

Christof Decker

Die soziale Praxis des Dokumentarfilms

Zur Bedeutung der Rezeptionsforschung für die Dokumentarfilmtheorie

In den neunziger Jahren ist unverkennbar ein verstärktes Interesse am Dokumentarfilm zu beobachten. Es geht zum einen auf die ungebrochene Faszination an Filmen zurück, die sich mit gesellschaftlichen Realitäten und ihrer Repräsentation auseinandersetzen; zum anderen auf ein akademisches Umfeld, das sich wieder intensiver ihrer theoretischen Reflexion zugewandt hat. Betrachtet man die gegenwärtigen, zum Teil sehr polarisiert geführten Debatten, so fällt auf, daß sie überwiegend an traditionellen Überlegungen hinsichtlich der Filmtechnologie oder der rhetorischen Strukturen des dokumentarischen "Textes" orientiert sind (vgl. Winston 1995, Plantinga 1996). Aspekte der Rezeption, die im Umfeld der *Cultural Studies* seit Jahren eine wichtige Rolle spielen, wurden für den Dokumentarfilm nur sehr sporadisch und für eine historische Rezeptionsforschung fast gar nicht berücksichtigt. Erst mit einiger Verspätung kündigt sich nun ein Wandel der Perspektive an, da zunehmend nach den spezifischen Erwartungen und Leistungen des Publikums gefragt wird und die Tatsache, daß für das Genre der Augenblick seiner "Lektüre" bzw. Rezeption eine entscheidende Rolle spielt, eine größere Beachtung findet.

Der Beitrag von Dirk Eitzen in diesem Band ist Ausdruck dieser veränderten Blickrichtung. Ich möchte ihn zum Ausgangspunkt für Überlegungen nehmen, wie Fragen der Rezeption für den Dokumentarfilm fruchtbar gemacht werden können. Auch wenn die von Eitzen vorgebrachten Thesen die allgemeine Diskussion beleben können, werde ich in Teil 1 zunächst anhand einiger Textstellen zu zeigen versuchen, daß er aufgrund der verkürzten Skizzierung des gegenwärtigen Forschungsstandes und einer monokausalen Herangehensweise an die Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms nicht über bestehende Modelle hinausgeht. Fragen der Rezeption werden bei ihm zu stark von Textstrukturen abgelöst, und sie dienen primär als Definitionskriterium des Genres. Ich möchte dagegen argumentieren, daß sie weniger für einen erneuten Definitionsversuch *des* Dokumentarfilms als für die spezifische Qualität der historischen Diskurse, in denen

Dokumentarfilme verhandelt werden, von Interesse sind. Wichtiger als Definitionsbemühungen erscheinen mir also die Veränderungen kulturspezifischer Debatten, an denen Dokumentarfilme beteiligt sind.

Dieses Argument geht auf die Beobachtung zurück, daß sich für die meisten Zuschauer mit dem Genre ein besonderer Wirklichkeitsbezug verbindet, den viele Filmemacher explizit suchen und der auch eine konstante Annahme in gegenwärtigen Begriffsbestimmungen ist. Mit dem Dokumentarfilm und seinem Bezug auf "soziale Realität" geht offensichtlich eine spezifische *soziale Praxis* einher, die diesen Bezug erst einlösen kann, wenn ein konkreter Austausch zwischen Texten und Zuschauern innerhalb des anvisierten Verweisungshorizonts erfolgt. Neben den Akten der Repräsentation ist sie in einem konstitutiven Sinn auf die öffentlichen Räume und Prozesse der Rezeption bzw. Reflexion angewiesen. Untersuchungen der Rezeption sind daher meines Erachtens besonders ergiebig, wenn sie sich dieser "Schnittstelle" zwischen Texten und Zuschauern zuwenden. Dies soll anhand der amerikanischen Debatte über die Ethik des Dokumentarfilms in Teil 2 ausgeführt werden. Zentrale Aspekte des Genres – z.B. Formen der ästhetischen Erfahrung oder der kulturellen Selbstverständigung – können mit einer historisch ausgerichteten Rezeptionsforschung erfaßt werden. So bietet sich die Untersuchung eines konkreten und begrenzten Rezeptionsumfeldes an, wenn die Erfahrungsdimensionen und Kommunikationspotentiale des Dokumentarfilms bestimmt werden sollen. Schließlich möchte ich kurz umreißen, welche weitergehenden Fragestellungen sich aus dieser Perspektivierung ergeben könnten.

1. Dirk Eitzen und der amerikanische Theoriekontext

In der nordamerikanischen Theoriebildung hat die Debatte um den Dokumentarfilm mit der Veröffentlichung von Bill Nichols' Buch *Representing Reality* im Jahr 1991 einen starken Entwicklungsschub bekommen. Kaum eine neuere Begriffsbestimmung des Genres kann ohne einen Verweis auf den Entwurf von Nichols auskommen. Das liegt zum einen daran, daß er den Versuch unternommen hat, den Dokumentarfilm aus einer gewissen Isolation zu befreien und mit anderen Theoriediskussionen – z. B. zur Anthropologie oder zum Feminismus – zu verbinden. Zum anderen haben sich seine Kategorien als ausgesprochen brauchbar für die praktische Analyse spezifischer Filme erwiesen. Nichols ist ein aufmerksamer Filmanalytiker und hat daraus eine formalistische Genauigkeit im

kleinen abgeleitet, die er im großen mit der ideologiekritischen Tradition verbunden hat, aus der er kommt. Dieser zweiten Ebene wurde in der Folgezeit von grundsätzlichen Gegenpositionen aus widersprochen: so von Noël Carroll (1996), der die Möglichkeit verteidigt, daß Dokumentarfilme objektiv sein können, oder von Carl Plantinga (1996), der gegen die vermeintliche Allgegenwart ihrer ideologischen Effekte argumentiert.

