

Philipp Blum

»Ein totales Gedächtnis ist ein anästhetisiertes Gedächtnis.«

Das Archiv im Dokumentarfilm und der Dokumentarfilm
als Archiv zwischen Fiktion und Non-Fiktion

In diesem Text beschäftigt mich der Dokumentarfilm in seinem Verhältnis zum Archiv. Dies zunächst aus einer theoretischen und ästhetisch-analytischen Perspektive, wobei es mir vor allem auf den Bezug zur Institution Archiv und die selbst-archivarische filmisch-dokumentarische Arbeit, nicht zuletzt mit Blick auf das Archivbild ankommt. Darüber hinaus möchte ich in diesem Text vom benannten Zusammenhang aus auf die Vermittlung von Literaturgeschichte im Kontext von Archiv und Dokumentarfilm blicken. Zweifelsohne ist insbesondere der dokumentarische Film archivarisch affiziert, denn über seinen zugeschriebenen privilegierten Wirklichkeitsbezug ist er nicht nur wie jeder andere Film auch ein Dokument der Filmgeschichte, sondern wird zugleich als historisches Dokument verwendet, und seine Bilder und Töne nehmen wiederum die Qualität des historischen Dokuments an, soweit die kulturelle Konvention. Sosehr hier der dokumentarische Film zwar in einem funktionalen Zusammenhang zur Literaturgeschichte steht, scheinen mir dennoch einige Punkte zum Dokumentarfilm noch vor Aufgliederung der folgenden Argumentation erwähnenswert: Dokumentarfilm – nicht unbedingt jeder Dokumentarfilm – ist ein ästhetisches Produkt eigenen Rechts und nicht bloß instrumentelles Mittel zum Zweck der Darstellung von als real vorausgesetzter Wirklichkeit, wie auch Roman und/oder Spielfilm nicht allein Mittel dazu sind, imaginäre Welten sprachlich oder audiovisuell darzustellen. Insofern bemisst sich Dokumentarfilm qualitativ nicht allein am Maßstab akkurater Übereinstimmung von adäquater filmischer Darstellung und vorherrschender Realitätsauffassung. Dies ist allein schon deshalb unmöglich, da sowohl die Angemessenheit der Darstellungsmittel als auch Bewertungen von Wirklichkeit historisch kontingent sind und folglich eine Frage nach der dokumentarischen Authentizität – der Übereinstimmungsqualität von filmischer Dar-

stellung und Wirklichkeitsvorstellung – beinahe zwangsläufig in eine schier unendliche Spirale der skeptischen Überprüfung der gewählten Realitätsmodelle führt, die schlussendlich die Möglichkeit sinnlichen Erfassens von Wirklichkeit selbst (mit und ohne technische Hilfsmittel) in die Krise führt. Die Gefährdung durch den metaphysischen Regress also im Blick behaltend, heißt dies gleichwohl nicht zwangsläufig, dass der Wirklichkeitsbezug des Dokumentarfilms für sich schon obsolet wäre und die ästhetische Inanspruchnahme von Wirklichkeit bereits von vornherein in einem irgendwie postmodernen Nebel referentieller Scheinakte aufgelöst sei. Wenn hier aber über Dokumentarfilm gesprochen wird, dann wird in erster Linie über Film geredet, als Vertreter einer Gattung, die nicht nur an ihren Rändern zu anderen Modi der »Sinn- und Affektproduktion« (Odin, s. u.) diffus wird, sondern in sich selbst multiple Aus- und Verhandlungen von Wirklichkeit, der filmischen Konstruktion von Wirklichkeit, des filmischen Blicks auf dieselbe und schließlich auch der Publikumsblicke auf die mitunter einander widersprechenden Wahrnehmungsgegenstände von Film, Wirklichkeit und Filmwirklichkeit in Geltung bringt. Dass dieser Komplex sich nochmals verschärft, wenn mit dem Vergangenheitsbezug eine/die Geschichte im doppelten Sinne sowohl erzählt als auch gezeigt wird, scheint offenkundig und macht folgende Schritte für das Thema aus meiner Sicht notwendig: Zunächst soll die bereits aufgezeigte Perspektive auf den dokumentarischen Film filmtheoretisch untermauert und diese zugleich zum filmischen Vergangenheitsbezug in Beziehung gesetzt werden. Danach werde ich spezifisch das Archivbild als einen privilegierten Ort der filmischen Bildung kultureller Erinnerung und des kulturellen Gedächtnisses diskutieren, um anhand einer Analyse zu *Max Frisch – Citoyen* (Matthias von Gunten, CH 2008) in einem abschließenden Schritt die filmische Darstellung von Literaturgeschichte als einem Durchgangsort von Wirklichkeit und Vorstellung/Realität und Fiktion zu beschreiben. Dennoch muss diesem Arbeitsvorhaben ein Weiteres vorausgehen. Denn die gewählten Modelle der Beschreibung stehen nicht losgelöst von größeren Kontexten der Filmtheorie und der intellektuellen Inanspruchnahme des Filmischen und seinem Verhältnis zur Zeit.

Perspektive(n): Filmische Zeitlichkeiten – Deleuze, Derrida, Marker

Perspektive bleibt hier, dass Film aufgrund seiner technischen und ästhetischen Definition als Vergegenwärtigungsanordnung von Bildern und Tönen von so etwas wie einer archivarischen Poetik affiziert ist – das gilt bei weitem nicht nur für dokumentarische Filme. Es genügt sich hier z.B. folgende Filme ins Gedächtnis zu rufen: Alain Resnais *Muriel ou le temps d'un retour* (FR 1962), der in einer zentralen Sequenz die Vorführung eines Films aus dem Algerienkrieg zeigt, den semidokumentarischen *The Forbidden Quest* (Peter Delpeut, NL 1993), der anhand authentischer Archivbilder von der Entdeckung eines Verbindungsganges zwischen Nord- und Südpol 1906 berichtet, oder den Zeichentrickfilm *Vals im Bashir | Waltz with Bashir* (Ari Folman, ISR, DE, FR 2008), der im buchstäblichen Versuch traumatische Erinnerungen zu re-animieren, nachgezeichnete fotografische Bilder historisch differenter Herkunft auf- und vorführt und schließlich mit fotografisch aufgezeichneten Nachrichtenbildern aus den Flüchtlingslagern von Sabra und Chatila endet. Film gibt audiovisuelle Wahrnehmungsakte und/oder Metaphern audiovisueller Wahrnehmungsakte also wieder, die auf ein Vorher und ein Andernorts ihrer wahrnehmbaren Präsenz verweisen. Jedes filmische Bild, das ich sehe, ist die Wiederholung des Blicks eines bildgebenden Verfahrens – idealtypisch einer fotografisch operiert habenden Kamera (aber nicht nur dieser) – und jeder Filmton, den ich höre, ist die Wiederholung einer Belauschung, die vor mir durch ein Mikrofon oder ein anderes Gerät zur Tonaufzeichnung vollzogen wurde. So weit, so bekannt: Das Präsenz der Filmwahrnehmung ist immer von der Vergangenheit des Wahrzunehmenden umschlossen, das auf der Leinwand oder einer anderen Fläche zur Bildwiedergabe aktualisiert wird. Zugleich ist Film aber mehr als bloße Wiedergabeanordnung ehemals aufgezeichneter Bilder und Töne; er ist vielmehr das, was passiert (sich ereignet und vorüberzieht, wörtlich Passage), wenn Bilder und Töne an das Auge und Ohr des oder eines Publikums dringen und darin eben nicht nur Resonanz im Trommelfell und auf der Retina erzeugen, sondern in schier unüberschaubarer Bandbreite von der somatisch wirksamen Leibes-Selbst-Erfahrung bis hin zu teils befremdlichen intellektuellen Verstiegenheiten etwas auslösen, das mit Vorstellungsvermögen, affektiver Anteilnahme und emotionaler Inbesitznahme – kurzum mit Bedeutungsgenerierung – zu tun hat. Und zu dieser gehört im entscheidenden Maße das Wissen um die Wiederholbarkeit des Ereignisses des Filmeschauens selbst und die

begründete Vermutung einer Variation der ästhetischen Erfahrung dieses Ereignisses.

