

William Uricchio

## Aktualitäten als Bilder der Zeit

1997

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16125>

Veröffentlichungsversion / published version  
Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Uricchio, William: Aktualitäten als Bilder der Zeit. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Aktualitäten*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1997 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 6), S. 43–50. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16125>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

## Aktualitäten als Bilder der Zeit

In einem überaus merkwürdigen Schlagabtausch während des Ersten Weltkriegs versuchte die britische Propaganda mit Hilfe des Mediums Film die Unwahrheit militärischer Erfolgsmeldungen seitens der Deutschen zu beweisen. Als Antwort auf die Behauptung, wichtige Teile Londons seien durch Luftangriffe zerstört worden, filmten die Briten die entsprechenden Orte, um zu zeigen, daß sie unversehrt geblieben waren. Doch irgend jemand mußte sich wohl gesagt haben, daß diese Bilder ohne eine Zeitangabe wenig überzeugend wirkten: Es ging, mit anderen Worten, darum, deutlich zu machen, daß die Aufnahmen *nach* der angeblichen Bombardierung gedreht worden waren. Wie die Fotografie, kann auch der Film die Vergangenheit ›einfangen‹ und immer wieder aufs neue ›vergegenwärtigen‹, wodurch er Anlaß gab, seiner Beweiskraft zu mißtrauen. Mehr noch als bei der Fotografie verstärkte die scheinbare ›Lebensechtheit‹ des Films, die ja gerade sein neues und wesentliches Merkmal war, seine Illusionskraft und damit auch die Gefahr der Täuschung. Die heute unbekanntenen Produzenten von WARTIME LONDON griffen also auf eine aus der Fotografie – zum Beispiel in Zeitungen – geläufige Praxis zurück, hin und wieder das Bild so zu gestalten, daß ein vor Ort zufällig sichtbares Indiz den Zeitpunkt der Aufnahme belegt. Bei den Filmbildern der verschiedenen Plätze in London wurde dieses von den örtlichen Gegebenheiten abhängige Verfahren noch um einen Schritt weiter getrieben, da hier ein uniformierter Mann auftritt, der ein großes Schild mit der Aufschrift »*September 26 1917*« trägt.

WARTIME LONDON ist bemerkenswert als Versuch, ein Nicht-Ereignis zu dokumentieren: Eine Bombardierung, die nicht stattgefunden hat, soll belegt werden durch Bilder des bekannten, unversehrten Status quo. Die etwas unbeholfene Absichtlichkeit, mit der man hier durch einen menschlichen Träger eine Zeitangabe in die in der Aufnahme vorüberziehende Stadtlandschaft mit einbezieht, wirkt allerdings noch plumper durch die Art und Weise, in der dies ausgeführt wird. Das Schild des Mannes bewegt sich im Wind, so daß man darunter ein weiteres Schild entdeckt – vielleicht mit einem anderen Datum? Dennoch *müßte* der Versuch, den Film als ein zeitgebundenes Dokument erscheinen zu lassen, eigentlich ähnlich wie bei einer Fotografie funktionieren. Aber in dem Maße, wie das Bild Risse bekommt, vielleicht sogar scheitert, lassen sich hier möglicherweise Aspekte der temporalen Identität und der kulturellen Praxis des Mediums erkennen, die für das Problem der Dokumentation von Bedeutung sind. Diese Zeitlichkeit der Dokumentation ist, wie ich im fol-

genden zeigen will, eng verbunden mit dem eigentlichen Thema meiner Überlegungen: der *actualité*.

Die Zeit war die Dimension, welche Marey, Muybridge und andere mit ihren fotografischen Experimenten so unverdrossen überbrückten. Auf dieser Ebene liegt der Unterschied zwischen dem, was durch die Fotografie dokumentiert und zugänglich gemacht werden kann, und den bewegten Bildern. Doch die wechselnden und sich überlagernden Modalitäten der Zeit sorgen auch dafür, daß die Beziehung des Films zu den gefilmten Gegenständen und zu den Zuschauern überaus komplex ist. Die Verwendung der Bezeichnung *actualité* für nicht-fiktionale Bilder in der Frühzeit bietet uns, wie ich zeigen will, unterschiedliche Möglichkeiten, Produktion und Rezeption dieser Filme in bezug auf die Zeit zu betrachten, insbesondere im Hinblick auf Begriffe wie »Präsenz«, »Sensation« und »Simulation«.

