

Zeitschrift für Ästhetik  
und Allgemeine Kunstwissenschaft

Herausgegeben von  
Josef Früchtl und  
Philipp Theisohn

Heft 65/1 · Jg. 2020

FELIX MEINER VERLAG  
HAMBURG

Abonnenten der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* erhalten einen kostenlosen Zugriff auf die elektronische Ausgabe inkl. der Archivhefte der letzten Jahrgänge über die »Meiner eLibrary«. Weitere Informationen unter: [www.meiner.de/ejournal](http://www.meiner.de/ejournal).

Sie möchten informiert werden, sobald eine neue Ausgabe erscheint? Dann abonnieren Sie unseren ZÄK-Newsletter unter: [www.meiner.de/newsletter](http://www.meiner.de/newsletter).

ISBN 978-3-7873-3907-5 · ISSN 0044-2186 (Print) · ISSN 2366-0740 (Online)

Alle Beiträge werden vor der Veröffentlichung in einem Peer-Review-Verfahren begutachtet.

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2020. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Carla Peca. Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

## INHALT

### SCHWERPUNKT

#### WERK-ZEUGE – DER WERKBEGRIFF ZWISCHEN DEN GEISTESWISSENSCHAFTLICHEN DISZIPLINEN

<i>Anrei Bahr, Thomas Kater, Johannes Waßmer</i> : Einleitung.....	11
<i>Reinold Schmücker</i> : Artefakt – Schöpfung – Werk – Prolegomena zu einer Taxonomie produzierter Entitäten .....	17
<i>Anrei Bahr</i> : Sich ans Werk machen – Annäherung an einen geisteswissenschaftlichen Grundbegriff.....	41
<i>Dieter Burdorf</i> : Grenzen des Fragments.....	59
<i>Johannes Grave</i> : Werk und Wirkung – Bild und <i>agency</i> – Zur Aktualität der phänomenologischen Unterscheidung zwischen Kunstwerk und ästhetischem Objekt.....	87
<i>Johannes Waßmer</i> : Im Werkraum der Geisteswissenschaften – Friedrich Nietzsches <i>Der Wille zur Macht</i> zwischen epistemischem Ding und <i>boundary object</i> .....	103
<i>Thomas Kater</i> : Werke der Wissenschaft – Praxeologische Perspektive auf die Kategorie des Werks.....	123

### ABHANDLUNG

<i>Íngrid Vendrell Ferran</i> : Spur, Zeugnis und Imagination – Der Erkenntniswert von Dokumentarfilmen.....	147
---	-----

### BESPRECHUNG

Claudia Keller: <i>Lebendiger Abglanz – Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse</i> . Göttingen: Wallstein Verlag 2018 (Helmut Pfotenhauer).....	169
---	-----



## ABSTRACTS

*Reinold Schmücker*

Artefakt – Schöpfung – Werk

Prolegomena zu einer Taxonomie produzierter Entitäten

Was verbindet all diejenigen Dinge miteinander, auf die wir mit dem Werkbegriff Bezug nehmen? Der vorliegende Beitrag begründet, warum der Artefaktbegriff weiter gefasst werden sollte, als es in der Artefaktphilosophie üblich ist. Folgt man diesem Vorschlag, lassen sich der Begriff der Schöpfung und der Begriff des Werks als Subkategorien des Artefaktbegriffs explizieren. Auf diese Weise ergibt sich eine Taxonomie produzierter Entitäten, die auf eine Besonderheit der Kategorie des Werks aufmerksam macht: Als Werke fassen wir nur solche Schöpfungen auf, von denen wir annehmen, dass ihre Beschaffenheit urheberseitig in ihren wesentlichen Hinsichten abschließend festgelegt worden ist und diese Festlegung im Prinzip zeitlich datiert werden kann. Ein solches Verständnis des Werkbegriffs erlaubt es, die spezifisch unabgeschlossene Geschaffenheit von Vorstufen und bestimmten Fragmenten anzuerkennen, und lässt uns auch verstehen, warum wir mitunter von einem *work in progress* sprechen.

