

III. Geschichte im Dokumentarfilm

III.1. Filmhistorische Voraussetzungen

III.1.1. Die Anfänge

Im selben Moment, in dem sich die empirische Geschichtswissenschaft endgültig etabliert und in dem Ruf nach der »Ordnung der Archive« ihre programmatische Zusammenfassung gefunden hat, entsteht ein völlig neues Medium, das sich wie keines zuvor zur materiellen Archivierung und Abbildung des »tatsächlich Geschehenen« zu eignen schien: das dokumentarische Filmbild. Sowohl der Historismus als auch der Film sind Kinder der wissenschaftlichen Entwicklung des 19. Jahrhunderts und begründen die unantastbare Autorität des Dokuments als materielle Spur der »realen Wirklichkeit«.

Vereinzelt wurde diese auffällige Koinzidenz von Geschichtswissenschaft und Dokumentarfilm bemerkt und thematisiert. Eva Hohenberger und Judith Keilbach schreiben: »Dokumentarfilm und Geschichtsschreibung haben einiges gemeinsam: nicht die geringste ihrer Eigenarten liegt darin, Vergangenheit zu vergegenwärtigen. [...] Sie] sind der Faktizität der Welt verpflichtet. [...] Indem die Kamera automatisch festhält, was sich vor ihrem Objektiv ereignet, scheint sich im Dokumentarfilm die Wirklichkeit selbst darzustellen – und zwar, im Unterschied zur Geschichtswissenschaft, ganz ohne die Anwendung rhetorischer Mittel. Der Dokumentarfilm scheint somit das perfekte Medium für den historischen Diskurs zu sein« (Hohenberger/Keilbach 2003: 8). Schon 1898 konstatierte der Fotograf Boleslas Matuszewski, die »lebende Fotografie« sei »das Mittel, die Vergangenheit zu studieren« (Matuszewski 1998: 7). Durch die Filmtechnik, die eine präzise Abbildung der Wirklichkeit ermögliche, gelte der Film als »bevorrechtigte Quelle der Geschichte« (ebd.: 8). Bei aller epistemologischen Naivität, die diesen Äußerungen anhaftet, weisen sie doch auf die Tatsache hin, dass die Genese der Geschichtswissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts eng mit dem neuen Medium Film verknüpft ist.

Bereits an der Auseinandersetzung über die »Geburtsstunde« des Films, die in der Regel auf die berühmte Vorführung von *L'Arrivée d'un Train* der Gebrüder Lumière am 28. Dezember 1895 in Paris datiert wird (Gregor/Patalas 1976: 11), zeigt sich, wie das Verhältnis von Geschichte und ihrer filmischen Repräsentation nur verstehbar wird vor dem

Hintergrund seiner ersten historischen Wurzeln. Die Reaktion eines panisch aufspringenden Publikums muss wohl als Mythos angesehen werden (Gunning 1994: 114 u. 129f.), trotzdem hat man lange diesen und die anderen Filme der Lumières, die z.B. die Arbeiter der Lumière-Werke, eine Schmiede oder die Place de Cordeliers in Lyon darstellen, als Inbegriff realistischer Abbildung von Wirklichkeit aufgefasst. So schrieb noch 1960 Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films*, sie zeigten das Leben selbst »in seinen unkontrollierbarsten und unbewusstesten Augenblicken« (Kracauer 1964: 58). Die Themen dieser sehr kurzen Filme (30-55 Sekunden) betreffen die alltägliche Lebenswelt. Nicht eine spektakuläre Handlung, sondern die Tatsache der perfekten Realitätswiedergabe faszinierte die Zuschauer – nicht der Inhalt war wichtig, sondern das Erlebnis der Authentizität. So ist Matuszewskis begeisterte Übertragung auf die Historiographie nur drei Jahre nach diesen Filmen verständlich – und dennoch sind die Missverständnisse nicht zu übersehen, die mit dieser Authentizitätswahrnehmung verbunden waren und sind: Die Vorführpraxis – kurze unterhaltende Sensationsmomente in Varietés oder auf Jahrmärkten – zielte nicht auf Darstellung gesellschaftlicher Realitäten ab, sondern auf schaustellerischen Effekt; die Kamera wurde sehr präzise auf die Erzeugung eines bestimmten psychologischen Eindrucks hin platziert; kleine strategische Inszenierungsmaßnahmen wie z.B. inhaltliche Korrespondenzen zwischen Anfang und Ende sorgten für eine einheitliche, logische Erzählstruktur; gestellte Abläufe ermöglichten Wiederholungen und damit rhythmische Ordnung und Symmetrie (Elsaesser 2002: 58f.). Hohenberger und Keilbach resümieren: »Aus der Perspektive sowohl des Publikums wie auch der Filmemacher gibt es zu Beginn des Films weder den Unterschied zwischen Dokumentar- und Spielfilmen noch den zwischen realistischer und formgebender Tendenz. Mit dem Namen Lumières lässt sich der Dokumentarfilm historisch nun nicht mehr begründen. Zudem haben weitere Studien zum frühen Film die Ästhetik der Lumièreschen Filme aus dem Nimbus der primitiven Realitätsabbildungen befreit« (Hohenberger/Keilbach 2003: 14). In den Blick rückte jetzt ihre »raffinierte Künstlichkeit, die ausgeklügelte *Mis en scène*, [...] die genau ausgedachten Kamerapositionen und die geradezu unheimliche Präzision, mit der die technischen und materiellen Beschränkungen [...] als Stilwillen und formale Organisationsprinzipien vom Regisseur produktiv gemacht wurden« (Elsaesser 2001: 35f.). Nicht die Filmaufnahmen an sich garantieren also die Qualität des Authentischen: »Dokumentarische Authentizität im Film ist genauso wenig medienontologischer Effekt wie in den Beispielen medialer Authentisierung zuvor – auch wenn die klassische Film- und Dokumentarfilmtheorie bis in die sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts anderes zu behaupten versucht. Authentizität im Film, sie ist keine »gegebene« Qualität des Mediums, sie ist ein kulturelles Produkt mit Geschichte« fasst Volker Wortmann die Ergebnisse der aktuelleren Forschung zusammen und weist auf den Inszenierungsduktus der gesamten ersten Generation des Dokumentarfilms hin (Wortmann 2003:161; vgl. auch Heller/Zimmermann 1990: 19ff.).

Zur Vorgeschichte des Dokumentarfilms gehört die mit dem amerikanisch-spanischen Bürgerkrieg 1898 einsetzende Kriegerfilmtradition, die schon 1916 mit den euphorischen Reaktionen auf *The battle of the Somme* einen ersten Höhepunkt erfuhr. Die Zeitschrift *Kine Weekly* schrieb damals über den Film: »Speaking for ourselves, we never remember in all our long experience, to have seen any picture which, for power of ap-

peal and intense gripping interest comes within measurable distance of this wonderful kinematograph record« (zit. in Reeves 1997: 15). Die Zuschauer empfanden, sie seien unmittelbar in die tatsächlichen Ereignisse des 1. Weltkriegs involviert, dabei wurden schon in den ersten Filmen die Ereignisse zu ganzen Teilen in Studios nachgedreht, mit Kulissen und Schauspielern ausstaffiert oder auf dem englischen Kasernengelände statt auf dem Schlachtfeld nachgestellt – mit Soldaten, die sich tödlich getroffen auf der Erde liegend plötzlich direkt zur Kamera umwenden, um zu sehen, ob die Aufnahme schon beendet sei... (Smither 1993: 149f.; zu ähnlichen Szenen siehe auch Beller 2007: 120). Die auf die Darstellung des Sieges hin konzipierten Kriegsfilm geben letztlich eine narrative Absicht preis, die nur wenig zu tun hat mit »echten Bildern«, die ungeplant, vorurteilsfrei und »zufällig« das spontane Leben des Menschen wiedergeben.

Nanook of the North – Robert Flahertys Eskimo-Porträt von 1926 – gilt mit seinen eindrücklichen, ethnographisch anmutenden Aufnahmen vom Leben der Inuit als erster echter Dokumentarfilm, der unverfälscht ursprüngliches Dasein wiedergibt (Loiperdinger 2001: 71), und Flahertys Frau Frances schrieb rückblickend seinem Vorgehen die Qualitäten einer »non-preconception« zu (Flaherty 1972: 20), also eines bewussten Verzichtes auf eine kommentierende, ordnende und erzählerische Darstellungsabsicht. Dennoch entpuppte sich der Film bei näherem Hinsehen als komplett inszeniertes Konstrukt, in dem z.B. die Jäger mit Harpunen jagen müssen, obwohl sie diese schon lange gegen Gewehre ausgetauscht haben, oder die Entdeckung eines Fuchses gespielt wird, der schon längst in die Falle gelockt worden war (Beller 2007: 121). Flaherty spricht selbst von einer »story« (zit. in Klaue/Leyda 1964: 73), und tatsächlich weist die Strukturierung des Filmes die teleologisch ausgerichtete Erzählfigur eines »Kampfes gegen das Verhungern« inmitten des »härtesten Klimas der Welt« (ebd.) auf.

