

Bill Nichols

Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm*

Der Dokumentarfilm befolgt wortgetreu die juristische Bestimmung *habeas corpus*. "Man muß den Körper haben" - ohne ihn kommt der juristische Vorgang zum Stillstand. "Man muß den Körper haben" - ohne ihn fehlt der primäre Referent dokumentarischer Tradition: der (die) reale(n) soziale(n) Akteur(e), von dessen (deren) Beteiligung an der Geschichte die Rede ist. In zugespitzter Form stellt der Dokumentarfilm die stets aktuelle Frage, wie man mit Menschen umzugehen hat, wie sie zu repräsentieren sind bzw. wie der menschliche Körper als filmischer Signifikant entsprechend seinem Status im Ensemble sozialer Bezüge dargestellt werden kann.

Diese Fragen nehmen in *ROSES IN DECEMBER* (1982, Ana Carrigan und Bernard Stone) eine spezifische Gestalt an.¹ *ROSES* versucht, einem vergangenen Leben Bedeutung wiederzugeben - dem Leben Jean Donovans, einer Laien-Missionarin, die zusammen mit drei nordamerikanischen Nonnen von einem Todesschwadron der Regierung El Salvadors ermordet wurde. *ROSES* greift die Probleme und Fragen auf, die sich hinsichtlich der Stereotypisierung, Dramatisierung oder Mythologisierung eines menschlichen Lebens stellen. Der Film vermeidet jene ideologische regressive Reaktion, die auf die Zerstörung des Space Shuttles "Challenger" erfolgte: Hier diente ein Prozeß extremer Mythologisierung dazu, sowohl die peinliche Abwesenheit der Astronauten-Körper als auch die überwältigende Präsenz von engstimmigem Professionalismus, Kor-

* Dieser Aufsatz ist zuerst unter dem Titel "History, Myth, and Narrative in Documentary" in *Film Quarterly* 41,1, 1987, pp. 9-20, erschienen. *montage/av* dankt Bill Nichols für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung und Veröffentlichung. Der Autor dankt Julianne Burton, Vivian Sobchack und Michael Renov für zahlreiche äußerst wertvolle Kommentare und Anregungen.

1 Mehrere Filme haben bei diesen Fragestellungen eine wichtige Rolle gespielt, z.B. das Dokumentarvideo von John Alpert *HARD METALS DISEASE, SALVADOR* (1986, Oliver Stone), *FRANK: A VIETNAM VETERAN* (1981, Frank Simon und Vince Canzoneri), *LAS MADRES DE LA PLAZA DE MAYO* (1985, Susana Munoz, Lourdes Portillo), *WITNESS TO WAR* (1985, Deborah Schaeffer), *A MAN MARKED TO DIE: TWENTY YEARS LATER* (1984, Eduardo Coutinho). Außerdem wurde ein Fernsehfilm gedreht, der sich mit Jean Donovans Leben und Ermordung beschäftigt, und ein Buch über sie verfaßt. Ich hatte jedoch noch keine Gelegenheit, diese beiden Texte einzusehen.

ruption, Spektakel und bürokratischer Unmenschlichkeit zu kompensieren. Die sieben Astronauten wurden als zeitlose Ikonen für das kollektive Gedächtnis "eingefroren". In *ROSES* wird der abwesende Körper der ermordeten Jean Donovan wieder in die Geschichte eingesetzt [*re-placed*], anstatt ihn in ätherische Ewigkeit zu verschieben [*dis-placed*].

ROSES IN DECEMBER weckt unser Verlangen, eine barbarische Handlung zu verstehen, um ein komplexes Gewebe von "Predigten" über die Beziehung zwischen Individuum und Gemeinschaft, das Wesen des religiösen Zeugnisses und des Dienstes am Menschen, die - zumindest in Lateinamerika bestehende - Verbindung von Religion und Revolution, sowie die ethischen/politischen Dimensionen des Todes und seines Gedenkens zu entfalten. Durch seine quasi-narrative Geschlossenheit - er beginnt mit der Ausgrabung von Donovans Körper aus einer unmarkierten Grabstelle und endet, ein Jahr später, mit der gefühlsbetonten "Abschiedszeremonie" zu Ehren neuer Volontäre für den Kirchendienst in Zentralamerika - bietet der Film ein Gedenken an Jean Donovan und widmet sich ihrer christlichen Einstellung. Auf diese Weise kann der Film eine Zuschauerinvolvierung erzeugen und befriedigen, und zugleich läßt er uns erkennen, daß eine vollständige Befriedigung nur durch weitere Handlungen in der historischen Welt, auf die der Film verweist, erzielt werden kann. Die erste Szene verwendet Archivmaterial, das die Entdeckung der Grabstelle und die Ausgrabung der vier Frauenkörper dokumentiert. Die teilweise bereits verwesten Überreste beunruhigen den Zuschauerblick zutiefst. Die Kamera verletzt Tabus, indem sie diesen Akt der Graböffnung, der die Toten erneut dem Blick der Lebenden preisgibt, ausführlich zeigt. Jeder dieser Körper ist greifbares Zeugnis eines Selbst, das nicht mehr in der imaginären Einheit des Subjekts eingebunden ist, nicht mehr aktiv Handelnder ist, sondern lediglich ein auf brutale Art entseelter Überrest, der Zeugnis über die Handlungen anderer ablegt.

Darüber hinaus ist *ROSES IN DECEMBER* eine komplexe Mischung aus (1) Dokumenten wie z.B. Amateur-Aufnahmen, mündlichen Aussagen von Freunden, filmischem Nachrichtenmaterial über die Exhumierung und öffentlichen Erklärungen von offizieller Seite, (2) narrativen Strategien wie beispielsweise die imaginative Rekonstruktion des Verbrechens und die von den Filmemachern vorgenommenen Nachforschungen (weniger um festzustellen, wer es getan hat, als vielmehr, um herauszufinden, was man aus einer solchen Situation, in der ein Mord geschehen ist, lernen kann) und (3) mythologisierenden Strategien einer Ikonographie der Verehrung sowie moralischen Überlegungen zum Thema persönlicher Opferhaltung, altruistischem Dienst am Menschen und dem Potential selbstgewählter Märtyrerschaft. All diese Elemente lassen sich natürlich nicht nur bei *ROSES* finden, auch ist der Film in seiner gesamten Struktur nicht gerade bahnbrechend. Er demonstriert jedoch

exemplarisch, wie der menschliche Körper durch ein Geflecht aus Materialien repräsentiert werden kann, die im Film einen toten Menschen vertreten.

Wie kann der Körper eines Individuums im Dokumentarfilm repräsentiert werden? Mit welcher Begrifflichkeit können wir den Körper - seine Erscheinung und seine Handlungen - mit Bedeutung füllen? Wenn all unser Wissen innerhalb von konzeptuellen Rahmen oder Diskursen, innerhalb von Domänen des Verstehens existiert, dann trifft dies sicherlich auch auf unsere Kenntnis des menschlichen Körpers zu, soweit dieser für uns selbst wie auch für andere Bedeutung und Signifikanz trägt. *ROSES IN DECEMBER* weist auf drei Möglichkeiten hin, die m.E. allen Dokumentarfilmen zugrundeliegen. Der Film hält alle drei in einer komplexen Schwebelage und vermeidet die Probleme, die bei der Betonung einer der Möglichkeiten zu Lasten der anderen zwei entstehen. Diese drei möglichen Bezugsrahmen sind (1) der Verweis auf den historischen Körper eines sozialen Akteurs, (2) die Repräsentation einer narrativen Figur und (3) die Transformation des Körpers durch die Ikonographie des Heroischen oder Mythischen. So stellt *ROSES* z.B. den Körper Jean Donovans als lebende Person, als narrative Figur und als exemplarische Persona wieder her, ohne jedoch einen dieser Aspekte auf Kosten der anderen zwei hervorzuheben. Herkömmliche Biographien, die so gerne als "Ein Leben" präsentiert werden, bewegen sich mit der glatten Form ihrer narrativen Dramatik konträr zum wechselhaften Verlauf des realen Lebens. Sie sollten besser "Eine Erzählung" [*a story*]* genannt werden. Ihre Einheit und Geschlossenheit sind unvereinbar mit der Offenheit und Inkohärenz gelebten Lebens. *ROSES IN DECEMBER* dagegen operiert in der Kluft zwischen einem gelebtem und einem erzählten Leben. Den fiktionalen Historienfilmen vergleichbar, erzählt uns *ROSES* eine Lebensgeschichte, ohne die Distanz zwischen den beiden Bezugsrahmen zu verdecken; die Geschlossenheit bleibt unvollständig und das Gefühl historischer Kontingenz besteht weiterhin. *ROSES* widmet sich unmittelbar der Frage, wie der Körper darzustellen ist, wie der in der Geschichte situierte Mensch innerhalb eines Textes, der als Erzählung strukturiert ist und zur Mythenbildung beiträgt, strukturiert oder präsentiert werden kann.

