media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

MEDIENwissenschaft
Rezensionen | Reviews

Eike Wenzel

Denk-Bilder und Zeit-Zeichen. Wirklichkeit und Geschichte im essayistischen Dokumentarfilm

1995

https://doi.org/10.17192/ep1995.1.4353

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Wenzel, Eike: Denk-Bilder und Zeit-Zeichen. Wirklichkeit und Geschichte im essayistischen Dokumentarfilm. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 12 (1995), Nr. 1, S. 12–23. DOI: https://doi.org/10.17192/ep1995.1.4353.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

PERSPEKTIVEN

Eike Wenzel:
Denk-Bilder und Zeit-Zeichen.
Wirklichkeit und Geschichte im essayistischen Dokumentarfilm

Die Tatsache, daß Film sich aus zwei "Keimzellen" (Kluge 1975), dem dokumentarischen und dem fiktionalen Film, entwickelt hat, galt lange Zeit als verläßliches Argument dafür, daß sich die weitere Geschichte des Mediums ebenfalls in zwei streng getrennten Bahnen vollziehen würde. Aber nicht erst seit allenthalben der Eintritt der westlichen Zivilisation in das *posthistoire* verkündet wird, formierte sich in den Kinematographien Westeuropas eine Praxis des Bilder- und Tönemachens, die jenseits der ehernen Grenzen des Dokumentarischen und des Fiktionalen operiert. Radikal subjektive Sichtweisen auf Wirklichkeit, Spiele mit den Genrekonventionen und intermediale Versuchsanordnungen in Filmen der sechziger und siebziger Jahre legen Zeugnis ab von der Künstlichkeit und Willkür der Unterscheidung in dokumentarischen und fiktionalen Film. Zumal die Arbeiten von Jean-Luc Godard, Chris Marker und Jean Rouch, um nur die bedeutendsten Autoren zu nennen, begründen eine Traditionslinie im europäischen Kino, die über die Grenzen und Begrenztheiten traditioneller Dokumentarfilm- und Spielfilmdramaturgien reflektieren und eigene ästhetische Konsequenzen ziehen. Ihre Werke stehen am Anfang einer Entwicklung zum essayistischen Film: Diese Arbeiten interpretieren den konstruktiv-modellierenden Charakter des Films nicht als vermeidbaren Makel; in der Zeichenhaftigkeit des Films sehen die essayistischen Dramaturgien vielmehr die Chance für einen kreativen und intellektuellen Umgang mit der Wirklichkeit eröffnet. Wie stellt sich dieser filmische Zusammenhang dar, welche maßgeblichen Strategien lassen sich auf seiten der einschlägigen Filmforschung ausmachen?

Ausgangsbeobachtung: Mitte der sechziger Jahre entstehen in der Bundesrepublik zwei Filme mit programmatischem Charakter: *Nicht versöhnt* (1964/65) von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet und *Abschied von Gestern* (1965/66) von Alexander Kluge. Beide Filme versuchen eine erste Bestandsaufnahme einer Gesellschaft, die zwölf Jahre Faschismus zu bewältigen hat. Angesiedelt zwischen dem Aufbruch der "Oberhausener" 1962, die radikal mit "Papas Kino", einer ästhetisch und ökonomisch ausgelaugten Filmindustrie abrechnen wollten, und den allgemeingesellschaftlichen Emanzipationsbestrebungen der 68er-Bewegung, unternehmen beide Filme den Versuch, mit Bildern und Tönen das zu begreifen, was den traumatischen Bruch in der deutschen Geschichte, "die Wunde, die sich nicht schließen will" (Elsaesser 1989) und deshalb von vielen mit leichter Hand zur "Stunde Null" eines neuen demokratischen Staates verklärt wurde, ausmacht. Noch bevor Margarete und Alexander Mitscherlich den Deutschen die *Unfähigkeit zu*

trauern (1967) ins Stammbuch schrieben, stellen Straub/Huillet und Kluge die Frage nach den Auswirkungen von zwölf Jahren Faschismus für die bundesrepublikanische Gesellschaft.

Sowohl dem Autorenteam Straub/Huillet als auch Kluge geht es um das Sichtbarmachen zeitlicher Relationen: Nicht die *Vergegenwärtigung* des Vergangenen im Gegenwarts-Medium Film liegt ihren Anstrengungen zugrunde. Es ist der Versuch, Vergangenheit und Gegenwart in einer "Konstellation" (Benjamin 1974, Rother 1990) als offenen Prozeß durchsichtig zu erhalten: "das Kino wird zum Medium des Erkennens, nicht mehr des Wiedererkennens" (Deleuze 1985). Der wohlfeile, aber nichtsdestoweniger häufig - zumal in Fernsehdokumentationen - praktizierte Griff in die Archive, die der bildbesessene Nationalsozialismus hinterlassen hat, läuft diesem Verständnis zuwider. Wollte man *Nicht versöhnt* und *Abschied von Gestern* auf ein gemeinsames inhaltliches und dramaturgisches Muster festlegen, dann wäre dies in der nahezu vollständigen Abwesenheit dokumentarischer Bilder aus der Vergangenheit des Faschismus zu suchen. Um das, was an Unbeschreiblichem in der Vergangenheit geschehen ist, begreifen zu können, richten beide Filme ihr Augenmerk vielmehr auf die greifbaren Auswirkungen, nämlich ihre gesellschaftliche Gegenwart.