*What do all those things have in common that we refer to with the concept of a work? This article explains why the concept of artifact should be understood in a broader sense than is usual in the philosophy of artifacts. Following this suggestion, the concept of creation and the concept of a work can be explained as subcategories of the concept of artifact. This leads to a taxonomy of produced entities, which draws attention to a peculiarity of the category of the work: We consider works to be only those creations of which we assume that their nature has been finally determined in its essential aspects by the author and that this determination can in principle be dated. Such an understanding of the concept of a work allows us to acknowledge the specifically unfinished nature of pre-stages and certain fragments, and also makes us understand why we sometimes speak of a ›work in progress‹.*

*Amrei Bahr*

Sich ans Werk machen

Annäherung an einen geisteswissenschaftlichen Grundbegriff

Als zentrale Untersuchungsgegenstände sind Werke in den Geisteswissenschaften omnipräsent. Befragen wir geisteswissenschaftliche Disziplinen danach, was Werke eigentlich auszeichnet, sind wir allerdings mit einer Vielfalt disparater Auffassungen konfrontiert. Der Beitrag plädiert für einen *begründet restriktiven* Umgang mit dieser Vielfalt geisteswissenschaftlicher Werkkonzepte, um der je individuellen

Leistungsfähigkeit der Konzepte angemessen Rechnung zu tragen. Funktionen des Werkbegriffs kommt dabei eine Schlüsselrolle zu: Innerhalb geisteswissenschaftlicher Praktiken erfüllt der Werkbegriff je unterschiedliche Funktionen, deren Explikation in doppelter Hinsicht von Nutzen ist. Zum einen können diese Funktionen als Gründe dafür dienen, bestimmte Praktiken der Verwendung des Werkbegriffs gegenüber anderen zu privilegieren. Zum anderen befördert es den (inter)disziplinären Austausch, wenn wir uns der Funktionen gewahr werden, die dem Werkbegriff innerhalb unserer Praktiken zukommen.

*As central objects of investigation, works are omnipresent in the humanities. However, if we question individual disciplines as to what actually characterizes works, we are confronted with a variety of disparate work concepts. This paper argues for a reasoned restrictive approach to this diversity of work concepts in the humanities in order to take appropriate account of the individual capabilities of each of these concepts. Functions of these concepts play a key role in this context: within the humanities, work concepts fulfil a myriad of different functions, the explication of which is useful in two ways. On the one hand, these functions can serve as reasons for privileging certain practices of using work concepts over others. On the other hand, the awareness of the functions fulfilled by work concepts promotes (inter)disciplinary scientific exchange.*

*Dieter Burdorf*

Grenzen des Fragments

In diesem Aufsatz wird zunächst der Begriff ›Fragment‹ im Kontext einer Theorie des ›Werks‹, also des abgeschlossenen Artefakts, geklärt. Es wird gezeigt, dass Fragmente im Gegensatz zu Werken in mindestens einer Hinsicht defiziente Artefakte sind. Im folgenden Schritt wird herausgearbeitet, wo das Fragment an seine Grenzen kommt. Gemeint ist dabei einerseits die materielle Abgrenzung des Fragments von seiner Umgebung durch Schnitte, Brüche und Konturen, andererseits die begriffliche Abgrenzung des Fragments von benachbarten literarischen Formen der Prosa und der Lyrik wie Aphorismus, Skizze, Entwurf, Montage und Monostichon. Ferner wird ein Blick auf ›totale Fragmente‹ (George Steiner), also Extremformen der Fragmentierung, geworfen, vor allem auf solche Fälle, in denen Artefakte ganz oder nahezu ganz gescheitert, verloren oder zerstört sind, also ein Maximum an Defizienz aufweisen. Der Schwerpunkt der Überlegungen liegt im Bereich der Literatur; andere Künste und Medien werden jedoch durchgehend vergleichend herangezogen.

*In this paper, the term ›fragment‹ is first defined in the context of a theory of the ›work‹, i.e., the completed artifact: unlike works, fragments are deficient artifacts in at least one respect. Moreover, it is outlined where the fragment reaches its limits. This means on the one hand the material delimitation of the fragment from its surroundings by cuts, breaks, and contours,*

*on the other hand the conceptual delimitation of the fragment from adjacent literary forms of prose and poetry, e.g. aphorism, sketch, draft, cut-up, or monostichon. Finally, ›total fragments‹ (George Steiner) are considered, that is, extreme forms of fragmentation, especially such cases in which artifacts have failed, been lost or destroyed completely or almost completely, this means: they have reached a maximum of deficiency. The focus of the argumentation lies in the field of literature; however, other arts and media are often used for comparison.*

Johannes Grave

Werk und Wirkung – Bild und *agency*

Zur Aktualität der phänomenologischen Unterscheidung zwischen Kunstwerk und ästhetischem Objekt

