

Marion Froger

Die Gabe und das Bild der Gabe. Dokumentarische Ästhetik und Gemeinschaft

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1224>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Froger, Marion: Die Gabe und das Bild der Gabe. Dokumentarische Ästhetik und Gemeinschaft. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 11: Dokument und Dokumentarisches, Jg. 6 (2014), Nr. 2, S. 65–78. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1224>.

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.

DIE GABE UND DAS BILD DER GABE

Dokumentarische Ästhetik und Gemeinschaft

Für mich käme die Freundschaft an erster Stelle. Natürlich wäre die Freundschaft nicht ein mehr oder weniger günstiger Umstand, sondern eine dem Denken als solchem innewohnende Voraussetzung. Nicht, daß man mit dem Freund spricht, sich mit ihm erinnert usw., sondern mit ihm zusammen Prüfungen durchlebt [...]. Soweit würde man gehen, bis zum Mißtrauen gegenüber dem Freund, und dies würde, mit der Freundschaft, die <Kümmernis> ins Denken hineinbringen, und zwar auf wesentliche Weise.¹

Die zunehmende Anzahl von Klagen und Rechtsbehelfen, insbesondere in Frankreich, die auf den spezifischen Charakter des juristischen Kontexts des Rechts am eigenen Bild² zurückzuführen sind, zeigt, dass die dokumentarische Praxis in einem außergewöhnlich sensiblen Verhältnis zu den sozialen Beziehungen steht, die an ihr beteiligt sind. Es hat in der Tat den Anschein, dass sie sich nicht in einen einzigen, feststehenden, juristischen und funktionalen Rahmen einordnen lässt, sondern für jedes Feld, das sie besetzt, untereinander konkurrierende Regeln aufstellen muss, als kommerzielles Produkt, künstlerische Praxis und sozialer Diskurs. Auftraggeber, Filmemacher und gefilmte Personen haben jeweils eine eigene Vorstellung von dem Film, ihrer Rolle und ihren Rechten, die nicht unbedingt miteinander übereinstimmen. Es sind im Grunde verschiedene soziale Praktiken an der dokumentarischen Produktion beteiligt, die nach den Regeln des Marktes, der Kunst und der Medien funktionieren, ohne dass diese unbedingt mit demselben Maßstab zu messen wären.

Im Kern dieser Konfrontation steht der Status des Bildes, der sich in den verschiedenen Bereichen stark voneinander unterscheidet. Als Produkt einer Industrie und Gegenstand eines Transaktionsgeschäfts wird das Bild verdinglicht, indem es zu einem übertragbaren Gut wird; als Kunstwerk entsteht es autonom und unabhängig von seinem Produktionskontext, so dass sein Sinn ihm nur von seinen Betrachtern verliehen werden kann, für die es zum Anlass einer ästhetischen Erfahrung wird; als konstitutives Element eines sozialen

¹ Gilles Deleuze, *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975–1995*, hg. von Daniel Lapoujade, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2005, 321 f. [Orig. *Correspondance avec Dionys Mascolo*, 1988]

² Zur Frage des Rechts am eigenen Bild – dem Recht einer natürlichen Person, jegliche Veröffentlichung ihres Bildnisses ohne ihre ausdrückliche Zustimmung zu verhindern – weise ich auf die Sonderausgabe des Magazins *Images documentaires* hin, die diesem Thema gewidmet ist, *le droit à l'image?*, Nr. 35/36, 3. und 4. Quartal 1999, sowie auf *La Revue Documentaires, l'auteur en question*, Nr. 14, 1. Quartal 1999.

Diskurses, das sich am öffentlichen Dasein aller beteiligt, wird es als Stellvertreter von Personen angesehen, genauso wie deren Worte.

Im Falle eines Rechtsstreits zwischen Filmemachern und abgebildeten Personen oder Auftraggebern wird nicht nur die Frage nach dem Status des Bildes aufgeworfen, sondern auch die nach einer schwierigen relationalen Erfahrung, die sich nicht in einen bestehenden Rahmen einordnen lässt, bzw. in mehrere Kontexte eingebunden ist, mit dem Ergebnis, dass die verschiedenen Positionen und Investitionen sich nicht miteinander vereinbaren lassen.

In Frankreich hat der juristische Umgang mit dieser Art von Rechtsstreit im Umfeld der Dokumentarfilmer für viel Unruhe gesorgt. Die Mehrheit der Filmemacher hat darauf reagiert, indem sie den Vorrang ihres Urheberrechts gegenüber dem der gefilmten Personen geltend gemacht haben. Die gefilmten Personen haben hingegen den Vorrang ihres Persönlichkeitsrechts gegenüber dem Recht geltend gemacht, ihr Bild zu verbreiten und kommerziell zu nutzen; und die Auftraggeber wiederum ihr Recht auf Nutzung und Verbreitung der Bilder, die durch ihre Investitionen ermöglicht worden sind, gegenüber dem Recht der Autoren, über ihr Werk zu verfügen.

Diese Diskussion hat die Bedeutung der einzigartigen relationalen Erfahrung ans Licht gebracht, der jedes dokumentarische Bild entspringt, insbesondere jedoch die der Position des Filmemachers, seiner professionellen und künstlerischen Praxis, und der kommerziellen und öffentlichen Auswirkungen dieser Praxis. Nun beschränkt sich diese relationale Erfahrung jedoch nicht auf die Möglichkeiten des Konflikts oder der Verständigung über eine Aufnahme, eine Bearbeitung, eine Ausstrahlung oder eine Wahrnehmung von Bildern im Kontext von Marktwirtschaft und Rechtsstaat. Sie hat vielmehr auch eine ästhetische Tragweite. Es lässt sich eine enge Verknüpfung zwischen relationaler Erfahrung und ästhetischer Erfahrung des Dokumentarfilms nachweisen, die auf der Wahrnehmung von Sinn und Wert des Verhältnisses zum Anderen beruht. Dementsprechend ist also die *Verbindung zum Anderen* das zentrale Thema eines Bildes, das außerhalb der bestehenden Rahmenbedingungen derjenigen sozialen Beziehungen, die einen solchen Bilderhandel bestimmen, verschenkt, kreiert und wahrgenommen wird. Von nun an soll es darum gehen zu verstehen, wie die dokumentarische Praxis auf eine besondere ästhetische Erfahrung hinausläuft, die ich als kommunitarisch bezeichnen würde: Von Seiten des Zuschauers knüpft sie an eine Sozialisierungsform an, die er selbst aktualisiert, und die der sozialen Bindung gegenüber der Produktion, dem Erwerb und dem Tausch von Gütern und Dienstleistungen den Vorrang gibt: Jacques T. Godbout hat dies das System der Gabe genannt.³

Relationale Erfahrung und ästhetische Erfahrung

Dabei werden die relationale und die ästhetische Erfahrung üblicherweise getrennt voneinander betrachtet: Wer die erstere Erfahrung mache, dem sei der Zugang zur letzteren versperrt. Sucht die gefilmte Person in dem Film, wenn

