

Filmische Anschlusskommunikation

Die Beobachtung filmischer Anschlusskommunikation über den Suizidversuch basiert auf insgesamt vier Werken, die unterschiedliche Referenzen zum Ereignis eröffnen. Die Filme *Network* (1976), *The Howling* (1981), *Christine* (2016) und *Kate Plays Christine* (2016) behaupten implizit und explizit Referenzen zum realhistorischen Leben und dem Suizidversuch Christine Chubucks sowie zu seiner soziokulturellen und medialen Rahmung. Im Fall von *Network* und *The Howling* konstruieren die Filme und ihre Paratexte selbst keine expliziten Referenzen und Indizes auf die Persona Christine Chubbuck, sondern abstrahieren die Frage der Referenzialität vielmehr auf der Ebene der Problematik eines die Fernsehlandschaft der 1970er Jahre bestimmenden Sensationalismus und einer damit einhergehenden zunehmenden Verunsicherung über die zuvor vermeintlich als scharf konturiert angenommenen kategorialen Grenzen zwischen Konstrukten wie Realität und Fiktionalität, Nachrichtenberichterstattung und Unterhaltung. Alle vier Filme eint, dass sie Empfindungen im Zuge der weiteren Generierung von Anschlusskommunikation nicht nur als wirkungsästhetische Angebote konstruieren, sondern innerdramatisch mit diesen auch auf Ebene von Zuschreibungen gegenüber einzelnen Figuren arbeiten. Dabei können, wie in der folgenden Analyse zu zeigen sein wird, ambivalente Umgangsweisen mit der ursprünglichen Verunsicherung beobachtet werden, die die Kontingenz des Suizidversuchs als Medieneignis produzierte.

Die zwei dominanten Strategien des Kontingenzmanagements, die ich bereits im Teil zur Presseberichterstattung erarbeitet habe, schreiben sich auch hier weiter fort. Während *Network* und *The Howling* vornehmlich medienkritische Positionen einnehmen, widmen sich *Kate Plays Christine* und *Christine* tendenziell stärker der Frage nach psychischer Krankheit, indem sie ihre Narrative explizit an der Persona Chubbuck engführen. Die vier Filme lassen sich außerdem auch in Bezug auf ihre filmischen Formen differenzieren, die ich hier in einem pragmatischen Verständnis als Genres fasse (Altman 1999: 207–227). Die Differenzierung der Filme anhand des Genrebegriffs ist dabei aus zwei Gründen herausfordernd. Erstens handelt es sich um drei fiktionale Spielfilme und einen Dokumentarfilm, die allesamt unterschiedliche Referenzen zwischen Repräsentation und realhistorischen Ereignissen aufrufen. Den Genrebegriff als Ausgangspunkt der Analyse dieser Referenzen zu sehen, leitet dabei unmittelbar in den Diskurs über das Dokumentarische über, der von einer grundsätzlich nach wie vor ungelösten Formdebatte gekennzeichnet ist (Hohenberger 2012). Der Genrebegriff erscheint deshalb vor allem vor der Frage nach Spiel- und Dokumentarfilmen und der damit einhergehenden Debatte um Fiktionalität und Faktizität zunächst unglücklich, da der Dokumentarfilm *Kate Plays Christine* damit als Auskopplung eines dokumentarischen Genres verstanden wird. Damit würde der Dokumentarismus als filmische Form simplifiziert, obwohl bereits substantielle Arbeit zur Differenzierung seiner Ausformungen geleistet worden ist (Nichols 1991; Nichols 2010; Musser 2020). Darüber hinaus muss auch auf die Forschungsdebatte um den Genrebegriff und damit nicht nur auf die daraus resultierende Feststellung seines Konstruktionscharakters verwiesen werden, sondern auch auf angrenzende Konzepte wie ›Format‹, ›Korpus‹ oder ›Gattung‹ (Scheinpflug 2014; Dörre 2022: 51–59). Jason Mittell hat festgestellt, dass auch die Auswahl der jeweils genrekonstituierenden Charakteristika eines Medienartefaktes arbiträr erscheinen: »Texts have many different com-

ponents, but only some are used to define their generic properties.« (2001: 6) Es ist deshalb mein Anliegen, den Genrebegriff zu einem sehr dezidierten Zweck in die Analyse einzubringen. Ich fasse *Network* als satirisches Drama, *The Howling* als Horrorfilm, *Christine* als fiktionalisierte Filmbiografie und *Kate Plays Christine* als reflexiven Dokumentarfilm. Bei dieser zunächst sehr heuristisch anmutenden Kategorisierung geht es nicht primär um eine genretheoretische Fundierung der Analyse. Vielmehr soll die Einordnung der Filme in diese Genres auf die unterschiedlichen Behauptungen von Referenzverhältnissen zwischen filmischer Darstellung und realhistorischem Ereignis hinweisen.⁵ Darüber hinaus haben Keppler und Seel angemerkt, dass die Kategorisierung über Ordnungsstrukturen wie Genres auch die Evaluation durch das jeweils vermittelte Kommunikationsangebot beeinflusst:

Filmische Gattungen unterscheiden sich nicht allein dadurch, ob in ihnen Fakten mitgeteilt oder Stories entwickelt werden und wenn ja, wie dies geschieht, sondern immer auch dadurch, was für eine Einstellung oder Sicht mit faktischen oder nichtfaktischen Ereignissen vermittelt wird. Mit diesen Sichtweisen sind häufig evaluative Gewichtungen verbunden, durch die etwas als wichtig oder unwichtig, ratsam oder bedenklich, zukunftsweisend oder veraltet, als ›in‹ oder ›out‹, als lohnend oder vergeblich oder im engeren Sinn als moralisch richtig oder falsch qualifiziert wird. Diesen Formen kultureller – und damit: in verschiedenen Bedeutungen werthafter – Orientierungen, die durch unterschiedliche Gattungen der medialen Kommunikation angeboten werden, ist eine umfassende Analyse des Gebrauchs filmischer Formate auf der Spur. Das, was in diesen Formen kommuniziert wird, ist von dem nicht zu trennen, wie sich Kommunikation an Hand dieser Formen vollzieht. (Keppler/Seel 2002: 62)

Genres bieten sich insofern aus zweierlei Beobachtungsperspektiven an. Innerlich konstituieren sie sich anhand einer jeweils historisch und kulturell spezifischen Akkumulation von Bildern und Tropen. Es handelt sich bei Genres dementsprechend um »historisch spezifische Textgruppen« (Scheinpflug 2014: 69). Darüber hinaus existiert eine historisch und räumlich zwar wandelbare, jedoch fassbare kulturelle Hierarchisierung von Genres und ihrer Fähigkeit, werhafte Orientierung zu vermitteln, womit eine Außenperspektive auf Genres und die jeweils von ihnen vermittelten Kommunikationsangebote angesprochen sei. Beispielsweise in Bezug auf Genres, die sowohl wirkungästhetisch als auch thematisch auf Körper rekurrieren, hat Linda Williams eine kulturelle Wertminderung konstatiert (Williams 1991). Passend dazu weisen auch Keppler und Seel darauf hin, dass es »filmische Genres [...] nur in der Praxis ihrer Wahrnehmung und ihres Gebrauchs als diese oder jene Art von Film« (Keppler/Seel 2002: 64) gäbe. Hickethier

⁵ Hier ist es wichtig, noch einmal die Formulierung der ›Behauptung‹ von Referenzverhältnissen zu einer außerdiegetischen ›Wirklichkeit‹ zu betonen; es geht also nicht um die Referenz selbst, sondern darum, dass die Filme diese für sich reklamieren. Auf die Unmöglichkeit eines absoluten Anspruchs solcher Referenzen hat unter anderem Roger Odin hingewiesen: »Der Begriff eines Wirklichkeitsbezugs lässt sich daher nicht ohne Schwierigkeiten verwenden. Er zwingt nämlich zur Definition dessen, was man unter Realität versteht, und führt einen unweigerlich in die delikate philosophische Debatte über das Reale und das Imaginäre, das Wahre und das Falsche, kurz, er benötigt einen dazu, die Frage nach dem Wert der mitgedachten Realitätsmodelle und – allgemeiner – nach dem Status des Sehens selbst zu stellen.« (Odin 1984/2012: 259)

schreibt dazu in Bezug auf als *faktisch behauptete Darstellung*, die häufig im Kontext des Dokumentarismus anzutreffen ist, Folgendes:

Eine als *faktisch behauptete Darstellung* zeichnet sich in der Regel durch eine unmittelbare Referenz aus. Damit ist gemeint, dass das Dargestellte in der Realität auffindbar bzw. nachweisbar ist und dieser Nachweis durch den Verweis auf etwas erfolgt, das außerhalb der Repräsentation liegt. (Hickethier 2008: 364; Herv. i. Orig.)

Bildtheoretisch begriffen wird diese Referenz häufig anhand der Frage nach indexikalischer Darstellung. Deren Konstruktion einer unmittelbaren Verbindung zwischen Bild und Realität wird im Dokumentarfilmdiskurs kritisch betrachtet, wie ich bereits im zweiten Kapitel illustriert habe: »Die indexikalische Authentizität des Dokumentarischen ist mithin ein diskursiver ›Effekt‹ und hat keine kausale Ursache in der Realität selbst.« (Hohenberger 2012: 22) Vielmehr lässt sich sagen, dass die Referenz nicht in der ›Realität‹ selbst zu suchen ist, sondern im Bild, das sich die Rezipient:innen von der jeweiligen filmischen Äußerungsinstanz und ihrer angenommenen Realität machen (Odin 1984/2012: 263). Hier eröffnet sich erneut eine Doppelperspektive auf die durch Genres konstruierte Kommunikation, denn Hickethier schränkt ein, dass der Gehalt der Referenz auch davon abhängig sei, in welchem Umfang andere Medien die Referenz stützten, »[e]s handelt sich also letztlich um ein sich selbst stabilisierendes System auf der Ebene medialer Repräsentationen« (Hickethier 2008: 366). Über die hier implizierten Verbindungslien autopoietischer Kommunikation hinaus müssen auch noch einmal die Verbindungslien zum wirkungsästhetischen Authentizitätsbegriff aufgezeigt werden, den ich im letzten Kapitel erarbeitet habe. Hickethier schreibt dazu, dass es der »Unterstützung der Referenzbehauptung auf der Oberfläche der Erscheinung der medialen Repräsentation« (Hickethier 2008: 368) bedürfe. Im Kontext einer sich als faktual gerierenden Darstellung wird dies häufig durch die Erzeugung einer wirkungsästhetischen Authentizität erreicht; im Falle fiktionaler Darstellungen beschreibt Hickethier die Dynamik folgendermaßen:

Der Kunstanspruch lässt bei Darstellungen, die sich thematisch und inhaltlich mit nachweisbaren und auffindbaren Geschehen einer vormedialen Realität beschäftigen (z.B. mit historischen Ereignissen, Ereignissen des Zeitgeschehens im Dokudrama, Spielfilm etc.), Abweichungen in der Darstellung zu, erlaubt nicht nur unterschiedliche Deutungen und Interpretationen des Geschehens, sondern sogar wissentlich ›falsche‹ Darstellungen, etwa wenn Nebenfiguren erfunden werden, die es historisch nicht gegeben hat, oder Begegnungen zwischen historischen Figuren gezeigt werden, die so nicht stattgefunden haben. Der Zweck dieser Übung besteht darin, Zusammenhänge, zugrunde liegende Muster der Argumentation, allgemeine Konstellationen von Kräften, von Machtverhältnissen und Beziehungen sichtbar zu machen, die damit das jeweils einzelne Geschehen, das dargestellt wird, aus seiner Kontingenz herausheben. (Hickethier 2008: 368)

Es geht hier also nicht um die Behauptung einer direkten Referenz, sondern ganz im Gegenteil um die bewusste Ausstellung von Abweichungen, Veränderungen, Zusätzen und

Auslassungen, um kontingenzen Ereignissen Nachvollziehbarkeit durch Narrativierung zu verleihen.

Aus einer semiopragmatischen Perspektive ergibt sich die Sinnkonstruktion eines Films und eine daraus möglicherweise erwachsende Zuordnung zu einem Genre dabei aus zwei verschiedenen Komponenten, die eine Innen- und Außenperspektive auf Genres reflektieren:

[...] sowohl der Glaube an den Text und seine autonome Existenz als auch das Anerennen der Tatsache, dass sich der Sinn eines Textes mit seinem Kontext ändert. [...] Sowenig wie sich Variabilität des Textes je nach Kontext leugnen lässt, sogenan lässt sich bestreiten, dass der Empfänger an die Existenz eines Textes mit einem unveränderlichen Sinn glaubt, den er nur dekodieren muss. Dass es sich um eine Illusion handelt, ändert nichts daran, dass es am Ende dieser Text ist, der das Resultat des Kommunikationsprozesses ist. (Odin 2019: 39f.)⁶

Aus dem herausfordernden Zusammenspiel zwischen textimmanenten Strukturen und einer kontextuell pragmatischen Perspektive ergibt sich jedoch eine produktive Nutzung des Genrebegriffs als Aushandlungsort, »[der] einer ständigen Definition und Redefinition ausgesetzt [ist], wenn neue Angehörige neue Elemente der Kompensation ins Spiel bringen« (Cavell 2001: 136). Genres können damit in Analogie zu Roger Odins semiopragmatischem Kommunikationsraum gefasst werden, »[e]in von einem Bündel von Bestimmungen definierter Raum, der den Kommunikationsprozess steuert, der ihn ihm stattfindet« (Odin 2002: 300). Das hier immanente mediale Kommunikationsverständnis trennt Sender:innen und Empfänger:innen (Odin 2019: 42f.) ganz im Sinne der Luhmann'schen Auslegung massenmedialer Kommunikation. Odin unterscheidet dabei ebenfalls zwischen Räumen fiktionaler und dokumentarischer Kommunikation, unterläuft die vermeintliche Starre dieser Kategorien jedoch mit dem Konnex der Möglichkeit einer dokumentarisierenden und fiktivisierenden Lektüreweise, die sich wechselseitig auf fiktionale oder dokumentarische Formen und bisweilen sogar auf verschiedene Teile desselben Filmes anwenden ließe (Odin 1984/2012: 263–265). In der Rede von Räumen dokumentarischer bzw. fiktionaler Kommunikation geht es dabei also viel mehr um Räume, in denen eine der beiden Kommunikationsformen vermehrt angeboten werde, ein Dokumentarfilm qualifiziere sich also dann als solcher, »wenn er in seine Struktur explizit (auf die eine oder andere Weise) die Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre integriert, d.h. wenn er die dokumentarisierende Lektüre programmiert« (Odin 1984/2012: 267). Es wäre jedoch »falsch, zu glauben, daß diese Beziehungen im Laufe des Films stabil bleiben. Bald paßt sich der Leser der Forderung des Filmes an, bald der der Institution, bald läßt er sich zu allen anderen Bestimmungen hinreißen, sofern er nicht gleichzeitig mehrere Lektüreweisen mobilisiert...« (Odin 1984/2012: 272).