Bei Carroll und Plantinga, aber vor allem bei Nichols wird der Dokumentarfilm möglichst umfassend in ein Netzwerk von Kommunikationsprozessen integriert. Obwohl sich ihre Konzeptionen in einigen Punkten wesentlich unterscheiden, gehen sie für die Charakterisierung, des Genres von einem relationalen Modell aus, das sich nicht mehr auf die Ontologie des Filmmaterials oder eine exklusive Erzählweise beruft. Vielmehr wird, wie in den meisten neueren Ansätzen, eine Reihe von Einflußfaktoren betrachtet. Von zentraler Bedeutung sind Zuschauererwartungen und Textstrategien, aber auch Fragen der Institution und der sozialen Funktion.¹ Der daraus resultierende Gewinn an Komplexität hat den Forschungsbereich unübersichtlicher gemacht, aber auch zum besseren Verständnis einer filmischen Ausdrucksform beigetragen, die in traditionellen Filmgeschichten als unermüdlicher Dienst am "Fenster zur Welt" verstanden worden war.

In dem vorliegenden Aufsatz von Dirk Eitzen wird nun wiederum eine *Verengung* der Perspektive vorgeschlagen. Eitzen geht auf die Ansätze von Plantinga und Nichols ein, möchte aber – expliziert an Beispielen aus CIVIL WAR (USA 1991, Ken Burns), HIGH SCHOOL (USA 1968, Frederick Wiseman), NO LIES (USA 1973, Mitchell Block) und SCHOOL DAZE (USA 1988, Spike Lee) – einige ihrer Grundannahmen revidieren: zum einen, daß der Dokumentarfilm primär ein argumentatives Genre sei, zum anderen, daß sein besonderer Wirklichkeitsbezug zur historischen Realität bestimmte Wahrheitsansprüche besitze. Stattdessen schlägt er vor, die Begriffsbestimmung in den Augenblick der Rezeption zu verlagern und neben argumentativen auch andere Formen der Ansprache zu berücksichtigen. Ein hilfreiches – wenn nicht das einzige – Kriterium für die Zuschaueraktivität sei die Annahme, daß sich mit der Frage, ob der Film lügen könnte, das entscheidende Charakteristikum des Dokumentarfilms verbinde.

Drei Ausprägungen einer Begriffsbestimmung zeichnen sich bei ihm ab: a) Dokumentarfilme seien Programme, die mit der Frage: "ist es möglich, daß der Film lügt?" identifiziert werden könnten; b) Dokumentarfilme würden als solche durch den Austausch von Zuschauererwartungen und Textstrukturen bezeichnet; c) Dokumentarfilme seien das, was die Zuschauer dafür hielten.

1 Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms siehe Hohenberger (1998).

Das Verhältnis zwischen diesen Formulierungen ist jedoch nicht immer klar. Die dritte, tautologische Bestimmung entspricht einer Art Alltagszuschreibung; die zweite bezeichnet eine grundsätzliche Kommunikationsrelation, aber nur die erste präsentiert Eitzen (1998, 43) als entscheidendes Merkmal für die Identifizierung des Dokumentarfilms; sie sei sogar "die einzige Frage [...]t, die wir brauchen, um zu bestimmen ob, oder besser, *wann* ein Film wie ein Dokumentarfilm funktioniert".

Um dieses Argument zu entwickeln, nimmt Eitzen, wie ich meine, eine starke Verkürzung der Ansätze von Plantinga und Nichols vor. Dies soll hier nicht im einzelnen verfolgt werden. Ich möchte vielmehr meinem zentralen Einwand nachgehen: Obwohl Eitzen zu Recht die Rezeption als entscheidendes Element der Begriffsbestimmung bezeichnet, geht er über bestehende Modelle nicht hinaus. Er vernachlässigt den Einfluß textueller Strukturen, und er reduziert die Zuschauererwartung auf eine ahistorisch konzipierte "Frage nach der Lüge".

a) Die "Frage nach der Lüge"

Die erste Begriffsbestimmung hat zunächst eine Absage an den Dokumentarfilm als "Argument" zur Voraussetzung – eine Absage, die Eitzen vor allem im Hinblick auf die Theorie von Bill Nichols formuliert. In seinem Buch *Representing Reality* führt Nichols aus, daß er mit dem Dokumentarfilm einen kalvinistischen "sense of mission" verbindet. Das Genre gehört für ihn den "discourses of sobriety" an, jenen nüchtern-ernsthaften Diskursen, die in der Wissenschaft dominieren und sich in einem instrumentellen Verhältnis zur Welt verstehen. Das Argumentative spielt für diese Zusammenhänge die größte Rolle, da für die historische Realität, auf die es sich bezieht, primär ein ernsthafter "Umgang" angemessen erscheint. Dieser Einschätzung stellt Eitzen ein Beispiel aus der historischen Dokumentation CIVIL WAR von Ken Burns gegenüber, in der eine sentimentale Stimmung durch Fotos von Soldaten und Kanonen im Sonnenuntergang erzeugt wird. Nicht alles, so sein Einwand, sei im Dokumentarfilm argumentativ; für viele Zuschauer sei eine emotionale Reaktion ebenso wichtig. Dies ist, wie auch ein Blick auf die Dokumentarfilme der dreißiger Jahre zeigen würde, sicherlich richtig (auch wenn der Film von Ken Burns mit seinen starken Anleihen bei der Historiographie insgesamt ein denkbar schlechtes Beispiel für die Abwesenheit des Argumentativen ist). Eitzen geht jedoch noch einen Schritt weiter: Aus der Beobachtung, daß in manchen Filmen

die emotionalen Aspekte wichtiger seien als die argumentativen, leitet er die These ab, daß der Dokumentarfilm nicht als etwas *wahrgenommen* (perceived) würde, das Wahrheitsansprüche über die historische Realität besitze, sondern daß es von den Zuschauern *angenommen* bzw. *unterstellt* (presumed) würde, daß diese Ansprüche bestünden. Er postuliert, daß potentielle affektive Reaktionen in einem *allgemeinen Sinn die Abwesenheit eines explizit wahrgenommenen Argumentationszusammenhangs* für den Dokumentarfilm nahelegen würden. Dies führt ihn zu folgender Definition:

Es kommt nicht darauf an, ob [eine] Szene Behauptungen oder Argumente aufstellt. Es kommt nicht darauf an, ob sie "die Wahrheit sagt" oder nicht. Es kommt darauf an, ob sie in einer Weise wahrgenommen wird, daß die Frage "Könnte das gelogen sein?" Sinn macht. Ich schlage hiermit vor, daß es die Anwendbarkeit der Frage "Könnte das gelogen sein?" ist, die Dokumentarfilme und nicht fiktionale Formen im allgemeinen von fiktionalen Formen unterscheidet. (Eitzen 1998, 27).