³ Ich werde auf den folgenden Seiten ausführlich darauf zurückkommen. Siehe Jacques T. Godbout, *Le don, la dette et l'identité*, Montréal (Éditions Boréal) 2000.

nicht gar eine Klärung, so doch zumindest eine Spur der relationalen Erfahrung, in der der Film seinen Ursprung hat, so sei dies ihre eigene «Lesart». Aufgrund ihrer eigenen Beteiligung bliebe ihr eine vollwertige ästhetische Erfahrung verwehrt, die auf einem völligen Bruch mit der Erfahrung beruht, die den Film hat entstehen lassen, da ja gerade in diesem Bruch der autonome Charakter des Kunstwerks begründet ist. Dies wiederholt auch Pierre Perrault in seinen Briefen an Stéphane-Albert Boulais, den Protagonisten von *La bête lumineuse* (Office national du film du Canada [ONF], CAN 1981), um dessen Wut zu beschwichtigen: «[...] Das Bild, das Fotoalbum sprechen einen Fremden nicht auf dieselbe Weise an wie den, der auf dem Foto abgebildet ist. Du bist auf dem Foto. Ich spreche den Betrachter an.»⁴ Mit der «unwahrscheinlichen» Figur des Stéphane-Albert möchte Perrault einen Québec-spezifischen Bildkosmos schaffen, um gegen dessen Kolonialisierung durch die ausländischen Figuren der amerikanischen und französischen Kultur anzugehen. Der ästhetische Schock ist unvermeidbar, und um ihn zu verstehen, muss Stéphane-Albert sich der Dreherfahrung und der schmerzlichen Erinnerung entledigen, die damit verbunden ist.

Wie meine schönsten Charaktere bist du nicht realistisch, du übertriffst die Fiktion [...], aber was Drehbuchlektoren nicht verstehen, leuchtet den Menschen ein, und sie werden dich mit der Zeit jedenfalls verstehen, sich an dich gewöhnen. Aber um sich an dich zu gewöhnen, muss der Quebecer sich erst einmal selbst akzeptieren, und es werden die Kinobesucher vom Outremont-Kino sein, die die meisten Bedenken haben werden, dieses Bild ihrer selbst zu akzeptieren, weil sie daran gewöhnt sind, sich mit John Wayne zu identifizieren. All dies beruht auf dem Vorhaben, den Quebecer von den Fiktionen und Vorbildern zu befreien, die woanders herkommen.⁵

Auch Safaa Fathy, die 1999 einen Film über Jacques Derrida gedreht hat,⁶ musste sich den Vorwürfen ihrer Hauptfigur aussetzen. Gleichzeitig mit der Notwendigkeit konfrontiert, in dem Filmporträt von ihrer Filmerfahrung mit Jacques Derrida wie auch von der Bedeutung dieser Erfahrung zu berichten – und dabei unbedingt darauf bedacht, mit dem Film ein eigenständiges Kunstwerk zu produzieren, begründete Safaa Fathy die Entscheidung für ihre Schnittfassung durch das Autonomieprinzip des Kunstwerks als Voraussetzung ihrer ästhetischen Erfahrung. Die Geschichte des Films, die bis in die letzten Schnittversionen präsent blieb, dank der *von* Jacques Derrida aufgenommenen Super-8-Bilder, wurde in der Endfassung schließlich nicht beibehalten. Diese Geschichte, so Saafa Fathy, hinderte den Film daran, sich «auszubreiten», in die versetzte Zeit seiner Rezeption vorzudringen. Ihr zufolge muss ein Film der Erfahrung entsagen, aus der er hervorgegangen ist, um zum Gegenstand einer ästhetischen Erfahrung zu werden. Der Film ist darauf angewiesen, dass man seinen Hintergrund unkenntlich macht, das, was das «gemeinsame Tun» hervorgebracht hat, die Spur, die dies im Leben der Protagonisten hinterlassen hat.

Die Bilder vom Entstehungsprozess des Films waren bis zum vorletzten Zeitpunkt Teil der Schnittfassung. Die allerletzten, die entfernt wurden. Einem unerbittlichen Argument zufolge darf die Erfahrung des Films nicht zum Film zurückkehren. Dieses

⁴ Brief von Pierre Perrault an Stéphane-Albert Boulais, zitiert nach Stéphane-Albert Boulais, *Le cinéma vécu de l'intérieur. Mon expérience avec Pierre Perrault*, Hull (Éditions de Lorraine) 1988, 47. Übers. Yasmine Salimi [YS].

⁵ Ebd., 51–52. Übers. YS.

⁶ Safaa Fathy, *D'ailleurs, Derrida* [Dt. Titel: *Derrida, anderswo*], Gloria Films productions/La sept ARTE, F 1999.



Jacques Derrida an einem Strand in Kalifornien während des Drehs von *Derrida, anderswo* (Regie: Safaa Fathy, F 1999) im Mai 1999 (Orig. in Farbe)

große Ganze, von dem der Film nur einen Bruchteil zeigt, muss im Schatten seiner Zeit verweilen, um letzten Endes offen für die Zeit der anderen zu bleiben. Von sich selbst und seiner Geschichte befreit, gewinnt der Film an Offenheit und globaler wie universeller Relevanz.⁷

Die diegetische Zeit muss die profilmische Zeit verdrängen, damit die ästhetische Zeit (der Wahrnehmung) bis zur erlebten Zeit des Zuschauers vordringen kann. Dabei schlägt Derrida einen ganz anderen Weg ein, um sich dem Film zu nähern und den Zuschauer mit

hineinzuziehen. In den ersten Zeilen seines Berichts geht es zunächst einmal um das Aufgeben:

Da ich also jeden Widerstand aufgab, bevor ich mich überhaupt dazu entschieden hatte, und bevor ich mich wieder umstimmen lassen konnte, würde ich mich überraschen lassen [...]. Niemals habe ich dermaßen in etwas eingewilligt. Dabei war niemals eine Einwilligung so um sich selbst besorgt, so wenig und schlecht gespielt, die Gefallsucht ihr auf so schmerzliche Weise fremd, einfach nur unfähig, nein zu sagen, aus der Tiefe des Neins zu schöpfen, das ich immer kultiviert habe. [...] Niemals, wie aus besserem Wissen, habe ich dermaßen blind gehandelt [...]. Niemals bin ich so passiv gewesen, im Grunde habe ich nie zuvor jemanden so sehr gewähren und mich anleiten lassen. Wie konnte ich mich dermaßen und auf so unvorsichtige Weise einfach überraschen lassen? Und das, obwohl ich immer schon, zumindest glaube ich das, aufmerksam war, und auf meine Aufmerksamkeit aufmerksam gemacht habe – hinsichtlich der Situation der Unvorsichtigkeit oder mangelnden Vorsehung (die Aufnahmen, das improvisierte Gespräch, die Stegreifsituation, die Kamera, das Mikro, der öffentliche Raum selbst, usw.).⁸