Film ist also selbst nicht nur von Vergangenheit umschlossen, sondern zugleich und vielleicht gerade deswegen zukunfts offen. Bekanntermaßen hat Gilles Deleuze diesen Zusammenhang bereits in seinen beiden Kino-Büchern beschrieben; so heißt es im *Zeit-Bild*:

Was hier in Frage steht, ist gerade die Evidenz, der zufolge das kinematographische Bild sich in der Gegenwart und ausschließlich in der Gegenwart ereignet. Wäre dies der Fall, so könnte die Zeit nur indirekt, nämlich ausgehend vom gegenwärtigen Bewegungs-Bild und durch die Vermittlung der Montage, repräsentiert werden. [...] Einerseits gibt es keine Gegenwart, die nicht von einer Vergangenheit und einer Zukunft heimgesucht wird: einer Vergangenheit, die sich nicht auf eine frühere Gegenwart reduziert, und einer Zukunft, die nicht aus einer zukünftigen Gegenwart besteht. Die einfache Sukzession affiziert die vorübergehende Gegenwart, aber jede Gegenwart koexistiert mit einer Vergangenheit und einer Zukunft, ohne die sie selbst gar nicht vorübergehen könnte. Es gehört zum Film, diese Vergangenheit und diese Zukunft zu erfassen, die mit dem gegenwärtigen Bild koexistieren.¹

- 1 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Übers. v. Klaus Englert. Frankfurt a.M. 1997, S. 56f. Da die Übersetzung das dem ›einerseits‹ folgen müssende ›andererseits‹ vorenthält und ich mit der Übersetzung an dieser Stelle ein wenig hadere, gebe ich das Zitat hier zusätzlich im Original wieder: »Ce qui est en question, c'est l'évidence d'après laquelle l'image cinématographique est au présent, nécessairement au présent. S'il en est ainsi, le temps ne peut être représenté qu'indirectement, à partir de l'image-mouvement présente et par l'intermédiaire du montage. [...] D'une part il n'y a pas de présent qui ne soit hanté d'un passé et d'un futur, d'un passé qui ne se réduit pas à un ancien présent, d'un futur qui ne consiste pas en un présent à venir. La simple succession affecte les présents qui passent, mais chaque présent coexiste avec un passé et un futur sans lesquels il ne passerait pas lui-même. Il appartient au cinéma de saisir ce passé et ce futur qui coexistent avec l'image présente.« (Gilles Deleuze: *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris 1985, S. 54f.) Ja, auch hier folgt auf ›d'une part‹ kein ›d'autre part‹; worauf es mir aber ankommt, ist einerseits, dass Deleuze zweifelt, dass das Bild in der Gegenwart *ist*, andererseits die Übersetzung dieses ›ist‹ mit ›sich ereignen‹ bei gleichzeitigem Gebrauch des ›sich ereignen‹ als Übersetzung von *passer*. Deleuze setzt hier, wie ich meine, *passer* – ein sich ereignen, das zugleich ein Vorbei- und Vorüberziehen, wörtlich eine Passage, ausdrückt – im vorletzten Satz des Zitats als Dynamik dem ontologisch besudelten *ist*, das die Zeit gleichsam stillstellt, im ersten Satz entgegen.

Deleuze' Einlassung kann zunächst wortwörtlich verstanden werden, auch wenn ein solches Verständnis nicht dasjenige ist, auf das der geäußerte Zweifel an der bloßen Gegenwart des Film-Bildes zielt. Das Film-Bild kann nicht einfach als ein Bild aus einem Film, wie ein Still oder ein fotografischer Abzug aufgefasst werden. Einem Film-Bild gehört meist ein Ton zu, und selbst ohne Ton verfügt es über eine spezifische Dauer, die ihm durch den Film selbst auferlegt ist, was das Film-Bild etwa von einer Fotografie oder einem Gemälde unterscheidet. Und aufgrund dieser ihm eigenen Dauer koexistiert das Film-Bild mit jenem Film-Bild, das ihm einen Schnitt zuvor in der Vergangenheit vorausging, und einem, das ihm einen Schnitt danach in der Zukunft folgen wird. Das wäre die indirekte Repräsentation der Zeit ausgehend vom Bewegungsbild und vermittelt durch die Montage. Deleuze, der auch dieser Sukzession im zweiten Teil des Zitats Rechnung trägt, verfolgt aber bekanntermaßen theoretisch einen weiter ausgreifenden Zusammenhang, wenn er mit dem Zeit-Bild die direkte Repräsentation von Zeit im Film adressiert. Ich bin mir nicht ganz sicher, ob Deleuze nicht doch einfach den eben aufgezeigten Zusammenhang adressiert und schlicht rhetorisch trickreich Präsenz und Präsens filmischer Gegenwärtigkeit, die immer auch Vergegenwärtigung ist, von einem Ist-Stand des filmisch-sinnlichen Eindrucks zu einem Ereignishorizont hin erweitert, der die Zeit als Ausdruck enthält. Vieles spricht aber dafür, dass Deleuze, der zugleich Autor von *Differenz und Wiederholung* ist, die direkte Repräsentation von Zeit weiterdenkt. Denn der Film ist nicht nur eine Anordnung, die Bilder und Töne vergegenwärtigt, die ihrerseits mit Vorstellungen korrespondieren, die sie vergegenwärtigen. Film ist selbst stets nur unter den Bedingungen des Angeordnet-Seins vergegenwärtigt, und diese Vergegenwärtigung schließt das Wissen ein, dass das, was sichtbar wird, bereits gesehen wurde und wieder gesehen werden wird oder kann. Es gehört dabei zur biografisch-kinematografischen Erfahrung der meisten Filmschauenden, dass die *Wiederholung* des Filmesehens *für sich eine Differenz* des Filmesehens *an sich* vollzieht. Das ist für die archivarische Affiziertheit des Films selbst bedeutsam, die ich hier mit Jacques Derrida kurz ergänzen möchte. Dieser schreibt in *Mal d'archives*:

Indem sich das Archiv das Wissen, das man zu seinem Sujet entfaltet, einverleibt, wird das Archiv größer, geht schwanger, gewinnt es an *auctoritas*. Im gleichen Zug verliert es jedoch die absolute und metatextuelle Autorität, auf die es Anspruch erheben könnte. Man wird es niemals restlos objektivieren können. Der Archivar produziert

Archivarisches, deshalb wird das Archiv niemals abgeschlossen sein. Es ist von der Zukunft her geöffnet.²

Es ist nicht schwer zwischen der deleuzeianischen Beschreibung der im gegenwärtigen Film koexistierenden Vergangenheiten und Zukünfte und der Kennzeichnungen des Archivs als von der Zukunft her geöffnet durch Derrida Verbindungen zu ziehen. Derrida ordnet in seinen raren Äußerungen zum Film demselben eine phantomatische Präsenz zu:

Es gibt die elementare Gespensterhaftigkeit, die mit der technischen Definition des Kinos verbunden ist [...]. Auf diese Weise ermöglicht das Kino die Kultivierung dessen, was man die ›Transplantation‹ der Gespensterhaftigkeit nennen könnte. Es schreibt Spuren von Geistern auf einen allgemeinen Hintergrund, den vorgeführten Film, der selbst ein Gespenst ist.³

Die Gespensterhaftigkeit des Films ist hier über den Spur-Begriff, der bei dem herausragenden Theoretiker der Schrift selbstredend weitreichenden Charakter zeitigt, mit dem Archiv als von der Zukunft her geöffnet und der sich ereignenden – passierenden – Gegenwart des Films, die das Vorher und das Nachher ihrer Gegenwart nach Deleuze integriert, erfasst und spürbar werden lässt, vergleichbar. Es ist Teil des ›einverlebten Wissens‹, das den Film auch als eine archivpoetische Praxis ansichtig werden lässt. Wird diese filmische Qualität als wirksam anerkannt, dann ist diese dem Film als Eigenschaft bereits eingeschrieben und wird ihm nicht erst zugeschrieben.

Sucht man einen Film, der dieses sinnlich und intellektuell erlebbar macht, landet man schließlich bei Chris Markers *Sans Soleil* (FR 1983),⁴ dessen Voice-over auch das Zitat im Titel dieses Textes entliehen ist:

2 Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben, eine Freud'sche Impression. Übers. v. Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann. Berlin 1997, S. 123.

3 Jacques Derrida in: Antoine de Baecque und Thierry Jousse: Das Kino und seine Gespenster (Interview mit Jacques Derrida). In: Booklet zur DVD, Derrida, anderswo. Berlin 2012. S. 4-30, hier S. 12; DVD-Veröffentlichung von *D'ailleurs Derrida* (Safaa Fathy, FR 1999).