Auch wenn das Problem, das ich behandeln will, weder durch das linguistische Begriffsfeld des französischen Ausdrucks *actualité* abgedeckt wird, noch durch eine genaue Untersuchung seiner Geschichte und seiner Verwendung (was an sich schon ein durchaus lohnenswertes Forschungsprojekt wäre!), gewähren seine vielfältigen Bedeutungen Einblicke in die sich wandelnde Identität filmischer Formen: Ursprünglich bezog *actualité* sich auf die jeweils aktuellen Ereignisse, die auch einen sensationellen Charakter haben konnten, d.h. sowohl zeitlich wie kulturell von besonderem Interesse waren. In bezug auf den Film verschob sich die Bedeutung vor allem im anglo-amerikanischen Sprachraum von der breiteren Bedeutung des »Tatsachenfilms« hin zur mehr spezifischen Bezeichnung des »Wochenschau-Films«.² Indem der Begriff so eher genrespezifisch verwendet wurde, kam es aber gleichzeitig auch zu einem Bedeutungswandel von den einfachen »Fakten« hin zum für die Wochenschau typischen »aktuell Interessanten«. Das ist nicht unwichtig angesichts der anglo-amerikanischen Tendenz, das französische Wort mit *actuality* zu übersetzen und damit einen Ausdruck zu gebrauchen, der im allgemeinen schlicht »Realität« bedeutet. John Griersons vielzitierte Definition des Dokumentarfilms als »*creative treatment of actuality*« hat dann auch nichts mit dem französischen *actualité* zu tun.³ Kurz, *actualité* deckt einen ganzen Bereich von historischen und kulturellen Bedeutungen ab, die sich von Behauptungen zur Wirklichkeit (»Das Zentrum von London wurde nicht bombardiert.«) über zeitlich verankerte Aussagen (»Der Zustand von London wurde am 26. September 1917 dokumentiert.«) bis hin zu Fragen von allgemeinem Interesse.(»Wurde London vom Krieg betroffen?«) erstrecken. Die neueren Untersuchungen zum frühen *non-fiction*-Film haben die Spannweite des Wahrheitsanspruchs im Kino dieser Zeit analysiert und so in gewisser Hinsicht auch die für die Epoche wichtigen *topoi*. Das Problem der Zeit aber, das für die *actualité* – im Unterschied zum nicht-fiktionalen Film im allgemeinen – von zentraler Bedeutung ist, verdient eine nähere Betrachtung.

Ähnlich wie WARTIME LONDON stehen viele frühe *non-fiction*-Filme für eine Auffassung von Zeitlichkeit und Dokumentation, die in der fotografisch illustrierten Presse seit den 1880er Jahren existiert. Weit eher als der Film war es die Fotografie, die den herrschenden Erwartungshorizont für dokumentarische Bilder schuf. Die Einführung relativ kostengünstiger Drucktechniken im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts führte über die Vielzahl illustrierter Zeitschriften und Magazine, über die Stereographie sowie die Bildpostkarte rasch zur Festlegung bestimmter Darstellungskonventionen.<sup>4</sup> Im Bereich der Produktion kann man bei Nachrichtenfotografie und -film Ähnlichkeiten hinsichtlich der Sujets, der Bildkompositionen und der Märkte feststellen. Gerasterte Fotos von Bränden, Paraden, Straßenszenen, Unglücken, industriellen Prozessen und Technologien dominierten den neuen visuellen Diskurs und führten zu einem Standardisierungsprozeß, der von Produzenten, Abnehmern und Publikum gleichermaßen vorangetrieben wurde. Die Übernahme dieser Praktiken durch das Medium Film läßt sich unter anderem an der Serie »lebender Postkarten« auf 68mm-Material der American Mutoscope and Biograph ablesen: Hier werden kinematographische Konventionen nicht nur durch eine vor allem aus der Presse stammende Produktionspraxis »festgeschrieben«, sondern auch durch den intertextuellen Erwartungshorizont der Zuschauer, der seinerseits wiederum zum großen Teil auf Erfahrungen mit der Presse zurückzuführen ist.

