

Britta Hartmann / Hans J. Wulff

Dokumentarische Bild/Ton-Disjunktionen und die Rolle der Imagination*

Die Druckfassung des folgenden Artikels erschien in: *Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino*. Hrsg. v. Heinz-Peter Preußner. Marburg: Schüren 2014, S. 269-282 (Schriftenreihe zur Textualität des Films. 4.).
URL der vorliegenden Ausgabe: <http://www.derwulff.de/2-199>.

Fehlende oder verweigerter Bilder

Die Vorgänge des Auslassens und Auffüllens, des Evozierens und Imaginierens stellen sich im dokumentarischen Film anders dar als im fiktionalen, müssen also spezifisch gefasst werden. Das ‚Fehlen‘ bestimmter Bilder folgt anders als beim Spielfilm, dem ja grundsätzlich alle Bilder inszenierbar und daher prinzipiell ‚möglich‘ sind, nicht vorrangig dramaturgischen Überlegungen, sondern hat oft handfeste Gründe:

Die Bilder existieren schlichtweg nicht. Beispiele sind *JOHNNY CASH AT FOLSOM PRISON* (USA 2008, Bestor Cram), der lediglich auf eine Tonaufnahme des Konzerts zurückgreifen konnte; *MARLENE* (BRD 1984, Maximilian Schell), für den der Filmemacher Marlene Dietrich in ihrer Pariser Wohnung zwar interviewen und die Gespräche auf Tonband aufzeichnen, den betagten Star aber nicht filmen durfte; oder *THE HALFMOON FILES* (D 2007, Philip Scheffner), der die Stimmufnahmen von im Ersten Weltkrieg kasernierten indischen Kriegsgefangenen mit Schwarzbild unterlegt; oder auch Angelika Levys *MEIN LEBEN TEIL 2* (D 2003), in dem ein fehlendes Urlaubsfoto im Familienalbum eine Leerstelle markiert, auf die insistierend hingewiesen wird. Sie ist übersetzbar in: „Dies ist die Aufnahme von keinem Foto.“

Man kann (oder will) die Bilder aus ethischen oder religiösen, politischen oder juristischen Gründen nicht verwenden. Ein Beispiel ist *A JIHAD FOR LOVE* (USA [...] 2007, Parvez Sharma) über das Leben Homosexueller in islamischen Ländern, der seine Zeugen durch Unschärfemasken, Aufnahmen im Gegenlicht oder Detailaufnahmen der Augen oder Hände anonymisiert; ähnlich verfährt auch Ulrike Böhnisch in *ÇÜRÜK – THE PINK REPORT* (D 2011) über Homosexuelle in der türkischen Armee. Bereits *UNDERGROUND* (USA 1976) von Emile de Antonio, Mary Lampson und Haskell Wexler porträtierte Aktivisten der linksextremistischen Weather Underground Organization, den „Weathermen“, die in den USA vom FBI gesucht wurden; die Interviewpartner wurden durch einen Gazevorhang im Gegenlicht fotografiert oder so vor einen Spiegel positioniert, dass

man das Filmteam von vorne, die Gruppe dagegen von hinten sah (vgl. Reden 1997) [1].

Die Bildverweigerung mag also dem Schutz des kommunikativen Gegenübers dienen, das ja nicht nur gefilmtes Subjekt ist, sondern zugleich Partner im dokumentarischen Prozess. Oder aber die Bilder sollen dem Zuschauer nicht zugemutet werden. Dies lässt sich fassen als Teil einer (mehr oder weniger geregelten) Übereinkunft zwischen Filmemacher und Gefilmten einerseits, andererseits als implizite Verabredung zwischen Filmemacher und Zuschauer, gewalttätige, geschmacklose oder illegitim gewonnene Bilder nicht zu verwenden. Gegen dieses Versprechen respektive dieses rezeptive Vertrauen verstoßen zum Beispiel manche Filme Ulrich Seidls und haben dafür Kritik auf sich gezogen.

Die Frage nach der Zumutbarkeit und dem ethisch Vertretbaren gehört zu den grundsätzlichen Überlegungen einer dokumentarischen Praxis, welche die Aufführungssituation und die weitere Zirkulation der Bilder von vornherein mitberücksichtigt. Eine solche ‚Ethik des Zeigens‘ ist im Dokumentarfilm relevanter als im Spielfilm, wo eher Genrekonventionen, Zensurregeln oder Altersfreigaben (und damit auch ökonomische Gründe) über das Zeigbare bestimmen. Im Dokumentarfilm zentral ist dagegen zum einen die Beziehung des Filmemachers zu seinen Protagonisten und Selbstdarstellern, die das Recht am eigenen Bild geltend machen; zum anderen die Beziehung zum Zuschauer sowie die Klärung und der Ausdruck der eigenen Position im Verhältnis zum Gegenstand.