So offenbart bereits die erste Generation des Dokumentarfilms einen Antagonismus von Fiktion und Dokumentation. Schon bei den ersten Schritten begegnet wie eine Neuauflage der Auseinandersetzungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine ganz enge Verflechtung des dokumentarischen Ansatzes mit einem positivistischen Wissenschaftsverständnis. Um 1900 kam erstmals das Argument auf, die mechanische Abbildung der Wirklichkeit sei glaubwürdiger als die menschliche, die Kamera werde von keiner subjektiven Regung verfälscht (Koch 2003: 216; Wortmann 2003: 165). Mit dem Film schien für einige Beobachter der Traum der modernen Empirie von einer garantiert objektiven Realitätserfassung in Erfüllung zu gehen – erlaubte doch die Kameratechnik die unmittelbare Abbildung des sinnlich Vorliegenden. Robert Flaherty kam bezeichnenderweise von der Naturwissenschaft her: Er begann seine Karriere als Geologe, der in Nordkanada Minerallagerstätten untersuchte und kartographierte. Die hier praktizierte Erkenntnishaltung prägte später sein ethnographisches Interesse und übertrug sich auf seinen filmischen Ansatz (Berg 1994: 194). Seine Frau erinnert sich: »Patient as a scientist, he let the camera see everything exhaustively to give the camera a chance to find that ›Moment of truth‹, that flash of perception, that penetration into the heart of the matter, which he knew camera, left to itself, could find« (Flaherty 1972: 40).

Es wiederholt sich also die Figur einer programmatisch angestrebten realistischen Wirklichkeitserfassung, die im Kontrast zu einer erstaunlich unreflektierten Praxis steht, die unbemerkt kompositorische und dramaturgische Gestaltungsmittel sowie Konstruktionsabsichten aufweist, die viel weniger rezeptiv als produktiv ausfallen.

Diese Ambivalenz des erklärten Anspruchs auf Wirklichkeitswiedergabe und tatsächlicher inszenatorischer Praxis begegnet zeitgleich auch an einem ganz anderen Ort filmischer Produktion: In Russland formuliert Dziga Vertov seit 1922 sein Programm des »Kinoglaz« (Kino-Auge), seine Filme werden zu Meilensteinen eines Dokumentarismus, der von Anfang an seine inszenatorischen Eingriffe zu erkennen gibt. Auch Vertov rühmt die Möglichkeiten einer Technik, die die Wirklichkeitswahrnehmung von den Mängeln menschlicher Subjektivität befreit und die maschinelle Präzision an die Stelle der Ungenauigkeit von Sinneswahrnehmungen setzt. Die »Unfähigkeit des Menschen, sich zu beherrschen«, sei »vor den Maschinen beschämend« (Vertov 1973a: 8), eine filmische Revolution stehe an, die von dem Ziel einer »Reinigung« des Films beherrscht sei: »Wir säubern die Filmsache von allem, was sich einschleicht, von der Musik, der Literatur und dem Theater« (ebd.: 7). Mit dieser technizistischen Auffassung, die wesentlich durch Lenins ideologische Wertschätzung der Elektrizität als revolutionärer Grundlage inspiriert ist, verbindet sich eine dokumentarische Intention, die die »Fakten« des Lebens erfassen will, wie sie sind: »Wir ziehen die trockene Chronik dem konstruierten Szenarium vor, wenn wir über die Lebensgewohnheiten und die Arbeit der Menschen berichten. Wir mischen uns niemals in das Leben ein. Wir nehmen Fakten auf, organisieren sie und bringen sie über die Filmleinwand in das Bewusstsein der Arbeitenden« (Vertov 1990: 40), »nieder mit den bourgeoisen Märchenszenarien! Es lebe das Leben, wie es ist! [...] Nieder mit der Inszenierung des Alltags: filmt uns unversehens und so, wie wir sind« (Vertov 1973c: 44), »jeder ohne Inszenierung aufgenommene Lebensaugenblick, jede einzelne Einstellung, die im Leben so aufgenommen ist, wie sie ist, mit versteckter Kamera, mit unverhoffter Aufnahme oder mit einem anderen analogen technischen Verfahren, ist ein auf Film fixiertes Faktum, ein Filmfaktum, wie wir es nennen« (Vertov 1973b: 30).

Schon früh zeigten sich allerdings die Aporien dieser Position: Einerseits verlangte Vertov konsequenten Dokumentarismus, »strenger als Flaherty blieb Wertow bei den Tatsachen selbst, suchte er keine Romantik, sondern den Alltag. Er vermied jede durchgehende Fabel, jedes gestellte oder rekonstruierte Bild. Wertow schuf sich ein Netz von Verbindungen und war mit seinem Apparat zur Stelle: Er sammelte Dokumente« (Richter 2006: 32). Andererseits fügte er diese Bilder zu einer hochgradig experimentellen, freien Komposition zusammen, die alles andere als eine deskriptive, sich subjektiver Einmischung enthaltende Tatsachenwiedergabe darstellt. Jean-Louis Comolli bezeichnet Vertovs Hauptwerk *Mann mit der Kamera* (1929) als einen »der am wenigsten ›realistischen‹ Filme der Kinogeschichte, einem der am wenigsten ›dokumentarischen‹, am wenigsten ›überrumpelt gefilmten‹. Weit vom Programm der ›Kinoki‹ entfernt, das in den Texttafeln des Vorspanns zusammengefasst wird, ist hier alles oder fast alles inszeniert, ausgeschnitten, ausgeklügelt, komponiert und vorbereitet« (Comolli 2006: 98). Georges Sadoul stellt fest: »Die Kunst Vertovs liegt vor allem in der Montage. Sie besteht aus der Wahl der Dokumente – die auch von anderen gefilmt sein können, ohne Kontrolle oder Vorgabe durch ihn – und auch aus ihrer Organisation, dem Rhythmus, in den er sie versetzt, um eine Art visueller Symphonie zu schaffen« (Sadoul 2006: 37). Adelheid Heftberger resümiert 2016: Für Vertov »waren die Fakten einerseits Dokumente außerfilmischer Realität, andererseits waren sie untrennbar mit dem Kontext verbunden, den der Filmemacher in der ›syntaktischen Organisation‹ für sie geschaffen

hat. Das alleinige filmische Aufnehmen der einzelnen Stücke genügte laut Vertov nicht, im Ganzen sollte sich die Wahrheit zeigen. Die außerfilmische Realität sollte nicht einfach nur möglichst genau dokumentiert oder abgebildet werden, sondern entstand erst durch die Montage. Die Montage war somit Neuschaffen und die eigentliche Sinngebung mittels neu zusammengefügter Filmsequenzen (der ursprünglichen Fakten) aus dem realen Leben« (Heftberger 2016: 176). Ganz ähnlich Oksana Bulgakowa: »Was wir in Vertovs Filmen sehen, ist ein mediales Bild, nicht das »überrumpelte Leben, wie es ist«. Dieses mediale Moment akzentuiert Vertov in einigen seiner Filme. Die Realität auf der Leinwand konstituiert sich aus der Wechselwirkung zwischen dem medialen Sehen (das für Vertov mit dem Verfahren der Analyse und der Erkenntnis verbunden ist) und der spezifischen Kombination der Segmente des Gesehenen. Diese Kombination stützt sich nicht auf prosaische, wie Vertov meint, sondern auf poetische Regeln« (Bulgakowa 2000: 105). Letztlich stoßen wir also bei Dziga Vertov auf einen von ihm gar nicht bemerkten Widerspruch zwischen dem theoretischen Postulat einer unverfälschten Wiedergabe »faktischer« Wirklichkeit und einer künstlerischen Praxis, die vor allem in der Montage kompromisslos inszeniert. So resümiert Eva Hohenberger, »seine konstruktive Stoßrichtung [sei] nicht auf Wiedererkennen, sondern auf Erkenntnis aus« (Hohenberger 1998: 15).

Neben Dziga Vertov gilt v.a. John Grierson als Begründer einer Theorie des Dokumentarfilms. Er ist der erste Filmemacher, der seine Aufnahmen als »documentary« bezeichnet (Heller 2001: 21). Ganz anders allerdings als Vertov, der mit visionärem Pathos die Filmkunst als einen Beitrag zur Erziehung des »neuen Menschen« propagiert (Vertov 1973a: 8f.) und aus diesem bisweilen ideologischen Antrieb heraus zu den komplexen Konstruktionen seiner Filmsprache gelangt, möchte Grierson viel pragmatischer vor dem Hintergrund seiner sozialwissenschaftlichen Studien »in der Reduktion auf eine filmische Story vereinfachen, um Konsens über eine bestehende Gegenwart zu erzielen. [...] Der Dokumentarfilm soll Informationen über soziale Kontexte vermitteln, um im Sinne demokratischer Partizipation eine Parteinahme der Bürger für eine Expertenmeinung zu ermöglichen. Griersons Dokumentarfilmtheorie ist daher in erster Linie wirkungsbezogen« (Hohenberger 1998: 13f). Wenn John Grierson also einerseits als »Vater der Dokumentarfilmbewegung in der englischsprachigen Welt« bezeichnet wird (Barsam 1992: 77), dann ist andererseits diese Zuschreibung nicht misszuverstehen als Feststellung einer rein rezeptiven Ästhetik der »objektiven« Wiedergabe dokumentarischer »Fakten«, vielmehr ging es Grierson um das »creative treatment of actuality«: »Wir nahmen an, dass selbst eine so komplexe Welt wie die unsere so strukturiert werden könnte, dass alle sie verstehen. Deshalb wollten wir weg von der reinen Anhäufung von Tatsachen und hin zur Geschichte (story), in der die Fakten in eine lebendige, organische Beziehung zueinander gesetzt werden« (Grierson zit. in Hohenberger 1998: 13f.).