Die Filme behielten also die Bildformeln der Moderne bei, die durch die illustrierte Presse artikuliert und in Umlauf gebracht wurden, und versuchten gleichzeitig auch, die zeitliche Unmittelbarkeit der Printmedien zu erreichen. Im Normalfalle gelangten Fotos schon am nächsten Tag in die Zeitung, bei Wochenblättern verlängerte sich der Zeitraum entsprechend. Doch zumindest bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts relativierte sich dieses Tempo durch die vergleichsweise lange Zirkulationszeit der gedruckten Bilder, da die einzelnen Zeitschriften meist durch zahlreiche Leserhände gingen. Nichtsdestoweniger vermittelte die Nachrichtenfotografie eine »Aktualität«, wie sie aufgrund der langsameren Produktions- und Distributionszyklen beim Film nur schwer zu erreichen war. Der logistische Aufwand beim Ziehen einer Vielzahl von Kopien und deren Vertrieb über ein schwerfälliges (und häufigen Veränderungen unterworfenen) System führte dazu, daß man im Kino der Begriff »aktuell« recht großzügig auslegen mußte. Bevor in den frühen zehner Jahren die Wochenschauen regelmäßig herauskamen, blieb der Neuigkeitswert von Filmen deutlich hinter dem der illustrierten Presse zurück. (Zu den bemerkenswerten Ausnahmen gehört GRAND NATIONAL [Barker, 1911] der, wie es heißt, unmittelbar nach dem Rennen im Zug nach London gezogen und noch am gleichen Tag in Barkers Music Hall gezeigt wurde.<sup>5</sup>) Vom Standpunkt des Publikums aus gesehen hieß das, die Bedeutung manch einer Nachricht konn-

te sich aufgrund der Tatsache, daß die *actualité* vielleicht erst Monate später auf die Leinwand kam, inzwischen erheblich gewandelt haben.

### *Verständnis und Bedeutung*

Zu den wichtigen Errungenschaften der *Cultural Studies* sowie der neueren Rezeptionsforschung gehören die Einsicht in die »Situationsgebundenheit« des Verhältnisses Text/Zuschauer sowie der Bruch mit essentialistischen oder idealisierten Konzeptionen dieser Beziehung. Vor allem mit Blick auf das frühe Kino sind diese Überlegungen von zentraler Bedeutung, um verstehen zu können, wie einzelne Filme vom Publikum wahrgenommen werden konnten. In dem Maße, wie die Zuschauer Bedeutungen auf der Grundlage ihres Verständnisses der Welt um sie herum an die Filme herantrugen, konnte die Zeitspanne zwischen Produktion und Vorführung den ursprünglichen Sinn neutralisieren oder in neue Zusammenhänge rücken. Wenn Verständnis auf intertextuellen Konstruktionen beruht, so müßte dies ja vor allem im Hinblick auf die sich ständig im Fluß befindliche Welt der Nachrichtenereignisse zu Brüchen und Diskrepanzen führen zwischen den Bedeutungen, die ein Text zum Zeitpunkt seiner Produktion aktivierte und dem, was er bei einer Aufführung Monate oder gar Jahre später vermittelte. Zwar bedarf die Praxis von Distribution und Präsentation nicht-fiktionaler Filme in der Frühzeit noch der genaueren Erforschung, doch weisen die bereits durchgeführten Fallstudien darauf hin, daß die Zeitlichkeit bei vielen Nachrichtenfällen tatsächlich problematisch war. So läßt sich anhand der Desmet-Sammlung im Nederlands Filmmuseum zeigen, daß *non-fiction*-Material bisweilen noch zehn Jahre nach Ankauf systematisch wiederaufgeführt wurden – eine Praxis, die für Desmet beim Einkauf eine Rolle gespielt haben mag, ganz sicher aber auch für die Bedeutung der Filme wichtig war.<sup>6</sup> Auch die Auswerter der Zeit vor Desmet, die im Normalfall mit den von ihnen erworbenen Beständen arbeiteten, hatten vermutlich ähnliche Probleme. Filme von Boxkämpfen, vom Spanisch-Amerikanischen Krieg oder dem Heim des ermordeten Präsidenten McKinley waren in ihrer kulturellen Relevanz – und damit in ihrer Bedeutung – unterschiedlichen Zeitlichkeiten unterworfen. Ohne eine in sich kohärente Erzählweise und in ihrer nahezu ausschließlichen Abhängigkeit von intertextuellen Bezügen mögen diese Formen nicht-fiktionaler Bilder Waren mit äußerst kurzem Verfallsdatum gewesen sein. Die Vertriebspraxis weist uns aber darauf hin, daß wir genauer betrachten müssen, innerhalb welcher Strukturen solche Filme gesehen wurden, da dies die Bandbreite ihrer möglichen Bedeutungen bestimmt. Gerade im Bereich der Kultur zeigt sich, daß das öffentliche Interesse – die »Moden« – oft überraschend lange anhält: Könnte dies auch für aktuelle Nachrichten gelten?