Straub/Huillet setzen Heinrich Bölls *Billard um halbzehn* (1958) in Bilder und Töne um, denen die zeitliche Signatur der sechziger Jahre unverlierbar anhaftet. *Nicht versöhnt* ist die filmische Lektüre des Böll-Romans aus einem gegenwärtigen Bewußtsein heraus: Die Rückblenden, mit denen der Film mehrere Punkte der deutschen Vergangenheit anläuft (1907, 1914, 1934), werden nicht als erzählerische Rückgriffe in der Chronologie markiert. Straub/Huillet verzichten auf alle konventionalisierten optischen und akustischen Signale, die eine klare chrono-logische Hierarchie zwischen erzählter Gegenwart und Vergangenheit sinnfällig machen würden. Es sind die Landschaften und Räume aus dem Jetzt der 60er Jahre (nur selten sieht man die Darsteller in historischen Kostümen), die - häufig unter Beibehaltung des Originaltons - sowohl gegenwärtiges Geschehen als auch die unterschiedlichen Momente der Vergangenheit ins Bild setzen. Zusätzlich verstärkt durch die fragmentarische, vielfach gebrochene Hereinnahme des Romangeschehens in den Film, wird Bölls Text seiner "realistischen Handlungsfülle" beraubt. Dabei entsteht weniger eine Familienchronik als das fragmentarische Portrait einer offenen historischen Situation: das ungelenke, statuarische Sprechen der Darsteller (es sind allesamt Laiendarsteller) evoziert nicht nur ein Brechtsches Zitieren der Rolle; ihre Fremdheit im gegenseitigen Umgang, die quälende Lakonie und Gespreiztheit ihrer Dialoge weist mit besonderem Nachdruck auf die schmerzhafte Abwesenheit eines Diskurses hin, der die Vergangenheit zu deuten imstande wäre. Die Figuren erleben und erleiden den Zustand der Unversöhntheit mit der (ihrer) Vergangenheit. Gegenwart und Vergangenheit Deutschlands - das führt *Nicht versöhnt* seinem Zuschauer vor Augen - läßt sich (noch) nicht als Geschichte im er-

zählerischen Nacheinander präsentieren. Die im Film evozierte Durchlässigkeit der Zeitebenen schafft ein unverbundenes Nebeneinander von Ungleichzeitigem, das die Bedeutung von Geschichte(n) für die Erkenntis der Wirklichkeit/Vergangenheit grundlegend anzweifelt.

Alexander Kluges *Abschied von Gestern* erscheint von einer analogen Beobachtung geleitet. *Uns trennt von gestern kein Abgrund, sondern die veränderte Lage*, liest der Zuschauer gleich am Beginn des Films. Kluges Protagonistin Anita G. findet sich in einer Gesellschaft wieder (auch hier sind es die 60er Jahre der Bundesrepublik), die von ihr - sozusagen als Initiationsritus - die Trennung von der persönlichen Vergangenheit verlangt. Anita G., jüdischer Abstammung und aus der DDR geflohen, widersetzt sich eigensinnig diesem gesellschaftlich organisierten Verlust individueller Lebens-Geschichte: sie nimmt diverse Anstellungen an, verliebt sich in einen verheirateten Regierungsrat, versucht sich an der Universität - jedesmal scheitert sie.

Mit Anita G. entwirft Kluge eine fiktive Biographie, gleichzeitig "verkörpert" sie *in nuce* das dramaturgisches Modell einer filmischen Gegen-Geschichte. Anita G. ist das heuristische Gerüst, die zentrale Denk-Figur des Films: ihre Unfähigkeit, sich von (der) ihrer Vergangenheit zu verabschieden, bringt sie in Konflikt mit einer gesellschaftlichen Gegenwart, die Gewesenes verdrängen muß, um in ihrer prekären Verfassung weiterexistieren zu können. Die filmimmanente Konfrontation dieser "Figur ohne dramaturgisches Obdach" mit der bundesrepublikanischen Wirklichkeit macht deren Unwirtlichkeit und Kälte, vor allem aber: deren notorische Gedächtnislosigkeit ablesbar.