Die Desintegration von Text und Bild

Uns geht es im Folgenden um eine besondere Form der Bildverweigerung: um das Auseinanderfallen von Bild und darübergelegter Kommentar-Stimme. In den 1970er Jahren wurde dies als „Text-Bild-Schere“ bezeichnet. Dabei stand die Frage nach der „Objektivität der Darstellung“ und der „Manipulation“ der Bilder im Vordergrund. Die Diskussion wurde besonders innerhalb der Publizistik und Kommunikationswissenschaft als Kritik am Fernsehjourna-

lismus geführt und trug eine ideologiekritische, aber auch ästhetisch-normative Komponente. Klaffen Off-Kommentar und Bild von Fernseh-Beiträgen auseinander, ist nach Bernward Wember (1976), der das Modell seinerzeit vorgestellt hatte, die Verstehbarkeit der Nachricht herabgesetzt: Text-Bild-Schere hemmen die Information, die Bilder würden zum baren Bildteppich ohne eigene Bedeutung [2].

Demgegenüber soll hier das Augenmerk auf dokumentarischen Formen liegen, welche die Diskrepanz zwischen Bild und Off-Stimmen als poetisches oder rhetorisches Verfahren nutzen. Wir suchen zu beschreiben, welche Aufgaben daraus für die Rezeption erwachsen, und fragen danach, inwiefern Prozesse des Imaginierens dabei eine Rolle spielen.

Ein älteres Beispiel mag illustrieren, was gemeint ist: Alexander Kluge und Peter Schamoni haben in *BRUTALITÄT IN STEIN* (BRD 1961) das Nürnberger Reichsparteitagsgelände, die gigantische, verwitternde Hinterlassenschaft des Nationalsozialismus, in einer Montage von Architekturdetails eingefangen; darüber liegen Fetzen historischer Tonaufnahmen von Hitler-Reden oder Radiosendungen und eine Off-Stimme, die aus den Erinnerungen des Lagerkommandanten von Auschwitz, Rudolf Höß, zitiert, der die Vorgänge in den Gaskammern schildert. Der Zuschauer soll sich dabei nicht allein diese Situation vorstellen, sich Emotionen der Empörung, des Schmerzes, der Trauer hingeben und sich moralisch in Beziehung setzen zu den Ungeheuerlichkeiten. Er soll darüber hinaus die Verbindung herstellen zwischen der Architektur als Stein gewordenem Ausdruck der Ideologie eines Regimes, das solche Monumentalbauten wie auch Vernichtungslager plant und realisiert. Brecht hat bekanntlich gesagt, eine Fotografie der Kruppwerke vermöge das Wesen dieser Institution nicht wiederzugeben (vgl. Brecht 1967, 160f). Kluge und Schamoni suchen demgegenüber die Sprache der Macht, des Rassenwahns und der Inhumanität in der NS-Architektur nachzuweisen, indem sie diese mit ihrem zeitgenössischen Kontext, mit den sie umstellenden Texten und Zeugnissen konfrontieren. Der Film öffnet eine Kluft zwischen Bild und Ton, zwischen dem, was man sieht, und dem, was man hört (und weiß) [3]. Diese Lücke gilt es zu schließen: Das Herstellen des Zusammenhangs von Bild- und Tonebene ist eine der impliziten rezeptiven Aufgaben. Sorgt gemeinhin die Synchronität beider Ebenen für eine nahezu automatisierte Deckungssynthese, ist es hier ein Denkprozess, der das Architektonische als eine verdeckte ‚Stimme‘ erschließt, in der sich die gleiche Haltung manifestiert, die dem Gesagten (und dem dahinter angesprochenen Wissen) zugrunde liegt.

Die Text-Bild-Schere als rhetorisches Verfahren:

PORTRAITS DEUTSCHER ALKOHOLIKER

Wir wollen unsere Überlegungen an einem aktuellen, ungewöhnlichen Beispiel weiterziehen – an *PORTRAITS DEUTSCHER ALKOHOLIKER* (D 2010) der Filmemacherin Carolin Schmitz. Der 75minütige Dokumentarfilm (zugleich ihr Debüt nach dem Studium an der Kölner Kunsthochschule für Medien), wurde im Februar 2010 im Rahmen der Berlinale uraufgeführt und lief 2011 in einigen deutschen Kinos [4].

Vor Ansichten von bundesdeutschen Kulturlandschaften, von Ausflugszielen, Autobahnen, Vorort-siedlungen, bürgerlichen Interieurs, Hobbykellern und Waschküchen, von Flughafen-Wartehallen, Universitätsbibliotheken oder Gerichtssälen, die in langsamen Fahrten oder Schwenks dargeboten werden, entfaltet der Film die Krankheitsgeschichten von sechs Alkoholikern, die von ihnen selbst als Voice-over berichtet werden. Die Erzählenden, drei Männer und drei Frauen, erhalten keine Namen; sie bleiben akusmatische Stimmen, denen der Zuschauer imaginativ Gesicht und Körper zuweisen mag. Gemeinsam ist, dass sie sämtlich – als Hausfrau, Strafverteidiger, Computerladenbetreiber, leitender Angestellter einer Behörde oder OP-Schwester – einen bürgerlichen Hintergrund haben, der Mittelschicht angehören.

Sein eigenwilliges Verfahren, den Umgang mit ‚leeren‘ Bildern, begründet der Film mit einer längeren Vorsequenz, der unbewegten Einstellung eines verlassen, lautlosen Kur- oder Veranstaltungssaals: Zu sehen sind festlich gedeckte Tische, im Hintergrund Blumengebinde und die gipserne Doppelbüste zweier Dichter/Denker vor einem Vorhang. Er öffnet sich quietschend und gibt den Blick frei auf eine Springbrunnenanlage; Wasserfontänen in verschiedenen Formationen schießen empor und klatschen zurück ins Becken. Das Schauspiel dauert eine Weile, bis der Vorhang sich wieder schließt. Es folgt der Filmtitel, dann nehmen die sechs autobiografischen Erzählungen ihren Anfang.