Neben Sujets, die ganz allgemein oder durch ihren exotischen Charakter Interesse erregten, konnte auch die Darstellung der Zeit selbst der *actualité* einen gewissen Sensationswert verleihen. Gerade in einer kulturellen Periode, in der man die Beziehungen zwischen Zeit, Raum und Erfahrung auf so verschiedenen Gebieten wie der Soziologie (Georg Simmel), der Physik (Albert Einstein) und der Malerei (der Kubo-Futurismus) diskutierte, bot der Film besonders fruchtbare Möglichkeiten, Zeitlichkeit auf neue Weise zu erfahren. Der Schockeffekt der radikalen Verdichtung beim Zeitraffer oder der Dehnung bei der Zeitlupe, das Moment der Unmöglichkeit bei der Umkehrung des Films oder beim Stopptrick machen aus Filmen über blühende Blumen (HET SCHOONSTE UIT DE NATUUR/NATURE'S FAIREST?, Gaumont 1912) oder den Lebenszyklus von Fliegen (LES MOUCHES, Eclipse-Urbanora 1913) Dokumente von unerwarteter kultureller Relevanz. Zum ersten Mal konnten die Zuschauer Konzeptionen der Zeit sinnlich erfahren, die ansonsten reine Abstraktionen blieben. Die Erfahrung der Zeit in verschiedenen Modalitäten muß man als ähnlich ›aktuell‹ und sensationell ansehen wie deren weit öfter behandelte räumliche Entsprechung, nämlich die Aufnahmen ferner oder exotischer Gegenden. Auch die ›Verräumlichung‹ der Zeit war häufig mit solchen Bildern aus der Ferne verbunden. Dies zeigt sich vor allem bei den Panorama-Aufnahmen von fahrenden Zügen. Diese von Lynne Kirby auf äußerst erhellende Weise diskutierten Filme erinnern an die von Wolfgang Schivelbusch erwähnten Erfahrungen des »Schocks« und der »Vernichtung von Raum und Zeit« bei den ersten Eisenbahnreisenden – Erfahrungen, die sich möglicherweise nicht allzusehr von denen der Zuschauer vor der Leinwand unterschieden.<sup>8</sup>