Beide Filme insistieren auf ihrem Standpunkt in der Gegenwart der 60er Jahre. Von diesem Standpunkt aus wird Vergangenheit befragt. Indes werden keine bündigen Antworten auf die Frage, was geschehen ist, vorgegeben. Die Helden vagabundieren beziehungslos in der Gegenwart umher; das Vergangene hat sie sprachlos gemacht. - Geschichte hat sich als erstarrtes und stummes Nichtverstehen materialisiert. *Nicht versöhnt* und *Abschied von Gestern* repräsentieren nicht Geschichte, sondern stellen einen historischen Blick auf die gesellschaftliche Gegenwart aus. Der fundamentale Zweifel an der fotografischen Abbildbarkeit gesellschaftlicher Wirklichkeit formiert sich filmisch zu Monumenten uneingelöster Trauer, zu einem "kalten Spiegel", wie es Gideon Bachmann unübertrefflich für *Nicht versöhnt* formuliert hat, der im Kino auf den (zeitgenössischen) Zuschauer, "durch dessen geschlossene Augen hindurch, zurückschaut" (Bachmann 1966).

Konzepte: Wilhelm Roth hat in *Nicht versöhnt* und *Abschied von Gestern* frühe Manifestationen des "Jungen deutschen Films" gesehen, die bereits seine Summe, seine ästhetische Quintessenz vorwegnehmen (Roth 1991). Klaus Kreimeiers desillusionierter Blick zurück auf den "Neuen deutschen Film" zwischen 1960-1980 findet ebenfalls in den Werken Straub/Huillets und Kluges für Momente das eingelöst, was die "Jungfilmer" an ästhetischer Innovation versprachen (Kreimeier

1991). Die strikte Verweigerungshaltung beider Filme, ihr Bruch mit den Konventionen des Erzähl-Kinos auf der einen Seite und mit dem Pathos des Authentischen im dokumentarischen Genre andererseits ließen Straub/Huillet und Kluge zu filmischen Formen durchstoßen, die fiktionales und dokumentarisches Material gleichberechtigt zur Konstruktion ihrer Geschichts-und Weltbilder heranziehen (Scheunemann 1991). Weder die Verabsolutierung des privilegierten Blicks der dokumentarischen Kamera noch das ausschließliche Vertrauen auf plausible Spielfilmhandlung vermögen Gegenwart und Vergangenheit als zeitliches Verhältnis in einer Struktur anzuordnen, ohne sie sogleich mit vorfabrizierten Bedeutungen ("wie es wirklich war") zu überformen. "Das fordert im wörtlichsten Sinne den Kunstgegenstand" (Kluge 1975): Dokumentarisches und Fiktionales werden zu Ausgangsmaterialien für neue synthetische Formen.

Die Schaffung solcher "Mischformen" ist der Einsicht verpflichtet, daß dokumentarische und fiktionale Darstellungsweisen nicht notwendig auf ihre jeweiligen Referenzbereiche (*entweder* Fiktion *oder* außerfilmische Realität) festgelegt bleiben müssen. Sowohl im Spielfilm als auch im Dokumentarfilm sind es zuallererst dramaturgisch-filmische Strategien - mediale Konstrukte also -, die Bilder der Wirklichkeit nicht unschuldig wiedergeben, sondern diese überhaupt erst sinnvoll und kohärent erscheinen lassen (Rosen 1993), indem sie ihnen im konventionellen Spielfilm die Form *einer* Welt und im herkömmlichen Dokumentarfilm die Form *der* Welt aufprägen (Nichols 1991). Führt man sich die ästhetischen Strategien von *Nicht versöhnt* und *Abschied von Gestern* vor Augen und vergegenwärtigt sich noch einmal die Wirklichkeitsvorstellung, die diesen Dramaturgien zugrunde liegt, dann erscheint das (von der Film- und Fernsehindustrie fortgesetzt praktizierte) Beharren auf dem Gegensatz Dokument vs. Fiktion als eine willkürliche, aber nichtsdestoweniger politische Entscheidung. Denn die Aufrechterhaltung trennscharfer Genregrenzen etabliert in den Genre-Produkten einen Wahrnehmungsschematismus (Realität *oder* Fiktion; *die* Welt oder *eine* Welt), der die medialen Konstruktionen des Films dank ihrer behaupteten Welthaltigkeit, d.h. ihrer "referentiellen Illusion" (Barthes 1968), für den Zuschauer vorgängig strukturiert (Kluge 1975). Filmische Wahrnehmung findet dann immer bereits unter den Auspizien eines definierten/definitiven Bildes von Wirklichkeit statt; Wirklichkeit - ganz gleich, ob in den Reservaten des Spielfilms oder des Dokumentarfilms - wird "realistisch" und verfestigt sich zu einem filmischen "Realitätsprinzip" (Barthes 1967, Barthes 1968, Schmidt 1994a, Wenzel 1994).