Beginn der ersten Off-Erzählung, weibliche Stimme: „1981 war ich mit dem ersten Kind schwanger, und ich erinnere mich, dass ich gewisse Mühe hatte in der Schwangerschaft, eben dann auch nicht zu trinken. Ich weiß aber, dass ich schon im Krankenhaus, nach der Entbindung, Sekt geordert habe und getrunken habe, trotz des Stillens, hielt ich aber nicht für weiter bedenklich. Und ich erinnere mich, zweites Kind und die Zeit danach, dass meinem Mann aufgefallen ist, dass ich eigentlich nicht mehr unauffällig Alkohol trinke, und dass er mir gesagt hat in einer Situation, dass er ein drittes Kind nicht möchte, solange er das Gefühl hat, dass ich dieses Alkohol-Problem nicht bewältige, und er mir auch schon angedroht hat, dass er sich auch vorstellen kann, mich dann nicht mehr lieben zu können. [...].“



Beginn der zweiten Off-Erzählung, männliche Stimme: „Der Alkoholiker sucht ja immer nach Gründen. Es gibt nur einen Grund, warum ich getrunken habe, das ist der, dass ich Alkoholiker bin, alles andere sind Begründungen, bis hin zu der Begründung, ich darf so viel trinken, wie ich will, weil ich keine Probleme durch das Trinken bekommen habe. Ich hab mich auch irgendwann mit der Frage auseinandergesetzt, welche Probleme hast du denn, dass du dich immer betrinken musst? Und hab mich dann hingesetzt, hab wohl nur solange gedacht, bis ich vielleicht hätte an ein Problem stoßen können, da hab ich aufgehört, weiter nachzudenken. Hab für mich das Ergebnis postuliert: Du hast keine Probleme. Jeder normale Mensch hätte gesagt: Ja, wenn du keine Probleme hast, dann hör doch auf zu trinken. Hätt ich auch von mir sagen können: Ja, wenn ich keine Probleme hab, kann ich auch mit Trinken aufhören. Ich hab gesagt: Wenn ich keine Probleme hab, bin ich kein Alkoholiker, und wenn ich kein Alkoholiker bin, kann ich so viel saufen, wie ich will. [...].“

Den jeweiligen Erzählern und ihren Geschichten sind Bilder zugeordnet, die sich lose mit ihnen in Verbindung bringen lassen: der Hausfrau und Mutter von drei Kindern korrespondieren Aufnahmen der Vorortsiedlung, des Gartens und der Innenräume eines penibel aufgeräumten Eigenheims, später auch von Ausflugszielen; dem Computerladenbetreiber sind Bilder von Industrielandschaften, Autobahnen und Büroeinrichtungen beigegeben; dem Strafverteidiger Bibliotheken, Büros, Verhandlungssäle; dem leitenden Angestellten und Weinliebhaber Weinberge, Wartebereiche in Flughäfen und Duty Free Shops; der OP-Schwester menschenleere Operationssäle und Krankenzimmer, Schwimm- und Thermalbäder. Im Laufe der Zeit lassen sich die Bilder den einzelnen Erzählern vage zuordnen, so dass damit auch der Einsatz ihrer Stimme und der Fortgang der Geschichte erwartbar werden. Die gewählten Einstellungen bebildern aber in keinem Fall das, wovon jeweils erzählt wird, dienen nicht als visueller Beleg der Informationen aus dem Off.

Nicht alle Erzähler und ihre Stimmen haben den gleichen Wiedererkennungseffekt und sind von gleicher Bindekraft; die Filmemacherin nimmt sich die Freiheit, auszuwählen und einige der alternierend dargebotenen Krankheitsgeschichten ausführlicher, andere lediglich ausschnittartig zu verwenden. Die Erzählsegmente werden durch kontextuell nicht oder nur schwach gebundene Zwischenbilder voneinander getrennt: durch Bilder von Industrie-Saftpressen, von ICEs und ähnlichem, die keiner Person zugeordnet werden können. Sie fungieren als ‚Schleuse‘ in den nächsten Abschnitt, erfüllen primär syntaktische Funktionen, sind eher Grenz-Markierungen denn Passagenbilder. Sie ordnen das Material, rhythmisieren die Erzählung und fungieren als ‚Strukturpause‘.

Aus der Desintegration von Bild und Ton ergibt sich für die Rezeption ein Problem. Im Spielfilm erwartet der Zuschauer die Kohärenz von Bild und Ton und die selbstverständliche Synthese beider Informationsmodalitäten. Im besonderen Feld der Repräsentations- und Argumentationsformen des Dokumentarischen fungiert der Sprecher vor der Kamera in aller Regel als Zeuge, der mit seinem Gesicht und seinem Körper die Authentizität des Berichteten verbürgt. Ist jedoch die Bild/Ton-Kohärenz wie in *PORTRAITS DEUTSCHER ALKOHOLIKER* aufgekündigt, wird das als ‚normal‘ unterstellte Verhältnis gestört – und der Zuschauer steht vor der Aufgabe, Sinn und Zusammenhang aus der Juxtaposition von Bild und Ton zu generieren. Diese sind nicht mehr in quasi-natürlicher Solidarität angeboten, sondern müssen in einem komplexen Aneignungsprozess erschlossen werden.