Im Gegensatz zu fiktionalen Historienfilmen sehen sich Dokumentarfilme nicht mit einem "überzähligen" Körper konfrontiert. Sobald ein Schauspieler eine historische Person verkörpert, deutet bereits die bloße Anwesenheit seines Körpers auf die Kluft zwischen dem Text und dem Leben, auf das er sich bezieht. Ein zweites Individuum nimmt den Platz ein, den ein anderer besetzt hatte, doch kann keiner der beiden zum jeweils anderen werden, noch diese

* "A Story" - eine Geschichte oder eine Erzählung. Hier wird "story" als "Erzählung" übersetzt, damit der deutsche Begriff "Geschichte" durchgängig zur Übersetzung des englischen Begriffs "History" dienen kann [Anm. der Übers.].

Unmöglichkeit durch schauspielerische Leistung ignorieren. Im Dokumentarfilm besteht das umgekehrte Problem, einen Körper zu wenig zu haben. Innerhalb eines narrativen Feldes muß der Film einen historischen Menschen (Agent sozialer Aktivität) als Figur (Agent narrativer Funktionen) repräsentieren und zwar innerhalb eines mythischen oder kontemplativen Feldes als Ikone oder Symbol (Empfänger identifikatorischer Aktivitäten).

Persönliche Begegnungen mit mythischen Figuren wie z.B. berühmten Persönlichkeiten oder Stars können uns ähnlich erschüttern wie die Konfrontation mit einer Leiche: Ihre Körper repräsentieren den Platz, an dem wir gewöhnlich eine Fülle von Bedeutungen verorten, doch in der Realität ist dieser Platz beängstigend leer. Stars und Models, also Menschen, deren mythischer Status eher auf ihrer häufigen Erscheinung in "Vehikeln" statt auf ihren persönlichen Leistungen im historischen Bereich beruht, können "in Person", "leibhaftig" seltsam leer und ausdruckslos erscheinen. Die Körper von Stars und Models aus der Werbebranche sind der lebende Schauplatz eines getarnten Zum-Objekt-Machens [*objectification*]. Paradoxerweise werden ihre realen Körper verdinglicht, damit Möglichkeiten der Präsentation eines idealen Selbst suggeriert werden können. Doch welcher Art ist dieses Selbst, das in Form einer Ikone, eines Objektes oder, noch schlimmer, einer Ware präsentiert werden muß? Wie der Akt klassischer Ölgemälde sind solche Körper dazu verdammt, niemals sie selbst zu sein. Dies ist eine vorgespielte Form des Todes, eine Art Selbst-Kasteiung oder -Repression. Obwohl Star und/oder Model "aufgemacht" statt "aufgebahrt", geschminkt statt einbalsamiert, in Pose gestellt oder präsentiert statt begraben und durch das fixierte Abbild eines Fotos eher wiederbelebt denn exhumiert werden, erfährt der Körper eine Behandlung, die auf verstörende Weise den Prozessen eines Begräbnisrituals ähnelt. Um den Körper zur Ikone oder zum Ideal zu machen, muß ihm ein Teil des historisch Kontingenten entnommen werden. Wir können die Abwesenheit des Provisorischen, der Kontingenz spüren, wenn auch nicht so stark wie die Abwesenheit des Lebens, wenn wir dem Tod in Form einer Leiche begegnen. Die Verdinglichung ist vollkommen; eine Mythologisierung könnte folgen.

Der mythische Status historischer Figuren beruht nicht auf der Repräsentation ihrer Körper an anderer Stelle, sondern auf ihrer politischen oder ethischen Situierung in der Geschichte selbst sowie auf der Art und Weise, wie Texte - z.B. Dokumentarfilme - diese Situierung vornehmen. Bei sozialen Akteuren wie Jean Donovan (oder Charlie Clements, der Ex-Air-Force-Pilotin, die zunächst Ärztin und Quäkerin wurde und dann ein Jahr lang die Landbevölkerung El Salvadors medizinisch behandelte - die Hauptfigur in Deborah Schaeffers WITNESS TO WAR) liegt die mythische Qualität des Lebens in dem zweidimensionalen Raum von Geschichte und interpersonaler Identifikation, der uns in narrativer Form dargestellt wird. Bei Stars und Models bewegt sich das

Mythische im zweidimensionalen Raum von Narrativität und psychischer Identifikation, verstärkt durch die imaginäre Referenz auf Historisches. Daraus folgen sehr unterschiedliche Beziehungen zwischen dem Körper und unserer psychischen Beteiligung an seiner Repräsentation.

Da *ROSES IN DECEMBER* sich mit einem verstorbenen Menschen befaßt, kann der Film seinen zentralen Charakter lediglich als strukturierende Abwesenheit darstellen, die als narrative Figur (individualisiertes Subjekt einer Reihe von narrativen Prädikaten) und als exemplarische Persona wiederherzustellen ist. Hier unterscheidet sich *ROSES* stark von Interview-Dokumentarfilmen wie *THE LIFE AND TIMES OF ROSIE THE RIVETTER* oder *BABIES AND BANNERS*, die beide weniger das Leben eines Menschen als vielmehr eine historische Episode rekonstruieren, wobei sie lange nach dem Ereignis vor allem Aussagen von Zeitzeugen heranziehen. (Hinsichtlich Struktur und "Stimme" ist *ROSES* jedoch eher den Interview-Filmen zuzuordnen als ihren selbst-reflexiveren und experimentelleren Nachfolgern.²)

ROSES ähnelt Spielfilmen, die ein verloschenes Leben rekonstruieren wollen und dazu an einem Punkt beginnen, der uns fragen läßt: "Wie ist es dazu gekommen?" In diesem Sinne weist *ROSES* eine leichte strukturelle Ähnlichkeit zu Filmen wie *YOUNG MR. LINCOLN* (1939, John Ford), *THE POWER AND THE GLORY* (1933, Preston Sturges) und *MISHIMA* (1985, Paul Schrader) auf. Noch stärkere Analogien bestehen zu *CITIZEN KANE* (1941, Orson Welles), insbesondere in der Betonung des Enigmatischen, im Einsatz eines größtenteils unsichtbaren Reporters, der weit reist, um einen Einblick in das Innenleben der Personen zu erhalten, die die Figur kannten, in der Vielzahl der Stimmen und Beweisquellen und in der katalytischen, elektrisierenden Kraft, die dem Moment des Todes innewohnt. Ein wichtiger Unterschied besteht aber darin, daß der Reporter in *ROSES* zwar manchmal sichtbar, jedoch zu keiner Zeit identifiziert wird (wir sehen Co-Regisseurin Ana Carrigan), anstatt identifiziert, aber selten sichtbar zu sein wie im Falle der fiktiven Figur des "Thompson". Dieser Unterschied resultiert aus verschiedenartigen filmischen Praktiken: einerseits der dokumentarischen Praxis der beobachtenden Filmemacher, deren Verzicht auf Identität ihre Funktion als stellvertretende Zuschauer fördert (wir sehen das, was wir gesehen hätten, wenn wir tatsächlich vor Ort gewesen wären), und andererseits der narrativen Praxis, den Blickwinkel einer individualisierten Figur einzunehmen (wir sehen das, was Thompson sah, als er

2 In "The Voice of Documentary" habe ich vier Grundstrukturen des Dokumentarfilms, die in Beziehung zur Stimme des Filmemachers gesetzt werden, beschrieben. In vielerlei Hinsicht ist dieser Artikel eine Fortsetzung des früheren, indem er erneut den Körper thematisiert. Allerdings liegt hier die Betonung nicht auf dem Körper des Filmemachers. Eine solche Fokussierung würde uns zum persönlichem Essay, zum Tagebuch und zu zahlreichen experimentellen Formen führen.

vor Ort war). Der nur minimal dargestellte Körper eines untersuchenden Subjekts verstärkt die Behauptung eines Films, Zugang zum Realen, zum Historischen zu haben, ohne auf stark individualisierten, subjektivistischen oder selbst-reflexiven Interpretationen zu bestehen.