6 Auch Niklas Luhmann betont das Erfordernis des Weltwissens der Zuschauer:innen zur Erzeugung einer Bindung der »imaginären Ereignisvielfalt« der Unterhaltungsmedien an eine externe Realität (Luhmann 1995/2017: 75).

Der Raum fiktionaler Kommunikation als vornehmlicher Wirkungsraum des fiktionalisierenden Modus ist dabei durch vier Prozesse bestimmt. Das Diegetisieren, also der Aufbau einer fiktionalen Welt, das Erzählen, das Phasieren, also die Erzeugung eines Rhythmus für die Rezipient:innen, und das Fiktivisieren durch die Konstruktion einer fiktiven Erzählinstanz, die als nicht hinterfragbar figuriert werde (Odin 2002: 30ff.). Luhmann bemerkt ähnliches in Bezug auf Unterhaltungsmedien als Teil des Systems der Massenmedien: Die Produktion von Informationen aus anderen Informationen könne nur als Unterhaltung angesehen werden, indem sie ihre eigene Plausibilität selbst erzeuge (Luhmann 1995/2017: 70). Die Frage nach Fiktionalisierung steht dabei in einem engen Wechselsehrtverhältnis zu der der Erzählung. Luhmann benennt das Grundmuster der Reduktion von Bedeutungsüberschüssen in diesen Kontexten als die Erzählung (1995/2017: 75); Odin erhebt die Narration gar zu einem universellen Primat (2019: 53).⁷ Auch eröffnet Odin über die Erzählung eine Verbindungsleitung zu Empfindungen, die im Rahmen des vorliegenden Arguments als Ebene der Kommunikation gefasst werden. Narration besitze eine intrinsische Verbindung zum Schema des Affekts (Odin 2019: 53), der Modus der Fiktionalisierung sei ein »Modus der Sinn- und Affekterzeugung« (Odin 2006: 36). Mit Hickethier lässt sich dazu ergänzen:

Die Fiktionalisierung der Weltdarstellung ist in den audiovisuellen Medien offenkundig selbstverständlich und beim Publikum leichter eingängig, weil sie Welt >erzählen< in menschlichen Beziehungen darstellen und dabei häufig auch mit Strategien der Emotionslenkung umgehen. (2008: 369)

Im Folgenden sollen die oben aufgerufenen Genrezuordnungen deshalb als Ausgangspunkt dafür dienen, die verschiedenen Wege der Behauptungen direkter und indirekter Referenzen der filmischen Darstellungen und dem realhistorischen Ereignis des Lebens und öffentlichen Suizids Christine Chubucks zu beleuchten. Dabei sollen insbesondere die Begriffe der Narrativierung, Fiktionalisierung und Authentizität zu zweierlei Beobachtungen befähigen: Erstens werden sie dazu dienen, die Verschränkungen von Faktualität und Fiktionalität in allen vier Beispielen offen zu legen. Zweitens, und dabei handelt es sich um den zentraleren Punkt, werden sie dazu dienen, die Evokation und Lenkung von Emotionen in den filmischen Beispielen herauszustellen, die kommunikative Anschlussfähigkeit produzieren. Die Analyse soll dabei im weitesten Sinne motivisch erfolgen: Ich werde zunächst anhand des Horrorfilms *The Howling* auf die Rolle paratextueller Informationen und des Vorspanns als Schwelle zur Fiktion eingehen, um danach illustrieren zu können, wie in *The Howling* diegetische Ebenen und Bildästhetiken eingesetzt werden, um die Angebote des Wechsels der Lektüremodi innerhalb des Films zu konstruieren, durch die sich der Film als medienkritisches Angebot der Anschlusskommunikation positioniert. Danach werde ich die Werke *Christine* und *Network* gemeinsam in

⁷ Auch Mieke Bal vertritt diese These bekanntermaßen in ihrem wegweisenden Werk *Narratology*. Zum Erscheinen der vierten Auflage der Monografie revidiert sie ihre anfängliche Anwendung der Narratologie auf vornehmlich literarische Werke hin zu der Anerkennung einer Omnipräsenz von Narrativen (Bal 1985/2017).

den Blick nehmen, um die Rolle von Empfindungen und deren Zusammenhang zu psychischer Krankheit sowie die Rolle von Musik in der Evokation von Empfindungen zu thematisieren. Abschließend werde ich anhand des Dokumentarfilms *Kate Plays Christine* aufzeigen, dass der Blick einer Kameraperspektive und eine Bildmontage, die verstärkt die Einnahme einer dokumentarisierenden Lektüre einfordert, selbst zum Gegenstand moralischer Bewertung werden und sich damit auch kritisch sich selbst gegenüber positionieren müssen.

The Howling (1981)

Die Referenzbehauptung zwischen dem fiktionalen Horrorfilm *The Howling* und dem Medieneignis des Suizids von Christine Chubbuck basiert zunächst auf Paratexten. Über die *The Howling* immanenten Referenzen hinaus, auf die ich im Folgenden eingehen werde, ist es also zunächst ein dem filmischen Text externalisierter Prozess der Anschlusskommunikation, der die Referenz erzeugt. Im Text »The Invisible Exploding Woman« weist Alexandra Heller-Nicholas 2016 auf diverse kulturelle Funktionalisierungen von Christine Chubbucks Suizid hin, dessen Relevanz mit der zeitgleichen Premiere von *Christine* und *Kate Plays Christine* auf dem *Sundance Film Festival* im selben Jahr erneut in den Vordergrund tritt (Heller-Nicholas 2016). Neben einer Bemerkung des in diesem Kontext ebenfalls häufig thematisierten Films *Network* speist sich die Aktualität des Artikels durch die Seltenheit der Referenz zwischen dem Suizidversuch und *The Howling*. Auch Lee Gambin weist 2018 in seiner wegweisenden Monografie zum Film auf Zusammenhänge zwischen *The Howling* und dem Suizidversuch von Christine Chubbuck hin (Gambin 2018).

Der Film handelt von der Fernsehjournalistin Karen White, die in den 1980er Jahren in Los Angeles arbeitet. Karen kooperiert zu Beginn der Erzählung mit der Polizei, um den Serienmörder Eddie Quist zu stoppen, der Karen stalkt. Bei einem von der Polizei fingierten Treffen wird Eddie von den Beamten erschossen und Karen von dem Ereignis nachhaltig traumatisiert. Zur Besserung ihrer psychischen Belastung begeben sich Karen und ihr Ehemann in ein Therapiezentrum, das sich jedoch als Rückzugsort für Werwölfe entpuppt, die Karens Psychologe Dr. Waggoner dort beherbergt. Während Karen mithilfe ihrer Freunde versucht, die Vorgänge dort zu stoppen, erfährt sie, dass Eddie Quist durch die Schüsse der Polizei nicht verstorben ist, da dieser auch ein Werwolf ist. Karen selbst wird im Zentrum von einem Werwolf gebissen, als sie versucht, dieses zu zerstören. In der finalen Szene des Films kehrt sie an ihren Arbeitsplatz im Sender zurück und verwandelt sich während der Moderation einer Live-Sendung in eine Werwölfin, um der Öffentlichkeit einen Beweis für deren Existenz zu liefern. Schließlich wird sie vor laufender Kamera erschossen.

Die Paratexte des Films erlauben, diesen bereits vor Beginn der Sichtung als Horrorfilm zu kategorisieren. Bereits der Titel *The Howling* (»Das Geheul«) verweist auf den Werwolf als eine für den Horrorfilm topische Figur (Worland 2007; Bourgault du Coudray 2006). Auch den Film bewerbende Paratexte wie Filmposter und die Cover von DVD- und Blu-ray-Auflagen verweisen visuell auf die das Narrativ bestimmenden Werwölfe. Beispielsweise ein Filmposter aus dem Jahr 1981 aus Großbritannien zeigt ein aufgerissenes Werwolfmaul und die rechte Pfote, deren Krallen Risse in ein Papier ziehen. Die

visuelle Darstellung suggeriert dabei, dass der Werwolf sich gerade durch die materielle Papierebene des Posters hindurchbeißt und kratzt. Mittig in rot ist der Titel des Films zu sehen, unter ihm der Satz in ebenfalls roter Schrift »Imagine your worst fear a reality«. Links der Werwolfkralle steht das werbende Zitat: »When the Howling Starts...The Horror Begins!«. Am unteren Bildrand sind Namen der beteiligten Schauspieler:innen und Produzent:innen des Films vermerkt (Cult Collectibles 2023). Diese markieren den Film aufgrund seines Produktionskontextes bereits als fiktional. Der über den Titel hinausgehende erneute visuelle Verweis auf den Werwolf als fiktionale Figur und die Stichworte »fear« und »horror« sowie die vornehmlich in schwarz und rot gehaltene Bildgebung des Posters wirken auf die Konstruktion einer fiktionalisierenden Lektüre ein.

Ähnlich verhält es sich bei dem Cover der digital restaurierten Blu-ray-Auflage des Verleihs Studiocanal (Horrormagazin 2023). Das Cover zeigt im Hintergrund die Protagonistin Karen, die von ihrem Freund Chris dabei unterstützt wird, die Werwölfe zu stoppen und die Öffentlichkeit auf sie aufmerksam zu machen. Karen klammert sich an Chris' Arm, der ein Gewehr in den Händen hält. Links vor ihnen zeigt das Cover einen Werwolf mit roten Augen in Angriffsstellung, der die Zähne fletscht. Alle drei Figuren werden von einem dunkelblauen Hintergrund gesäumt, der vor dem Werwolf mit Nebelschwaden durchsetzt ist; im Hintergrund zeigt das Cover Bäume und einen großen weißen Vollmond. Der obere Bildrand ist zudem mit den Namen der beiden Hauptdarsteller:innen des Films versehen; über dem Filmtitel ist vermerkt, dass es sich um einen Film des Regisseurs Joe Dante handele.

Bevor ich auf weitere textimmanente Merkmale des Films eingehe, will ich einige Randbemerkungen zur für den Horrorfilm topischen Figur des Werwolfs verlieren. Elizabeth A. Lawrence beschreibt die kulturelle Faszination mit dem Werwolf folgendermaßen:

[...] the werewolf phenomenon articulates humankind's overwhelming penchant for symbolizing with animal images, making sense of life with metaphors from nature. The wolf is an extraordinary rich vehicle of expression, carrying a complex web of embedded codes [...] most of which are rooted in emphasis on its predation and meat-eating. The wolf bears projected guilt for the human predatory past and a present replete not only with consumption of animal flesh but with all manner of exploitation of and barbarity toward our own species and others. (Lawrence 1996: 110)⁸

Während ich die universalistische Stoßrichtung dieses Arguments auf den Globalen Norden eingrenzen würde, erscheint mir insbesondere die Reflexion von Ausbeutung und Unmenschlichkeit in der Metaphorisierung des Werwolfs in Übertragung auf die patriarchal-kapitalistisch organisierten Staaten des Globalen Nordens greifbar zu sein. Viel stärker noch wirkt der Werwolf in *The Howling* jedoch als Verbildlichung einer gesellschaftlichen Verunsicherung der 1970er Jahre in den USA, auf die ich bereits in der Einleitung des Projekts eingegangen bin. Ähnlich wie sich der erlebte Niedergang normativ-

⁸ Eine stichhaltige Analyse der ungebrochenen kulturellen Relevanz der Figur des Werwolfs liefert jüngst Craig Ian Mann. Seine Analyse macht zudem die Figur des »She-Wolves« produktiv und versucht damit, den das Bild des Werwolfs als tendenziell patriarchal gelesene Figur zu erweitern (Mann 2020).

bürgerlicher Familienideale in der Subversion von Friedfertigkeit und Antipazifismus durch die Manson-Family ausagiert, entpuppt sich der Werwolf hier von der zunächst scheinbar lachhaft unvorstellbaren fiktionalen Trope aus seiner Existenz in einer Schattenöffentlichkeit doch als real. Allegorisch verschiebt er damit die Grenzen dessen, was kollektiv als »echt« und was als fiktional verstanden werden kann in ähnlicher Weise, wie die Manson-Family und weitere soziokulturelle Ereignisse und Entwicklungen Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre das kulturelle Selbstbild der USA tektonisch verlagerten. Diese Parallelismen thematisiert auch *The Howling*.