Die *actualité* läßt sich somit durch den Bezug auf das jeweilige Tagesgeschehen oder durch die von ihr sichtbar gemachten Zeiterfahrungen bestimmen. Aber auch der Versuch, das ›Gegenwärtige‹ im Sinne einer Präsenz darzustellen, gehört zu den sie definierenden Merkmalen: Die große Zahl an humoristischen und übertriebenen Berichten deutet darauf hin, daß der Film eine solche ›Gegenwärtigkeit‹ sehr leicht erzeugen konnte. Filme wie UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW (Edwin S. Porter, Edison 1902) und die (meist apokryphen) Berichte darüber, daß das Publikum sich verhielt, als ob die Bilder den gleichen Wirklichkeitsstatus hätten wie die Zuschauer selbst, zeigen, daß die Stärke der Wirklichkeitsillusion des neuen Mediums zumindest *thematisiert* wurde.<sup>9</sup> Ausdrücke wie »lebende Bilder« in Deutschland, »*bioscoop*« in den Niederlanden oder »*vitascope*« im englischsprachigen Raum weisen darauf hin, daß sich das Kino nicht nur über seine der Fotografie ähnlichen räumlich-mimetischen Möglichkeiten definierte, sondern auch durch seine zeitlich-mimetischen Eigenschaften und seine Fähigkeit, Dauer und Bewegung darzustellen. Der Verkehrsstrom an einer belebten Kreuzung, die Art und Weise, wie Würdenträger gingen, ritten und sich bewegten, die faszinie-

rende Wirkung von Bränden und Industriemaschinen zeugen gleichermaßen von einer Erfahrungsdimension, die von zeitgenössischen englischsprachigen Berichten häufig als »*liveness*« beschrieben wurde.

Die Redeweise von der *liveness* des Films mag widersprüchlich erscheinen, insoweit sie sich auf ein Medium bezieht, das im Rennen um Unmittelbarkeit gegenüber der Pressefotografie deutlich zurücklag. Doch der Begriff hatte eine seltsame Vorgeschichte. Schon 1876 verwendete man ihn in Hinblick auf die Tonübertragung durch das Telefon, zwei Jahre später dann in Bezug auf das Grammophon. Interessanterweise unterschied man zu jener Zeit nicht zwischen *liveness* im Sinne von Gleichzeitigkeit und der *liveness* eines Speichermediums. Dies läßt entweder auf eine Ungenauigkeit im Wortgebrauch schließen oder auf eine Verschmelzung von beidem, die sich schließlich auch auf die kinematographische Darstellung übertrug. Ich bin bereits an anderer Stelle darauf eingegangen, daß der Diskurs über ein optisches Gegenstück zum Telefon schon sehr früh existierte: Bereits 1878 gab es einen Begriff von so etwas wie der Television in der populären Vorstellungswelt sowie auch als Patent.<sup>10</sup> In diesem Zusammenhang erscheint die Redeweise von der *liveness* des Speichermediums Film übertrieben, wenn man sie mit telefonisch-televisuellen Medien vergleicht. Und dennoch wurde selbst noch diese reduzierte *liveness* häufig gepriesen. So zum Beispiel in frühen Beschreibungen des Kinos als »Fenster zur Welt« – ein Ausdruck, der wortwörtlich auf die *Aktualität* der Wahrnehmung verweist.