Die Interviewpartner von Carolin Schmitz, die gerade nicht im naiven Sinne porträtiert werden, wie es der Filmtitel zu verheißen scheint, sind anonym und körperlos; jede individuierte Vorstellung der Person muss schemenhaft bleiben. Würden die Erzähler/Zeugen ihrer Geschichte dagegen im Bild erscheinen, so würde sich das Zuschauerinteresse nahezu automatisch auf sie verlagern, auf ihre Gesichter, in denen man nach Zeichen und Spuren der Suchtkrankheit zu suchen begänne. In einem gewissen Sinn würden sie auf diese Weise objektiviert, der Neugier, vielleicht auch der Sensationslust angeboten.

Das Verfahren von *PORTRAITS DEUTSCHER ALKOHOLIKER* soll aber nicht in erster Linie dem Persönlichkeitsschutz der Gefilmten dienen; vielmehr legt es den Erkenntnisakzent – und hierin liegt der Clou und poetische Mehrwert – auf das Exemplarische der jeweiligen Fallgeschichte, auf die aus dem Nebeneinander der Erzählungen aufscheinende Prototypik. Nicht am Körper der Gefilmten als ‚Abdruck‘ der Krankheit werden Indizien des Alkoholis-

mus sichtbar, sondern es zeichnen sich die gemeinsamen Muster der Ich-Erzählungen ab, die ausgeklügelten Strategien des verbergenden Umgangs mit der Krankheit wie der systematischen Selbsttäuschung. Vor allem die fast professionell anmutende Vertrautheit mit der Sucht, mit dem eigenen Körper, den eigenen psychischen Mechanismen und dem gesellschaftlichen Echo auf den Alkoholismus werden evident.

Der Film gerät darüber aber nicht zum Hörspiel, es ist nicht der Fall, dass die Bilder keine Aufgabe mehr erfüllen und als bloße ‚Bildertapete‘ dienen. Vielmehr erweitern sie die schon im Nebeneinander-Stellen der individuellen Geschichten begründete Abstraktion, und sie wehren sich zudem gegen ein flaches Psychologisieren oder Pathologisieren der Erkrankten. Weil sie den Status eines atmosphärischen Abschreitens oder Ausmessens von Lebensumgebungen nur ungefähr einnehmen, betten sie die autobiografischen Erzählungen ein in sozial verbindliche Muster des Alltagslebens. Dabei ist die Kopplung der Bilder an die Aussagen durchaus fragil, oft nicht vom Zuschauer aufzuklären. Wir sehen die Außenseite eines Hauses, von dem wir nicht wissen, ob sich das Erzählte dort zugetragen hat; aber es ist ein ‚möglicher‘ Schauplatz, der darum eine verallgemeinerte referentielle Verankerung in einem sozialen Environment impliziert. Es ist kein denotativer Bezug von Bild und Ton, der die beiden Modalitäten verbindet, sondern ein metonymisches Verhältnis von Besonderem und Allgemeinem.

Objekte und Objektumgebungen im Film

Das unterscheidet den Umgang mit den Objektumgebungen in *PORTRAITS DEUTSCHER ALKOHOLIKER* von den Strategien, die uns als Kinogängern vertraut sind. Im Spielfilm wird die Dingwelt nicht neutral belassen, sondern eingespannt in den filmischen Diskurs, vor allem in die Handlungen der Figuren. „Hollywood-Filmfiguren interagieren mit Objekten“, stellt David Bordwell (1995, 176) in einer Analyse von *DIE HARD* (USA 1988, John McTiernan) lapidar fest und rechnet diese Tatsache zu den grundlegenden Möglichkeiten, Inhalte der filmischen Erzählung visuell darzustellen [5].

Oft geht die Bedeutung der Objektumgebungen weit über eine nur handlungsfunktionelle Bindung hinaus (man stelle sich vor: anonyme Büros, das stumme Streben von Angestellten zu den Fahrstühlen, leere Cafés um die Ecke, die an die Melancholie der Bilder Hoppers erinnern). Die Inszenierung von Umgebungen gehört zu den filmischen Strategien, Bedeutungen aufzubauen, sie ist eine der elementaren

Grundlagen filmischer Signifikation und Kommunikation. Keine Landschaft ist „gleichmütig“, möchte man mit Eisenstein (2005) hier einsetzen, sie verliert im filmischen Erzählen ihre Unschuld, erweist sich als angefüllt mit Bedrohung oder gewichtigem Sinn, wird mit Bedeutung belegt, weil Figuren mit Bezug auf die Environments handeln.