Nicht versöhnt und *Abschied von Gestern* begründen in ihrer emphatischen Abwendung von den Dramaturgien des Genre-Kinos eine Tradition innerhalb des deutschen Films, die sich gegen die Reproduktion stereotyper Bilder von Wirklichkeit/Geschichte im Film wendet. Diese Filme sollte man als "essayistische Dokumentarfilme" bezeichnen. Dieser Kategorie lassen sich etwa in Deutschland die folgenden Arbeiten zuordnen: *Die Artisten in der Zirkuskuppel:ratlos* (Alexander

Kluge, 1968); *Geschichtsunterricht* (Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, 1972); *Deutschland im Herbst* (Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge u.a., 1978); *Die Patriotin* (Alexander Kluge 1979); *Etwas wird sichtbar* (Harun Farocki, 1981); *Deutschlandbilder* (Hartmut Bitomsky 1983); *Reichsautobahn* (Hartmut Bitomsky, 1984/85); *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (Alexander Kluge, 1985); *Der VW-Komplex* (Hartmut Bitomsky 1988/89); *Allemagne neuf zéro* (Jean-Luc Godard 1990); *Videogramme einer Revolution* (Harun Farocki, Andrei Ujica 1992).

Der essayistische Dokumentarfilm ist als eine Untergattung des Dokumentarfilms zu begreifen, da letzterer historisch und ästhetisch eine Vorstufe darstellt, auf die sich der essayistische Dokumentarismus, gerade weil er mit einem alternativen Verständnis von Realität und Geschichte operiert, bei der Entwicklung eigener poetologischer Konzepte beziehen *muß*. Begriffe wie "essayistischer Film" oder "Essayfilm", die in jüngster Zeit immer häufiger Verwendung finden (Möbius/Vogt et. al. 1991, Blümlinger 1992), sind stärker an der Tradition des literarischen Essayismus orientiert und bekommen von daher den konstitutiven Bezug essayistischer Dokumentarfilme auf die Formgeschichte des Dokumentarismus nicht in den Blick.

Vermochten Dokumentarfilme im traditionellen Sinne (man denke an Flahertys *Nanook*, 1922, den sog. "ersten Dokumentarfilm") den Zuschauer dadurch zu faszinieren, daß eine - zumindest für den zeitgenössischen Betrachter - unzugängliche Wirklichkeit (ein fremder Aspekt der Welt) mit Hilfe des Films scheinbare Vergegenwärtigung erfuhr (Paech 1990/91), so sind essayistische Dokumentarfilme von dem grundsätzlichen Mißtrauen gegenüber den Vergegenwärtigungsstrategien des Dokumentarfilms geprägt. Die Einsicht, daß gesellschaftliche Realität/Vergangenheit nicht filmisch im Zustand politischer Unschuld "wiederbelebt" werden kann, sondern als Erinnerungsvorgang unausweichlich einem normativen, resp. weltanschaulichen Interesse geschuldet ist, das - aus der Gegenwart heraus - Vergangenheit aneignen möchte, zwingt den essayistischen Dokumentarfilm, sein Verhältnis zu dieser Tradition zu klären. Da der essayistische Dokumentarfilm kein "Fenster zur Welt" sein möchte, sondern Film als "Diskurs" (Lowry 1992) mit dem Zuschauer versteht, wird er zu einem selbstreflexiven Erkenntnismodell, das die Bedingungen seiner Herstellung offenlegt. Soziale Realität/Vergangenheit ist dann nicht mehr das Objekt einer wundersamen Vergegenwärtigung und Aneignung von Welt, sondern sie wird zum Gegenstand kognitiver Auseinandersetzung des Zuschauers mit seiner Realität. Essayistische Dokumentarfilme, so könnte man auch sagen, engagieren sich für die Vorstellung einer Vergangenheit, die unwiderruflich vergangen ist und für den Zuschauer nur insofern sinnhaft werden kann, als der Film es ihm erlaubt, seine Gegenwart in Bezug zur dargestellten Vergangenheit zu setzen, bzw. Vergangenheit als Bestandteil der eigenen Gegenwart zu erfahren (Koselleck 1979, White 1980). Die Herausarbeitung der poetologischen Konzepte

dieser Formen filmischer Geschichtsschreibung in einer Zeit, die glaubt, am Ende der Geschichte angekommen zu sein, ist das zentrale Anliegen der Untersuchung.

Untersuchungsmethoden Da essayistische Dokumentarfilme jenseits der Grenzen zwischen Dokumentar- und Spielfilm operieren, sind sie von den herkömmlichen filmanalytischen Instrumenten in nur ungenügender Weise faßbar. Die folgenden Anmerkungen stellen methodische Bausteine dar, die bei der Bearbeitung der einzelnen Filme zu einem handhabbaren Analyseensemble zusammengesetzt werden sollen.