Roger Odin sieht im Vorspann eines Films die Schwelle zum »Eintritt in die Fiktion« (2006: 36) für seine Zuschauer:innen. Es sei der Vorspann, der den Modus der Fiktionalisierung als »Modus der Sinn- und Affekterzeugung« (ebd.) aktiviere. Der Vorspann von *The Howling* beginnt mit dem textuellen Vermerk in roter Schrift vor schwarzem Hintergrund, dass die »Avco Embassy Pictures Corporation und International Film Investors« den Film präsentieren (*The Howling*, 00:00:42). Dann erscheinen rote Risse im schwarzen Hintergrund und der Bildausschnitt vergrößert sich, sodass die Risse als der Filmtitel *The Howling* sichtbar werden. Die Veränderung des Bildausschnitts ist dabei akustisch von Wolfsgeheul unterlegt (*The Howling*, 00:00:54–00:00:58). Plötzlich wird das Titelbild gesprengt, womit auch seine Materialität ästhetisch fassbar wird: Das Bild zerburst in Glas, auch akustisch ist das Bersten wahrnehmbar (*The Howling*, 00:00:59–00:01:03). Die nun folgenden Filmcredits, die in roter Schrift die Namen der beteiligten Schauspieler:innen und Produktionsmitglieder zeigen, sind unterlegt von einem visuellen Störungseffekt, der an Bildstörungen während der Rezeption von VHS-Kassetten erinnert. Akustisch begleitet wird dieser Teil des Intros von unterschiedlichen Stimmen aus dem Off, die teilweise Fernsehregieanweisungen wie »Give me a two-shot« (*The Howling*, 00:01:07) enthalten. Auch Sätze wie »I just feel as if everything is out of my control« (*The Howling*, 00:01:12) fallen, wobei keine der jeweiligen Äußerungsinstanzen visuell lokalisiert werden kann. Gepaart mit dem visuellen Störungseffekt entfaltet der Vorspann damit eine desorientierende Wirkung. Trotz seiner insgesamt verunsichernden Wirkungsästhetik erfüllt der Vorspann seine Funktion als Schwelle in die Fiktion, indem er die Diegese sowohl visuell als auch akustisch verortet.

Zudem wirkt der Vorspann transitorisch: Er leitet schließlich von der Bildstörung über ein weißes Rauschen in die Diegese des Films über, dessen erste Einstellung Dr. Wagner in einer Ästhetik des Fernsehens der 1980er Jahre zeigt. Der gesamte Bildausschnitt zeigt ihn im Close-Up in einem Interviewsetting, das Bild selbst ist schwarz-weiß und verkörnt (*The Howling*, 00:02:24). Die nächste Einstellung zeigt Eddie Quist in einem Close-Up in einem dunklen Raum, wobei das Bild nun farbig ist und ihn nicht in der verkörnten Fernsehäusersthetik der vorherigen Bilder darstellt. Innerhalb der ersten beiden Darstellungen wird damit eine Motivik in den Film eingeführt, die seinen gesamten Verlauf begleitet: Die verschiedenen Ebenen der Diegese von *The Howling* unterscheiden sich durch die Nutzung einer Bildästhetik, die die Figuren innerhalb der Diegese über jeweils andere Medien wie das Fernsehen oder Filme konsumieren. Der Zusammenhang zwischen beiden Ebenen wird dabei zunächst akustisch markiert, wenn die Einstellung von Eddie im Close-Up aus dem Off durch die Stimme von Dr. Wagner unterlegt wird. Kurz darauf folgt eine Einstellung, die ein Fernsehgerät im Zimmer zeigt, das das Interview darstellt (*The Howling*, 00:02:35). *The Howling* bietet damit unmittelbar zwei Lektüremodi

an, wobei die in der Diegese jeweils über andere mediale Dispositive vermittelten Bilder die von Odin konzeptionierte dokumentarisierende Lektüre evozieren. Odin theoretiert, was *The Howling* hier expliziert: Lektüremodi können fragmentarisch, punktuell und diskontinuierlich verlaufen (Odin 1984/2012: 265), wofür Odin den Begriff der ›Déphasage‹ in seine Theoriebildung einführt, um Momente zu bezeichnen, in denen der ›Zuschauer eben nicht ‹im Rhythmus der Ereignisse mitschwingt› und somit ganz im Erzählfluss aufgeht, sondern Brüche in der Textur des Films erzeugt werden und somit die fiktionalisierende Lektüre blockieren‹ (Kessler 2023). Diese Momente der Déphasage sind in *The Howling* wiederkehrend; ihre Konstruktion durch die Materialität der Bilder evoziert dabei dasjenige, was Laura Marks als »haptic visuality« theoretisiert hat:

[...] a film or video [...] may offer haptic *images* while the term haptic *visuality* emphasizes the viewer's inclination to perceive them. [...] Such images offer such a proliferation of figures that the viewer perceives the texture as much as the objects imaged. While optical perception privileges the representational power of the image, haptic perception privileges the material presence of the image. (Marks 2000: 162f.; Herv. i. Orig.)

Die materielle Präsenz der Bilder durch die Evokation einer ästhetischen Differenz wird dabei an verschiedenen Stellen in der Erzählung von *The Howling* unterstrichen.

Als sich Karen unter Beobachtung ihrer Kolleg:innen vom Sender und der Polizei auf dem Weg zum Treffen mit Eddie Quist macht, sichten Karens Kollege Chris und ihr Ehemann Bill Archivmaterial der Tatorte von Quist, in dem dessen Opfer zu sehen sind (*The Howling*, 00:03:40). Erneut wird die zweite Ebene der Bilder eröffnet – leblose Körper werden anhand einer authentischen Wirkungsästhetik stilisiert, die Eddies Taten aus der fiktionalen Diegese heraus durch eine Äußerungsinstanz positioniert, deren Referenzbehauptung in eine faktuale Wirklichkeit zu weisen scheint. Dass sich dadurch jedoch keine stabile kategoriale Unterscheidung dieser diegetischen Ebenen in fiktional und faktual ergibt, zeigt der Rekurs auf eine weitere Szene zu Beginn des Films, als Karen am mit Eddie vereinbarten Treffpunkt in einem Erotikkino erscheint. Als diese den dunklen Kinosaal betritt, startet Eddie die Projektion eines 16mm-Films, der durch sein Bildformat und für dieses Filmmaterial typische kleine Störungen im Bild als solcher markiert wird. Der Film zeigt eine halbnackte Frau, die von zwei Männern gewaltsam an ein Bett gefesselt, geknebelt, weiter entkleidet und schließlich vergewaltigt wird. Durch eine Äußerung aus dem Off evoziert Quist, dass es sich bei einem der Männer in dem Film um ihn selbst handele: »She didn't feel a thing. None of them do.« (*The Howling*, 00:10:45) Der Film zeigt die sexuelle Gewalt an einer Frau auf eine Weise, die ihn an den Snuff-Diskurs der 1970er Jahre in den USA anschlussfähig macht, den ich bereits in der Einleitung skizziert habe. Durch die Darstellung einer als authentisch figurierten Verschränkung sexueller Gewalt mit ihrer Medialisierung partizipiert *The Howling* hier in Form einer kulturellen Funktionalisierung am Snuff-Diskurs. Er verweist damit nicht in erster Linie über seine Bilder in eine Wirklichkeitskonstruktion, sondern es findet damit vielmehr die Anerkennung eines Diskurses statt, der sich in einer außerdiegetischen Wirklichkeit abspielt, jedoch dabei selbst aktiv Grenzen zwischen Fakt und Fiktion ver-

wischt und dabei in einem hohen Maß von Narrativen und Fiktionalisierung bestimmt ist.

Nachdem Karen im Therapiezentrum von Dr. Waggoner die Existenz von Werwölfen entdeckt und selbst von einem der Werwölfe gebissen wird, kehrt sie mit ihrem Kollegen Chris zum Sender zurück, um die Öffentlichkeit über die Geschehnisse zu informieren. Ähnlich wie Christine Chubbuck haben Karen und Chris dabei einen Wissensvorsprung; ihre Absicht, die anstehende Nachrichtensendung für ihre Zwecke zu nutzen, halten sie vor ihren Kolleg:innen geheim. Als Karens Kollege über ein Feuer in Dr. Waggoners Therapiezentrum berichtet, das kurz zuvor ausgebrochen sei, weicht Karen von ihrem auf dem Teleprompter vorbereiteten Skript ab und liest einen eigens vorbereiteten Monolog vor. Die Abweichung wird dabei visuell vom Teleprompter markiert, der die Diskrepanz zum gesprochenen Monolog zeigt. Hier rekurriert *The Howling* durch die Medialisierung im Live-Fernsehen sehr unmittelbar auf den Suizidversuch Chubucks. Liveness als sein spezifischer Medienwirkungseffekt dreht sich dabei weniger um die Übertragung von Sichtbarkeit, sondern vielmehr um die Übertragung von Gleichzeitigkeit (Engell 2021: 21) und bewegt sich damit ständig in einem von mir bereits angesprochenen Spannungsfeld zwischen vorgeplanten Ordnungsstrukturen und Originalität, die unter anderem durch ein immer enthaltenes Potenzial zum Überraschungsmoment generiert wird. Die wirkungsästhetische Anziehung von Liveness lässt sich dabei in der Gleichzeitigkeit verorten, die die Frage nach Indexikalität und damit auch nach einer Referenz in eine angenommene ›Wirklichkeit‹ neu auflädt, da die Gleichzeitigkeit der medialen Ereignisse und der Rezeptionssituation eine mögliche Manipulation der Bilder scheinbar unwahrscheinlicher werden lässt. Lorenz Engell bemerkt dazu: »Visibility is charged or amalgamated with *simultaneity* by means of the mere existence and functionality of a causal relation [...], and this causal relation is produced and embodied by the electrical current and signal flow on the basis of *indexicality*.« (Engell 2021: 21; Herv. i. Orig.) *The Howling* verhandelt diese Frage der Gleichzeitigkeit innerhalb seiner Diegese auf einer Metaebene ebenfalls über die Verschiebung diegetischer Ebenen, die ich bereits skizziert habe. Während Karen vom Skript des Teleprompters abweicht und ihre Transformation zur Werwölfin vor laufender Kamera beginnt, um ihre Behauptungen zu beweisen, wechselt die diegetische Ebene mehrmals. Visuell markiert wird dies erneut durch einen Wechsel der Perspektive der diegetischen Hauptebene der Erzählung und der Darstellung Karens in den Kontrollmonitoren des Regieraums des Senders (*The Howling*, 01:25:18–01:26:31). Nachdem Chris Karen vor laufender Kamera nach ihrer Verwandlung erschießt, schreit der Programmchef die Regieanweisung »Switch!« (*The Howling*, 01:27:28), woraufhin das Programm von einer Werbung für Hundefutter unterbrochen wird. *The Howling* unterstreicht hier exemplarisch die wirkungsästhetische Einbettung des Live-Fernsehens in einen übergeordneten Zusammenhang des televisuellen Flows:

[JW: Flow] does not interpret or mean anything, and it does not represent or produce any kind of order. *Flow* is not an ordering factor; rather, it is a sensory phenomenon that is free of any semantic meaning and does not operate at a ›higher‹ level. [...] If the *flow* emerges, however, then a complementary process involving the relationship between the image streams and the viewers occurs at the same time, and this process is *immersion*. (Engell 2021: 78; Herv. i. Orig.)

Der bekannterweise von Raymond Williams theoretisierte Flow des Fernsehens (1974) sowie die Annahme eines direkten Zusammenhangs zwischen Liveness und unvermittelte Gleichzeitigkeit sind bereits in den 1980er Jahren als essentialistisch bezeichnet worden. Die aus ihnen resultierenden immersiven und authentischen Medienwirkungseffekte sollten eher als historisch spezifische Resultate programmatischer Senderentscheidungen verstanden werden als im Sinne einer Essenz des Mediums selbst (Feuer 1983: 16).

Auch *The Howling* forciert letztlich eine solch medienkritische Perspektive, indem verschiedene Rezipient:innen der Verwandlung Karens und ihrer folgenden Erschießung dargestellt werden. Der Film zeigt unter anderem zwei unbeaufsichtigte Kinder, die die Ereignisse vor dem Fernseher beobachten – dabei jedoch nicht schockiert reagieren, sondern aufgrund der Unwahrscheinlichkeit einer ›echten‹ Darstellung solcher Ereignisse einen fiktionalisierenden Lektüremodus einnehmen und über die Ereignisse begeistert zu sein scheinen (*The Howling*, 01:26:55). Die Frage der Echtheit der Vorgänge im Fernseher wird auch zwischen zwei Männern in einer Bar diskutiert, die das Ereignis rezipieren. Während einer der beiden das Ereignis als fiktional einordnet, indem er bemerkt »The things they do with special effects these days«, entgegnet der andere Mann: »It was real. She turned into a werewolf and they shot her« (*The Howling*, 01:27:40). Das durch Karen und Chris produzierte Medienereignis reiht sich dabei durch die unmittelbare Montage an eine Hundefutterwerbung und die ambivalenten Reaktionen seiner Zuschauer:innen also in den televisuellen Flow sensationeller Bilder ein, die *The Howling* damit auf einer Metaebene kritisch figuriert. Der Film beteiligt sich so an einem mediakritischen Diskurs vermeintlich referenzloser, ausschließlich simulierter Bilder (Baudrillard 1981) und referiert doch gleichzeitig auch auf das Medienereignis des Suizids Christine Chubbucks. Seine medienkritische Stoßrichtung konstruiert der Film, indem er das Deutungsmuster der Medienkritik, das dem Suizid unter anderem zugeschrieben worden ist, durch Narrativierung und Fiktionalisierung plausibilisiert und nutzbar macht. Das durch Karen produzierte exzessive Medienereignis wird nicht nur durch den im Therapiezentrum vorangestellten Kampf um ihr Überleben und gegen die Werwölfe plausibilisiert. Darüber hinaus wird die im Nachrichtenset am Ende des Films ausgeübte Gewalt dadurch legitimiert, dass sie als absolut notwendiger visueller Beweis durch die filmische Narration positioniert wird. Die letzte medienkritische Wendung des Films besteht dann darin, dass die von Karen intendierte Schockwirkung und die Anerkennung der Existenz von Werwölfen weitestgehend zugunsten eines Staunens über das sensationelle Medienereignis ausbleibt. Die negativ konnotierte Kontingenz, die der Suizidversuch Chubbucks produzierte, wird dadurch nicht nur eingehetzt, sondern *The Howling* positioniert sich auf ihrer Basis selbst als Kommunikationsangebot, das wiederum Anschlusskommunikation generiert, denn »durch die eigene Erzeugung und Auflösung von Ungewissheit individualisiert sich eine erzählte Geschichte« (Luhmann 1995/2017: 73).