„In each age, objects are a function of man’s connection to the physical and social world“, wie White schreibt (1995, 158). Wohnungseinrichtungen sind ebenso ein Hinweis auf die Ausstattungsstile von Klassen wie auf die Bilderwelt des Wohnens in Werbung, bildender Kunst, literarischer Beschreibung und theatralischer Inszenierung. Ebenso zeigt sich im Umgang mit Objekten, welchen Wert man ihnen zuweist. Weiter noch: Objektrahmen sind auch Ordnungsrahmen. Eine Wohnung ist ein Handlungsfeld, sie ist selbst eine Inszenierung. Die Dinge, die dort versammelt sind, verweisen auf die Geschichte der Besitzer, ihre Selbstwahrnehmung. Sie zeigen den sozialen Status an, den Reichtum (oder die Armut); sie zeigen den Geschmack, enthalten Spuren jenes Stils, dem man sich zugehörig fühlt. Wohnungen sind thematisch geordnet – nach Bereichen des Lebens, der sozialen Praxis, der persönlichen Zuständigkeiten.

Funktionsräume und die Krankheit

In *PORTRAITS DEUTSCHER ALKOHOLIKER* fehlen nun aber die sozialen Akteure, die uns die gezeigten Ambientes erschließen könnten: Sie sind nur mit ihrer Stimme, der Modulation ihrer Rede anwesend. Die Synthese von Erzählern und ihren Lebenswelten wird nicht angeboten. So solidarisch die Koppelung von Akteur und Umgebung im Film sonst ist – hier bricht sie auf und eine Lücke entsteht, die erst in rezeptiver Arbeit gefüllt werden kann. Die Objektwelten werden zu Indizien, aus denen auf Alltagspraxen und ihre Verklammerung mit den Identitätswürfen der Erzählenden geschlossen werden muss.

So gesehen sind die Bilder nicht mehr oder weniger beliebig, sondern erweisen sich als hochgradig rahmend-andeutend auf die Berichte abgestimmt. Die Räume in den langen Einstellungen sind weitestgehend von Menschen befreit; sie zeigen statt eines sozial-performativen Raums dessen kulturelle Umgebungen – Funktionsräume, mechanische Abläufe von Maschinen –, vor deren Hintergrund wir Zeuge des Selbstbetrugs der Alkoholkranken und des Ins-Wanken-Gerats ihrer Lebensentwürfe werden. Vielleicht fühlen wir uns sogar in die Position eines (naiven) Therapeuten gesetzt, der verstehen will, was vorgeht und wie die Dinge zusammenhängen. In

den Bildern wird das eigentliche Thema des Films entfaltet, das in den individuellen Geschichten allenfalls anklingt. Für den Zuschauer steht es an, Spurensuche in den Räumen zu betreiben und den Versuch zu unternehmen, Kohärenz zwischen Umgebungen, Menschen und ihren (Krankheits-)Geschichten herzustellen. Es geht um die Kontaminierung aller Räume durch die Sucht. Räume als Gefängnisse, als Orte unerfüllter Sehnsüchte und Bedürfnisse? Krankheit mag hier als Ventil erscheinen – das ist angelegt, wird aber so nicht offenbar und schon gar nicht in platten Erklärungen ausgespielt.

Erst die Suche nach Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern offenbart den semantischen Kern des Films – die individuelle Erzählung von der gesellschaftlich stigmatisierten und verschwiegenen Krankheit auf allgemeinere gesellschaftliche Lebensumstände abzubilden. In einem nicht nur oberflächlichen Sinn exponiert *PORTRAITS DEUTSCHER ALKOHOLIKER* Bilder, die lebensleitenden Vorstellungen der bürgerlichen Mittelschicht von Normalität, Ordnung, Sauberkeit entsprungen scheinen. Sie laden in der Konfrontation mit den autobiografischen Berichten ein zur Reflexion über die wohlgestaltete Tristesse unserer Kulturlandschaften und Vorortsiedlungen.

Es ist kein Zufall, dass Carolin Schmitz sich des langsamen, insistierenden, genau registrierenden Kameraschwenks, diverser Vorbei-Fahrten und gelegentlicher Aufnahmen mit feststehender Kamera bedient [6], mit dem sie den Ist-Zustand bundesrepublikanischer Realität verzeichnet, der als gleichermaßen gesichtslos, entindividualisiert und letztlich lebensfeindlich erscheint. Diese Kamera ist nicht oder nicht primär fokal geführt, sondern distanzier- t-registrativ, sie nimmt gegenüber dem Gezeigten eine unabhängige Position ein [7].

Auch auf dieser formalästhetischen Ebene stellen die Aufnahmen den Zuschauer in Distanz zum Dargestellten. Sie arbeiten der empathischen Bindung an die Personen entgegen, die der Rezeption auch von Dokumentarfilmen in aller Regel zugrunde liegt. Einerseits sorgt der Fluss der Erzählung über den ruhigen Bildern, die für sich wenig Aufmerksamkeit beanspruchen, für Orientierung auf das Gesagte, den Klang der Stimmen, ihre prosodischen Qualitäten, die Untertöne, den Gestus der Selbstpräsentation; andererseits bleiben die Bilder eben nicht unverbunden oder nur locker neben den Erzählungen stehen, sondern fordern die Kohärenzbildung heraus und stören empathische Vorgänge, die aus der Konzentration auf die Stimmen resultieren – ein paradoxer Effekt.