4 Da der Film vielfach besprochen und analysiert wurde, verzichte ich auf allgemeine Einlassungen zu diesem, gleichwohl möchte ich hier auf zwei deutschsprachige monografische Publikationen verweisen: Christina Scherer: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München 2001; Barbara Filser: Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder. München 2010.

In San Francisco habe ich die Wallfahrt zu einem Film gemacht, den ich 19-mal gesehen habe [*Vertigo* von Alfred Hitchcock; P.B.]. In Island habe ich den Grundstein zu einem imaginären Film gelegt: In jenem Sommer war ich drei Kindern auf einer Straße begegnet und ein Vulkan war aus dem Meer aufgetaucht. Die amerikanischen Astronauten kamen auf diesen mondähnlichen Flecken, um für ihre Mondfahrt zu trainieren. Ich erkannte sofort eine Science-Fiction-Szenerie: Die Landschaft eines anderen Planeten; oder vielmehr, dass es die Landschaft unseres Planeten sei, für jemanden, der von anderswo her, von sehr weit herkommt. Ich stelle ihn mir vor, wie er auf diesem vulkanischen Boden mit der Schwerfälligkeit eines Tiefseetauchers vorwärtsgeht. Plötzlich stolpert er und beim nächsten Schritt – ein Jahr später – geht er auf einem schmalen Pfad in der Nähe der niederländischen Grenze entlang einem Reservat von Meeresvögeln. Das ist ein Ausgangspunkt. Warum dieser Einschnitt in die Zeit, dieses Zusammenfügen von Erinnerungen? Eben das kann er nicht verstehen. Er kommt nicht von einem anderen Planeten; er kommt aus unserer Zukunft. 4001, die Epoche, in der das menschliche Gehirn das Stadium der Vollbeschäftigung erreicht hat. Alles funktioniert vollkommen, alles, was wir jetzt noch schlafen lassen – das Gedächtnis inbegriffen. Die logische Folge: Ein totales Gedächtnis ist ein anästhetisiertes Gedächtnis. [...] Natürlich werde ich ihn niemals drehen, diesen Film; aber ich sammle die Landschaften, ich denke mir die Änderungen aus, ich setze meine Lieblingsgeschöpfe hinein und ich gebe ihm sogar einen Titel: den der Melodien Mussorgskis – Ohne Sonne.⁵

Während der Film dies – hier mit der Stimme von Charlotte Kerr – vernehmbar macht, sind zunächst Aufnahmen der Brandung an einer Steilküste, dann eine Bucht mit der aufsteigenden Rauchsäule eines Vulkans, schließlich nun – wie aus einer figürlichen Perspektive gefilmt – der von schwarzem Vulkansand bedeckte Erdboden zu sehen. Bei letzterer von Hand gefilmter Aufnahme vollzieht die Kamera den Lauf über die geschwärzte Landschaft durch verwackelte Bilder mit und wechselt mit einem Schnitt, noch bevor das Voice-over diesen mit dem Wort »plötzlich« nachreicht, scheinbar im selben Lauf den Untergrund. Nun deutlich farbreicher und heller, sinnlich-visuell und materiell ab-

5 Off-Stimme: Charlotte Kerr in *Sans Soleil* (deutschsprachige Synchronversion), TC: 01:09:45-01:13:04; Bild/Ton-Träger, TV-Mitschnitt (ZDF) vom 17.2.1988.

weichend ist ein Feldweg zu sehen, die aus dem Film bereits bekannte Aufnahme eines Schienenverlaufs, die bei ihrem erstmaligen Auftauchen in Japan verortet wurde, dann zwei Stranddünen, die in ihrem Bewuchs eine pfadgleiche Lücke aufweisen. Es folgen Aufnahmen abermals von Wegen und solche einer Küstenlandschaft, schließlich solche von den Himmel über Baumkronen rasant durchfliegenden Vögeln, zu denen die Erklärung »Ein totales Gedächtnis ist ein anästhetisiertes Gedächtnis« ertönt. Die Worte »Natürlich werde ich ...« werden begleitet, zunächst von der Aufnahme eines Uhus, es folgt eine Allee, die ebenso wie die vergangenen Wegaufnahmen zentralperspektivisch ausgerichtet anmutet: Fluchtpunkt der Wege und Fluchtpunkt der Bilder scheinen annäherungsweise übereinzustimmen. Beschallt wird die gesamte Sequenz mit den sphärischen Klängen einer elektronischen Musik.

Die Sequenz ist ästhetisch sehr dicht; mir kommt es hier aber lediglich auf die Grundkonstellation an: Der Film berichtet qua Off-Stimme, die selbst vorgibt, Briefe zu verlesen, also Dokumente wiederzugeben, von der Idee eines imaginären Films anlässlich einer Beobachtung. Die Off-Stimme, die Bilder und die Musik entspinnen schnell eine Fabel oder so etwas wie ein Exposé, im heutigen Verständnis vielleicht auch einen Pitch zu einem Film, den das Publikum selbst im Moment seiner Idee scheinbar schon realisiert und vergegenwärtigt sieht: Bruchstücke von Wahrnehmungen und deren fragmentarisierte Wiedergaben in audiovisueller Wahrnehmung, die als Film denselben Titel tragen wie der Film, der diesen Film zu sehen gibt und von diesem Film und damit zugleich von sich selbst behauptet, er werde niemals gedreht werden. Tatsächlich ist es schwierig, einen Film ohne Sonne, das heißt ohne Licht zu drehen. Im Grunde lässt sich *Sans Soleil* hier auch keine Lüge attestieren, denn gedreht in einem herkömmlichen Sinne wurde tatsächlich kaum etwas. Sowohl die Off-Stimme als auch die audiovisuelle Erscheinung der Bilder geben die Aufnahmen als aus der Vergangenheit stammend aus, und es sind tatsächlich Erinnerung und Gedächtnis in der Gegenwart des Films und ein Komplex aus Wahrnehmung, Wirklichkeit und Kultur, die den thematischen Rahmen des Films abstecken. *Sans Soleil* zählt zu den tiefsten *Versuchen*, dem Verhältnis von Erinnerung und Film ästhetisch auf den Grund zu gehen. In dem Maße wie der Film über die Thematisierung von Gedächtnis und Erinnerung auf eine Virtualisierung von Vergangenheit und Zukunft zusteuert, thematisiert er sich selbst als ein zugleich Außerhalb und Innerhalb der Zeit – der Zeit seiner Dauer wie der Zeit, in der er als Film zirkuliert und zirkulieren wird, der Geschichte, an der er historisch als Dokument teilhat und aus der er wiederum Dokumente

re-präsentiert, sowie der Geschichte die er erzählt und fingiert: die Erde oder was sonst immer im Jahre 4001. *Sans Soleil* als Essayfilm gehört dem weiten Feld der Mischformen an, Filmen, die sowohl zwischen als auch jenseits dominant dokumentarischer und dominant fiktionaler Diskursproduktion stehen. Filmischer Vergangenheitsbezug, im Sinne eines Blicks auf vergangene Wirklichkeit, ist dabei nie ganz frei von Fiktionsbildung, was den Wirklichkeitsbezug gleichwohl nicht in die Krise führen muss, hier nun aber eine Auseinandersetzung mit Archiv und Dokumentarfilm nach sich zieht.

Das Leuchten der Dokumente: Dokumentarfilm und Archiv

Zur Annäherung an das Dokumentarische im Film und des Films lohnt es sich zunächst auf die verschiedentlich aus fiktionstheoretischer Perspektive entworfene Offenheit in der Welt-Darstellung einzugehen. Die folgende Auswahl von Zitaten ist nicht als umfassende Abhandlung zu begreifen. Die Äußerungen dienen mir lediglich zur Illustration der Feststellung, dass es auf textueller Ebene keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Aussagen, die Wirklichkeit wiedergeben, und solchen, die Fiktionales oder selbst Fiktives wiedergeben, gibt.