Nach einigen Seiten Erklärungen über seine Äußerungen, die ohne sein Beisein zusammengeschnitten wurden – ist dies nicht das erste Mal, dass er es zulässt, dermaßen seiner Worte enteignet zu werden? – spricht Jacques Derrida von einem Selbstverlust im Kontakt mit sich und den anderen. Was sich in der Filmerfahrung einer Filmperson anscheinend erleben lässt, ist das Teilen einer Unmöglichkeit. Es ist eine aufgeteilte Unmöglichkeit:

Auch wenn er bereits stattgefunden hat, bleibt das Eintreffen dieses Films für mich unmöglich, wie alles, wovon er spricht, und wovon dies meines Erachtens die am wenigsten widerlegbare philosophische Definition ist: Die *Vergebung*, wenn es denn eine gibt, ist nur möglich, wenn sie das Unmögliche bewirkt, wenn sie unmöglich scheint. Dasselbe gilt für die Gabe ohne Tausch oder Gegenleistung, ohne Gnade, für die voraussetzungslose *Gastfreundschaft*, für die *Verantwortung*, die *Entscheidung*, den *Segen*...⁹

Im Film, ebenso wie in der Vergebung, Gabe, Gastfreundschaft und Verantwortung, manifestiert sich das Verhältnis zum Anderen als eine Unmöglichkeit

⁷ Jacques Derrida, Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris (Éditions Galilée/ARTE Éditions) 2000, 160. Übers. YS.

⁸ Ebd., 73. Übers. YS.

⁹ Ebd., 112. Übers. YS, Herv. i. Orig.

der Kommunikation, Begegnung und Gemeinschaft, aber es *ereignet* sich in ihm in der Abfolge einer Begegnung, einer Kommunikation, einer Gemeinschaft, die unmöglich und dennoch sinnlich erfahrbar ist. Jacques Derrida gesteht Safaa Fathy die geniale Leistung zu, dem Zuschauer die *Unmöglichkeit* jedweder Identifikation oder jeden Wiedererkennens aufzuzeigen, indem sie die Fragilität der Wahlmöglichkeiten des Films zum Vorschein kommen lässt, gegenüber dem großen Ganzen, das er zur Sprache bringt, und zugleich die poetische Kohärenz seiner Aussage, die eher «mit» dieser Fragilität arbeitet als «gegen» sie.

Ich werde mich darauf beschränken, Ihnen ein Gefühl anzuvertrauen: Wenn ich mir den fertig geschnittenen Film anschau, und ihn dann wieder sehe, finde ich jedes Mal umso mehr, dass seine Notwendigkeit sich umso unbestreitbarer und nunmehr unwiderlegbarer durchsetzt, als sie mit voller Kraft den gegenteiligen Beweis liefert: Mit demselben Inhalt, demselben Material, denselben Elementen (denselben Atomen, Buchstaben, Strichen, wie ein Grieche sagen würde, denselben *Stoicheia*) hätte man einen ganz anderen Film machen (schreiben, schneiden) können. Safaa Fathy weiß das am besten. Sie verfügt über das Genie oder die Kraft, es in ihrem Film in jedem Augenblick vor Augen zu führen.¹⁰

Die Gabe an das Werk

Wichtig ist hierbei, dass Safaa Fathy sich letztlich von ihrem Werk losgelöst hat, indem sie es *unentschieden* werden ließ. So ist der Film weniger ein Werk als vielmehr die Spur eines Verhältnisses, das den Rätselcharakter eines seiner Narrativierung stets entweichenden Ereignisses beibehalten hat. Die literarische Erklärung, der sich Derrida und Fathy verschreiben, macht somit ein umgekehrtes Verhältnis der Gabe zwischen allen Beteiligten geltend: Während Derrida «blind» Bilder «abgegeben» hat, muss er jene von Safaa Fathy wie eine Gabe in Empfang nehmen, die in keinem Verhältnis zu dem steht, was er ihr überlassen hat; ihrerseits sagt Safaa Fathy, dass sie mit ihrem Dokumentarfilm nicht bloß einen Produktionsvertrag erfüllt, sondern vielmehr einen ästhetischen Pakt mit dem Publikum geschlossen habe, der dem Zuschauer die Initiative der Sinngebung wiedergegeben hätte. Der eine wie die andere bekräftigen letztendlich den Vorrang der relationalen Erfahrung vor dem Filmtext, um den Sinn einer Gesamtbewegung zu erlangen, die alle Dimensionen des Blicks einbezieht: schenken, zurückgeben und empfangen.

Diese Bemerkungen erinnern durchaus an die Ausführungen, die Derrida zehn Jahre früher in *Donner le temps. 1. La fausse monnaie* [Dt. Titel: *Falschgeld: Zeit geben I*] der Gabe gewidmet hat.¹¹ Genauer gesagt an die Passage, in der er das Thema von der Unmöglichkeit der Gabe mit dem des Schreibens als Gabe zusammenführt. Derrida spricht dort nicht von einer Filmerfahrung. Jedoch thematisiert seine Analyse eines Prosagedichts von Baudelaire die Frage nach der Beziehungsstruktur der Gabe über die der *Unentscheidbarkeit des Austausch*. Aus der Sicht einer gefilmten Person stellt das dokumentarische Bild immer die

¹⁰ Ebd., 119. Übers. YS, Herv. i. Orig.

¹¹ Jacques Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris (Éditions Galilée) 1991.

Spur einer Gefährdung dar, einer Auslassung, einer Lücke, es ist das Ergebnis einer Beziehung, die diese Beziehung verrät und ihren Sinn verstreut. Aber als solche ist sie der Ort und die Gelegenheit eines Verhältnisses der Gabe. «[...] die Gabe sei irreduzibel auf ihr Phänomen oder ihren Sinn, ja mehr noch, sie werde durch ihren eigenen Sinn und ihr eigenes Erscheinungsbild [phénoménalité] zerstört.»¹² Das Bild ist die Spur dieser Zerstörung. Aber wer kann sich diese Interpretation des Bildes schon zu eigen machen, wenn nicht jene, die in dieses Verhältnis eingebunden waren? Welche Wahrnehmung kann wohl das Publikum davon haben? Entledigt sich die Rezeption, die aus der Spur einen entzifferbaren Text macht, um des Sinns willen der Beziehung, und geht somit völlig an der Gabe und ihrer Unmöglichkeit vorbei, von der das Bild ein unwahrscheinliches Zeugnis ablegt?¹³

Dabei ist festzustellen, dass diese Wahrnehmung des Bildes ganz klar von einem Paratext abhängt, der als Erklärung dient. Die Wahrnehmung der relationalen Frage des dokumentarischen Bildes scheint dem Zuschauer nur unter der Bedingung zugänglich zu sein, dass ihm über die ausschließliche Bezugnahme auf das Werk hinaus auch andere Mittel zur Verfügung stehen, um sich auf die Filmerfahrung zu beziehen: Darin besteht gemeinhin die Funktion des Paratexts in Werbung und Kritik, wenn dieser nicht, wie im vorliegenden Fall, philosophischer Art ist und aus der Hand der dargestellten Person selbst stammt. Der Bezug zum Schreiben jedenfalls, also zum Wort, das in seiner raumzeitlichen Eigentümlichkeit auf diese Geschichte zurückwirkt, auf die Herausbildung dieses Erlebten zu einer Geschichte, scheint nötig zu sein für die Apperzeption der relationalen Frage des Bildes. Daher auch dieses Buch mit den zwei Verfassern, *Turner les mots*, das keine andere Notwendigkeit besitzt als jene, den Film auf diese Arbeit am Sinn hinzuführen – den Kern der Gabe –, für die der Film den Vorwand abgibt.

