untersucht werden soll, lässt sich nicht problemlos eingrenzen. Es handelt sich dabei um Filme, deren Status als Fakt oder Fiktion, Dokumentar- oder Spielfilm sich nicht ohne weiteres bestimmen lässt, da sie Elemente beider Extreme miteinander verbinden um zu neuen Formen zu finden. Die klassische Filmtheorie hat sich zumeist auf eins der beiden Enden des bestehenden Fakt-Fiktions-Kontinuums konzentriert, also auf Filme, die meist klar einteilbar waren. Filme, deren Zuordnung schwerer fiel wurden tendenziell eher ignoriert. Mit der immer größeren Zunahme an Film- und Fernsehformaten, die sich irgendwo zwischen den beiden Polen bewegen, begannen sich in den letzten zwei Jahrzehnten schließlich auch die Theoretiker vermehrt mit solchen Formaten auseinander zusetzen. Die vielen verschiedenen Formen, die sich dabei ergeben, sind kaum überschaubar. Auch scheint sich bisher keine einheitliche Begriffsklärung gebildet zu haben. Dies liegt u.a. daran, dass die Achse zwischen den Polen Fakt und Fiktion unter der Berücksichtigung verschiedener Faktoren betrachtet werden kann: So hängt die Klassifizierung eines Films nicht nur von seinem entweder realen oder erfundenem Inhalt ab, sondern auch von seiner formalen Gestaltung. Gleichzeitig

²³⁹ Vgl. Römer 1998, S. 61.

tendieren die Filme oft dazu zwischen verschiedenen Formaten zu schwanken. Rhodes und Springer versuchen, das Begriffs- und Formenchaos mithilfe eines Diagramms überschaubarer zu machen:

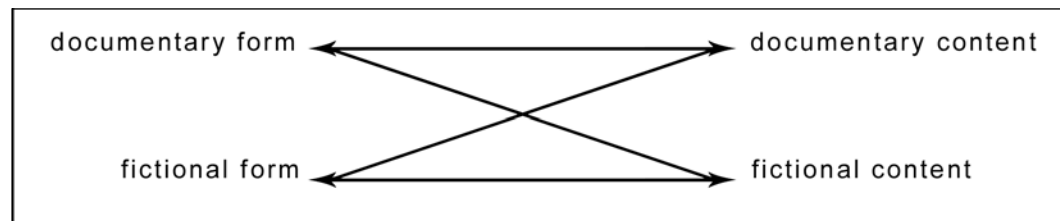


Abb. 1 Form vs. Inhalt²⁴⁰

Für die im Diagramm auftretenden Kombinationsmöglichkeiten schlagen Rhodes und Springer folgende Terminologie vor:

“documentary form + documentary content = documentary

documentary form + fictional content = mockumentary

fictional form + documentary content = docudrama

fictional form + fictional content = fiction”²⁴¹

Die Kombination, um die es hier gehen soll, ist jene, die sie als *mockumentary* bezeichnen. Der Begriff, den auch Roscoe und Hight in der etwas ausführlicheren Form *mock-documentary* verwenden, vereint zwei Aspekte der Gattung: zum einen das Stammwort „documentary“, welches suggeriert, dass der Gattung eine bestimmte und bekannte Form – der Dokumentarfilm – zugrunde liegt. Die Abwandlung durch das Verb „to mock“, zu deutsch „nachahmen“, „täuschen“, aber auch „spotten“, „verhöhnern“ oder „narren“²⁴², verschiebt die Bedeutung des Begriffs: Hier wird eine parodistische Aneignung dokumentarischer Formen nahegelegt. Es handelt sich also um eine Filmgattung der fiktionalen Art, die sich auf mal humorvolle, mal subversive Weise traditioneller dokumentarischer Formen bedient und diese damit hinterfragt.²⁴³ Da ich den Begriff *mockumentary* für den deutschen Sprachgebrauch für zu sperrig halte

²⁴⁰ Rhodes und Springer 2006, S. 4.

²⁴¹ Rhodes und Springer 2006, S. 4.

²⁴² Vgl. den Eintrag *to mock* im Online Deutsch-Englisch Wörterbuch der LEO GmbH:
<http://www.leo.org>. Zugriff am 13.04.2006.

²⁴³ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 1.

und sich das inhärente Wortspiel möglicherweise auch nicht ohne weiteres erschließt, schlage ich vor, Römers Konzept des Fake auf diese Filmgattung zu übertragen²⁴⁴ und den Begriff *Fake-Dokumentarfilm* zu benutzen.²⁴⁵ Wie bereits erläutert bezeichnet Römers Begriff keine Werke mit ernsthaften Betrugsabsichten, sondern solche, die durch spielerische Täuschungen bestimmte Kunstkonventionen in Frage stellen wollen. Dies ist auch das dem Fake-Dokumentarfilm zugrundeliegende Konzept: Gemeint sind keine ernsthaften Versuche der Täuschung, wie sie Michael Born in den neunziger Jahren betrieb²⁴⁶, sondern Filme, die durch Anwendung dokumentarischer Formen auf fiktionale Inhalte die Konventionen dokumentarischer Filmproduktion mehr oder weniger offensichtlich parodieren und hinterfragen.

2.2.2. ABGRENZUNGEN ZU ÄHNLICHEN FORMATEN: REFLEXIVER DOKUMENTARFILM UND DOKUDRAMA

Da es durch die begrifflichen Unklarheiten immer wieder zu Fehleinordnungen bestimmter Filme kommt, möchte ich kurz einige Unterscheidungen zu anderen Formaten erläutern. Abzugrenzen ist die Gattung besonders von *reflexiven Dokumentarfilmen* und von dem, was Rhodes und Springer als *docudrama* bezeichnen²⁴⁷ und ich hier lose mit *Dokudrama* übersetze.

244 Auch im Englischen scheint der Begriff des Fake teilweise angebracht zu sein: bezeichnenderweise trägt das erste Buch, das sich um eine Theorie der Filmgattung bemüht, den Titel „Faking It“. Vgl. Roscoe, Jane und High, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, Manchester/New York. 2001.

245 Hattendorf benutzt den Begriff *fingierter Dokumentarfilm* (Hattendorf 1995, S. 191). Tatsächlich scheint in der deutschen Diskussion die verkürzte Version *Fake-Doku* gängig zu sein (vgl. z.B. Palm 2000 oder Robnik 2003).

246 Born hatte mehr als 20 Fernsehbeiträge für Sendungen privater und öffentlich-rechtlicher Sendungen gefälscht und bei der Aufdeckung einen Skandal in der deutschen Medienlandschaft ausgelöst (vgl. Hoffmann 1997, S. 13).

247 Lipkin et al. fassen unter dem Begriff *docudrama* eine Vielzahl verschiedener Formen zusammen (drama-documentary, documentary drama, faction, dramadoc und docudrama), die dokumentarische und fiktionale Formen und Inhalte auf verschiedene Art und Weise vermischen (vgl. Lipkin et al. 2006, S.15f).

2.2.2.1 Der reflexive Dokumentarfilm

Reflexive Dokumentarfilme beziehen in der dokumentarischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit ihre eigenen Repräsentationsstrategien mit ein, legen diese offen, reflektieren sie und stellen damit die Wahrheitsbehauptungen dokumentarischer Filme spielerisch in Frage. Das Publikum wird dazu angeregt, die ihm gebotene Repräsentation als eine solche zu erkennen und nicht mit der tatsächlichen Wirklichkeit zu verwechseln. Der Film *The Thin Blue Line* (1987) von Errol Morris macht beispielsweise immer wieder auf den Einfluss der Bilder in der Wahrheitsbehauptung aufmerksam. In seiner Investigation der Geschehnisse einer Mordnacht werden immer wieder dieselben Szenen rekonstruiert, doch jedes Mal sehen sie je nach Ermittlungsstand anders aus, zeigen sie verschiedene Akteure in variablen Aktionen. Damit bietet der Film keine endgültige Wahrheit an, sondern überlässt es dem Zuschauer, sich für eine Version zu entscheiden. Der Film bedient sich dabei stets einer Mischung aus dokumentarischen und fiktionalen Codes und Konventionen und hat damit sowohl die vorfilmische Wirklichkeit als auch seine eigene Darstellung dieser zum Thema.²⁴⁸

Wie auch der Fake-Dokumentarfilm widmet sich der reflexive Dokumentarfilm der Frage, ob der Dokumentarfilm seinem Anspruch die Wirklichkeit objektiv und akkurat aufzuzeichnen, repräsentieren und rekonstruieren zu können, gerecht werden kann. Dennoch unterscheiden sie sich durch eine wichtige Eigenschaft: Während reflexive Dokumentarfilme und ihre Bilder eine wie auch immer geartete direkte Beziehung zur Realität haben, verweist der Fake-Dokumentarfilm auf eine Fiktion.²⁴⁹ Roscoe und Hight formulieren die Unterscheidung treffend: „... reflexive documentaries deconstruct the genre from *within*, while mock-documentaries operate from *outside* the genre.“²⁵⁰

248 Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 32.

249 Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 33.

250 Roscoe und Hight 2001, S. 33.

2.2.2.2 Das Dokudrama

Auch das sogenannte Dokudrama ist dem Fake-Dokumentarfilm in seiner Position auf dem Fakt-Fiktions-Kontinuum sehr nah. Dokudramas geben reale Ereignisse von oft (inter-)nationaler Bedeutung wieder indem sie die Geschehnisse nachstellen. Dabei nehmen sie sich allerdings keiner Dokumentarfilmkonventionen an, sondern folgen den Regeln des klassischen Spielfilms: Durch gute schauspielerische Leistung, komplexe Charakterdarstellung, einen dramatischen Plot, Ausleuchtung, Kostüm, Musik etc. wird versucht, eine in ihrer Performanz überzeugende Darstellung der Ereignisse zu bieten. Dokudramas haben also nicht den Anspruch, eine vorfilmische Realität referentiell wiederzugeben. Dem Publikum ist bewusst, dass es sich um Rekonstruktionen und Schauspieler handelt. Vielmehr behaupten Dokudramas, dass sich das Dargestellte ungefähr so wie von dem Film gezeigt ereignet hat. So werden sie auch als auf wahren Begebenheiten *basierend* angekündigt – sind aber tatsächlich fiktionale Werke. Dokudramas versuchen meistens die Repräsentation so nah wie möglich an der Ästhetik der tatsächlichen Ereignisse anzusiedeln, um ein größtmöglichstes Maß an Authentizität zu erzeugen. Die Schauspieler werden u.a. nach ihren physischen Ähnlichkeiten mit den historischen Akteuren ausgesucht, historisches Filmmaterial und andere Dokumente (im Original oder simuliert) dienen der Authentifizierung und Informationsvermittlung, oft wird an Originalschauplätzen gedreht und gelegentlich tauchen sogar reale Personen im Film auf.²⁵¹ Oft wird eine ausführliche Recherche im Film thematisiert und ausgestellt²⁵², werden Datums- und Ortsangaben gemacht und teilweise sogar gesprochener Kommentar eingesetzt. All diese Konventionen, die der dokumentarischen Gattung entnommen sind, werden hier jedoch der

251 Lipkin et al. 2006, S. 17ff. Diese Ästhetik der dargestellten Zeit kann auch auf formaler Ebene hergestellt werden. So drehte George Clooney seinen aktuellen Film *Good Night, and Good Luck* (2005) komplett in schwarz/weiss um sie den innerfilmischen Fernsehübertragungen, die in den 50er Jahren ja noch farblos waren, anzupassen. Er minimiert damit zum einen den Abstand zwischen dem integrierten Originalmaterial und seiner Inszenierung, zum anderen baut er auf eine Wahrnehmung eines Publikums, dessen Kenntnisse der 50er Jahre zum großen Teil auf schwarz/weiss-Filmen der Zeit basiert.

252 Vgl. z.B. *JFK* (Oliver Stone, USA, 1991) oder *Erin Brokovich* (Steven Soderbergh, USA, 2000)

Fiktion dienlich gemacht. Die Authentizität der erzählten Geschichte wird erhöht, ohne dass ihr fiktiver Status aufgebrochen wird – fiktionale Formkonventionen bleiben dominant.²⁵³ Dokudramas funktionieren also nicht über eine referentiell dargestellte Wirklichkeitsbehauptung, sondern über die Glaubwürdigkeit und Nachvollziehbarkeit ihrer Interpretation.²⁵⁴

Genau in dieser Taktik historische, aber fiktionalisierte Ereignisse auf besonders realistische Art darzustellen, liegt die Problematik und vielgeäußerte Kritik an dieser Filmgattung: Ihr Bezug zu einer nichtfiktionalen Wirklichkeit – wie weit die Darstellungen des Dokudramas auch immer von dieser entfernt sein mögen – fordert den Rezipienten letztendlich dazu auf, den Film wie einen dokumentarischen und nicht wie einen fiktionalen zu betrachten.²⁵⁵

Dokudramas werden besonders gern zur Darstellung von Ereignissen genutzt, zu denen es keine eindeutigen Beweise oder Zeugen gibt – also Ereignisse, die Spielraum für eigene Interpretationen und Narrationen der Filmemacher bieten und ihnen die Möglichkeit eröffnen, die Geschichte nach Belieben zu dramatisieren.²⁵⁶ Gleichzeitig besteht jedoch die Gefahr eine verzerrte Darstellung, in das kollektive Bewusstsein der Gesellschaft zu katapultieren. Die Dramatisierung betrifft dabei nicht nur die Narration sondern besonders auch die Charaktere: Oft werden historische Figuren mit komplexen (historisch unbewiesenen) emotionalen und psychologischen Zügen und Zuständen aufgeladen.²⁵⁷ Dokudramas haben oft melodramatische Tendenzen.²⁵⁸

Ein prominentes Beispiel ist der Film *JFK* (1991) von Oliver Stone. Stone wurde für seine Darstellung der Ereignisse um die Ermordung John F. Kennedys von Historikern, Journalisten und Politikern sowohl in Hinsicht auf den

²⁵³ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 48f.

²⁵⁴ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 51.

²⁵⁵ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 43f.

²⁵⁶ Ein gutes Beispiel in diesem Zusammenhang wird sicher der im Sommer 2006 anlaufende Film *United 93* (Paul Greengrass, USA, 2006) sein. Der Film rekonstruiert die Ereignisse im Inneren des Flugzeugs der United Airlines, welches im Zusammenhang der Terrorattaken am 11. September 2001 in Pennsylvania abstürzte.

²⁵⁷ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 46.

²⁵⁸ Vgl. Lipkin et al. 2006, S. 18.

Inhalt als auch auf die Form des Films stark kritisiert. Zum einen wurde seiner Suggestion, Kennedys Ermordung wäre das Resultat einer Verschwörung mit Beteiligung hochrangiger Regierungsbeamter gewesen, angelastet, eine Paranoia in der Bevölkerung gegenüber ihrer Regierung anzuheizen. Stones Version der Ereignisse stützte sich auf fragwürdige und umstrittene Bücher und hielt sich – aus dramaturgischen Gründen? – nicht an die etablierten Fakten. In den Augen der Historiker kam es so zu einer gefährlichen Verzerrung historischer Tatsachen, die dem Publikum als authentisch verkauft und überzeugend serviert wurden.²⁵⁹ Groß waren jedoch auch die Bedenken, die über die Form des Films geäußert wurden. Stone hatte in seinem Film Archivmaterial (u.a. den Zapruder-Film) mit Nachinszenierungen vermischt, die er teilweise dem Aussehen des Originalmaterials angepasst hatte. Diese verschiedenen Aufnahmen wurden in einer sekundenschnellen Montage zusammengefügt, die Original und Nachstellung kaum voneinander unterscheidbar werden lässt. Der Filmkritiker Richard Grenier sah in dieser Methode das Ziel, den Rezipienten zu überwältigen und ihm keine Zeit für kritische Reflektion zu geben: „Er blendet voraus, blendet zurück, montiert endlos parallel, ist nah dran, verwackelt, vernebelt, knüppelt den Zuschauer nieder, bis er, wie er hofft, durch technischen K.O. gewinnt.“²⁶⁰ Auch der Filmkritiker David Armstrong kritisierte, dass Stone die Ereignisse – ob „durch historisches Beweismaterial beglaubigt, auf Mutmaßungen basierend oder ausgedacht“²⁶¹ – als „gleich(wertig) historisch, d. h. (gleich)wertig real“²⁶² darstellt und so besonders die Wahrnehmung jüngerer Zuschauer, denen die historischen Ereignisse nicht so geläufig sind, prägt.²⁶³

Wie bereits erwähnt, wird das Publikum dazu verführt, die fiktionalisierten Ereignisse als eine wahrheitsgemäße Darstellung der Wirklichkeit zu betrachten. Das Dokudrama und der Dokumentarfilm versprechen dem Rezipienten einen privilegierten Zugang zu Informationen, die ihm sonst verschlossen

²⁵⁹ Vgl. Wrone 2003, S. 119.

²⁶⁰ Grenier zitiert in White 2003, S. 196.

²⁶¹ White 2003, S. 197.

²⁶² White 2003, S. 197.

²⁶³ White 2003, S. 196f.

sind.²⁶⁴ Die Filmautoren tendieren dazu, ihren Filmen eine Aura des „was *wirklich* geschah“ zu verleihen und bürgen für die Darstellung mit ihrer eigenen Glaubwürdigkeit. Während viele Kritiker in der Vermischung von Realität und Fiktion eine Gefahr für das Wirklichkeitsverständnis des Publikums sehen, vermuten andere ein medienerfahrenes Publikum, das in der Rezeption sehr wohl zwischen Fiktion und Realität unterscheiden kann. Woodhead und Paget gehen dabei soweit zu behaupten, dass solche Formate das Publikum zu einer kritischen Auseinandersetzung mit fiktional-dokumentarischen Mischformen bewegen können und so eine reflektierende Rezeption provozieren.²⁶⁵ Es bleibt jedoch festzuhalten, dass, selbst wenn dieser Effekt eintritt, dies nicht die Intention des Dokudramas ist. Die liegt hauptsächlich in der überzeugenden, fiktionalisierten Darstellung historischer Ereignisse, ohne dabei einen absoluten Wahrheitsanspruch zu erheben oder ihre Repräsentationsstrategien selbst zu hinterfragen. Die Form dieser fiktionalen Filme tritt hinter dem Inhalt zurück. Sie wird nicht dafür instrumentalisiert die Wirklichkeit unvermittelt wiederzugeben, sondern sich diese für ihre fiktionale Repräsentation in überzeugender Weise anzueignen.

2.2.3 DER FAKE-DOKUMENTARFILM

Wie das Dokudrama nimmt auch der Fake-Dokumentarfilm eine Vermischung fiktionaler und dokumentarischer Elementen vor – allerdings auf gänzlich verschiedene Weise. Bei Fake-Dokumentarfilmen handelt es sich um fiktionale Texte, die sich in der Form dokumentarischer Codes und Konventionen präsentieren und trotzdem ihre Fiktionalität mehr oder weniger in den Vordergrund stellen. Während sich das Dokudrama in seinem Bezug zur Wirklichkeit trotz seiner fiktionalen Form inhaltlich dem Dokumentarfilm annähert, macht sich der Fake-Dokumentarfilm inhaltliche Fiktionen ohne Wurzeln in der Wirklichkeit und dokumentarische Ästhetiken zunutze, um solche behaupteten Wirklichkeitsbezüge zu unterlaufen.

²⁶⁴ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 51.

²⁶⁵ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 51f.