Network (1976) und Christine (2016)

Der folgende Vergleich der beiden fiktionalen Spielfilme *Network* und *Christine* wird verdeutlichen, wie durch Prozesse der Fiktionalisierung und Narrativierung Empfindungen als inhärente Ebene der Anschlusskommunikation gesteuert werden. Anhand von *Network* werde ich verdeutlichen, wie dieser Prozess über die Zuschreibung von Emotionen

gegenüber Figuren, ihren wechselseitigen und als empfindsam konnotierten Handlungen und Äußerungen konstruiert wird. Anhand von *Christine* werde ich zeigen, wie das fiktionale Narrativ selbst Empfindungen als wirkungsästhetische Angebote figuriert.

Ich habe bereits in den einleitenden Bemerkungen dieses Kapitels erwähnt, dass *Christine* explizit auf das Leben und den Suizidversuch von Christine Chubbuck referiert, während die Referenzen zwischen dem Suizidversuch und der Erzählung in *Network* implizit verbleiben. Auch hier zeigen sich jedoch paratextuelle Referenzen, die eine Verbindung beider Ebenen nahelegen. In seiner Monografie *Mad as Hell: The Making of Network and the Fateful Vision of the Angriest Man in Movies* beschreibt Dave Itzkoff die Verbindung folgendermaßen:

Whether Chayefsky [JW: Drehbuchautor] was aware of Chubbuck's death at the time he was writing his screenplay is unclear. Months later, he wrote a line for Beale [JW: Howard Beale, Protagonist des Films] in which the anchor declares he will >blow my brains right out on the air, right in the middle of the seven o'clock news, like that girl in Florida, then deleted it from the script. But a set of screenplay notes dated July 16, 1974 – the day after the horrific broadcast, when news of Chubbuck's suicide would have been widely known – makes no reference to her or the incident. (Itzkoff 2014: 47)

Über diese Rekonstruktion des Produktionsprozesses hinaus zeigen sich auch Parallelen auf *Networks* narrativer Ebene. Der Film handelt von Howard Beale, einem erfahrenen Nachrichtensprecher, der im Jahr 1975 aufgrund schlechter Quoten entlassen wird. Am Tag seiner Entlassung verkündet er vor laufender Kamera aus Verzweiflung, dass er in einigen Tagen während seiner letzten Sendung Suizid begehen werde. Diese Ankündigung, gepaart mit kritischen Worten über die aktuelle gesellschaftliche Lage, macht Beale sofort zum Quotenmagneten, weshalb der Sender ihn trotz Bedenken über seinen psychischen Zustand doch auf Sendung lässt. Er wird nun der Protagonist der *Howard Beale Show*, einer Hybridsendung mit unterhaltenden und journalistischen Anteilen, in der Beale in jeder Episode einen zynischen Monolog über das soziokulturelle Klima der USA hält, der wiederum kathartische Wirkung auf das Publikum zu haben scheint. Als die Quote der Sendung nach einer Weile immer weiter sinkt, beschließen die Senderverantwortlichen Beale vor laufender Kamera von Mitgliedern einer terroristischen Gruppe erschießen zu lassen, um ihn in Form der Generierung sensationeller Bilder loszuwerden.

Networks erste Einstellung zeigt vier Fernsehbildschirme, auf denen vier Moderatoren gleichzeitig sprechen. Der Film etabliert damit gleich zu Beginn eine Ebene haptischer Visualität, die ich bereits im Kontext von *The Howling* beschrieben habe. Während die Kamera langsam in Richtung des unteren rechten Bildschirms schwenkt, der Howard Beale zeigt, hören wir einen Sprecher aus dem Off mit folgenden Worten:

This story is about Howard Beale who is the network news anchorman on UBS-TV. In his time, Howard Beale has been a mandarin of television. The grand old man of news with a hot rating of 16 and a 28-audience share. In 1969, however, his fortunes began to decline. He fell to a 22 share. The following year his wife died, and he was left a childless widower with an 8 rating and a 12 share. Became morose and isolated, began to drink

heavily, and on September 22nd, 1975, he was fired, effective in two weeks. (*Network*, 00:00:28–00:01:09)

Network führt damit als Eintrittsschwelle in die Fiktion einen extradiegetischen Erzähler als Äußerungsinstanz ein, der sich im Laufe der Erzählung immer wieder mit Meta-kommentaren zum Verlauf der Ereignisse einschaltet, sich dabei jedoch vornehmlich auf Howard Beale konzentriert und die Entwicklungen der anderen Figuren ausklammert. Damit wird *Networks* Intention der satirischen Medienkritik nicht nur funktionalisiert, sondern es deutet sich eine Tendenz an, die sich auch innerdiegetisch zwischen den Figuren fortschreibt: Howards Äußerungen im Live-Fernsehen stellen den Antrieb der Geschichte dar, er fungiert also als Dreh- und Angelpunkt der Erzählung. Die anderen Figuren in *Network* interagieren jedoch spürbar selten mit ihm, figurieren ihn vielmehr als psychisch ungesund und instrumentalisierbar – in erster Linie wird also *über* ihn gesprochen (*Network*, 00:08:38). Die Dialoge drehen sich dabei häufig um die Frage seiner psychischen Gesundheit, der Verantwortung des Senders ihm und den Zuschauer:innen gegenüber. Diese Ebene steht kommunikativ nicht nur im Wechselspiel zur guten Quo-te, die Howard dem Sender bringt, sondern auch zu einem vermeintlichen Kulturkampf, den er aus Sicht einiger der Senderverantwortlichen befeuere. Seine Monologe stünden symptomatisch für die Bedürfnisse der US-amerikanischen Bevölkerung nach einer Artikulation ihrer Wut, nach einer Gegenkultur, nach Programmen, die sich gegen das Es-tablishment richteten (*Network*, 00:15:12–00:15:18). Howards Empfindsamkeit und seine Fähigkeit, nicht nur seine, sondern gesellschaftliche Kollektivempfindungen zu artiku-lieren, werden hier gleichzeitig zu seinem symbolischen Kapital, sind jedoch auch eng mit der Zuschreibung psychischer Probleme verbunden, die ihn marginalisieren.

Die von Howard wiederholt artikulierte Empfindung ist Wut, die er sowohl immer wieder sprachlich als auch durch seine Mimik, Gestik und die Intonation seiner Stimme markiert, unter anderem durch das für den Film paradigmatisch gewordene Diktum: »I'm mad as hell and I'm not gonna take this anymore!« (*Network*, 00:53:20). Zu dessen Ausruf aus den Fenstern ihrer Wohnungen ruft Howard sein Publikum auf. Später wird der Ausruf zur bezeichnenden Phrase der Sendung, die auch das Publikum der *Howard Beale Show* zu Beginn jeder Sendung ruft (*Network*, 01:00:16). Die semantische Doppel-deutigkeit zwischen den englischen Begriffen »mad« (wütend), und »madness«, (Wahn-sinn), weist dabei erneut auf die Schnittstelle zwischen Empfindung und der Zuschrei-bung psychischer Krankheit hin. Während Howard also zum Publikumsliebling avan-ciert, weil er als Katalysator einer kollektiven Wut agiert, figurieren ihn diejenigen, die für seine mediale Präsenz verantwortlich sind, als inkompotent. Beispielhaft wird das an einer Interaktion zwischen Howard und seinem Freund Max, Leiter der Nachrichtenab-teilung des Senders:

Max: Howard, I am taking you off the air. I think you are having a breakdown. Require treatment.

Howard: This is not a psychotic episode. This is a cleansing moment of clarity. I'm imbued, Max. I'm imbued with some special spirit. It's not a religious feeling at all, it's a shocking eruption of great electrical energy. I feel vivid, flashing as if suddenly I'd been plugged into some great electromagnetic field. I feel connected to all living things, to

flowers, birds, all the animals of the world. And even to some great unseen living force. What I think the Hindus call Prana. This is not a breakdown. I've never felt more orderly in my life. It is a shattering and beautiful sensation. It is the exalted flow of the space and time continuum that is spaceless and timeless and of such loveliness. I feel on the verge of some great ultimate truth. And you will not take me off the air for now or any other spaceless time! (*Network*, 00:43:37–00:45:16)

Nach dem letzten Ausruf dieses kurzen Monologs wird Howard ohnmächtig, was wiederholt auch am Ende seiner Monologe auf Sendung geschieht. Die Ohnmacht markiert dabei nicht nur die Zuschreibung einer Überforderung Howards, eines möglicherweise bedenklichen Gesundheitszustandes, sondern auch die animierende Wirkung von Wut (Ngai 2005: 31), die jedoch immer wieder der Frage ihrer eigenen Angemessenheit ausgesetzt ist (Ngai 2005: 175). Ich hatte in Anlehnung an Sara Ahmed bereits in der Analyse der Pressberichterstattung zum Suizidversuch Christine Chubucks auch auf den Zusammenhang zwischen der Angemessenheit von Empfindungen und dem Bild eines kompetenten Selbst hingewiesen, auf das Erfordernis einer emotionalen Intelligenz und Selbstkontrolle, dem Howard hier nicht entspricht. Dadurch wird zwischen den verantwortlichen Figuren des Senders deutlich, dass der Ausdruck der Wut und die Zuschreibung der Empfindsamkeit Howards Aussagen delegitimieren. Es vollzieht sich ein Ausschluss »from the register of legitimate speech by constructing [him] as motivated by a purely negative passion« (Ahmed 2004: 169).⁹ In einem Gespräch mit seinem Chef artikuliert Max diese Sichtweise auf Howard: »The man is insane, he's not responsible for himself, he needs care and treatment and all you grave robbers think about is that he's a hit.« (*Network*, 00:47:58)

Die Delegitimation Howards als Äußerungsinstanz sowie die Ebene der Verantwortung, die das Nachrichtenprogramm für ihn und gegenüber seinen Zuschauer:innen nicht übernimmt, werden allesamt von der guten Quote der Sendung überschattet, was sich auch in einem Formatwechsel manifestiert. Im Zuge der Erzählung von *Network* wird die *Howard Beale Show* aus der Nachrichtensparte des Senders in die Unterhaltungssektion ausgelagert. Sie bedient sich dabei nach wie vor den bereits von mir erwähnten Selektoren für erfolgreiche Nachrichten, die Luhmann in seinen Ausführungen zum System der Massenmedien benennt – also unter anderem Originalität, Orientierung an Konflikten und ein Interesse für Normverstöße. Gleichzeitig entledigt sie sich aber einer Notwendigkeit moralischer Bewertungen im Prozess der Repräsentation. Vielmehr geht es um die kontinuierliche Überschreitung des Erfahrungsausschnitts der Zuschauer:innen durch die Evokation des Typischen, Idealen und Unerwarteten (Luhmann 1995/2017: 75).

9 Es erscheint mir hier wichtig zu markieren, dass meine Veränderung der Zitation hier ein ursprüngliches »her« durch ein »him« ersetzt, was damit den Bezug des Zitats von der tansanisch-kanadischen Wissenschaftlerin Sunera Thobani auf die fiktionale männliche Figur Howard Beale umlenkt. Eigentlich widmet sich Sara Ahmed in diesem Teil ihres Buches nämlich der Reaktion auf eine Rede, die Thobani 2001 zum »War on Terrorism« hielt. Insbesondere, weil es sich bei Wut, der vermeintlichen Legitimation ihres Ausdrucks und ihren Zielen um eine Empfindung handelt, in der Genderidentitäten und Intersektionalität eine große Rolle spielen, ist der Marker dieser Umdeutung von besonderer Relevanz.

Diese Ebenenverschiebung vollzieht sich dabei doppelt: Nicht nur der Wechsel vom Nachrichten- zum Unterhaltungsformat bringt eine Änderung der Konventionen mit sich. Die Referenz zwischen dem Suizidversuch Chubbucks und der fiktionalen Diegese von *Network* erlaubt ebenfalls Zuspitzung und die Missachtung moralischer Grenzen der Zeigbarkeit, die in nicht-fiktionalen Medien herrschen, sowie die Entbehrlichkeit moralischer Wertungen. Innerhalb der Diegese von *Network* wird diese Rekontextualisierung der Sendung satirisch überspitzt und der Mediensensationalismus der Zeit gerade über die Missachtung moralischer Konventionen kritisiert, womit die Erzählung sich selbst plausibilisiert. Diese Dynamik findet ihren Höhepunkt, als die Popularität der *Howard Beale Show* abnimmt und damit zum finanziellen Problem für den Sender wird. Zur Lösung des Problems einigen sich die Senderverantwortlichen darauf, Howard vor laufender Kamera von Mitgliedern der »Ecumenical Liberation Army« erschießen zu lassen, mit denen sie ebenfalls eine Sendung produzieren. Sie erhoffen sich dadurch nicht nur eine massive Quotensteigerung für die erste Folge der neuen Staffel der *Howard Beale Show*, sondern ebenfalls für die eigens produzierte Reportageserie der »Ecumenical Liberation Army« (*Network*, 01:50:00–01:51:38).