Pierre Perrault hatte seinerseits, als er die kommentierten Drehbücher seiner Filme veröffentlichte,¹⁴ ebenfalls keine andere Sorge, als die Sinn-Arbeit seines Films auf die Dreherfahrung zurückzuführen, und er gab dabei zu verstehen, dass das Erlebte in dem «Kino», das er vertrat, sich gleichermaßen für die Kamera wie mit ihr abspielte. Er versuchte also, eine Grammatik für diese filmische Erklärung von Erfahrung zu erfinden, indem er *Substitutionsverhältnisse* zwischen ihm als Filmemacher und seinen Figuren etablierte. Substitution durch Delegation (bei all seinen Vermittlerfiguren) oder durch Fiktionalisierung (bei seinen autopoietischen Figuren, die «auf frischer Tat» beim «Fingieren», beim «Legendenbilden» ertappt» werden, wie Deleuze erkannt hat).¹⁵ Er schuf also eine eigene Poetik des Ein-Anderer-Werdens, des Übergangs zum Anderen, um zu versuchen, durch die Vervielfachung der (schriftlichen, filmischen, mündlichen) Ausdrucksmittel zu erklären, was in das Werk eingeht und aus einer *gemeinsamen Erfahrung* hervorgeht, der seinen und der seiner Gehilfen, um schließlich jenen autonomen, von zwischenmenschlichen Zwischenfällen losgelösten Eigencharakter zu erhalten.

¹² Jacques Derrida, *Falschgeld, Zeit geben I*, aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzel, München (Fink) 193, 26.

¹³ Für Derrida ermöglicht die Erzählung das Geben und Vergeben: Es ist die Erzählung, in der das Geben oder Vergeben stattfinden kann oder auch nicht; die Erzählung ermöglicht die Spur von dem, was keine haben kann, wenn es geschehen soll; das aber auch, um zu geschehen, eine erfordert (da die Gabe alles löst, indem sie den Gebenden bindet).

¹⁴ Pierre Perrault, *La bête lumineuse*, Montréal (Éditions Nouvelle optique) 1982.

¹⁵ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1991, 198. [Orig. *Cinéma 2. L'image-temps*, 1985] «Bleibt die Möglichkeit des Autors, sich «Vermittler» [intercesseurs] zu verschaffen, das heißt, sich reale und nicht fiktive Figuren zu nehmen, die er allerdings in den Zustand des «Phantasierens», der «Legendenbildung» und des «Fabulierens» versetzt. Der Autor geht einen Schritt auf seine Figuren zu: doppeltes Werden.» Ebd., 285 f.

Viele Dokumentarfilmregisseure haben verstanden, welche Bedeutung der Blickwinkel der im Film dargestellten Person hat, um die Tragweite der Filmerfahrung über die Werkinterpretation hinaus zu erfassen, und haben versucht, diesen in ihren Film zu integrieren.¹⁶ Es handelt sich dabei um ein Verfahren, das den Zuschauer dazu bringt, sich selbst als potenzielle Filmperson wahrzunehmen. Letztendlich kommt ihm also die Aufgabe zu, den Sinn der relationalen Erfahrung zu rekonstruieren, aus der der Film entstanden ist, die der Film aber nicht immer offenbaren kann, da er darüber hinaus auch dazu bestimmt ist, ein Porträt, eine Reportage, einen Essay, ein Dokument, usw. zu sein. Es ist an ihm zu verstehen, woher der Film kommt, was auch die Pädagogik des dokumentarischen Bildes erklärt, die die Filmemacher dazu motiviert, im Namen der von ihnen gefilmten Personen zur Feder zu greifen, oder die die Filmpersonen direkt dazu bringt, ihre eigene Rolle im Film zum Thema zu machen, damit der Zuschauer des Dokumentarfilms den Film einschließlich seiner nicht realisierten Potenziale, seiner verpassten Möglichkeiten, Auslassungen, Versäumnisse und Niederlagen, aber auch im Bewusstsein des – emotionalen und relationalen – Preises seiner Offenbarungen und der Zufälligkeit seiner Erfolge versteht. Gegenüber der Ganzheit des Filmwerks ermöglicht der Blickwinkel der Filmperson dem Zuschauer, sich durch eine ästhetische Erfahrung zu dem Werk in Bezug zu setzen, die die Bilderwelt innerhalb des Werks in Frage stellt; eine Welt, die keine ist, deren Wert nur in ihren Löchern, Inkohärenzen, Verkürzungen und Abwesenheiten besteht. Mehr noch, die relationale Herausforderung des Bildes führt zu einer kommunitarischen Herausforderung, sobald die Rezeption sich nicht mehr auf ein autonomes Kunstwerk beschränkt, sondern auf *eine Serie* bezieht, die eine Pluralität der Verbindungen zwischen Ereignissen und Figuren herstellt, indem sie gleichzeitig die radikale Aufteilung in einzelne Geschichten beibehält, die sich vor der Kamera begegnen, die Unverhältnismäßigkeit der Momente, die diese aufzeichnet, und die Untrennbarkeit der Ereignisse von ihrer filmischen Wiedergabe. Deshalb hatte Pierre Perrault gleichzeitig auf die Kontinuität, die Geschichte und die Erinnerung an die Verbindung von *Film zu Film* gesetzt, indem er Serien und Zyklen bevorzugte,¹⁷ wie auch den Schock und die Unwahrscheinlichkeit der Begegnungen zwischen den verschiedenen Protagonisten seiner Filme.¹⁸ Er hielt den Quebecern also weniger einen Spiegel vor, als vielmehr eine Kunst des Eingehens von Verbindungen, die ihren Wunsch nach Gemeinschaft verstärken sollte.