In ihrer formalen Gestaltung sind fake-dokumentarische Filme nicht unbedingt von Dokumentarfilmen zu unterscheiden. Sie imitieren die verschiedenen dokumentarischen Gattungen sowohl in ihrem Aussehen als auch in ihren dramatischen und narrativen Strukturen. Wichtige Authentisierungsstrategien sind z.B. das Interviewen von „Experten“ und das Einflechten von (tatsächlichem oder simuliertem) Archivmaterial. Eine häufig benutzte Strategie ist die Sichtbarmachung der Filmproduktion: Der vermeintliche Filmautor tritt selbst vor die Kamera um das Geschehen zu kommentieren, die Probleme und Schritte der Produktion zu erläutern oder um die Geschichte investigativ voranzutreiben. Auch die Objekte des Films reagieren auf die Kamera und Crew, teilweise erscheint die Crew sogar selbst im Bild. Kombiniert mit einer wackeligen, spontanen Kameraführung soll eine ungefilterte Realität im Sinne des Cinéma Vérité suggeriert werden. Gleichzeitig wird dem Publikum die Konstruktion der filmischen Wirklichkeit Films bewusst gemacht, was ihn paradoxerweise glaubwürdiger erscheinen lässt.²⁶⁶

Wie der reflexive Dokumentarfilm parodiert und hinterfragt der Fake-Dokumentarfilm dokumentarische Praktiken, jedoch mit dem Unterschied, dass ersterer in seiner Reflektion immer noch einen Bezug zur Wirklichkeit herstellt – die Konventionen also gleichzeitig hinterfragt und ihnen trotzdem verhaftet bleibt. Der Fake-Dokumentarfilm hingegen zielt auf eine essenziellere Kritik an dokumentarischen Praktiken und dem kulturellen Status des Dokumentarfilms in der Gesellschaft ab. Wie der Dokumentarfilm präsentiert er seine Thesen als gegeben und nicht durch den Filmemacher konstruiert. Doch während der Dokumentarfilm seinen ideologischen Standpunkt durch seinen Realismus und Naturalismus zu vertuschen sucht, macht es sich der Fake-Dokumentarfilm zur Aufgabe, diese Funktionsmechanismen freizulegen und zu karikieren.²⁶⁷

Gleichzeitig liefert er einen kritischen Kommentar zu den dargestellten Inhalten ab. Meistens ist es nicht die Intention der Filmemacher das Publikum zu betrügen. Die Fiktionalität der Filme ist oft unverkennbar oder wird zu-

²⁶⁶ Vgl. Kapitel 1.3.3 bzw. Bayer 2006, S. 165.

²⁶⁷ Vgl. Rosco 2006, S. 206.

mindest im Laufe des Films offensichtlich. Die Aneignung dokumentarischer Strategien dient also weniger dazu, eine Wahrheitsbehauptung aufzustellen. Vielmehr geht es darum, das Publikum mit auf eine Reise zwischen Fakt und Fiktion zu nehmen und es an dem Spiel und der Kritik an den Subjekten und Darstellungsformen teilhaben zu lassen.²⁶⁸ Was den Fake-Dokumentarfilm von einer Fälschung unterscheidet, ist dieses angenommene Wissen des Publikums, dass es sich um eine Fiktion handelt. Gleichzeitig muss das Publikum jedoch auch die dokumentarischen Konventionen als solche erkennen, um die geäußerte Kritik nachzuvollziehen und zu einer Reflektion dokumentarischer Praktiken angeregt zu werden.²⁶⁹ Wenn Hattendorf in der Diskussion über Dokumentarfilm und Authentizität von einem Wahrnehmungsvertrag zwischen Rezipienten und Film spricht²⁷⁰, kann gesagt werden, dass es sich hier um einen ähnlichen Vertrag handelt. Dieser bezieht sich jedoch auf die Fiktionalität statt auf die Authentizität des Gezeigten. Ohne das Wissen des Publikums um die Fiktionalität des Films kann sich die inhärente Kritik oder Parodie des Films nicht entfalten. Sie kommt erst zum Tragen, wenn der Fake-Dokumentarfilm als fiktionale Aneignung der dokumentarischen Gattung verstanden wird.²⁷¹ Der optimale Rezipient sieht den Film, als wäre er ein Dokumentarfilm – in dem vollen Bewusstsein, dass es sich um eine Fiktion handelt. Der Fake-Dokumentarfilm setzt damit auf ein medienerfahrenes Publikum.²⁷²

Wie groß das reflexive Potential ist, das ein Fake-Dokumentarfilm entwickelt, hängt von verschiedenen Faktoren ab. Roscoe und Hight unterscheiden zwischen drei Stufengraden der Reflektion, die im Folgenden vorgestellt werden sollen: Parodie, Kritik und Dekonstruktion.

²⁶⁸ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 46f.

²⁶⁹ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 50.

²⁷⁰ Vgl. Kapitel 1.3.3 bzw. Hattendorf 1999, S. 311.

²⁷¹ Vgl. Lipkin et al. 2006, S. 17.

²⁷² Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 52.

2.2.3.1 Drei Modi des Fake-Dokumentarfilms: Parodie, Kritik und Dekonstruktion

Die Einordnung eines Films in eine der drei von Roscoe und Hight vorgeschlagenen Kategorien ergibt sich aus drei zu berücksichtigenden Faktoren: der Intention des Filmemachers, der Konstruktion des Textes und der dem Publikum zugeschriebene Rolle. Da Zuschauerwahrnehmungen von den Filmemachern jedoch nur vage vorauszusehen sind, nicht unbedingt den Erwartungen entsprechen, je nach Kulturkreis variieren und von Seiten der Theoretiker schwer zu untersuchen sind, konzentrieren sie sich in ihrer Einteilung hauptsächlich auf die Intentionen der Filmemacher und der Konstruktion der Texte. Die drei von ihnen vorgeschlagenen Kategorien – Parodie, Kritik und Dekonstruktion – sollen dabei nicht als feste Kategorien verstanden werden, sondern eher als Stütze in der Differenzierung verschiedener Formate dienen. Häufig fallen spezifische Filme in mehrere Kategorien gleichzeitig. Besonders die verschiedenen Zuschauerreaktionen weichen die gezogenen Abgrenzungen auf und machen deutlich, dass die Bedeutung eines Films letztendlich immer davon abhängig ist, wie er wahrgenommen wird. Für die Zwecke ihrer Untersuchung, auf deren Thesen ich mich hier beziehen möchte, werden die Filme anhand einer preferierten Lesweise klassifiziert.²⁷³

2.2.3.1.1 STUFENGRAD I: PARODIE

Der erste von Roscoe und Hight beschriebene Stufengrad – die Parodie – bezieht sich auf Filme, die sich die dokumentarische Form auf humorvolle und offensichtliche Weise aneignen. Es ist ihr hauptsächliches Anliegen, einen bestimmten Aspekt der Populärkultur zu parodieren. Ihre Fiktionalität ist für den Zuschauer durch die Absurdität der Thematik oder der Darstellung offensichtlich. Hinter diesen Filmen steckt meist keine tiefergehende Kritik an dokumentarischen Praktiken – zwar steckt in der Belustigung über dokumentarische Codes und Konventionen ein gewisser Grad an Reflektion, doch stellen sie diese nicht wirklich kritisch in Frage oder auch nur ins Zentrum des

²⁷³ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S.64ff.

Films. Die Aneignung dokumentarischer Ästhetiken wird hauptsächlich als Stilmittel gebraucht. Der Humor dieser Filme entfaltet sich aus dem Kontrast einer trockenen, ernsthaften Berichterstattung mit einer absurden Thematik und Charakteren oder einer verschrobenen Perspektive auf gewöhnliche reale Kulturphänomene. Auch diese werden jedoch nicht zum Objekt einer tief-schürfenden Kritik. Parodistische Fake-Dokumentarfilme tendieren dazu, sich auf kulturelle Ikonen zu beziehen oder an die Nostalgie für vergangene Tage zu appellieren. So parodiert der Film *The Rutles* (1978) beispielsweise den Mythos um die Beatles, *Zelig* (1983) die USA der zwanziger Jahre und *This Is Spinal Tap* (1984) den Rockmythos um das wilde Leben von Stadion-Glamrock-Bands. Filmemacher und Publikum verbünden sich in parodistischen Fake-Dokumentarfilmen, um gemeinsam Spaß an der Darstellung und Thematik zu haben. Es ist nicht ungewöhnlich, dass die fiktionalen Objekte im Zuge dieser Zelebration zu Kultobjekten werden und ein Eigenleben entwickeln: Die beiden fiktiven Bands The Rutles und Spinal Tap haben mehrere Alben veröffentlicht, eine weitreichende Fangemeinde entwickelt und Spinal Tap waren in den USA sogar tatsächlich auf Tournee. Sie sind zu Kultcharakteren geworden – nicht weil ihre Simulation so realistisch war, sondern weil das Publikum die Anspielungen auf tatsächliche kulturelle Phänomene verstanden hat und wertschätzt. Die Tatsache, dass ein fiktionaler Film eine reale Existenz hervorbringen kann, erhebt den Fake-Dokumentarfilm zu einer noch komplexeren Beziehung zwischen Fakt und Fiktion. So stellt sich z.B. die Frage, wie der Film *A Spinal Tap Reunion: The 25th Anniversary London Sell-Out* (1992) einzuordnen ist: Der Film zeigt die dokumentarische Aufzeichnung eines Reunionkonzerts einer fiktiven Band vor realen Fans – deren Begeisterung sich nicht auf dem musikalischen Talent der Band, sondern auf dem Spiel mit den Klischees des Rockmythos begründet. Die Vermischung von Fiktionalität und Wirklichkeit, die im Film begonnen hat, läuft damit in die tatsächliche Realität über. Wie bereits erwähnt handelt es sich bei der Parodie jedoch um eine humorvolle Vermischung der Ebenen, was ihr etwas von ihrer Brisanz nimmt. Während die Form einen ironischen Kommentar zu ihren Objekten und dokumentarischen Praktiken abliefert, stellt sie diese nicht wirklich in Frage und fordert den Zuschauer nicht zu einer kritischen Reflexion der Darstellungsform oder der Thematik auf. Der erste Stufengrad des Fake lässt dokumentarische Diskurse

damit relativ unberührt.²⁷⁴

2.2.3.1.2 STUFENGRAD 2: KRITIK

Fake-Dokumentarfilme des Stufengrad 2 nach Roscoe und Hight sind Filme, die sich nicht auf die Parodie ihrer Objekte und dokumentarischer Praktiken beschränken, sondern diese tiefergehend hinterfragen und kritisieren. Die Thematik des Films bezieht seine Darstellungsformen mit ein und oft kommt es zu einem Konflikt zwischen den gefilmten Charakteren und der im Film auftauchenden Filmcrew. Die Kombination aus Fiktionalität, die auch hier betont wird, und dokumentarischen Konventionen zielt auf die kritische Auseinandersetzung mit allgemeinen kulturellen oder politischen Aspekten ab. Bezeichnend ist dabei ein gewisser Grad an Ambivalenz, der gegenüber den dokumentarischen Strategien des Films hergestellt wird. Besonders moralische Implikationen und die Möglichkeiten bzw. Unmöglichkeiten eines objektiven, unparteiischen Journalismus werden thematisiert. Fake-Dokumentarfilme dieser Art problematisieren Medienpraktiken denen sie selber verbunden sind. Daraus ergibt sich eine Gegensätzlichkeit, die das reflexive Potential der Gattung ausmacht. Sie verschafft dem Zuschauer gleichzeitig eine kritische Distanz zu dokumentarischen Praktiken ohne dem dokumentarischen Projekt vollends seine Glaubwürdigkeit abzusprechen.²⁷⁵

Roscoe und Hight zufolge teilt sich diese Gruppe Filme in solche mit einer medienkritischen und solche mit einer politikkritischen Agenda auf. Erstere beziehen sich verstärkt auf den Herstellungsprozess des vermeintlichen Dokumentarfilms: So sind im Fernsehfilm *Bad News Tour* (1983), der ähnlich wie *This Is Spinal Tap* die Tour einer talentlosen Heavy Metal Band begleitet, die ständigen Auseinandersetzungen zwischen der Band und der Film-Crew ein wichtiger Aspekt. Der Regisseur des Films hat den Auftrag, ein an Rockmythen angelehntes Portrait einer jungen, aufstrebenden Band zu filmen, was jedoch immer wieder an der Unfähigkeit der Bandmitglieder, sich gleichzeitig natürlich und im Sinne des Rockmythos zu verhalten und an der gleichgül-

²⁷⁴ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 68f.

²⁷⁵ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 69f.

tigen Filmcrew scheitert. Keine der beiden Seiten ist von der Kunst der anderen überzeugt oder inspiriert. In einem verzweifelten Versuch, doch noch irgendwelche „realistischen“ Szenen einzufangen, besticht der Regisseur einen Veranstalter die Band nicht zu bezahlen – als die Band davon Wind bekommt, verprügelt diese die Filmcrew und macht sich mit ihrer Ausrüstung davon. Die kläglichen Versuche beider Seiten, dem unmöglichen Film trotzdem gerecht zu werden, machen den Humor des Films aus und legen gleichzeitig die (Mythen-) Konstruktion tatsächlicher „Rockumentaries“ bloß. Auf einer zweiten Ebene funktioniert die Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit jedoch immer noch: Der Film mutiert von einem Film über die Band zu einem Film über die Unmöglichkeit, einen vernünftigen Film über diese Band zu drehen. Auf dieser Metaebene bleibt die Wirklichkeitsbehauptung dokumentarischer Filme unangetastet.²⁷⁶

Filme, für die die Kritik an der politischen Komponente dokumentarischer Produktion im Vordergrund steht, konzentrieren sich nicht nur auf den Konstruktionscharakter des Dokumentarfilms, sondern gleichzeitig auf die politische Einflussnahme, die ihnen mit ihrer Darstellung der Realität bzw. ihrer Perspektive auf diese zukommt. Der Film *Bob Roberts* (1992) legt beispielsweise in einer beißenden Satire die Rolle, die die Medien im amerikanischen Politsystem spielen, offen. Der Film handelt von dem britischen Journalisten Terry Manchester, der über die Kampagne zur Senatorenwahl in Pennsylvania berichtet. Dieser konzentriert sich dabei auf den republikanischen Kandidaten Bob Roberts. Als britischer Journalist der BBC-Schule kommt ihm die glaubwürdige Rolle eines investigativen Reporters zu, der über das amerikanische Polit- und Mediensystem mit Abstand berichten kann ohne selbst Teil davon zu sein. Mit dem Autor, der das Publikum mit auf seine Erkundungsreise nimmt und es an der Entdeckung der Wirklichkeit teilhaben lässt, anstatt es vor vollendete Tatsachen zu stellen, nimmt der Film auch die Form eines klassischen investigativen Dokumentarfilms an. Dies wird kombiniert mit alten „Dokumenten“ über Bob Roberts und in eine Narration mit tatsächlichen aktuellen und fiktiven Nachrichtenmeldungen gebracht. Die fiktionalen Nach-

276 Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 131ff.

richtenbeiträgen des amerikanischen Fernsehens über die Wahlkampagnen der Kandidaten werden in der Gegenüberstellung mit Manchesters Aufnahmen als oberflächlich und unkritisch entlarvt. Durch seine Augen wird dem Zuschauer die sorgfältige Konstruktion Roberts Medienimages offengelegt – bis Manchester schließlich selbst unfreiwillig dafür instrumentalisiert wird. So besteht auch *Bob Roberts* aus zwei Ebenen: zum einen aus Manchesters Entlarvung und Kritik an einem unkritischen Mediensystem und einer Politik, die sich dies zunutze macht, zum anderen aber aus dem Film selbst, der Metaebene, die vorgibt, uns Manchesters Erfahrungen vermitteln zu können und damit die Wahrheitsbehauptung des dokumentarischen Projekts aufrecht erhält. So werden auch in *Bob Roberts* dokumentarische Konventionen nur vordergründig kritisiert und hinterfragt – der Film baut seine eigene Existenz immer noch auf selbigen auf.²⁷⁷

Der zweite Stufengrad des Fake-Dokumentarfilms schließt nach Roscoe und Hight noch eine dritte Kategorie mit ein: den Hoax. Während in den Filmen, die bisher beispielhaft behandelt wurden, die Konstruktion und Intention des Textes im Vordergrund stand, ist im Hoax die Zuschauerrezeption ein essentieller Faktor in der Klassifizierung eines Textes. Beim Hoax handelt es sich weniger um spezifische Formen, sondern eher um besondere Wahrnehmungsfälle, in denen Rezipienten die Fiktionalität eines Fake-Dokumentarfilms nicht erkennen und ihn tatsächlich wie einen „wahren“ Dokumentarfilm lesen. Dabei kann es sich um tatsächliche Täuschungsversuche handeln (Täuschung des Publikums, *nicht* Täuschung der ausstrahlenden Sendeanstalt wohlgemerkt – diese sollten vom Autor über die Natur des Films aufgeklärt werden, da es sich sonst tatsächlich um Betrug handelt) oder aber um Filme, deren Autoren ihr Publikum in seiner kritischen Wahrnehmung überschätzt haben und die intertextuellen Hinweise auf die Fiktionalität des Filmes zu subtil gesetzt haben. Die Reflexivität dieser Gattung kann sich erst entfalten, wenn die Hinweise auf die Fiktionalität dechiffriert werden und der Film als fiktional enttarnt wird. Dies kann mitunter zu heftigen Zuschauerreaktionen führen, vor allem wenn die Täuschung nicht direkt am Ende des Films aufgelöst wird, sondern erst

277 Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 140ff.

durch andere Umstände bekannt wird.²⁷⁸

Der Film *Forgotten Silver* (1995) ist ein gutes Beispiel für den feinen Unterschied zwischen einem Fake und einem Hoax. Der Film über die Neuentdeckung eines unbekannten neuseeländischen Filmpionier war von den Filmemachern Peter Jackson und Costa Botes nicht als Täuschung geplant gewesen. Ihren Aussagen zufolge hatten sie den Film so angelegt, dass das Publikum ihm anfangs glauben würde, während des Films jedoch die Fiktionalität des Films erkennen sollte um ihn dann bis zum Ende als eine unterhaltsame Parodie nationaler Mythen und dokumentarischer Konventionen genießen zu können. Ein Großteil des Publikums verstand die Hinweise jedoch nicht und glaubte bis zum Ende des Films an die Echtheit des Gezeigten.²⁷⁹ Entscheidend für diese Rezeption war der Rahmen, in dem der Film präsentiert wurde. Er wurde am Ende einer mehrere Wochen dauernden Filmreihe neuseeländischer Spielfilme in einem Sendeplatz für fiktionale Formate ausgestrahlt. Die Platzierung eines Dokumentarfilms an diesem Sendeplatz mag vielleicht etwas ungewöhnlich erschienen sein, doch war sie thematisch betrachtet als Beendung der Filmreihe durchaus plausibel. Der Film wurde von verschiedenen öffentlichen Film- und Rundfunkanstalten präsentiert und der Ausstrahlung gingen Artikel in der sonst seriösen Zeitschrift *Listener* voraus, die den Film weiter authentisierten²⁸⁰. Durch diese verschiedenen Kontextualisierungen hatten Jackson und Botes einen Rahmen um den Film konstruiert, der stark genug sein sollte um den Film erst nach einer Weile als Fake erkennbar werden zu lassen.²⁸¹ Dabei haben sie sich offenbar selbst übertroffen – der Film wurde von vielen Zuschauern gar nicht als Fiktion erkannt. Die subtilen Hinweise auf die Fiktionalität des Films – die allesamt in der sich immer weiter steigenden inhaltlichen Absurdität und Übertreibungen lagen – kamen gegen den starken kontextuellen Rahmen nicht an.²⁸² Leserbriefe an den *Listener* zeugen von sehr unterschiedlichen Reaktionen und Reflektionsgraden des Publikums in der

278 Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 144.

279 Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 149.

280 Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 145.

281 Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 149.

282 Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 147.

Rezeption des Films. Während manche dem Film blind vertrauten und ihren Stolz über den neuen Nationalhelden bekundeten, drückten andere nach der Enttarnung des Fake einige Tage später maßlose Empörung aus und fühlten sich persönlich belogen. Andere wiederum erkannten, dass es sich nicht um einen ernsthaften Betrugsversuch handelte und gratulierten den Filmemachern zu ihrem geschickten Spiel mit den Zuschauererwartungen. Ob empört oder anerkennend, eine vielgemachte Äußerung war die, dass die Rezipienten von nun an das ihnen im Fernsehen Dargebotene kritischer konsumieren würden.²⁸³ Costa Botes kommentierte die vorgebrachten Meinungen wie folgt:

*“If Forgotten Silver causes people never to take anything from the media at face value, so much the better. Our film was better researched and, on the whole, more ‘true’ than most products of the ‘infotainment’ industry.”*²⁸⁴

Der Film ist ein gutes Beispiel für die komplexe Beziehung zwischen Autorenintention, Gestaltungsmittel und Zuschauerwahrnehmung im Fake-Dokumentarfilm. Von den Filmautoren ursprünglich als Parodie auf Mythos und Filmgeschichte geplant, die ihre Fiktionalität selbst offenbart und sich nicht mit tiefergehenden Fragen dokumentarischer Repräsentationsformen auseinandersetzt, lässt sich der Film in die Kategorie des Stufengrad 1 einteilen. Die Wahrnehmung vieler Zuschauer, die den Film letztendlich gegen die bevorzugte Lesweise interpretierten, stellt jedoch die formale Gestaltung des Films in den Vordergrund und eröffnet damit einen reflexiven Diskurs über die Beziehung zwischen Wirklichkeit und Dokumentarfilm. Dies lässt ihn zu einem Film des Stufengrads 2 oder sogar des Grads 3 mutieren.²⁸⁵ Weiter macht er deutlich, wie wichtig Kontext für die Interpretation eines Films sein kann. Die Kontroverse um Betrug und Präsentation wird den Film nur bei der ersten Ausstrahlung umgeben haben. Nachdem der Film als Hoax enttarnt wurde, dürfte das Publikum ihn bei wiederholten Ausstrahlungen anders gelesen haben – wahrscheinlich im Sinne der Filmemacher als unterhaltendes Spiel mit nationalen Mythen. Ein erweitertes reflexives Potential in Bezug auf dokumen-

283 Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 146ff. und Conrich und Smith 2006, S. 234f.