1.) Der selbstreflexive Gestus der essayistischen Dokumentarfilme legt es nahe, jeden der zu analysierenden Filme in seinen Bezügen auf die Konventionen des gängigen Dokumentarfilms zu untersuchen. Dabei ist zu überprüfen, in welcher Weise und in welchem Maße der dokumentarische Essayismus das dramaturgische Reservoir seines Vorläufers aneignet bzw. kritisch hinterfragt und ggf. verwirft. Neben der einschlägigen Literatur zum Dokumentarfilm (Roth 1982, Heller/Zimmermann 1990, Paech 1990/91, Nichols 1991, Heller 1994) gilt es, vor allem auch die poststrukturalistischen Theorien zur "Intertextualität" (Kristeva 1969, Bachtin 1979, Lachmann 1983 und passim) für die Analysen heranzuziehen.

2.) Neuere und neueste Ansätze innerhalb der Filmtheorie heben die konstitutive Funktion des Zuschauers beim Zustandekommen des filmischen Kunstwerks hervor. Erkenntnistheoretisch weit auseinanderliegende Theorieansätze wie die poststrukturalistische Filmtheorie (Rosen 1986, Winkler 1992) und der amerikanische Neoformalismus (Bordwell 1985, Thompson 1988) konvergieren in der Ansicht, daß die Verortung des Zuschauers in der Struktur des filmischen Textes den Angelpunkt bei der Interpretation einzelner Filme darstellt. Um ein in der Medienwissenschaft häufig anzutreffendes Mißverständnis von vornherein zu vermeiden, ist nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß diese methodologische Akzentverschiebung nicht darauf abzielt, Mutmaßungen über die Befindlichkeiten und kognitiven Leistungen eines empirischen Zuschauers anzustellen. Die genannten Ansätze gehen vielmehr von der Beobachtung aus, daß jeder Film in seiner spezifischen dramaturgischen Gestalt eine Lektüranweisung (Browne 1975, Odin 1984) mitliefert, wie das filmische Material (Bilder und Töne) in sinnvoller Weise zu interpretieren sei.

Die Analysen bleiben also in einem traditionell hermeneutischen Sinne auf die Interpretation filmischer Texte beschränkt. Der bedeutsame Unterschied zu einer werkimmanenten Betrachtungsweise liegt allerdings darin, daß die audiovisuellen Texte nicht auf "ewige Wahrheiten" hin untersucht werden, die ein genial-schöpferisches Individuum in sie hineingelegt haben soll. Vielmehr soll durch die Berücksichtigung des "impliziten Zuschauers" im filmischen Text der Sachverhalt verstärkt zur Geltung gebracht werden, daß ein Film nicht lediglich konsequenzloses Kunstgewerbe oder schlichtes Vergnügen ist, sondern immer auch (und das gilt insbesondere für den Dokumentarfilm) Strategien der Wahrnehmung von Realität

enthält, die dem Rezipienten zur Bearbeitung seines eigenen Wirklichkeitsentwurfs offeriert werden (Schmidt 1994a).

3.) Zumal die Theorien des filmischen Dispositivs/Kino-Dispositivs (Metz 1975, Baudry 1975a, Comolli 1980) vermochten dem Theorem vom "impliziten Zuschauer" einen klaren konzeptuellen Rahmen zu geben: Der Zuschauer ist in einer "Anordnung des Sehens" (Paech 1990) eingebunden, die ihn in die illusionäre Verfassung bringt, Wirklichkeit mit den Mitteln des filmischen/kinematographischen Apparates als stimmiges Bild zu erleben. Mit dem Begriff des "Dispositivs" (auch Foucault 1978, Foucault 1976) ist eine Perspektive auf den Vorgang der filmischen Wahrnehmung in Anschlag gebracht, die den besonderen Realitätseindruck des Films unmittelbar mit der Positionierung des Zuschauers als omnipotentes Subjekt in der konkreten räumlichen Situation der Filmrezeption, dem verdunkelten Kino-Raum, verknüpft (Baudry 1975). Unzweifelhaft ist aber auch, daß das Konzept des filmischen Dispositivs, welches also den Effekt der Authentizität ausschließlich in den Mechanismen der materialen Seh-Anordnung verortet, einen methodisch konträren Akzent zum bislang vertretenen Ansatz beinhaltet. Um es deutlicher zu machen: Mit dem Theorem des filmischen Dispositivs wird ein totalisierendes Modell auf das Phänomen des Films übertragen, für das filmsprachlich-textuelle Strukturen eines einzelnen Films, genregeschichtliche Evolutionsprozesse usf. allenfalls sekundären Erklärungswert besitzen. Vorliegende Untersuchungen des Verfassers vermochten zu zeigen, daß sich die Integration des Dispositiv-Ansatzes in den hermeneutischen Interpretationsrahmen gerade für das Verstehen essayistischer Dokumentarfilme als fruchtbar erweisen kann (Wenzel 1994).