Eitzen geht also davon aus, daß es nicht entscheidend ist, ob die Filme ein Argument anbieten, sondern daß die Frage, ob sie lügen könnten, gestellt wird. Dieser Gedanke beinhaltet jedoch einen logischen Widerspruch, denn wie kann die Frage, ob ein Film lügt, prinzipiell gestellt werden, wenn dieser Film nicht zuvor eine Reihe von Annahmen oder Behauptungen vorgebracht hat, auf die sich diese Frage sinnvollerweise beziehen ließe? Mit anderen Worten, damit die Frage nach der Lüge möglich ist, muß zunächst eine intelligible Aussage gemacht werden, die eine Beantwortung anhand von Wahrheitskriterien nahelegt. Insofern erweist sich das von Eitzen angesichts des Beispiels aus CIVIL WAR vorgebrachte Postulat, emotionalisierende Wirkungen würden die *Abwesenheit* des Argumentativen nahe legen, als theoretischer Kurzschluß. Wenn er von einer *Fragehaltung* auf seiten der Zuschauer ausgeht, müssen Behauptungen, die ein Film macht, *als solche* wahrgenommen werden. Die "Frage nach der Lüge" scheint vor allem dem Versuch geschuldet zu sein, sich von den bestehenden Ansätzen von Plantinga und Nichols absetzen zu wollen, aber letztlich führt sie nur zu einer Inversion des Arguments, daß Dokumentarfilme Wahrheitsansprüche besäßen, also nur zu einem anderen Vorzeichen vor der gleichen Argumentationsstruktur. Denn was ist die Frage nach der Lüge anderes als die Umkehrung der Frage nach einem Wahrheitsanspruch?

Bedenklicher ist jedoch, daß dem Argument insgesamt ein sehr reduktionistisches Verständnis von rhetorischen Verfahren unterliegt. Dies zeigt sich vor allem im Hinblick auf Plantingas Position. Entgegen Eitzens Formulierung geht Plantinga nicht von der naiven Annahme aus, der Dokumentarfilm würde die "Wahrheit

erzählen", sondern er unterscheidet deutlich zwischen dem Umstand, einen Wahrheitsanspruch geltend zu machen, und der Behauptung, das Gezeigte sei die "Wahrheit".² Darüber hinaus machen Plantinga und Nichols deutlich, daß es sich im Film immer nur um ein Heranziehen von "artistic proofs" handeln kann. Beweise oder Belege für eine "historische Wahrheit" sind trotz ihrer apparatbedingten Materialqualität immer in vielerlei Hinsicht gebrochen und vermittelt; sie sind eben Bestandteile rhetorischer Strategien. Die Annahme eines rhetorisch konstruierten Wahrheitsanspruchs sollte demnach nicht mit den früher vorherrschenden Positionen eines Abbild-Realismus verwechselt werden. Bei Eitzen ist darüber hinaus weder klar, worauf sich die Frage, ob der Film lügen könnte, eigentlich beziehen soll – auf die "Fakten", die Bilder und Töne, die Formen der Ansprache etc. –, noch wird deutlich, daß Wahrheitsansprüche einer historischen Veränderung unterliegen. Die "Frage nach der Lüge" wird präsentiert, als habe sie eine transhistorische Gültigkeit, wo doch gerade der Wandel des Dokumentarfilms als Überzeugungsrede – die kontinuierliche Destabilisierung und Rekonstitution seiner Wahrheitsansprüche – so frappierend ist.³

Dagegen ist die Annahme, daß Dokumentarfilme emotionalisierend "gelesen" werden können, sicherlich richtig. Sie wird aber hier als Teilbereich unterschiedlicher Funktionspotentiale nicht weiter verfolgt, sondern unnötig privilegiert. Eitzen leitet aus zwei spezifischen Ausprägungen des Dokumentarfilms bei Ken Burns und Frederick Wiseman eine Funktionsbestimmung ab und setzt sie absolut. Nimmt Nichols vielleicht eine Überbetonung des Argumentativen vor, so schlägt Eitzen sich auf die Seite der "Emotionalisten". Soll die Debatte zu den unterschiedlichen Formen der Rezeption aber differenziert geführt werden, dann ist es nicht hilfreich, eine *Verengung* von Unterscheidungskriterien vorzunehmen. Diese

- 2 Plantinga (1987, 51) merkt diesbezüglich an: "My characterization of the documentary assumes no necessarily successful representation of the facts or truth." Noch deutlicher wird dies, vielleicht auch als Reaktion auf Eitzens Kritik, in einem neueren Aufsatz: „I do not assume that nonfiction films necessarily assert or imply *truths*; they assert and imply *truth claims*. A defining characteristic of nonfiction discourse is that it makes *direct* assertions about the actual world, not that it makes *true* assertions“ (Plantinga 1996, Fn 9, 321).
- 3 Obwohl "Wahrheit" und "Lüge" zentrale Begriffe bei Eitzen sind, erstaunt es um so mehr, daß er auf die Debatten zu postmodernen Kulturtheorien und den Streit um Konstruktivismus- und Objektivitätsargumente bei Nichols, Winston und Carroll gar nicht eingeht. Diese Debatten haben die Brauchbarkeit der Begriffe für das Genre im allgemeinen und für Fragen der Definition im besonderen stark in Zweifel gezogen.