Noch bevor Howard seinen ersten Satz der Sendung sprechen kann, stehen zwei Männer aus dem Publikum auf und erschießen ihn vor laufender Kamera. Er bricht am Set zusammen; sofort bewegt sich eine der Studiokameras auf seinen leblosen Körper zu (*Network*, 01:53:50). Die folgende letzte Einstellung wiederholt den Ausschnitt, mit dem der Film einsetzt: Vier Fernsehbildschirme, von denen die oberen jeweils einen der Attentäter aus dem Publikum zeigen. Unten rechts wird ein Moderator eingeblendet, der über den Tod Beales berichtet. Unten links ist eine Werbung zu sehen, wobei die Audiospuren aller vier Bildschirme ineinander verlaufen. Während die Werbung läuft, ist oben links ein Close-Up der Leiche von Beale zu sehen. Der Sprecher setzt ein: »This was the story of Howard Beale. The first known instance of a man who was killed because he had lousy ratings.« (*Network*, 01:54:45–01:54:51) Am Ende insistiert der Film damit noch einmal auf seine satirische Natur. Zudem markiert er über den Sprecher auch deutlich sowohl den Ein- als auch den Austritt in die Fiktion (Odin 2019: 75) und weist dadurch auf die Angewiesenheit eines Beginns und eines Endpunktes der Fiktion hin. Sie »lebt von selbstproduzierten Überraschungen, selbstaufgebauten Spannungen, und genau diese fiktionale Geschlossenheit ist diejenige Struktur, die es erlaubt, reale Realität und fiktionale Realität zu unterscheiden und die Grenzen vom einen zum anderen Reich zu kreuzen.« (Luhmann 1995/2017: 71)

Der Vergleich zum 2016 erschienenen Drama *Christine* wird dabei vor allem über die Frage produktiv, wie unterschiedlich die Erzählungen mit der Frage des Vorwissens und einer sich daraus ergebenden Verantwortung der Figuren verfahren. Während *Network* sich über die satirische Darstellung des Wissens aller Figuren um einen möglichen Suizid vor laufender Kamera und der damit einhergehenden Ablehnung von Verantwortung für die daraus mögliche resultierende Darstellung medienkritisch positioniert, verhandelt *Christine* den Suizidversuch insbesondere anhand fragmentarischen Wissens. In Form eines biographischen Filmdramas rekurriert *Christine* explizit auf das Leben und den Suizidversuch Chubbucks.

Christines Erzählung behandelt die letzten Wochen im Leben Christine Chubbucks im Sommer 1974 und leitet mit den Worten »Based on True Events« (*Christine*, 00:00:35)

in weißen Buchstaben auf schwarzem Hintergrund ein. Es handelt sich hierbei also um einen direkten Rekurs, der realhistorische Ereignisse in die Sphäre fiktionaler Narration verschiebt. Johannes Franzen schreibt diesem Gestus der Verschiebung ein »Recht auf Rücksichtslosigkeit« zu, das Autor:innen durch die Markierung eines Textes als fiktional erwerben und das sich unter anderem in der moralischen Entlastung des Fiktiven gegenüber seinen Figuren manifestiere (2017: 42). *Christines* Erzählung greift dabei viele Zuschreibungen persönlicher Probleme Chubbucks auf, die bereits aus der Presseberichterstattung über den Suizidversuch ersichtlich wurden. Der Drehbuchautor beschreibt den Prozess folgendermaßen:

When Shilowich discovered Chubbuck's unusual life trajectory he was instantly fascinated with her. ›Opening up this women's [sic!] story and trying to piece it together, knowing it's never really going to fit, was appealing to me,‹ he says. Shilowich tried to put himself in her shoes and built a storyline using interviews he conducted with former newsroom colleagues and reports published after she died. ›We didn't put anything in the movie, and present it as fact, if it wasn't backed by fact,‹ he says. ›I filled in the gaps with personal experience. I'm drawn to people like her — troubled, intelligent, vibrant people.‹ (Friend 2016)

Die filmische Erzählung konstituiert sich also unter anderem über Zeitzeug:innenaussagen, die die Unmittelbarkeit ihrer Referenz zum Ereignis konstruieren. Diese Darstellung entlastet sich durch ihre Übersetzung in eine Darbietung durch Schauspieler:innen in einem fiktionalen Setting dabei moralisch selbst: »Actors help to avoid difficulties that might arise with non-actors since their profession revolves around willingly adopting a persona and being available as a signifier in someone else's discourse.« (Nichols 1991: 59)

Darüber hinaus wird die Referenz durch den Drehbuchautoren hergestellt, der die Möglichkeit eines empathischen Hineinversetzens in die abwesende Protagonistin evoziert, wodurch Lücken durch die persönliche Erfahrung des Autoren füllbar werden. Innerhalb der Rezeption des Films wird die Differenzierung dieser gefüllten Lücken gegenüber vermeintlichen Fakten jedoch unmöglich. Dennoch verdeutlicht die hier skizzierte Ausgangssituation die prozessuale Natur von Narrativierung, auf die auch Mieke Bal anhand der Ebenen der Geschichte, des Texts und der Fabula hinweist:

A *narrative text* is a text in which an agent or subject conveys to an addressee (›tells‹ the reader, viewer, or listener) a story in a medium, such as language, imagery, sound, buildings, or a combination thereof. A *story* is the content of that text and produces a particular manifestation, inflection, and ›colouring‹ of a *fabula*. A *fabula* is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors. (Bal 1985/2017: 5; Herv. i. Orig.)

Der Entwicklung einer Geschichte zu einer Fabula in einer spezifischen Textform enthält also immer einen Transformationsprozess, in dessen jeweiliger Manifestation im Rezeptionsprozess nicht immer klar erkennbar ist, durch welche Einflüsse und Referenzen das Narrativ geformt wurde.

In Bezug auf *Christines* Erzählung lässt sich sagen, dass der kontingente Suizid durch die Idee fragmentarischen Wissens narrativ plausibilisiert wird – die Erzählung ist also

auf eine Weise konstruiert, in der der Suizid nahtlos als ein Ergebnis jeweils isolierter persönlicher Probleme Christine Chubbucks positioniert wird. Von der Anhäufung dieser Probleme wissen über den Gesamtverlauf der Erzählung lediglich Christine selbst und die Zuschauer:innen. Die Idee eines fragmentarischen Wissens wird filmisch verhandelt, indem die Kamera und die damit einhergehende Zuschauer:innenperspektive die hauptsächliche Äußerungsinstanz darstellt, die Christine während der gesamten Handlung zwar beobachtet. Selten hält sie jedoch rhetorische Einblicke in Christines Empfindungen bereit, da diese sich keiner der anderen Figuren wirklich anvertraut. Die Kamera nimmt während der gesamten Erzählung wiederholt Interaktionen Christines in den Blick, die Teilbereiche einer narrativen Gesamtkonstruktion psychischer Probleme aufdecken und damit letztlich deren Kulminieren im Suizidversuch für die Rezipient:innen nachvollziehbar erscheinen lassen – nicht jedoch für die anderen Figuren, da die Interaktionen sich isoliert voneinander vollziehen.

Wiederholt werden Auseinandersetzungen zwischen Christine und ihrem Vorgesetzten dargestellt, die sich um Christines Ablehnung der sensationalistischen Berichterstattung des Senders drehen (*Christine*, 00:04:05; 00:13:39; 00:27:04; 00:40:10; 01:03:48). Ebenfalls wird ihr romantisches Interesse an ihrem Kollegen George thematisiert. Außerdem wird dargestellt, dass ihr 30. Geburtstag naht und ihr ein Eierstock entfernt werden muss, was ihre Chancen verringern würde, Mutter zu werden (*Christine*, 00:11:32; 00:12:13; 00:42:46; 00:49:44). Diese in verschiedene Szenen aufgeteilten puzzlestückhaften Konfliktsituationen konstituieren die Idee eines fragmentarischen Wissens, denn keine der weiteren Figuren der Erzählung verfügt über denselben Wissenstand wie Christine. Auch die Position der Zuschauer:innen ist von einem Wissensvorsprung Christines in Bezug auf ihre Empfindungen geprägt, da der Film selten Einblicke in ihr emotionales und affektives Innenleben offenbart. Ist dies doch der Fall, wird eine emotionale Wirkungsästhetik innerhalb der Erzählung von *Christine* vornehmlich über Musik figuriert, die Christines Stimmung transportiert und die Erzählung zeitgenössisch verankert.

Das lässt sich an einer Sequenz zeigen, in der Christine sich für eine abendliche Verabredung mit George zurecht macht, um die er sie unerwarteterweise gebeten hatte. In einer Szene in ihrem Zimmer läuft »Everything I Own« in einer Cover-Version Olivia Newton-John aus dem Jahr 1972 auf Christines Anlage, während sie sich ein Kleid aussucht. Im Ausschnitt des Songs singt Newton-John die Worte »Nobody else could ever know the part of me that can't let go. I would give anything I own« (*Christine*, 01:14:14), während Christine dazu allein tanzt. Der Softrock-Song vermittelt dabei nicht nur instrumental Christines Verlangen nach einer Paarbeziehung zu George, der Songtext greift zudem die Frage fragmentarischen Wissens auf. Außer ihrer Mutter vertraut Christine in der Erzählung niemandem ihre Gefühle an, auch George gegenüber äußert sie sich nicht offen. Die Zerrissenheit des Songs spiegelt also ihr eigenes empfindsame Gefühlsleben wider: Christines unbedingter Wunsch nach einer Beziehung steht innerhalb der Erzählung der Unmöglichkeit einer Äußerung ihrer Gefühle diametral gegenüber.

In einer darauffolgenden Szene befinden sich Christine und George in einem Restaurant. Während sie sich unterhalten, setzt im Restaurant zunächst leise der Song »Laughing« der Band *The Guess Who* aus dem Jahr 1969 ein. Die Signifikanz des Songs

muss dabei auf mehreren Ebenen beleuchtet werden. Erstens setzt der Song zunächst innerdiegetisch leise im Speiseraum des Restaurants ein. Der Beginn des Songs klingt wie eine Ballade, da der langsame Gesang zunächst lediglich von einer Gitarre begleitet wird (*Christine*, 01:16:30). Als Christine daraufhin zur Damentoilette geht, ist das Lied dort lauter und ebenfalls innerdiegetisch hörbar. Als sie vor dem Spiegel steht, ertönt die Strophe: »And now my best years have come and gone. You took me by surprise. I didn't realize, but you were laughing.« (*Christine*, 01:16:58) In diesem Moment wechselt der Song die diegetische Ebene: Während Christine die Damentoilette verlässt und im Close-Up vor den Spiegeln des Flurs dargestellt wird, wird der Song lauter und nimmt die gesamte Audiospur des Films ein. Hier wird also ein Unterschied zwischen der auditiven Wahrnehmung Christines gegenüber den anderen Figuren des Films markiert, was nahelegt, dass die Erzählung nun einen Einblick in Christines Empfindungen zulässt, die von dem Song bestimmt zu sein scheinen. Das Lied selbst vermittelt dabei weiterhin Konnotationen der Zerrissenheit und Ambiguität: Der Song hat sich inzwischen instrumental zu einem Uptempo-Stück entwickelt und vermittelt damit nicht mehr Melancholie, sondern Aufregung. Der Songtext steht jedoch in einem starken Widerspruch zu der hier evozierten Empfindung: »Cause you're doin' it to me. It ain't the way it should be. You took away everything I had, you put the hurt on me.« (*Christine*, 01:17:13)

Richard Dyer hat Musik im Film die Fähigkeit zugeschrieben, Emotionen weit über die Möglichkeiten eines semantischen »Gefühlsvokabulars« hinaus ausdrücken zu können, er attestiert ihr eine »extrasemiotische oder amodale Dimension« (2005: 127). »Laughing« bedient in diesem inszenatorischen Kontext das »Bedürfnis der filmischen Narration nach Variationen, Verschiebungen und Veränderungen des Tempos, das sich aus Story und Figuren herleitet« (Dyer 2005: 124), und transportiert instrumental und textlich die Ambiguität der Szene, indem der Song die inneren Empfindungen Christines auf einer Ebene transportiert, die über sprachliches Verstehen hinausgeht.¹⁰

Nachdem Christine und George das Restaurant verlassen, spielt der Song ebenfalls im Autoradio und fungiert damit während der gesamten Sequenz nicht nur als Einblick in Christines ambige Empfindungen, sondern erzählerisch ebenfalls als Vorausdeutung auf die Enttäuschung, die Christine durch George erfährt. Letztlich stellt sich heraus, dass George kein romantisches Interesse an ihr hat, sondern sie um eine Verabredung bat, um sie zu einer Gruppentherapiesitzung mitzunehmen, die er regelmäßig besucht. Am Ende des Abends eröffnet er ihr ebenfalls, dass er für eine Beförderung ausgesucht wurde, auf die Christine sich ebenfalls Hoffnungen gemacht hatte. Als Christine daraufhin erfährt, dass George zudem nicht sie, sondern eine andere Kollegin aus dem Sender als zweite Person für die Beförderung empfohlen hat, kulminieren alle narrativen Ereignisse, die negative Empfindungen für Christine auslösen, in der Entscheidung zum Suizid. Diese ist narrativ und wirkungsästhetisch für die Rezipient:innen des Films nun als kausale Ergebniskette konstruiert und damit durch den Film plausibilisiert, sodass zu diesem Zeitpunkt der Erzählung lediglich Christine und die Zuschauer:innen darüber informiert sind.

¹⁰ Diese Sequenz steht dabei stellvertretend für ein audiovisuelles Zusammenspiel zwischen Text und Bild, das der Film mehrmals bedient. Siehe auch *Christine*, 00:15:46–00:16:10.

Die Inszenierung des Suizidversuchs in *Christine* verquickt den Wissensvorsprung der Figur Christine mit seiner Ausübung im Live-Fernsehen, indem die Gleichzeitigkeit der Produktion und Ausstrahlung der Bilder als Möglichkeitsbedingung für das Medienereignis positioniert wird. Das wird filmästhetisch erneut durch die Evokation einer haptischen Visualität transportiert – Christine ist während der Szene wiederholt auch in den Kontrollmonitoren des Regieraums zu sehen, was die Erzählung zusätzlich in Richtung einer Fernsehäusersthetik der 1970er Jahre stilisiert. Zudem sind immer wieder Einstellungen parallelmontiert, die Christine auf dem Fernsehbildschirm in ihrer gemeinsamen Wohnung mit ihrer Mutter zeigen, da auch ihre Mutter die Sendung live sieht. Die Ereignisse im Studio werden damit ästhetisch gleichzeitig als mediale Ereignisse unterstrichen, indem nicht nur der Suizidversuch auf Fernsehbildschirmen inszeniert wird, sondern unmittelbar mit einem Close-Up der erschrockenen Mutter Christines parallelmontiert wird, die an dem Suizid im Rahmen dieses Narratives live medial teilhat (*Christine*, 01:42:32). Es ist die Konstruktion von Gleichzeitigkeit, die die Bilder ermöglicht und sie dabei auch mit der Behauptung einer Realitätsreferenz auflädt:

Auch [im Fernsehen] gibt es zahlreiche Möglichkeiten des gestaltenden Eingriffs – Aufnahme mit mehreren Kameras und Montage, Wahl der Perspektive und der Bildausschnitte und natürlich: Auswahl der für Sendung ausgewählten Geschehnisse und Auswahl der Sendezeit. Mit der Digitalisierung dürften die Manipulationsmöglichkeiten zunehmen. Dennoch bleibt es bei einer eigentümlichen Evidenz, die auf die realzeitliche Gleichzeitigkeit des Filmens (nicht natürlich: des Sendens und des Empfangens) zurückzuführen ist und sich darin von der schriftlichen Fixierung von Texten unterscheidet. Für die Manipulation des gesamten basalen Materials hat das Fernsehen buchstäblich ›keine Zeit‹. (Luhmann 1995/2017: 56)

Diese Annahme einer Wirklichkeitsreferenz wird in der Erzählung *Christines* schließlich auch über die Empfindungen der anderen Figuren als Reaktion auf den Suizidversuch bestärkt. Das Empfindungsspektrum der anderen Figuren reicht dabei von Überraschung, Verwirrung, Sorge, bis zu Trauer – Empfindungen, die dabei allesamt über Close-Ups der Gesichter der Figuren transportiert werden.