Das Fach Kunstgeschichte hat den Werkbegriff – anders als den Kunstbegriff – kaum zum Gegenstand eigenen Nachdenkens gemacht. Dennoch hat der Begriff die Praxis der Disziplin nicht unwesentlich geprägt. Selbst im aktuellen Fachdiskurs, der das Wort ›Werk‹ aufgrund seiner Konnotationen oftmals durch andere Begriffe ersetzt, wirken einige Implikate der Werkästhetik nach. Dies gilt insbesondere für jüngere Überlegungen zur Macht von Bildern und zur *agency* von Artefakten. Der Beitrag nimmt diese Ausgangslage zum Anlass, um an die phänomenologische Grundunterscheidung zwischen dem dinglichen Kunstwerk und dem durch den Betrachter mitkonstituierten ästhetischen Objekt zu erinnern. Diese fundamentale Differenzierung, die im Anschluss an Mikel Dufrenne näher erläutert wird, könnte jenseits der Scheinalternative zwischen konstruktivistischen und animistischen Ansätzen einen neuen Weg weisen, um zu verstehen, warum Bildern und Artefakten so häufig Macht oder *agency* zugesprochen wird.

*The discipline of art history has hardly made the concept of the artwork – unlike the concept of art – an object of reflection. Nevertheless, the term has had a significant influence on the practice of art historians. Even in current discourses, which often replace the word ›work‹ by other terms to avoid its connotations, some implications of the aesthetics that is associated with the ›work‹ continue to resonate. This is particularly true of recent reflections on the power of images and the agency of artefacts. The contribution takes this situation as an opportunity to resort to the basic phenomenological distinction between the work of art as a thing and the ›aesthetic object‹ that is co-constituted by the viewer. This fundamental differentiation, elaborated particularly by Mikel Dufrenne, could help to overcome the misleading dichotomy between constructivist and animist approaches and point a new way to understand why images and artefacts are so often attributed power or agency.*

*Johannes Waßmer*

Im Werkraum der Geisteswissenschaften

Friedrich Nietzsches *Der Wille zur Macht* zwischen epistemischem Ding und *boundary object*

Mein Beitrag versteht den Werkbegriff nicht nur als ästhetischen, sondern auch als epistemischen Grundbegriff. Ausgehend von einem nachgelassenen Fragment Friedrich Nietzsches, das Eingang in *Der Wille zur Macht* – einen Text mit prekärem Werkstatus – gefunden hat, wird in drei Schritten argumentiert: (1) Der Werkbegriff ist an verschiedenen Prozeduren in den Geisteswissenschaften beteiligt und bleibt auch dann erhalten, wenn ein werkästhetischer Werkbegriff abgelehnt wird. (2) Innerhalb dieser Prozeduren kommt dem Werkbegriff eine gemeinsame Funktion zu. Sie besteht in der Konstitution epistemischer Dinge. Die Ähnlichkeit der Prozeduren des Werkbegriffs in den Geisteswissenschaften kann mit dieser Beschreibung auch über methodische und disziplinäre Grenzen hinweg beschrieben werden. (3) *Der Wille zur Macht* wird auch für kulturelle bzw. kulturökonomische Zwecke in Dienst genommen. Der Werkbegriff ist ein Grenzbegriff über die Wissenschaft hinaus. Er bildet *boundary objects*.

*This paper understands the concept of work not only as an aesthetic but also as an epistemic basic concept. It starts from one of the ›Nachgelassenene Fragmente‹ of Friedrich Nietzsche’s work, which has found its way into ›Der Wille zur Macht‹ – a text with a precarious work status. I will argue in three steps: (1) The concept of work is involved in various procedures in the humanities and remains so even if an aesthetic concept of the work is rejected. (2) Within these procedures, the concept of work has a common function. It consists in the constitution of epistemic things. The similarity of the procedures of the concept of work in the humanities can also be described with this description across methodological and disciplinary boundaries. (3) ›Der Wille zur Macht‹ is also used for cultural or cultural-economic purposes. The concept of work is a borderline concept that transcends the boundaries of science. It constitutes ›boundary objects‹.*

*Thomas Kater*

Werke der Wissenschaft

Praxeologische Perspektiven auf die Kategorie des Werks

Der Beitrag perspektiviert das Verhältnis von Werk und Wissenschaften auf zweifache Weise: zum einen nimmt er das künstlerische Werk als ›Gegenstand‹ der Wissenschaften in den Blick. Ausgehend von Werkausgaben wird gezeigt, dass und inwiefern die Literaturwissenschaft im Rahmen der Editionspraxis maßgeblich an der Konstitution ihrer primären Forschungsgegenstände beteiligt ist. Zum anderen werden Werke als ›Medien‹ der Wissenschaften untersucht. Dabei wird nach den Implikationen des Werkstatus von Forschungsarbeiten für die wissenschaftliche

Praxis gefragt. Neben der Kategorie des wissenschaftlichen Œuvres werden dazu spezifische Werktypen (Standardwerke, Dissertations- und Habilitationsschriften) untersucht und auch die medialen Rahmenbedingungen von wissenschaftlichen Werken reflektiert. Aus dieser Doppelperspektive erweist sich die Kategorie des Werks als aufschlussreicher Bezugspunkt für die Untersuchung von disziplinspezifischen und disziplinübergreifenden Wissenschaftspraktiken.