müßten vielmehr den *mannigfaltigen* Funktionspotentialen der Filme gerecht werden und erklären, warum und auf welche Weise diese sich historisch verändern. Auch die als besonders bedeutsam eingeführte Differenzierung des Wahrheitsanspruchs, den die Zuschauer als solchen *wahrnehmen* oder den sie nur *unterstellen*, greift in diesem Sinn zu kurz. Für eine Umstellung des theoretischen Zugriffs auf eine rezeptionsorientierte Ausrichtung wäre eine konkrete Rezeptionsforschung notwendig, die *erklären* würde, warum für bestimmte Zuschauergruppen ein Wahrheitsanspruch des Genres eher implizit bleibt, für andere eher explizit ist.⁴

b) Die dokumentarisierende Lektüre

Ähnlich wie Eitzens erste Begriffsbestimmung zielt auch die zweite darauf, die Frage des Dokumentarischen von den textuellen Strukturen des Films zu trennen. Nicht der dokumentarische Text sei entscheidend für das Genre, sondern die dokumentarisierende Lektüre. Er schreibt:

Es sind also nicht formale Gesichtspunkte oder solche der Repräsentation, die darüber entscheiden, ob Zuschauer einen Film als Dokumentarfilm "rahmen". Eher ist es eine Kombination aus den Wünschen und Erwartungen, die die Zuschauer an einen Text richten, sowie ihren Vermutungen aufgrund von situativen Hinweisen und textuellen Merkmalen. Anders ausgedrückt, die Frage: "Könnte das gelogen sein?", die Dokumentarfilme von anderen Filmen unterscheidet, wird von den *Zuschauern* gestellt, nicht von den Texten. (1998, 32)

Wiederum schießt Eitzen mit dem Versuch, die Bestimmung des Dokumentarfilms vom Text *abzulösen*, über das Ziel hinaus. Einerseits sollen die formalen Aspekte der Filme *nicht* verantwortlich dafür sein, ob diese als Dokumentarfilm gelesen werden. Andererseits ziehen die Zuschauer Rückschlüsse über die Filme aufgrund der "textual features". Dann müssen aber die Textmerkmale eine gewisse, von Eitzen nicht weiter erörterte Rolle spielen. Die formalen Aspekte eines Films können insofern nicht gleichzeitig *nicht entscheidend* für die Wahrnehmung der Zuschauer und *entscheidend* für ihre Rückschlüsse über den Film sein. Mit dem unglücklichen Versuch, eine Abtrennung des Textes von den Leseformen vorzunehmen, werden also weder das Interaktionsverhältnis zwischen Text und

- 4 In jedem Fall erinnert die Unterscheidung stark an Ecos (1990) Kategorien des naiven und des kritischen Lesers und damit an unterschiedliche Leseformen, die aufgrund divergierender Rezeptionskompetenzen entstehen.

Zuschauern, noch jene interpretativen *frames* deutlicher, auf die Eitzen besonderen Wert legt.⁵

Eitzens zweite Begriffsbestimmung – das Interaktionsverhältnis von Zuschauererwartung und Textstrukturen – ist auch keine Weiterentwicklung, sondern wurde schon von Plantinga und Nichols weitreichender ausgeführt. Bill Nichols zeigt beispielsweise sehr deutlich, daß Zuschauererwartungen und -aktivitäten für das Genre konstitutiv sind:

The most fundamental difference between expectations prompted by narrative fiction and by documentary lies in the status of the text in relation to the historical world. This has two levels. Cues within the text and assumptions based on past experience prompt us to infer that the images we see (and many of the sounds we hear) had their origin in the historical world. Technically, this means that the projected sequence of images, what occurred in front of the camera (the profilmic event), and the historical referent are taken to be congruent with one another. [...] On a second, more global level we set up a pattern of inferences that helps us to determine what kind of argument the text is making about the historical world itself, or at least some small part of it. Instead of using procedural schemata to formulate a story, we use them to follow or construct an argument (1991, 25).

c) Ist der Dokumentarfilm, was er ist?

Am Schluß seines Aufsatzes faßt Eitzen seine Definitionen zusammen. Von immanenten Textkriterien, die für die zweite Bestimmung noch eine gewisse Rolle spielten, sieht er nun vollständig ab:

Erst ein bestimmter Rahmen, innerhalb dessen er gelesen wird, macht ihn zu einem Dokumentarfilm. In anderen Worten: Ein Dokumentarfilm ist das, was Menschen gewöhnlich daraus machen, nicht mehr und nicht weniger. Was sie gewöhnlich daraus machen, und das habe ich zu zeigen versucht, ist ein Film, ein Video oder eine Fernsehsendung, von dem sie *annehmen*, daß er oder es einen Wahrheitsanspruch erhebt. (1998, 43).

Mit dem letzten Satz rückt er von der "Frage nach der Lüge" ab und greift wieder auf die traditionelle, von Plantinga übernommene Annahme eines Wahrheitsanspruchs zurück. Darüber hinaus kommt er mit der Formulierung, ein Dokumentarfilm sei, was die Menschen mit diesem Begriff verbinden würden, auf eine am Anfang des Aufsatzes gemachte Aussage zurück. Dort hatte er diese Art

5 Er übernimmt im wesentlichen das Konzept des Index bei Noël Carroll, d. h. die institutionelle Zuweisung der Diskurszugehörigkeit des Textes.

der Alltagszuschreibung, die ohne großes Nachdenken getroffen wird, als Definition vorgeschlagen, aber gleichzeitig auch verworfen. Denn mit ihr würde an der eigentlichen Sache, wie die Menschen *tatsächlich* eine dokumentarisierende Lektüre vornehmen würden, vorbeigegangen. Ich behaupte, daß dies auch am Schluß des Aufsatzes nicht klarer ist. Weder ist das Zusammenspiel von Text und Lektüre genauer untersucht worden, noch ist die Annahme neu, daß mit Wahrheitsansprüchen zu rechnen sei. Sie ist zumindest nicht als einziger interpretativer *frame* zu sehen, der für den Dokumentarfilm wichtig wäre. Annahmen zur Wahrheit oder Unwahrheit sind zwar relevant für Erwartungshaltungen, mit denen Zuschauer an Dokumentarfilme herangehen. Sie sind aber nur ein Teilaspekt von Rezeptionsformen, ein bestimmtes Bündel von Fragen, und mit Sicherheit keine zu privilegierende Klassifikationskategorie.