Natürlich wird diese Unterscheidung in vielen Filmen nicht starr aufrecht erhalten. Einige Dokumentarfilme nähern sich stärker der narrativen Praxis von *CITIZEN KANE*, wobei der Filmemacher oder die Filmemacherin selbst zu einer Figur wird und unsere Beteiligung an der Welt des Films von ihrem oder seinem subjektiven Standpunkt aus erfolgt. Ein besonders verblüffendes Beispiel findet sich in Jon Alperts *HARD METALS DISEASE*, worin Alpert, genau wie Ana Carrigan, seine eigene Präsenz als Forschender zugibt, doch dabei nicht so sehr zum Ersatz-Zuschauer als vielmehr selbst zur Filmfigur und zum sozialen Akteur wird. Er entwickelt diese Tendenz über die aktivistische Form hinaus, die z.B. Michael Rubbo in seinen Filmen des National Film Board of Canada eingenommen hat.³ Alpert, der sowohl Ton als auch Bild selbst auf Videoband aufgezeichnet hat, wird hier selbst zu einem Beteiligten. Er ist eine zentrale Handlungsfigur von *HARD METALS DISEASE*, in dem es um die Bemühungen von Frank Johnson und weiteren Opfern geht, andere Arbeiter vor dieser Industrie-Krankheit zu bewahren. Die Kamera nimmt, ähnlich der stark subjektivierten Kamera in *LADY IN THE LAKE* (1946, Robert Montgomery), den Platz einer Filmfigur ein. Der von seiner Handkamera repräsentierte Alpert scheint als Voice-Off *innerhalb* des Bildkaders bzw. *in diesen hinein* zu sprechen, sozusagen als eine/r von vielen Figuren oder sozialen Akteuren und nicht so sehr als Voice-Over *aus dem Bildkader heraus* bzw. von einem Platz *außerhalb dessen*, wie es traditionell der Kommentator als "Stimme Gottes", der Interviewer oder der Augenzeugen-Journalist tut. Nur gelegentlich erhaschen wir einen Blick auf Alpert, wenn sein Arm durch den Bildkader wedelt, doch die Einbeziehung seiner eigenen Kommentare und die Reaktionen anderer auf ihn lassen die Kamera zu einer Figur mit transparentem Körper werden und machen den Filmemacher ebenso sehr zu einem sozialen Akteur wie die Personen, die er filmt. Der Effekt überzeugt weitaus stärker als in *LADY IN THE LAKE*, wo die Abwesenheit des Schauspielers-Körpers im narrativen Rahmen unsere Identifikation behindert.

Alperts Beteiligung als narratives und soziales Agent wird deutlich durch eine Sequenz illustriert, in der Frank Johnson und einige andere Arbeiter nach

3 Rubbos Filme für den NFB wie z.B. *WAITING FOR FIDEL* (1974) und *SAD SONG OF YELLOW SKIN* (1970) betonen seine Rolle des neugierigen, ein wenig einfältigen Forschenden, mit dem sich die Zuschauer identifizieren sollen, während sie zugleich über dessen Grenzen, Schwächen oder Vorurteile in Kenntnis gesetzt werden. In *NOT A LOVE STORY: A FILM ABOUT PORNOGRAPHY* (1981) - ebenfalls ein NFB-Dokumentarfilm - nimmt Bonnie Klein eine ähnliche Position ein.

Mexicali fahren, um die Arbeiter einer Valenite-Zweigstelle (d.h. jener Gesellschaft, die sie zu diesem Zeitpunkt bereits vergiftet hat) von den sie bedrohenden Gefahren in Kenntnis zu setzen. Frank kommt zunächst nicht weiter: die mexikanischen Arbeiter sprechen kein Englisch. Doch dann hört man plötzlich Alpersts Stimme in Spanisch. Er übersetzt Johnsons Warnungen, wobei in seiner Stimme ebensoviel Leidenschaft mitschwingt wie in der Johnsons. Hier gibt keiner vor, unbeteiligter Beobachter zu sein. Kurz danach trifft die Polizei ein und nimmt die Arbeiter mit zur Wache. Alpert versucht, den gesamten Ablauf filmisch festzuhalten. Als Johnson entlassen wird, ist Alpert da, um ihn zu begrüßen. Während Johnson an dem sich langsam bewegenden Alpert vorbeigeht, berichtet er, daß die Polizei ihm unmißverständlich klargemacht habe, er solle sich nach Hause begeben. Seine Gestik entspricht der eines Menschen, der erfolgreich von einem Vorhaben abgehalten wurde.

Alpert interveniert: "Aber du wolltest doch mit den Arbeitern sprechen." Stumm blickt sich Johnson in Richtung Kamera und Alpert um. Schnitt. Wieder sprechen wir mit den Arbeitern draußen vor der Fabrik! Wir sehen das Ereignis, an dem Alpert teilnimmt und das er gleichzeitig mit Hilfe seines eigenen visuellen Feldes, der Kamera, an uns überträgt. Viele Dokumentarfilmer schneiden ihre eigenen Fragen heraus. Daran ist nichts auszusetzen: Sie fügen so den Geschichten der Interview-Partner nichts hinzu. Doch Alpert nimmt die Rolle eines Interviewers gar nicht ein; er ist Beteiligter, nicht Beobachter. Seine Arbeit läßt zu weiterer Beschäftigung mit der essayistischen Dokumentarfilm-Tradition und mit den ausgeprägten Modulationen der dokumentarischen Form ein, die durch die "1. Person Singular-Stimme" des Filmemachers zustande kommen.⁴

ROSES IN DECEMBER wahrt die Fiktion, die Kamera sei ein nicht-teilnehmender bzw. ein beobachtender Zeuge. Der Film bemüht sich, die Merkmale und Bedingungen gelebten Lebens festzuhalten, doch ist sein erstes Hindernis bereits der Tod, mit dem der Film beginnt. Der Körper - ein Terminus, dem die gewaltige Ambiguität innewohnt, sowohl aktives Agent als auch inaktives Objekt zu sein, Lebensblem und Todesbeweis* - muß neu beseelt werden, damit wir uns mit ihm beschäftigen können. Seiner Oberfläche muß Bedeutung eingeschrieben, seine Form in der Geschichte verankert werden.

In ROSES ist diese "Einschreibung" hauptsächlich dem *Menschen Jean Donovan* verhaftet, die ihr Leben in einem Land verlor, dessen Regierung wenig Skrupel hat, dieses Leben auszulöschen, und betrifft weniger die *Persona*

4 In ihrem Aufsatz "Democratizing Documentary: Modes of Address in the Latin American Cinema, 1958-1972" hat Julianne Burton einige Möglichkeiten der "1. Person Singular-Stimme" im Dokumentarfilm untersucht.

* "body" = Körper und Leiche [Anm. der Übers.].

"Jean Donovan", die die Umwandlung eines menschlichen Körpers in ein transzendentes, mythisches Bild repräsentiert. Dieses mythische Bild erfährt im narrativen Kino seine Apotheose als Star: als säkulare Gottheit, die eine Idealisierung der Erscheinung - Aussehen, Benehmen, Bewegungen, die Art, sich in Raum und Zeit zu bewegen - repräsentiert, mit der wir uns identifizieren können.⁵ Doch am wichtigsten und zudem paradox ist, daß ROSES den Körper von Jean Donovan in Form einer komplizierten Balance aus Mensch, Persona und narrativem Agent reinkarniert, wobei ihn keine dieser Möglichkeiten allein fassen kann. Die visuelle Substanz [*substance*] des historischen Menschen liefert die semiotische Substanz [*sub-stance*] für eine narrative Figur und mythische Persona.⁶

ROSES IN DECEMBER mobilisiert alle drei Achsen, an denen entlang der menschliche Körper konzeptualisiert werden kann. Diese Achsen - der Terminus "Achse" ist eine geometrische Metapher für etwas, das genaugenommen ein poetischer oder ideologischer Akt semiotischer Konzeptualisierung ist - können als das substrukturelle Gerüst eines jeden Filmes gedacht werden. Ich stelle sie mir rechtwinklig zueinander vor: (1) der narrative Bereich motivierter Zeit mit dem Körper als kausalem Agenten, (2) der indexikalische Bereich historischer Zeit mit dem Körper als sozialem Akteur und (3) der mythische Bereich der Zeitlosigkeit mit dem Körper als identifikatorischer Ikone (zusammen mit einer untergeordneten "primären Identifikation" mit den projizierten Bildern als solchen).⁷ Als vierten Bereich, der eher in reflexiven und experimentellen Dokumentarfilmen als in ROSES wirksam ist, könnte man den Be-

-
- 5 Stephen Heath unterscheidet Person, Schauspieler, Handelnder/Agent, Charakter, Star und Figur und hat dies ausführlich in seinem Aufsatz "Body, Voice" (1981) diskutiert. "Figur" bezeichnet dabei eine Repräsentationsform, die die Achsen der Geschichte, der Erzählung und des Mythos' so verbindet, daß sie destabilisiert werden. Eine weitere nützliche Diskussion dieser Begriffe leistet Barry King in seinem Aufsatz "Articulating Stardom" (1985).
 - 6 Die Unterscheidung zwischen *substance* als der materiellen Faktizität und *sub-stance* als dem Träger von etwas stammt von Kenneth Burke bzw. Frank Lentricchia. Die vergleichbaren Konzepte der "Metapher, die gemeint ist" von Gregory Bateson und der in meinem Buch *Ideology and the Image* erläuterten "Systeme zweiter Ordnung" verweisen ebenfalls auf diese Auflösung einer selbstverständlichen Präsenz in kontextabhängige Paradoxien, die allein innerhalb eines dialektischen Bildes auflösbar sind.
 - 7 Der indexikalische Bereich subsumiert hier das, was ich insbesondere in *Ideology and the Image* als Exposition bezeichnet habe. Das indexikalische Bild und der expositorysche Diskurs entkommen beide dem Illusionismus einer Erzählung, die ihre Produktion verhüllt. Sie bestätigen ihren Status als Diskurs, verweisen aber auch auf einen Bereich außerhalb ihres eigenen Rahmens. Während die Exposition auch in fiktionalen Texten anzutreffen ist (eine Voice-Over-Erzählung ist ein gutes Beispiel), lenkt das Indexikalische, wo immer es auftritt, unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf sich selbst als Repräsentation, sondern kraft seiner Ähnlichkeit auch auf das, was es repräsentiert.