Die Fabula und Textform von *Christines* filmischem Narrativ lösen damit ein Grundproblem der zugrunde liegenden Geschichte. Das fiktionalisierte Narrativ bemüht sich einerseits um die Evokation von Empathie für seine Protagonistin, was ich hier exemplarisch über den Einsatz von Musik zu beschreiben versucht habe. Die Evokation von Empathie geht dabei mit einer narrativen Plausibilisierung der Kontingenz des Ereignisses einher – gleichzeitig jedoch auch das Risiko ein, als Apologie für den Suizidversuch verstanden zu werden. Die Darstellung der emotionalen und affektiven Auswirkungen auf die verbleibenden Figuren des Films steuert dieser Tendenz entgegen: Auch in Bezug auf das für sie durch den Suizidversuch verursachte Leid kommuniziert der Film über Empfindungen. Sowohl der Einsatz von Musik als auch die Materialität der Fernsehbilder konstruieren dabei einen fiktionalen Realismus, der die Idee einer narrativen Plausibilisierung des kontingenten Suizids letztlich auch ästhetisch stützen soll, denn

[i]n fiction, realism serves to make a plausible world seem real [...]. Realism in fiction is a self-effacing style, one that de-emphasizes the process of its construction. The vision or style of a realist filmmaker emerges from the rhythm and textures of an imaginary world, from aspects of mise-en-scène, camera movement, sound, editing, and so on that seem at first natural, inevitable, more likely a question of voice, how a personal point of view about the historical world manifests itself. (Nichols 1991: 165)

Dabei ist zu betonen, dass der Realismusbegriff ein geographisch und historisch wandelbares Konzept darstellt (Hallam/Marshment 2000), dessen diverse Ausformungen teilweise ästhetisch und formal nichts oder wenig mit der Form des fiktionalen Realismus zu tun haben, der in *Christine* beobachtbar ist. Die Rede eines fiktionalen Realismus zielt vielmehr darauf ab, das Ziel der Konstruktion von Plausibilität auszustellen, die im Diskurs um den filmischen Realismus immer wieder mit einer jeweiligen Ästhetik der Wahrhaftigkeit verquickt wird. In Bezug auf *Christine* lässt sich argumentieren, dass die Erzählung die Kontingenz des Suizidversuchs durch ein chronologisches Narrativ einhegt, indem der Wissensvorsprung Christines um ihre letztlich in eben jenem Suizidversuch kulminierenden Probleme gegenüber den anderen Figuren ausgestellt wird. Das Nicht-Wissen der anderen Figuren und der Medienwirkungseffekt der Gleichzeitigkeit des Live-Fernsehens verweisen dabei auf die fehlende Möglichkeit zur Einflussnahme auf die Tat, wodurch die Erzählung sie als tragisch, jedoch unverhinderbar figuriert und damit auch ihre Kontingenz einzugehen versucht, indem sie die auf den Suizidversuch hinleitenden Vorgänge als plausibel figuriert. Die haptische Visualität der in *Christine* enthaltenen Fernsehbilder und der Einsatz von Musikstücken aus der Zeit ästhetisieren den Film nicht nur in Form einer zeitlichen Rückführung, sie stützen die narrative Plausibilisierung ebenfalls ästhetisch als filmische Mittel, die den Konstruktionscharakter der Erzählung kaschieren.

Kate Plays Christine (2016)

Der Dokumentarfilm *Kate Plays Christine* nimmt ebenfalls direkten Bezug auf das Leben und den Suizidversuch Christine Chubbucks. Der Film zeigt die Schauspielerin Kate Lyn Sheil während sie sich darauf vorbereitet, Christine Chubbuck in einem fiktionalen Film zu verkörpern. Die Prämisse dieses fiktionalen Films wird im filmischen Kontext von *Kate Plays Christine* jedoch nur teilweise eingelöst. Die dokumentarischen Bilder der Vorbereitung auf die Rolle werden so immer wieder von fiktionalen Szenen gesäumt, in denen Kate Christine verkörpert. Diese Szenen verbleiben jedoch fragmentarisch, da aus ihnen letztlich kein kompletter Film wird. Beide Ebenen sind dabei durch Kostüme und Mise en scène anfänglich klar zu unterscheiden, wobei deren Differenz im Verlauf des Films zunehmend in Frage gestellt wird. Nicht zuletzt auch dadurch, dass *Kate Plays Christine* sein selbst gesetztes Ziel eines fiktionalen Films über Christine Chubbuck nicht einlöst. Vielmehr wird im Verlauf der Narration deutlich, dass die einzelnen Reenactments als ein filmisches Nachdenken über die Unmöglichkeit dokumentarischer Anschlusskommunikation über den Suizidversuch verstanden werden sollen. Sie verbleiben damit Fragmente in den Diensten der dokumentarischen Erzählung, was jedoch nicht von Beginn an erkennbar gemacht wird. Wie ich im Weiteren noch ausführen werde, kann in diesem

Fall Reflexivität damit als ein Hauptmerkmal der Anschlusskommunikation angesehen werden. Der Film rekurriert in seiner Ausstellung der Vorbereitung auf die Verkörperung Chubbucks nämlich nicht nur auf Quellen, die beispielsweise im Rahmen der Analyse der Presseberichterstattung schon erwähnt wurden, sowie auf *Network*, er präsentiert sich auch selbstreflexiv in Bezug auf die Frage nach Fakt und Fiktion. Zunächst wird die Vorbereitung auf einen fiktionalen Film über Christine Chubbuck mit der Zielsetzung eines Films *über* Christine Chubbuck als Prämisse des Films figuriert; lediglich im Verlauf der Erzählung wird deutlich, dass die Vorbereitung auf die Rolle vielmehr als Vehikel genutzt wird.

Den Begriff der Reflexivität im dokumentarischen Kontext entnehme ich der Theoriebildung von Bill Nichols. Diese zielt unter anderem durch die Kategorisierung dokumentarischer Modi darauf ab, Adressierungsweisen dokumentarischer Medien in Bezug auf ihre Rezipient:innen beschreibbar zu machen. Nichols beschreibt Dokumentarfilme folgendermaßen:

Documentary films speak about situations and events involving real people (social actors) who present themselves within a framework. This framework conveys a plausible perspective on the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes the film into a way of understanding the historical world directly rather than through a fictional allegory. (2010: 10)

Bei dieser Definition, die Nichols ohnehin nur mit Unbehagen (2010: 5) zu Papier zu bringen scheint, geht es weniger um eine konzise Fassbarkeit des Dokumentarischen, sondern vielmehr darum, dass daran eine Reihe von Grundannahmen transparent werden. Dokumentarfilme widmen sich ›realen‹ Ereignissen und Personen, die sich selbst verkörpern. Sie werden durch Filmemacher:innen direkt präsentiert, nicht durch Symbolismen oder Allegorien – dabei adressieren Filmemacher:innen die Rezipierenden vermeintlich direkt, anders als im fiktionalen Film, der insbesondere im Gewand von Mainstream-Hollywood-Produktionen eher dazu neigt, die Existenz seiner Zuschauer:innen nicht anzuerkennen, indem sie nicht direkt adressiert werden. Auf diesen Annahmen aufbauend differenziert Nichols inzwischen zwischen sechs dokumentarischen Modi (2010), deren Adressierungsweisen unterschiedlich figuriert werden. Er kann vor dem Hintergrund einer aktuellen Abwesenheit eigenständiger, vollumfänglicher Theorien des Dokumentarischen damit »für sich in Anspruch nehmen [...], immerhin den Entwurf einer Theorie des Dokumentarfilms vorgelegt zu haben« (Hohenberger 2012: 19). Nichols kategoriale Leitunterscheidungen zwischen den poetischen, expositiven, partizipatorischen, beobachtenden, reflexiven und performativen Modi basieren dabei auf induktiven Analysen dokumentarischer Filme, wobei sowohl seine Vorgehensweise in Bezug auf kategoriale Leitunterscheidungen als auch in Bezug auf den Materialkorpus als reduktionistisch kritisiert worden ist (Bruzzi 2006: 3–6; Decker 1994). Über die Probleme hinaus, die mit dem Schematismus der kategorialen Leitunterscheidungen und ihrem universalistischen Geltungsanspruch einher gehen, erscheint in diesem Kontext jedoch insbesondere der von Nichols adressierte Begriff der Reflexivität als geeignet, um ihn aus seinem Theoriegebäude herauszugreifen und einzeln produktiv zu machen.

Reflexivität im Dokumentarischen bedeute, die Repräsentation der historischen Welt selbst zum Thema filmischer Betrachtung zu machen – also ein Bewusstsein dafür, die historische Welt nicht nur präsentieren zu wollen, sondern vor allem die Frage in den Blick zu nehmen, wie sich diese Präsentation gestaltet: »Reflexive texts are not only about form and style, [...] but also about strategy, structure, conventions, expectations and effects.« (Nichols 1991: 57) Es gehe darum, scheinbar gesichertes epistemologisches Wissen in Frage zu stellen: »Frames of reference collide, usually the representational and the referential, such that an initial untroubled sense of access to the world becomes troubled or problematized.« (Nichols 1991: 61) Das vollzieht sich insbesondere durch ästhetische Konventionen und Adressierungsweisen, die die Rezeptionserwartungen der Zuschauer:innen verunsichern und dabei eine dichtere, spürbare Textualität konstruieren, die für Zuschauer:innen wechselseitig damit auch eine verstärkte Spürbarkeit ihrer eigenen Positionalität erzeugt:

More than the sense of the filmmaker's presence in the historical world [...], the viewer experiences a sense of the text's presence in his or her interpretative field. The situation to be experienced and examined is no longer elsewhere, marked and referred to by the documentary text; it is the viewing situation itself. (Nichols 1991: 63)

Dieses Postulat einer dokumentarischen Reflexivität zeigt sich in Bezug auf *Kate Plays Christine* bereits an der Eingangssequenz. Die ersten Einstellungen des Films zeigen die Logos von Distributions- und Produktionsfirmen vor schwarzem Hintergrund, bevor auf demselben schwarzen Hintergrund in weißen Lettern der Satz »Excerpt from Christine Chubbuck's autobiography written when she was 15 years old« (*Kate Plays Christine*, 00:00:36)¹¹ erscheint. Das Bild wird auditiv von einem bedrückenden Raumklang unterlegt, bevor eine weibliche Stimme, die später als die Stimme der titelgebenden Schauspielerin Kate Lyn Sheil zu identifizieren sein wird, aus dem Off einige Sätze aus Christine Chubbucks Tagebuch vorliest, die 1974 im *Washington Post*-Artikel von Sally Quinn gedruckt worden sind. So schreibt die 15-jährige Christine: »I hope to become a lady with a little spice. A housewife, mother, and good friend to all of my acquaintances. But whatever I endeavor I shall try to make a go of it. Because, if there is anything that leaves a sour taste in my mouth, it's failure.« (*Kate Plays Christine*, 00:01:00)

In diesen ersten Sekunden etabliert der Film die Verkörperung Christines durch Kate. Sie verleiht Christines Worten bereits eine Stimme, bevor die Zuschauer:innen Kate zum ersten Mal erblicken. Als die Einstellung wenige Sekunden später auf eine verkörnte und durch Bildstörungen gekennzeichnete Darstellung eines Filmsets wechselt, verändert sich auch die Dynamik von Ton und Bild: Kate ist nun am Tisch eines Nachrichtensets zu sehen, jedoch nicht mehr zu hören. Aus dem Off spricht eine ältere männliche Stimme, die sich selbst als Nachrichtensprecher aus dem Jahr 1974 identifiziert und über

¹¹ Der Ausdruck »autobiography« mag hier etwas verwundern, da der Begriff die literarische Form der Autobiographie zu suggerieren scheint, also eine Beschreibung der eigenen Lebensgeschichte zum Zweck der Veröffentlichung. Es scheint sich dabei tatsächlich vielmehr jedoch um ein Tagebuch zu handeln, das originär gerade nicht für die Veröffentlichung an eine Öffentlichkeit intendiert ist. Der Ausdruck »autobiography« ist dabei hier aus dem Artikel von Sally Quinn übernommen worden, aus dem das Fragment des Tagebuchs auch zitiert wird.

den Suizidversuch Christine Chubucks am selben Tag berichtet. Während des Berichts wird Kate dargestellt, die in einem schwarz-weißen Kleid und einem Haarnetz am Set sitzt, während andere Produktionsmitarbeiter:innen einen Schlauch an ihrem Haarnetz befestigen, der für das spätere Reenactment des Suizidversuchs benötigt wird (*Kate Plays Christine*, 00:01:10). Die Sequenz erinnert dabei an ein Making-Of, indem sie die Produktionskontakte des Reenactments des Suizidversuchs offenlegt und damit selbstreflexiv decouvrierend wirkt. Im Gestus eines Making-Of, das ansonsten oft als getrennter Paratext eines Films eingesetzt wird, bezieht sich *Kate Plays Christine* hier auf sich selbst:

Das Making-of präsentiert den Film unter dem paradoxen Aspekt des *öffentlichen Geheimnisses* und benutzt einen spezifischen Gestus der Einweihung in dieses Geheimnis, die *demokratisierte Initiation*: Zu denen zu gehören, die das Geheimnis kennen, ist etwas Besonderes, aber dazugehören kann jeder. (Hediger 2005: 332; Herv. i. Orig.)