Schon der Initialmoment der begrifflichen Begründung des filmischen Dokumentarismus ist also gekennzeichnet von einem ungeklärten Spannungsverhältnis zwischen Wiedergabe und schöpferischer Gestaltung. Das Erlebnis einer grundsätzlichen sozialen Verpflichtung des Künstlers führte bei Grierson zu einer Kritik an einem bloßen Abbilddokumentarismus, aber auch an einem ästhetischen Formalismus als Selbstzweck (Wortmann 2003: 190). Dies schlägt sich wie bei Vertov auch in seinem konkreten künstlerischen Schaffen nieder. In seinem Film *Drifters* (1929) stellt er dar, wie

Fischer auf ihrem Boot zum Heringsfang ausfahren. Man sieht den Hafen, den extremen Seegang und das darin gefährlich schwankende Boot, die Menschen auf ihm usw. – letztlich enthält aber auch dieser Film wesentliche inszenatorische Anteile. Die formalistische Montage ist direkt von Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* inspiriert (Hörl 1996: 369–371), die Gestalten des Films wirken »stark typisiert. Sie sind kaum als Individuen gezeichnet und immer wieder als Teil eines übergeordneten Rhythmus eingesetzt« (ebd.: 372). Grierson hat bewusster als Flaherty den ästhetischen Aspekt seiner Arbeiten reflektiert. So schreibt er: »When we come to documentary we come to the actual world, to the world of the streets, of the tenements and the factories, the living people an observation of living people, but I charge to remember that the task of reality before you is not one of reproduction but of interpretation« (1998a, 76f.). »Interpretation« hieß für ihn die sozial relevante Aufarbeitung eines Gegenstandes – sein interpretatorischer Eingriff in *Drifters* ist dann allerdings eklatant: »Die semantische Organisation des Materials wird dabei fast ausnahmslos von dem mit rhetorischem Pathos vortragenen Off-Kommentar geleistet, der in seiner Argumentation nicht selten einer einfachen Problem-Lösungs-Struktur folgt« (Wortmann 2003: 190), massiv unterstützt durch musikalische Untermalungen, die die Emotionalität des Zuschauers stark beeinflussen. Dieses Vorgehen erstaunt, wenn man bedenkt, dass Grierson seinen Ansatz als anti-ästhetisch versteht: »Documentary was from the beginning [...] an ›anti-aesthetic‹ movement« (Grierson 1998b: 105).

John Grierson hat in England eine Bewegung ausgelöst: Bis 1939 entstanden in seinem Umfeld ca. 300 Dokumentarfilme (Barsam 1992: 77), die seinem Ansatz verpflichtet waren. Symptomatisch ist einer der bekanntesten und erfolgreichsten Filme dieser Schule: *Song of Ceylon* (1934) von Basil Wright, Produzent war John Grierson. Dieser Film entführt den Zuschauer in die paradiesische, reine Welt eines zauberhaften Asiens. Bilder, Kameraführung, Musik, der Ton des Off-Kommentars sind alles andere als nüchterne Bestandsaufnahme, vielmehr ist der Film hochartifizuell komponiert und erzeugt ein fast suggestives Sehnsuchtsbild der porträtierten Kultur – maschinelle Reproduktionstechnik dient hier der dokumentarischen Aufnahme zum Zwecke der Idealisierung.

III.1.2. Direct Cinema

Bereits die ersten methodisch bewussten Ansätze der Dokumentarfilmästhetik sind also nicht widerspruchsfrei: Das erklärte Programm, den dargestellten Gegenstand sich selbst aussprechen zu lassen, wird immer wieder konterkariert durch Zugeständnisse an inszenatorische Strategien, die sich zuletzt doch aus der Einsicht ergeben, Fakten interpretieren und in eine »organische Beziehung« (Grierson) bringen zu müssen.

Gegen dieses Eingeständnis erhob sich Protest. 1961 veröffentlichte Richard Leacock das Manifest *For an uncontrolled cinema*. Leacock kritisierte eine Ästhetik, die die dokumentarischen Aufnahmen so zusammensetzte, »dass sie den Kommentar unterstreichen, der dann wiederum von der Musik verstärkt wurde« (Leacock 1991b: 5). Auf diese Weise werde das Wort zur dominanten Ordnungsinstanz, die Bilder würden zur Illustration herabgewürdigt. Grierson hatte in Leacocks Augen mit seiner Hervorhebung der Notwendigkeit einer interpretativen Ordnung die eigenständige Wahrnehmungsqualität des filmischen Bildes in den Hintergrund gedrängt. Leacock wandte sich pro-

grammatisch gegen den Film als »Theater«. Er sah »the film-maker as an observer and perhaps as a participant capturing the essence of what takes place around him, selecting, arranging but never controlling the event« (Leacock 1961: 25).

Mit dieser Argumentation fasste Leacock das Motiv einer Bewegung zusammen, die sich bereits seit Mitte der 50er Jahre in den USA angebahnt hatte und 1957 mit der Gründung der Produktionsfirma »Drew Associates« ihren institutionellen Rahmen fand: das »Direct Cinema« (Beyerle 1991: 31). Der Gründer dieser Gruppe war der *Timelife*-Redakteur Robert Drew, der sich eine Fernsehberichterstattung erhoffte, die nicht nur verbal Informationen vermittelte, die Meinungen dazu zusammentrug und mit dem Ergebnis eines zusammenfassenden Kommentars auswertete, sondern die die Ereignisse selbst eng begleitete und visuell wahrnehmbar machte: »Was ihm vorschwebte, war dagegen eine Reportage aus einer intimen Insiderposition heraus, die einen Blick hinter die Kulissen ermöglichte, ähnlich wie die Fotoreportagen von *Life*, denen es gelang, privilegierte Momente von informativer und vor allem emotionaler Signifikanz mit der Kamera festzuhalten« (Beyerle 1997: 76). Der künstlerisch wichtigste Mitarbeiter war der britische Regisseur Richard Leacock. Schon in dem 1947 entstandenen Kurzfilm *To hear banjo play*, in dem der Regisseur Alan Lomax ausgehend von unterschiedlichen Musikstilen Landschaft und Menschen Nordamerikas porträtiert, zeichnet sich Leacock als Kameramann durch einen ausgesprochen sinnlichen, sich dem Gegenstand visuell intensiv annähernden Ansatz aus. Bis auf den abschließenden Tanz zum Banjospiel Peter Seegers ist in dem Film nur wenig vom Autor selbst inszeniert. Narrativ vorgegeben sind vor allem rhetorisch ein- und überleitende Gesprächspassagen mit Seeger und die Abfolge von Orten und Musikereignissen. Ansonsten entfaltet sich der Film über weite Strecken durch die Bilder Leacocks, die eine Art Gemälde amerikanischer Lebenswirklichkeit schaffen. Man wird hier Zeuge einer sich von der narrativen Vorgabe ansatzweise befreienden Kamera.

Trotzdem sind die Einstellungen immer noch statisch: Die Kamera bewegt sich nicht selbst, sondern ist festgelegt auf die jeweils vorweg definierte Position. Einen Wendepunkt markiert insofern eine Situation im Jahre 1954, die den Durchbruch zu Leacocks Ästhetik und zum Programm des Direct Cinema bedeutet. Leacock bekam den Auftrag, eine Jazz-Dance-Session in New York zu filmen und setzte hierfür eine der gerade erst entwickelten 16mm-Handkameras und ein tragbares Synchronongerät ein. Seine Erlebnisse beschreibt er als einen geradezu elektrischen Moment der Befreiung: In der mit Musik und Bewegung aufgeladenen Tanzhalle konnte er mit der Kamera mitgehen, sich mitten unter die Tanzenden mischen, ihre Gesichter, sich drehenden Röcke, Schlagzeuger und Bläser mit ihren Instrumenten, die Wechsel von Licht und Dunkelheit einfangen und somit eine Spontanität erfassen, wie sie bis dahin noch nie möglich gewesen war (Leacock 1997). Hier gelang ihm jenes »uncontrolled cinema«, von dem er sieben Jahre später in seinem Manifest sprach.

Man hat sehr oft die technische Innovation einer leichten, tragbaren 16mm-Kamera mit unabhängigem, kabellosem Synchronongerät als den Grund für die Entstehung des Direct Cinema angesehen (z.B. Beller 2007: 127), diese Erklärung greift aber zu kurz. Wie an *Jazz-Dance* gezeigt, hatte Leacocks ästhetische Suchbewegung schon lange eingesetzt, bevor der Elektroingenieur Don Alan Pennebaker für »Drews Associates« die Ausrüstung technisch so weiterentwickelt hatte, dass mit *Primary* 1960 der entscheidenden

de Durchbruch zu der angestrebten Filmsprache gelingen konnte. Ein anderes Mitglied der Gruppe – Albert Maysels – berichtet, wie er 1955 mit einer geliehenen 16mm-Kamera seinen ersten Film drehte: »Ich hatte nur eine Kamera und sie nie zuvor erprobt. Schon damals entdeckte ich das Prinzip meiner späteren Filme: mit der Kamera widerzuspiegeln, was meine Augen im Augenblick erfassten« (Maysels 1982: 337). Volker Wortmann konstatiert: »Die abbildprogrammatischen Ideale des *Direct Cinema* orientieren sich [...] weniger an technischen als vielmehr an ethisch-moralischen Kategorien. Im historischen Kontext heißt das vor allem Verweigerung traditioneller Dokumentarfilmpraxis: Verzicht auf vorstrukturierte Muster, auf Inszenierung und Intervention, auf Kommentar und Musik – und gleichzeitig selbstverleugnende Konzentration auf den unmittelbaren Aufnahmeprozess. Das *Direct Cinema* ist produktionsethischer Verhaltenskodex« (Wortmann 2003: 194).