Obwohl sich der thematische Zusammenhang der Bilder als Sinn- oder zumindest Interpretationsrahmen der Ich-Berichte anzubieten scheint, bleibt er doch vage, nur ein Angebot, individuelles Schicksal mit sozialen Lebensumständen kurzzuschließen. Geschichte und Environment korrespondieren miteinander, ohne dass es einen klaren Kausalnexus gäbe, der die Sucht letztlich erklären könnte. Der Konstruktion wohnt gerade deshalb eine eigentümliche Melancholie inne, welche die Krankheit als fatale Implikation der Umstände erscheinen lässt – aber als eine nur mögliche, nicht als notwendige Antwort darauf. Der Film erklärt seine Protagonisten nicht, er nimmt ihnen nicht die Eigenständigkeit ihres Lebens. Sie sind keine Opfer und auch keine ‚Fälle‘ in einer medizinischen oder psychiatrischen Untersuchung, sondern bleiben als souveräne Subjekte kundige, reflektierte, zuweilen auch selbstironische Vermittler ihrer eigenen Geschichten.

Resümee: Text-Bild-Synthese als Technik des Imaginierens

Die Verfahren der Bildverweigerung und der Disjunktion von Ton- und Bildebene sind hier also Ausgangspunkt eines Kalküls, das auszuführen der Rezeption überlassen ist. Bedeutungseffekte werden weitestgehend automatisch kalkuliert, doch der Zuschauer muss sich einlassen, sonst stellt sich die Verbindung zwischen Off-Erzählungen und Bildebene nicht her. Sicherlich ist die Kompetenz, mit dieser Technik des ‚Nebeneinanderlegens‘ produktiv umzugehen, ebenso abhängig von der Erfahrung mit derartigen filmischen Formen wie vom allgemeinen enzyklopädischen Wissen. ‚Automatisiert‘ heißt nicht unbewusst, ganz im Gegenteil: Zu den Konjunktionen mit den Bildern kann es nur kommen, weil wir zurückgreifen auf schematisierte Wissenskomplexe, die beispielsweise Alkoholismus zusammenbringen mit Einsamkeit, den Zwängen und der Normativität bürgerlichen Lebens oder hoher sozialer Kontrolle.

Man mag zögern, solche Prozesse dem Imaginieren zuzuordnen, weil sie zumindest zum Teil formale Gegebenheiten des kommunikativen Verhältnisses von Zeigendem und Zuschauer betreffen. Es sind Schlussfolgerungen, die auf verschiedenen Voraussetzungen aufrufen, die nicht nur für das gewählte Beispiel, sondern in einem viel weiteren Sinne bedeutsam sind, betreffen sie doch – das Wissen über die kommunikative Konstellation, in die der Zuschauer in der Rezeption eines Dokumentarfilms eintritt, zu dem immer auch ethische Komponenten gehören;

– das Wissen über die Formen des Alltags- und Soziallebens und darüber, wie sie sich in mehr oder weniger standardisierten Inszenierungen von Objektumgebungen manifestieren; – das Wissen über Realität im weitesten Sinne, über historische Ereignisse und zugleich über die ethische und moralische Bewertung der Themen und Gegenstände, die der Film exponiert und in je eigener rhetorischer Form entfaltet.

Für das Imaginationskonzept sind diese Beobachtungen von einiger Tragweite, weil sie eine – verbreitete, aber, wie wir meinen, verkürzte – Vorstellung, Imaginieren sei eine Art tagtraumartige Erfüllungsoperation des im Text Unbestimmten, ‚Leeren‘ oder Elliptisierten, um komplexere Denkprozesse erweitert: Imaginationen sind in diesem Verständnis grundsätzlich wissensbasiert und nicht auf reine Fantasietätigkeit (insbesondere die Bild- und Szenenfantasie) beschränkt. Thema oder Gegenstand eines Films wie unseres Beispiels ist nicht in diesem selbst als genau fassbare Aussage exponiert, sondern muss in einem komplizierten Schlussverfahren, das sich auf die dargebotenen Inhalte, die morphologische Anlage des Films in kapitelartigen Abschnitten, die Text/Bild-Koordination, auf ästhetische Verfahren wie die Kameraschwenks, auf die Frage nach der kommunikativen Intentionalität des Films und schließlich auf die ‚Moral von der Geschichte‘ stützt, interpretativ eruiert werden.

‚Imaginieren‘ als Bezeichnung einer rezeptiven Anreicherung und Konkretisation des ausgebreiteten Materials entfaltet sich so als ein Feld verschiedener Arbeiten am Text, welche das Auffüllen elliptisierter Information umfassen, aber auch komplexere Berechnungen und Auslegungen. Sie entwickeln das Material fort, verleihen ihm nicht allein anschauliche Fülle, sondern betten es auch ein in weitere Bezüge des Welt- und Wertewissens.

Man könnte einwenden, ‚Imaginieren‘ sei dann lediglich eine andere Bezeichnung für ‚Rezipieren‘, ‚Verstehen‘ oder ‚Aneignen‘. Es bleibt folglich zu diskutieren, welche Formen geistiger Tätigkeit dem Imaginieren tatsächlich zugehören (oder ihm zugesprochen werden sollen) und welche nicht. Immerhin ist die Erkenntnisfunktion der Imagination oder „Einbildungskraft“ bestimmt worden als „Vermittlung von sinnlicher Erfahrung und Verstand“ (Wolf 1998, 110) und bezeichnet dann genau die Brücke, die das Material der Anschauung (also den Film), die individuelle Bildproduktion und die darauf aufbauenden Interpretations- und Aneignungsprozesse miteinander verbindet.