Eitzen geht also trotz gegenteiliger Ankündigungen nicht über jene von Nichols, Plantinga und Carroll ausgearbeiteten Ansätze hinaus. Gerade die tautologische Formulierung, Dokumentarfilme seien das, was die Zuschauer dafür hielten, macht deutlich, daß für die Erklärung des Wandels von Anspracheformen, Indextypen oder Zuschauererwartungen die Modelle fehlen.⁶ Es zeigen sich die grundsätzlichen Probleme von reduktiven Ansätzen, die versuchen, *den* Dokumentarfilm auf *ein* Erkennungsmerkmal zurückzuführen. Auch die Auswahl von Filmbeispielen, die für einen Definitionsversuch 'herangezogen' werden, ist oftmals fragwürdig. Allgemein läßt sich beobachten, daß vielen Theoriediskussionen die Tendenz innewohnt, aus vereinzelt Beispielen globale Kategorien oder Annahmen abzuleiten. So versucht Carroll, die Kritik von Nichols an der Objektivität des Dokumentarfilms mit dem Hinweis auf Tierfilme zu widerlegen, Eitzen greift sich eine vereinzelt sentimentale Szene gegen das Argumentative des Genres heraus usw. Sinnvoller erscheint es, filmwissenschaftliche Fragen konkreter auf spezifische Ausprägungen des Genres (mit ihren jeweiligen institutionellen und sozialen Bedingungen) zu beziehen und nicht die ganze Palette von Formen unter totalisierende, oftmals wenig aussagekräftige Kriterien zu subsumieren.

6 Die tautologische Definition des Genrebegriffs wird im allgemeinen Andrew Tudor zugeschrieben. Allerdings wollte er mit seiner Formulierung, ein Genre sei, "what we collectively believe it to be" (1986, 7), hervorheben, daß Genredefinitionen primär über den *kulturtypischen* Umgang mit Erzählmustern Auskunft geben. Sie seien daher sehr interessant, jedoch "more for the exploration of the psychological and sociological interplay between filmmaker, film, and audience than for the immediate purposes of film criticism" (1986, 7). Seine Ausführungen verdeutlichen damit um so mehr, daß Fragen nach Texten und Zuschauererwartungen in ihren kulturellen und historischen Kontext eingebunden werden müssen, um aussagekräftig zu sein.

Für den prinzipiell zu begrüßenden Anstoß von Dirk Eitzen, die Bedeutung der Rezeption für das Genre genauer zu bestimmen, läßt sich jedenfalls zusammenfassen, daß drei Grundprobleme ungeklärt bleiben: die Beschaffenheit des Interaktionsverhältnisses zwischen Texten und Zuschauern, die Bandbreite des Spektrums von Erwartungshaltungen auf seiten der Zuschauer und die Historizität dieser Erwartungshaltungen. Im zweiten Teil sollen diese Fragen anhand eines Beispiels – der amerikanischen Diskussion über die Ethik des Dokumentarfilms – aufgegriffen werden.

2. Erfahrungsdimensionen der sozialen Praxis des Dokumentarfilms

Wie oben angedeutet, hat die Rezeption in der Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm bislang eine unzureichende Rolle gespielt. Erstaunlich lange ist an klassischen Wirkungsannahmen festgehalten worden, die mit der Analyse von Textstrukturen zumeist eine homogene Wirkung verbanden. Obwohl die Rhetorik der Überzeugungsrede seit den Anfängen des Genres von zentraler Bedeutung war, wurden weder die Rezeptionskontexte noch die individuellen Formen der Aneignung genauer betrachtet; zumeist standen die "Missionen" der Filmemacher im Vordergrund.⁷ In einer Untersuchung zum amerikanischen Dokumentarfilm habe ich aus diesem Grund versucht, für eine bestimmte historische Phase den Zuschauererwartungen und "Leseformen" hinsichtlich des Austauschs über die Ethik des Dokumentarfilms nachzugehen – vor allem auch deswegen, weil die in Frage stehenden Filme zumeist auf besonders heftige Zuschauerreaktionen stießen (vgl. Decker 1995). Anhand dieser Untersuchung wurde deutlich, daß die Erwartungen und Aktivitäten des Publikums ein wichtiges Element für die soziale Praxis des Dokumentarfilms darstellen. Sie trugen einerseits dazu bei, daß wesentliche Vorannahmen des Genres kontinuierlich reflektiert werden mußten, und zum anderen, daß die Filmemacher, die durch die Struktur ihrer Filme eine bestimmte Interpretation von Wirklichkeit vorgelegt hatten, sich mit dieser Interpretation beständig gegenüber anderen Sichtweisen und Perspektivierungen zu behaupten hatten.

7 Daß Fragen der Rezeption selten ausführlicher thematisiert worden sind, liegt mit Sicherheit auch an den methodischen Schwierigkeiten der historischen Rezeptionsforschung. Vgl. zu Problemen der Methodik Morley (1992).

Die Debatte über die Ethik des Dokumentarfilms war dafür von besonderem Interesse, da sie einen meta-theoretischen Charakter und eine präskriptive Ausrichtung hatte – neben der Beurteilung dessen, was an Interpretationen und Einsichten vorgelegt worden war, ging es immer auch darum, Regeln für zukünftige Filme festzulegen. Aber sie wurde nicht nur in akademischen Kreisen, sondern (anhand einzelner Filme) in allen Bevölkerungsschichten geführt. Da sie durch ihren hohen Grad der Reflexivität für die soziale Praxis des Dokumentarfilms besonders aufschlußreich ist und auch für den von Dirk Eitzen erwähnten Film *NO LIES* von Mitchell Block eine Rolle spielt, soll sie kurz skizziert werden.