284 Botes zitiert in Roscoe und Hight 2001, S. 149.

285 Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 160.

tarische Praktiken ergibt sich von nun an höchstens noch aus dem Wissen um den Skandal, der die erste Ausstrahlung umgab.²⁸⁶

2.2.3.1.3 STUFENGRAD 3: DEKONSTRUKTION

Die dritte und höchste Stufe der Reflexivität ist nach Roscoe und Hight die Dekonstruktion. Bei dieser Gattung handelt es sich um Filme, die sich Dokumentarfilmästhetiken auf „feindselige“²⁸⁷ Weise aneignen. Unabhängig von den vordergründig behandelten Themen ist ihr wahres Anliegen eine radikale und explizite Kritik an den Annahmen und Erwartungen die dokumentarische Filme umgeben. In Frage gestellt wird besonders die angenommene direkte Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit, die ethische Beziehung zwischen dem Filmemacher und seinen Objekten und seine Fähigkeit, diesen eine objektive, wertfreie Haltung gegenüber einzunehmen. Damit sind Fake-Dokumentarfilme dieses Stufengrads in der Kritik und Hinterfragung dokumentarischer Formen die konsequentesten ihrer Art.²⁸⁸ Gleichzeitig ist es die von Filmemachern am seltensten genutzte Form. Roscoe und Hight schließen daraus, dass Filmemacher sich die Form des Fake hauptsächlich zu Zwecken der Parodie und milden Kritik dokumentarischer Praktiken und anderer kultureller Phänomene aneignen, jedoch nicht wirklich an einer fundamentalen Auseinandersetzung mit dem dokumentarischen Projekt interessiert sind.²⁸⁹

Die Dekonstruktion des Wirklichkeitsmythos, der den Dokumentarfilm umgibt, kann auf sehr verschiedene Weise vorgenommen werden. Ein interessantes Beispiel ist der Film *David Holtzman's Diary* (1967), der eine Vorreiterrolle der Gattung einnimmt. Der im Stil des Cinéma Vérité gedrehte Film stellt den Versuch des jungen Filmemachers David Holtzman dar, der Essenz und Wahrheit seines Lebens mithilfe der Filmkamera auf die Spur zu kommen. Er beruft sich dabei auf Jean-Luc Godards Ausspruch Film sei „Wahrheit 24 mal die Sekunde“²⁹⁰. Acht Tage lang filmt er sich und seine Umgebung und wird

²⁸⁶ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 150.

²⁸⁷ Roscoe und Hight 2001, :S. 72 (meine Übersetzung).

²⁸⁸ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 73f.

²⁸⁹ Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 74.

²⁹⁰ Godard zitiert in Lipkin et al. 2006, S. 22 (meine Übersetzung).

dabei zunehmend frustriert, da die Kamera keine neue Offenbarungen hervorbringt und sein Film (und damit sein Leben) tatsächlich ziemlich langweilig ist. Die Kamera, die er im Sinne Aragos als wissenschaftliches Instrument einzusetzen sucht²⁹¹, bringt ihn der Wahrheit kein Stück näher – im Gegenteil, sie droht diese immer stärker zu verzerren. Der Film ist von einer überbordenden Subjektivität Davids geprägt, der immer mehr den Respekt vor den gefilmten Objekten verliert. So ignoriert er beispielsweise die Weigerung seiner Freundin Penny, von ihm gefilmt zu werden und macht Aufnahmen von ihr, als sie nackt auf dem Bett schläft. Seine Respektlosigkeit zerstört schließlich ihre Beziehung und lässt ihn vollends zum Voyeur verkommen. Der Film steht im starken Kontrast zu den Dokumentarfilmbewegungen Direct Cinema und Cinéma Vérité, die zur Entstehungszeit des Films große Konjunktur hatten. David macht sich deren Prinzipien und Annahmen zueigen und liefert den direkten Beweis gegen ihren Anspruch, die Wirklichkeit *wie sie ist* aufzunehmen und präsentieren zu können.²⁹² Ein Freund äußert vor der Kamera explizite Kritik:

*„You don’t understand the basic principle. As soon as you start filming something, whatever happens in front of the camera is not reality anymore. It becomes something else. It becomes a movie.“*²⁹³

Davids Arbeitsweise könne die Wahrheit nicht hervorbringen, kritisiert er weiter. Sie könne es höchstens zu Halbwahrheiten bringen und die seien noch schlimmer als Lügen.²⁹⁴ Auf verschiedenen Ebenen dekonstruiert der Film also Davids Annahme des Realitätsbezugs der dokumentarischen Form, die Fähigkeit der Kamera, die Wirklichkeit enthüllen zu können und die postulierte Objektivität von Dokumentarfilmmachern.

Eine radikale Kritik bietet der belgische Film *C’est arrivé près de chez vous* (1992). Der Film gibt vor, der Film einer Dokumentarfilmcrew zu sein, die den Serienmörder Ben bei seinem täglichen Leben zu begleitet. Das Material wird so präsentiert wie die Kamera das Geschehen aufnimmt: ungeschnitten

291 Vgl. Kapitel 1.3.2.

292 Vgl. Kapitel 1.3.2.

293 zitiert in Roscoe und Hight 2001, S. 165.

294 Vgl. Roscoe und Hight 2001, S. 165.

und nicht arrangiert, was den Eindruck einer Live-Beobachtung vermittelt. Bis auf den Kameramann taucht die Crew ständig im Bild auf, diskutiert was zu drehen und zu tun sei und wird von Ben in Gespräche verwickelt. Was als sowieso schon sehr zweifelhaftes Projekt beginnt endet schließlich im Zusammenfall jeglicher Subjekt/Objekt-Trennungen. Es beginnt damit, dass Ben die Mitglieder der Crew dazu auffordert, ihm bei der Beseitigung der Leichen zu helfen, sie zum Essen einlädt und mit ihnen gemeinsame Sache bei einem Raubmord macht. Durch die Kamera angestachelt, werden die Aktionen des Mörders immer spektakulärer. Die Mitglieder der Crew werden zunehmend in seine Aktivitäten involviert und schließlich zu Mittätern.

Die Kritik des Films liegt in diesem Fall nicht so sehr in der Demontage der vorausgesetzten direkten Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit. Die Frage nach der Wahrheit stellt der Film nicht – vielmehr veranlasst er den Zuschauer durch den Rohzustand und die Spontaneität der Aufnahmen dazu, an diese zu glauben. Dekonstruiert werden weder die formale Gestaltung des Dokumentarfilms noch seine Wirklichkeitsproduktion, sondern vielmehr die moralischen Implikationen des dokumentarischen Blicks und der Beziehung zwischen Dokumentaristen und ihren Objekten. Weiter wird der Hang des Sensationsjournalismus zum Außergewöhnlichen, Bizarren oder Schockierendem auf die Spitze getrieben²⁹⁵ – und durch den Titel *C'est arrivé près de chez vous* in die Nachbarschaft verlegt. Die Filmcrew verliert durch ihre immer größer werdende Mittäterschaft bei den Gewaltverbrechen jeglichen distanziert-objektiven Blick auf die Sache und wird selbst zum Teil der Narration.²⁹⁶ Gleichzeitig bekommt auch das Publikum ein immer größeres moralisches Problem. Immer wieder richtet sich Ben an die Kamera und beginnt mit philosophischen und technischen Ausführungen über das Töten. Damit macht er das Publikum auf sich selbst aufmerksam – und auf die Tatsache, dass ein Film immer ein Publikum impliziert, dass sich für das Gezeigte interessiert und es in Bens Fall sogar provoziert. Damit verlieren auch die Zuschauer ihren neutralen, passiven Status und werden auf gewisse Weise zu Mittätern.²⁹⁷

295 Vgl. Roscoe 2006, S. 205ff.

296 Vgl. Roscoe 2006, S. 209.

297 Vgl. Roscoe 2006, S. 207.

Der Film nimmt sich außerdem einem Aspekt an, der Dokumentarfilmen oft vorgehalten wird: der Ausbeutung realer Personen für ihre eigenen Zwecke. Diese haben meist keinen Einfluss auf die Darstellung der Ereignisse oder ihrer selbst und erhalten kein Geld für die dokumentarische Auswertung (und kommerzielle Verbreitung) ihrer Erlebnisse. *C'est arrivé près de chez vous* adressiert dieses Thema geschickt: Als die Crew in Geldnot kommt und nicht weiß, ob sie den Film zu Ende bringen kann, bekommt Ben davon Wind und bietet an, den Film zu finanzieren – und wird damit quasi zum Produzenten des Films. Er erhebt sich mit dieser Aktion aus der Machtlosigkeit über die Darstellung seiner eigenen Person in eine Macht- und Kontrollposition. Auch dies verschiebt den Fokus von ihm als Objekt auf ihn und die Crew als Objekt.²⁹⁸ Der Film ist voll von solchen Szenen, in denen die moralische Integrität und Motivation der Filmcrew (und damit des gesamten dokumentarischen Projekts) in Frage gestellt werden. So vollzieht er die Dekonstruktion in seiner Überzogenheit und Spektakulärität im Gegensatz zu *David Holtzman's Diary* auf ganz andere Weise: Während ersterer sich mit der (Un-)Möglichkeit der Kamera in der Enthüllung der Wirklichkeit auseinandersetzt, konzentriert sich *C'est arrivé près de chez vous* auf moralisch-ethische Fragen und das Objektivitätsversprechen des Dokumentarismus.

Die von Roscoe und Hight vorgeschlagenen Kategorien der Reflektion dokumentarischer Strategien basieren hauptsächlich auf dem Anliegen des Films bzw. der Autoren und weniger auf Ähnlichkeiten in der formalen Gestaltung. Die Strategien, die ein Fake-Dokumentarfilm anwenden kann um von seiner Authentizität zu überzeugen bzw. um zur Reflektion anzuregen, sind vielfältig. Ein im Dokumentarfilm wie auch im Fake-Dokumentarfilm häufig eingesetztes Element ist Archivmaterial. Der im ersten Teil dieser Arbeit eröffnete Diskurs um (historische) Filmdokumente und ihrer Beziehung zu Historiografie, Narration und Dokumentarfilm soll im Folgenden an konkreten Beispielen auf die Gattung des Fake-Dokumentarfilms erweitert werden.

298 Vgl. Roscoe 2006, S. 210.

2.3 Das Filmdokument im Fake-Dokumentarfilm: Filmanalysen

Die Diskussion um den Dokumentarfilm hat gezeigt, dass das filmische Bild innerhalb der Gattung verschiedene Funktionen einnehmen kann. Während in manchen Filmen mit auktorialen Kommentar das Filmmaterial zu einer bloßen Bebilderung der verbal geäußerten Argumentation dient, stellen andere Filme das Bild in den Mittelpunkt und führen es als Überzeugungs- und Beweismittel an. Im Fall des Kompilationsfilms wird teilweise ganz auf die Aussagekraft des Bildes und die dialektische Beziehung zwischen den Bildern gesetzt. Wieder andere Filme machen bewusst auf Nachinszenierungen und die eigene Konstruktion aufmerksam, um den Bildern die ihnen unterstellte direkte Beziehung zur Wirklichkeit zu nehmen.

Der Stellenwert des Filmbilds im Fake-Dokumentarfilm variiert ebenso stark. Je nach dem Grad der intendierten Kritik und Reflektion kommen den Bildern unterschiedliche Funktionen zu, werden sie thematisiert und hinterfragt oder eben auch nicht. Diese Arbeit konzentriert sich auf solche Fake-Dokumentarfilme, in denen das Filmmaterial eine zentrale Rolle spielt. Es geht hierbei jedoch nicht um das filmische Bild im Allgemeinen. Vielmehr untersuche ich Filme, deren Narration sich auf (vermeintlich) schon bestehendes Material – Fremdmaterial – stützt. Dabei ist zwischen zwei verschiedenen Möglichkeiten des Umgangs mit dem Konzept „Archivmaterial“ zu unterscheiden: Es kann sich um tatsächliches Archivmaterial handeln, welches für den Film zweckentfremdet wird, oder aber es handelt sich um eigens für den Film inszeniertes, vorgebliches Fremdmaterial.

Mich interessiert dabei besonders vermeintliches Archiv- oder Fundmaterial, das nicht zu einfachen Bebilderungszwecken einer Narration genutzt wird. Vielmehr möchte ich mich hier Filmen zuwenden, die das Material zur Basis nehmen, ihre Narrationen darauf aufbauen und ihren Status als historisches oder beweisendes Material ausnutzen oder hinterfragen. Ich konzentriere mich dabei auf zwei Arten von Narrationen: Entweder wird altes Filmmaterial wiederentdeckt und anhand dessen Geschichte rekonstruiert bzw. neu interpretiert oder es handelt sich um das von Roscoe und Hight als „the surviving

videotape²⁹⁹ bezeichnete Phänomen. Gemeint sind Videokassetten, die meist nach dem mysteriösen Verschwinden oder der Ermordung einer Personengruppe aufgefunden werden und anhand derer das Mysterium aufgeklärt werden soll. In beiden Fällen wird dem Material die Fähigkeit zugesprochen, die Vergangenheit enthüllen, erklären und beweisen zu können – eine Vergangenheit, die ohne die Entdeckung und Auswertung der Aufnahmen für immer falsch oder ungeklärt in die Geschichte eingegangen wäre. Die Filmemacher machen es sich zur Aufgabe, das gefundene Material auszuwerten und aus ihm die Vergangenheit zu rekonstruieren.

In der Gattung des Fake-Dokumentarfilms scheinen Filmfunde eine beliebte Authentisierungsstrategie zu sein. Gefundenes Material bewahrt sich eine gewisse Unabhängigkeit von dem Rest des Films, da es – so wird es zumindest vorgegeben – nicht aus der Hand des Regisseurs stammt. Vielmehr sitzt der Regisseur mit dem Publikum in einem Boot: Man sieht sich Material gegenüber, das auf der Suche nach der Wahrheit interpretiert werden will und muss. Der Regisseur kann dabei über mehr Hintergrundinformationen verfügen als sein Publikum, er muss (und kann) jedoch keine Garantie für seine Interpretation geben. Dies lässt dem Publikum die Möglichkeit, seine Interpretation kritisch zu betrachten und eigene Schlüsse aus dem Material zu ziehen. Auf jeden Fall ist es nicht mehr der Autor des Films, der für die Authentizität der Filmdokumente bürgt und damit auch nicht des Betrugs bezichtigt werden kann.

Eine dritte Art Film scheint auf den ersten Blick nicht in die Auswahl zu passen, eignet sich allerdings zur Erörterung der Rolle, der Archivmaterial im Fake-Dokumentarfilm zukommen kann. Hier wird tatsächliches Archivmaterial verwendet, um eine erfundene Geschichte zu erzählen. Das Material wird neu arrangiert und mit anderem Material kombiniert, um der fiktiven Narration zu dienen. In diesem Fall wird das Material jedoch als gegeben hingenommen und nahtlos in die Narration eingegliedert – es handelt sich nicht um einen Fund dem der Autor genauso neutral gegenüber steht wie das Publikum. Vielmehr handelt es sich um gezielt aus Archiven ausgewähltes Material, das

299 Roscoe und Hight 2001, S. 151.

teilweise deutlich als Archivmaterial erkennbar ist, teilweise allerdings auch den Anschein hat, extra für den Film produziert worden zu sein. Diese Art Film öffnet damit keinen Raum für Hinterfragung der behaupteten Wirklichkeit: Die vom Autor postulierte Realität wird – zumindest vordergründig – als gegeben hingestellt.

Im Folgenden soll anhand einiger Filmbeispiele diskutiert werden, wie die verschiedenen erläuterten Konzepte im Umgang mit Filmdokumenten in den jeweiligen Filmen eingesetzt werden und welche Diskurse damit eröffnet werden.

2.3.1 DER HISTORISCHE FUND: DIE ERRETTUNG DER VERGANGENHEIT

Die Filme *Forgotten Silver* (1995) und *The Forbidden Quest* (1993) beginnen beide mit einem Fund: In alten Truhen alter Menschen werden alte Filmrollen entdeckt. In beiden Fällen sind es Filmemacher, die mehr oder weniger zufällig auf das Material stoßen und sogleich die historische Bedeutung dessen errahnen. Während der Fund in *Forgotten Silver* jedoch eine gründliche Recherche, viele Interviews und schließlich die komplexe Dokumentation, die *Forgotten Silver* ist, nach sich zieht, beschränkt sich *The Forbidden Quest* auf ein Interview mit dem Besitzer der Filmrollen, an dessen Erzählung der Regisseur später die Bilder anpasst. In beiden Fällen verlangt das Filmmaterial nach einer Neubewertung einer bestimmten Begebenheit oder Periode in der Vergangenheit und in beiden Fällen spielen verschiedene Mythologien eine große Rolle. Dennoch lassen sich die beiden Filme nicht problemlos vergleichen, nähern sie sich dem Konzept des historischen Dokuments doch auf verschiedenen Wegen.

2.3.1.1 *Forgotten Silver* (1995)

Zur Einführung in den Film *Forgotten Silver* tritt der bekannte Regisseur Peter Jackson vor die Kamera und berichtet von dem Fund, den er im Schuppen einer Nachbarin seiner Eltern machte. Er steht im Garten dieser Nachbarin,

führt den Zuschauer zu besagtem Schuppen und zeigt auf eine große, leere Stelle im Gerümpel. Dort habe die Truhe gestanden und in ihr hätten sich viele verrostete Filmdosen mit altem 35mm-Material gefunden. Insertierte Fotos vom Fundtag belegen die Existenz der Truhe und der Dosen. Im Folgenden werden Aussagen verschiedener Experten aneinander gereiht. Es handelt sich dabei um mehr oder weniger bekannte reale Personen wie dem Filmhistoriker Leonard Maltin, dem Miramax-Produzenten Harvey Weinstein, Jacksons Co-Regisseur Costa Botes sowie dem Filmarchivar Jonathon Morris. Diese Personen werden im Verlauf des Films immer wieder auftauchen um die gemachte Entdeckung zu kommentieren und zu bewerten. Am Anfang kommt ihnen die Funktion zu, Erwartungen und Neugier beim Zuschauer zu wecken. Ohne nähere Details zu verraten, überbieten sich die Experten darin, die Bedeutung der gefundenen Filme zu betonen und ordnen deren Urheber, Colin McKenzie, in die Liga der großen Filmpioniere ein. In Kombination mit einer erwähnten Zusammenarbeit mit der New Zealand Film Commission und der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt New Zealand On Air wird dem Publikum im Vorspann außerdem eine dokumentarisierende Lektüre nahegelegt, die sich, zumindest auf formaler Ebene, bis zum Ende des Films durchzieht.³⁰⁰ Es folgt der Titel des Films.

Der Film, der dann beginnt, ist eine klassische dokumentarische Darstellung des Lebens Colin McKenzies durch alte Fotografien, Zeitungsausschnitte, Interviews mit den Experten und der einzigen lebenden Person, die über McKenzie Auskunft geben kann: seine Witwe Hannah, in deren Schuppen Jackson auf die Filmrollen gestoßen war. Ein auktorialer Kommentar und dramatisierende Musik führen durch das Leben McKenzies, das immer wieder an dramatische Wendepunkte gelangt. Oft stehen diese Wendepunkte in direkter Beziehung zu seinen Filmaufnahmen, die von Jackson und Botes dann auch an diesen Punkten in der Narration vorgeführt werden. Hauptsächlich wird der Film jedoch durch alte Fotografien bebildert; hier und da tauchen tatsächliche Archivfilmaufnahmen von Straßenszenen in Neuseeland oder aus dem Krieg auf.