reich des Ironischen oder Poetischen nennen; er könnte als ein Arrangement dieser drei Achsen repräsentiert werden, das durch distanzierende Mittel oder formale Strategien des Textes von den ursprünglichen Bezügen abgelöst wird.⁸ Diese Achsen bilden die konzeptuelle Basis für die strukturellen und stilistischen Merkmale, die Form - also die konkrete Materialisierung von Inhalt - erzeugen. Sie stellen eine Prä-Figuration der physischen Körpertopographie dar und nicht so sehr ein Repertoire der Stile (diese entstehen eher im Gefolge dieses ersten Konzeptualisierungsvorganges). Ebenso wie klassische Tropen - beispielsweise Metapher und Ironie - eine prä-figurative Basis für die Darstellung der Geschichte bilden, so bieten diese Achsen einen prä-figurativen Bezugsrahmen für die Repräsentation des Körpers.⁹

Betrachten wir die Erzählung als Achse "X", die Achse der Handlungsgestaltung. In ihrer klassischen Form unterdrückt die narrative Linie Differenzen und erzeugt Geschlossenheit. Sie führt zu Lösungen. Widersprüche tauchen auf und verzweigen sich nur, um überwunden zu werden. Identifikationen und Referenzen richten sich aus an einer fortlaufenden Kette von Ereignissen, Handlungen und Rätseln, die zügig (oder gemächlich) einem Schluß entgegenstreben. Komplexe Strategien "narrativer Arbeit", d.h. rhetorischer Überredungs- und Illusionierungskunst, treiben die Geschichte auf ihr Rendezvous mit dem Schlußpunkt zu, der als diffuses Ziel bereits im Anfang angelegt war.

-
- 8 Es ist außerdem möglich, diese vier Achsen in Beziehung zu den vier wichtigsten Tropen der Rhetorik zu setzen. Das Historische würde dann mit der Metonymie korrespondieren, die Erzählung mit der Metapher, das Mythische mit der Synekdoche und das Ironische mit der Ironie; vgl. White 1973.
- 9 Im Anschluß an die Konzeptualisierung dieser drei Achsen werden die Parallelen zu Hayden Whites Vorstellung einer Prä-Figuration der Geschichtsschreibung deutlicher, und zwar weniger hinsichtlich der spezifischen Kategorien - sie unterscheiden sich entsprechend der Differenz zwischen der Historiographie des 19. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Dokumentarfilmpraxis - als vielmehr hinsichtlich der Annahme eines Bereichs der Prä-Figuration überhaupt. Fragen des Stils und der Form sind erst zu klären, nachdem der Text im Verhältnis zu den drei Achsen verortet wurde. Der Beteiligung des Filmemachers liegt kein bewußter Akt zugrunde, sondern der gleiche "poetische Akt", den White den Historikern zuschreibt, wenn diese sich prä-figurativ innerhalb der Möglichkeiten eines linguistischen Feldes verorten. Seine Definition von geschriebener Geschichte bedarf nur einer geringfügigen Modifikation, um auf den Dokumentarfilm übertragen werden zu können: "[...] eine verbale Struktur in Form eines narrativen prosaischen Diskurses, der vorgibt, ein Modell oder Ikon vergangener Strukturen und Prozesse zu sein, um zu erklären, was sie waren, indem sie sie repräsentieren" (1973, 2). Dieser letzte Halbsatz veranlaßt White zudem, eine über eine Seite lange Fußnote anzufügen, in der er sich der schwierigen Realismusproblematik zuwendet. Hinsichtlich der indexikalischen und historischen Elemente der Fiktion gleicht Whites Betonung der künstlerischen Elemente der realistischen Historiographie hier meiner Beschäftigung mit den narrativen und mythischen Elementen des Dokumentarfilms.

Als Achse der Referentialität führt uns die "Y"-Achse zurück zum Historischen. Das stets unbeendete und kontingente Historische liegt rechtwinklig zur narrativen Geschlossenheit. Als geschlossenes System scheint die Erzählung Konflikte zu lösen, die aber innerhalb des historischen Bereichs ungelöst bleiben. Indexikalische Referentialität durchbricht die hermetische Abgeschlossenheit der Erzählung und bewirkt, daß wir uns den in starkem Maße konkret lokalisierten Situationen und Praktiken zuwenden, aus denen eine Geschichte sich entwickelt.

Die "Z"-Achse liegt rechtwinklig zu den anderen zwei Achsen, wobei sie eine dritte Dimension etabliert, die sich zusammensetzt aus Mythos, Schauspiel und Identifikation mit dem Bild als Objekt des Schauens. Die "Z"-Achse unterstützt eine Form des Stillstands, wie sie Mythos und Schaulust gemein ist: Identifikation entzieht sich dem zeitlichen Ablauf der Geschichte oder der Erzählung. Sie versucht einen einzigen Moment zu ergreifen und zu verewigen. Wenn dieser Prozeß entsprechend stark ausgeprägt ist, blockiert er sowohl die Erzählung als auch die historische Referentialität. Paradoxerweise entspricht dies natürlich auch einem Moment unserer gewöhnlichen Art und Weise, Erzählungen und Geschichte zu erfahren. Wichtige Momente auf dieser Achse betreffen das klassische Hollywood-Kino, die Repräsentation von Frauen als fetischisierten Lustobjekten und das transzendente Star-Image. Wie Laura Mulvey (1980) erörtert, kann diese Identifikationsachse sogar den narrativen (oder expositorischen) Fluß anzuhalten drohen, so daß das mythische oder ikonische Objekt narrativ motiviert werden muß (z.B. als Showgirl).

Solche Fixierungen der Identifikation widersprechen den Unbeständigkeiten der Geschichte. Sobald eine lebende Person als ewiges Symbol mythisch komplettiert wird, verliert sie ihre provisorische Position innerhalb des historischen Feldes, wie André Bazin (1985) feststellt. Das Historische erstarrt im Mythischen. In ähnlicher Weise erstarrt der soziale Akteur zum spezifizierbaren Typus, er wird insofern zum "Charakter", als er ein bestimmtes Repertoire von Eigenschaften aufweist, die eine spezielle, konventionalisierte Konzeption des Menschlichen exemplifizieren.

Wenn man die geometrische Metapher etwas weiter ausdehnt, dann können Texte entlang jeder dieser Achsen sowohl negative als auch positive Werte annehmen. Ein gegebener Text kann die scheinbare Vollständigkeit und totale Präsenz anfechten, die gemeinhin mit positiven Werten assoziiert wird. Die "klassische" Erzählung, der Körper als Ikone, Mythos oder Gottheit, Referentialität als direktes, komplettes Eins-zu-Eins-Verhältnis: Jede dieser Konzeptionen gerät ins Schwanken, wenn der Text sich zum anderen Ende der Achsen hinbewegt: (1) die Gegen-Erzählung der Moderne; (2) die Selbst-Referentialität eines *Diskurses*, der aus der Sprache ein Gefängnis macht; eine signifizierende Praxis, deren Logik und Bedeutung im Spiel mit den Differenzen liegt,

die sie selbst produziert; und (3) die textuelle "Figur" der Zerstreung, die eine perfekte Deckung von Mensch (sozialer Akteur), narrativem Agenten und filmischem Charakter, Persona oder Star verhindert. Mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen richten mittlerweile viele Filmemacher ihr Interesse auf diesen "negativen Raum".¹⁰ Negative Werte entlang dieser Achsen führen jedoch nicht zur Abschaffung von Interferenz-Mustern zugunsten einer dekonstruktivistischen Eintönigkeit: Auch diese Texte tragen deutliche Widersprüche in sich, die uns auf verschiedene Art ansprechen. Darüber hinaus brechen sie die geometrische Metapher auf, indem sie die Idee eines Ursprungs oder Zentrums verwerfen, also einen Null-Punkt, den weniger experimentelle Arbeiten durch ihr Vertrauen in die Codes des Realismus setzen.