Die Prüfung der Gabe

Das Ereignis und die Gabe, das Ereignis als Gabe, die Gabe als Ereignis müssen einfallartig, unmotiviert – zum Beispiel interesselos – sein. Entscheidend wie sie sind, müssen sie das Raster [trame] zerreißen und das Kontinuum einer Erzählung unterbrechen, zu der sie gleichwohl auffordern; sie müssen die Ordnung der Kausalitäten

¹⁶ Das berühmteste Beispiel dafür ist *Chronique d'un été* [Dt. Titel: *Chronik eines Sommers*] (F 1961) von Jean Rouch und Edgar Morin.

¹⁷ Darunter sind die *Trilogie de l'île-aux-Coudres* (1963–1968) und der *Cycle abitibien* (1975–1979) am bekanntesten.

¹⁸ Zum Beispiel trifft Stéphane-Albert Boulais in *La bête lumineuse* Maurice Chaillot, einen der zentralen Protagonisten von *Un pays sans bon sens* (Regie: Pierre Perrault, CAN 1970); Léopold Tremblay, Angler-Held in *Pour la suite du monde* (Regie: Pierre Perrault, CAN 1962) kommt auch in *Un pays sans bon sens* und in *La grande Allure* (Regie: Pierre Perrault, CAN 1985) vor, wo er Basile Bellefleur trifft, den Protagonisten von *Goût de la farine* (Regie: Pierre Perrault, CAN 1977) und *Pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi* (Regie: Pierre Perrault, CAN 1980); außerdem trifft er in *Les voiles bas et en travers* (Regie: Pierre Perrault, CAN 1983) auf Stéphane-Albert Boulais.

stören: augenblicklich. Sie müssen augenblicklich, auf einen einzigen Schlag, das Glück, den Zufall, das Wagnis die Tyche¹⁹ mit der Freiheit des Würfelwurfs, mit dem Gabenwurf des Gebers oder der Geberin in Verbindung bringen. Die Gabe und das Ereignis gehorchen nichts anderem – außer Prinzipien von Unordnung, das heißt Prinzipien ohne Prinzip.²⁰

Aber Vorsicht, die Wirkungen puren Zufalls, stellt Derrida klar, bringen niemals eine Gabe hervor, da die Gabe immer eine Intention des Gebens voraussetzt. Die Intention des Gebens beinhaltet jedoch auch die mögliche Aufhebung der Gabe – die sich als Gabe (vor)sieht und zur Berechnung wird. Der Anteil des Zufalls an der Gabe holt diese aus der «intentionalen Berechnung des Gebens» heraus und bringt sie als pure Spontaneität zum Vorschein. Vom Standpunkt des Drehbuchschreibens aus besteht das Ziel nicht darin, die Personen in eine bestimmte Situation zu versetzen, sondern darin, mit Hilfe des im Entstehen begriffenen Films das ethische Vermögen auf die Probe zu stellen. Nun kommt es aber vor, dass ein Dokumentarfilm gar kein relationales Ereignis filmt, dass die dokumentarische Praxis sich bloß am Rande des Ereignisses abwickelt, es verpasst oder sogar verhindert. Es haben dann nur Transaktionen stattgefunden, ein Tausch, etwas Ökonomisches. Aber das Ereignis ist weder das, was vor der Kamera, noch was mit der Kamera passiert; das Ereignis ist das Werden in und durch den Film; der Film ist das, was der Beziehung geschieht; diese Beziehung, auf die der Film sich auswirkt, ist ihrerseits das, was auf den Zuschauer einwirkt, sich auf sein Verhältnis zum Film, zum Autor und zu seinen Figuren auswirkt. Im kommunitarischen Regime ist der Film – als Erfahrung – dazu fähig, die Beziehung zwischen Filmenden und Gefilmten dem üblichen Rahmen der Produktions- oder Dienstleistungsbeziehungen zu entziehen. Das Verhältnis der Gabe wirkt sich seinerseits auf die Beziehung zum Film aus, die nicht mehr als Bezug zum Artefakt oder Werk aufgefasst werden kann. Wie ist eine derartige Wirkmacht des Verhältnisses der Gabe zu verstehen?

Wenn wir uns an einen Theoretiker des Systems der Gabe halten, an Jacques T. Godbout, kommen wir der Antwort bereits näher: Godbout geht davon aus, dass die modernen Gesellschaften auf besondere Weise nach einer Form der Sozialität streben, in der es mehr auf die Verbindung selbst ankommt als auf deren Funktion, und in der die Instrumentalisierung der Beziehung zum Anderen aufgehoben wird, ein Bestreben, an dem die dokumentarische Praxis Anteil hat, indem sie «Fremden» eine relationale Erfahrung der Nähe bietet, eine Nachkommenschaft im Nebeneinander. Es ist deutlich geworden, dass die expandierende audiovisuelle Industrie dazu neigt, das Verhältnis zwischen Regisseur, abgebildeter Person und Zuschauer an das juristische Modell der Marktgemeinschaft anzupassen (Arbeitsrecht, Marktregel, Persönlichkeitsrecht). Doch von diesem Modell ist hier nicht die Rede: Es geht um das System der Gabe.

Die Herausforderung der dokumentarischen Praxis läge demnach in der Bildwerdung einer relationalen Erfahrung, die sich von den funktionalen Sozialitätsformen unserer modernen Gesellschaften unterscheidet. Bilder

¹⁹ Aristotelisches Konzept, das den Zufall im Zusammenhang mit einer menschlichen Finalität bezeichnet, im Gegensatz zum *automaton*, das den Zufall im Allgemeinen bezeichnet.

²⁰ Derrida, *Falschgeld*, 160.

existieren unabhängig von ihren wirtschaftlichen, diskursiven, juristischen und emotionalen Bedeutungen, sie sind die Mediatoren einer Beziehung der Gabe, bei der weniger das zirkulierende Gut als der Sinn des Handelns im Vordergrund steht. Was die verschiedenen Beteiligten alles in den dokumentarischen Prozess einbringen, lässt sich nicht quantifizieren und ist inkommensurabel; es gibt keinen gemeinsamen Maßstab zwischen der Zeit und dem Vertrauen, die die gefilmte Person dem Film schenkt, dem Bericht, den der Regisseur erstattet sowie dem Vergnügen, das er bereitet, und dem Gehör und der Anerkennung, die der Zuschauer ihm schenkt. Auch ist dies kein geordnetes Verhältnis, da der Filmemacher ebenso der dargestellten Person Anerkennung entgegenbringen, die gefilmte Person dem Zuschauer Vergnügen bereiten, der Zuschauer dem Regisseur sein Vertrauen schenken kann. Und dieses Verhältnis der Gabe kann jederzeit pervertiert, schockiert oder verraten werden. So kann der Regisseur das Bild benutzen und einen kommerziellen Gegenstand (sein Produkt) daraus machen, oder es sich als Teil seines eigenen Diskurses (seines Blicks) aneignen; der Zuschauer kann sich weigern, den Worten der Filmperson Gehör zu schenken, die gefilmte Person kann den alleinigen Anspruch auf das Erzählen ihrer Geschichte erheben. Und in dieser Hinsicht kann der Dokumentarfilm innerhalb seiner Produktions-, Austausch- und Kommunikationsbeziehungen die Gabe auf die Probe stellen, obwohl diese aus ihnen ausgeschlossen zu sein scheint.