*The article discusses the relationship between works and science in two ways: On the one hand, it considers the work of art as an ›object‹ of science. Taking critical editions and edition practice as an example, it shows that and to what extent literary studies play a key role in the constitution of their primary research subjects. On the other hand, works as ›media‹ of science are examined and the implications of the status of a work for scientific practice investigated. In addition to the category of a scientific oeuvre, specific types of works (standard works, dissertation and habilitation theses) are examined and the mediality of scientific works is reflected. From this double perspective, the category of the work proves to be an instructive point of reference for the study of scientific practices and their disciplinary differences as well as similarities.*

*Íngrid Vendrell Ferran*

Spur, Zeugnis und Imagination

Der Erkenntniswert von Dokumentarfilmen

In diesem Aufsatz argumentiere ich, dass alle Dokumentarfilme darauf abzielen, uns Erkenntnis über einen Aspekt der Realität zu vermitteln. Dieser These zufolge sind Dokumentarfilme – im Unterschied zu anderen Filmgattungen – der Wirklichkeit verpflichtet. Vor diesem Hintergrund sollen in diesem Aufsatz zwei Aspekte genauer untersucht werden: zum einen, wie der kognitive Wert von Dokumentarfilmen genauer zu verstehen ist, und zum anderen, inwiefern ausgehend von diesem epistemischen Aspekt Unterscheidungskriterien zwischen Dokumentarfilmen und anderen Filmgattungen entwickelt werden können. Der Aufsatz gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil werde ich die Frage untersuchen, inwiefern Dokumentarfilme ›Dokumente‹ der Realität sind. Dabei werde ich verschiedene Interpretationen des epistemischen Ziels von Dokumentarfilmen besprechen und auch die ›Vergegenwärtigungsansicht‹ als Ergänzung zu der ›assertorischen Ansicht‹ (Plantinga, Carroll und Currie) und zu der ›Verstehensansicht‹ (Dromm) anbieten. Im zweiten Teil sollen die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen besprochen werden, um genauere Unterscheidungskriterien zu entwickeln. Ich werde hierfür den phänomenologischen Begriff der Imagination (Sartre, Meunier) einführen und seine Produktivität für die Debatte über den kognitiven Wert von Dokumentarfilmen aufzeigen.

*In this paper I will argue that the common denominator shared by all examples of what we call documentary film is their pursuit of an epistemic goal. According to this view, documentaries, unlike fictional films, are committed to reality. Against this background, in this paper I explore two key aspects of documentary films. On the one hand, I establish an understanding of the cognitive value of documentary film and, on the other, I explore a range of criteria for differentiating between documentary films and fictional films. The paper is divided into two sections. In the first, I examine the question of whether documentaries can be regarded as ›documents‹ of reality. I explore different interpretations of the epistemic value of documentary films and I present the ›re-presentation view‹ as supplementary to the ›assertoric view‹ (Plantinga, Carroll and Currie) and the ›understanding view‹ (Dromm). In the second section, I discuss the similarities and differences between documentary films and fictional films, and I develop specific criteria of differentiation. Here I introduce the phenomenological concept of imagination (Sartre, Meunier) and show how it can help in explaining the epistemic dimension of documentary films.*