Jeder Dokumentarfilm wird sein eigenes Koordinaten-Gefüge entlang dieser Achsen haben. Allgemein läßt sich sagen, daß die meisten Dokumentarfilme die "Y"-Achse der historischen Referenz betonen, während fiktive Filme die "X"-Achse narrativer Handlungsstruktur bevorzugen. Zwei weitere Filme, die sich ebenfalls gedanklich mit dem menschlichen Körper auseinandersetzen, sind nützlich, um sich die Balance der verschieden gewichteten Achsen in ROSES vor Augen zu führen: Stan Brakhages THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES (1971), ein lang anhaltender, poetischer, hartnäckig prüfender Blick auf die Leichen in einem Pittsburger Leichenschauhaus, und Robert Gardners FOREST OF BLISS (1985), eine formalistische Wiedergabe von Bestattungsritualen in der indischen Stadt Benares. Beide konzentrieren sich auf die poetische Wiederaufarbeitung der indexikalischen Verbindung zwischen Bild und Referent und vermitteln eigentlich kein Gefühl narrativen Wirkens. (In FOREST OF BLISS lassen sich noch letzte erzählerische Spuren entdecken, doch Gardner lehnt es ab, Szenen in enger Anlehnung an aktuelle Ereignisse zu strukturieren und setzt keine Untertitel ein, welche die von ihm so sorgfältig synchron aufgezeichneten Dialoge erklären würden.) Brakhage gelingt eine wirkungsvolle Meditation über den Anblick des menschlichen Körpers hauptsächlich dadurch, daß er so standhaft jegliche mythische oder narrative Dimension ablehnt.

10 Zwei hervorragende feministische Beispiele für solche "negativen Untersuchungen" sind Kay Armatages SPEAK BODY (1979) und Brenda Longfellow's THE TWO MARILYN'S (1987). Armatage präsentiert die Stimmen von Frauen *off screen*, während wir Teile ihrer Körper sehen und ihren Erfahrungen mit Abtreibungen zuhören. Longfellow beschäftigt sich mit dem kulturellen, maskulinen Gebrauch der Körper "unserer Marilyn" - der Kanadierin Marilyn Bell, die als erster Mensch den Lake Ontario durchschwamm - und "ihrer Marilyn" - der Marilyn Monroe, deren Körper eine vollkommen andere Zusammenstellung von Haltungen und Vorstellungen repräsentiert. Der Film benutzt Archivmaterial und Neuinszenierung, um den normalen dramatischen Bogen - die Betonung des Mittelteils von Bells Schwimmstrecke im Gegensatz zu Einstieg oder Ankunft - umzukehren und mit den mythischen Bedeutungen zu brechen, die jede dieser Marylins umgeben.

Gardner dagegen vermittelt eine ausbeuterische oder subversive Haltung, indem er Ansätze identifikatorischen oder narrativen Engagements anbietet, die er jedoch nicht weiter unterstützt. (Sein Film kann ebenso als Ausbeutung sozialer Akteure gelesen werden, die als "Material" für seinen eigenen Poetizismus¹¹ erhalten müssen, wie auch als resolute und subversive Weigerung, den ethnographischen Aspekt dieser Bemühungen zu rechtfertigen, indem er Ereignissen keine kulturelle Bedeutung zuweist.) Brakhage läßt narratives und mythisches Engagement nicht zu, während Gardner höchstens Ansätze einer Erzählung anbietet und eine anti-mythische Dematerialisierung des Körpers nur andeutet. SALVADOR (s.u.) subsumiert den historischen Menschen gänzlich im narrativen Rahmen. ROSES läßt alle drei Bereiche ineinander übergehen, so daß die Identifikation mit einer Figur und das Bewußtsein narrativen Wirkens auf eine poetische Struktur treffen, die aus dem historischen Material geschaffen wurde.

Obwohl sich ROSES IN DECEMBER um narratives Wirken und eine exemplarische Figurencharakterisierung bemüht, vermeidet er doch Stereotypen und mit männlicher Schaulust verbundene Probleme des Voyeurismus oder Fetischismus. Laura Mulvey und Gaylyn Studlar haben die These aufgestellt, daß Sadismus und Masochismus ihre jeweils eigene Erzählung erfordern. Aber auch die Historie erfordert Erzählung (vgl. Mulvey 1980; Studlar 1985; White 1980). Erklärungen erfolgen immer in Form von Erzählungen (als Ketten von kausalen Ereignissen, die zeitlich angeordnet sind), und einige enthalten die psychischen Untertöne, die Mulvey und Studlar konstatieren. Doch ROSES interessiert sich weniger für eine sadistische oder masochistische Geschichte als vielmehr dafür, eine Erklärung für die mutwillige Beendigung eines Lebens zu finden.

Durch Handlungen, die zumeist beschrieben statt gespielt werden - da dieses Porträt von ihr erst nach ihrer Ermordung erstellt wird -, erhält Jean Donovans Leben im Film eine narrative Kohärenz. Wir erfahren, daß sie eine fröhliche Kindheit hatte, wie sie Freunde gewinnt, ihr Leben genießt, daß sie dann ihre Prioritäten ändert, sich intensiv um andere kümmert, eine wichtige Beziehung hat, sich den Armen in El Salvador widmet und deswegen von regierungstreuen Soldaten vergewaltigt und umgebracht wird. Private Filmaufnahmen, Schnappschüsse, filmisches Archivmaterial und die Aussagen anderer müssen die narrative Handlungslinie nachzeichnen, die Donovan in der Retrospektive selbst gelebt zu haben scheint. Das gelingt auch, nicht so sehr aus irgendeinem

11 Liest man Gardners FOREST OF BLISS als Ausbeutung, so kontrastiert der Film auf eine faszinierende Art und Weise mit dem äußerst moralisierenden Film NOT A LOVE STORY. Wenn NOT A LOVE STORY eine ethnographische Pornographie ist, dann ist FOREST OF BLISS eine pornographische Ethnographie.

psychopathischen Grunde, sondern hauptsächlich aufgrund der von White vorgeschlagenen Erklärung:

Wenn jede abgeschlossene Geschichte, wie auch immer wir diese vertraute, doch konzeptuell schwer faßbare Einheit definieren, eine Art Allegorie ist, auf eine Moral verweist oder Ereignisse, egal ob reale oder imaginierte, mit Bedeutung belegt, die diese als einfache Aufeinanderfolge nicht besitzt, dann läßt sich feststellen, daß jede historische Erzählung den latenten oder manifesten Zweck hat, die von ihr thematisierten Ereignisse zu *moralisieren* (1980, 14f; Herv.i.O.).

In der Anfangssequenz aus Nachrichtenmaterial, das die Entdeckung der Grabstelle und die Ausgrabung der vier Körper zeigt, kündigt ROSES IN DECEMBER sehr deutlich seine Absicht an, etwas über die historische Welt auszusagen. Der Voice-Over-Kommentator (John Houseman) erklärt uns, daß der Film von Jean Donovan sprechen wird, der Person, die in El Salvador aus Gründen starb, die zum Teil in ihrer eigenen Vergangenheit liegen und zum Teil in der Geschichte dieses Staates - in der Kollision von individuellem Altruismus und staatlichem Autoritarismus.

Der historische Realismus - der ein Effekt der indexikalischen Qualität des fotografischen Bildes und der Konventionen dokumentarischer Formen ist - erhält seinen deutlichsten Ausdruck in dem Wochenschau-Material, mit dem der Film beginnt. Die klinische Natur des Kamera-Blickes bzw. -Starrens ist zutiefst beunruhigend. Der Anblick von Körpern, die mit Seilen aus ihrem Grab gezogen werden, um dann schwerfällig auf den staubigen Boden zu sacken, die physischen Überreste von etwas, das einmal ein Menschenleben gewesen war, ist nur schwer erträglich. Solche Bilder belegen die Problematik des "professionellen Blickes".¹² Welcher ethische (oder politische) Standpunkt erlaubt solch einen Blick? Vivian Sobchack stellt fest:

Der professionelle Blick ist von ethischer Ambiguität gekennzeichnet, von technischer und maschinenhafter Kompetenz angesichts eines Ereignisses, das nach anderer, humanerer Reaktion verlangt [...]. Das Bemühen darum, ein klares und unverstelltes Bild zu erhalten, und der Glaube daran, daß es möglich sei, dieses Bild, diese Repräsentation von menschlicher Voreingenommenheit, Perspektive und Ethik zu befreien und es so zu "objektivieren", schreibt sowohl der menschlichen Sterblichkeit als auch dem visuellen Tabu unauslöschlich den

12 Vivian Sobchack (1984) beschreibt sechs verschiedene visuelle Formen, in denen die Begegnung von Filmemacher und Tod oder Sterben gefaßt werden kann und die alle unterschiedliche ethische Implikationen beinhalten. Der "professionelle Blick" ist eine dieser Formen.

professionellen Blick mit der ihm eigenen problematisch-ethischen Perspektive ein (1984, 298).¹³

Wenngleich *ROSES IN DECEMBER* dieses Wochenschau-Material mehrfach wiederholt, weigert sich der Film jedoch, den professionellen Blick gutzuheißen. Statt dessen bietet er eine zusätzliche, moralische Reaktion, die Tatsachen und Bewertung, Körper und Bedeutung vermischt und den durch klinischen Professionalismus oder Voyeurismus entstandenen Bruch zwischen dem Selbst und dem anderen heilt. Die Struktur des Films als Klagelied gibt dem Leben seine Würde zurück, die ihm von dem Wochenschau-Material so drastisch versagt wurde. *ROSES* situiert die Person als historisch handelnde, ohne sie lediglich in eine Funktion imaginärer Identifikation zu transponieren. Historische Situierung und Kontingenz bleiben als aktive Kräfte erhalten.