Filmen: eine Frage der Erkenntlichkeit zwischen drei Instanzen

Jacques T. Godbout untersucht die Gabe nicht als isolierte Bewegung, sondern als Knüpfen einer Beziehung, die für sich selbst steht, also als eine Handlung, die von denen mit Sinn gefüllt wird, die an der Gabe beteiligt sind.²¹ Dass die Wertschätzung der Beziehung zu den anderen über die Gabe führt, liegt für Godbout daran, dass die Sinn- und Werteproduktion es erfordert, die institutionalisierten Regeln hinter sich zu lassen, die die üblichen Transaktionen in den Beziehungen zu den anderen regulieren. Zwar ermöglichen vertragliche Bindungen eine größere Handlungsfreiheit und die Gemeinfreiheit führt ein Prinzip der Gerechtigkeit ein. Aber die Beziehung zum Anderen wird dabei auf den punktuellen Austausch begrenzt, der den Anlass für sie darstellt. Die Gabe hingegen stellt eine Verbindung her, die über die Gabe hinaus bestehen bleibt. Diese Beständigkeit der Verbindung, diese Wertschätzung der Verbindung um ihrer selbst willen ist für Godbout die Motivation der Gabe.

Die wahre Gabe ist jene, deren Sinn nicht darin besteht, einer sozialen Konvention oder einer Regel gerecht zu werden, sondern die Verbindung zu einem Menschen zum Ausdruck zu bringen [...]. Der Gebende mindert die Pflicht des Zurückgebens ab und stellt es dem Anderen infolgedessen frei, ebenfalls zu geben [...]. Man gewährt dem Empfänger somit die Möglichkeit, ein echtes Geschenk zu machen, anstatt sich nur der Verpflichtung zur Rückgabe zu fügen. [...] Es ist also festzustellen, dass alle an der

²¹ Godbouts Problem wird schließlich darin bestehen, den Sinn und die soziale Tragweite des Akts der Gabe gegenüber den klassischen Theorien der Gabe zu bestimmen, die die Anthropologie hervorgebracht hat. Dies gilt insbesondere für die Theorie des Potlatchs, die dazu tendiert, den Sinn der Gabe hinter der Bildfläche einer Machtbeziehung verschwinden zu lassen, die sie instrumentalisiert. Siehe dazu Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* [1923–1924], in: ders., *Sociologie et anthropologie*, Paris (Presses Universitaires de France) 1973, 143–279 [1950]. [Dt.: Marcel Mauss, *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1968.]

Gabe Beteiligten willentlich und unablässlich eine Ungewissheit, eine Unbestimmtheit und ein Risiko mit dem Erscheinen der Gegengabe verbinden. Um sich möglichst von dem Vertrag, der vertraglichen Verpflichtung (wirtschaftlicher oder sozialer Art) und auch von der Pflichtregel wegzubewegen – eigentlich von jeder universellen Regel.²²

Auch die Gabe hat ihre Regeln – des Maßhaltens, der Angemessenheit und des Anlasses, und diese Regeln müssen überschritten werden, um der Geste einen kommunikativen Wert zu geben. Das Eingehen von Risiken steht dabei an erster Stelle.

Die Bedeutung dieses Spiels mit den Regeln ist multidimensional, aber ein Aspekt ist dabei allgegenwärtig: Mit der Regel zu spielen dient dazu, die Beziehung persönlicher und die Verbindung zwischen dem Schenkenden und dem Beschenkten einmalig werden zu lassen, zu zeigen, dass diese Geste nicht einer Regel Folge leisten soll, sondern um ihrer selbst willen vollzogen wird, einer persönlichen Verbindung wegen.²³

All dies läuft auf ein System der «positiven Schuld» zwischen den Mitgliedern des Netzwerks der Gabe hinaus, also auf einen Bezug *zur Gemeinschaft*, ausgehend von den interpersonalen Beziehungen, die durch das Verhältnis der Gabe intensiviert werden. Tatsächlich hinterlässt die positive Schuld ein Gefühl der *Dankbarkeit* – beim Beschenkten – das sich nicht in der Verpflichtung äußert, dem Schenkenden direkt etwas zurückzugeben – der ja alles dafür getan hat, um diese Verpflichtung aufzuheben –, sondern in dem Wunsch, seinerseits *andere* zu beschenken. Die Gemeinschaft ist demnach eher Sache eines Wunsches als einer Befolgung bestehender Regeln, und ist eher in der Wertschätzung der Verbindung zum Anderen als einem freien Individuum verwurzelt als in der Idee einer gemeinsamen Zugehörigkeit. Anstatt also die Gesellschaft auf der Grundlage völlig schuldfreier Individuen aufbauen zu wollen (so die Perspektive des Individualismus), lässt sich die Gemeinschaft von einer positiven Schuld aus verstehen, die in den interpersonalen Beziehungen der Gabe auf sich genommen und dann auf die anderen übertragen wird, in dem Wunsch, zu geben, der auf die Unmöglichkeit oder einfach die Ungehörigkeit der Rückerstattung antwortet. *Eine Gemeinschaft von Gebenden* ist es, die der vom System der Gabe verursachte Zustand der positiven Schuld ermöglicht; eine Gemeinschaft von Individuen, die dieser Gemeinschaft gegenüber frei sind, und niemals zurückgeben, was sie denen schuldig sind, die sie beschenkt haben, die aber aufgrund dieser «uneinlösbaren» Schuld die anderen beschenken.

Man könnte die Gabe als ein System definieren, in dem sich das Prinzip des «Zurückgebens» so weit auflöst, bis man vielleicht gar nicht mehr zurückgibt, sondern nur gibt – oder in dem man im Gegenteil immer dabei ist, etwas zurückzugeben, wobei es hier darauf ankommt, dass der Unterschied zwischen zurückgeben und geben verschimmt und unbedeutend wird. Es ist anzunehmen, dass der Zustand der positiven Schuld eintritt, wenn der Empfänger, anstatt zurückzugeben, seinerseits etwas herzugeben beginnt. Die Verpflichtung des Zurückgebens wird vom Wunsch des Gebens abgelöst.²⁴

²² Godbout, *Le don*, 159. Übers. YS.

²³ Ebd., 38. Übers. YS.

²⁴ Ebd., 48. Übers. YS.