300 Zur Authentisierung des Films durch eine außerfilmische Rahmung vgl. Kapitel 2.2.3.1.2.

Das Filmmaterial, das Jackson in der Truhe findet, stammt aus der Zeit zwischen der Jahrhundertwende und den späten zwanziger Jahren. Der Archivar Morris stellt fest, dass es Glück war, die Filmrollen zu finden – denn fünf Jahre später wären sie schon nicht mehr zu retten gewesen. Doch das gerettete Material lässt die Experten auf Verblüffendes schließen: Colin McKenzie ist der wahre Erfinder einer Vielzahl filmtechnischer Apparate und Gestaltungsmittel wie z.B. dem Tonfilm, dem Farbfilm, der Kamerafahrt, dem Close-Up etc. zu deren Patentierung und Weiterverbreitung es durch unglückliche Umstände nie kam. McKenzie selbst ist auf den Aufnahmen nicht zu sehen. Tatsächlich enthalten die Filmaufnahmen neben den augenscheinlich gemachten Erfindungen (natürlich sehen wir auch nicht den jeweiligen Gegenstand der Erfindungen, sondern das filmische Ergebnis ihrer Anwendung) so gut wie keine Informationen über sein Leben. Woher die komplexen Informationen über McKenzies Leben tatsächlich kommen, wird nicht erklärt. Dennoch wird der Eindruck erweckt, dass die Narration auf den Filmdokumenten aufbaut und diese der Beweis für McKenzies bewegte Lebensgeschichte sind. Einzig Hannah, die Witwe McKenzies, fungiert als Informationsquelle – wie sich jedoch spät im Film herausstellt lernte sie McKenzie allerdings erst kurz vor seinem Tod kennen. Sie hat ihre Informationen über sein Leben daher auch nur aus McKenzies eigenen Erzählungen und qualifiziert sich damit nicht wirklich als „Augenzeugin“.

Trotz des geringen Informationsgehalt der Filme bezüglich McKenzies Leben machen sie ihn zur Legende. Sie liefern weniger einen bildlichen als einen existentiellen Beweis: Ohne die Filmrollen wäre die Person Colin McKenzie mitsamt seinen Errungenschaften für immer vergessen. So aber werden diese Überbleibsel seiner Arbeit zum Beweis seiner Existenz. McKenzie geht in die Filmgeschichte ein und veranlasst Filmhistoriker wie Leonard Maltin, diese zu überarbeiten. So kommt dem Material neben dem dokumentarischen Gehalt der Oberfläche, die im Sinne Kracauers eine vergängliche äußere Wirklichkeit errettet und uns beispielsweise die Mode der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts vorführt oder uns einen Eindruck von dem Leben der neuseeländischen Soldaten im 1. Weltkrieg vermittelt, eine zweite dokumentarische Ebene hinzu. Diese Meta-Ebene, die sich auf die Arbeit und das Leben, das

diese Aufnahmen ermöglichte und hervorbrachte, bezieht, wird in *Forgotten Silver* viel stärker betont.

Das „gefundene“ Filmmaterial, das Jackson und Botes extra für den Film herstellten, wirkt nicht nur durch sein authentisches Aussehen (es gliedert sich nahtlos in tatsächliche historische Aufnahmen ein) glaubwürdig. Die Filmemacher bringen es wiederholt mit realen Ereignissen der Geschichte Neuseelands in Verbindung oder orientieren sich an der Filmgeschichte. Dies beginnt schon mit dem Fund an sich: Das Produktions- und Ausstrahlungsjahr von *Forgotten Silver* fiel mit dem 100. Jubiläum des Mediums Film zusammen, in dessen Rahmen das New Zealand Film Archive dazu aufrief, altes Filmmaterial dem Archiv zu überlassen. Ein solcher Aufruf bezieht sich einerseits auf die Hoffnung, anhand alter Aufnahmen eine vergangene Ästhetik Neuseelands in bewegten Bildern für die Zukunft zu erhalten und sichtbar zu machen, andererseits wohnt ihm der Versuch inne, durch Verdichtung des Materials eine visuelle Filmgeschichte Neuseelands zu etablieren. Jacksons Fund erfüllt und übertrifft dabei alle Erwartungen: er zelebriert nicht nur alte Ansichten, er schreibt gleich die ganze Filmgeschichte um und bietet noch andere spektakuläre Entdeckungen.

Eine weitere Authentisierungsstrategie ist der Bezug zu tatsächlichen Ereignissen. Gleich der zweite Film McKenzies aus dem Jahre 1903³⁰¹ liefert den Beweis für eine umstrittene neuseeländische Legende: Er beantwortet die Frage, ob der Erfinder Richard Pearse es mit seiner Flugmaschine tatsächlich zu einem richtigen Flug brachte. Colin McKenzie hat den weder durch Fotos noch durch Zeitungsartikel dokumentierten Flug mit seiner selbstgebauten Kamera festgehalten – ironischerweise suggeriert der Film, dass sein Akt der Dokumentation gleichzeitig der Grund für Pearses Unbekanntheit ist. McKenzie hatte seine Kamera frontal zum Flugzeug aufgebaut. Im Film sieht man das Flugzeug direkt auf ihn zufliegen, dann aber abdrehen und in einer Hecke landen. Hätte McKenzie nicht im Weg gestanden, so mutmaßt Jackson, wäre Pearse wahrscheinlich viel weiter geflogen und wäre in die Geschichte eingegangen. Diese Behauptung ist ein ironischer Kommentar zu Ereignissen, die

301 Die Filme werden im Laufe der Biografie chronologisch gezeigt.

nur durch eine Film- oder Videoaufnahme an Bedeutung erlangt haben³⁰² – in diesem Falle verhindert die Kamera eine historische Bedeutung. Der Fund der Aufnahme verhilft Pearse nun aber doch noch zu spätem Ruhm und beweist dabei nicht nur den Flug, sondern auch, dass er sogar der Erste war, dem das Fliegen gelang. Die Experten werden bei der Auswertung der Aufnahme auf eine Zeitung aufmerksam, die ein Mann in der Hintertasche seiner Hose stecken hat. Eine lächerlich extreme digitale Vergrößerung des Bildausschnitts verrät uns das Datum auf der Zeitung, was den Flug auf neun Monate vor dem offiziellen ersten Flug der Wright Brüder datiert. Die Vergrößerung, die quasi „live“ vollzogen wird, quadriert den Bildausschnitt immer wieder neu und errechnet vor unseren Augen die neue Auflösung, die uns mit gestochen scharfen Bildern versorgt. Diese Instrumentalisierung der Vergrößerungsmöglichkeiten macht sich die Erwartungen an eine fortschrittliche digitale Technik zunutze, übertreibt dabei allerdings so sehr, dass sie kaum glaubwürdig ist. Gleichzeitig bestätigt die Szene die Theorie, dass die Wahrheit in den Bildern zu finden ist, wenn man diese nur sorgfältig genug auswertet. Die Anlehnung an diese neuseeländische Legende war bei der Erstausrahlung des Films ein entscheidender Faktor für das Publikum, den Film als nicht-fiktional zu lesen. Als der Film schließlich als Fake enttarnt wurde, wurde dieser Aspekt ausdrücklich kritisiert. Ein Zuschauer befürchtete, dass die Geschichte Richard Pearses von nun an mit dem McKenzie-Hoax in Verbindung gebracht werden würde und seiner Legende damit jegliche Glaubwürdigkeit abhanden gekommen sei.³⁰³

Neben den Anlehnungen an reale historische Ereignisse wird das gefundene Filmmaterial durch seinen Bezug zur Filmgeschichte authentisiert. Die Darstellung der Filmgeschichte beruht oft auf einem „cinema of firsts“³⁰⁴, wird also als Geschichte aufeinanderfolgender Errungenschaften erzählt. Auch McKenzies eigene Filmgeschichte orientiert sich an dieser Form – mit dem Unterschied dass er alles, was ihn in seinem Filmschaffen weiterbringt, selbst erfindet. McKenzie scheint von der internationalen Filmgemeinschaft abgeschnitten und entwickelt die Technik im Alleingang – und dabei meist viel

302 Vgl. die Diskussion des Rodney-King-Videos in Kapitel 1.2.2.2.

303 Vgl. Conrich and Smith, S. 235.

304 Conrich und Smith, S. 231.

früher. So werden wir Zeuge seiner ersten Kamerafahrt mithilfe eines Fahrrads im Jahre 1901, dem ersten Langspielfilm (der zugleich noch mit Synchronon ausgestattet und daher von doppelter Bedeutung ist) aus dem Jahr 1908, dem ersten Farbfilm (1911) und den ersten Slapstick-Filmen, die mit versteckter Kofferkamera arbeiten (ab 1922). Doch seine Erfindungen werden immer wieder Opfer unglücklicher Umstände: Sein Tonfilm kommt beim Publikum nicht an, da er mit chinesischen Schauspielern gedreht hatte³⁰⁵ und sein Farbfilm wird vom Gericht verboten, da ihm halbnackte Tahitianerinnen vor die Linse gelaufen waren.³⁰⁶ Die Fülle an Erfindungen sollte schließlich so übertrieben und unglaublich werden, dass die Rezeption des Publikums in eine fiktivisierende Lektüre umschlagen würde. Doch anscheinend waren die Übertreibungen Jacksons und Botes' immer noch zu subtil – viele Zuschauer behielten die dokumentarisierende Lektüre bis zum Ende bei.³⁰⁷

Auch inhaltlich orientiert sich *Forgotten Silver* an der tatsächlichen Filmgeschichte. Colin McKenzie war nicht allein in seinem Schaffen, sondern arbeitete stets mit seinem Bruder Brook zusammen. Dies erinnert an Filmpioniere wie die Gebrüder Lumière, Skladanowsky und Pathé. Besagter Farbfilm mit den tahitianischen Frauen erinnert an Robert Flahertys *Moana* (1926), den dieser auf Samoa gedreht hatte. Auch die Slapstick-Filmreihe *Stan The Man*, die McKenzie mit versteckter Kamera drehte, hat ihre Wurzeln in der Filmgeschichte. Sie bezieht sich auf reale neuseeländische Filmemacher, die in den zwanziger Jahren von Stadt zu Stadt reisten, um dort komödiantische Filme mit Passanten zu drehen³⁰⁸, erwähnt aber auch die Hoffnung des Schauspielers Stan Wilson, der neue Charlie Chaplin zu werden. Diese und andere Anlehnungen an die Filmgeschichte appellieren an eine vage Kenntnis der Fakten seitens des Publikums, um McKenzies persönliche Filmgeschichte als plausibel erscheinen zu lassen.

305 Der Filmhistoriker Maltin beschreibt McKenzies Fehler so: "... and while he figured out to record them, he didn't think to make subtitles! It was his fatal flaw." (Maltin in *Forgotten Silver*)

306 McKenzie dreht den Farbfilmtest auf Tahiti, da er seinen Farbfilm mit einer nur auf Tahiti wachsenden Beere herstellte.

307 Vgl. Kapitel 2.2.3.1.2.

308 Costa Botes verweist auf diese Filmemacher in *Behind The Bull: The Making-Of Forgotten Silver* (2000).

Der anfängliche Fund Jacksons soll nicht der einzige Fund in *Forgotten Silver* bleiben. Im Laufe des Films stoßen er und sein Team im Dschungel auf eine vergessene Stadt, die McKenzie für die Dreharbeiten seines nie fertig gestellten Monumentalfilms *Salome* gebaut hatte. In einer geheimen Kammer der Ruinen finden sie schließlich auch die verlorengelaubten Filmrollen des Drehs. Wenig später empfangen Jackson und Botes Post aus Spanien. Ein Archiv schickt ihnen eine Filmrolle, die während des Spanischen Bürgerkriegs von einem Kameramann namens C. McKenzie belichtet wurde. Die Aufnahme klärt den Verbleib McKenzies, dessen Spur sich im Laufe der Geschichte verloren hatte. Zu sehen ist eine Kampfszene. Als ein Soldat im Gefecht getroffen wird und vor der Kamera zu Boden sinkt, legt McKenzie die eingeschaltete Kamera nieder und eilt dem Soldaten zur Hilfe. Doch auch er wird getroffen und stirbt vor seiner eigenen Kamera. Diese Szene und die Aufnahmen zu *Salome*, in dem er selbst eine Rolle übernommen hatte, sind die einzigen Filmaufnahmen, auf denen McKenzie selbst zu sehen ist. Auf der einen ist er verkleidet und auf der anderen lässt er sein Leben. Das *Salome*-Filmmaterial wird restauriert und das Archiv vollendet McKenzies Arbeit, indem die Mitarbeiter das Rohmaterial zu einem Film zusammenschneiden. Der Film wird schließlich aufgeführt und als Meisterwerk gepriesen. Mit diesen beiden neuen Funden wird die Figur McKenzie auf gewisse Weise unsterblich und findet gleichzeitig ihren Tod. Der Mythos wird damit im selben Moment vervollkommen und durch die Klärung letzter Details entzaubert. McKenzie lebt in der Fiktion *Salome* auf der Leinwand und in den Kinosälen weiter (wenngleich ihm in der Rolle Johannes des Täufers auch hier der Kopf abgetrennt wird) und stirbt in der Realität eines Bürgerkriegs. Die Metaphorik hinter dieser Diskrepanz ist bezeichnend für das Fake, das *Forgotten Silver* ist. Der Film etabliert einen Mythos und zerstört ihn noch im selben Moment. Das Publikum kann sich für einen zwar fiktionalen, aber lebendigen McKenzie oder einen „realen“, jedoch toten McKenzie entscheiden. Genauso kann es sich dazu entscheiden die Geschichte von *Forgotten Silver* und die Person Colin McKenzie als real oder fiktiv wahrzunehmen. Je nach Lesweise liefert das gefundene Filmmaterial den Beweis für bzw. gegen die postulierte Wirklichkeit des Films. Dies hat dabei weniger mit dem tatsächlichen Inhalt der Bilder zu tun, sondern vielmehr mit den Assoziationen der Rezipienten und der komplexen Narration, die um die

Aufnahmen gewoben wurde. Es ist ein geschickter Schachzug von Jackson und Botes, McKenzie kaum auf dem Filmmaterial erscheinen zu lassen. Sie behaupten damit auf filmbildlicher Ebene – dies bezieht sich nicht auf die zahlreichen Fotos und die zwei zuvor besprochenen späteren Funde – nie die tatsächliche physische Existenz des Filmemachers. Er bleibt ein unsichtbares Phantom, ein Mythos, den niemand zu Gesicht bekommt und der sich einzig aus dem Glauben der Zuschauer an die um die Aufnahmen konstruierte Narration ergibt. Die bloße Existenz des Filmmaterials fungiert als Beweis für das Leben und die Arbeit einer Person, die in dem Filmmaterial überhaupt nicht vorkommt. Das Beispiel macht deutlich, wie stark eine Narration eine Filmaufnahme mit Bedeutung aufladen kann und wie groß der Einfluss eigener Assoziationen des Publikums auf eine Narration sein kann.

Roscoe und Hight haben gezeigt, wie unterschiedlich der Film vom Publikum wahrgenommen wurde und wie er sich so in alle drei Reflektionsgrade zugleich einordnen lässt.³⁰⁹ In meinem Versuch, ihre Reflektionsgrade hier auf vermeintlich historisches Filmmaterial und dessen strategischen Einsatz zu übertragen, ordne ich *Forgotten Silver* dem Grad der Dekonstruktion zu. Er bildet im gewissen Sinne einen Gegenpol zu Davids Erfahrungen in *David Holtzman's Diary*³¹⁰. Während David enttäuscht und frustriert feststellen muss, dass sich das Medium Film trotz seiner ständigen On-Screen-Präsenz nicht dazu eignet, sein Leben zu repräsentieren, suggeriert *Forgotten Silver*, dass Filmaufnahmen sehr viel mehr erzählen können als sie tatsächlich zeigen – wenn sie nur im richtigen Rahmen präsentiert werden. Damit wird auch in diesem Film die direkte Beziehung zwischen Film und Wirklichkeit konkret in Frage gestellt. Gefragt wird allerdings nicht, was Film abbilden kann und was nicht, sondern was ein Film im richtigen Kontext zeigen kann, ohne es überhaupt abzubilden. Diese rückwärtsgewandte Anwendung des Filmmaterials entlarvt die Wirklichkeitsbehauptung des Dokumentarfilms als eine durch den Kommentar konstruierte Narration, die nicht auf die Beweiskraft ihrer Bilder angewiesen ist.

³⁰⁹ Vgl. Kapitel 2.2.3.1.2.

³¹⁰ Vgl. Kapitel 2.2.3.1.3.

2.3.1.2 *The Forbidden Quest* (1993)

Auch *The Forbidden Quest* beginnt mit einem Fund alter Filmrollen. Sie lagern in der Truhe eines alten irischen Mannes, der vorgibt, Zimmermann auf dem Anfang des 20. Jahrhunderts verschollenen Schiff „Hollandia“ gewesen zu sein. Er erklärt außerdem, der einzige Überlebende einer Südpolexpedition dieses Schiffs zu sein. Der Autor des Films erklärt im Off, dass er auf den Mann namens J.C. Sullivan während des Drehs zu einem anderen Dokumentarfilm aufmerksam gemacht wurde. Der Film besteht aus einem mit den Bildern des gefundenen Filmmaterials unterlegten Interview mit Sullivan. Der Interviewer, so erfahren wir am Ende des Films, hatte das Material zum Zeitpunkt des Gesprächs noch nicht sichten können – das Interview findet also direkt zum Fundzeitpunkt statt. Eine Hintergrundrecherche gibt es nicht – die einzigen Quellen sind Sullivans Aussagen und das Bildmaterial.

Im Gegensatz zu *Forgotten Silver* handelt es sich bei dem vermeintlichen Fund in *The Forbidden Quest* allerdings um tatsächliche historische Filmaufnahmen. Der Regisseur Peter Delpeut, ein Mitarbeiter des Nederlands Filmmuseum in Amsterdam, hat für den Film alte Dokumentaraufnahmen aus dem Archiv des Museums verwendet. Es handelt sich um Filme, die auf verschiedenen Nord- und Südpolexpeditionen Anfang des 20. Jahrhunderts gemacht wurden.³¹¹ In diesem Film werden sie jedoch allesamt als Aufnahmen aus der Antarktis ausgegeben.

Die von Sullivan erzählte Geschichte beginnt als eine glaubwürdige Darstellung einer Reise von Norwegen in die Antarktis. Sullivan war sich zu Beginn der Reise weder über das Ziel noch das Motiv der Fahrt sicher und teilt seinem Gesprächspartner immer nur den jeweiligen Wissensstand mit, den er zum Zeitpunkt des Geschehens selbst hatte. Seine Geschichte wird jedoch zunehmend fantastischer und fragwürdiger und endet schließlich in religiösen Sinnbildern, die Sullivan am Südpol tatsächlich physisch erlebt haben will. Der stets im Off bleibende Interviewer äußert (stellvertretend für den Zuschauer) wiederholt Zweifel an der Wahrheit dieser Darstellungen, bleibt dabei aber sehr vorsichtig, da Sullivan droht das Interview abubrechen. Immer wieder

³¹¹ Vgl. Hattendorf 1995, S. 194.

betont Sullivan, dass der Beweis für seine Erzählung in den Filmbildern zu finden sei und der Interviewer ja nur nachzuschauen brauche.

Die Bilder, die parallel zum Interview ablaufen, scheinen Sullivans Schilderungen oberflächlich betrachtet wirklich zu bestätigen. Wenn Sullivan – entgegen der bekannten Tatsache, dass es in der Antarktis keine Eisbären gibt – behauptet, dass seine Mannschaft einen solchen gesehen und erlegt habe, ist dieser Moment auf den Bildern präsent. Wenn Sullivan später behauptet, am Südpol auf dort lebende Inuit getroffen zu sein, sind auch diese im Bild zu sehen. Sullivans Geschichte erscheint dennoch kein bisschen glaubwürdiger. Die Filmbilder und die Erzählung verlaufen stets auf zwei verschiedenen Ebenen, die einfach nicht zusammenkommen wollen. Allerdings scheint die überzeugende Darstellung der angeblichen Ereignisse auch nicht unbedingt das Ziel des Films zu sein.