Die Ethikdiskussion entwickelte sich in den USA in den sechziger und siebziger Jahren.⁸ Sie ging zum einen auf den transparenten Stil des damals vorherrschenden *Direct Cinema*, zum anderen auf Veränderungen der Filmtechnologie zurück. Mit mobileren Kameras waren eine Reihe von Filmen entstanden, die intime Details des alltäglichen Lebens zeigten und zu der von Richard Sennett (1974) beklagten "Tyrannei der Intimität" beizutragen schienen. Durch ihre Transparenz legten sie ein voyeuristisches "Dabeisein" nahe, dem sich viele Zuschauer nicht entziehen konnten oder wollten. Da sie oftmals in einer weitgehend nur beobachtenden, scheinbar neutralen Form auftraten, hatten sie im Hinblick auf tabuisierte Bereiche des gesellschaftlichen Lebens eine besondere Wucht. In den mannigfaltigen Diskussionen, die sie auslösten, wurden nicht nur die Folgen dieser u. U. ungewollten Entblößung diskutiert, es zeichneten sich auch jene zeitspezifischen Erwartungshaltungen ab, mit denen die Zuschauer an den damaligen Dokumentarfilm herangingen.

Durch die stilistischen Vorgaben des *Direct Cinema* bekam das Verhältnis zwischen Beobachtern und Beobachteten eine herausragende Bedeutung. Zum einen wurde deutlich, daß die Zuschauer aus der Interaktion zwischen der Kamera und den gefilmten Personen eine Beziehung zwischen Filmemachern und Filmsubjekten ableiteten, die Auskunft über den Grad der Kontrolle in der Drehsituation versprach, d. h. über die Möglichkeit der Subjekte, sich vor dem Zugriff zu schützen, oder der

8 Grundsätzlichere Überlegungen wurden vor allem in dem *Journal of the University Film Association* angestellt. Eine Reihe dieser frühen Texte ist bei Rosenthal (1988, 245-341) zu finden. Die Diskussion über die Bedingungen und Machtverhältnisse bei der Beobachtung fremder Kulturen und beim anschließenden Prozeß der "Auswertung" des Materials wurde parallel auch in der Ethnographie geführt – für den ethnographischen Film hatte sie von jeher eine besondere Relevanz; vgl. zur reflexiven Ethnologie Clifford/Marcus (1986) und zum ethnographischen Film Crawford/Turton (1992).

Filmemacher, in tabuisierte Räume einzudringen. Zum anderen wurden die Filme, die durch lange Einstellungen und chronologische Montageformen einen starken Wert auf die Authentizität ihrer Aufnahmen legten, besonders intensiv hinsichtlich ihres tatsächlichen Wahrheitsgehalts befragt – beides Erwartungshaltungen, die jene von Eitzen beschriebene "Enttäuschung" über den Film von Mitchell Block erklären.

Die Annahmen über den *Wahrheitsgehalt* und den Grad der *Kontrolle* wurden in der Ethikdebatte demnach zu Leitmotiven und trugen entscheidend zu den unterschiedlichen Positionen bei, die von den Zuschauern eingenommen wurden. Standen Fragen der Kontrolle im Vordergrund, richteten die moralischen Urteile sich auf die Filmemacher; ging es um Aspekte der Wahrheit, eher auf die Filmsubjekte. Zwei zentrale Positionen wurden in der Rezeption deutlich:

a) Die Zuschauer nahmen an, daß die Filmsubjekte keine Möglichkeit hatten, die Drehsituation zu kontrollieren bzw. sich dem Zugriff der Filmemacher zur Wehr zu setzen. Wenn es sich durch Zusatzinformationen herausstellte, daß der Wahrheitsgehalt des Films gering war, überwog die Empörung über die Filmemacher, die ihre Subjekte ausgebeutet *und* die Unwahrheit verbreitet hatten. Trafen die Charakterisierungen des Films zu, dann wurde zwar bemängelt, daß die Subjekte vorgeführt worden waren, aber oftmals stellte sich auch eine unverhohlene Neugier an dem Blick hinter die Kulissen ein, an Peinlichkeiten oder Tabubrüchen.

b) Die Zuschauer hatten den Eindruck, daß die Filmsubjekte eine hohe Kontrolle über die Drehsituation besaßen. Stimmten die gezeigten Informationen nicht, wurde ein "Betrug" der Allgemeinheit beklagt, und es überwog die Empörung über die Filmsubjekte, die ihre Position als Augenzeugen o. ä. ausgenutzt hatten. Trafen sie zu, war ein Zustand erreicht, den die meisten normativen Anweisungen der siebziger Jahre privilegierten: Die Filmsubjekte teilten sich freiwillig mit, sie waren von sich aus offen und ließen Blicke in das Private" und Intime aus freien Stücken zu. Umgekehrt lehnte die zeitgenössische Rezeption den Fall der "doppelten" Ausbeutung aufgrund der geringen Kontrolle *und* der Unwahrheit des Gezeigten am heftigsten ab.

Was verdeutlicht diese Skizze der amerikanischen Ethikdebatte? Zunächst lassen sich anhand dieses historischen Beispiels die Ebenen des Vorverständnisses ablesen, die für die damalige Rezeption des Dokumentarfilms entscheidend waren:

Fragen zum Grad der Kontrolle während der Aufnahme und zur Authentizität des Gezeigten. Diese sind jedoch keine statischen Qualitäten, sondern sie verändern sich durch den permanenten Austausch Zwischen Textstrukturen und Zuschauerleistungen. Sobald ein Tabubruch die Wahrnehmung von Peinlichkeit verschoben hat, wandeln sich auch die Kriterien für den Grad der Kontrolle, der aus den Interaktionsformen zwischen Beobachtern und Beobachteten abgeleitet wird.⁹ Darüber hinaus kann für diese spezifische historische Phase auch präziser verdeutlicht werden, was der besondere Wahrheitsanspruch einer bestimmten Ausprägung des Dokumentarfilms sein kann. Für die Zuschauer des Direct Cinema bezog sich "Wahrheit" fast immer auf Aspekte des Performativen: Ist ein bestimmtes Verhalten so, wie dieser Mensch "in Wirklichkeit" ist? Sind das echte Gefühle, oder spielt dieser Mensch nur eine Rolle? Sind die Filmemacher an das wahre Selbst herangekommen, oder sehen wir nur eine Maske? Es zeigt sich der starke Sog des beobachtenden Films, Identifikationsfiguren aufzubauen, mit denen die Zuschauer in besonders "ausbeuterischen" Situationen leiden, und es wird deutlich, daß mit der Frage nach den Bedingungen der *Drehsituation* ein Aspekt in das Zentrum der Debatte rückt, der für frühere Ansätze keine Rolle spielte, in dem jedoch ein entscheidendes Potential für eine asymmetrische, ausbeuterische Interaktion zu stecken scheint. Die soziale Praxis der Dokumentaristen wurde in dieser Debatte demnach in einem sehr konkreten Sinn als intersubjektive Interaktionsform und als Authentizitätsversprechen aufgefaßt und von den Zuschauern permanent auf mögliche "Vertragsbrüche" hin untersucht.