*Actualité* einer anderen Ordnung entsteht, wenn der Film zum Ersatz für die ›reale‹ Präsenz vor Ort wird, wie dies bei vielen frühen Medienereignissen der Fall war. Nicholas Hiley berichtet, daß die Beerdigung des englischen Königs Edward VII am 20. Mai 1910 von mehr als 120 Kameras gefilmt wurde und daß bemerkenswerterweise viele Menschen lieber die Bilder im Kino sehen wollten, als sich den Beschwerlichkeiten einer Teilnahme am tatsächlichen Geschehen auszusetzen.<sup>11</sup> Diese Anekdote läßt vermuten, daß ein Film wie *FUNERAILLES D'EDOUARD VII, ROI D'ANGLETERRE, 20 MAI 1910* (Gaumont 1910) potentiell mehr ist als eine *actualité* im Sinne von »zur Zeit von Interesse«. Indem der Zuschauer hier einen privilegierten Blickpunkt einnehmen kann sowie durch die Verflechtung mit anderen Darstellungen wird das Bild tatsächlich zu einem Surrogat der ›Wirklichkeit‹. Sowohl durch den visuellen Zugang zum Ereignis als auch über die kulturelle Positionierung wird das Abbild bedeutsamer als das dargestellte Geschehen selbst. Ein solches Phänomen ist vor dem Film unvorstellbar. Die *actualité* als mediales Ereignis schließt die Vorstellung einer ›intensiveren‹ und ›gesteigerten‹ Teilhabe an einem Geschehen mit ein. Sie gewährt einen besseren Zugang als die physische Präsenz vor Ort. Heute ist es bei manchen amerikanischen *Football*-Fans gebräuchlich, mit einem tragbaren Fernsehgerät ins Stadion zu gehen. Eine Strategie, die darauf hindeutet, daß das »Reale« und das »Aktuelle« einen unterschiedlichen Attraktionswert haben. Es könnte demnach fruchtbar sein, bei der Untersu-

chung früher Praktiken der Filmproduktion der *actualité* als Surrogat und Ergänzung mehr Aufmerksamkeit zu schenken.

### Schluß

Von Bildern von Grubenunglücken zu lokalen Würdenträgern, von exotischen Landschaften zu neuen Wahrnehmungsweisen verschafften die *actualités* ihrem Publikum einen kollektiven Blick auf die *topoi* des modernen Lebens. Als Massenmedium mit der Fähigkeit, Ereignisse nicht nur visuell, sondern auch in der zeitlichen Dauer darzustellen, mußte die *actualité* gewissermaßen per Definition auch die Temporalität der sie produzierenden Kultur darstellen. Folglich verlangt aber auch das Verständnis dieser Filme in ihrem ursprünglichen Kontext, daß wir uns mit ihrer Zeitlichkeit auseinandersetzen.

Ich habe hier vor allem die Widersprüchlichkeiten im Status der *actualité* hervorgehoben. Es gibt auf der einen Seite Belege dafür, daß es eine Art Verlangen nach Gleichzeitigkeit gab und die Filmemacher danach strebten, die Spanne zwischen Produktion und Vorführung zu verkürzen. Die Bedeutung wurde dann in einem Feld simultaner intertextueller Bezüge erzeugt, die sowohl für die Produzenten wie für das Publikum galten: Die *actualité* war in diesem Fall aktuell. Auf der anderen Seite gab es die Tendenz, mit der Erfahrung neuer zeitlicher Formen zu arbeiten, sowie die Versuche, das Gefühl von *liveness* und Gegenwärtigkeit hervorzurufen. Die *actualité* konnte sogar zum Ersatz oder zur Steigerung des profilmischen Geschehens werden und damit zu einer Art medialem Ereignis aufsteigen. In solchen Fällen mag die Bedeutung in sehr viel geringerem Maße intertextuell bestimmt gewesen sein. Sensation, Präsenz und Simulation konnten ohne den Umweg über einen spezifischen Nachrichtenwert ihre Wirkung entfalten. Die lange Laufzeit solcher Filme könnte man dann vielleicht eher dem von ihnen vermittelten *Gefühl* des Aktuellen als einem zeitlich begrenzten *Bezug* auf die Aktualität zuschreiben.

Diese Spannung zwischen den Bedeutungen und Wirkungen, welche bei der *actualité* als Attraktion, Präsenz und Simulation zutage tritt, wird oft von einem anderen Aspekt verdeckt. Es ist tatsächlich erstaunlich, daß man die Strategien der *actualité* anscheinend einfach dadurch beschreiben kann, daß man die Überschneidungen mit den formalen, gattungsmäßigen und kommerziellen Praktiken der Fotografie auflistet. Die Ähnlichkeiten sind, wie gesagt, durchaus beträchtlich, doch die Unterschiede weisen auf einen komplexen Prozeß diskursiver Auseinandersetzungen hin. Das ›Aktuelle‹, das hinsichtlich seiner momentanen Bedeutung wie seiner Zugänglichkeit ›Naheliegende‹, bringt Phänomene wie seine zeitlich-räumliche Ausdehnung (›Präsenz‹), Sensation und Empfindung (der Schock der Zeit) und Simulation (die *actualité* führt zu Verschiebungen des ›Realen‹) ins Spiel. Seine Darstellungskraft beruht auf bereits artikulierten kulturellen Erwartungen (wie die *liveness* von