Noch ein ganz anderes Indiz spricht für einen veränderten Gestaltungswillen als Grund für die im *Direct Cinema* gesuchte Ästhetik: Gleichzeitig mit der Entwicklung in den USA finden Filmemacher in Kanada und Frankreich zu dokumentarischen Formen, die dieselben Darstellungsintentionen aufweisen: 1958 dreht der Kanadier Michel Brault *Les Raquetteurs* – einen knapp 15minütigen Film, der genau wie *Jazz Dance* grundsätzlich auf Text verzichtet, mit der Handkamera aufgenommen ist und sich völlig kommentarlos in das bunte Treiben alltäglicher Festivitäten mischt (ein Schneeschuhrennen, karnevalsartige Aufmärsche u.a.). Auch hier reagiert die Kamera neben einzelnen statischen Aufnahmen aus der Totalen höchst spontan, bewegt sich ohne vorher festgelegten Plan.

Zwei Jahre später produzieren Drew und Leacock den vielleicht wichtigsten Film des *Direct Cinema*: *Primary*. Der Film schildert eine Vorwahl in Wisconsin während des Präsidentschaftskampfes zwischen John F. Kennedy und Hubert Humphrey. Die Kamera begleitet Kennedy auf seinem Weg zur Wahlkampfveranstaltung aus äußerster Nähe, bewegt sich in der Menge direkt neben und hinter ihm und fängt sehr private, ungewollte Gesten der Protagonisten ein wie z.B. die hinter dem Rücken kurz vor einer eigenen Ansprache nervös verschränkten Hände von Kennedys Gattin. »Reißschwenks und Schärfeverlagerungen sind durchaus üblich. Unschärfen, Belichtungsfehler und andere ›Unsauberkeiten‹ werden bewusst in Kauf genommen. Dies gilt als Ausweis der authentischen Beobachtung« (Hißnauer/Schmidt 2013: 128). Die Kameraführung war nun endgültig ausgebrochen aus der Statik ihres festgelegten, distanzierten Beobachterstandpunktes und vermittelte eine bisher kaum gekannte Unmittelbarkeit, zumal jetzt Ton und Bild synchron den gefilmten Vorgang direkt festhalten konnten. Selbst der bereits erwähnte, nur fünf Jahre ältere Erstlingsfilm von Maysels (*Psychiatry in Russia*) wirkt demgegenüber fast antiquiert, denn hier gab es immer noch den nachträglich hinzugefügten, auktorialen Kommentar aus dem Off und eine emotionalisierende, eigentlich sachfremde Musik, wie sie im Manifest später ausdrücklich abgelehnt wurde. Mit *Primary* erreichte das *Direct Cinema* eine Öffentlichkeit, durch die seine Intentionen nun international bis in die Gründungen von Dokumentarfilmschulen adaptiert wurden (Beller 2007: 127; zur deutschen Rezeption siehe Hißnauer/Schmidt 2013, 125).

In Frankreich produzieren Jean Rouch und Edgar Morin 1960 die *Chronique d'un été* (Fertigstellung 1961) und setzen mit diesem Film ebenfalls neue Maßstäbe. Er hat keine Darsteller, die Protagonisten sind Freunde, die Rouch und Morin zu Gesprächen vor

laufender Kamera provozieren – in klassischer Interviewform (eine Passage des Films enthält auch Befragungen von Passanten auf der Straße), in spontanen und gelenkten Dialogen oder sogar in inszenierten Sequenzen, in denen z.B. zu einer längeren Aufnahme einer Teilnehmerin deren Erzählung aus dem Off eingespielt wird. Die Gespräche verfolgten die Intention, »die Leute [...] durch die Konfrontation mit der Kamera zu Bewusstseinssteigerungen oder -veränderungen zu veranlassen« (Roth 1982: 9).

Es sind immer wieder die Unterschiede des *Cinéma Vérité* zum amerikanischen *Direct Cinema* hervorgehoben worden (ebd.: 16ff. oder Kiener 1999: 178f.), die darin bestehen, dass die von Rouch und Morin durchgeführte Befragungstechnik ein geplanter und inszenierter Vorgang war und die Kamera sich nicht nur beobachtend an den Gegenstand heftete, um ihn wahrzunehmen, sondern die Abläufe durch genaue Organisation gezielt provoziert wurden. Die Kamera bleibt bei all ihrer rezeptiven Nähe doch immer etwas in der Distanz – das *Cinéma Vérité* ist gegenüber der amerikanischen Variante reflektierter und kontrollierter und insofern mit dieser nicht uneingeschränkt gleichzusetzen. Robert Drew schildert selber, wie er die *Chronique d'un été* wahrgenommen hat: »Ich hatte *Primary* und einige andere Filme gemacht, dann fuhr ich [1963, A.B.] mit Leacock zu einer Konferenz nach Frankreich. Ich war überrascht zu sehen, dass die *Cinéma-Vérité*-Filmemacher Leute auf der Straße mit einem Mikrophon in der Hand ansprachen. Mein Ziel war es das wirkliche Leben ohne eine Einmischung einzufangen. Zwischen uns bestand ein Widerspruch. Es war sinnlos. Sie hatten einen Kameramann, einen Tontechniker und noch sechs andere – acht Leute, die sich herumdrückten. [...] Meine Idee war es, ein oder zwei Leute zu haben, die unaufdringlich den Moment einfangen« (zit. in Ellis 1989: Kap. 14).

Trotz dieser Differenzen ist unverkennbar, dass hier parallel ein ähnlicher filmischer Aufbruch vollzogen wurde, und auch in Deutschland lassen sich bis in die technischen Innovationen hinein fast identische Schritte verfolgen (Hifßnauer/Schmidt 2013, 131ff.). Verglichen mit den bis in die 60er Jahre hineinragenden statischen, nachträglich synchronisierten, wie durch einen Schleier der Unschärfe und gleichzeitiger verbaler Erklärung vermittelten Bilder betraten die Produktionen des *Direct Cinema/Cinéma Vérité* nun eine neue filmische Welt mit klaren, visuell präzisen und damit unmittelbaren Bildern, einer befreiten Kamerabewegung und akustischer Originalwahrnehmung. Die beobachtete Wirklichkeit rückte näher und teilte sich in einer bislang ungekannten Ursprünglichkeit mit.

Auf die Stunde der ersten Euphorie folgte Ernüchterung. Die Qualitäten der Innovation konnten nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie mit bestimmten Einseitigkeiten einhergingen bzw. wesentliche Problemstellungen ungelöst blieben. Der Filmemacher Emile de Antonio polemisierte: »*Cinéma Vérité* is first of all a lie and secondly a childish assumption about the nature of film« (Beyerle 1997, 40). 1964 forderte der Journalist Uwe Nettelbeck, »dass der Dokumentarfilm [des *Direct Cinema*, A.B.] gerade von der Oberflächenbeschreibung weg zur Interpretation gehen muss, weil an der Oberfläche meist nur noch wenig zu erkennen ist« (Nettelbeck 1964: 128). Man warf Leacock und seinen Mitstreitern vor, dass der Verzicht auf die subjektive Interpretation, die dogmatische Ausblendung deutender Sinngebung zur Äußerlichkeit, zu unverbindlichen Abbildreflexen führe (vgl. Wortmann 2003: 204f.). Die Kritik traf den Kern des Authentizitätsverständnisses: Bloße Reproduktion garantiere keineswegs ein Erfassen der

Sache, sondern reduziere den Gegenstand auf seine belanglose Außenseite, auf seine momenthafte, zufällige Erscheinung.

Fraglich ist auch, was der Zuschauer tatsächlich über die persönlichen Motive und die hinter ihnen stehende Biographie von Kennedy in *Primary* erfährt. Ziele, gedankliche Entwürfe, Positionen sind wesentlicher Bestandteil einer Persönlichkeit – wenn man wie Leacock und sein Kreis den Anspruch erhebt, »Nähe« zu erzeugen und aus dieser Nähe authentisch zu beschreiben, dann erhebt sich zwangsläufig die Frage, ob eine solche Nähe hier tatsächlich eingelöst wird. Ebenso wenig thematisiert wird die Frage, inwieweit dieser eine Wahlkampf in Wisconsin überhaupt repräsentativ oder aussagefähig war. Welche Rolle spielt dieses eine Ereignis im Wahlkampf 1960, welche Bedeutung kommt diesem Wahlkampf an sich historisch tatsächlich zu?

Die Kritik wurde schließlich noch grundsätzlicher: Das vom Direct Cinema propagierte Objektivitätsideal komme einem Mythos gleich – eine quasi autorlose Abbildung von Wirklichkeit sei von vorne herein schon gar nicht möglich, weil die Auswahl des Sujets, Kameraführung und Montage immer schon auf Entscheidungen zurückgingen und Resultat produktiver Eingriffe des filmenden Subjekts seien (siehe Wortmann 2003: 204). Jean-Louis Comolli schreibt 1969 in den *Cahiers du Cinéma*: »Sobald die Kamera eingreift, beginnt die Manipulation; und jedes Verfahren stellt wohl oder übel eine Manipulation des Dokumentes dar – selbst wenn man es auf die reine Technik begrenzt [...]. So sehr man auch das Dokument bewahren will, kann man doch nicht vermeiden, es herzustellen« (Comolli 1998: 244). Alexander Kluge bezeichnet deshalb 1975 den seines Erachtens missverständlichen Authentizitätsbegriff des Direct Cinema als »die hohe Stilisierung der Oper«, es fehle ein methodisches Bewusstsein, wenn es darum gehe, »Zusammenhänge darzustellen« (Kluge 1999: 116 u. 1981: 32). Zusammenhänge liegen nicht abfilmbar vor Augen, sondern bedürfen nach Kluge der »Chiffre«: »Chiffre heißt: Kontrast zwischen zwei Einstellungen; das ist ein anderes Wort für Montage. Es geht also um konkrete Beziehungen zwischen zwei Bildern.« Im Schnitt sei »die Information versteckt – die in der Realaufnahme in der Einstellung selbst nicht stecken würde« (ebd.: 248).