Für die theoretische Diskussion der Geltungsbereiche eines umfassenden Imaginationskonzepts ergeben sich daraus einige grundlegende Fragen: Ist das Imaginieren eine Bezeichnung für die Herstellung jener Wissensbestände, die in der Rezeption ‚über den Text hinaus‘ entstehen? Ist es den subjektiven Anteilen dieser Wissensproduktion vorbehalten (denn zumindest formal steuert der Text die Ergänzungs- und Auffüllungsprozesse sowie die Ausdeutungsarbeiten des Zuschauers)? Würde man Imagination als Teil einer Rezeptionstheorie des Films dann aber nicht verlieren, weil sie gerade den ungesteuerten Anteil der Aneignungen bezeichnete? Doch auch die thematischen Aufschlüsselungen des Textes, die Weiterentwicklung seiner Angebote und Verschmelzung mit lebensweltlich gestifteter Erfahrung sind textuell gesteuert und also Teil einer Rezeptionstheorie des Films. Wenn er eine Bedeutungsschicht anbietet, von der er sagt, dass sie da ist, ihre Aufschlüsselung aber der Reflexion des Zuschauers überlässt, dann ist das Teil des textuellen Angebots, der vom Text gestellten Aufgabe. Sie ist eine Art Rätsel, bei dem es nicht um die richtige Lösung geht, sondern darum zu erkennen, von welcher Art das Rätsel (und damit das kommunikative Angebot) überhaupt ist. Das Imaginieren erweist sich dann als Teil der kommunikativen Planstruktur des Films.

Anmerkungen

[*] Mit herzlichem Dank an Christine N. Brinckmann für die kritische Durchsicht dieses Textes. Die Druckfassung dieses Artikels erschien in: *Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino*. Hrsg. v. Heinz-Peter Preußer. München: Fink 2012.

[2] Vergleichbares findet sich zuhauf in der Alltagspraxis der Fernsehdokumentation: Bilder von mittels Verpixellung unkenntlich gemachten Zeugen, nicht erkennbare Köpfe von hinten im Dunkel des Vordergrunds, nachgesprochene Aussagen und dergleichen mehr. Diese Inszenierung unterstreicht die Zeugenschaft der Dargestellten ebenso wie die Tatsache, dass das Thema des Films/des Berichts der Realität selbst entstammt, weil sich nur unkenntlich machen lässt, wer sich gefährdet, wenn er offen spricht. Zugleich legen die Bilder Zeugnis ab von der Verpflichtung der Filmemacher, die Gefilmten vor den Konsequenzen zu schützen, die ihre Aussage für sie haben könnte (von Entlassung bis Verfolgung oder sogar Mord). Die Anonymisierung von Zeugen mag bis in den fiktionalen Bereich hineinreichen: So inszeniert *BAD MA RA KHAHAD BORD* (*DER WIND WIRD UNS TRAGEN*, Iran/F 1999, Abbas Kiarostami) explizit die Abwesenheit der Bilder. Fast alle Gesprächspartner des Fotografen agieren aus dem Off heraus, bleiben unsichtbar, thematisieren teilweise selbst die Bildverweigerung: eine filmische Inszenierung des traditionellen Bildverbots im Islam und

zugleich Wahrung privater Unsichtbarkeit fern dogmatischer Religiosität; vgl. Bialas (o.J.).

[3] Praktische Erfahrung zeigt jedoch genauso wie theoretische Überlegung und experimentelles Nachprüfen, dass das Konzept zu grobschlächtig ist, um als Erklärungsmodell der facettenreichen Text/Bild-Relationen bestehen zu können. Es vermengt wahrnehmungspsychologische und linguistische oder logische Sachverhalte, unterscheidet nicht zwischen nicht vorhandenen und tatsächlich kontradiktorischen Text/Bild-Beziehungen und ist viel zu eng und zudem oft kaum nachvollziehbar normativ fixiert auf ein unausgewiesenes ‚Idealformat‘ des Nachrichtenberichts; vgl. neben Wember (1976) auch Drescher (1997) und Renner (2001).

[4] Historische Dokumentarfilme haben auf die Strategie der ‚leeren‘ oder auch ‚dysfunktionalen‘ Bilder immer wieder zurückgegriffen, um die Nicht-mehr-Präsenz historischer Personen zum Ausdruck zu bringen. Man mag an *NUIT ET BROUILLARD* (*NACHT UND NEBEL*, F 1956, Alain Resnais) denken, der die Schreie der Ermordeten den Betonwänden der Gaskammern abringt, oder an Künstlerporträts wie *CALLAS ASSOLUTA* (F 2007, Philippe Kholly), in dem leere Bilder der Hotelzimmer, Ankleideräume, Opern- und Konzerthäuser die Abwesenheit der Protagonistin beklagen. Sie tragen den Gestus des ‚Es ist (hier) gewesen‘, zeigen eine Objektrealität im Vergangenheitsmodus, der keine Handlungsrealität mehr korrespondiert. Die Bewegung zwischen ‚leeren‘ Bildern und ihrer nachzeitigen Interpretation gehört in solchen Filmen zum rhetorischen Inventar, bildet eine argumentative Trope, die das Geschichtliche als etwas ebenso Ab- wie Anwesendes sichert.