Grundlegend macht *Kate Plays Christine* damit sofort auf seine eigene Künstlichkeit aufmerksam. Die dichte, spürbare ästhetische Materialität des Films, die Nichols als paradigmatisch für den reflexiven Dokumentarfilm bezeichnet, wird durch zwei Faktoren produziert. Erstens wird Reflexivität durch die absichtsvolle Darstellung der Notwendigkeit einer zugrundeliegenden Produktion einer Szene durch die Darstellung einer Vor- und Nachbereitung betont, die spezialisierte Produktionsmitglieder erfordert. Zweitens werden die Bilder in einer haptischen Visualität ästhetisiert, die an Fernsehbilder der 1970er Jahre erinnert und damit erneut die von Odin theoretisierte Idee ästhetischer Brüche transportiert, deren Ziel es ist, die Aufmerksamkeit der Zuschauenden in besonderem Maße zu erregen.

Diese Dynamik schreibt sich im Gesamtverlauf von *Kate Plays Christine* durch den Einzug zweier diegetischer Ebenen ein. Die erste Ebene der dokumentarischen Bilder zeigt Kate und die Produktionsmitglieder größtenteils in Sarasota während der Recherche und Vorbereitung der Produktion der einzelnen fiktionalen Reenactments der zweiten diegetischen Ebene, in denen Kate als Christine Chubbuck auftritt. Die von Nichols beschriebene Verunsicherung eines scheinbar gesicherten epistemologischen Wissens durch den Zusammenfall referenzieller Rahmen vollzieht sich auch hier, vor allem über Kates körperlichen Transformationsprozess. Als Kate braune Kontaktlinsen eingesetzt werden, um ihre körperliche Erscheinung an Christines anzugleichen, schaut sie danach in den Spiegel und sagt: »That is very strange.« (*Kate Plays Christine*, 00:42:14) In der folgenden Einstellung wird ihr nackter Körper bei einer Behandlung mit aufgesprühtem Bräunungsmittel gezeigt, um auch ihren Teint zu verändern. Die Bilder, in denen sie den Selbstbräuner auf ihrem Körper vor einem großen Ventilator trocknet, werden auditiv von der originalen Intromusik von *Suncoast Digest* unterlegt, was fließend den Odin'schen Eintritt in die Fiktion markiert, der wenige Sekunden später auch visuell vom Bildwechsel zur Intrografik von *Suncoast Digest* komplettiert wird.

Die nächste Szene zeigt die fiktionale diegetische Ebene, in der Kate als Christine am Interviewset von *Suncoast Digest* ein kurzes Human Interest-Interview leitet. Nach einigen Sekunden der fiktionalen Szene vollzieht sich unmittelbar wieder der Austritt aus der Fiktion: Kate befindet sich nun in einem anderen Raum und nimmt sich sofort Perücke, Haarnetz und Ohrringe ab, die zu ihrem Kostüm gehören. Während sie sich

auch den Schmuck abnimmt, verbleiben der Selbstbräuner, die brauen Kontaktlinsen und ihre Kleidung als Marker der körperlichen Transformation, die sie nicht unmittelbar ablegen kann – ihr Körper markiert damit eine Hybridisierung zwischen ihrer eigenen Identität und der Verkörperung Christines. In diesem Stadium markiert sie verbal ihre Frustration über den ihrer Ansicht nach nicht gelingenden Prozess der Verkörperung. Als aus dem Off eines der Produktionsmitglieder fragt, wie das Reenactment ihrer Meinung nach gelaufen sei, entgegnet sie:

I mean, for me – very badly. Because I'm not prepared. One of the things that we know about her is that she was good at her job. That she really cared. And really really worked hard. And that was one of the things that meant the most to her. To be midway through the preparation process and to be improvising, and not only personal stuff, or private moments, but improvising her at work is a very frustrating thing because I wasn't good. The particular role that I have in the making of this film is difficult enough as it is, so I have to look at those reenacted scenes as just me trying to play Christine Chubbuck and today, in doing that, I think that I failed. I hate it. I hate the way that feels. (*Kate Plays Christine*, 00:45:10)

An dieser Stelle wird nicht nur die prekäre Quellenlage in der Recherche und dem Vorbereitungsprozess problematisiert, sondern auch die daraus resultierende Problematik, eine Person der Zeitgeschichte angemessen schauspielerisch verkörpern zu können.

Es sind dabei nicht nur Kates Körper und seine Transformation, sondern auch ihre Empfindungen, die hier eine Rolle spielen. In dieser Sequenz markiert sie Frustration, die mit weiteren Empfindungen einhergehe, die sie hasse – sie expliziert hier also eine Empfindung über eine oder mehrere andere Empfindungen, die oft dann entstehen, wenn Empfindungen als nicht kathartisch empfunden werden (Ngai 2005: 10). Immer wieder thematisiert *Kate Plays Christine* auch identifikatorische Momente, die sich im Prozess der schauspielerischen Verkörperung manifestieren. In einer der ersten Szenen des Films spricht Kate über ihre Beziehung zur Schauspielerei:

I have always wanted to be an actor, I guess, since I was nine years old. I always felt relatively unseen by people when I was a kid. Because I was probably too shy to offer very much of myself. Acting somehow became this outlet for me to be seen. I've quit a number of times. But I continually go back to it. I can't seem to stop. It seems, to me, to be somewhat compulsive at this point. I do worry, though, that the impulse is perhaps an unhealthy one. (*Kate Plays Christine*, 00:04:07)

Sie beschreibt ihre Beziehung zur Schauspielerei als zwanghaft, möglicherweise ungesund – im späteren Verlauf thematisiert Kate immer wieder ein Gefühl der Verpflichtung, Christine Chubbuck angemessen darstellen zu wollen (*Kate Plays Christine*, 01:30:02).

Ihr Ziel einer authentischen Darstellung Christines in den fiktionalen Reenactments steht im Gegensatz zur Zielsetzung des Regisseurs Robert Greene, der eben diese als Vehikel über ein filmisches Nachdenken einer Unmöglichkeit der Darstellung des Suizidversuchs nutzt. Greene markiert dazu ein paradoxes Verhältnis von Erfolg und Miss-

erfolg, als er in einem persönlichen Interview mit mir im Januar 2023 über den Prozess sprach, einen Suizidversuch zu narrativieren:

And suddenly I felt the need to attack [...] the idea of turning suicide into a narrative, which is a very natural thing to. [...] I started processing things that way. It's like, this is a fantastic and horrific way to talk about the sort of machine of storytelling that documentary film demands, or, a certain kind of documentary film demands, that I think is poisonous. And so we dove in with that. [...] The concept of the film is that in order to succeed, it has to fail. Meaning: we all needed the film to fail on some certain level. Because that was the point we wanted to make, which is we cannot achieve this making of this film. (Greene 2023)

Das Spannungsverhältnis zwischen Erfolg und Misserfolg einer dokumentarischen Darstellung des Falls speist sich aus mehreren Faktoren. Grundlegend stellen die prekäre Quellenlage und die fast komplett Abwesenheit von Bewegtbildmaterial von Christine Chubbuck ein Problem für die dokumentarische Darstellung dar. *Kate Plays Christine* macht diese Problematik durch die Darstellung einer extensiven Suche nach Archivmaterial und Zeitzeug:innen sichtbar, die teilweise erfolgreich, letztlich jedoch nicht ausreichend zu sein scheint. Die Aussagen einiger Zeitzeug:innen produzieren ein mehrheitlich widersprüchliches Bild, in dem Christine Chubbuck von einem Journalisten des *Herald Tribune* beispielsweise als »edgy« bezeichnet wird. Im Interview mit Kate vergleicht er beide Frauen:

I just thought she was kind of edgy. In my recollection, she had kind of a hard edge to her, that you don't have. You're very soft and pleasant looking and she looked tough. So if you are going to play this role, I would recommend you would need to have a simmering undercurrent of some kind of resentment or personal turmoil and you need to have this intensity. (*Kate Plays Christine*, 00:23:20)

Eine ehemalige Bekannte von Christines Bruder Tim zeichnet ein anderes Bild. Sie bezeichnet Christine als »very attractive. The few times that I met her, she had a very sophisticated demeanor to herself with a lot of poise, a lot of grace« (*Kate Plays Christine*, 01:07:05). Robert Greene beschrieb im Interview, wie diese Widersprüchlichkeiten aus einer reflexiven Perspektive produktiv gemacht werden können: »We just knew going in that everyone had a preconceived notion about who she was and what the story meant to them. We tried to explore that rather than trying to uncover any deeper truths.« (Greene 2023)

Durch das Erkunden dieser vorgefassten Meinungen wird die Reflexivität von *Kate Plays Christine* produktiv, da die Äußerungen beider Zeitzeug:innen den internalisierten Sexismus der Anschlusskommunikation widerspiegeln, auf die der Film hier rekurriert. Das zeigt sich auch durch die wiederholte Nutzung des Artikels von Sally Quinn, aus dem Kate nicht nur immer wieder Passagen vorliest, sondern deren Rezitation auch mit den fiktionalen Reenactments parallelmontiert wird, was den Eindruck nahelegt, dass diese auf dem Artikel basieren. Kate bezeichnet die Sprache des Artikels als »slightly infuriating« (*Kate Plays Christine*, 01:03:46); Robert Greene figuriert ihn als »full of internalized misogyny« (Greene 2023). Durch die Positionierung des Artikels als Quelle für die Narrativierung des Suizidversuchs decouvert *Kate Plays Christine* sehr bewusst den nor-

mativen Charakter seiner eigenen Erzählung. Die Sichtbarmachung der Normativität entfaltet sich vor allem auf der Ebene des gesellschaftlichen Status von Genderidentität der 1970er Jahre der USA sowie 2015/16, die der Film retrospektiv über den Artikel sowie über Kates eigene Genderidentität verhandelt. Während die Rückschau erlaubt, den Konstruktionscharakter damals geltender sozialer Normen und deren Zusammenhang zur Zuschreibung psychischer Krankheit und Diskriminierung zu illustrieren, bemerkt Kate auch Parallelen, die sich insbesondere auf der Ebene von teils internalisiertem Sexismus beider Frauen ergeben und die Zeit überdauern:

The part of that Washington Post article where she's described as being ›mannish‹, that seems like a 70s thing to me. But I have also been described as having a masculine quality. She just wanted a relationship, any relationship, regardless of how the man were to treat her. And I remember saying something similar when I was a teenager to a friend of mine in a movie theater. I have a very clear recollection. (*Kate Plays Christine*, 00:39:43)

Kate fungiert in ihrem verkörperten Schauspiel als Projektionsfläche, die einerseits die Konfrontation mit den Schwierigkeiten der Narrativierung des Suizidversuchs ermöglicht und *Kate Plays Christine* andererseits kritisch gegenüber vorherigen Formen der Anschlusskommunikation positioniert.

Nichols stellt fest, dass reflexive dokumentarische Formen ein besonderes Interesse daran abbilden, die ›Nutzung‹ von Menschen zu Repräsentationszwecken zu hinterfragen. Dieses Interesse verleite reflexive Dokumentarfilme nicht nur dazu, den oder die Filmemacher:in eher als »authoring agent« denn als »participant observer« (Nichols 1991: 58) zu figurieren, sondern auch eher auf Schauspieler:innen zurückzugreifen, anstatt auf soziale Akteur:innen, die sich selbst verkörpern (Nichols 1991: 59). Die Einnahme dieser Positionen exemplifiziert *Kate Plays Christine* anhand von Kate und Regisseur Robert Greene, dessen Präsenz innerhalb der dokumentarischen Bilder des Films durch gelegentliche, an Kate gerichtete Kommentare aus dem Off signalisiert wird. Seine Position als auktoriales Agens wird nicht nur durch seine Mehrfachfunktion als Regisseur, Autor und Editor des Films verdeutlicht. Auch eine im Verlauf des Films zunehmende Uneinigkeit in Bezug auf das Reenactment des Suizidversuchs markiert die differenten Positionalitäten, die Kate und Robert Greene einnehmen. Unklar bleibt dabei, inwiefern Kates Frustration über die prekäre Improvisation der Reenactments, von denen sie zu Beginn des Films markiert, dass sie sich darauf freue, die Chance auf »character work« (*Kate Plays Christine*, 00:07:42) zu bekommen, als authentischer Konflikt zwischen ihr und dem Regisseur behandelt werden kann. Alternativ kann der Konflikt letztlich als das finale Ineinanderfallen referenzieller Rahmen gelesen werden, in dem die dokumentarischen Bilder des Films einem Fiktionalisierungsprozess unterworfen werden.

Die Narration etabliert dazu einen zunehmenden Identifikationsprozess Kates mit Christine, der in einer späteren Szene des Films zu kulminieren scheint. Kate besucht dort zwei ehemalige Kollegen Christines, die zum ersten Mal im Verlauf des Films die Möglichkeit eröffnen, Bewegtbildmaterial von Christine Chubbuck zu sichten. *Kate Plays Christine* individualisiert sich damit nicht nur über die Darstellung von schwer zugänglichem archivarischem Material von Christine Chubbuck, sondern betont auch erneut

die der Anschlusskommunikation inhärente Ebene der Empfindung. Die filmische Erzählung arbeitet immer wieder mit der Darstellung und Evokation von Empfindungen, Kates Reaktion auf die Sichtung des Archivmaterials ist jedoch für den Verlauf der Erzählung und die reflexive Umsetzung des folgenden Reenactments des Suizidversuchs von besonderer Relevanz. Während der Sichtung bezeichnet Kate die Bilder als »shock to the system« (*Kate Plays Christine*, 01:27:34), nach der Sichtung äußert sie sich gegenüber den beiden ehemaligen Kollegen von Christine folgendermaßen:

KLS: To see this video where she is speaking and moving and it's not just a still image, it changes everything. It really does make her feel so much more real to me. Which is. I can't tell you how much we appreciate you talking to us.