Umfassend stellt dies Jean-Marie Schaeffer 1999 in *Pourquoi la fiction* heraus, wenn er schreibt:

Toute représentation possède une structure de renvoi au sens logique du terme, c'est-à-dire qu'elle est »au sujet de quelque chose«, qu'elle »porte sur quelque chose«. [...] Il faut donc abandonner l'idée selon laquelle il existerait deux modalités de représentation, l'une qui serait fictionnelle et l'autre qui serait référentielle: il n'en existe qu'une seule, à savoir la modalité référentielle, [...]. Donc, même si elle vise un objet inexistant, elle ne peut pas le représenter comme inexistant, parce que (se) représenter quelque chose revient à poser cette chose comme contenu représentationnel. Par ailleurs, les représentations fictionnelles posent exactement les mêmes classes de référents que ceux de la représentation commune: environnement extérieur, états et actes corporels et mentaux. Et cela vaut pour toutes les représentations, indépendamment de leur source, de leur mode d'accès ou de leur mode d'existence.⁶

6 Jean-Marie Schaeffer: *Pourquoi la fiction?* Paris 1999, S. 153f. [Jede Repräsentation hat eine referentielle Struktur im logischen Sinne des Wortes, d.h. sie ist

Jede Repräsentation vollzieht einen Bezug, eine Weltreferenz. Und der Bezug auf *die* (wie auch immer wirkliche) Welt beruht auf denselben Mechanismen wie der Bezug zu *einer* (wie auch immer fingierten bis ganz und gar fiktiven) Welt. Wenn *etwas* zu repräsentieren heißt, dieses Etwas als repräsentiert zu setzen, dann gilt dies uneingeschränkt sowohl für die fiktionale als auch für die faktuale Diskursproduktion, unabhängig der jeweils ästhetischen Kodierung. Zwar verfügt ein jeder Roman über eine eigene Sprache, jeder Spielfilm errichtet eine eigene beschau- und belauschbare Welt, wie jeder Bericht eine eigene Sprache hervorbringt und jeder dokumentarische Film die Welt einzigartig belauscht und beschaut. Es gibt aber kein dem Roman oder dem Bericht allein vorbehaltenes Alphabet oder Vokabular, wie es auch kein Bild oder keinen Ton gibt, die nur im Spiel- oder Dokumentarfilm vorstellbar wären. Seitens seiner Textualität spricht Remigius Bunia dieses Verhältnis mit der Leitmetapher der Faltung an und betont, dass es keinen prinzipiellen Unterschied zwischen fiktionaler und faktualer Geschehensdarstellung gebe, respektive, dass die generische Identität der Darstellung sich weder ganz aus der Weise der Darstellung noch, und dies ungleich weniger, aus dem Dargestellten selbst ableiten lässt. Diese doppelte oder kipfigürliche Inanspruchnahme sprachlicher oder filmischer Gestaltung ist dabei keineswegs paradox, denn:

Während bei Paradoxien eine Unvereinbarkeit vorliegt, zeichnet Faltungen eine ›Überevereinbarkeit‹ aus: zwei Dinge sind absolut gleich, müssen aber im Rahmen einer Übersetzung, eines Managements oder einer Teillösung unterschieden werden. So ist eine fiktionale Erzählung zuallererst ein Geschehensbericht wie die faktuale Zeitungsdarstellung auch. Von einem anderen ›Status‹ zu sprechen, auf Kunst zu verweisen oder das Konzept fiktiver Welten ins Feld zu führen, sind jeweils Optionen für eine Zähmung der Fiktion, doch

›über etwas‹, sie ›bezieht sich auf etwas‹. [...] Wir müssen daher die Vorstellung aufgeben, dass es zwei Repräsentationsweisen gibt, eine fiktionale und eine referentielle: Es gibt nur eine, nämlich die referentielle, [...]. Selbst wenn sie also auf ein nicht existierendes Objekt abzielt, kann sie es nicht als nicht existierend darstellen, denn etwas zu repräsentieren, heißt, dieses Etwas als repräsentierten Inhalt zu setzen. Darüber hinaus stellen fiktionale Darstellungen genau die gleichen Klassen von Referenten dar wie die der allgemeinen Repräsentation: äußere Umgebung, körperliche und geistige Zustände und Handlungen. Und das gilt für alle Darstellungen, unabhängig ihrer Quelle, Zugriffs- oder Existenzweise. Übers. v. P. B.]

sie räumen nicht aus, daß fiktionale Geschehensdarstellungen nun einmal Geschehensdarstellungen sind.⁷

Während Schaeffer und Bunia mehr oder weniger im Theorieprojekt des (Post-)Strukturalismus zu verorten sind, greift Gertrud Koch von einer filmphilosophischen Positionierung auf die Fiktionsbildung zu. Sie spricht von einem Virtus des Mediums, einer Virtualität als Wirkbarkeit des Films, an der sich die eineindeutige Identität von Fiktion und Wirklichkeit bricht, denn was sie als Fiktionalität beschreibt, ist auch in dokumentarischen Filmen gegenwärtig.

Fiktion bedeutet ein prozessuales Verfahren einer doppelten Fiktionalisierung, denn auch der Zuschauer fiktionalisiert sich, indem er sich im Film neu erfindet. Voraussetzung hierzu ist die Spannung, die zwischen dem empirisch Möglichen und dem gedanklich Virtuellen des Symbolischen besteht. Dabei spielt die perspektivische Anordnung der Einstellung zueinander und auf den Betrachter hin eine entscheidende Rolle.⁸

Die gegenseitige Durchlässigkeit von Fiktion und Nicht-Fiktion – nicht nur im Film – ist theoriehistorisch selbstredend keine allzu neue Erscheinung und ihre Feststellung dokumentiert nicht zuletzt stets die intellektuelle Reichweite, die der fiktionalen Aussage und/oder der Wirklichkeit zugetraut wird. Allgemein für die *Logik der Dichtung* stellt Käte Hamburger bereits 1957 fest: »Die Wirklichkeit selbst ist nur, aber *bedeutet* nicht. Nur das Nicht-Wirkliche hat die Macht, das Wirkliche in Sinn, Bedeutung zu verwandeln [Herv. i. O.].«⁹ Der Filmemacher und Dokumentarfilmtheoretiker François Niney schließlich bestimmt 2009 aus der semiotisch hybriden Anlage der Filmaufnahme die Unentscheidbarkeit von Fiktion und Wirklichkeit:

Aufnahmen sind Hybride: Indizes, aber losgelöst von den realen Objekten, die sie verursachen; Ikone, aber ultra-analog; Symbole, aber am Konkreten haftend. Und kein logisches Rasiermesser könnte die Ambivalenz der aufgenommenen Bilder (des Sehens und des Lebens) ent-scheiden. Es ist diese einzigartige Mischung,

7 Remigius Bunia: *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*. Berlin 2007, S. 10.

8 Gertrud Koch: *Tun oder so tun als ob? – Alternative Strategien des Filmischen*. In: dies. und Christiane Voss (Hg.): »Es ist, als ob«. *Fiktionalität in Philosophie, Film-, und Medienwissenschaft*. München 2009, S. 139-161, hier S. 150.

9 Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. München ³1987, S. 206.

die ihre Stärke und ihren sichtbaren Scheincharakter ausmacht, zwischen Realem und Illusion (wobei sich die Illusion proportional zum Realitätseffekt verhält), Reproduktion und Repräsentation, Zeugenschaft und Vor-Spiegelung.¹⁰

Diese Unentschiedenheit zwischen Realität und Illusion entpuppt sich bald als Reversibilität von Illusion der Realität und Realität der Illusion.¹¹

Gleichwohl sind wir es gewohnt, zwischen Dokumentar- und Spielfilm zu unterscheiden und tatsächlich lassen sich beide Gattungen unterscheiden. Heinz-B. Heller schreibt 2001 und bis heute gültig:

Was den illusionsmächtigen Spielfilm vom dokumentarischen Film unterscheidet, ist, daß der dokumentarische Film über die unmittelbare Präsenz des Sichtbaren (die er mit dem Spielfilm teilt) und über die Selbstevidenz des bildlich Gezeigten hinaus gleichzeitig auf etwas hindeutet, was im Bild abwesend ist und als außer- oder vorfilmische Realität bezeichnet wird. Dokumentarischen Charakter würden in diesem Sinne dann solche Filme zeitigen, die – nicht im Gegensatz, sondern im Unterschied zum Fiktionsfilm – einen Mehrwert an Authentizität, einen Mehrwert an referentiellen Bezügen zur außerfilmischen Wirklichkeit versprechen und erkennen lassen.¹²

Es sind diese referentiellen Bezüge, die als wahrgenommene und für wahr genommene die von Roger Odin beschriebene dokumentarisierende Lektüre gelingen lassen. Odin und seinen semiopragmatischen Ansatz erwähne ich hier auch deshalb, da er für die deutschsprachige Theoriebildung zum Dokumentarischen ausgehend von den 1990er-Jahren vielleicht die wichtigste Referenz darstellt.