Peter Delpeut hat seinen Film nicht als Täuschungsversuch angelegt. Vielmehr setzt er von Beginn des Films an gleichzeitig dokumentarisierende und fiktivisierende Mittel ein um auf seinen Doppelstatus aufmerksam zu machen. So finden sich schon im Vorspann gegensätzliche Signale: Der Film trägt den auf einen Dokumentarfilm einstimmenden Untertitel „the unknown story of the 1905 Hollandia South Pole expedition as told by the ship's carpenter J.C. Sullivan“, kündigt aber kurz zuvor noch einen Schauspieler an. Die Einführung durch den Off-Kommentar folgt der journalistischen Form, die die Fragen des „wer, was, wo, wann“ zusammenfasst, aber zugleich eine Mystifizierung vornimmt: „Little more remains from the ‚Hollandia‘ than its name. A name avoided by sailors like an ill omen.“ Die vermeintliche Hintergrundgeschichte – dass der Filmemacher an einem anderen Dokumentarfilm arbeitete, als er auf Sullivan aufmerksam gemacht wurde – bringt die Aura der dokumentarischen Arbeit ins Spiel und lässt den Fund auf ähnliche Weise wie in *Forgotten Silver* als plausibel erscheinen. Das Interview mit Sullivan wird ebenfalls im journalistischen Ton geführt, steht aber in starkem Kontrast zu dessen fantastischen Ausführungen. Die Erzählung ist dabei nicht nur inhaltlich fantastisch, sondern bedient sich auch immer wieder poetischer Sprache. Die Ausdrucksweise des alten Herren ist so lyrisch, flüssig und mythisch beladen, dass das Interview nicht spontan, sondern gespielt wirkt. Auch die orchestrale

Filmmusik wirkt eher fiktionalisierend.³¹²

Durch die abwechselnde Setzung fiktivisierender und dokumentarisierender Signale verändert sich der Film im Verlauf von einem anfangs authentischen Reisebericht zu einer fantastischen Erzählung.³¹³ Die von Delpont angestrebte Lektüre des Films seitens des Publikums verschiebt sich damit von einer dokumentarisierenden zu einer fiktivisierenden. Gleichzeitig beginnt Sullivan die Beweiskraft der Bilder immer stärker zu betonen. Schon zu Beginn des Films, als Sullivan die Filmdosen zum ersten Mal aus der Truhe holt, hält er sich den Filmstreifen vor die Augen und erkennt: "The ship, she's still there in the pictures." Jeglicher Zweifel seitens des Interviewers wird mit dem Argument der beweisenden Filmaufnahmen entkräftigt. Sullivans Erzählung endet, als die Schiffsmannschaft den Südpol und damit das Ende der Welt erreicht. Seiner Schilderung zufolge wird es dort plötzlich sehr heiß. Die Mannschaft erblickt das (göttliche) ewige Licht und läuft hinein. Nur Sullivan wird dazu auserkoren als Einziger wieder in die wirkliche Welt zurückzukehren um der Welt die Filmaufnahmen zu bringen. Wie er es schließlich allein und ohne Schiff oder Hunde zurückgeschafft hat erklärt er nicht. Er wiederholt immer nur stoisch, dass der Beweis doch in den Bildern zu finden sei.

Doch den Bildern, mit denen Delpont diese Erzählung unterlegt, ist nur schwer zu glauben. Zwar handelt es sich offensichtlich um tatsächliches Material von Polarreisen kurz nach der Jahrhundertwende, doch wird schnell klar, dass diese Aufnahmen aus dem Zusammenhang gerissen sind. Während man sie anfangs noch als Bebilderung akzeptiert, merkt man ziemlich schnell, dass ihnen nicht viele Informationen zu entnehmen sind. Es gibt keine Nahaufnahmen der Menschen, die wegen der Kälte gesichterverdeckende Mützen und Schals tragen. Wir werden mit keiner der Figuren vertraut gemacht und können nicht einmal bestätigen, dass es sich bei den Menschen auf den verschiedenen Aufnahmen um dieselben Personen handelt. Dies mag man für einige Zeit hinnehmen. Spätestens wenn die Bilder jedoch den Beweis

³¹² Vgl. Hattendorf 1995, S. 198ff.

³¹³ Was dem Publikum bei der Rezeption vorenthalten wird, jedoch im Abspann erwähnt wird, sind die literarischen Vorlagen für diese Erzählung: Geschichten und Gedichte von Edgar Allen Poe, Jules Verne und T.S. Elliot. Der Film stützt sich außerdem auf Reiseberichte der Polarreisenden Roald Amundsen, Ernest Shackleton u.a.

für die Existenz des Eisbären in der Antarktis bringen sollen, kippt der Film in eine unglaubliche Fiktion um. Der Moment wird im Film stark betont. Die Filmaufnahme der Erschießung des Bären wird vier mal in Zeitlupe wiederholt, jedes Mal in einem etwas vergrößerten Ausschnitt, als ob durch die Vergrößerung und Verlangsamung irgendetwas besser zu erkennen wäre. Tatsächlich wird das Bild jedoch immer grobkörniger und unklarer.³¹⁴ Die vehemente Betonung der Existenz des Eisbären lässt die Beweiskraft, die die Bilder für den Zuschauer möglicherweise bisher gehabt haben, vollends in ihr Gegenteil umschlagen. Jegliche Verbindung zwischen vorfilmischer Wirklichkeit und innerfilmischer Wirklichkeit wird gekappt. Nicht das Bild und seine Beziehung zum Referenten an sich werden in Frage gestellt – die Annahme, dass dies tatsächlich eine authentische Aufnahme einer Eisbärjagd ist, bleibt bestehen – sondern seine Beziehung zur Narration, in die es eingegliedert ist und die es bestätigen soll. Schlagartig wird bewusst, wie beliebig Filmmaterial aus der Arktis in einem Film über die Antarktis eingesetzt werden kann, ohne dass dies aufgrund der ähnlichen Landschaften für das Auge erkennbar wird. Die Entlarvung wird später wiederholt, als die Filmaufnahmen für die Existenz von in der Antarktis lebenden Inuit bürgen sollen. Es sollte allerdings nicht vergessen werden, dass, auch wenn die Bilder augenscheinlich nicht von der vermeintlichen Südpolexpedition stammen, ihnen immer noch ein hoher dokumentarischer Wert zukommt, der sich auf die Expedition übertragen lässt. Die Abbildungen der Kälte, des Schneegestöbers und der Ausrüstung, Kleidung, Arbeit und Not der Mannschaft können weiterhin als authentisch betrachtet werden und machen die (ant-)arktische Welt für den Rezipienten ein Stück weit erfahrbar. So funktionieren sie im Rahmen dieser Erzählung, derer sie eigentlich nicht zugehörig sind.

Der Status der Filmaufnahmen wird noch auf andere Wege problematisiert. Ihr dokumentarischer Charakter wird durch verschiedenfarbige Einfärbungen gebrochen. Hattendorf vermutet, dass diese für historische Filme typische Einfärbung für mit der Konvention nicht vertraute Zuschauer eher irritierend wirkt. Durch eine Verschiebung in der Filmrezeption/-praxis ist die früher

314 Vgl. Hattendorf 1995, S. 205.

angewandte Einfärbungspraxis in Vergessenheit geraten und erscheint einem heutigen Publikum fremd. In der heutigen Filmrezeption besteht der Code für historische Aufnahmen in einer Schwarz-Weiß-Ästhetik, der sich *The Forbidden Quest* verweigert. Tatsächlich nimmt der Film durch die Farbefekte, unterstützt durch Musik und die lyrische Erzählung Sullivans, eine eher poetische als dokumentarische Qualität an und bricht damit seinen eigenen Authentizitätsanspruch. Delpeut hat sich in seiner Kompilation größtenteils an die Originaleinfärbung des Filmmaterials gehalten. In einigen Fällen hat er jedoch Material umgefärbt und Farben entgegen der historischen Farbcodes verwendet um das Material zu vereinheitlichen oder im Sinne der Dramaturgie umzudeuten. So dominiert zum Ende des Films eine rötliche Einfärbung der Filmaufnahmen. Im historischen Kontext steht diese Farbe für Dämmerung oder Feuer. In *The Forbidden Quest* steht die Farbe für das Unmögliche: Eine plötzliche Hitze am Südpol, die einen Eingang in die Erde und damit einen Durchgang zum Nordpol suggerieren soll. Tatsächlich scheinen die Eisberge in der rötlichen Einfärbung zu schwitzen und zu schmelzen. Die Einfärbung trägt damit nicht mehr im ursprünglichen historischem Sinne zur Wiedergabe authentischer Stimmungen bei, sondern wird zu einer Umdeutung und Fiktionalisierung der Szene zweckentfremdet.³¹⁵

Ebenfalls gegen Ende des Films tritt die Materialität des Films immer mehr in den Vordergrund. Während am Anfang noch gut erhaltene Aufnahmen verwendet werden, findet sich am Ende des Films schon sehr angegriffenes Material. Je näher die Schiffsmannschaft sich in der Erzählung dem Südpol nähert, desto schwieriger wird es, auf den Aufnahmen etwas zu erkennen. Delpeut setzt dieser Degenerierung des Materials einen letzten Ausspruch Sullivans gegenüber: „The living pictures saw it all. My eyes will forget. But they never will.“³¹⁶ Als der Interviewer zwei Wochen nach dem Interview endlich das Filmmaterial gesichtet hat, kehrt er zum Haus des Mannes zurück um ihm zu sagen, dass die Bilder ihn überzeugt hätten und er ihm nun doch glaubt. Der Mann ist jedoch mittlerweile verstorben. Damit wird das Zitat Sullivans gleichzeitig be- und entkräftigt. Der Interviewer bestätigt ihm die Beweiskraft

³¹⁵ Vgl. Hattendorf 1995, S. 202ff.

³¹⁶ Vgl. Hattendorf 1995, S. 207f.

der Bilder, die den alten Mann und seine bei der Expedition verstorbenen Kollegen überleben und die Wirklichkeit erhalten. Auf visueller Ebene wird jedoch klar, dass auch Filmbilder vergänglich sind und nichts auf ewig festhalten können. Bezeichnend ist noch die Ausdrucksweise Sullivans: Er spricht stets davon, dass die Bilder alles „gesehen“ hätten und sich „erinnern“ würden, statt etwas nur zu zeigen oder abzubilden. Fast hat es den Anschein, er würde sie nicht als Speichermedium oder Wirklichkeitsabdruck betrachten, sondern als Wesen, die mit Sinnesorganen ausgestattet sind. Diese Ausdrucksweise gliedert sich nahtlos in seine fantastische Erzählung ein, was schließlich auch die „living pictures“ zu einem fantastischen Gegenstand macht und ihnen damit ihre Glaubwürdigkeit nimmt.

In *The Forbidden Quest* wird nicht die Wahrheit des Bildes an sich in Frage gestellt. Wie schon erwähnt erhalten sich die historischen Aufnahmen ein großes Maß an Authentizität obwohl ihre Deplatzierung in der Narration offensichtlich ist. Der Zuschauer ist geneigt, der im Bild dargestellten Wirklichkeit weiterhin zu glauben – unabhängig davon, dass die Narration eine andere Wirklichkeit nahe legt. Die Aufnahmen der Eisbärjagd bleiben Aufnahmen einer Eisbärjagd und teilen dem Publikum damit eine ihm nicht zugängliche Wirklichkeit mit. Ihr Status als Dokument in Bezug auf Polarreisen in die Arktis bleibt unangetastet. Sie lösen sich von der Narration los und lassen sich nicht von ihr vereinnahmen. Der Film stellt diese Diskrepanz zwischen Filmmaterial und Narration offen in den Vordergrund. Dennoch wird die Verbindung zwischen Erzählung und Bild im Film selbst aufrechterhalten: Sullivan betont immer wieder die Beweiskraft der Filmaufnahmen und sein Interviewer kommt am Ende zur selben Einsicht. Delpeut legt mit diesen gegenläufigen Strategien das filmische Zusammenspiel von Bild und Narration bzw. den Prozess filmischer Wirklichkeitsproduktion und Legendenbildung offen.³¹⁷

Die Zweischneidigkeit des Bilderstatus macht es nicht ganz einfach, den Film in seinem Umgang mit dem historischen Material einem der drei Reflexionsgrade zuzuordnen. Einerseits dekonstruiert er die Beziehung zwischen

³¹⁷ Vgl. Hattendorf 1995, S. 208.

Bild und Narration und der damit hergestellten Wirklichkeit, andererseits funktionieren seine Bilder immer noch als Dokumente einer vergangenen Wirklichkeit. Da ich jedoch die Metanarration, die sich aus der Gegenläufigkeit von Erzählung und Bebilderung ergibt und damit eine explizite Hinterfragung filmischer Wirklichkeitsproduktion provoziert, für das Hauptanliegen Delpeuts halte, ordne ich den Film dem Stufengrad der Dekonstruktion zu. Die Offenlegung des Zusammenspiels der Elemente Filmbild und Narration entlarvt den Dokumentarfilm (bzw. die Geschichte) als die subjektive Version der Wirklichkeit einer Person – sei es nun die des Autors oder eines Augenzeugen – unabhängig von der tatsächlichen Realität/Geschichte. Die Rolle der Bilder wird als zweitrangig betrachtet: Sie dienen der Illustration und als vermeintlicher Beweis, haben allerdings keinen Einfluss auf die Erzählung. Die dargestellte Geschichte wird nicht aus den Dokumenten extrapoliert, sondern diese werden umgekehrt der Narration angepasst. In der Auflösung dieser Beziehung regt *The Forbidden Quest* zu einer kritischen Rezeption dokumentarischer Filme an und stellt die Frage: Was zeigt der Film bzw. das Filmmaterial wirklich und was wird ihm durch die Narration eingeschrieben? Welches der beiden Elemente liefert welche Informationen? Und wem ist dabei mehr Glauben zu schenken?

2.3.2 „THE SURVIVING VIDEOTAPE“: DIE ENTHÜLLUNG DER WAHRHEIT

Ähnlich wie *Forgotten Silver* und *The Forbidden Quest* liegt auch den in diesem Kapitel besprochenen Filmen ein Filmfund zugrunde. Während es im vorherigen Kapitel allerdings um eine weit zurückliegende Vergangenheit und deren Rekonstruktion anhand des Bildmaterials ging, handelt dieses Kapitel von Filmen, die stärker in der Gegenwart verankert sind. Der wohl größte Unterschied zwischen den beiden Kategorien ist die Verfügbarkeit von Zeugen, die für das Filmmaterial bürgen: *Forgotten Silver* und *The Forbidden Quest* stützen sich beide auf Zeugenaussagen von Personen, die entweder beim betreffenden Ereignis dabei waren (Sullivan am Südpol) oder ihre Informationen über das Leben einer Person aus erster Hand haben (Hannah als Witwe McKenzies). In den im Folgenden besprochenen Filmen gibt es diese Zeugen nicht – einzig ein Videoband oder eine Filmaufnahme kann möglicherweise erklären, was passiert ist.

Drei Filme, die in diese Kategorie fallen, sind *The Blair Witch Project* (1999), *Alien Abduction: Incident in Lake County* (1998) und *The Last Broadcast* (1998). In allen drei Filmen wird nach dem mysteriösen Verschwinden bzw. Mord an einer Personengruppe ein von ihr selbst aufgenommenes Videoband gefunden, anhand dessen sich das Schicksal der Charaktere mehr oder weniger gut nachvollziehen lässt. Roscoe und Hight bezeichnen das Konzept hinter diesen Funden als „the surviving videotape“³¹⁸ – das Videoband als einziger überlebender Zeuge. Die Filme verfolgen verschiedene Taktiken im Umgang mit dem Fund: *The Blair Witch Project* präsentiert das Material im Rohzustand³¹⁹, *The Last Broadcast* stellt den Versuch eines Dokumentarfilmers dar, anhand des Materials die Wahrheit zu finden und zu *Alien Abduction* existieren zwei verschiedene Versionen, von der eine ausschließlich das gefundene Roh-

318 Roscoe und Hight 2001, S. 151.

319 Zumindest soll der Eindruck entstehen, dass dem so ist. Tatsächlich nehmen die Charaktere, die dabei sind einen Dokumentarfilm zu drehen, sowohl mit einer 16mm-Kamera als auch einem Hi 8-Camcorder auf. Der Ton kommt sowohl vom Hi 8-Material als auch von einem digitalen Tonaufnahmegerät. Der präsentierte Film ist eine komplexe (wenn auch chronologische) Montage dieser drei verschiedenen Quellen (vgl. Hopgood 2006, S. 242.)

material zeigt und die andere als eine komplexe Untersuchung dieses Materials mitsamt Expertenmeinungen und anderen Zeugenaussagen als klassischer Dokumentarfilm funktioniert.

Allen drei Filmen liegt ein übernatürliches, mythenbeladenes Thema zugrunde: Die Charaktere von *The Blair Witch Project* wie auch die von *The Last Broadcast* ziehen in den Wald, um eine Dokumentation über eine lokale Spuklegende zu drehen. *Alien Abduction* handelt von einer Familie, deren Thanksgiving Dinner von merkwürdigen Ereignissen überschattet wird. Die vom Sohn gemachten Videoaufnahmen, die im Haus der verschwundenen Familie gefunden werden, bilden eine Chronik der Ereignisse und legen schließlich nahe, dass die Familie von Außerirdischen entführt wurde.

Das Thema der ersten beiden Filme ist bezeichnend: In beiden Fällen zieht ein Film- bzw. Fernsehteam aus, um das Unabbildbare abzubilden und scheitert dabei nicht nur kläglich, sondern bezahlt den Versuch mit dem Leben. Die komplexe Untersuchung der Vorgänge in *The Last Broadcast* setzt sich nicht nur mit dem gefundenen Videoband auseinander, sondern schließt eine weitreichende Diskussion von Wirklichkeitsproduktion und neuen Medien mit ein. Von den drei genannten Beispielen bietet sich dieser Film daher am meisten für eine nähere Betrachtung an.

2.3.2.1 *The Last Broadcast* (1998)

The Last Broadcast stellt den Versuch des Dokumentarfilmers David Leigh dar, die Umstände der Ermordung der Moderatoren der regionalen Fernsehsendung „Fact or Fiction?“, Steven Avkast und Locus Wheeler, sowie ihres Tonmanns Rein Clackin und die darauffolgende Verurteilung des Verdächtigen Jim Suerd nachzuvollziehen. Die vier Männer waren in den Wald gezogen, um von dort mit einer komplizierten Kombination aus Internet-, Radio- und Fernseh-technologie eine Livesendung über die lokale Legende des „New Jersey Devils“ zu senden. Der Einzige, der am nächsten Tag aus dem Wald wiederkehrte, war der als Hellseher angeheuerte Jim Suerd. Locus Wheeler und Rein Clackin wurden auf grausame Weise ermordet im Wald aufgefunden, von Steven Avkast fehlte bis auf seine Mütze und einer großen Menge seines Blutes jede

Spur. Jim, der stets auf seiner Unschuld beharrte, wurde zu lebenslanger Haft verurteilt und stirbt während der Dreharbeiten zu Davids Film aus ungeklärten Ursachen im Gefängnis.

Wie schon in *Forgotten Silver* tritt der vermeintliche Regisseur zu Beginn des Films selbst vor die Kamera. Eine Insertierung identifiziert ihn als "David Leigh – Documentary Filmmaker". David hält eine kurze Ansprache an das Publikum die suggeriert, dass es sich um ein mit den Hintergründen bekanntes Publikum handelt: "I've come to this project with many of the same assumptions that you have concerning the Jersey Devil Murders and the guilt of Jim Suerd..." Er erklärt weiter, dass er sich zu Beginn seiner Arbeit an dem Film auf die Frage "Why would a man commit such crimes?" konzentriert hatte, sich seine Perspektive nach der Auseinandersetzung mit den mehreren Stunden Videomaterial, welches die Crew hinterlassen hatte, aber auf die Frage „What really happened that night? And is Jim Suerd really responsible?“ verschob. Er schafft damit ein grundlegendes Misstrauen in die offizielle Version der Ereignisse und lässt vermuten, dass sich auf den Videobändern Informationen finden lassen, die bei der Verurteilung Jims außer Acht gelassen wurden. Die Anspielung auf ein wissendes Publikum lässt auf reale Begebenheiten schließen. Auch die dann folgende Einblendung „The following people are not actors.“ lädt zu einer dokumentarisierenden Lektüre ein, irritiert jedoch gleichzeitig durch diese für Dokumentarfilme eher untypische Betonung.

Der darauf folgende Film ist eine zum größten Teil konventionelle Dokumentation, die aus Interviews, Archivmaterial, Reinszenierungen, anderen Dokumenten (Zeitungsausschnitte, Radionachrichten etc.) und dem gefundenen Videomaterial besteht und von Davids Kommentar geleitet wird. Der Film lässt sich grob in drei Teile einteilen. Der erste Teil gibt Hintergrundinformationen zu den einzelnen Personen und bietet eine Chronik der Ereignisse, die mit der Idee der Live-Sendung aus dem Wald beginnt und mit Jims Verurteilung endet. Der zweite Teil besteht aus Davids eigenen Nachforschungen, Interviews und Schlussfolgerungen. Im Laufe dieses Abschnitts erhält David ein mysteriöses Paket, welches bisher unbekanntes Videomaterial der Ermordeten beinhaltet. Die Videobänder sind stark zerstört, können jedoch teilweise von einer Videorestorationsexpertin wieder hergestellt werden. Dieses

Videomaterial entlarvt im letzten Teil schließlich auch den Mörder – und enttarnt den Dokumentarfilm gleichzeitig als eine Fiktion. David zieht in diesem Teil eine überraschende Moral aus der Geschichte und formuliert eine interessante Kritik an neuen, elektronischen Medien. Im Folgenden soll die Problematisierung der Videobilder in *The Last Broadcast* untersucht werden.