4.) Begreift man Geschichte im Sinne eines kollektiven Erinnerungsvorgangs einer bestimmten Gesellschaft, die anhand dieses Konstruktes ihren eigenen Fortbestand historisch zu rechtfertigen sucht, dann erhält der Begriff Geschichte eine eminent politische Perspektivierung (White 1980). Neuere Arbeiten der zumal semiologisch und systemtheoretisch orientierten Kulturtheorie (Veeser 1989, Lotman 1990, Lachmann/Haverkamp 1993, Assmann/Assmann 1994, Schmidt 1994b) nehmen die Einsicht in diesen Zusammenhang zum Anlaß, den Begriff Geschichte neu zu formulieren. Vergegenwärtigung von Vergangenheit basiert in dieser Perspektive nicht mehr auf der Überlieferung ontologischen Gewißheiten; Geschichte wird vielmehr als ein Konstrukt verstanden, das von den spezifischen Interessen vorherrschender kultureller Muster geformt ist. Was sich letztendlich als Geschichte in textueller Form, gleich ob audiovisueller oder schriftsprachlicher Provenienz, materialisiert - das sind keine empirisch greifbaren Tatsachen, sondern sozial konstruierte Bedeutungen eines dominanten kulturellen Systems (Lotman/Uspenskij 1978, Berger/Luckmann 1966, Jameson 1981, White 1980, Assmann 1992).

Es schließt sich nun die Frage an, wie die Ästhetik des konventionellen Dokumentarfilms und die daraus abgeleiteten Dramaturgien des essayistischen Dokumentarfilms in diesem übergreifenden Konzept zu verorten sind. Ein fruchtbarer Ansatz wäre es, die spezifischen Erinnerungskonzepte und Geschichts-Bilder essayistischer Dokumentarfilme unter Berücksichtigung der vorgestellten Kulturtheorien herauszuarbeiten.

Debatten innerhalb der Dispositiv-Theorie beschäftigten sich intensiv mit den strukturellen Analogien zwischen Wirklichkeitsrepräsentation im Kino und konventionellen Techniken der Historiographie (Metz 1975b, Nowell-Smith 1976, Heath 1977). Dabei trieb man die Analogiebildung so weit, daß das Kino als legitimer Nachfolger einer Geschichtsschreibung, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in eine fundamentale Rechtfertigungskrise geriet, interpretiert wurde (Rosen 1984). Sieht man von den teleologischen Implikationen einer solchen Argumentation einmal ab, läßt sich ungeachtet dessen das Phänomen Geschichte im Film auf neue Weise in den Blick nehmen. Die spezifisch filmische Wahrnehmungsstruktur verspricht dann nicht nur individuell-psychologische Einheitlichkeit, sondern sie offeriert ihrem Zuschauer zusätzlich auch soziokulturelle und politische Identitätsversprechen (die die Geschichte einer Kultur, einer Nation sinnvoll erscheinen lassen), indem sie sich der Vergegenwärtigung des Vergangenen widmet.

Daß ein solcher Zugang Geschichte indes weniger bewältigt denn überwältigt und Identitäten setzt, die auf Verdrängung und Vergessen beruhen - das haben die essayistischen Dokumentarfilme in ihren Konzepten reflektiert und umgesetzt. Ihre filmischen Gegenentwürfe - so meine These - zeichnen sich dadurch aus, daß sie in den Identitätsmaschinerien konventioneller Dokumentarfilme Rationalisierungen und Vereinfachungen (Verdrängungsmuster) ausmachen und den Entwurf einer Gegen-Geschichte zuallererst in der Aufarbeitung dieses Filmisch-Verdrängten sehen. Was schließlich nichts anderes heißt, als daß sie gegen die "eindimensionale Gegenwärtigkeit" (Sobchak 1988) einer fernsehästhetisch produzierten Ersatzwirklichkeit die Produktion gesellschaftlicher Erfahrung im Zuschauer *mit Hilfe* von Filmen verstärkt zur Geltung bringen möchten (Kluge 1975).

Diesen filmischen Strategien gegen vorschnelle Sinnzuschreibungen - so müßte sich zeigen lassen - wächst in dem Maße eine politische Verantwortlichkeit zu, wie es gelingt, den Zuschauer als "politisches Subjekt" (Klaus Kreimeier 1979) anzusprechen. Der durchaus unbescheidene Anspruch, von dem die ausgewählten essayistischen Dokumentarfilme getragen sind, liegt in dem Bestreben, Film als Manifestation politischer Öffentlichkeit zu begreifen, die für den Zuschauer gesellschaftliche Erfahrung überhaupt erst erschließt (Negt/Kluge 1972, Brenkman 1979). "*Öffentlichkeit* (des Films) *und Erfahrung* (des Zuschauers)", wie sie von Negt/Kluge als korrelative Begriffe verstanden werden, repräsentieren in diesem Prozeß die zentralen Gelenkstellen eines operativ-politischen Filmemachens (Hansen 1991, Hansen 1994).