[5] Die Regisseurin hatte bereits mehrere kürzere Dokumentarfilme gedreht, die erfolgreich auf Festivals liefen; für *BENIDORM* erhielt sie 2006 den Deutschen Kurzfilmpreis. 2011 wurde *SCHÖNHEIT* auf dem Leipziger Dokumentarfilmfestival uraufgeführt.

[6] Objekte im Film sind weder unabhängig noch unschuldig, sondern eingebunden in die Erzählung und die Charakterisierung der erzählten Welt. Insofern stehen sie immer, auch im Dokumentarfilm, in einem Bedeutungszusammenhang; vgl. Bordwell/Thompson 1979, 80; Gianetti 1982, 266; Wulff/Kaczmarek/Ohler 1995; *Cinema 40* („Ausstattung“), 1994, darin insbesondere Christen 1994.

[7] Kamera: Olaf Hirschberg, Steadicam: Marc Stoppenbach.

[8] Diese Technik panoramierender Schwenks und Fahrten sowie die Disjunktion der so gewonnenen interessellos und distanziert wirkenden Bilder und darüber gelegten Off-Erzählungen ist nicht neu. Beides findet sich bereits in den experimentellen Dokumentarfilmen des Österreicher Gerhard Benedikt Friedl, in seinem Erstling *KNITTELFELD* (D/A 1997) ebenso wie in *HAT WOLFF VON AMERONGEN KONKURSDELIKTE BEGANGEN?* (D/A 2004). Ein tonloser Kommentar berichtet im Duktus eines Polizeiprotokolls skurril anmutende Geschichten; er reiht

große und kleine Ereignisse, Marotten und Gebrechen von Industriellen und Politikern wie wahllos aneinander, Wirtschaftsverbrechen größten Ausmaßes stehen neben scheinbar Beiläufigem. Alles scheint gleichwertig, alles scheint miteinander zusammenzuhängen und ist doch nur eine „dicht vernetzte Zusammenhanglosigkeit“ (Robnik 2005) – eine enorme Faktensammlung, die zugleich auf eine grundsätzliche Darstellbarkeitskrise verweist: Die komplexen Verflechtungen von Politik und Wirtschaft(skriminalität) scheinen unentwirrbar.

Literatur

- Bialas, Dunia (o.J.) Der Wind wird uns tragen [Rezension]. In: *Artechoc*, URL: <http://www.artehock.de/film/text/kritik/w/wiwiun.htm> (letzter Zugriff 15.03.2012).
- Bordwell, David (1995) DIE HARD und die Rückkehr des klassischen Hollywood-Kinos. In: *Der schöne Schein der Künstlichkeit*. Hg. v. Andreas Rost. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, S. 151–202.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (1979) *Film Art. An Introduction*. Reading, Mass.: Addison-Wesley.
- Brecht, Bertolt (1967) Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment [1931]. In: Ders.: *Schriften zur Literatur und Kunst*. 1. Bd. 18. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 139–209 (Gesammelte Werke in 20 Bänden).
- Christen, Thomas (1994) Die Präsenz der Dinge und die Absenz der Protagonisten. In: *Cinema* 40, S. 9–19.
- Drescher, Karl Heinz (1997) *Erinnern und Verstehen von Massenmedien: Empirische Untersuchungen zur Text-Bild-Schere*. Wien: WUV.
- Eisenstein, Sergej M. (2005) Musikalische Landschaft [1946]. In: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hg. v. Felix Lenz & Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 372–386.
- Giannetti, Louis (1982) *Understanding Movies*. 3. Aufl. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Reden, Sven von (1997) *UNDERGROUND (1976). Eine Analyse*. Trier: WVT.
- Renner, Karl Nikolaus (2001) Die Text-Bild-Schere. In: *Studies in Communication Sciences* 2,1, S. 23–44.
- Robnik, Drehli (2005) Tag der Toten. Paranoia, Messianismus und Gedächtnisbildung in Gerhard Friedls HAT WOLFF VON AMERONGEN KONKURSDELIKTE BEGANGEN? In: *Programmblatt 006*. Wien: Diagonale – Forum österreichischer Film, URL: <http://farocki.akbild.ac.at/downloads/hatwolffvonamerongen.pdf> (letzter Zugriff 15.03.2012).
- Wember, Bernward (1976) *Wie informiert das Fernsehen?* München: List.
- White, R. Kerry (1995) *An Annotated Dictionary of Technical, Historical, and Stylistic Terms Relating to Theatre and Drama*. Lewiston/Queenston/Lampeter: Edwin Mellen.
- Wolf, Phillip (1998) Einbildungskraft. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 109–110.
- Wulff, Hans J./Kaczmarek, Ludger/Ohler, Peter (1995) Fortnum & Mason im Kino: Derek Jarmans Film WITTGENSTEIN. In: *Wittgenstein Studien* (Heidelberg [...]: Springer), Diskette 1, 1995, File 16-1-95; online zugänglich unter URL: <http://www.derwulff.de/2-53>.