Die ca. 15 Stunden Videomaterial, anhand dessen die Ereignisse vom ersten Zusammentreffen der Crew bis zur Mordnacht rekonstruiert werden, bilden die Grundlage für Davids Dokumentation. Sie funktionieren einerseits als Chronik der Ereignisse, spielen andererseits aber auch selbst eine tragende Rolle im Geschehen. David spielt uns das Material in verschiedenen kompilierten Versionen vor. Die erste Version ist jene, die die Anklage für den Prozess gegen den verdächtigen Jim in Auftrag gegeben hatte. Der kompilierte Film zeigt keine belastenden Fakten, sondern dient eher dazu, Jim als kaltblütigen und kalkulierenden Psychopathen erscheinen zu lassen. Zu sehen ist wie Jim – der von der Crew wegen seinen hellseherischen Fähigkeiten angeheuert wurde um den Jersey Devil im Wald zu finden – die Gruppe tief in den Wald hinein führt. Immer wieder wurden Szenen ausgewählt in denen er sagt, er würde dem Fernsehteam helfen die Sache ein für alle Mal zu Ende zu bringen. Seine hellseherischen Einlagen wirken gespielt und werden von der Anklage als Teil seines Plans ausgelegt. In einer Schlüsselszene, die im Film noch oft wiederholt werden soll, rastet er scheinbar grundlos aus und schubst den Tonmann Rein, bevor er aufgebracht wegläuft. Jim erscheint aggressiv, leicht reizbar und gut vorbereitet. David kritisiert, dass der Film gleichzeitig eine gewisse Vertrautheit mit den Ermordeten aufbaute und im Sinne der Anklage einen Schuldspruch durch die Jury unabhängig von der Beweislage provozierte.

Er entschließt sich, seine eigene Version der Geschichte aus dem Material zu kompilieren. Diese zeigt Jim als schüchternen, wenn auch verhaltensgestörten, grüblerischen Menschen. Hier erscheinen seine hellseherischen Einlagen nicht als Plan, sondern als Versuch Anerkennung zu erlangen. Sein Wutausbruch erscheint nicht mehr spontan und unangebracht, sondern ist das direkte Resultat anhaltenden Gespöts und Hohns von Reins Seite. Die besagte Schubsszene beginnt in Davids Version einige Sekunden früher, so dass Reins Stichelei "Hey Jim! Are you psychic – or psycho?" noch zu hören ist. Etwas später gesteht ein sichtlich eingeschüchterter Jim Steven vor laufender Kamera,

dass er sich nicht ernst genommen fühlt und nicht ausgelacht werden möchte. Kurz: Das Bild, das Davids Version von Jim zeichnet, lässt ihn weit weniger als einen potentiellen Mörder erscheinen. Als David den von der Anklage beauftragten Cutter auf diese Diskrepanz anspricht, gesteht dieser ein: “[...] in the documentary film, ultimately [the truth] is what the filmmaker perceives is the truth.”

David wird während der Dreharbeiten von einer anonymen Quelle ein bisher unbekanntes Videoband aus der Schicksalsnacht zugespielt. Er erhält das Band einen Tag nachdem Jim im Gefängnis stirbt. Das größtenteils zerstörte Band wird von der Videoexpertin Shelley mühevoll bearbeitet und Frame für Frame rekonstruiert. Die Rekonstruktion enthüllt im Laufe des Films immer neue Einzelheiten, die eine neue Bewertung der Vorgänge der Mordnacht verlangen. Zum Beispiel erwähnen die auf den Aufnahmen zu sehenden Locus und Rein die Uhrzeit – eine Uhrzeit, zu der sie nach den Rekonstruktionen der Anklage längst tot waren und die den Todeszeitpunkt auf eine Zeit, für die Jim ein Alibi hat, verschiebt. Shelley isoliert schließlich eine Sequenz, die verspricht das Gesicht des Mörders zu zeigen. Die Spannung des Films wird immer mehr auf den Moment der Offenbarung aufgebaut, der sich durch die lange Renderzeit von Shelleys Rechner hinzieht. David bereitet den dramatischen Höhepunkt gut vor: “All the media, all the interviews – it all comes down to this one frame.“ Das Gesicht, das schließlich auf dem digitalen Bild zu erkennen ist, ist Davids eigenes.

Der Moment der Entlarvung des Dokumentarfilmers als Täter stellt alles bisher Gezeigte in Frage und lässt den Film ins Fiktionale umkippen. Auffällig ist, dass dieser Bruch sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene stattfindet: Sobald der fiktionale Inhalt des Films enttarnt wird, verändert sich auch die Ästhetik des Films. Die Kameraführung nimmt unnatürliche Blickwinkel ein (Vogelperspektive, Kranfahrten etc.) und auch die Qualität des Bildes hebt sich von der vorherigen ab.³²⁰ Die Kamera scheint einen Schritt vom Ge-

320 Das Making-Of verrät, dass der komplette Film auf Video gedreht wurde, das fiktivisierende Ende jedoch mit Filtern bearbeitet wurde um der Ästhetik von 35mm-Material nahe zukommen.

schehen zurückzugehen. Plötzlich sehen wir David, der in den letzten Minuten direkt in eine von ihm selbst gehaltene Videokamera gesprochen hat, aus einer anderen Perspektive: Zu sehen sind er *und* die Kamera in die er spricht. Dieser Schnitt in der Perspektive hat einen interessanten Effekt: Sie erweckt das Gefühl, aus einer Erzählung in der ersten Person (Davids subjektive Sichtweise) in eine Erzählung in der dritten Person (der objektiven Realität) zu wechseln. Damit wird das Prinzip von der Fiktionalität des Spielfilms und der vermeintlichen Realität des Dokumentarfilms umgekehrt: Hier steht der Spielfilm für die Wahrheit und der Dokumentarfilm für die Lüge.

Bis zu diesem Punkt wird in *The Last Broadcast* hauptsächlich die Wahrheit des Videobildes verhandelt – entweder als ultimatives Beweismittel in der Identifizierung des Mörders oder in der Gegenüberstellung verschiedener Narrationen mithilfe desselben Materials. Diese Problematisierung der Beziehung zwischen Film und Wirklichkeit bleibt allerdings eher oberflächlich. Mit der Entlarvung Davids als Mörder wird nun ein weit komplexerer Diskurs eröffnet. Davids Dokumentarfilm entpuppt sich als geschickte und subtile Manipulation des Publikums. Er stellt nicht nur die inhaltliche Wahrheitsbehauptung des Films in Frage, sondern lässt das Vertrauen in die dokumentarische Form an sich zusammenbrechen. David lässt sein Publikum mit dieser Erkenntnis jedoch nicht alleine. Es geht ihm nicht allein um den Schockmoment oder seinen eigenen Ruhm. Sein Anliegen ist tatsächlich viel metaphorischer.

David beginnt seinen Film mit einer gesprochenen Einleitung. In dieser erklärt er sein Interesse für den Mordfall mit einer Faszination für die Tatsache, dass die Ereignisse, obwohl sie fernab von der Zivilisation stattfanden, so umfangreich dokumentiert wurden. Er bezeichnet die vier beteiligten Männer als Kinder eines digitalen Zeitalters und wird in seinem Film nicht müde zu betonen, dass es die Digitalität selbst ist, die sie erst zusammen gebracht und die Ereignisse ins Rollen gebracht hat: Jim wurde auf die Fernsehshow „Fact or Fiction?“ durch das Internet aufmerksam, der Zuschauervorschlag für die Sendung über den New Jersey Devil kam ebenfalls über das Internet und es ist auch das Internet, in das sich Jim flüchtete, als er sich im Wald von der Gruppe ausgeschlossen fühlte. Das Internet und andere digitale Übertragungstechniken werden auch in den verschiedenen Interviews immer wieder betont. Mit der Zuspitzung des Films auf den Höhepunkt, in dem das Videoband endlich

den Mord aufklären soll, beginnt David immer mehr die involvierten Medien als den Mord zu thematisieren:

“As this journey nears its end I begin to fully understand the essence of what this is about. The media upon which these events were recorded, the media which should have been able to provide a truth more pure than ever before, has somehow become the story. This has become more than the search for the truth behind the ‘Fact or Fiction?’ – murders. It has become an indictment of truth and how it is viewed through the lense of the media. Reality-television, the news, the 60-second clip of truth have even made the strongest of doubters wonder...”

Der letzte Satz dieses Kommentars wird in die Schubsszene übergeblendet; Reins Stimme vollendet den Satz: “Are you psychic – or psycho?”

David philosophiert weiter:

“It is as though the real killer planned a media event so amazingly cunning that it could be thought of as scripted. A kill ready for prime time, so to speak. Perhaps the demon we call the Jersey Devil did kill them in the pine barrens. But if so, the Jersey Devil is the electronic image, the sound, the communication to the masses somehow twisted into a surrealist electronic world. I always asked the same question: Do you think Jim did it? And with the exception of authorities directly accountable to the answer, I found that the answer given has been: It doesn’t matter. The truth is what time has made of this event.”

In dem Moment, in dem das Videoband David als den Mörder identifiziert, hört der Mord auf eine authentische Tat zu sein und wird zur Erfüllung der Metapher des elektronischen Bildes als New Jersey Devil. Jim und die „Fact or Fiction“-Crew sind nicht die Opfer eines Psychopathen, sondern der Anonymität des Internets, der Sensationslust des Reality-TVs und der Möglichkeit, sogar aus der Wildnis ein digitales Signal in die Welt zu senden. Ohne die Technik hätten die Personen (David eingeschlossen) nie zueinander gefunden und es wäre nie zur versuchten Live-Übertragung aus dem Wald gekommen – und diese allein hat den Mord provoziert. Die Moral, die David *The Last Broadcast* damit verleiht, liegt nicht nur darin, dass das Videobild nie eindeutig ist, sondern vor allem, dass es für die abgebildete Wirklichkeit verantwortlich ist – eine Wirklichkeit, die ohne das elektronische Bild nicht existiert hätte. Steven, Locus, Rein und Jim sind ausgezogen um einen Mythos zu finden und

ihn mit ihren Kameras sichtbar zu machen. Was ihr Videomaterial letztendlich zeigt, ist kein fantastisches, übernatürliches Monster, sondern die Konsequenz einer Medienpraxis die sich an Sensationslust, Entfremdung und Gewalt orientiert. Die Medien selbst sind der Mythos, der die Protagonisten in ihrem Handeln lenkt und ihnen zum Verhängnis wird. Gleichzeitig führt er uns vor Augen, wie Medien dazu genutzt werden (können) um die Wahrheit zu verzerren und zu verschleiern. Die Videobänder sind für David daher nicht nur Dokumente der „Fact or Fiction?“-Morde, sondern einer Generation, deren Leben und Persönlichkeiten maßgeblich von diesen Medien geprägt sind.³²¹ So wohnt auch diesem Film im Umgang mit dem filmischen Dokument ein dekonstruktives Moment inne.

2.3.3 DIE ENTTARNUNG DES FAKE: AUGENZEUGEN- BERICHTE UND REKONTEXTUALISIERUNG

Mit der Ausnahme von *The Forbidden Quest* stützen sich die bisher besprochenen Filme auf eigens für den jeweiligen Film produzierte Filmdokumente. Die Frage nach der Wahrheit des Bildes lässt sich jedoch auch auf andere Weise thematisieren: Was passiert, wenn vorhandenes und in sich authentisches Bildmaterial für eine nicht aus dem ursprünglichen Zusammenhang konstruierte Narration herangezogen und plötzlich zum Beweis eines Sachverhalts wird, der so nie existiert hat? *The Forbidden Quest* widmet sich genau dieser Thematik und könnte auch in diesem Kapitel behandelt werden. Da der Film jedoch auf einem Fund historischen Materials aufbaut und es einen bedeutenden Unterschied macht, ob der Autor für die Authentizität der Darstellung selbst bürgt oder ob er sich dieser Verantwortung entzieht, indem er einen Fund vortäuscht, soll der Film an dieser Stelle nicht noch einmal thematisiert wer-

321 Ironischerweise ist *The Last Broadcast* selbst ein Paradebeispiel dafür, was die Digitalität möglich macht. Im Making-Of beschreiben die beiden Regisseure ausgiebig, wie ein Großteil des Films mithilfe digitaler Bildbearbeitungsprogramme entstand und nicht-linear geschnitten wurde. Der Film war zudem der erste Film, der via eines digitalen Satellitensignals in die amerikanischen Kinosäle gesendet wurde und gänzlich ohne Trägermedium verbreitet wurde.

den. Vielmehr werde ich einen Film besprechen, dessen Wirklichkeitsbehauptungen explizit sind und der zwischen Archivmaterial und eigenem Material nicht differenziert.

2.3.3.1 *Opération Lune* (2002)

Der Film *Opération Lune* betreibt ein geschicktes Spiel zwischen Wahrheit und Fiktion. Während die bisher besprochenen Filme auf gänzlich fiktionale Inhalte setzten, die die tatsächliche Wirklichkeit höchstens streiften, ist dieser Film tief in der Realität verankert. Er beginnt als Dokumentation realer Ereignisse, fängt dann jedoch langsam an die Ereignisse zu übertreiben bzw. zu verfremden und driftet zum Ende schließlich in eine vollwertige Fiktion ab. Er handelt anfangs von der Beziehung des kürzlich verstorbenen Regisseurs Stanley Kubrick zur NASA, die ihm für den Dreh des Films *Barry Lyndon* (1975) eine Speziallinse geliehen hatte, und von der Einbindung Hollywoods in die Inszenierung des Spektakels rund um die Mondlandung im Jahr 1969. Die durch einen auktorialen Kommentar geführte Erzählung wird durch Archivfilme und -fotos bebildert und durch verschiedene Interviews bestätigt. Bald kommen in den Interviews jedoch immer mehr Details zutage, die nahe legen, dass Präsident Nixon für den Fall einer missglückten Mondmission – oder auch nur misslungener Bilder dieser – Kubrick damit beauftragt hatte, Bilder der Mondlandung zu inszenieren. Der Film kulminiert schließlich in einem Fiasko: Voller Angst, dass der Schwindel auffliegen könnte, befiehlt Nixon in Panik, alle Beteiligten umbringen zu lassen. Als er den Befehl zurücknehmen will, hat sich der beauftragte Oberst jedoch bereits abgesetzt und führt den Auftrag auf eigene Faust durch. Nixon schickt schließlich ein riesiges Militäraufgebot nach Vietnam, wo sich einige der Untergetauchten aufhalten sollen, um dem ganzen ein Ende zu bereiten. Der Film wird dabei immer abstruser, die zur Erzählung ausgewählten Bilder immer offener parodistisch und der Film endet schließlich mit dem plötzlichen Tod des Ex-CIA-Mitarbeiters Vernon Walters kurz bevor er der Filmcrew die letzten Geheimnisse verraten kann.

Opération Lune bedient sich einer Reihe von Authentisierungsstrategien, die den Film für eine ganze Weile als realistischen Dokumentarfilm erscheinen lassen. Er erfindet seine Wirklichkeit nicht komplett neu, sondern siedelt sie in einer realen und allgemein bekannten Vergangenheit an. Wann der Film den Pfad der Wahrheit verlässt und langsam in Fiktion umschlägt, ist schwer zu bestimmen. Der Film baut auf vertraute Verschwörungstheorien und das angekratzte Image Präsident Nixons und scheint den Beweis für eine lang vermutete Lüge zu liefern. Die Tatsache, dass er einen Betrug aufdeckt, lässt den Fake-Dokumentarfilm als besonders authentisch erscheinen. Wie die Offenlegung der eigenen Wirklichkeitskonstruktion in reflexiven Dokumentarfilmen vergessen lässt, dass auch dieser Offenheit ein Konstrukt zugrunde liegt³²², scheint die vermeintliche Entlarvung eines Fake ebenso zu verschleiern, dass es sich bei der Entlarvung selbst um ein Fake handeln könnte. In diesem spezifischen Fall wird dem Publikum vorgeführt, wie Medien dazu missbraucht werden können, die Massen zu täuschen und zu manipulieren; gleichzeitig fällt es jedoch auf eine eben solche Täuschung herein. Auch Römer stellt fest, dass die Erwähnung des Begriffs *Fake* im Titel bzw. die Thematisierung eines Fake eine authentisierende Wirkung auf ein Kunstwerk haben kann.³²³ Das Prinzip wird auch auf das gefundene Videomaterial in *Alien Abduction* und *The Last Broadcast* angewandt. Durch die innerfilmische Diskussion darüber, ob es sich bei dem Material um ein Fake bzw. Hoax handelt, wird in beiden Filmen der Fundmoment an sich authentisiert. In *Opération Lune* ist der Zuschauer, wenn er sich auf die Geschichte einlässt, teilweise so damit beschäftigt, die angeblich gestellten Mondaufnahmen auf ihre vermeintlichen Fehler zu untersuchen und die Informationen zu verarbeiten, dass für eine generelle Reflektion wenig Platz bleibt.

Das wohl am stärksten authentisierende Element sind in *Opération Lune* neben den wahren Begebenheiten die Interviews mit Zeitzeugen. Die Liste der Personen, die in dem Film bereitwillig Auskunft über die fingierten Filmaufnahmen der Mondlandung geben, ist lang und beeindruckend: verschiedene

³²² Vgl. Kapitel 1.3.3

³²³ Vgl. Römer 1998, S. 15f.

Ex-Berater und Politiker der Nixon-Regierung wie Donald Rumsfeld, Henry Kissinger, Al Haig und Lawrence Eagleburger; Vertraute des verstorbenen Kubrick wie seine Witwe Christiane und sein Bruder Jan; Mitarbeiter des CIA und der NASA und schließlich der Mondfahrer Buzz Aldrin selbst. Tatsächlich redet bei genauerem Hinhören keine dieser Personen über eine von Kubrick inszenierte Mondlandung. Während das NASA-Personal immerhin generell über das Apollo-Programm und Christiane Kubrick über den Einfluss von Kubricks Film *2001: A Space Odyssey* (1968) auf das Raumfahrtprogramm sprechen, nehmen die Politiker und CIA-Mitarbeiter die Wörter Mond, Kubrick oder Raumfahrt nie in den Mund. Ihre Aussagen beziehen sich auf andere politische Ereignisse und wurden vom Regisseur William Karel einfach in einen neuen Kontext gestellt.

Besonders bemerkenswert ist die Szene, die ein Zusammentreffen der Nixon-Vertrauten Rumsfeld, Haig, Kissinger, Eagleburger, des damaligen CIA-Direktors Richard Helms und Nixons damaliger Sekretärin Eve Kendall vorgibt. Das Treffen findet angeblich zur Vereidigung Rumsfelds als Verteidigungsminister der Bush-Regierung im Jahr 2001 im Pentagon statt. Die Szene erweckt durch eine geschickte Bild- und Tonmontage den Eindruck als würden die sechs Personen in einer Runde sitzen. Sie sind jedoch nie im selben Bild zu sehen. Sie sitzen vor verschiedenen Hintergründen von denen man glauben könnte, dass sie sich im selben Zimmer befinden: ein Bücherregal, eine Landkarte, eine amerikanische Flagge. Dieser Aufbau wird als illustre Runde eingeleitet: Die Gesprächspartner scherzen, sie schauen aus dem Bild und scheinen auf die Kommentare anderer zu reagieren. In einer Einstellung ist Donald Rumsfeld zu sehen, während eine Stimme im Off sagt, sie bräuchte noch einen Drink, dann wäre sie bereit zu reden. Die nächste Einstellung zeigt Lawrence Eagleburger mit einem Getränk in die Luft prostern. In Wirklichkeit haben die Interviews mit den verschiedenen Personen zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten stattgefunden. Einzig die Ton- und Bildmontage simuliert den räumlichen Eindruck eines Treffens. Die einzige Person, die in dieser Runde explizit über die Apollomission und die gestellten Bilder spricht ist Eve Kendall – die nicht die behauptete Sekretärin Nixons ist, sondern eine Schauspielerin. Ihre Aussagen, kombiniert mit Archivbildern von Nixon und Cape Canaveral, laden die Aussagen der Anderen mit gänzlich anderer Be-

deutung auf und bringen sie erst in Zusammenhang mit der Mondlandung. Karel machte die Interviews mit den Beteiligten ursprünglich zu ganz anderen Themen für seine ARTE-Dokumentationsreihe *Wer regiert im Weißen Haus?* (2000): Wenn Kissinger und Co. in *Opération Lune* über die Mondfahrt und die der Inszenierung folgenden Ereignisse reden, sprechen sie in *Wer regiert im Weißen Haus?* eigentlich über die Watergateaffäre, den Vietnamkrieg oder CIA-Aktionen in Chile. Die Mondlandung wird in den knapp drei Stunden der Dokumentation nicht erwähnt.