In dieser Hinsicht veranschaulicht sie eine Reihe von Aspekten, die für die Rezeption des Dokumentarfilms eine Rolle spielen. Interne Signale des Textes und externe Signale seiner diskursiven Einbettung produzieren eine dokumentarische Lesart, die mit einem *Vorverständnis* der Zuschauer hinsichtlich zentraler Kategorien des Genres – wie Fragen des Wirklichkeitsbezugs, der Authentizität, der Wahrheit, des Realismus oder des Materialstatus der Bilder – verbunden ist, das aber sowohl kultur- und kontextspezifisch verstanden werden muß als auch historisch äußerst wandelbar ist. Es wird also durch die Rezeption neuer Filme verändert und stellt sich für nachfolgende als verändertes Vorverständnis dar. Wichtiger als Fragen der Klassifizierbarkeit des Dokumentarfilms, die Eitzen hervorhebt, werden damit letztlich jene Debatten, Interventionen und Diskurse, die die Filme kontextspezifisch auszulösen imstande sind bzw. in denen ihnen ein dokumentarischer Charakter zugesprochen wird. An die Stelle von Klassifizierungsversuchen tritt das Interesse für die Transformation von *Kommunikationsprozessen*.

9 Für diese prozeßhafte Qualität von Rezeptionsvorgängen habe ich daher in Decker (1995) das Modell einer "gesellschaftlichen Weiterverarbeitung" vorgeschlagen.

Wie das Beispiel der Ethikdiskussion zeigt, kommt es im Austausch zwischen den Zuschauern und den Filmemachern zu einem spezifischen Vertragsverhältnis, einem "Vertrauensbund", der – für historisch begrenzte Phasen – Regeln des Filmemachens und Präferenzen seiner Rezeption festlegt (vgl. Sobchack/Sobchack 1987, 349-354). Diese aus der Genretheorie übernommene Vorstellung eines Kommunikationsvertrags impliziert, daß Bedeutungen relational entstehen und *ausgehandelt* werden, daß also die Filme unterschiedlich interpretierbare Realitätskonstruktionen vornehmen, die keine privilegierte Referenz beanspruchen können, sondern sich in ihren "Realitätsbezügen immer wieder neu positionieren" (Hohenberger 1998, 28) müssen. Wie sich die soziale Praxis des Dokumentarfilms entfaltet, ist damit in entscheidender Weise davon abhängig, welche Bedingungen für diesen Prozeß des Aushandelns gelten, d. h. welche Foren, Möglichkeiten und Beschränkungen dafür existieren. Auch wenn Bedeutungen in einem relativ offenen kulturellen Umfeld entstehen, das sich verschieben und verändern kann, sollten die Vertragsbedingungen für den Dokumentarfilm meines Erachtens nicht zu idealistisch gesehen werden. Die Möglichkeiten von Institutionen, Formen des Index (im Sinn von Carroll) vorzugeben oder bestimmte Texte erst gar nicht entstehen zu lassen, sowie die Bedeutungslenkung durch rhetorische Formen der Ansprache spielen nach wie vor eine große Rolle. Prozesse des Aushandelns finden in einem relationalen Netzwerk statt, das von übergreifenden gesellschaftlichen Machtverhältnissen geprägt ist.

Mit der rezeptionsorientierten Betrachtung des Dokumentarfilms können diese Ebenen seiner sozialen Praxis – die unterschiedlichen Formen einer ästhetischen und öffentlichen Praxis sowie die damit korrespondierenden Erfahrungspotentiale – konkretisiert werden. Wie die Spannungen des ästhetischen Materials und seine Wirklichkeitsbezüge in eine eigenständige Form gebracht und in Beziehung zu anderen Diskursen gesetzt werden, um ein Forum des "Erfahrungsaustauschs zu wechselseitigem Nutzen" (Kreimeier 1993, 392) zu etablieren, läßt sich erst durch eine adäquate, historisch spezifische Berücksichtigung der heterogenen Rezeptionsprozesse erschließen. Im besten Fall werden damit neben der Qualität der ästhetischen Erfahrung und des intersubjektiven Erfahrungsaustauschs auch die Dimensionen des Erfahrungshorizonts kenntlich, den die öffentliche Praxis absteckt (vgl. Kluge 1974).

Ein Blick auf die frühen Jahre des Dokumentarfilms zeigt, daß mit dem Genre die Vorstellung verbunden war, es zeichne sich durch eine besondere ästhetische Erfahrung aus. In den dreißiger Jahren schreibt beispielsweise Paul Rotha (1952, 71), Dokumentarfilme seien

more imaginative and expressive than the specific publicity picture, deeper in meaning and more skilful in style than the news-reel, wider in observation than the travel picture or lecture film, more profound in implication and reference than the plain 'interest' picture.