In Ansätzen, aber ohne sie völlig zu übernehmen, wendet *ROSES* auch die Strategie einer kontrollierenden Stimme an, die Ordnung in die widersprüchlichen Stimmen innerhalb des Textes bringt. Eine solche Eindämmungsstrategie ist dafür verantwortlich, daß ein Film wie *CITIZEN KANE* lediglich den Anschein eines Durcheinanders zeigt, denn letztlich weist die narrative Triebkraft des Films selbst - der *Auteur* "Orson Welles" - den ungleichen Aussagen und Beweisen ihren Platz zu. *ROSES IN DECEMBER* verbindet mehrere Stimmen, ohne sie gänzlich einer Bedeutung oder einem Thema anzupassen. Sogar John Housemans Voice-Over-Kommentar ist auf ein Minimum reduziert und keineswegs ein ironisches, Rätsel lösendes Äquivalent zu Welles abschließender Kamerafahrt auf das in Flammen aufgehende "Rosebud"-Emblem.

Eine heterogene Mischung autorisierter Stimmen versorgt den Film mit Information und destabilisiert den Eindruck eines einheitlichen, fiktiven Raumes. Donovans Briefe, die ihr Bruder vor laufender Kamera liest, sowie Auszüge aus ihrem Tagebuch, die Susan Stevens im Voice-Over liest; private Aufnahmen von einer reitenden Jean - in Zeitlupe - mit dem Voice-Over-Kommentar ihrer Reitlehrerin; die Aussagen ihres Freundes, anderer Freunde und ihrer Eltern über ihre Persönlichkeit und ihre Lebensanschauung; kontextualisierende Passagen, die Archivmaterial sowie speziell für den Film aufgenommenes Material verwenden, um auf die Geschichte militärischer Repressionen und Gewalt in El Salvador anzuspielen, Presse-Interviews und öffentliche Aussagen hoher U.S.-Amtsträger wie dem damaligen Außenminister Alexander Haig

13 Vgl. auch Schudson (1978), der die These vertritt, daß der "professionelle" oder "objektive" Reportagecode sich ironischerweise herleitet von einem Vertrauensverlust in die Gegebenheit der Welt - eine Geisteshaltung, die in Folge des Ersten Weltkriegs entstand. Wenn die Welt schon offen für Manipulationen ist, dann ist es besser, sich abseits zu halten und bloße "Fakten" zu berichten. Objektivität wird so zu einem internen Code als Maßstab für das professionelle Verhalten, unabhängig von den Wertvorstellungen, die den Fakten zugeschrieben werden.

oder UN-Botschafter Jean Kirkpatrick - all diese Stränge tragen zu einer Bezugsebene logischer Ordnung bei, ohne jedoch völlige Geschlossenheit zu erreichen. Kirkpatrick's Behauptung (die vier Frauen seien nicht "bloß Nonnen", sondern "politische Aktivistinnen" gewesen - als wäre das, selbst wenn es stimmen würde, Grund genug für eine Gruppenexekution) übt eine Art Sog aus, wie man ihn aus Interviews vieler Emile de Antonio-Filme kennt. Die Gültigkeit der Bemerkung kann innerhalb des sie umgebenden Rahmenwerks nicht aufrechterhalten werden; sie führt einen neuen konzeptuellen Rahmen ein und annulliert ihn gleichzeitig, indem sie seine groteske implizite Logik bloßlegt.

Die radikale Kraft von Frederic Jamesons Behauptung über die Natur der Geschichte wird in diesem Film - auf unausweichlich parteiische Art - in Form der Kluft zwischen dem Diskurs der Regierungsvertreter und den Ereignissen, die sie wegzurationalisieren versuchen, *veranschaulicht*:

Geschichte ist *kein* Text, keine Narration, weder als Schlüsselerzählung noch sonstwie. [...] Geschichte [ist] das, was schmerzt, was das Begehren zurückweist und individueller wie kollektiver Praxis [...] unerbittliche Schranken setzt (1988, 29 und 91; Herv.i.O.).

Ein Überschub bleibt bestehen. Ein Teil davon ist die Frage nach der inneren Subjektivität, die *ROSES IN DECEMBER* in den Raum stellt, jedoch nur, um sie unvollständig zu lassen. Eine fiktionale Erzählung kann eher die Frage beantworten, was es heißt, in einem bestimmten Körper zu leben, eine bestimmte Persona darzustellen, sich auf der Trennlinie zu bewegen, die das mythische oder schauspielerische Moment der körperlichen Präsentation eines Selbstbildes von solchen narrativen Momenten unterscheidet, die sich auf die Handlungen einer Figur beziehen. Die Verkörperung von Figuren durch andere Menschen (soziale Akteure) bindet uns an die Oberfläche der Subjektivität, dergestalt daß sich innere Befindlichkeiten auf der Haut des Akteurs zeigen müssen. Doch wie der Roman verfügt auch das Kino über Möglichkeiten, subjektive Befindlichkeiten hervorzurufen, die sich stärker im Innenleben abspielen. Das ganze Gewicht des kinematographischen Apparates kann zur Errichtung einer fesselnden Subjektivität eingesetzt werden (Rückblenden, Erinnerungen, subjektive Einstellungen, Musik, Toneffekte - diese und andere Kunstgriffe können dazu dienen, 'Subjektivität' zu erzeugen). Barry King stellt fest:

Die Projektion von Innerlichkeit hat immer weniger ihren Ursprung im Schauspieler, sondern gehört in zunehmendem Maße zum Entscheidungsbereich der Regie oder der Montage. Während der Film die Schlüsselposition des Schauspielers oder der Schauspielerin im Signifikationsprozeß bekräftigt, kann die formative Kraft des Mediums ihn gleichermaßen darauf beschränken, nur noch Träger von Effekten zu sein, die er bzw. sie nicht herstellt oder nicht herstellen kann (1985, 45).

Ein wichtiger Aspekt der Erzeugung imaginärer Innerlichkeit durch den kinematographischen Apparat findet im außerfilmischen, doch kinematographischen Diskurs über Stars statt. Dieser Diskurs - in Form von Fan-Magazinen, Klatsch-Kolumnen, Presseveröffentlichungen, populären Biographien etc. - verleiht den disparaten Rollen, die ein Star spielt, eine durchgängige Einheit, indem er die charakterliche Konsistenz des Stars betont. Ironischerweise können sich Dokumentarfilme mit Betonung der "Z"-Achse des Mythischen nicht auf einen solchen Diskurs als Hilfsmittel verlassen (es sei denn, es handelt sich um einen Dokumentarfilm über einen Star oder eine ähnliche kulturelle Heldenfigur). Sie können nur den außer- oder nicht-filmischen Diskurs heranziehen, der Menschen umgibt, deren historische Rolle öffentlich beachtet wird. Größere Suggestivkraft hat allerdings der eigene Diskurs, den solche Dokumentarfilme über diese Menschen erzeugen, um der von ihnen konstruierten Filmfigur größere Kohärenz zu verleihen.

Ein Film wie *ROSES* verbindet also zwei Elemente, die im klassischen Hollywood-Film und seinem unterstützenden Apparat gewöhnlich getrennt bleiben. Einerseits repräsentiert er die Codes des sozialen *Rollenspiels*, mit denen ein Mensch sich selbst vor anderen darstellt. Diese Codes bewegen sich nahe an den Schauspiel-Codes des Realismus. Andererseits erzeugt der Film *Aussagen* über die charakterologischen Dimensionen dieser sozialen 'Performance' bzw. dieses Lebens. Aussagen, die für den Film herangeholt werden und dazu bestimmt sind, ein Bewußtsein von einer komplexen, individualisierten Persönlichkeit im Verhältnis zu ihrer Geschichte herzustellen, kontrastieren mit Aussagen außerhalb von fiktionalen Filmen, die jedoch innerhalb des kinematographischen Apparates erzeugt werden. Im letzteren Fall produzieren solche Aussagen quasi mythische Identifikationsfiguren (oder Figuren voyeuristischer, fetischistischer oder masochistischer Faszination) durch die Zirkulation von Klatsch oder populärem Wissen und durch die Förderung solcher Praktiken wie Imitation und Emulation, der Nachahmung von Kleidung, Gestik und Sprechweise. (Für viele seiner Augenzeugen-Interviews benutzt *ROSES* auch eine reich ausgestattete, sorgfältig ausgeleuchtete und komponierte *mise-en-scène*. Diese Strategie unterstreicht die quasi-narrative Fabrikation einer Filmfigur, ohne jedoch die Anbindung dieses Prozesses an die historische Person Jean Donovan aufzulösen.)