Vor allem die Arbeiten des Direct Cinema selbst verrieten ihre Widersprüche. So stellt Wilhelm Roth fest: »Was dagegen in diesen amerikanischen Filmen noch fehlt, ist eine Vertrautheit zwischen den Filmemachern und den Menschen vor der Kamera. Dafür sind schon die Drehzeiten zu kurz. [...] Größere Recherchen vorher gab es nicht. Die Filmemacher, die oft mit mehreren Teams anrückten, [...] sahen sich als Journalisten [...]. Sie sind nicht die Verbündeten der Leute, über die sie ihre Filme drehen« (Roth 1982: 12). Bei aller Behauptung der unmittelbaren Wahrnehmung des »realen« Lebens zeigte sich in der Praxis, dass sich die betreffenden Filmemacher gar nicht mit ihrem Gegenstand beschäftigten, auch mit der Kamera nicht sorgfältig und interessiert genug bei ihnen blieben und ihr Leben nicht wirklich verfolgten. Eva Hohenberger hat darauf hingewiesen, dass auch der szenische Aufbau der Filme bei näherem Hinsehen keineswegs so dramaturgiefrei ist, wie eigentlich propagiert. Schon die Sujetwahl weist Strukturen des klassischen narrativen Kinos auf: Im Mittelpunkt stehen der positive Held, ein zentraler Konflikt und am Ende die zumeist gute Lösung (Hohenberger 1998a: 22). Volker Wortmann führt symptomatische Beispiele für einige strukturelle Analogien an, die weitgehend allen Filmen der Gruppe um Drew und Leacock innewohnen: »Mit

Vorliebe wählt man Ereignisse, die sich in der Öffentlichkeit abspielen, zusammen mit Protagonisten, die ein professionelles Geschick entwickelt haben, sich in derselben zu bewegen – wie z.B. in *Primary* die beiden Senatoren Humphrey und Kennedy während des Vorwahlkampfes in Wisconsin; oder den Rennfahrer Eddie Sachs in den Dokumentarfilmen *On the Pole* und *Eddie (On the Pole 2)*; die Schauspielerin Jane Fonda in *Jane*, der Dokumentation einer Broadwayshow von den Proben bis zu der erfolglosen Premiere« (Wortmann 2003: 199). Die narrativen Muster liegen auf der Hand: In *Primary* hat man einen stringent auf einen Höhepunkt zulaufenden Wahlkampf; in dem 1963 produzierten Film *The Chair* wird die drohende Hinrichtung eines zu Tode Verurteilten durch Begnadigung verhindert; in *Crisis: Behind a Presidential Commitment* wird Kennedy dazu provoziert, die Möglichkeit des Studiums für Schwarze an der Universität von Alabama durchzusetzen. Alle Filme enthalten eine klar erkennbare finale Dramaturgie, die eine Krisenstruktur mit einem auf Entscheidung drängenden Konflikt aufweist (ebd.: 199ff.).

III.1.3. Die konstruktivistische Wende

Bereits Ende der 60er Jahre waren die Grenzen des Direct Cinema also bezeichnet, und in Comollis Diktum, ein Dokument werde *hergestellt*, formuliert sich schließlich ein neues Paradigma, das bis heute anhält und grundsätzlich die Frage aufwirft, wie Wirklichkeit an sich aufzufassen sei. Die konstruktivistische Antwort auf diese Problemstellung hat unmittelbare Folgen für einen Begriff dokumentarischer Ästhetik. Geht man davon aus, dass es keine fertige Realität gibt, die nur abgebildet werden muss, sondern dass sich Wirklichkeit erst im produktiven Aneignungsprozess des Subjekts konstituiert, wird die dualistische Entgegensetzung von fiktionaler und dokumentarischer Darstellung hinfällig (siehe Hattendorf 1999: 68, Engell 2007: 17, Beller 2007: 129). Der Filmhistoriker Michael Barchet schreibt 1994: »In der Tat haben viele der filmtheoretisch durchaus fundierten Dementis einer ontologischen Differenz zwischen dokumentarischen und fiktionalen Formen jedem noch so vorsichtigen Begriff eines spezifischen hermeneutischen Potentials dokumentarischer Formen den Boden entzogen, denn radikal formuliert verschwindet historische Wirklichkeit immer und vollständig im Universum historischer Texte. Privilegierte Referenz außerhalb medialer Zeichenketten und narrativer Register ist allein als überaus verdächtiger ideologischer Anspruch zu dekonstruieren. Dokumentarfilme können einzig und allein die Modi ihrer textuellen und ideologischen Produziertheit dokumentieren; ein wie auch immer gearteter Gehalt an historischer Wirklichkeit über die mediale Verfasstheit hinaus ist methodisch dementiert« (Barchet 1994: 62f.).

Der Umbruch in den filmästhetischen Konzepten der letzten Jahrzehnte wurde maßgeblich befördert durch die veränderten technischen Produktionsbedingungen. Der Digitalisierung der Bildverarbeitung, die jede Darstellung beliebig manipulieren kann, wird zugeschrieben, dass sie zu einem Vertrauensverlust gegenüber dem Film geführt und stattdessen ein Authentizitätserleben provoziert habe, das sich durch bewusste Inszenierung einstelle und nicht durch die Scheinautorität dokumentarischer Abbildlichkeit (Hoffmann 2012: 31). Die Veränderung der Mediensysteme habe zu einer Verschiebung filmischer Dokumentation von der Information und Aufklärung zur Un-

terhaltung geführt, die wiederum einem gesteigerten Bedürfnis nach lebensweltlichem Anschluss des Films entgegengekommen sei und eine verlebendigende Verbindung von Fakten und Imaginärem ausgelöst habe (Korte/Paletschek 2009: 15). Dies habe sich niedergeschlagen in Konzepten, in denen »die nüchterne Ausbreitung von Wissensbeständen reduziert« und »stattdessen Ereignisse mit konkreten Orten, benennbaren Personen und erzählbaren Handlungsabläufen in den Vordergrund gerückt« worden seien (Fischer 2009: 193).

Angesichts dieser eher technisch motivierten Entwicklungen übersieht man leicht, wie früh sich bereits die philosophischen Positionen des Konstruktivismus geistesgeschichtlich geltend gemacht und den Boden für die Wirksamkeit der digitalen Aufarbeitung von Geschichte bereitet haben. Ernst von Glasersfelds in den 70er Jahren ausformulierte »Einsicht, dass Erkennen und Wissen nicht der Niederschlag eines passiven Empfangens sein können, sondern als Ergebnis von Handlungen eines aktiven Subjekts entstehen« (von Glasersfeld 1981: 30), ging sofort einher mit dem Postulat: »Die Umwelt, so wie wir sie wahrnehmen, ist unsere Erfindung« (von Foerster 1981: 40). Die Folgen einer solchen Weltsicht manifestierten sich nicht zuletzt in bestimmten film- und fernsehgesehichtlichen Phänomenen, die unmittelbar für die historische Erkenntnis- und Darstellungspraxis relevant wurden. Francesco Casetti und Roger Odin haben in einer Studie über die Veränderungen der Fernsehkultur in Frankreich und Italien herausgearbeitet, wie sich seit den 80er Jahren ein elementarer Wandel von einem »Paläo«- zu einem »Neo-Fernsehen« vollzogen habe (Casetti/Odin 2001). Das Paläo-Fernsehen definieren sie als eine Institution, die sich als ein Erziehungsprojekt versteht und in diesem Sinne mit der Intention antritt, Wissen zu vermitteln, um entsprechend auf die Gesellschaft einwirken zu können. Zu diesem Zweck besitze es ein klar hierarchisiertes Rollenverständnis, nach dem auf der einen Seite die Autorität des Experten, auf der anderen Seite der noch unwissende Zuschauer stehe (ebd.: 312f.). Dies habe sich in den letzten Jahrzehnten vollständig gewandelt. Das Neo-Fernsehen zeichnet sich für Casetti und Odin durch ein »Zurückweisen jeder Form von intentionaler Kommunikation sowie [die] Einführung von interaktiven Prozessen« aus (ebd.: 314). In Talkshows, Gameshows, Meinungsumfragen, gespielten Prozessen mit der Möglichkeit der Urteilsprechung durch Abstimmung der Zuschauer u.v.m. wird der Zuschauer zum »Mitproduzenten« der Sendung und damit der Generierung von Filmbildern. Die Bildwirklichkeit resultiert nicht aus der Wiedergabe außerfilmischer Faktizität, sondern entsteht erst durch die kollektive Verabredung der Bildrezipienten: »Das Neo-Fernsehen ist kein Bildungsraum, sondern ein Raum des *sozialen Zusammenseins*« (ebd.: 315). Da durch die Möglichkeit des »Zappens« der Zuschauer so eigenständig wie nie zuvor sein privates Bildprogramm erstelle – und insofern letztlich konstruiere –, verändere sich auch die Ästhetik der Sendungen: Da das Filmbild den Zuschauer festhalten soll, muss es viel häufiger und schneller emotional attraktive Inhalte bieten, sodass die Einstellungen immer kürzer werden und die Bilder fragmentarischer und zugleich »pulsierender« (ebd.: 326). Zu einer ähnlichen historischen Interpretation gelangt Thomas Fischer, der einen Umschwung vom »Erklär«- zum »Erzählfernsehen« diagnostiziert (Fischer 2009: 194), zu dem auch eine »Entakademisierung« gehöre, die dem universitären Experten die Hoheit über das Wissen und die Interpretation entreiße und dem sich für die Lebenswelt interessierenden und sie beurteilenden Zuschauer zuführe. Für die Geschichtsdar-

stellungen bedeutet diese paradigmatische Wende einerseits eine »Popularisierung der Geschichte« (so der Untertitel zu der Studie *Alles authentisch?* von Fischer/Wirtz 2008; ähnlich der Sammelband *History goes pop* von Korte/Paetschek 2009), andererseits aber auch die Entstehung avantgardistischer Ansätze, die nach Inszenierungsformen suchen, die gezielt das klassische Abbildverständnis des Dokumentarfilms durchbrechen.