Der vorgestellte theoretische Bezugsrahmen stellt einen, was die Film- und Fernsehwissenschaft in der Bundesrepublik betrifft, ersten Versuch dar, formanalytische bzw. textanalytische Interpretationsverfahren mit neuen Ansätzen der Kultur- und Geschichtstheorie in der Weise zu verknüpfen, daß das Phänomen Film dabei nicht in den ahistorischen Systemen eines Formalismus verschwindet oder hinter der naiven Phrase vom Film/Fernsehen als "Fenster zur Welt" unerkannt bleibt (Rosen 1981, Nowell-Smith 1990). Was letztendlich zur Debatte steht, ist das Projekt, Film in seiner unhintergehbaren Geschichtlichkeit wieder erkennbar zu machen.

Bibliographie

Assmann, Aleida / Assmann, Jan (1994): *Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*. In: Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried J. / Weischenberg, Siegfried (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen, S.114-140.

Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis*, München.

Bachmann, Gideon (1966): *Nicht versöhnt*. In: *Film Quarterly* 19, S.51-55.

Bachtin, Michail (1979): *Die Ästhetik des Wortes* (hg. v. Rainer Grübel), Frankfurt/M.

Barthes, Roland (1968): *L'Effet de réel*. In: *Communications*, Nr. 11, S.84-89.

Barthes, Roland (1967): *Le discours de l'histoire*. In: *Informations sur les sciences sociales*, Nr.VI/4 (dt.: Roland Barthes: *Der Diskurs der Historie*. In: *alternative* 11, S.65-75).

Baudry, Jean-Louis (1975): *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*. In: Communications Nr.23, S.56-72 (dt. Looser, Max; 1994: *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*. In: *Psyche*, Vol.48, Nr.11).

Benjamin, Walter (1974): *Über den Begriff der Geschichte* (1940). In: ders.: Schriften; Bd.I/2, Frankfurt/M., S.691-704.

Berger, Peter / Luckmann, Thomas (1966): *The Social Construction of Reality*, New York (dt.: Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas; 1969: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, Frankfurt/M.).

Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.) (1992): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien.

Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*, Madison.

Brenkman, John (1979): Mass Media: From Collective Experience to the Culture of Privatisation. In: Social Text 1, S.94-109.

Browne, Nick (1975): *The-Spectator-in-the-Text. The Rhetoric of* Stagecoach. In: *Film Quarterly* 29, S.26-38.

Comolli, Jean-Louis (1980): *Machines of the Visible*. In: Lauretis, Teresa de / Heath, Stephen (Hg.): *The Cinematic Apparatus*, London, S.121-142.

Deleuze, Gilles (1985): *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris (dt.: Deleuze, Gilles; 1991: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M.).

Elsaesser, Thomas (1989): *New German Cinema. A History*, New Brunswick.

Foucault, Michel (1976): *Histoire de la sexualité, 1: La volonté de savoir*, Paris (dt.: Foucault, Michel; 1977: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt/M.).

Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht*, Berlin.

Hansen, Miriam (1991): *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge Mass..

Hansen, Miriam (1994): *Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere*. In: *Screen* 34, S.197-210.

Heath, Stephen (1977): *Contexts*. In: *Edinburgh '77 Magazine*, 2, S.37-43.

Heller, Heinz-B (1994): *Dokumentarfilm im Fernsehen - Fernsehdokumentarismus*. In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland - Die Programme 1952-1990*; Bd.3: *Informations- und Dokumentarsendungen* (hg. v. Peter Ludes, Heidemarie Schumacher und Peter Zimmermann), München, S.91-100.

Heller, Heinz-B. / Zimmermann, Peter (Hg.) (1990): *Bilderwelten-Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*, Marburg.

Jameson, Fredric (1981): *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca (dt.: Jameson, Fredric; 1988: *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*, Reinbek).

Kluge, Alexander (1975): *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt/M.

Koselleck, Reinhart (1979): *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M.

Kreimeier, Klaus (1979): *Darstellen und Eingreifen. Deutsche Dokumentarfilme auf der Duisburger Filmwoche*. In: *Frankfurter Rundschau*, 16.11.1978.

Kreimeier, Klaus (1991): *Rückblick auf ein Biedermeier mit Raketen*. In: *Abschied von gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre* (hg. v. Hilmar Hofmann und Walter Schobert), Frankfurt/M., S.10-25.

Kristeva, Julia (1969): *Le mot, le dialogue et le roman*. In: dies.: *Semeiotike - Recherches pour une sémanalyse*, Paris, S.143-173 (dt.: Kristeva, Julia; 1968: *Wort, Dialog und Roman bei Bachtin*. In: *alternative* 11, S.199-205).

Lachmann, Renate (1982): *Dialogizität und poetische Sprache*. In: dies.: *Dialogizität*, München, S.51-62.