ROSES IN DECEMBER verbindet den Körper Jean Donovans wieder mit der Vorstellung eines komplexen Charakters, ohne dazu auf ahistorische Modi mythischer Formulierung zurückzugreifen. Donovans Leben wird weder als Rolle gespielt (durch die schauspielerische Leistung eines anderen), noch in die Apotheose erhöht (indem es aus der Geschichte herausgelöst wird). Das interpretative Feld, das in *ROSES* durch die Aussagen anderer sozialer Akteure hergestellt wird, durchbricht die imaginäre Einheit der Figur. Während des

ganzen Films bleibt die äußerliche, in seiner historischen Umgebung bestehende exzentrische Identität des Subjekts offensichtlich.

Der Dokumentarfilm nimmt traditionellerweise eine ambivalente Haltung gegenüber inneren Verfassungen ein - besonders im *cinéma vérité*, wo Körperoberfläche und Äußerungen eine aufgeladene Wichtigkeit des Natürlichen erhalten -, doch eines der sich wiederholenden Themen in neueren Arbeiten wie *ROSES* besteht im Bemühen, Innerlichkeit zu strukturieren. In scharfem Kontrast zum Film *28 UP* (1985, Michael Apted), einer feature-langen Kompilation aus vier Interview-Komplexen über die Dauer von 21 Jahren, drangsalariert *ROSES IN DECEMBER* seine Figuren nicht, um ihre Charaktere zu verdeutlichen. Statt dessen tendiert *ROSES* zu einer subjektiveren Beschwörung von Innerlichkeit, die uns mit Hilfe von Identifikationsprozessen für ihn einnimmt.

ROSES bietet vor allem eine imaginative Rekonstruktion der letzten Stunden von Jean Donovan in El Salvador - beginnend bei ihrer Fahrt zum Flughafen, um die anderen Nonnen abzuholen, über ihre Festnahme an einer Straßensperre, ihre Entführung und Vergewaltigung bis zur kaltblütigen Exekution. All dies ist in eingefärbtem Schwarzweiß aufgenommen und benutzt dramatische Kamera-Einstellungen, um eine bedrohliche Spannung zu erzeugen. Die Sequenz verläßt sich deutlich auf den kinematographischen Apparat, um Marker für "Innerlichkeit" zu setzen, und beruht weniger auf schauspielerischen Leistungen zur Repräsentation der vier ermordeten Frauen. De facto kann niemand [*no-body*] die Körper ersetzen, die historisch ausgelöscht wurden. Niemals sehen wir individualisierte Filmfiguren oder die Gesichter irgendwelcher Schauspieler. Das einzige Zeichen menschlicher Aktivität, das wir während dieser ganzen Sequenz sehen, ist eine einzelne Hand auf dem Lenkrad eines Kleinbusses. Narrative Handlungen sind nur minimal mit schauspielerischen Vorgängen verbunden. Der kurze Blick auf die Hand ist eigentlich kaum mehr als ein physischer Marker zum Standort narrativen Wirkens. Die Mörder sind strikt de-individualisiert; sie erhalten keine Nahaufnahmen, keine Dialoge, keine körperlichen Bewegungen, die als Zeichen von Expressivität gelesen werden könnten. Genaugenommen sind sie überhaupt nicht sichtbar und ihre implizierte Präsenz dient lediglich dazu, den Eindruck zu vermeiden, das Ereignis würde sich aus sich selbst heraus entwickeln.

Wegen des Dilemmas der vier überzähligen Körper würde eine schauspielerische Wiedergabe stark verwirren. Fiktives Schauspiel würde sich vom indexikalischen Vertrag entfernen, der einer dokumentarischen Rezeption zugrunde liegt. Diese fast unsichtbaren Schauspieler sind kaum mehr als das, was Heath "beseelte Wesen" [*animated entities*] genannt hat, um das Fehlen einer Individualisierung zu betonen, die als das eigentliche Merkmal des narrativen Agenten/Schauspielers gelten kann. Die Sequenz bringt den Körper Jean Donovans an den Ort, an dem der Film anfängt und dem Bedeutung zuzuschreiben es gilt

und dabei erzeugt sie eine subjektive Sicht darauf, wie bestimmte historische Individuen mit dem Moment ihres eigenen Todes konfrontiert werden.

Diese Sequenz steht in aufschlußreichem Gegensatz zu einer parallelen Sequenz in *SALVADOR*, Oliver Stones dramatischer Darstellung der jüngeren salvadoreanischen Geschichte, wie sie ein amerikanischer Journalist - gespielt von James Woods - als Augenzeuge erlebt hat. Woods Figur ermöglicht eine "Sie-sind-dabei"-artige Aufbereitung historischer Ereignisse - ähnlich wie Thompson in *CITIZEN KANE*. Der Mord an Erzbischof Romero passiert z.B. gleich, nachdem Woods und seine salvadoreanische Freundin die Kommunion empfangen haben. Er wird Augenzeuge der darauf folgenden Massenverstümmelung, als Regierungstruppen die Trauernden bei Romeros Begräbnis attackieren, und er stellt uns den liberalen, doch labilen amerikanischen Botschafter vor, der im entscheidenden Moment gegenüber seinen Ratgebern kapituliert und dem salvadoreanischen Militär Zugriff auf amerikanisches Kriegsmaterial gewährt, das diese zur Verteidigung gegen die Hauptoffensive der Revolutionäre benötigen.

Unter Woods Bekannten ist eine forsche junge Frau, die mit den Armen und Versehrten arbeitet. Sie bleibt ziemlich am Rande der filmischen Entwicklung, bis sich der Film von Woods entfernt, wie er das schon bei anderen Figuren getan hatte, um ihr eine Zeitlang zu folgen. Der gewählte Moment ist natürlich ein entscheidender: Er beginnt damit, daß sie zum Flughafen fährt, begleitet sie wieder, als sie und die drei Nonnen abfahren, und schließt mit ihrer brutalen Vergewaltigung und Ermordung durch Soldaten in Zivilkleidung. In der nächsten Szene (wir wissen jedoch nicht, wieviel Zeit vergangen ist) wird ihr Grab entdeckt, der Botschafter trifft ein, erteilt Anweisungen und drückt seine Empörung aus - und stellt die Hilfe ein, die er später wieder bewilligen wird. Die Körper werden mit Seilen aus ihrem gemeinsamen Grab gezogen, und James Woods kommt hinzu, um die Leiche der jungen Frau in seine Arme zu nehmen und ihren Tod zu betrauern.

Die Sequenz wirkt unheimlich. Zum einen, weil sie nicht erwartet wird (wir haben nur minimale Hinweise darauf, daß diese Figur Jean Donovan repräsentiert), und zum anderen, weil das Ereignis - insbesondere die Entdeckung und Exhumierung - mit Kameraeinstellungen und Dialogen dargestellt wird, die dem Nachrichten-Archivmaterial in *ROSES* verblüffend ähneln. Doch trotz dieser Ähnlichkeit entsteht eine völlig andere Wirkung.

In *SALVADOR* dient der Tod der Figur hauptsächlich dazu, uns Aufschluß über die Erzählung zu geben, insbesondere über den Charakter des Protagonisten - sein Mitgefühl und seine Anständigkeit entgegen eines äußeren Scheins und der unmoralischen Charaktermerkmale der ihn Umgebenden. "Cathy", die Jean Donovan-Figur, fungiert als "Helfer" [*donor*]. Sie verleiht der Figur des Helden

Komplexität, indem sie den moralischen Kontrast zwischen ihm und der salvadoreanischen Regierung verschärft. Stone unterstreicht diesen letzten Punkt, indem er die Vergewaltigung ausführlich bebildert. ROSES erwähnt sie nur verbal. Stone geht sogar so weit, in einem günstig plazierten Lichtstrahl zu zeigen, wie einer der Frauen die Bluse aufgerissen wird. Der Blick auf ihre entblößten Brüste schockiert und lenkt vom Thema ab. Dieses Bild läßt beunruhigende Fragen nach dem Voyeurismus und Sensationalismus im Film entstehen. Der Schockeffekt aus ROSES IN DECEMBER, wo wir sehen, wie vier tote Körper aus dem Boden gezogen werden, wird durch eine voyeuristische und sadistische Inszenierung ersetzt, die offen ist für all jene Kritiken an der Darstellung weiblicher Figuren als Objekte des Blickes, die ROSES so geschickt vermeidet.