In Deutschland ging es anders als in dem frühen »Dokumentarspiel«, das um eine authentische Rekonstruktion seiner Sachverhalte bemüht war, in Filmen wie *Novemberverbrecher* (schon 1968, Regisseur: Carlheinz Caspari), *Operation Walküre* (1971, Peter Wirth) oder *Im Angesicht des Todes* (1973, Walter Davy) darum, jeden naturalistischen Illusionseindruck zu vermeiden und durch verfremdende Gestaltungsmittel wie den Einsatz von erkennbar fingierten Reporterberichten, die Darstellung mehrerer Figuren durch einen einzigen Schauspieler, die gleichrangige Verbindung dokumentarischer und fiktionaler Aufnahmen oder die Gegenüberstellung von Schauspieler und dargestellter historischer Figur den Inszenierungscharakter des Filmbildes offensiv zu thematisieren (Hißnauer 2010: 301-309). Selbstreflexivität wurde zum Leitmotiv einer filmischen Sprache, die ihr eigenes Zustandekommen zum Bestandteil der Darstellung macht und dem Adressaten ermöglicht, sich selbst im Moment der Rezeption in der Teilnahme am Bildentstehungsprozess zu beobachten (vgl. Meyer 2005). In den Fokus gerieten damit zunehmend der Autor selbst und der Rezipient, während eine Wirklichkeit, die unabhängig von ihnen interessieren könnte und die es wiederzugeben gälte, immer stärker in den Hintergrund trat. Ein Bezug auf eine vor-filmische Wirklichkeit löst sich damit letztlich auf, an seine Stelle tritt der Diskurs des Filmemachers mit sich selbst und mit dem Zuschauer. Der Produktionsaspekt tritt an die Stelle des Abbildungsaspektes, authentisch wirkt nicht die unverfälschte Registrierung, sondern die Transparenz der filmischen Bildgenerierung.

Exemplarisch für diesen einschneidenden kulturgeschichtlichen Schritt sind Filme wie Chris Markers *Sans Soleil* (1983) oder Errol Morris' *The thin blue line* (1988). *Sans Soleil* wird nicht umsonst von F. T. Meyer in seiner Studie über die Selbstreflexion im dokumentarischen Film besonders hervorgehoben (Meyer 2005). In seiner 1982 entstandenen Arbeit (Erscheinungsjahr 1983) verbindet Marker unter Verzicht auf eine lineare Ordnung eine unüberschaubare Fülle von visuellen Reiseerinnerungen an San Francisco, Paris, Westafrika oder Japan mit Gedichten, Anekdoten, brieflich formulierten Reflexionen und diversen anderen Bildinhalten und hinterlegt sie mit den Äußerungen eines erfundenen Erzählers, die von einer Sprecherin vorgelesen werden. So entsteht ein ständig sich verändernder, disparate Themen ineinanderschiebender Teppich von Erinnerungen, die sich gegenseitig beleuchten. Marker erstellt mit diesem Verfahren, das er auch in anderen Filmen durchführt, ein »audiovisuelles Archiv« (siehe Mayer 2016), das durch die Verbindung sehr differenzierter und komplexer Techniken der Montage und Collage eine Selbstverständigung über Erinnerungsprozesse unternimmt. Meinte Theodor Mommsen noch in der Ordnung der Archive »die Grundlegung der historischen Wissenschaften« gefunden zu haben, wird nun grundsätzlich zur Disposition gestellt, was ein Archiv überhaupt ist und inwiefern aus ihm überhaupt Ordnungen zu generieren sind. Chris Marker bricht durch die z.T. disparaten Zusammenstellungen der Archivbilder, aber auch durch die Kommentierung des Erzählers und die auditiven Signale, die des Öfteren in gar keinem Zusammenhang mit den Bildinhalten stehen,

ein naives Lesen des empirischen Materials als unhinterfragbare faktische Tatsache auf: »Die Bilder widerstreben der dokumentarischen Annahme, sie seien historische Dokumente« (Meyer 2005: 147). An dieser Stelle setzt die Relevanz der Selbstreflexion ein: Wenn der beobachtete Gegenstand unsicher wird, entsteht die Frage nach der Rolle des Bewusstseins, das mit ihm umgeht. Wenn in *Sans Soleil* dokumentarische Bildinhalte von Schwarzbildern unterbrochen werden, an das Niederlegen von Blumen durch Kinder ohne jeden erklärenden Zusatz die grausame Tötung einer Giraffe geschnitten wird oder Aufnahmen von städtischen Alltagsszenen mit einer Reihe von Phallusmotiven bis hin zum Geschlechtsakt von Affen montiert werden, dann realisiert der Zuschauer, dass seine eigene Rezeptionsgewohnheit in Frage steht und er zur Reflexion über seinen Umgang mit Wahrnehmungsbildern aufgefordert ist: »Eine Bedeutungskonstitution, die eine eindeutige historische Referenz auf Wahrheit und Wirklichkeit impliziert, wird in *Sans Soleil* permanent unterlaufen. [...] In der Rückprojektion seines eigenen Blickes durch fremde Instanzen verweigern sich die Bilder ihrer sonst üblichen Funktion, bloßes Anschauungsmaterial zu sein; sie übertragen ihre Eigenschaft auf den Zuschauer, der sich nun seinerseits als beobachtetes Objekt betrachten muss. Das Verhältnis Zuschauer/Objekt gerät ins Wanken und kann beim Zuschauer einen Selbstreflexionsprozess in Gang setzen: Er sieht sich als Teil eines Wahrnehmungsprozesses, der von einem Künstler bewusst initiiert worden ist« (Meyer 2005: 150 u. 156f.).

Chris Marker gilt mit diesem Ansatz als einer der wichtigsten Vertreter des Essayfilms. Alain Resnais bezeichnet Marker sogar als dessen Erfinder (zit. in Kämper/Tode 1997: 266), an anderer Stelle wird er als »cinema's only true essayist« bezeichnet (zit. in Mayer 2016: 149). Der Essayismus setzt bekanntlich an die Stelle einer stringenten Argumentation, die sich aus einem ungetrübten Objektivitätsverständnis herleitet, die subjektive, frei assoziierende Darstellung und zeichnet sich durch Formelemente wie Non-Linearität, Fragmentierung, Heterogenität der verwendeten Materialien, Selbstreflexivität oder Entgrenzung von »hohen« und »niederen« Repräsentationsformen aus (ebd.: 150; zur Definitionsproblematik, zu der auch die Unterscheidung zwischen Kompilationsfilm und Essayfilm bzw. Filmessay gehört, siehe Scherer 2001: 21f.). Damit ist aber sofort die Grenze zur Fiktion überschritten, und tatsächlich enthalten die Filme Markers immer wieder auch fiktive Elemente, die manchmal den Unterschied zu den dokumentarischen Archivinhalten geradezu unkennbar werden lassen (Mayer 2016: 153). Der paradigmatische Schritt zu einer Auflösung der Unterscheidung von Fiktion und Dokumentation wird hier vollzogen. Das Subjekt in seiner produktiven Beteiligung an der Konstruktion der Bildwirklichkeit wird aufgewertet und es ist daher konsequent, wenn ein Film wie *Sans Soleil* letztlich dem traditionellen Archivbegriff eine schöpferische Ästhetik entgegensetzt. Einerseits kann man die Darstellung von schlafenden Passagieren auf einer Fähre als Annullierung der Kontinuität der Dinge interpretieren, mit der der Autor eine dokumentarische Referenz auf die Wirklichkeit unterläuft (Meyer 2005: 149f.), andererseits vermittelt diese Passage zusammen mit anderen Sequenzen auch den Eindruck einer Entgrenzung unseres räumlichen und zeitlichen Daseins, die charakteristisch ist für Erinnerungsprozesse und so etwas ermöglicht wie »eine Reise in das eigene Ich des Autors« (Kämper 1992: 37). F. T. Meyer betont in seiner Studie letztlich diesen Aspekt, der eben nicht bei einer bloß kritischen Dekonstruktion üblicher Seh- und Denkgewohnheiten stehen bleibt, sondern zu einer produktiven

Neuformulierung von Wirklichkeit ansetzt: »Das Paradigma des Dokumentarfilms, das in seinem emphatischen Glauben an die Darstellungsmöglichkeiten des Mediums das Unmittelbarkeitspostulat auf eine kohärente historische Referenz bezieht, wird in *Sans Soleil* außer Kraft gesetzt und in spontane, das heißt in fragmentarische Unmittelbarkeit transformiert« (Meyer 2005: 161). Ganz in diesem Sinne lautet die letzte Äußerung des filmischen Erzählers: »Ich sammle die Landschaften. Ich denke mir die Änderungen aus, ich setze meine Lieblingsgeschöpfe hinein«.