Lachmann, Renate (1984): *Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik*. In: Stierle, Karlheinz / Warning, Rainer (Hg.): *Das Gespräch*, München (=Poetik und Hermeneutik XI), S.489-501.

Lachmann, Renate / Haverkamp, Anselm (Hg.) (1993): *Memoria - Vergessen und Erinnern*, München (=Poetik und Hermeneutik XV).

Lachmann: Renate (1983): *Intertextualität als Sinnkonstitution*. In: *Poetica* 15, S.66-107.

Lotman, Jurij M. (1990): *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, London/New York.

Lotman, Jurij M. / Uspenskij, Boris A. (1978): *On the Semiotic Mechanism of Culture*. In: *New Literary History* 9, S.233-244.

Lowry, Stephen (1992): *Film - Wahrnehmung - Subjekt. Theorien des Filmzuschauers*. In: *montage/av* 1, S.113-128.

Metz, Christian (1975a): *Le signifiant imaginaire*. In: *Communications*, Nr.23, S.3-55.

Metz, Christian (1975b): *"Histoire/Discourse": Note sur deux voyeurismes*. In: Kristeva, Julia / Milner, Jean-Claude / Ruwet, Nicholas (Hg.): *Pour Émile Benveniste*, Paris, S.301-306.

Möbius, Hanno (Hg.) (1991): *Versuche über den Essayfilm* (= AUGEN-BLICK, H.10), Marburg.

Negt, Oskar / Kluge, Alexander (1972): *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt/M.

Nichols, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts*, Bloomington, Indianapolis.

Nowell-Smith, Geoffrey (1976): *A Note on History/Discourse*. In: *Edinburgh '76 Magazine*, 1, S.26-32.

Nowell-Smith, Geoffrey (1990): *On History and the Cinema*. In *Screen*, 31, S.160-171.

Odin, Roger (1984): *Film documentaire, lecture documentarisante*. In: Lyant, Jean-Charles / Odin, Roger (Hg.): *Cinémas et Réalités*, Saint-Étienne, S.263-278 (dt.: Odin, Roger; 1990: *Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre*. In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel*, Wien, S.125-146).

Paech, Joachim (1990): *Das Sehen von Film und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert*. In: Blümlinger, Christa (Hg.), *Sprung im Spiegel*, Wien, S.33-50.

Paech, Joachim (1990/91): *Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms*. In: *Journal Film* Nr.23, S.24-29.

Rosen, Philip (1981, *The Politics of the Sign and Film Theory*. In: *October* 17, S.2-21.

Rosen, Philip (1984): *Securing the Historical: Historiography and the Classical Cinema*. In: Mellenkamp, Patricia / ders. (Hg.), *Cinema Histories, Cinema Practices*, Fredrick MD (=The American Film Institute Monograph Series IV), S.17-34.

Rosen, Philip (1986): *Narrative - Apparatus - Ideology*, New York.

Rosen, Philip (1993): *Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts*. In: Renov, Michael (Hg.): *Theorizing Documentary*, New York, London, S.58-89.

Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München/Luzern.

Roth, Wilhelm (1991): *Der Neue Deutsche Film und der Dokumentarfilm. Die Entwicklung von 1960-1980*. In: *Abschied von gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre* (hg. v. Hilmar Hofmann und Walter Schobert), Frankfurt/M., S.170-187.

Rother, Rainer (1990): *Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Filme und zeitgenössische Literatur*, Stuttgart.

Scheunemann, Dietrich (1990): *"Fiktionen - auch aus dokumentarischem Material". Von Konstruktionen der Geschichte in Literatur und Film seit den sechziger Jahren*. In: Eggert, Hartmut / Profitlich, Ulrich / Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart, S.296-314.

Schmidt, Siegfried J. (1994a): *Die Wirklichkeit des Beobachters*. In: Merten, Klaus / ders. / Weischenberg, Siegfried (Hg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen, S.3-19.

Schmidt, Siegfried J. (1994b): *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*, Frankfurt/M.

Sobchak, Vivian (1988): *The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der "Gegenwärtigkeit" im Film und in den elektronischen Medien*. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M., S.416-428.

Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton.

Veeser, Aram (Hg.) (1989): *The New Historicism*, London und New York.

Wenzel, Eike (1994): *Kon-Texte. Einige Beobachtungen zum Umgang mit Geschichte in Alexander Kluges* Patriotin. In: AUGEN-BLICK H.17, S.68-94.

White, Hayden (1980): *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. In: *Critical Inquiry* 7, S.5-27 (dt.: White, Hayden; 1990: *Die Bedeutung von Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit*. In: ders.: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*, Frankfurt/M., S.11-39).

Winkler, Hartmut (1992): *Der filmische Raum und der Zuschauer. Apparatus - Semantik - Ideologie*, Heidelberg.