SN [ehemaliger Kollege]: How do you feel about the final scene? Are you going to be able to pull the trigger?

KLS: Well, I don't know. (*Kate Plays Christine*, 01:29:52)

Kate artikuliert hier, Christine Chubbuck fühle sich nun ›realer‹ für sie an, was sie in der nächsten Einstellung noch einmal betont. Sie sitzt weinend an einem Tisch und führt ein Gespräch mit Robert Greene, in dem sie durch Gestik und Mimik deutlich Stress, Frustration und auch eine ablehnende Haltung gegenüber dem Gespräch signalisiert, wenn sie sagt:

KLS: Of course, I feel protective of her. She was so sad that she killed herself. Of course, I feel protective.

RG: Do you feel this way in general about roles you play or is this different?

KLS: Yeah, I always, I mean, you have to. But this is different. It's different because she's real. If she weren't so real to me, it wouldn't seem so presumptuous. (*Kate Plays Christine*, 01:30:40)

Empfindungen fungieren hier also nicht nur als Auslöser einer kritischen Haltung gegenüber dem Versuch, den Suizidversuch zu narrativieren, sie transportieren diese kritische Haltung auch im Dienst der Erzählung. Robert Greene selbst hat mehrfach markiert, dass die Mitwirkung und Perspektive von Kate Lyn Sheil, einer weiblichen Schauspielerin, zu der er vor der Produktion bereits ein freundschaftliches Verhältnis pflegte, es ihm als Mann überhaupt erst ermöglicht hat, den Film zu machen (Elliott 2016: 66).

Gleichzeitig vergrößern sich mit dem zunehmenden Fortschritt der Handlung und dem damit unausweichlichen Scheitern des Films nicht nur die Spannungen zwischen Kate und Greene. Zusätzlich löst sich auch die scheinbare Trennung von Dokumentation und Fiktion, die durch den Einzug zweier diegetischer Ebenen markiert wird, zunehmend auf. Nichols zufolge besteht eine der Kuriositäten reflexiver Dokumentationen darin, dass sie häufig zwar die ethischen Entscheidungen anderer kritisch betrachteten, selten jedoch die eigenen untersuchten (1991: 59). Dabei sind in diesem Kontext zwei Punkte zu unterscheiden: Einerseits stellen die zunehmenden Spannungen zwischen Greene als »puppeteer and provocateur« (Hynes 2016: 45) und der Schauspielerin Kate die Möglichkeitsbedingung für die letztlich kritisch-reflexive Wendung des Films dar, wie ich in Kürze aufzeigen werde. Andererseits lassen sowohl *Kate Plays Christines* Wir-

kungsästhetik als auch seine Paratexte unklar, wie viel des Konflikts organisch gewachsen ist, bzw. welcher Anteil des Konflikts fiktionalisiert konstruiert wurde – was wiederum in Bezug auf das Kontingenzmanagement der Fiktionalisierung verunsichernd wirkt und auch in Bezug auf die Frage einer dokumentarischen Ethik, wie sie beispielsweise Nichols figuriert, fragwürdig ist.

Und auch hier spielen Empfindungen eine integrale Rolle: Nicht nur Nichols hat dem Dokumentarismus die Konstruktion eines ethischen Rezeptionsraums attestiert. Ich habe zudem bereits wiederholt darauf insistiert, dass sich auch aus filmphänomenologischer Perspektive der Rezeptionsraum dokumentarischer Medien als ethischer Raum konstituiert. Im Gegensatz dazu und in Anschluss an die Thesen von Johannes Franzen weiter oben, könnten fiktionale Filme Gewalt im Detail inspizieren, »with the casual observation of ›realism‹, with undisguised prurient interest, or with formal reverence [...]« (Sobchack 1984: 292f.). Das Rezeptionserlebnis im Dokumentarismus hingegen sei ein »particular mode of embodied and ethical spectatorship that informs and transforms the space of the unreal into the space of the real« (Sobchack 2004c: 261). Es geht dabei nicht darum, einen naiven Glauben daran zu schüren, der Dokumentarismus besäße die Möglichkeit einer ungefärbten Abbildung der Realität. Vielmehr geht es darum, zu markieren, dass »what the generic terms *fiction* and *documentary* designate are an experienced difference in our mode of consciousness, our attention toward and our valuation of the cinematic objects we engage« (Sobchack 2004c: 261; Herv. i. Orig.). Genau aufgrund dieses erlebten Unterschieds markiert Kate sprachlich, mimisch und gestisch eine zunehmende Belastung und Frustration darüber, die realhistorische Person Christine Chubbuck im Gegensatz zu einer fiktionalen Figur darzustellen. Und genau aufgrund dieses erlebten Unterschieds ist es der Erzählung im Rahmen des fiktionalen Films *Christine* möglich, den Suizidversuch narrativ zu plausibilisieren und ihn mit einem gewissen ›Recht auf Rücksichtslosigkeit‹ detailliert darzustellen, während sich die dokumentarische Darstellung in *Kate Plays Christine* kritisch zur Frage des Reenactments verhalten muss.

Durch ihre Figuration dieses erlebten Unterschieds als synästhetisch-körperliches Erlebnis fasst Vivian Sobchack den Zusammenhang zwischen Empfindungen und den Adressierungsweisen von dokumentarischen Medien anders als Nichols, der Dokumentarismus als rationalen Diskurs figuriert.¹² In ihrer Bezugnahme auf Jean-Pierre Meunier erarbeitet Sobchack 1999 erste Thesen zu einer Phänomenologie der nicht-fiktionalen filmischen Erfahrung, die mit dem Umstand beginnt, dass

[...] the necessary condition of all films as they are experienced is their presentation of objects to perception that are not physically present to us except in their form as images. [...] [T]his fundamental absence is always *modified* by our personal and cultural knowledge of an object's existential position as it relates to our own. Our consciousness is neither disembodied nor impersonal nor ›empty‹ when we go to the movies—which is to say that, from the first, our personal embodied existence and knowledge give our consciousness an existential ›attitude‹ or ›bias‹ toward what is given for us to see on the screen and how we will take it up. (Sobchack 1999: 242; Herv. i Orig.)

¹² Siehe De Bromhead 1996: 10 für eine Kritik an diesem Dokumentarverständnis.

Persönliches und kulturelles Wissen sind dabei Gegenstand von Anschlusskommunikation, die durch ihre inhärente Ebene der Empfindungen nicht nur weitere Anschlusskommunikation stimulieren, sondern auch filmische Wahrnehmung steuern. Dadurch werden dokumentarische Bilder insbesondere dann, wenn sie Gewalt darstellen, zu Bildern, die Empfindungen in anderer Weise auslösen, als Bilder, die als fiktional wahrgenommen werden. Das bedingt den Umstand, dass der Blick im Dokumentarischen als »moral insight« (Sobchack 1984: 291) fungiert, also zum Gegenstand moralischer Bewertung wird und sich beispielsweise im Fall von Tötungsdarstellungen für seine Perspektivnahme rechtfertigen muss. Mit diesem Umstand sieht sich Robert Greene auch in *Kate Plays Christine* konfrontiert.

Die Szenen, die am Ende der Erzählung von *Kate Plays Christine* auf das Reenactment des Suizidversuchs hinleiten, illustrieren zunächst einen ambivalenten Eintritt in die Fiktion. Sie zeigen Kate allesamt entweder im Kostüm als Christine oder mindestens in der zuvor illustrierten körperlichen Hybridisierung. Kate wird als Christine in verschiedenen Reenactments unter anderem beim Waffenkauf, am Frühstückstisch mit Christines Mutter sowie in einem gelbem VW-Käfer dargestellt, den Christine 1974 auch fuhr (*Kate Plays Christine*, 01:38:34). Die fiktivisierende Lektüre dieser Sequenz wird jedoch durchbrochen, als Kate im Kostüm Christines an einem Schießstand mit einem Revolver auf ein Testziel schießt und die Sequenz auditiv von einem Monolog unterlegt wird, in dem Kate eine der Wutreden Howard Beales aus *Network* rezitiert. Die Bilder am Schießstand werden durch den Monolog mit anschließenden Bildern verbunden, die Kate ohne Perücke und Kostüm, jedoch nach wie vor als Christine geschminkt vor einem Spiegel dabei zeigen, wie sie den Monolog rezitiert (*Kate Plays Christine*, 01:38:28). So wohl anhand der Parallelmontage der Szenen sowie an Kates körperlicher Transformation scheint erkennbar, dass dokumentarische Bilder und Reenactments sowie der von ihnen erforderte erlebte Unterschied nicht mehr klar trennbar sind.

Diese Dynamik schreibt sich auch in der letzten Szene des Films fort, die das Reenactment des Suizidversuchs zeigt. Während Kate als Christine am Set sitzt und die Nachrichten verliest, wechseln nicht nur mehrmals die Kameraperspektive und der Bildausschnitt zwischen halbnahen Einstellungen und Close-Ups, auch hier wird die haptische Visualität der Bilder evoziert, indem Kate schließlich in einer Ästhetik dargestellt wird, die verkörnt und durch Bildstörungen gekennzeichnet ist und damit die VHS-Ästhetik der abwesenden Originalaufnahme evozieren soll (*Kate Plays Christine*, 01:41:54). Als die Erzählung den Moment des Suizidversuchs durch einen Schuss in den Hinterkopf erreicht, fällt Kate mehrmals aus der Rolle und muss den Monolog neu ansetzen (*Kate Plays Christine*, 01:42:48; 01:44:08). Der Dokumentarfilm stellt hier aus, was im Kontext eines narrativen Spielfilms herausgeschnitten würde und im Zweifelsfall in Form von Outtakes als paratextuelles Angebot der Anschlusskommunikation am Rand des filmischen Werks positioniert würde. Hierbei wird nicht nur ein ständiges Wechseln der Lektüremodi angeregt, was zu einer rezeptiven Verunsicherung führt – das scheinbare Recht auf Rücksichtslosigkeit der Fiktion wird damit kritisch hinterfragt. Kates Zögern, den Abzug zu betätigen, kulminiert schließlich in ihrem eigenen Monolog, in dem sie nicht nur erneut aus der Rolle herausfällt, sondern auch intertextuelle Verbindungen zu den kulturkritischen Wutreden *Networks*, dem Monolog am Ende von *The Howling* sowie der Darstellung des Suizidversuchs in *Christine* gezogen werden. Die Performanz dieser

Monologe hallt auch in *Kate Plays Christine* nach, wenn Kate im Kostüm Christines den Revolver in Richtung der Kamera hält und aus ihrer eigenen Perspektive Folgendes artikuliert:

You have to tell me why you want to see it. If you want me to do it, you have to tell me why you want to see it because I keep looking for a reason. I keep looking for something to make this worth watching and I can't. I can't think of anything. I keep trying to turn her into a hero but she wasn't. She was just one sad, lonely, pathetic woman and so am I but at least I'm still alive so if you want to see me do this you have to tell me why you want to see it. I keep looking for an angle to make her death worth more than her life and there just isn't one. So if you want to see me do it you have to tell me why. Give me a fucking reason! (*Kate Plays Christine*, 01:47:09)

Das Ausrufezeichen am Ende des Monologs soll die von Kate transportierte Wut verdeutlichen, auf die eine längere Stille folgt, in der sie keine Antwort von den im Raum anwesenden Personen erhält – ihre Wut verbleibt also, da der kathartische Moment ausbleibt. Einige Sekunden später entgegnet sie sich selbst dann den Satz »Fuck it, it's all bullshit anyway« (*Kate Plays Christine*, 01:47:17), bevor sie die Waffe an ihren Hinterkopf ansetzt, abdrückt und auf den Tisch vor sich fällt. Nach einigen Sekunden der Stille, in denen Kate auf dem Tisch vorgebeugt liegt und die Kamera im Close-Up über das Kunstblut auf dem Tisch schwenkt, erhebt Kate sich erneut, um den letzten Satz des Films auszusprechen: »Are you happy now? You are all a bunch of fucking sadists.« (*Kate Plays Christine*, 01:47:50)

Kate Plays Christine erreicht damit letztlich eine paradoxe Gleichzeitigkeit. Während der Film sich medienkritisch positioniert, perpetuiert er gleichzeitig genau dasjenige, was Gegenstand seiner Kritik ist. Diese medienkritische Wendung geht durch die Narrativierung eines Antagonismus zwischen Kate und Robert Greene auf, indem Kate sich als kritische Stimme gegenüber dem filmischen Projekt positioniert. Auch Robert Greene spricht von der Notwendigkeit, seine eigene Perspektive selbst diffamieren zu müssen, um den Film machen zu können (Greene 2023). Während *Kate Plays Christine*'s Reflexivität damit einerseits in einer finalen medienkritischen Wirkung gegen sich selbst zu bestehen scheint, eröffnet der Umgang des Films mit der Frage nach Fiktionalisierung darüber hinaus vor allem verunsichernde Anschlusskommunikation in Bezug auf die Kontingenz des Ereignisses. Hier erfolgt weder eine Einhegung, indem das Narrativ den Suizidversuch als Ergebnis vieler einzelner Ereignisse zu plausibilisieren versucht, noch bietet der Film die Möglichkeit der Einnahme einer stabilen fiktivisierenden Lektüre. Dadurch wird nicht nur die Daseinsberechtigung der Produktion eines Films über den Suizidversuch durch den Film selbst in Frage gestellt, sondern auch die vermeintliche Versicherung, die eine Fiktionalisierung des Falls zu versprechen scheint.

Postdigitale Anschlusskommunikation

Die intentionale Produktion von Verunsicherung ist ebenfalls ein zentraler Punkt postdigitaler Anschlusskommunikation über den Suizidversuch. Durch die folgende schlag-