Das Prinzip der Rekontextualisierung und der Umdeutung durch Bild/Ton-Montage macht sich der Film durchgehend zunutze. Karel erklärt im Interview, dass selbst die zum Thema der Mondfahrt und Kubrick befragten Personen keine Ahnung vom wirklichen Thema des Films hatten. Er erklärt außerdem, dass Gespräche nicht nur rekontextualisiert wurden, sondern, wie im Fall der O-Töne einiger Vietnamesen gegen Ende des Films, schlichtweg falsch übersetzt wurden.³²⁴ Karel setzt dabei jedoch nicht auf eine konsequente Täuschung seines Publikums, sondern möchte auf die Manipulationsmechanismen aufmerksam machen. Er wollte verdeutlichen, dass

„... man nicht alles glauben darf, was die Medien uns weismachen wollen, denn Zeugen kann man zur Falschaussage bringen, Archivmaterial türken und Beiträge durch falsche Untertitel oder Synchronisation völlig entstellen.“³²⁵

Während das Konstrukt in der Szene der Diskussionsrunde verschleiert ist, wird es an anderen Stellen offen parodistisch eingesetzt. Die berühmten Filmaufnahmen von Armstrong und Aldrin auf dem Mond werden mit einer neuen Tonspur versehen: Armstrong sagt nicht nur seinen berühmten Satz “That’s one small step for a man, one giant leap for mankind”, sondern plaudert auch über das unfreundliche Kantinenpersonal bei der NASA und über Frauen. Die Szene ist kombiniert mit Aufnahmen aus dem Kontrollraum, in dem die NASA-Mitarbeiter teils konzentriert, teils amüsiert zuhören. Die Szene ist so abstrus, dass sie wenig authentisch wirkt. Eine solche Montage wird zum Ende des Films immer offener benutzt: Die Aussage eines vermeintlichen Zeitzeu-

³²⁴ Vgl. ARTE-Magazin 2004.

³²⁵ Karel zitiert in ARTE-Magazin 2004.

gens, der vom Tod eines CIA-Agenten im Swimming Pool spricht, wird mit einer Aufnahme eines in einen See geworfenen Hundes kombiniert; der Tod eines anderen Agenten in einem Autounfall wird mit einer Fotografie, auf der mehrere als Weihnachtsmänner verkleidete Personen einem Unfallsopfer zur Hilfe eilen, kombiniert. Die Erzählung über den verrücktgewordene Oberst, der die Morde trotz Befehlsrücknahme ausführt, wird durch Spielfilmaufnahmen bebildert und erinnert an einen Charakter aus Kubricks Film *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964). Karel löst das Konstrukt schließlich vollends auf, indem er die Schauspieler am Ende des Films als solche enttarnt und sie beim Text lernen oder auf misslungenen Aufnahmen zeigt.

Opération Lune widmet sich der Frage nach der Wahrheit des Filmbildes auf zwei Ebenen. Zum einen werden im Film die Bilder der Mondlandung durch den angeblichen Ex-CIA/KGB-Doppelagenten Dimitri Muffley diskutiert und auf ihre Fehler untersucht. Hier wird besonders die Plausibilität der Entstehung der Bilder hinterfragt: Wieso gibt es Schatten, die in verschiedene Richtungen verlaufen, wenn die einzige Lichtquelle doch die Sonne ist? Wieso sind die Farben so leuchtend, wenn sie durch die Atmosphäre eigentlich verfälscht sein müssten? Und wie haben die Kamera und das Film/Foto-material überhaupt die extremen Temperaturschwankungen auf dem Mond ausgehalten, ohne einzufrieren bzw. zu schmelzen? Dem Zuschauer wird nahegelegt das filmische bzw. fotografische Bild nicht anstandslos hinzunehmen, sondern sich immer zu fragen, ob eine solche Aufnahme technisch überhaupt möglich bzw. plausibel ist und welchen Nutzen jemand aus der Fälschung eines bildlichen Beweises ziehen könnte.

Die zweite Ebene ist nicht ganz so explizit und wird dem Publikum erst offenbart, wenn es den Film als Fiktion erkennt und die Mechanismen der Wirklichkeitsbehauptung versteht.³²⁶ Der Film ist ein Paradebeispiel dafür,

³²⁶ Dies ist trotz der Auflösung in Bezug auf die Schauspieler (die im Abspann zudem namentlich aufgelistet werden) und die zum Ende maßlos übertriebene Erzählung nicht unbedingt immer der Fall. Verschiedene Internetforen-Einträge zeugen von Zuschauern, die am Ende des Films zwar verwirrt waren, aber „Kissinger, Rumsfeld und die anderen [...] schon sehr glaubwürdig“ (Cyberwriter auf twoday 2003) finden oder das Fake an sich

wie sehr die Bedeutung eines Dokuments, in diesem Fall einer Filmaufnahme, verändert werden kann, wenn sie in eine überzeugende Narration eingebunden wird. Die Beispiele des Rodney-King-Videos und des Zapruder-Films haben gezeigt, wie ein und dieselbe Aufnahme gegenteilig ausgelegt werden kann – dabei jedoch prinzipiell immer noch von derselben Sache handelt.³²⁷ Die Dokumente in *Opération Lune* werden jedoch teilweise in einen gänzlich neuen Kontext eingebunden. Es muss berücksichtigt werden, dass es sich bei den rekontextualisierten Aufnahmen hauptsächlich um Interviewaufnahmen handelt. Der inhaltliche Beweis, der durch diese Aufnahmen geliefert wird, liegt nicht im Bild, sondern in der Äußerung der gefilmten Person. Dennoch beweist die Aufnahme, dass diese Person diese Äußerung tatsächlich gemacht hat. Was dabei außen vor bleibt, ist der Kontext in dem sie gemacht wurde. Der Film fokussiert auf der Meta-Ebene demnach nicht die angenommene Wahrheit des Bildes, sondern die Möglichkeit, mithilfe der Montage eine fiktive Raum- und Zeitkonstellation zu konstruieren und eine frei erfundene Narration mit verschiedenen recycelten Dokumenten überzeugend zu untermauern. Im Umkehrschluss stellt sich damit die Frage, was dies für den Wirklichkeitsbezug des Filmbildes bedeutet. Die Diskussion von *The Forbidden Quest* hat gezeigt, dass sich das Filmbild trotz der Einbindung in eine ihm fremde Narration einen gewissen Grad an Autonomie erhält und eben nicht wahllos interpretiert werden kann. Das Rodney-King-Video konnte zwar nicht endgültig klären, ob die von der Polizei ausgeübte Gewalt gerechtfertigt war oder nicht – dennoch kann es wie kein anderes Medium die Heftigkeit der Situation bezeugen. Den Aufnahmen in *Opération Lune* – zumindest den entscheidenden Interviewaufnahmen – fehlt diese Autonomie jedoch. Sie werden zum Spielball des Erzählers und nehmen einzig die Bedeutung an, die er ihnen zuweist. Damit wird die Annahme, dass die Narration eines Dokumentarfilms oder auch der Geschichtsschreibung aus den vorhandenen Dokumenten gewonnen wird, in ihr Gegenteil verkehrt: Die Dokumente liefern nicht den Grundstein, auf den die Narration aufbaut, sondern die Narration ist die Grundlage, die

erkennen, sich aber trotzdem fragen warum all die prominenten Politiker bei solch einem Film mitgemacht haben. Vgl. twoday 2003.

³²⁷ Vgl. Kapitel 1.2.2.1 und 1.2.2.2.

bestimmt, welche Informationen die Dokumente liefern. So wird nicht das Dokument an sich in Frage gestellt, sondern der Umgang mit diesem.

Der Zweckentfremdung in *Opération Lune* ist radikal. Sie zeigt jedoch exemplarisch auf, wie unterschiedlich Filmaufnahmen wirken können – selbst wenn sie in ihrem ursprünglichen Kontext verwendet werden und die Manipulation viel subtiler stattfindet. Die inhärente Kritik des Films am dokumentarischen Projekt und der Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit ist jedoch mild und stellt sie nicht vollends in Frage. Der Film gehört damit tendenziell in die Gruppe der Filme des Stufengrads 2 nach Roscoe und Hight – seine Kritik richtet sich an den Missbrauch der Medien seitens der Politik, die Manipulation durch die Medien selbst und an ein leichtgläubiges, manipulierbares Publikum.

3 FAZIT

Dem Medium Film wird von jeher eine Fähigkeit zur Darstellung der Wirklichkeit zugesprochen wie keinem anderen Medium. Die filmische Abbildung steht im direkten Bezug zu einer „notwendig reale[n] Sache“³²⁸, die sich zum Zeitpunkt der Aufnahme vor dem Objektiv befunden hat und durch den Film unvermittelt und objektiv wiedergegeben wird. Die Filmkamera wurde seit ihrer Erfindung immer wieder als wissenschaftliches Instrument zur „Messung“ und Enthüllung der Wirklichkeit betrachtet. Die dabei entstehenden Filmdokumente bilden im Rahmen des Dokumentarfilms die Daten, anhand derer Thesen über die Wirklichkeit aufgestellt werden. Wie auch im wissenschaftlichen Prozess sollte ein Dokumentarfilm jedoch auch als genau dies verstanden werden: als These und nicht als endgültige Wahrheit. Dennoch erhebt der Dokumentarfilm, zumindest in seiner klassischen Form, einen absoluten Wirklichkeitsanspruch, der sich auf eben diese Annahme stützt, mit der Kamera die Wirklichkeit abbilden zu können.

Tatsächlich können gewisse Fähigkeiten des Mediums nicht geleugnet werden: Filmaufnahmen sind auf einzigartige Weise dazu imstande die Ästhetik einer vergangenen Zeit festzuhalten. Anhand ihrer können wir einen Eindruck vergangener Moden und Gebräuche gewinnen oder die Stimmung und den Ablauf eines Ereignisses nachvollziehen. Was sie jedoch nicht vermitteln, sind die Hintergründe des Ereignisses und die Motivationen der Akteure. Die Diskussion verschiedener historischer Fälle, in denen Film- bzw. Videomaterial als Beweismaterial ausgewertet wurde, hat jedoch gezeigt, wie wichtig diese im Bild nicht enthaltenen Informationen für die Interpretation des Bildes sein können. Das Fehlen dieser Informationen lässt das Filmbild nicht über einen visuellen Eindruck hinausgehen – ein Eindruck, der je nach Kontextualisierung der Aufnahme verschiedene Thesen bestätigen kann. Besonders der Fall des Rodney-King-Videos macht deutlich, dass das Filmbild – so unanfechtbar der Ablauf der abgebildeten Ereignisse auch ist – auf extrem verschiedene, jedoch ebenso überzeugende Arten gelesen werden kann. Der Bedeutungswandel eines Filmdokuments in verschiedenen Kontexten bzw. Narrationen kann

328 Barthes 1989, S. 86.

sich auf sehr subtile Weise vollziehen: Ein Bild muss nicht explizit thematisiert werden, um die Wirkung einer bestimmten Lesweise zu entfalten. Die Diskussion des Kompilationsfilms hat gezeigt, dass sich auch aus der simplen Gegenüberstellung verschiedener Aufnahmen ohne bestimmenden Kommentar eine den einzelnen Aufnahmen nicht inhärente Aussage herstellen lässt. Da sich die Art, auf die ein Filmdokument gelesen wird, je nach Rahmung des Dokuments verändert, verschiebt sich die Frage nach der Wirklichkeit des Filmbildes von „Kann Film die Wirklichkeit abbilden?“ zu „Auf welche verschiedene Arten kann das wirklichkeitsabbildende Filmdokument gelesen werden und welche externen Einflüsse spielen dabei eine Rolle?“

Trotz dieses extrem wackeligen Status des Filmdokuments in Bezug auf die Wirklichkeit bildet die Annahme, dass der Film die Realität tatsächlich abbilden kann, die Grundlage der dokumentarischen Filmform. Diese befindet sich zurzeit jedoch an einem Punkt, an dem diese These aus verschiedenen Gründen neu verhandelt werden muss. Zum einen ermöglicht die fortschrittliche digitale Technik nicht nur ein einfacheres Verfälschen fotografischer Bilder, sondern schafft außerdem das Negativ ab. Das digitale Film-„Dokument“ besteht nur noch aus einem sinnlichen Eindruck ohne materiellem Original-Trägermedium, welches zusätzlich auf seine Authentizität untersucht werden kann. Mit digitaler Technik lassen sich außerdem fotorealistische Bilder herstellen, deren Motive keine Referenten in der Wirklichkeit haben. Die Frage nach der Beziehung zwischen Film und Wirklichkeit verschiebt sich in Hinblick auf diese Entwicklung in eine weitere Richtung: Es geht nicht länger nur um die Frage der Abbildbarkeit von Wirklichkeit, sondern um die Echtheit der Filmaufnahme selber. Natürlich spielte diese schon immer eine Rolle, da Filmbilder von jeher gestellt oder retuschiert werden konnten – die digitale Technik erhebt die Möglichkeiten jedoch auf eine neue Ebene. Die Auswirkungen und Implikationen dieser neuen Entwicklungen lassen sich jedoch vorerst nur schwer einschätzen. So beginnt auch die Dokumentarfilmtheorie erst langsam, sich mit dem Thema auseinander zusetzen.

Zum anderen hat besonders die Fernsehlandschaft dokumentarisch-fiktionale Mischformen für sich entdeckt und überhäuft den Markt mit einer unüberschaubaren Menge verschiedener Formate. Die formale Gestaltung der

Sendungen macht es immer schwieriger zu unterscheiden, ob es sich um Sendungen fiktionaler oder dokumentarischer Natur handelt. Welche Auswirkung die zunehmende Angleichung der fiktionalen und dokumentarischen Formate auf die Zuschauerwahrnehmung hat, ist schwer zu beurteilen. Immer offensichtlicher werden in diesem Prozess jedoch die Codes, die traditionell zur dokumentarisierenden Lektüre anregen sollten und nun für fiktionale Sendungen instrumentalisiert werden. Die meisten dieser Formate eignen sich die dokumentarische Form aus stilistischen oder dramaturgischen Gründen an. Der Fake-Dokumentarfilm nimmt in der Familie der verschiedenen Mischformen jedoch eine besondere Rolle ein: In seinem Fall bedeutet die Kombination aus fiktionalem Inhalt und dokumentarischer Form nicht nur eine Stilrichtung, sondern liefert auch einen kritischen Kommentar zu traditionellen Produktions- und Wahrnehmungsmustern des Dokumentarfilms.

Das vom jeweiligen Fake-Dokumentarfilm gebotene Reflektionspotential der dokumentarischen Form hängt von verschiedenen Faktoren ab: den Intentionen der Filmemacher, der Konstruktion des Textes und der dem Publikum zugewiesene Rolle. Roscoe und Hight teilen die Reflektionsgrade in drei Kategorien ein: Parodie, Kritik und Dekonstruktion. Die Parodie ist nicht an einer grundlegenden Kritik dokumentarischer Wirklichkeitsproduktion interessiert, sondern spielt mit der Konvention, um entweder diese selbst oder ein anderes kulturelles Phänomen zu karikieren. Die Aneignung der Form steht dabei genauso im Vordergrund wie der fiktionale Inhalt des Films. Sie legt die Prozesse der Wirklichkeitsproduktion im Dokumentarfilm zwar offen, unterzieht sie jedoch keiner tiefschürfenden Kritik. Der zweite Stufengrad der Reflektion – die Kritik – problematisiert dokumentarische Konventionen weit grundlegender. Sie äußert eine explizite Kritik an den Mechanismen journalistischer Arbeit und ihrer politischen Implikation. Gleichzeitig bleiben sie jedoch der von ihnen selbst kritisierten Praxis der Wirklichkeitsproduktion treu. Aufgehoben wird diese schließlich erst im dritten Grad der Reflektion: der Dekonstruktion. Filme dieser Kategorie eignen sich Dokumentarfilmkonventionen an, um die mit ihnen verbundenen Annahmen und Erwartungen grundlegend in Frage zu stellen. Besonders die Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit und die ethischen Implikationen der dokumentarischen Produktion werden hier un-

terlaufen. Dekonstruktive Fake-Dokumentarfilme äußern nicht nur Kritik an den Praktiken der dokumentarischen Wirklichkeitsproduktion, sondern setzen sich mit den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Medium Dokumentarfilm selbst auseinander.

Ziel dieser Arbeit war es, anhand ausgewählter Filmbeispiele festzustellen, welche Rolle das Filmdokument in dieser Theorie der verschiedenen Reflektionsgrade einnimmt. Dabei habe ich mich auf Filme konzentriert, deren Narrationen sich auf vermeintliche Filmfundstücke stützen. Dies hat den Vorteil, dass die Filme die Beweiskraft der gefundenen Filmaufnahmen selbst thematisieren und ihre Narrationen ein direktes Resultat des Versuches der Interpretation der Filmbilder sind. Die Ausnahme bildete der Film *Opération Lune*, der sich nicht auf vermeintliches Fundmaterial stützt, sondern Archivmaterial in eine ihm neue Narration einbindet ohne es als solches auszuzeichnen. Der Film wurde hier mit einbezogen, um die Zweckentfremdung von Filmaufnahmen im Fake-Dokumentarfilm zu thematisieren.

Die einzelnen Filme widmen sich dem Umgang mit Filmdokumenten auf verschiedenen Wegen. In *Forgotten Silver* ist es nicht ihr bildlicher Inhalt, der den Beweis für eine vergangene Wirklichkeit liefert, sondern ihre bloße Existenz. Sie fungieren als Beleg für das Leben und Werk einer Person, die in den Aufnahmen kaum auftaucht. Die Bedeutung der gefundenen Filmbilder wird hauptsächlich durch die sie umgebende Narration hergestellt. Der Film zeigt, welchen symbolischen Charakter Filmdokumente annehmen können: In diesem Fall stehen sie für eine Realität, die sie selbst nicht zeigen und die nur auf der sie umgebenden Narration und den Assoziationen des Publikums basiert.

Auch *The Forbidden Quest* spielt mit der Symbolik seiner Filmbilder. Im Gegensatz zu *Forgotten Silver* macht dieser Film jedoch keinen Hehl aus seiner Fiktionalität und lässt sein Publikum an der Diskrepanz der dokumentarischen Form und des fiktionalen Inhalts offen teilhaben. Er verläuft dabei stets auf zwei Ebenen: Eine bilden die aus dem Zusammenhang gerissenen dokumentarischen Filmaufnahmen, die andere die fiktionale Narration. Obwohl sich die beiden Ebenen ständig aufeinander beziehen, verlaufen sie konstant parallel und bilden keine Einheit. Dennoch werden Fragen nach der Wahrheit der Nar-

ration immer wieder plakativ mit der Beweiskraft der Bilder beantwortet. Die deutliche Gegensätzlichkeit der zwei Ebenen verhindert ein überzeugendes Funktionieren der Wirklichkeitskonstruktion und dekonstruiert so die Wirklichkeitsbehauptung dokumentarischer Filme generell. Dabei legt er besonders die Mechanismen der dokumentarischen Wirklichkeitsproduktion frei, die sich aus dem Zusammenspiel von Filmbild, Narration und Augenzeugenberichten ergeben.

Der Film *The Last Broadcast* widmet sich ebenfalls der Frage nach der Beziehung zwischen Filmbild und Narration. Statt den Filmdokumenten jedoch eine ihnen nicht inhärente Narration aufzudrücken, zeigt er, wie sich aus demselben Filmmaterial verschiedene Narrationen gewinnen lassen. Gleichzeitig dekonstruiert er den dokumentarischen Wahrheitsanspruch, indem er seinen eigenen zum Ende des Films als Lüge enttarnt und die Wahrheit erst in dem offen fiktionalen Schlussteil durchscheinen lässt. Der Film äußert außerdem Kritik an einer Gesellschaft, die ihre Realität nur noch durch elektronische Medien wahrnimmt ohne zu merken, wie sehr diese die Wirklichkeit verzerren können.