Der *semiopragmatische* Ansatz verkündet schon in seinem Namen die Absicht, die beiden Paradigmen zu verbinden. Die Semioprag-

¹⁰ François Niney: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zu Theorie und Praxis des Dokumentarischen. Hg. und übers. v. Heinz-B. Heller und Matthias Steinle. Marburg 2012, S. 170.

¹¹ Zur Reversibilität vgl. auch meine Ausführungen in: Philipp Blum: Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch »queeren« Filmensembles. Marburg 2017, insbes. S. 244-256.

¹² Heinz-B. Heller: Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und objektiver Sachlichkeit 1895-1945. Hg. v. Ursula von Keitz und Kay Hoffmann. Marburg 2001, S. 15-26, hier S. 18.

matik lässt den immanentistischen Ansatz der klassischen Semiologie nicht ungültig werden, deren Beitrag sie anerkennt [...]. Sein Ziel ist, den immanentistischen Ansatz in die *kontextuell pragmatische* Perspektive zu stellen. Wenn man die kontextuellen Bedingungen der Textkonstruktion erst einmal anerkennt, kann auch die immanentistische Analyse angewandt werden.¹³

Für den Dokumentarfilm sind die benannten Verbindungen zwischen der semiologisch beschreibbaren Erscheinung des Films und ihrer pragmatischen Ergänzung durch die sogenannten Lektüreeinweisungen entscheidend und verdichten sich zu den bereits genannten Modi der Sinn- und Affektproduktion. Ich zitiere hier aus jenem frühen Text Odins, der dieses Paradigma der Dokumentarfilmanalyse zu Beginn der 1990er-Jahre in den deutschsprachigen Theoriediskurs einführte. In *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre* schreibt Odin: »Was die dokumentarisierende Lektüre folglich begründet, ist die präsupponierte Realität des Enunziators und nicht die Realität des Dargestellten.«¹⁴ Dokumentarfilme sind also dadurch gekennzeichnet, dass sich außerhalb und gerade nicht innerhalb des Films etwas befindet, zu dem das Publikum einen Verweischarakter unterstellt, der durch den Film formal begründet ist: Der bereits genannte François Niny kleidet dies in die griffige Formel: »Im Spielfilm befindet sich die Welt in einem Rahmen; im Dokumentarfilm befindet sich der Rahmen in der Welt.«¹⁵ Und hierin nehmen Archive einen bedeutenden Platz ein. Archive bringen in dem Maße, wie sie institutionell wirksame Orte der Geschichts- und Gedächtniskonstruktion sind, so etwas wie ein symbolisches Kapital in den filmischen Diskurs ein. Das heißt, die Institution Archiv leistet qua Bezeichnung so etwas wie ein Vorschussvertrauen darin, dass der dokumentarische Film sich nicht willkürlich auf eine Wirklichkeit bezieht und diese eventuell durch Objektiv und Mikrofon verzerrt, sondern auf Realitäten, die bereits durch einen anderen geschichtspolitischen Filter gegangen sind. Die tatsächliche Wirklichkeit solcher Realitäten ist dann in der Rhetorik dokumentarfilmischer Äußerung bereits abgesichert. Dass die Band-

13 Roger Odin: Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragsmatik. Hg. und übers. v. Guido Kirsten, Magali Trautmann, Philipp Blum und Laura Katharina Mücke. Berlin 2019, S. 41.

14 Roger Odin: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. Übers. v. Robert Riesinger. In: Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Hg. v. Christa Blümlinger. Wien 1990, S. 125–146, hier S. 130.

15 Niny: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms, S. 90.

breite solchen Bezugnehmens durchaus reichhaltig und für Propaganda ebenso geeignet ist wie für beeindruckende Reflexionen, selbst des Schrecklichsten, möchte ich hier nur andeuten. Zur propagandistischen Wirkung lässt sich etwa an den Film *Das Russische Wunder* (Annelie und Andrew Thorndike, DDR 1963) denken, der anlässlich von Jurij Gagarin als erstem Mensch im Weltraum anhand einer Unzahl von Archivfilmen die sowjetisch-sozialistische Systemüberlegenheit nachzuweisen vorgibt, den Familienmord an den Romanovs inbegriffen – es gibt in diesem Feld unbestritten weit infamere Beispiele. Als Beispiel einer bis heute beeindruckenden auch formalästhetisch konsequenten Auseinandersetzung mit Archivbildern, teils unerträglichen Inhalts, lässt sich nach wie vor Alain Resnais' *Nuit et brouillard* (FR 1956) über die Konzentrationslager und die Shoa nennen.

Audiovisuell spezifisch ist das Archiv von Bibliothek oder (Schriftgut-)Sammlung im Grunde kaum unterschieden. Meist werden an solchen Orten Thematiken des kulturellen oder kollektiven Gedächtnisses behandelt, das Archiv also als Erinnerungsort adressiert. Und auch hier lässt sich ein Film Resnais' anführen: *Toute la mémoire du monde* (FR 1956) über die Französische Nationalbibliothek. Der Film beginnt im Keller des Gebäudes, wirft in dieser Dunkelzone der Erinnerung Spotlights auf Sammlungsgegenstände und vielleicht auch Reste der Geschichte. Im mal reflektierend-sinnierenden, mal informativen Kommentar zur Nationalbibliothek und ihren Arbeitsabläufen wird die Institution auf der Bildebene aber keineswegs durchsichtig. In beeindruckenden Fahrten und Einstellungen entwirft der Film den Zentralort kultureller Selbstvergewisserung räumlich (und im metaphorischen Sinne auch zeitlich) zwischen Geschichtspalast und Gedächtnislabirinth, das sich hier und da beinah als Gefängnis zu erkennen gibt. Ein aktuelleres Beispiel wäre *Schattenfänger* (Nadine Zacharias, DE 2018),¹⁶ der den Barbarastollen als »Zentralen Bergungsort der Bundesrepublik Deutschland« thematisiert, diesen der raum-zeitlichen Ordnung entzieht und das Archiv in ein Märchen-Voice-over einkleidet. Sich aus einem nicht von ungefähr märchenhaft anmutenden Wald annähernd und das Archivgut zunächst in Überblendungen auf einem Wasserfall ansichtig werden lassend, begreift der Film dieses Archiv tatsächlich von der Zukunft her geöffnet. Denn das Archivgut sind keine Originale, sondern fotografisch festgehaltene Spuren »deutscher Kultur« (und ja, dass sich das nicht behaglich schreibt, hat auch etwas mit Gedächtnis

16 Interessierte finden den Film frei zugänglich auf Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=3uGKGc-I8mg> (9. 2. 2023).

und Geschichte zu tun) für die Zeit nach der Zerstörung der Originale, was das Märchen, noch dazu mit einem stimmlich irritierenden Voice-over erzählt, in der Tat zu einem grimmigen macht. Beide dokumentarischen Kurzfilme wählen ihren Zugang eher experimentell und aus einer Meta-Perspektive, und es sind solche Filme, die mir in diesem Zusammenhang von *Archiv im Dokumentarfilm* am interessantesten scheinen, da sich hier der dokumentarische Film in der Schichtung seiner Bilder und Töne zumeist als Quasi-Archiv oder doch wenigstens als Zeitmaschine zu erkennen gibt. Diese Perspektive zieht aber das Problem nach sich, dass es in erster Linie um das Archiv als Ort geht und die zeitliche Überlieferung im Fokus steht (und somit auch Filme über andere Sammlungsbestände oder Museen häufig ähnlich aufgebaut sind), daher sind sie wenig spezifisch für das Feld der Literatur oder auch anderer Archivalien. Was sie gleichwohl mit ihrem spezifischen Fokus auf den Ort sinnlich nachvollziehbar gestalten, ist die Vorstellung vom Archiv als einem Ort der Fantasie-Produktion. Damit meine ich nicht, dass Archive, Bibliotheken oder Ähnliches etwas mit *Fantasy* zu tun hätten, auch wenn ihre wesentliche Funktion des Bewahrens und teilweise des der Entdeckung harrenden Geheimnisses dort so besonders ausgestellt wird, wie sonst nur im Dokumentarfilm. Ich meine damit, dass Archive, sobald sie Gegenstand ästhetischer Bezugnahme werden, von der Aufbewahrung der Geschichte (und von Geschichten) zu produktiven Gedächtnisorten werden, in denen Erinnerung nicht aufgesucht, sondern aktiviert wird. Oder, um den Titel dieses Abschnitts aufzugreifen: Archive werden aufgesucht, nicht nur um das Archivierte zu beleuchten, sondern dieses selbst zum Leuchten zu bringen. Filmisch sind hierfür Archivbilder die tiefsten Zeugen.