Dieser Zustand der positiven Schuld bezieht also die Gemeinschaft als relationales Umfeld mit ein und nicht als ein feststehendes Ganzes, zu dem man Verbindungen eingeht. In diesem Sinne ist man nicht durch Schuld an die Gemeinschaft gebunden. Dies ist die Idee der «generalisierten Reziprozität». Godbout erinnert daran, dass dies natürlich nicht das einzige Modell der Gabe ist, das die vielfältigen Prinzipien aufgreift, die die Geste des Gebens regulieren. Aber es ist dasjenige, das, indem es auf die Idee der positiven Schuld hinausläuft, die Frage nach der Gemeinschaft eher auf der Seite des Wunsches verortet als auf der Seite der Pflicht, und in einem schöpferischen Verhältnis, das darin besteht, einer Beziehung Wert zu verleihen, indem man das Risiko, das Übermaß und die Freiheit wagt. Ein instrumentalisiertes Verhältnis bestünde im Gegensatz dazu darin, dass man die Beziehung nur dazu nutzen würde, um sich Zufriedenheit und Sicherheit zu verschaffen. Auf dieser theoretischen Grundlage könnte man also eine Erfahrung der Rezeption beschreiben, bei der die Anerkennung, die der Zuschauer empfindet, nicht nur mit dem Vergnügen zusammenhängt, das er durch das Werk als Werk erfahren hat, sondern auch mit dem Wunsch, seinerseits die Verbindung weiterzuknüpfen. Die Einbindung des Zuschauers in das dokumentarische Beziehungsverhältnis – als mit einer Erzählung Beschenkter – ist also von besonderer Bedeutung, um zu verstehen, wie die audiovisuelle Erzählung zur Sozialität der Gabe führt.

Diese ästhetische Erfahrung muss jedenfalls auf eine soziale *Praxis* gestützt sein, bei der die Frage nach der Gemeinschaft nicht schon im Voraus durch Riten und Institutionen geregelt ist, sondern erst erfunden und erarbeitet werden muss, indem ihre Fragilität auf die Probe gestellt wird. In Québec hat der Zusammenbruch sozialer Orientierung in den 1960er Jahren das Entstehen eines Kinos ermöglicht, das sich an der kommunitarischen Frage abgearbeitet hat, sowohl in Bezug auf seine Produktions- als auch seine Rezeptionsweisen. Dass die kommunitarische Beziehung über eine dokumentarische Praxis verläuft, die als wirkliche soziale *Praxis* verstanden wird, ist eines der wichtigsten Kennzeichen der französischsprachigen Produktionen der ONF [der staatlichen Filmbehörde Kanadas]. Auf diesen Aspekt der Frage kann in diesem Rahmen nicht näher eingegangen werden,²⁵ ich beschränke mich darauf, sie kurz zu erwähnen, um die Bedeutung der Sozialität in der dokumentarischen Praxis und Rezeption hervorzuheben. Und es ist kein Zufall, dass ich mich auf die Arbeiten von Jacques T. Godbout bezogen habe, um eine Annäherung zwischen Gabe, dokumentarischer und sozialer Beziehung vorzunehmen, da es sich um einen Soziologen aus Québec handelt, der mit den Problemen der Québecer Sozialität eng vertraut ist – so wie sie auch im Kontext der Entwicklung der Gemeinwirtschaft, der Popkultur, des kollektiven Verhältnisses zu den Künsten und Künstlern und der Rolle der Kommunikationsmedien zu beobachten sind.

²⁵ Dies ist im Grunde der Gegenstand meiner Dissertation, die ich 2006 verteidigt und 2010 bei den Presses de l'Université de Montréal veröffentlicht habe, unter dem Titel: *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'ONF 1960–1985*.

Audiovisuelle Mediation und Sozialität der Gabe

Es können aus dieser Untersuchung also einige interessante Schlussfolgerungen über die relationale Erfahrung des Dokumentarfilms und seine soziale Tragweite geschlossen werden. Wie wir gesehen haben, ist die dokumentarische Praxis als Austausch- und Produktionstätigkeit in die Regeln des Marktes und des Rechtsstaates eingebunden. Aber dies ist nur der formale Rahmen; und eine dokumentarische Praxis, deren relationale Erfahrung sich bloß innerhalb dieses Rahmens abspielen würde, würde den Zuschauer vor keine relationale Herausforderung stellen, die ihn berühren könnte; sie könnte bestenfalls einen Diskurs über den Zusammenhalt in Gang setzen, nicht jedoch eine interpersonale Sensibilität wecken. Es verhält sich jedoch anders, wenn das Verhältnis von Filmendem und Gefilmtem sich im Modus der Gabe artikuliert, so dass jeder etwas hergibt, um den Wert der Verbindung zu betonen, von der der Dokumentarfilm die Spur der Risiken, Überschüsse und Unmöglichkeiten trägt, oder jeder unwillkürlich zum Gebenden wird, weil er in ein ungeahntes und unmögliches Verhältnis eingebunden ist, das in den Lücken des verwirklichten Films einen ganz anderen Film entstehen lässt. In diesem Fall also wird der Film selbst zur kollektiven Mediation, verwandelt sich das ursprüngliche interpersonale Verhältnis in ein Netz heimlichen Einverständnisses, in eine kommunitarische Verbindung. Dies geschieht durch die Einbeziehung des Zuschauers, der dank seiner eigenen Rolle als Schenkender und Beschenkter auf diese Erfahrung Bezug nehmen kann, und der *durch die Anerkennung der Gabe dazu bewegt wird, seinerseits geben zu wollen*. Die Vervielfachung dieser Beziehungen der Gabe in der dokumentarischen Praxis bestärkt demnach eine alternative Sozialität, die nicht auf dem *homo oeconomicus* beruht, sondern auf einem *«homo donator»*, den Jacques T. Godbout als denjenigen definiert, der nicht leben kann, ohne eine Verbindung zu den anderen einzugehen, eine produktive Quelle gemeinsamen Sinns und Werts. Dank dem Dokumentarfilm wird der Fremde zum Vertrauten, die interpersonale Beziehung zum Netzwerk; Filmender, Gefilmter und Zuschauer versuchen, einen Weg zur Wiederverzauberung der Welt zu finden, kraft einer Verbindung, die sich außerhalb jeder hierarchischen und vertraglichen Regel und jenseits jeder sozialen oder moralischen Verpflichtung herausbildet. Wenn von einer sozialen Tragweite des Dokumentarfilms die Rede sein kann, dann vielleicht in Bezug auf die Art und Weise, wie eine Sozialität kommunitarischen Typs zum Kern seiner Praxis wird und eine Ästhetik hervorruft, die die Evidenz des Bildes leugnet und angesichts der Frage der kollektiven Mediation, die mit der Beziehung von Filmendem und Gefilmten aufkommt, dessen Beschaffenheit ausblendet: Das Bild ist nicht mehr die Repräsentation der Verbindung, sondern die Gelegenheit ihrer Produktion. Die Utopie einer Gemeinschaft von Freunden, die unaufhörlich ihren Zusammenhalt auf die Probe stellt, um zu handeln, denken und zu leben, indem der Kreis der Nahestehenden so weit wie möglich ausgeweitet wird.