Diese Sequenz in SALVADOR "authentiziert" die Erzählung auch, indem sie diese an die Rekonstruktion eines historischen Ereignisses koppelt. Jean Donovans Tod dient in ROSES vorwiegend dazu, uns etwas über diesen Menschen zu erzählen, insbesondere über die Art ihres Lebens und die Gründe für ihre Ermordung. Die Betonung liegt darauf, was der Film uns über ein Leben vermitteln kann, und nicht umgekehrt, wie ein Leben für den Film funktionalisiert werden kann: In SALVADOR wird das Ereignis zu einem Beispiel für das fiktionale Universum und seine Figuren; es bleibt in einem diegetischen Rahmen eingeschlossen, den es nur metaphorisch überwindet (*wie* im wirklichen Tod, *wie* der wirkliche Tod Jean Donovans), anstatt als Filmbilder einen tatsächlichen Tod zu dokumentieren. Der Film kann ohne Unterbrechungen auf seiner narrativen Achse voranschreiten, ohne anzuhalten, um die Frage zu erörtern, der ROSES sich widmet. Es ist nur einer von vielen fiktionalen Todesfällen - mächtig in seiner Wirkung, informativ in seiner Platzierung, beunruhigend in seiner Repräsentation, doch auf fundamentale Weise der historischen Sphäre enthoben, auf die er metaphorisch verweist.¹⁴

Die Repräsentation des menschlichen Körpers in einem Dokumentarfilm muß im Verhältnis zur narrativen Figur, zur mythischen Ikone und zum *sozialen* Agenten plaziert werden. Der Versuch, persönliche Bedeutung und subjektive

14 Vivian Sobchack macht eine ähnliche Unterscheidung in ihrer Beschreibung der Repräsentation des Todes im Kino: "Wenn der Tod eher als ein fiktiver denn als realer dargestellt wird, wenn seine Zeichen so strukturiert und angeordnet sind, daß sie ironisch und symbolisch fungieren, dann ist davon auszugehen, daß nur das *Simulakrum* eines visuellen Tabus verletzt worden ist. Wenn jedoch der Tod als realer repräsentiert wurde, wenn seine Zeichen so strukturiert und eingesetzt sind, daß sie indexikalisch fungieren, dann ist ein visuelles Tabu verletzt worden, und die Darstellung muß Wege finden, diese Verletzung zu rechtfertigen" (1984, 291). Dies ist exakt die Strategie von ROSES: Der Film offeriert eine umfassende Rechtfertigung für den Anblick, mit dem er beginnt, die Ausgrabung der vier Körper.

Erfahrung zu konstruieren, treibt ROSES in die imaginäre Kohärenz von tatsächlichem Menschen und fiktionaler Ikone. Dennoch besteht ROSES auf der Demontage genau dieser Kohärenz. Für den Dokumentarfilm handelt die Person als geschichtlicher und nicht als narrativer Agent, unabhängig davon, wie beharrlich wir dem Ersten mit Hilfe des Zweiten Bedeutung zuweisen. Die Gestaltung dieser Relation repräsentiert ein Krisenmoment im Dokumentarfilm. Die vollständige ideologische Kohärenz der Erzählung könnte sich aufdrängen und die Person in die imaginäre Form der narrativen Figur stoßen; der kinematographische Apparat zur Erzeugung des Schauspielers-als-Star könnte die Verbindung zwischen diesem Menschen und seiner/ihrer geschichtlichen Bezugsebene auflösen, oder der rohe, ungeordnete Fluß der Geschichte könnte das textuelle System überwältigen und den Menschen dem sinnlosen Strudel des Anekdotischen und Episodischen subsumieren.

ROSES IN DECEMBER vollführt einen schwierigen Balanceakt. Jean Donovan erhält die Attribute einer Filmfigur (die sich hier um die Reise als spiritueller Odyssee, den gefährlichen Dienst für die Armen als potentieller Pfad zur Märtyrerschaft und die begleitenden Rituale von Zeugenschaft und Selbstentfaltung gruppieren) und einer mythischen Ikone (hier assoziiert mit Merkmalen der Hingabe, Aufopferung und Barmherzigkeit), doch sie bleibt auch als Agent innerhalb der historischen Arena situiert, in die uns die Hartnäckigkeit der indexikalischen Geräusche und Bilder des Films ständig zurückversetzt. Das Resultat unterminiert die imaginäre Solidität des Fiktiven und Mythischen und bestätigt die notwendige Allianz zwischen Widerspruch und Geschlossenheit in der Erzählung, zwischen Vollständigkeit und dem Imaginären im Mythos. Ein Moment des Widerstands stellt sich ein. Spannungen verschaffen sich Geltung, die die lineare Anordnung Mensch/Figur/Ikone als eine Verletzung des Körpers der sozialen Akteure erscheinen lassen. Solche überschreitenden Identifikationsmomente und fetischistischen oder voyeuristischen Momente der Schaulust tragen ein Potential zur Unterbrechung und Beendigung des temporalen Flusses in sich. Sie überschreiten insbesondere das historische Feld, das alle Versuche vereitelt, es festhalten zu wollen, wie kurz diese Momente auch sein mögen.

Die Bergung der sieben Körper aus dem Space Shuttle "Challenger" war extrem peinlich. Die offensichtlich verdunsteten Körper erforderten außerordentliche Akte des Gedenkens und der Mythologisierung. Sobald diese vollbracht sind, benötigen solche Mythen keine physischen Körper mehr, kein durch Zeit und Raum limitiertes Fleisch und kein Blut, keinen Charakter und keine Subjektivität, keine tatsächlichen Leistungen und keine Zeugenschaft

anderer.¹⁵ Während die Rückkehr des historischen Körpers Jesus' seinen Status als Christus, Sohn Gottes markierte, signalisierte die Rückkehr dieser sieben Körper ihren Status als allzu menschliches Fleisch, der Veränderlichkeit der Zeit unterworfen, anstatt diese zu transzendieren. Im Gegensatz dazu bedeutete die Bergung von Jean Donovans Körper keine Blamage - außer für ihre Mörder -, sondern Anklage. Die Bergung aller vier Körper leitete einen Prozeß der moralischen, rechtlichen und politischen Urteilsprechung ein, den dieses komplexe Dokumentar-Amalgam aus Geschichte, Mythos und Erzählung erzeugen soll. Wenn ein politisches Unbewußtes durch den Text von *ROSES IN DECEMBER* fließt, so ist es eines, das mit der Geschichte eines einzelnen Lebens eine Affirmation des utopischen Impulses hervorruft, der, weder imaginär noch mythisch, in der geschichtlichen Sphäre selbst angesiedelt ist.

Aus dem Amerikanischen von Elke Brechmann

Literatur

- Bazin, André (1985) *The Stalin Myth in Soviet Cinema* [1950]. In: Nichols 1985, pp. 29-40.
- Burton, Julianne (1984) *Democratizing Documentary: Modes of Address in the Latin American Cinema, 1958-1972*. In: *"Show Us Life": Towards a History and Aesthetic of the Committed Documentary*. Ed. by Thomas Waugh. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- Heath, Stephen (1981) *Body, Voice*. In: Ders.: *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 176-193.
- Jameson, Frederic (1988) *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*. Reinbek: Rowohlt.
- King, Barry (1985) *Articulating Stardom*. In: *Screen* 26,5.
- Mulvey, Laura (1980) *Visuelle Lust und narratives Kino* [1975]. In: *Frauen in der Kunst*, Bd. 1. Hrsg. v. Gisliind Nabakowski et al. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 30-46.
- Nichols, Bill (1981) *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1983) *The Voice of Documentary*. In: *Film Quarterly* 36,3, pp. 17-30. (Wiederabdruck in: Nichols 1985, pp. 258-273).
- (ed.) (1985) *Movies and Methods. Vol. II*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Schudson, Michael (1978) *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*. New York: Basic Books.

15 Im Gegensatz zum Titelseiten-Bericht des Desasters selbst erhielt zum Beispiel der Seetransport der gefundenen Überreste zur Dover Air Force Base in Delaware für "eine den Familienwünschen entsprechende letzte Behandlung" nur eine kleine Notiz von zwei Absätzen - versteckt auf der letzten Seite der *New York Times* vom 25. April 1986.

- Sobchack, Vivian (1984) Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary. In: *Quarterly Review of Film Studies* 9,4, pp. 283-300.
- Studlar, Gaylyn (1985) Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema. In: Nichols 1985, pp. 602-621.
- White, Hayden (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- (1980) The Value of Narrativity in the Representation of Reality. In: *On Narrative*. Ed. by W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press.