Archivbilder – audiovisuelle Zeugen der Geschichte und Agenturen des Gedächtnisses

Zum Archivbild, das sich hier *pars pro toto* für die gesamte archivaffizierte Filmproduktion nehmen lässt, gilt es zunächst mit Matthias Steinle festzuhalten, dass »der Status des Vorgefundenen, bereits Existierenden und unabhängig vom Benutzer Entstandenen die Illusion unmittelbarer und ungefilterter Wiedergabe von Geschichte bzw. vergangener Wirklichkeit fördert«. ¹⁷ Hiervon leitet Steinle dann zunächst

17 Matthias Steinle: Das Archivbild und seine ›Geburt‹ als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er-Jahren. In: Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren,

analog zu Odin eine historisierende Lektüre und einen historisierenden Modus ab und geht mit Aleida Assmann und Jacques Derrida auf die besondere Stellung des Archivs ein, das einerseits mit Derrida eine Institution der Kontrolle sei und andererseits mit Assmann als Institution des kulturellen Gedächtnisses überhaupt erst Öffentlichkeit im erinnerungspolitischen Sinne herstelle.

Zusammengefasst lässt sich das ›Archivbild‹ als Zeichenkomplex beschreiben, der aufgrund ästhetischer Markierungen zeitlich in der Vergangenheit und räumlich in einem anderen Ursprungskontext situiert wird. [...] Aufgrund der Zuschreibung einer Aufbewahrung im Archiv sowie im Akt der Wiederverwendung wird Archivbildern eine besondere Signifikanz zugesprochen.¹⁸

Hiervon ausgehend und auch, um schon ein bisschen literarisch zu werden, möchte ich kurz auf den Fernsehdokumentarfilm *Treffpunkt im Unendlichen* (BRD 1983) von Heinrich Breloer über Klaus Mann eingehen. Ich wähle diesen Film hier nicht deswegen aus, weil er besonders raffiniert oder besonders intellektuell gestaltet wäre, sondern weil er als gleichwohl gelungene Reportage über einen Literaten relativ konventionell erscheint und gerade in seiner Konventionalität über bemerkenswerte Einstellungen verfügt. Denn neben Archivbildsequenzen,¹⁹ die die historische Atmosphäre herstellen sollen, und Interviews mit Zeitzeugen, Weggefährtinnen, Experten und Archivarinnen zeigt der Film sehr deutlich auch Gesten des Zugriffs auf Archivalien (Abb. 1).

Die Hand, die auf Dokumente zugreift (Abb. 1a), sie sortiert und

Beschreiben. Hg. v. Corinna Müller und Irina Scheidgen. Marburg 2007, S. 259-282, hier S. 261.

¹⁸ Ebd., S. 266.

¹⁹ Zur Bebilderung des Berlins der späten 1920er-Jahre nutzt der Film bspw. Bildstrecken aus *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (Walther Ruttmann, DE 1927) und *Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak und Edgar Ulmer, DE 1930) und damit den beiden berühmtesten Filmen, die sich zu dem Thema finden lassen, und macht sie gerade nicht als solche kenntlich. Ich merke diesen Umstand hier deswegen an, nicht um ihn zu skandalisieren, sondern um auf das häufig anzutreffende Verfahren aufmerksam zu machen, dass bei der Geschichtsbildproduktion qua Archivbild die Filmgeschichte selbst eine eigene Rolle spielt und es auch Fälle gibt, in denen Bilder und sehr oft Töne aus Spielfilmen verwendet werden, um die Atmosphäre einer historischen Wirklichkeit audiovisuell zu konstruieren. Ein Beispiel, das ein solches Verfahren zum produktiven Ausgangspunkt macht wäre der dokumentarische Porträtfilm *Lara – Meine Jahre mit Boris Pasternak* (Juraj Herz, DE/CZ 1993) über Olga Iwinskaja, der zu wesentlichen Teilen aus Bildern aus *Doctor Zhivago* (David Lean, USA 1965) besteht.

präsentiert, enthält zweifelsohne einen auktorialen und autoritären Zug: Der Film – vermittelt einer Figur – gibt sich als handelnder Akteur zu erkennen: Der, der über Archivalien verfügt, sie nämlich in der Hand hat, vergleicht und schichtet (Abb. 1b-c), nimmt eine fast schon metahistorische Perspektive ein. Hier werden filmisch Erinnerungen von früher wachgerufen und diese zugleich – nicht demgegenüber – sinnlich-anschaulich fingiert. Eine solche Offenheit der (insbesondere bewegten) Archivbilder in ihrem dokumentierenden Charakter für Fiktionsbildung und Fantasieproduktion ist daher häufig Thema semidokumentarischer Filme wie in dem bereits genannten *The Forbidden Quest* mit weitgehend ›authentischen‹ Archivbildern oder auch mit großteils fingierten Archivbildern im Film *This Ain't California* (Marten Persiel, DE 2012) über die Skateboard-Szene der DDR. Was ich hier nicht unerwähnt lassen möchte, ist, dass sich natürlich mit Archivbildern auch sehr viel Quatsch anstellen lässt und im Zusammenhang der Flut von Verschwörungserzählungen leider auch sehr viel Gravierenderes als bloßer Quatsch. Da eine Auseinandersetzung mit diesem Thema den hier ohnehin schon weit gespannten Rahmen endgültig sprengen würde, verzichte ich auf eine nähere Darlegung dessen und wende mich im Folgenden dem Archivbild nochmals in dokumentarfilmtheoretischer Perspektive zu.



Abb. 1a-c (v. o. n. u.) *Treffpunkt im Unendlichen*: Zugriff auf Archivalien und ihre Schichtung. TV-Mitschnitt, undatiert.

Archivbilder werden von Niney als Revision, Wiederaufnahmen – *reprises de vues* – gedeutet. Er schreibt:

Durch die Wiederaufnahme wird das Archivbild poetisch wieder zum Leben erweckt und als überlebendes Bild interpretiert, das das Damals mit dem Heute durch ein Seitdem kurzschließt [...]. Indem das Kino solchermaßen auf seine eigenen Bilder zurückkommt, zitiert es nicht nur sich selbst, zitiert es nicht nur die behandelte Epoche, darüber hinaus etabliert es einen virtuellen Anschluss der Zeitebenen; der Film erscheint wie die entglittene und neu zusammengesetzte Zeit, ein unermessliches Parallelgedächtnis, aus dem eine Neu-Montage jederzeit Sequenzen auf die Oberfläche der Leinwand zurückrufen kann, um darin Geheimnisse zu entdecken und neue bedeutsame Anschlüsse zu erfinden.²⁰

Ich möchte hier lediglich in Vorbereitung auf den kommenden Abschnitt mit Niney die Wiedererweckung des Bildes durch das Herausnehmen aus dem Archiv als poetisch betonen. Denn dem Archivbild, respektive seiner Wiederaufführung – Revision oder auch Wiederholung (s.o.: Deleuze) – wohnt im Kurzschluss als einem ›Seitdem‹ nicht die Dokumentation vergangener Aufnahmetätigkeit inne, an ihm entzündet sich die fantastische Einschätzung dessen, was das ›Früher‹ jetzt bedeutet und/oder bedeuten könnte. Archivbilder sind dann auch in der Lage in ihrer Konfrontation mit einem Publikum ganz eigene Bedeutungen jenseits einer funktionalen Inbesitznahme durch den audiovisuellen Diskurs freizusetzen.