Das Verhältnis der Gabe, wie es Jacques T. Godbout beschreibt, führt eine gemeinsame Sensibilität für den Zusammenhalt ein, die es ermöglicht, eine Rezeptionsform des Dokumentarfilms zu beschreiben, die sich speziell durch den relationalen Charakter seiner Praxis definiert. Diese Rezeption unterscheidet sich von jener, die Hans Robert Jauß beschreibt: Sie hat keinen Erwartungshorizont und beruht nicht auf der Existenz literarischer Vorbilder und sozialer Normen, die es zu reproduzieren oder zu überschreiten gälte; sie ist auch nicht nur von einer einzigen diskursiven oder ästhetischen Bewertung abhängig. Es geht hier nicht nur um die Argumentation, nicht einmal um die Anerkennung der besonderen Qualitäten des Films bezüglich der Art des Vergnügens, das er bereitet; auch die Rezeptionsgemeinschaften sind in diesem Regime kommunitarischer Wahrnehmung nicht entscheidend: Es ist unwesentlich, welchem/r Geschlecht, Klasse, Rasse oder Minderheit man angehört. Man rezipiert den Film auf der Grundlage seiner Erfahrung oder im Geschäftsverkehr mit dem Anderen, und es kommt vor, dass man das Risiko einer Beziehung eingeht, statt sich für die Sicherheit der Transaktion (symbolischer, emotionaler oder kommerzieller Art) zu entscheiden. Dieses kommunitarische Regime appelliert an eine gemeinsame Sensibilität für die Aufgabe des Zusammenseins, die deutlich macht:

[Das Gemeinsam-Sein besteht] in der Aufteilung einer Last, einer Pflicht oder einer Aufgabe, und nicht in einer substanziellen Gemeinschaft. Das Gemeinsam-Sein wird definiert und konstituiert durch eine Last, und letztendlich ist es mit nichts anderem als dem *cum* selbst belastet. Wir sind verantwortlich für unser *mit*, das heißt für *uns*.²⁶

Die dokumentarische Praxis begründet sich demnach für den Filmemacher wie den Zuschauer durch die Offenbarung dieser Bürde durch die gefilmte Person und das, was ihre Präsenz in dem Film sowie die Tatsache, dass sie sich mehr oder weniger einvernehmlich einer unentscheidbaren relationalen Erfahrung aussetzt, wohl heißen mag. Es geht nicht darum, dass man als Zeichen der Zugehörigkeit zur selben Gruppe dieselben Werte teilt; um nichts, das sich Freunde untereinander schenken – und zwar ausschließlich Freunde. Vielmehr geht es um eine Erkenntlichkeit [*reconnaissance*] im dreifachen Wortsinne: eine Dankbarkeit gegenüber dem Anderen, der an dem Film beteiligt war oder ihn produziert hat, eine Anerkennung des Anderen als eines Anderen – durch seine Ins-Bild-Setzung und ein Wiedererkennen der Zeichen – sowie der Indizien eines Verhältnisses der Gabe. Dieses Erwecken von Aufmerksamkeit, das die Instanzen des Filmenden, des Gefilmten und des Zuschauenden gleichermaßen betrifft, geht einher mit der Bildung eines Netzwerks, in dem das dokumentarische Bild die Funktion innehat, die in der Intimität der individuell eingebundenen Personen erlebte Beziehung der Annäherung und Anerkennung dem Kollektiv zu eröffnen. Dies ist auch eine Reaktion auf die Verunsicherung, die inmitten einer neuen Art der sozialen Beziehung aufkommt, die sich von den Riten und Institutionen der gegenseitigen Erkenntlichkeit befreit hat, jedoch kaum über nahestehende Personenkreise hinauszureichen vermag. Es ist eine

²⁶ Jean-Luc Nancy, Conloquium [1999], in: Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, Paris (Presses Universitaires de France) 2000, 8. Übers. YS, Herv. i. Orig.

Verunsicherung, die die *Erkenntlichkeit* selbst betrifft, und die in *der Gabe und der Erzählung* (bzw. der Erzählung als Gabe) eine Möglichkeit sieht, sich als Verunsicherung zu artikulieren und als Erkenntlichkeit fortzuschreiben. Von diesem Blickwinkel aus ist das kommunitarische Regime, das die Sozialität der Gabe über die filmische Praxis neu verhandelt und in Gang setzt, nicht reduzierbar auf einen Inhalt oder eine Praxis des Drehens. Der Film ist der Augenblick und die Spur eines Gebens und eines Überlassens, wo der Datenwert des Bildes hinter seiner Bedeutung als Ergebnis einer Handlung zurücktritt, die die Verbindung vom Einen zum Anderen beglaubigt.

«Am Anfang muß die Erfahrung der gewaltsamen Wirkung des Zeichens stehen, und das Denken muß gleichsam gezwungen werden, die Bedeutung des Zeichens zu suchen.»²⁷ Die Interpretation der Zeichen im dokumentarischen Bild ist gleichermaßen die Angelegenheit des Filmemachers, der seine Erfahrung wiedergibt, wie die des Zuschauers, der diese empfängt, und der gefilmten Person, die sich auf dem Bildschirm im Zeichensystem eines Anderen eingebunden sieht, der seinerseits eine äußere Position einnehmen muss, um in der Lage zu sein, zum Film zurückzukehren und herauszulesen, was sich über sein eigenes Bild hinaus abspielt. Das kommunitarische Regime ist kein direktes Kino oder eines, das sich bloß über seinen Inhalt erfahren lässt – eine authentische Erfahrung, die vom Filmemacher geteilt und erzählt wird – und nicht etwa gleichzusetzen mit seiner Technik der lebensnahen Bilder. Das kommunitarische Regime impliziert eine bestimmte Form der «Entzifferung», die den Zuschauer «im Inneren der Beziehung» (d.h. die gefilmte Person und den Regisseur) auf die Probe stellt, aber auch für den Zuschauer «von außen», der seinerseits die vom Bild geschaffene Distanz überwinden und zu dem *Ort seiner eigenen Involvierung* in die sich auf dem Bildschirm abspielende Beziehung vordringen muss. Diese ästhetische Erfahrung spart also den Werkbezug ein, oder eher den Bezug zum Werk als einem Werk. Die «Erkenntlichkeit», die durch die auf die Probe gestellte Verbindung bei der Entstehung und Rezeption des Films auf dem Spiel steht, besteht auch nicht in einem *moralischen Urteil* über den Wert dieser spezifischen Verbindung oder der Verbindung zu den anderen im Allgemeinen. Die Erkenntlichkeit ist insofern eher das Ergebnis der audiovisuellen Mediation, als diese die Art und Weise, sich vor dem Anderen und mit dem Anderen zu benehmen, extrem sensibel und kritisch werden lässt, ob man nun filmt, gefilmt wird oder bloß zuschaut.

²⁷ Gilles Deleuze, *Proust und die Zeichen*, Berlin (Ullstein) 1978, 22. [Orig.: *Proust et les signes*, 1964]

Aus dem Französischen von Yasmine Salimi