Von einer ganz anderen Seite aus gelangte der Amerikaner Errol Morris mit *The thin blue line* (1988) zu einer Filmsprache, die zugunsten ästhetischer Konstruktion den dokumentarischen Abbildrealismus hinter sich ließ. Bei seinen Recherchen über den Psychiater James Grigson (sein Spitzname lautete »Dr. Death«), dessen Gutachten im Laufe der Zeit über 100 Menschen in den Todestrakt geschickt hatten, stieß Morris auf den Fall eines angeblichen Polizistenmörders und entdeckte eine Reihe von Ungereimtheiten. Dies motivierte ihn zu zahlreichen Interviews, aus denen schließlich sein Film hervorgegangen ist, der zuletzt einen schwerwiegenden Justizirrtum aufdeckte und dem zum Tode Verurteilten Randall Adams zur Rehabilitation verhalf. Shawn Rosenheim ist zuzustimmen, wenn man angesichts dieser Entstehungsgeschichte des Films von einem expliziten Interesse an einer außerfilmischen Realität ausgeht: Sein Film sei »von der Überzeugung getragen, dass es da draußen ein Draußen gibt: eine Welt, in der entweder Randall Adams oder David Harris den texanischen Polizisten ermordet hat«. Er betont, dass diesen »Ansprüchen auf die Möglichkeit gesicherten Wissens und den Konsequenzen daraus Gültigkeit zuzugestehen« sei (Rosenheim 2003: 187f.). Diese Gültigkeit ergibt sich vor allem aus den Folgewirkungen des Films – der Entblößung von Polizei, Justiz und Gesellschaft sowie der Befreiung eines unschuldigen Häftlings.

Die Authentizität des Films verdankt sich gleichzeitig aber einem ästhetischen Gestaltungsansatz, der weit über den Dokumentarfilm und genauso über illustrative Spielszenen, die suggestiv die Zuschauer von einer bestimmten Auffassung überzeugen sollen, hinausgeht. Neben einer sehr freien, sich immer wieder zwischen Vergangenheit und Gegenwart vor und zurück bewegenden Zeitstruktur, die nicht nur Ereignisse rekonstruiert, sondern auf imaginärem Wege psychologische Handlungsmotive ans Tageslicht bringt (Williams 2003: 40f.), enthält *The thin blue line* eine Vielzahl von Bildern und Szenen, die nicht dokumentieren, sondern inszenieren. Rosenheim erkennt in ihnen ein »durch und durch postmodernes Spiel mit referentiellen Ebenen« (Rosenheim 2003: 187). Ein von der Polizistin nach dem Todesschuss auf den Kollegen durch die Luft geworfener Milchshakebecher schlägt auf dem Bürgersteig auf und läuft auf dem Boden aus – das Bild vermittelt unter Umständen mehr von der inneren Verfassung der entsetzten Polizistin als ein protokollierter Bericht ihrer Empfindungen. In die Äußerungen der Interviewten wird ein sich drehendes Polizeilicht oder die sich langsam drehende Zeichnung einer Pistole, das Hin und Her-Schwingen einer Taschenuhr oder die Schwarzweiß-Aufnahme von einem elektrischen Stuhl eingeblendet. Die Exposition wird eingeleitet durch Aufnahmen elektrischer Lichter in der dunklen Nacht – hier handelt es sich um atmosphärische Chiffren, nicht um Faktenwiedergabe. Ähnlich die Spielszenen: Sie heben verfremdet zentrale Situationen wie den Tathergang, das Verhör, das Beisammensein des fälschlich Verurteilten und des tatsächlichen Mörders im Autokino hervor, indem sie den Blick auf bestimmte Ausschnitte fokussieren, die

eine besondere Symbolkraft gewinnen (z.B. auf den übervollen Aschenbecher während des Verhörs). Immer wieder wird die Mordszene mit den beiden Autos (dem Wagen der Polizisten und dem des Täters), dem Gang des Polizisten zum vor ihm stehenden Wagen, den Schüssen wiederholt – als wollte der Film den Vorgang wieder und wieder durchspielen, um im ständig erneuerten Heraufholen der Bilder den realen Tathergang fassen zu können. Die Filmsprache vollzieht damit geradezu mimetisch die Prozesse der menschlichen Erinnerungstätigkeit nach.

Von entscheidender Bedeutung ist die Musik von Philip Glass, die den Film vom Anfang bis zum Ende durchzieht und eine Stimmung erzeugt, die die unterschiedlichsten Momente des tragischen Geschehens miteinander verbindet und eine emotionale Grundlage für den Zugang zu dem tieferliegenden Untergrund der dargestellten Ereignisse schafft. Eine dunkle, bedrohliche Melodieführung im Hintergrund lässt den geschehenen und den bevorstehenden (durch die Hinrichtung zu vollziehenden) Tod permanent gegenwärtig sein, und eine darüber gelegte, hellere Melodieführung vermittelt das Drängende, Suchende und Leidvolle der aktuellen Auseinandersetzung mit dem Vorgang. Das Sprechen der Interviewten wird dadurch eingebunden in einen einheitlichen Ereignisstrom und provoziert die Empfindung eines zeitlichen Zusammenhangs, in dem sich das Schicksal dreier Menschen tragisch vollzieht.

Übertroffen werden alle diese Elemente von dem Schluss des Films. In einem letzten Interview mit David Harris (dem tatsächlichen Täter), das nicht mehr gefilmt wurde, sondern nur akustisch vorliegt und begleitet wird von den Bildern des Aufnahmegerätes, kommt es zu der atemberaubenden Situation, dass Harris allmählich den Tathergang preisgibt und am Ende kaum mehr verschlüsselt ein Geständnis ablegt, dass er der Mörder sei. Damit geschieht etwas Außerordentliches: Die Dokumentation *über* den Sachverhalt wird selber zum Bestandteil des Gegenstandes, indem die Untersuchung den untersuchten »Gegenstand« selber beeinflusst – die Existenzen des fälschlich Verurteilten und des tatsächlichen Mörders werden sich durch den Film radikal verändern. Damit hören Dokumentation und dokumentierte Realität auf, zwei getrennte Dinge zu sein, der filmästhetische Prozess steht nicht neben einer außerfilmischen Realität, sondern bringt diese hervor. Zugleich wird der Zuschauer unmittelbar in diesen Vorgang involviert: Die Schlusszene mit ihrem schrittweisen Geständnis ist so intim, dass er hier zum realen Zeugen wird und nicht mehr nur beobachtend dem Ereignis gegenübersteht.

Während die Filme Chris Markers und Errol Morris' sehr bewusste Reflexionen des Verhältnisses von Konstruktion und Rezeption darstellen, vermischen sich diese polaren Ansätze zeitgleich im Mainstream der Geschichtsformate in Kino und Fernsehen z.T. bis zur Unkenntlichkeit: »Die Dokumentarfilmer übernehmen bei der Dramaturgie, dem Story-Telling bis hin zum Casting der Protagonisten Strategien des Spielfilms. Dies betrifft ebenso die Gestaltung der Filme, vom Schnitt über das Sound-Design bis hin zur Musik, die auch Emotionen des Publikums wecken und im Kino erfolgreich sein wollen. [...] Um ausgedachte Geschichten glaubwürdiger zu machen, greift aber auch die Spielfilmproduktion auf Konzepte des Dokumentarischen zurück, ob dies nun eine wackelige Handkamera ist, die Nutzung von Wochenschaumaterial, Nachrichtenbeiträge oder Super 8-Aufnahmen. Die Geschichten orientieren sich oft an realen Ereignissen, die akribisch recherchiert, juristisch abgeklöpft und dann für das Drehbuch

verdichtet werden. On location und nicht mehr im Studio gedreht erreichen sie in vielen Fällen eine realistische Anmutung« (Hoffmann 2012: 21). Die Filmgeschichte zeigt, dass empirische Wahrnehmung und imaginäre Produktion nicht mehr ohne einander auskommen: Die Frage nach historischer Wirklichkeit setzt eine Reflexion ihres Verhältnisses voraus.

III.1.4. Gegenreaktionen

Die Filmwissenschaftlerin Linda Williams weist bereits 1993 in ihrem Aufsatz *Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm* auf den paradoxen Umstand hin, dass es trotz aller Skepsis und Misstrauen gegenüber der Wahrheit von Bildern »immer noch das bewegte Bild [sei], das die Kraft hat, Zuschauer zu einer neuen Beurteilung der zuvor unbekanntenen Wahrheit zu bewegen«. »Zum Axiom des neuen Dokumentarfilms« sei es geworden, »dass Filme nicht die Wahrheit von Ereignissen enthüllen können, sondern lediglich die Ideologien und das Bewusstsein, die konkurrierende Wahrheiten konstruieren – also jene fiktionalen Meistererzählungen, mit denen wir Ereignissen Sinn geben. Diese Denkweise hat allerdings zu oft vergessen lassen, dass diese Filme [...] immer noch Dokumentarfilme sind, d.h. Filme, die ein besonderes Interesse an der Beziehung zur Realität haben, an den ›Wahrheiten‹, die im Leben von Menschen selbst dann eine Rolle spielen, wenn sie nicht transparent dargestellt werden können. Ein Grund für dieses Vergessen liegt in der Konstruktion einer zu schlichten Dichotomie zwischen dem naiven Glauben an die Wahrheit dessen, was das dokumentarische Bild zeigt – darin liegt der inzwischen diskreditierte Anspruch des *cinéma vérité*, die Ereignisse ›einfangen‹ zu können, während sie stattfinden –, und der freudigen Befürwortung fiktionaler Manipulation« (Williams 2003: 25 u. 32). Williams diagnostiziert in demselben Aufsatz einen »Hunger nach Realität« (ebd.: 28) – hier scheint die aktuelle Demarkationslinie des Konfliktes zu liegen, der hinter der Debatte um die Authentizität steht: Lässt sich sichtbar machen, inwieweit Dokumentation und Fiktion notwendig zusammengehören und in welchem Sinne dieser Kongruenz dann Realität zukommt, oder wird die charakterisierte Dichotomie unauflösbar bleiben und ihre Pole in Form von Reality-TV und ästhetischer Filmtheorie immer weiter auseinandertreiben?