Archiv – Dokumentarfilm – Literatur: *Max Frisch – Citojen*

Für den Zusammenhang von Literatur und Dokumentarfilm muss sich natürlich auch auf Töne bezogen werden. Neben Archivbildern gibt es Archivtöne, allerdings sind Zitate aus literarischen Werken nach meinem Eindruck meist stärker als Rezitation wiedergegeben und damit einer Praxis angenähert, die dem Reenactment vergleichbar ist. Literatur in ihrer filmischen Rezitation vernehmbar zu machen, heißt sie sinnlich zu konkretisieren, in einer audiovisuellen Situation zu iterieren oder sie durch die stimmliche Performance zu interpretieren – und ihr damit Atem, ja Lebendigkeit, zu geben. Ich denke dennoch,

²⁰ Niney: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms, S. 186 f.

dass für diese Form des Wieder-Hörens (selbst wenn es eigentlich ein Erst-Hören ist) ganz ähnliche Strukturen unterstellt werden können, wie Niney sie für die Revision beschreibt. Im Folgenden befasse ich mich mit *Max Frisch – Citoyen*. Der Film bezieht sich, wie sein Titel ausruft, auf Max Frisch in seiner Rolle des öffentlichen Intellektuellen, bindet seine Biografie zurück an einerseits die Geschichte der Schweiz, andererseits an die Weltgeschichte und natürlich an die Position der Schweiz in der Welt in der Ansicht Frischs. Auf der Tonebene, von wenigen Originalaufnahmen abgesehen, wird der Literat dominant durch das Verlesen von Texten durch den Regisseur Matthias von Gunten repräsentiert. Sprachlich ergänzt wird die Tonspur durch einen mit Silke Geertz weiblich besetzten Off-Kommentar, der vor allem informativ-orientierende Funktionen ausfüllt. Solche werden zusätzlich durch häufig redundante Schrifteinblendungen zum jeweiligen Bild geleistet. Aus den Romanen und Theaterstücken Frischs wird nicht zitiert, sie werden genannt, der Erfolg von Aufführungen und die Veröffentlichung von Romanen im Off-Kommentar registriert, wobei insbesondere *Stiller* und *Homo faber* häufiger Erwähnung finden.

In erster Linie geht es dem Film aber nicht um die Person als Schriftsteller, Autor oder Künstler, sondern um die Person als eine herausgehobene des Zeitgeschehens, die nicht wegen ihres ästhetischen und – das darf man nicht unerwähnt lassen: darin erfolgreichen – Tuns eine solche ist, sondern aus dem ästhetischen Tun heraus das Mandat der öffentlich-intellektuellen Äußerung bezieht. Die auch internationale Bedeutung Frischs als kritische Stimme in der politischen Öffentlichkeit wird dann geradezu kronzeugenhaft durch Interviews mit Helmut Schmidt und Henry Kissinger beglaubigt, seine Bedeutung innerhalb der Schweiz und für die deutschsprachige Literatur demgegenüber durch persönliche Weggefährten und eine Weggefährtin (Christa Wolf), die gleichfalls selbst Kunstschaffende sind – neben solchen aus der Schweiz auch solche aus Deutschland. Die Tonart des Films ist dabei melancholisch, beinahe nostalgisch. Herausbeschworen wird das Verschwinden des öffentlichen Intellektuellen. Zur Illustration zitiere ich aus dem Anfang des Films, der zunächst Max Frisch rauchend an der Schreibmaschine zeigt, dann über die Schulter hinweg aufgenommen ein Close-up auf die tippenden Hände: »*Man möchte gehört werden. Man möchte nicht so sehr gefallen, als wissen, wer man ist. Bin ich ausgefallen, so wie ich meine Zeit erfahre, oder bin ich unter Geschwistern?*« Die tippenden Hände werden in eine Porträteinstellung des gehenden und ebenfalls Pfeife rauchenden Frisch überblendet. »*Man gibt Zeichen von sich, man schreibt aus*

Angst, allein zu sein im Dschungel der Unsagbarkeiten. Man hebt das Schweigen: das öffentliche auf im Bedürfnis nach Kommunikation. Man gibt sich preis, um einen Anfang zu machen. Man bekennt: Hier stehe ich und weiß nicht weiter und all dies ungefragt.«²¹ Währenddessen begleitet die Kamera Max Frischs Gang und durch sein Gehen oder die Interessen der Kameraperson verringert sich die Einstellungsgröße: Das Brustbild der Porträteinstellung geht – im wahrsten Sinne – in die Großaufnahme des Gesichts von Max Frisch über, und geht bald abermals durch eine Überblendung in Bilder von zwei Preisverleihungen (eine in schwarz/weiß, eine farbig) über: »Max Frisch wurde gehört. Nicht nur durch seine Romane und Theaterstücke, die ihm weltweit Anerkennung, Preise und Wohlstand einbrachten, sondern auch durch seine öffentliche Teilnahme am Zeitgeschehen. Frisch war etwas, was es inzwischen kaum mehr gibt: ein Intellektueller, der diese Rolle bewusst wahrnahm und das Denken seiner Mitmenschen immer wieder in Bewegung versetzte.«²² Die Passage endet wieder mit einer historischen Schwarz/Weiß-Aufnahme Frischs, in der dieser vermittelt durch den Film »vielsagend« nach oben schaut.

Der Film richtet sich erkennbar (in seiner deutschsprachigen Fassung) an ein gesamt-deutschsprechendes Publikum. Das ist einerseits durch den hauptsächlichlichen Absatzmarkt für solche Filme begründet – die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender – und lässt sich am Film nachweisen, wenn spezifisch landeshistorisches Wissen relativ länglich erklärt wird: So ist bezüglich der Fichenaffäre auffällig, dass erklärt wird, was überhaupt eine Fiche ist, während umgekehrt das Jahr 1977 nicht schlicht mit Deutscher Herbst und Landshutentführung – der Name der Maschine fällt nicht – wiedergegeben wird, sondern ebenfalls relativ ausführlich die historischen Umstände ausgeführt werden.

Schaut man sich den Film an und befragt ihn nach seinem Umgang mit Archivalien, lässt sich zunächst feststellen, dass der Film selbst tatsächlich als von der Zukunft her geöffnetes Archiv, wenn nicht gar als audiovisueller Erinnerungsort Max Frischs beschreibbar ist. Der Film vergegenwärtigt Frisch zwar auf vielfache Weise, hat ein auffälliges Interesse für Orte des Gedenkens (häufig solche, die an

21 Voice-over: Matthias von Gunten als Max Frisch in *Max Frisch – Citoyen*, TC: 00:04:28-00:05:06; Bild/Ton-Träger: DVD, *Max Frisch – Citoyen*, Look Now!, Pelican Films (undatiert). Ich setzte die Rezitationen Max-Frischs hier zusätzlich kursiv, um sie von der Off-Stimme Silke Geertz' abzusetzen.

22 Off-Stimme (Silke Geertz) in *Max Frisch – Citoyen*, TC: 00:05:16-00:05:37; DVD.

den Holocaust erinnern), Monumente und die Kulturalisierung von Geschichte, an der er selbst ja teilhat. Dem Film mangelt es aber – das ist kein Vorwurf, sondern eine Feststellung – im Grunde an eigener Gegenwart. Anders formuliert: Dieser Film hat kein Jetzt, es ist für ihn scheinbar vollkommen unerheblich, ob er im zeitlichen Nähefeld seiner Veröffentlichung und/oder seiner Produktion – 2007/2008 – geschaut wird oder rund 15 Jahre später, und wer weiß vielleicht auch erst 4001. Dieses für sich selbst Außerzeitliche erreicht der Film durch den einfachen Umstand, dass er seine produktionsaktuellen Aufnahmen auf dieselbe Weise datiert und verortet, wie jene, die als historische Aufnahmen vorausgesetzt werden – Schrift auf dem Bild. Darüber hinaus gibt er sich in seinem häufigen Gebrauch von Überblendungen als Zeitmaschine zu erkennen, die Verbindungen herstellt, Vergleiche anstellt und Anschlüsse produziert. Diese Schichtungen der Zeit entsprechen grob dem bereits für *Treffpunkt im Unendlichen* beschriebenen Verfahren auch im Hinblick auf die Verwendung von Interviews. Was fehlt, ist die externe Expertise: Weder Personen aus der Literaturwissenschaft oder dem Literaturarchiv kommen zu Wort oder sind im ausführlichen Quellenverzeichnis im Abspann genannt. Der Film – so könnte man positiv formuliert sagen – lässt die Archivalien für sich selbst sprechen, was er nur teilweise einlöst. Wir hören weitgehend nicht Max Frisch, wir hören Matthias von Gunten, der Max Frisch spielt. Und ja, die Formulierung scheint mir nicht trotz, sondern gerade weil das unzweifelhaft ein Dokumentarfilm ist, gerechtfertigt. Auch den auftretenden Personen kann unterstellt werden, dass sie sich selbst spielen. Das führt Wahrheit und Wirklichkeit keineswegs in die Krise oder stempelt die gezeigten Personen in ihren Sprechakten zu Lügnerinnen oder Lügnerinnen. Es macht vielmehr Sprache als Akt, Äußerung als Veräußerlichung, also als öffentliche Handlung kenntlich und darin immer auch als Aufführung sinnlich begreifbar, denn kaum lässt sich unterstellen, dass hier ganz und gar private Intimitäten zu belauschen seien. Das Private, das sich äußert, ist hier nur insofern privat wie es politisch und/oder ästhetisch und damit öffentlich ist und dies Öffentliche ist alles andere als fiktionfrei. Deutlicher noch tritt dies in den Archivbildern zu Tage: Es handelt sich bei diesen um historisch dokumentarische Bilder, die entweder als Privataufnahmen Frischs gekennzeichnet sind oder anderen nicht näher bezeichneten dokumentarischen Filmproduktionen (auch aus Wochenschau und Nachrichtenfilm ebenso wie von Amateur- und Gebrauchsfilmern) entstammen. Ihre Historizität erhalten diese Filme einerseits durch Wiedererkennbarkeit: Sie appellieren also