Der letzte von mir untersuchte Film, *Opération Lune*, behandelt das Thema der Wirklichkeitsproduktion nicht so offensichtlich wie die anderen Beispiele. Erst zum Ende offenbart er seine Fiktionalität und selbst dann nicht auf eindeutige Art und Weise. Er verweist auf die Manipulationsmöglichkeiten des Mediums ohne genau darzulegen, wie die Manipulation in seinem eigenen Fall funktioniert. Erst eine intensive Auseinandersetzung mit dem Film bringt die raffinierte Umdeutung und Zweckentfremdung des Archivmaterials zum Vorschein. Besonders durch eine geschickte Bild/Ton-Montage werden zum einen reale Aussagen von realen Personen zu fiktiven Dialogen zusammengeschnitten und mit neuer Bedeutung aufgeladen, zum anderen historisches Bildmaterial durch fiktionale Aussagen umgedeutet.

Die Art, wie die Beziehung zwischen Filmbild und Wirklichkeit in diesen Filmen verhandelt wird, legt eine Schlussfolgerung besonders nahe: Es sind nicht unbedingt die Filmbilder selbst, die es im Dokumentarfilm kritisch zu betrachten gilt, sondern der Umgang mit ihnen. Bis auf *Opération Lune*, der innerhalb der Narration die Echtheit der Film- und Fotoaufnahmen von der Mondlandung anzweifelt, hinterfragt keiner der Filme die Filmdokumente an

sich. Sie behalten stets ihren Status als authentische Aufnahmen und erweisen sich innerhalb der Narrationen nie als gestellt oder verfremdet. Damit bleibt die Frage nach der Wirklichkeitsabbildung an sich unangetastet. Was hingegen stets als Konstrukt bloßgestellt wird, sind der die Bilder umgebende Kontext und die ihnen dadurch auferlegte Bedeutung. Die Momente der Offenbarung der Fiktion lassen stets andere Elemente als die Filmdokumente in sich zusammenfallen: Narrationen werden als fiktionale Konstrukte enttarnt, Erzähler – ob nun Filmautoren oder Augenzeugen – als unseriös oder manipulativ entlarvt und Bild-/Ton-Montagen in absurden Kombinationen als sinnstiftende und forcierte Anordnungen dekonstruiert. Mit der Ausnahme von *The Last Broadcast* bilden die (gefundenen) Filmdokumente *nicht* die Grundlage für die Narrationen, die sich angeblich aus ihnen ergeben. Tatsächlich enthalten sie auf der Bildebene erstaunlich wenige für die Narration relevante Informationen. Dennoch werden sie innerhalb der Filme immer wieder als ultimatives Beweismittel gehandelt.

Für das Filmdokument lässt sich aus diesen Filmen allgemein ableiten, dass seine Interpretation immer davon abhängig ist, wer es interpretiert und in welchem Kontext. Dies bezieht sich zum einen auf inhaltliche Belange des Films, zum anderen aber auch schon allein darauf, ob ein Film dokumentarisierend oder fiktivisierend gelesen wird. Doch selbst wenn es nicht in einen Dokumentarfilm oder ein ähnliches Konstrukt eingebunden ist und scheinbar nur für sich selbst betrachtet wird, gibt es Faktoren (wie z.B. die subjektiven Assoziationen, das Vorwissen und die Weltanschauung des Rezipienten), die Einfluss auf die Interpretation einer Filmaufnahme haben. Der Rezipient tendiert dazu, das durch die Abwesenheit von Hintergrundinformationen zum Geschehen entstehende „Loch“ der Filmaufnahme intuitiv – und oft wahrscheinlich unbewusst – durch eigenes Hintergrundwissen zu füllen.

Roland Barthes stellte einst fest, dass das fotografische Bild eine Gewissheit über ein vergangenes Ereignis liefern kann, wie es die Sprache nicht imstande ist: Denn während die Sprache nicht für sich selbst bürgen kann, ist die Fotografie selbst-evident und hat es gar nicht nötig, für die vermittelten Informationen zu bürgen. Abgesehen von gestalterischen Faktoren kodiert sie ihre Informationen im Gegensatz zur Sprache nicht, bzw. werden diese nicht

durch eine Person kodiert. Dies zeugt von Objektivität. Das Paradoxon des Filmdokuments liegt dabei in der Tatsache, dass ein Bild zwar größere Objektivität und Gewissheit verspricht, es ihr jedoch nicht möglich ist, dieselbe Komplexität des Informationsgehalts zu erreichen wie die Sprache. Filmbilder eignen sich zur Vermittlung von Eindrücken und zur Unterstützung der Informationsvermittlung durch die Sprache. Für sich allein genommen bilden sie jedoch keine besonders verlässliche Informationsquelle.

Für unsere Gesellschaft, die immer mehr zu einer visuell-orientierten Kultur tendiert, bedeutet dies, dass wir unsere Informationen trotzdem noch hauptsächlich über die Sprache erlangen – dafür aber durch Bilder authentisiert. Ein aufmerksamer Betrachter der Fernsehnachrichten wird feststellen, dass Nachrichtenbeiträge auf der Bildebene tatsächlich sehr wenige Informationen enthalten und die eigentliche Nachricht immer noch über den Kommentar übertragen wird. Besonders Beiträge über politische Themen bestehen oft aus einer endlosen Aneinanderreihung von Schnittbildern von Journalisten und Politikern auf Pressekonferenzen oder anderen Zusammenreffen und aus Aufnahmen, die vage mit den verhandelten Themen zu tun haben. In diesem Zusammenhang verdeutlicht sich ein weiteres Problem in der Frage nach der Abbildbarkeit von Wirklichkeit: Das Filmbild ist nicht nur inkomplett, weil es keine Hintergrundinformationen enthält, sondern auch, weil es keine Ideen abbilden kann.

Die Unvollständigkeit der Information macht das Filmbild extrem empfänglich für Narrativierungen. Letztendlich bestimmt immer die Interpretation des Filmdokumentes seine Bedeutung, denn während es zwar nicht für sich selbst bürgen muss, kann es sich allerdings auch nicht selbst erklären. Gleichzeitig kann es als wertvolles Dokument für vergangene Ereignisse fungieren und Eindrücke vermitteln wie kein anderes Medium. Es ist dieser Zwiespalt, der das Medium Film ausmacht und der letztendlich hingenommen werden muss: Filmaufnahmen können einen großen Beitrag zur Informationsvermittlung leisten, können jedoch auch zum Lügen missbraucht werden. Durch die gleichzeitige Wahrhaftigkeit und Uneindeutigkeit des Filmbildes erübrigen sich die eingangs präsentierten Positionen Godards und De Palmas: Es ist nicht der Film, der 24 Mal die Sekunde Wahrheit oder Lüge ist – es ist die Interpretation

seiner, die wahr oder falsch ist. Die hier besprochenen Fake-Dokumentarfilme versuchen, ein Bewusstsein für diesen Zustand ins Leben zu rufen. Für die Debatte bedeutet ein solches Bewusstsein, dass letztlich wohl hauptsächlich eins akzeptiert werden muss: Film, das ist 24 Mal Film die Sekunde. Nicht mehr, aber auch nicht weniger.

BIBLIOGRAFIE

ARTE MAGAZIN: Gespräch mit William Karel. Update 22.04.2004. Zugriff über <http://www.arte-tv.com/de/geschichte-gesellschaft/archivs/kubrick-in-mond/William-Karel/385476.html> am 02.05.2006.

BARTHES, ROLAND: Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. 1. Auflage, 1989.

BARTHES, ROLAND: Image Music Text. Hill and Wang. Noonday Press Edition, New York. 17. Auflage, 1995

BAYER, GERD: Artifice and Artificiality in Mockumentaries. In: Rhodes, Gary D. und Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina / London. 2006.

BAZIN, ANDRÉ: Ontologie des photographischen Bildes. [1945] In: Ders.: Was ist Film? Alexander-Verlag, Berlin. 2004.

BEILENHOF, WOLFGANG ET AL. (Hg.): montage/av 7/2/1998: Lust am Dokument. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. Berlin. 1998.

BERG-GANSCHOW, UTA: Das Problem der Authentizität im Dokumentarfilm. In: Heller, Heinz-B. und Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten / Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. Hitzeroth, Marburg. 1990.

BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT (HG.): Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden. Band 7. 9. Auflage. Lexikonverlag, Mannheim / Wien / Zürich. 1973.

F. A. BROCKHAUS (HG.): Brockhaus – Die Enzyklopädie: in 24 Bänden. Band 5. 20., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Brockhaus, Leipzig / Mannheim. 1997.

BRUZZI, STELLA: New Documentary: A Critical Introduction. Routledge, London. 2000.

CANNON, LOU: Official Negligence. How Rodney King and the Riots Changed Los Angeles and the LAPD. Westview Press, Boulder, Colorado. 1999.

COMOLLI, JEAN-LOUIS: Maschinen des Sichtbaren. [1971] In: Riesinger, Robert (Hg.): Der kinematographische Apparat. Nodus Publikationen, Münster. 2003.

CONRICH, IAN UND SMITH, ROY: Fool's Gold: New Zealand's *Forgotten Silver*, Myth and National Identity. In: Rhodes, Gary D. und Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina / London. 2006.

CROWDUS, GARY UND GEORGAKAS, DAN: History Is the Theme of All My Films: An Interview with Emile de Antonio. In: Rosenthal, Alan (Hg.): New Challenges for Documentary. University of California Press, Berkely and Los Angeles, California. 1988.

DECKER, CHRISTOF: Die soziale Praxis des Dokumentarfilms. In: Beienhoff, Wolfgang et al. (Hg.): montage/av 7/2/1998: Lust am Dokument. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. Berlin. 1998.

EITZEN, DIRK: Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: Beienhoff, Wolfgang et al. (Hg.): montage/av 7/2/1998: Lust am Dokument. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. Berlin. 1998.

ETMANSKI, JOHANNES: Der Film als historische Quelle. Forschungsüberblick und Interpretationsansätze. In: Topitsch, Klaus und Brekerbohn, Anke (Hg.): Der Schuss aus dem Bild. Digitale Fachbibliothek Osteuropa: Reihe Geschichte, Band 11. 2004. Zugriff über <http://epub.ub.uni-muenchen.de/archive/00000558/06/etmanski-film.pdf> am 18.02.2006.

FERRO, MARC: Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft. In: Honegger, Claudia (Hg.): Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 1. Auflage, 1977.

GUNNING, TOM: Vor dem Dokumentarfilm. Frühe *non-fiction*-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“. In: Kessler, Frank et al. (Hg.): Kinotop4: Anfänge des dokumentarischen Films. Stroemfeld / Roter Stern, Basel / Frankfurt am Main. 1995.

HATTENDORF, MANFRED: Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. UVK Medien, Konstanz. 2. Auflage, 1999.

HATTENDORF, MANFRED: Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpheuts The Forbidden Quest (1993). In: Hattendorf, Manfred (Hg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film Verlag / Schaudig und Ledig, München. 1995.

HELLER, HEINZ-B. UND ZIMMERMANN, PETER (HG.): Bilderwelten / Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. Hitzeroth, Marburg. 1990.

HOFFMANN, KAY: Das dokumentarische Bild im Zeitalter digitaler Manipulierbarkeit. In: Hoffmann, Kay (Hg.): Trau – Schau – Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form. UVK Medium, Konstanz. 1997.

HOFFMANN, KAY (HG.): Trau – Schau – Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form. UVK Medium, Konstanz. 1997.

HOHENBERGER, EVA UND KEILBACH, JUDITH (HG.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Verlag Vorwerk 8, Berlin. 2003.

HOPGOOD, FINCINA: Before Big Brother, There Was Blair Witch: The Selling of „Reality“. In: Rhodes, Gary D. und Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina / London. 2006.

JUHASZ, ALEXANDRA UND LERNER, JESSE (HG.): F is for Phony: Fake Documentary and Truths Undoing. University of Minnesota Press, Minneapolis. vö September 2006.

KESSLER, FRANK: Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: Beilenhoff, Wolfgang et al. (Hg.): montage/av 7/2/1998: Lust am Dokument. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. Berlin. 1998.

KESSLER, FRANK ET AL. (HG.): Kintop4: Anfänge des dokumentarischen Films. Stroemfeld / Roter Stern, Basel / Frankfurt am Main. 1995.

KIENER, WILMA: Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. UVK Medien, Konstanz. 1999.

KÖBLER, GERHARD: Deutsches Etymologisches Wörterbuch. 1995. Online-Ausgabe. <http://www.koeblergerhard.de/der/derwbhin.html> Zugriff: 27.01.2006

KRACAUER, SIEGFRIED: Die Photographie. [1927] In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main. 1977.

KRACAUER, SIEGFRIED: Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. In: Witte, Karsten (Hg.): Siegfried Kracauer. Schriften. Band 3. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 1. Auflage, 1973.

KREIMEIER, KLAUS: Fingierter Dokumentarfilm und Strategien des Authentischen. In: Hoffmann, Kay (Hg.): Trau – Schau – Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form. UVK Medium, Konstanz. 1997.

KRIEG, PETER: Die Inszenierung des Authentischen. In: Hoffmann, Kay (Hg.): Trau – Schau – Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form. UVK Medium, Konstanz. 1997.

LEYDA, JAY: Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm. Henschelverlag, Berlin. 1967.

LIPKIN, STEVEN N., PAGET, DEREK AND ROSCOE, JANE: Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: Rhodes, Gary D. und Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina / London. 2006.

MATUSZEWSKI, BOLESŁAS: Eine neue Quelle für die Geschichte. Die Einrichtung einer Aufbewahrungsstätte für die historische Kinematographie. [1898] In: montage/av 7/2/1998. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. Berlin. 1998.

NICHOLS, BILL: Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture. Indiana University Press, Bloomington / Indianapolis. 1994.

ODIN, ROGER: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Sonderzahl Verlagsgesellschaft, Wien. 1990.

OPPELT, ULRIKE: Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm. Franz Steiner Verlag, Stuttgart. 2002.

PALM, MICHAEL: Zeligs Schatten. Was Fake-Dokus von der Wahrheit halten. In: Nach dem Film No.2: Show Reality – Reality Shows. Online-Magazin. Ausgabe 2, Dezember 2000. <http://www.nachdemfilm.de/no2/paloids.html>. Zugriff am 14.04.2006.

RENOV, MICHAEL (HG.): Theorizing Documentary. Routledge, New York / London. 1993.

RHODES, GARY D. UND SPRINGER, JOHN PARRIS (HG.): Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina / London. 2006.

ROBNIK, DREHLI: Fake Your Self [and Steal the Real]: Dokumentarisches Fälschen als Auslotung postfordistischer Produktivitätsspielräume. Protokoll eines Vortrags auf der 27. Duisburger Filmwoche 2003. Zugriff über <http://www.duisburger-filmwoche.de/archiv/protokolle03/Robnik.rtf> am 14.04.2006.

RÖMER, STEFAN: Der Begriff des Fake. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Institut für Kunstgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. 1998. Zugriff über <http://dochostrz.hu-berlin.de/dissertationen/roemer-stefan-1998-07-09/PDF/Roemer.pdf> am 13.04.2006.

ROSCOE, JANE UND HIGH, CRAIG: Faking It. Mock-documentary and the Subversion of Factuality. Manchester University Press, Manchester / New York. 2001.

ROSCOE, JANE: Man Bites Dog: Deconstructing the Documentary Look. In: Rhodes, Gary D. und Springer, John Parris (Hg.): Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina / London. 2006.

ROSEN, PHILIP: Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts. In: Renov, Michael (Hg.): Theorizing Documentary. Routledge, New York / London. 1993.

ROTHER, RAINER: Bei unseren Helden an der Somme. Eine deutsche Antwort auf die Entente-Propaganda. In: Kessler, Lenk und Loiperdinger (Hg.): KINTOP 4. Anfänge des dokumentarischen Films. Stroemfeld / Roter Stern, Basel / Frankfurt am Main. 1995.

TEIDER, OLGA: Einführung in die Quantenphysik. Staatsexamensarbeit an der Universität Ulm in der Abteilung Elektrochemie. Online-Publikation, 2003. Zugriff über <http://www.pctheory.uni-ulm.de/didactics/quantenchemie/html/GrenzF.html> am 17.05.06.

TREUE, WILHELM: Das Filmdokument als Geschichtsquelle. In: Schiederer, Theodor und Kienast, Walther (Hg.): Historische Zeitschrift, Band 186. Verlag von R. Oldenbourg, München. 1958.

TWODAY: Kubrick, Nixon und der Mann im Mond. Blog-Eintrag vom 20.07.2003. Zugriff über <http://cyberwriter.twoday.net/stories/46888/> am 05.05.2006.

WHITE, HAYDEN: Das Ereignis der Moderne. [1996]. In: Hohenberger, Eva und Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Verlag Vorwerk 8, Berlin. 2003.

WINSTON, BRIAN: The Documentary Film as Scientific Inscription. In: Renov, Michael (Hg.): Theorizing Documentary. Routledge, New York / London. 1993.

WRONE, DAVID R.: The Zapruder Film. Reframing JFK's Assassination. University Press of Kansas, Lawrence, Kansas. 2003.

FILMOGRAPHIE

9/11. Regie: Naudet, Gedeon und Jules; Hanlon, James und Klug, Rob. Frankreich, 2002.

2001: Odyssey into Space. Regie: Kubrick, Stanley. Großbritannien / USA, 1968.

Alien Abduction: Incident at Lake County. Regie: Alioto, Dean. USA, 1998.

A Spinal Tap Reunion: The 25th Anniversary London Sell-Out. Regie: Di Bergi, Jim. USA, 1992.

Bad News Tour. Regie: Johnson, Sandy. Großbritannien, 1983.

Barry Lyndon. Regie: Kubrick, Stanley. Großbritannien, 1975.

Behind The Bull: The Making-Of Forgotten Silver. Produktion: Botes, Costa. Großbritannien, 2000.

Bob Roberts. Regie: Robbins, Tim. USA / Großbritannien, 1992.

Bowling for Columbine. Regie: Moore, Michael. USA, 2002.

CA vs. Powell, et al. What the Jury Saw. CourtTV Networks. USA, keine Angabe zum Erscheinungsjahr.

C'est arrivé près de chez vous. Regie: Belvaux, Rémy; Bonzel, André und Poelvoorde, Benoît. Belgien, 1992.

David Holtzman's Diary. Regie: McBride, Jim. USA, 1967.

Der Fall der Romanov Dynastie. Regie: Schub, Esther. UDSSR, 1927.

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. Regie: Kubrick, Stanley. Großbritannien, 1964.

Elephant. Regie: Van Sant, Gus. USA, 2003.

Erin Brokovich. Regie: Soderbergh, Steven. USA, 2000.

Forgotten Silver. Regie: Botes, Costa und Jackson, Peter. Neuseeland, 1995.

Good Night, and Good Luck. Regie: Clooney, George. USA, 2005.

JFK. Regie: Stone, Oliver. USA, 1991.

Moana. Regie: Flaherty, Robert. USA, 1926.

Opération Lune. Regie: Karel, William. Frankreich, 2002.

Operation Teutonenschwert. Regie: Thorndike, Annelie und Andrew. USA, 1958.

Sans Soleil. Regie: Marker, Chris. Frankreich, 1983.

The Blair Witch Project. Regie: Myrick, Sanchez und Sánchez, Eduardo. USA, 1999.

The Forbidden Quest. Regie: Delpeut, Peter. Niederlande, 1993.

The Last Broadcast. Regie: Avalo, Stefan und Weiler, Lance. USA, 1998.

The Rodney King Video. Regie: Holliday, George. USA, 1991.

The Rutles: All You Need Is Cash. Regie: Idle, Eric und Weis, Gary. Großbritannien / USA, 1978.

The Thin Blue Line. Regie: Morris, Erroll. USA, 1987.

The Zapruder Film. Regie: Zapruder, Abraham. USA, 1963.

This Is Spinal Tap. Regie: Reiner, Rob. USA, 1984.

United 93. Regie: Greengrass, Paul. USA, 2006.

Urlaub auf Sylt. Regie: Thorndike, Annelie und Andrew. DDR, 1959.

Wer regiert im Weißen Haus? Regie: Karel, William. Frankreich 2000.

Zelig. Regie: Allen, Woody. USA, 1983.

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Magisterarbeit „Film als Dokument im Fake-Dokumentarfilm“ selbständig verfasst sowie die benutzten Quellen und Hilfsmittel vollständig angegeben habe und dass die Arbeit nicht bereits als Prüfungsarbeit vorgelegen hat.

Braunschweig, den 22. Mai 2006

Kirstin Bergmann