Telefon und Grammophon), und sie wird gleichzeitig von herrschenden Praktiken (wie der ›Unmittelbarkeit‹ der Pressefotografie) eingeengt. Die *actualité* verliert natürlich schrittweise ihre diskursive Macht an die Wochenschau, die ihrerseits später von einer Vielzahl televisueller Formen abgelöst wird. Geregelter Vertriebsmuster (Wochenschau) und die technologische Möglichkeit zur ›Unmittelbarkeit‹ (Fernsehen) waren die hauptsächlichen Gründe für den Wandel im Bereich der *actualité*. Diese Tatsache unterstreicht die Bedeutung der Zeitlichkeit, wenn man die *actualité* von anderen nicht-fiktionalen Traditionen, die sich bis in unsere Gegenwart ziehen, unterscheiden will.

(Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler)

### Anmerkungen

1 Bruce McConachie, »Theorizing the Relations of Theatrical Production«, in Janelle Reinelt und Joseph Roach, *Critical Theory and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992, S. 168-178, hat so den Bedeutungswandel des Begriffs »Theater« mit Hilfe einer genauen Untersuchung des Ausdrucks »Produktion« nachgezeichnet.

2 Zur Bedeutung von *actualité* und verwandter Begriffe für den frühen nicht-fiktionalen Film vgl. Brian Winston, *Claiming the Real: the Documentary Film Revisited*, BFI, London 1995, S. 11ff et passim. Vgl. auch den Beitrag von Sabine Lenk in diesem Band.

3 Griersons Verständnis vom Dokumentarfilm setzt sich von der frühen Tradition des nicht-fiktionalen Films ab, doch es fehlt eine Unterscheidung zwischen der französischen und der anglo-amerikanischen Bedeutung des Begriffs.

4 Vgl. z.B. Ellen Strain, »Exotic Bodies, Distant Landscapes: Touristic Viewing and Popularized Anthropology in the Nineteenth Century«, *Wide Angle*, Vol. 18, Nr. 2, 1996, S. 70-100.

5 Vgl. dazu die Äußerungen von Nicholas Hiley in Daan Hertogs, Nico de Klerk (Hg.), *Non-Fiction From the Teens*, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1994, S. 26.

6 1912 erworbene *non-fiction*-Filme wurden noch bis in die frühen zwanziger

Jahre vertrieben. Vgl. William Uricchio und Ester Rutten, »Le film de non-fiction français et le marché néerlandais: étude de cas préliminaire des films importés en 1912 par Jean Desmet«, 1895, Nr. 18, 1995, S. 223-233.

7 Unter diesem Titel befindet sich der Film im Nederlands Filmmuseum.

8 Vgl. Lynne Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. University of Exeter Press, Exeter 1997; Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1977. Kirbys Buch enthält eine ausführliche Diskussion solcher aus fahrenden Zügen aufgenommener Filme.

9 Vgl. z.B. Stephen Bottomore, *I Want to See This Annie Matygraph. A Cartoon History of the Movies*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 1995, S. 44-53. Zur angeblichen Panik, die der Lumière-Film von der Einfahrt eines Zuges verursacht haben soll, vgl. Martin Loiperdinger, »Lumières ANKUNFT DES ZUGS. Gründungsmythos eines neuen Mediums«, *KINtop* 5, 1996, S. 37-70.

10 William Uricchio, »Cinema als omweg. Een nieuwe kijk op de geschiedenis van het bewegende beeld«, *Skrien*, Nr. 199, 1994, S. 54-57.

11 Vgl. Hertogs, de Klerk (wie Anm. 5), S. 26.