nicht nur an ein allgemein kulturelles Gedächtnis, sondern konkret auch an ein Bildergedächtnis. Andererseits zeigt sich in ihnen die Vergangenheit materialisiert in Beschädigungen, die die Bilder als Bilder, die überdauert haben, vorführen. Die Aufnahmen haben Patina angesetzt, teils ihrem Pathos mitunter zu-, teils ihm entgegenwirkend. Der Film verfügt aber auch über Archivbilder, die mindestens ambivalent sind und mit der historisierenden Atmosphäre ein Stück weit brechen, sich selbst *Agency*, wie man vielleicht sagen könnte, verschaffen, wären es nicht wir – das Publikum –, die ihnen diese zubilligen. Ich möchte hierzu auf ein Bild näher eingehen.

Im ersten Drittel beschäftigt sich der Film mit der Mobilmachung in der Schweiz zu Beginn des Zweiten Weltkriegs. Zu sehen sind junge Soldaten (Abb. 2 a-b) und die Färbung der Partie ist vorhersehbar: Die Uniform garantiert Uniformität und alles fügt sich schon recht bald ein in eine erwartbare Haltung zum Militärischen, die sich für das nie als gänzlich unwissend vorauszusetzende Publikum ergibt. Selbst wenn dieses noch nichts von Max Frisch gehört hätte, was an sich schon unwahrscheinlich ist, bleibt die Haltung zum Militärischen eines Intellektuellen aus der

Abb. 2 a-d (v.o.n.u.) *Max Frisch – Citizen: Agency der Bilder, vom dokumentierten Gleichschritt zur Personenidee.*

zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der am Beginn des 21. Jahrhunderts für überlieferungs- und dokumentierwürdig gehalten wird im Mainstream – und der Film ist zu seiner Zeit in seinem Segment Mainstream (was nichts Schlechtes ist) – doch entsprechend erwartbar. Dann fallen aber doch die unbehandschuhten Hände in der Winterkälte auf (Abb. 2c) und schließlich, während die Kolonne der Soldaten im Gleichschritt an der Kamera und im Kurzschluss an uns vorüberzieht, blickt uns jemand an, den wir nicht kennen und von dem wir wissen, dass er uns nicht wirklich anschaut (Abb. 2d).

Was hier aber passiert, ist, dass der Film von der Repräsentation dokumentarischer Eindrücke des filmenden Apparats zur fiktionalen Ausdrücklichkeit des Gefilmten übergeht. Der Blickakt zieht Fragen nach sich: Wer ist das?, Wie geht es ihm?, Was denkt der? etc. Das ist nicht eigentlich naiv, auch wenn es zunächst so scheinen mag. Wir begegnen der vergangenen Wirklichkeit mit Vorstellungen, Spekulationen, Mutmaßungen; also mit Fiktionen. Hier verdichtet sich, was im ästhetischen Austausch mit dokumentierter Vergangenheit allemal geschieht: Fantasieproduktion, was ja nicht zwangsläufig bedeuten muss, dass diese unreal oder unrealisierend wäre. In dem Maße also wie hier ein (bewegtes und für manche vielleicht auch bewegendes) Bild durch den Film vergegenwärtigt wird, aktualisiert sich die Vergangenheit als eine abgeschlossene und zugleich offene Zukunft. Denn außer als Bild bleibt der junge Mann den ihn Sehenden unbekannt und unerkannt. Und dennoch affiziert dieses Bild wie alle repräsentierenden Künste und Praxen, eben weil es als filmisches über sein Präsens als Bild hinausweist – einen Menschen zeigt und diesen damit auch bereits minimal erzählt. Das Bild gibt nicht zu verstehen, wer das war und was aus ihm geworden sein wird. Weil aber Film sein Publikum auf die Wirklichkeit einschwört, die der Film selbst ist, und zwar unabhängig des Realitätsgehalts dieser Wirklichkeit (und übrigens auch unabhängig ihrer Realisierungstechnik), kommt das Publikum nicht umhin, diese Erscheinung als das Bild eines Menschen zu sehen und sich zu diesem Menschenbild menschlich zu verhalten, das heißt den Bildeindruck als Weltausdruck zu sehen. Das ist kein Selbstbetrug, viel mehr lenkt es die Aufmerksamkeit darauf – und dies mag den engagierten Intellektuellen und Schriftsteller vielleicht sogar stärker filmisch-ästhetisch verwirklichen als die Nacherzählung seiner Lebensstationen –, dass der Umgang mit Welt, wie sie in Dokumenten überliefert sein kann, stets auf Weltbilder und Weltvorstellungen verweist. Hierfür, und darauf kommt es mir an, sind die Dokumente als Dokumente – ob als Zeichengebilde,



Abb. 3 *Max Frisch – Citozen*: Film-Werden, Eingehen und sich Auflösen in Bildern und Tönen.

Affektgeschehen oder Agentien verstanden – selbst ausdrücklich und ausdruckskräftig.

Max Frisch – Citozen gibt dieser produktiven Kraft des Archivbildes selbst ein Bild mit Blick auf seinen Protagonisten (Abb. 3). Das letzte Bild, das der Film von seinem nämlichen Protagonisten zeigt, stammt aus Frischs Nachlass und ist erkennbar einer Schmalfilmaufnahme entnommen und mutmaßlich im Ausschnitt durch den Film vergrößert. Es fokussiert auf Max Frisch und sein Bild. Frisch, dessen körperliche Kontur sich hier im Bild auflöst, geht gleichsam in dasselbe hinein: Er und mit ihm und als er selbst sein Bild verschmelzen sinnlich. Einerseits geht das Volumen der Person verloren – sie setzt sich nicht ganz vom Hintergrund ab, Schulter und Hang werden ununterscheidbarer, ebenso wie das wehende Haar sich in die Ansicht der Bergflanke einflechtet. Wenn hier aber Bild und Person – Idol und Idee – einander angenähert werden, dann vollzieht sich in diesem Bild Affekt und Sinn der Zeit im Film aufs Neue: Vergegenwärtigt wird eine Vergangenheit, die niemals war und stets gewesen sein wird: eine filmische Erinnerung. Die Thematik steuert erkennbar auf die Proust'sche ›Suche nach der verlorenen Zeit‹ zu, die sowohl in der Literatur- als auch der Filmgeschichte inkarniert sein kann. Zu dem Proust'schen Text hat Walter Benjamin einen schönen Kommentar – *Zum Bilde Prousts* – verfasst, aus dem ich hier gerne anstatt eines Fazits zitieren möchte: »Die Ähnlichkeit des Einen mit dem Andern, mit der wir rechnen, die im Wachen

uns beschäftigt, umspielt nur die tiefere der Traumwelt, in der, was vorgeht, nie identisch, sondern ähnlich: sich selber undurchschaubar ähnlich, auftaucht.«²³

23 Walter Benjamin: Zum Bilde Prousts (1929). In: ders.: Medienästhetische Schriften. Hg. v. Detlev Schöttker. Frankfurt a.M. 2002, S. 9-21, hier S. 12.