Die vollständige Infragestellung einer vor-filmischen Realität und die Ineinssetzung von Dokumentation und Fiktion bilden als Theorie seit den 70ern den epistemologischen Standard: Alle »Filmtheorien, die realitätsthematisch zwischen verschiedenen Realitäten des Fingierten und des Dokumentarischen unterscheiden und die auch auf verschiedenen Modi des Abbildens, des Objektbezugs des Films beharren, [sind] antiquiert« (Engell 2007: 18). Andererseits weist die filmische Praxis nach wie vor in ihren prominentesten Repräsentanten offensive Bezugnahmen auf eine faktische Lebenswelt auf. Richtungsweisende, allesamt preisgekrönte Filme wie *Lost children* von Ali Samadi Ahadi und Oliver Stoltz (2003/04), *We feed the world* von Erwin Wagenhofer (2005), *Citizenfour* von Laura Poitras (2014) oder *My Escape* von Elke Sasse (2016) verwenden bewusst hochartifizielle Gestaltungsmittel, betreiben dies aber, weil sie Wahrheiten vermitteln wollen, die nicht Fiktion, sondern empirische Wirklichkeit sind. Angesichts unserer globalen Ernährungsproblematik, des Leidens afrikanischer Kindersoldaten, der Strategien fortschreitender digitaler Totalüberwachung oder des Schicksals von Millionen

von Flüchtlingen wäre es zynisch, von Fiktion zu sprechen und die Selbstreflexion von Kunst zum hauptsächlichen Gegenstand des ästhetischen Interesses dieser Filme zu erklären. Stefan Brauburger zitiert in seinem Aufsatz *Fiktionalität oder Fakten: Welche Zukunft hat die zeitgeschichtliche Dokumentation?* (2009) Umfragen, die 2008 von der ZDF-Medienforschung veröffentlicht wurden. Es wurde danach gefragt, was man unter »Dokumentation« zu verstehen habe. In den Antworten wurden einerseits Erwartungen an Spannung, Animation, beeindruckende Bilder, Musik als Grundlage eines Bedürfnisses nach Emotion und Unterhaltung formuliert, andererseits wurde die Dokumentation mit Begriffen verbunden wie »seriös«, »authentisch«, »glaubhaft«, »Tatsachen« oder »echte Geschichten« (Brauburger 2009: 203) – der Anspruch auf Wirklichkeitserfahrung besteht unvermindert und ist wohl kaum mit einem Hinweis auf die Naivität des gewöhnlichen Zuschauerbewusstseins aus der Welt zu schaffen. Selbst ein Film wie *Sans Soleil* bleibt, wenn es um den Bezug auf eine faktische Wirklichkeit geht, nicht ohne Widersprüche. F. T. Meyer weist auf eine Aufnahme hin, in der ein Offizier unter Tränen eine Auszeichnung entgegennimmt. Der Zuschauer reagiert entsprechend gerührt – bis der Erzähler schließlich berichtet, dass der Grund für die Tränen keineswegs die Ergriffenheit über den ehrenvollen Moment war, sondern die Enttäuschung und Verärgerung über die Tatsache, dass andere Offiziere noch höher ausgezeichnet worden waren. Meyer schließt aus diesem filmischen Vorgang: »An keiner anderen Stelle von *Sans Soleil* fühlt sich der Zuschauer so erappt, auf die Evidenz der Bilder hereingefallen zu sein. Die Mischung aus überschießender Emotionalität, scheinbar aufrichtigem revolutionärem Pathos und kalkuliertem Verhalten gegenüber der Kamera seitens des Offiziers entpuppt sich als Konstruktion. Die Inszenierung der Tränen des Offiziers bildet eine Kritik am dokumentarischen Verfahren, das die Utopie verfolgt, Bilder für sich selbst sprechen zu lassen. Im weiteren Verlauf erklärt die Off-Stimme die Szene als Trugbild einer transparenten, eindeutigen und einfachen dokumentarischen Wahrheit, die dazu einlädt, von Zeichen äußeren Verhaltens auf einen inneren Bewusstseinszustand zu schließen« (Meyer 2005: 158). Was Meyer hier aber gar nicht reflektiert ist die Tatsache, dass er die Aussagen des Erzählers als Autorität nimmt, die die Illusion der Bilder entlarvt, selber also als unhinterfragte Instanz faktischer Wirklichkeit interpretiert wird – damit setzt Meyer doch wieder eine abprüfbarere Ebene empirischer Tatsächlichkeit voraus.

Der Dokumentarfilm fordert immer wieder diese Auseinandersetzung um die Frage nach der Realität des Wirklichen ein. Seine Geschichte provoziert eine grundsätzliche Reflexion auf das Problem, in welchem Verhältnis empirische Wahrnehmung und produktive Deutung, Dokument und Gestaltung zueinander stehen. Es gilt zu prüfen, inwieweit sich Fiktion und fiktionale Aufarbeitung dokumentarischer Realität unterscheiden lassen. Dabei geht es um die Untersuchung, »ob es nicht zwischen dem Objektbezug des Films, also der Art und Weise, wie er sich auf die Außenwelt bezieht, und dem Interpretationsbezug – der Lesart, den Decodierungsanweisungen, den Verknüpfungen, in die er bei der Lektüre eingestellt wird – [...] Zusammenhänge gibt« (Engell 2007: 18). Linda Williams schreibt in dem bereits zitierten Aufsatz: »Irgendeine Form von Wahrheit ist [...] immer das ferne Ziel des Dokumentarfilms. Aber die vom Dokumentarfilm in Szene gesetzte Wahrheit kann keine einfache Enthüllung oder Widerspiegelung sein. Sie ist eine sorgfältige Konstruktion, eine Intervention in die Politik

und die Semiotik der Repräsentation. Eine offensichtlich zu einfache Dichotomie zwischen Wahrheit und Fiktion macht es uns so schwer, über die Wahrheit im Dokumentarfilm nachzudenken. Aber es geht nicht um eine Entscheidung zwischen zwei völlig getrennten Sphären. Es geht eher um eine Entscheidung für Strategien der Fiktion, um relativen Wahrheiten nahezukommen. Dokumentarfilme sind keine Fiktionen und sollten auch nicht mit ihnen verwechselt werden. Aber Dokumentarfilme können und sollten alle Verfahren fiktionaler Konstruktion nutzen, um zu Wahrheiten zu kommen« (Williams 2003: 42).

III.2. Geschichte als Gegenstand des Dokumentarfilms

III.2.1. Alain Resnais: *Nacht und Nebel (Nuit et brouillard)*, (1955)

Unter den Inhalten der frühen Dokumentarfilme finden sich über Jahrzehnte hin keine historischen Themen. Es war bereits dargestellt worden, dass die ersten Sujets geradezu belanglose Gegenstände wie einfahrende Züge, umfallende Mauern u.a. waren, die dazu dienten, die Faszination für die Möglichkeiten filmischer Aufzeichnung überhaupt anzufachen. Auch als die Filme allmählich länger wurden, blieben die Motive – Tierparks, Schiffstauen, Militärparaden, sportliche Ereignisse u.v.m. – verhältnismäßig schlicht (vgl. Wortmann 2003: 163). Die Detailgenauigkeit der Darstellung begeisterte, nicht so sehr die Tiefe des inhaltlichen Themas. Es gab nur zwei Sujets, die mit der Geschichte etwas zu tun hatten: Kriege und Ethnographie. Hier gilt es allerdings sehr genau zu unterscheiden, worin jeweils der tatsächliche Grund für das darstellerische Interesse bestand. Die Faszination für die filmische Wahrnehmung des Krieges ging nicht von einem Bedürfnis nach historischer Reflexion aus. Ein Film wie *The battle of the Somme* war aus aktuellen Propagandazwecken entstanden und insofern letztlich ahistorisch. Die Sensation des gegenwärtigen Ereignisses bildete den Rezeptionsanlass. Die Geschichte als solche, also ein in der Zeit sich vollziehender Entwicklungsvorgang, der sich einem methodisch geleiteten Blick in die Vergangenheit vermittelt, wurde an solchen Kriegsfilmern gar nicht wahrgenommen – Geschichtsbewusstsein bildete sich nicht am Film. Auf eine andere Weise gilt dies auch für die ethnographischen Arbeiten. Hier begegnet zwar am ehesten das Moment geschichtlicher Zeitwahrnehmung, weil sich im Fremdheitserlebnis, das durch die Begegnung mit den indigenen Kulturen entsteht, für einen Moment historische Distanz vermittelt. Letztlich handelt es sich aber um Aufnahmen (damaliger) aktueller Gegenwart und nicht um eine Erschließung vergangener Zeiten. Außerdem spiegelten sich in den betreffenden Darstellungen nicht selten die heutigen zivilisatorischen Sehnsüchte nach einer reinen, idealen ursprünglichen Welt (siehe *Namook oft the North*) – Siegfried Kracauers Wort über den Historienfilm würde auch hier gelten: »Ein Geschöpf der Gegenwart, dringt der Film als Fremdling in die Vergangenheit ein« (Kracauer 1974: 46).

Geschichte als eigenes Sujet blieb dem Film seltsam fremd – und das in einer Zeit hochgradig professionalisierter historischer Wissenschaft. Es wäre durchaus möglich gewesen, anstatt aktueller afrikanischer Stammeskulturen Zeugnisse früher Geschichte zu filmen – ob Pyramiden, Tempel, Felsmalereien, Inschriften o.a. Man hätte die-