Mit dieser Charakterisierung betont er, daß das Genre durch spezifische Wirkungspotentiale hervorsteicht und diese als Versprechen bereithält.¹⁰ Spätere Definitionen haben diesen Aspekt der ästhetischen Differenz und des ihr zugrundeliegenden Kreativitätsschubs zunehmend vernachlässigt.¹¹ Aus der Perspektive der historischen Rezeptionsforschung könnte hingegen die Spezifik des dokumentarischen Erfahrungspotentials und des gesellschaftlichen Ortes, an dem es sich realisiert, wieder von stärkerem Interesse sein. Was hat für die Zuschauer des Dokumentarfilms in seiner historischen Entwicklung das besondere Versprechen des Genres ausgemacht? Wie wichtig war es für sie, diese Erfahrung nur anhand *dieser* Filme und im Rezeptionsraum *Kino* machen zu können? Wie führten bestimmte technologische Veränderungen (z. B. der Synchrontechnologie oder der Videoaufzeichnung) zum Wandel der ästhetischen Erfahrung und damit zu neuen Funktionsbestimmungen? Und mit Bezug auf gegenwärtige Entwicklungen:

- 10 Für diese Charakterisierung spielte oftmals die *Kreativität* als Vorbedingung einer intensiven ästhetischen Erfahrung eine besondere Rolle. Grierons langlebiges Diktum, der Dokumentarfilm sei "the creative treatment of actuality", hebt sie ausdrücklich hervor. Obwohl soziale Anliegen zur Richtschnur werden sollten und es einen ungebrochenen Enthusiasmus *für* ein soziales Engagement des Films gab, war diesbezüglich eine künstlerisch anspruchsvolle Umsetzung die unabdingbare Voraussetzung.
- 11 Eine Ausnahme der neueren Literatur ist Winston (1995). Er überschreibt einen ganzen Abschnitt seines Buches mit dem Terminus "Kreativität", geht dann allerdings nicht über eine historische Betrachtung hinaus, die mit jeglicher Darstellungsform des Dokumentarfilms einen Herrschaftsanspruch verbindet, der, so sein Grundtenor, die Legitimität des Genres diskreditiert habe. Interessanter für das Verhältnis von Kreativität und Erfahrung sind dann eher die kurzen Versatzstücke über einzelne Filme und Filmemacher bei Macdonald/Cousins (1996).

Wenn die beeindruckende ästhetische Präsenz des Dokumentarfilms im Kino aufgrund seiner Verlagerung in Spartenkanäle des Fernsehens immer seltener gegeben ist, muß das Versprechen verkümmern, eine besondere Erfahrung vermitteln zu können; verliert er ein entscheidendes, ihn vom Fernsehjournalismus absetzendes Differenzkriterium?

Mit Blick auf Rezeptionskontexte sowie Formen und Inhalte des Erfahrungsaustauschs wäre es darüber hinaus notwendig, Fragender Öffentlichkeit wieder zu akzentuieren, denn die Bedingungen des politischen Engagements haben sich grundlegend gewandelt. Übergreifende Kommunikationsformen, die bei Grierson in den dreißiger Jahren zunächst einmal hergestellt werden mußten, sind längst wieder zerfallen. Wie können dann Bereiche der politischen Öffentlichkeit geprägt werden, die nicht nur zu den "schon Bekehrten" predigen? Welche Zuschauerschaften haben sich alternativ zur umfassend gedachten, mittlerweile aber fragmentierten und professionalisierten Öffentlichkeit gebildet? Kann (und will) das Genre im Umfeld der konsumorientiert umworbenen Zuschauer deren Ansprache als politische Subjekte noch verwirklichen? Geht es als zu bezahlendes Spartenphänomen in einer exklusiven "Bildungs"-Öffentlichkeit auf, oder kommt in seiner Rezeption eine Verbindung zu jenen Menschen zustande, die so häufig als Objekte der Neugier dienen?

Viele weitergehende Fragestellungen lassen sich für die historische Rezeptionsforschung zum Dokumentarfilm denken. Sie sollten, wie ich zu zeigen versucht habe, nicht auf Probleme der Klassifizierung des Genres verengt werden, sondern könnten dazu beitragen "mit der Historisierung von "Leseformen" und -inhalten den Wandel seiner sozialen Praxis zu bestimmen. Inwiefern mit dieser Praxis eine besondere Qualität der ästhetischen und intersubjektiven Erfahrung verbunden war und in welcher Form diese sich historisch entfaltet hat, kann erst anhand der Rezeptionskontexte ersichtlich werden, die sich auf die spezifischen Vertragsbedingungen des Dokumentarfilms in der Vergangenheit eingelassen haben und weiterhin einlassen.

Literatur

- Carroll, Noël (1996) Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Hrsg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Madison: The University of Wisconsin Press, S. 283-306.
- Clifford, James / Marcus, George H. (eds.) (1986) *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Crawford, Peter Ian / Turton, David (eds.) (1992) *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Decker, Christof (1995) *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Eco, Umberto (1990) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: DTV.
- Eitzen, Dirk (1998) Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: *Montage/AV* 7,2, S. 13-44.
- Hohenberger, Eva (1998) Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hrsg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, S. 8-34.
- Kluge, Alexander (1974) *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur Arbeitsweise des Autorenfilms*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kreimeier, Klaus (1993) Dokumentarfilm, 1892-1992. In: *Geschichte des Deutschen Films*. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler. Stuttgart: Metzler, S. 391-416.
- Macdonald, Kevin / Cousins, Mark (eds.) (1996) *Imagining Reality. The Faber Book of the Documentary*. London/Boston: Faber and Faber.
- Morley, David (1992) *Television. Audiences and Cultural Studies*. London/New York: Routledge.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Plantinga, Carl (1987) Defining Documentary: Fiction, Non-Fiction, and Projected Worlds. In: *Persistence of Vision* 5, S. 44-54.
- (1996) Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction Film: Two Approaches. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Hrsg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Madison: The University of Wisconsin Press, S. 307-324.
- Rosenthal, Alan (ed.) (1988) *New Challenges for Documentary*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Rotha, Paul (1952) *Documentary Film*. London: Faber and Faber. Sennett, Richard (1974) *The Fall of Public Man*. New York: Knopf.
- Sobchack, Thomas / Sobchack, Vivian (1987) *An Introduction to Film*. Second Edition. Boston/Toronto: Addison-Wesley.
- Tudor, Andrew (1986) Genre. In: *Film Genre Reader*. Hrsg. v. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, S. 3-10.
- Winston, Brian (1995) *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. London: British Film Institute.