# ABHANDLUNG

## SPUR, ZEUGNIS UND IMAGINATION

### Der Erkenntniswert von Dokumentarfilmen

Von *Íngrid Vendrell Ferran*

#### *I. Einleitung*

Es gibt eine große Bandbreite von Filmen, die man als Dokumentarfilme bezeichnet: biographische und ethnographische Filme, Natur- und Kriegsdokumentationen, aber auch Filme, die größtenteils aus Inszenierungen bestehen und viele fiktive Momente enthalten, gelten als Dokumentarfilme. Auf den ersten Blick scheinen diese verschiedenen Formen des Dokumentarfilms eher wenig miteinander zu tun zu haben. In meinem Aufsatz möchte ich dennoch für die These plädieren, dass alle Dokumentarfilme dadurch gekennzeichnet sind, ein epistemisches Ziel zu verfolgen. Sie zielen darauf ab, uns Erkenntnis über einen Aspekt der außerfilmischen Realität zu vermitteln. Dieser These zufolge sind Dokumentarfilme im Unterschied zu anderen Filmgattungen der Wirklichkeit verpflichtet.<sup>1</sup> Zuschauerinnen und Zuschauer halten sie für eine vertrauenswürdige Darstellung der Realität, und gerade deswegen schätzen wir sie auch. Vor diesem Hintergrund sollen in diesem Aufsatz zwei Aspekte genauer untersucht werden. Erstens soll analysiert werden, inwiefern der Erkenntnisgewinn von Dokumentarfilmen genauer zu verstehen ist.<sup>2</sup> Um diesen Erkenntnisgewinn zu bezeichnen, werde ich von dem kognitiven bzw. epistemischen Wert von Dokumentarfilmen sprechen. Damit ist gemeint, dass Dokumentarfilme faktuale Erkenntnisse verschiedener Art vermitteln. Es ist die Bestimmung dieser verschiedenen Erkenntnisformen, die mich in diesem Aufsatz beschäftigen wird. Zweitens sollen ausgehend von diesem kognitiven Aspekt Unterscheidungskriterien zwischen Dokumentarfilmen und anderen Filmgattungen entwickelt werden.

<sup>1</sup> In diesem Text verwende ich die Termini Realität und Wirklichkeit als Synonyme. Wenn nicht anders angedeutet, beziehe ich mich damit auf die außerfilmische Realität. Dieser Gebrauch schließt natürlich nicht aus, dass ein Dokumentarfilm, wie jeder andere Film auch, ein ästhetisches Produkt und als solches dennoch Teil der Realität/Wirklichkeit ist, auf die er verweist.

<sup>2</sup> Die Begriffe Erkenntnisgewinn, Erkenntniswert, kognitiver bzw. epistemischer Wert oder Gewinn verwende ich hier synonym, um mich auf das Erkenntnis- oder kognitive Potential von Dokumentarfilmen zu beziehen.

Ich möchte meine Ausführungen zunächst mit zwei Anmerkungen beginnen. Erstens soll die Konzentration auf den epistemischen Aspekt als definitorisches Merkmal für Dokumentarfilme nicht auf Kosten ihrer kreativen und imaginativen Momente geschehen, denn auch diese Elemente spielen – so meine These – eine wichtige Funktion, um Aspekte der Realität zu zeigen. Dokumentarfilme bestehen nicht nur aus Aufnahmen vergangener Momente: Vergangene Momente werden durch Dokumentarfilme nicht bloß abgebildet, sondern auch inszeniert. Dieser Aspekt wurde schon von Grierson, der den Terminus »Documentary« im Englischen eingeführt hat, beobachtet, als er Dokumentarfilme als »die kreative Behandlung der Aktualität« definierte (»the creative treatment of actuality«).<sup>3</sup> Auch Michael Renov in *Theorizing Documentary* beobachtet<sup>4</sup>: »[...] nonfiction contains any number of »fictive« elements, moments at which a presumably objective presentation of the world encounters the necessity of creative intervention«. Die Figuren, die Sprache, das Narrativ oder die Musik sind einige Aspekte, die üblicherweise in Dokumentarfilmen verwendet werden und die offen für verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten sind. Dieser kreative Aspekt scheint bei vielen der Dokumentarfilme, die in den letzten Jahren entstanden sind, wie etwa bei *Stories We Tell* (2012) von Polley oder *The Act of Killing* (2012) von Oppenheimer, sehr stark im Mittelpunkt zu stehen. Viel mehr als eine wahrheitsgemäße Präsentation der Realität durch Aufnahme regen diese Aspekte die Imagination der Zuschauerinnen und Zuschauer an, können Eigenschaften einer außerfilmischen Realität deutlicher hervortreten lassen und Ausdruck einer bewussten Inszenierung sein. Die Frage ist hier, welche Funktion diese kreativen-imaginativen Momente bei der Erkenntnisvermittlung erfüllen. Sind sie bloß ein Gehilfe, um ein Narrativ zu erzeugen, das sich um die wahren Aufnahmen eines realen Geschehens herum organisiert? Oder sind diese Momente an sich auch epistemisch wertvoll?

Zweitens soll der epistemische Wert des Dokumentarfilms nicht lediglich im Sinne eines Gefühls der Echtheit oder eines Gefühls der Glaubwürdigkeit verstanden werden,<sup>5</sup> obwohl diese durchaus vorhanden sein können. Außerdem sollen Dokumentarfilme nicht deshalb als epistemisch wertvoll betrachtet werden, weil sie auf der institutionellen, sozialen, gegenständlichen und pragmatischen Ebene einen Wirklichkeitsbezug haben,<sup>6</sup> sondern – und das ist eine viel stärkere These – weil wir durch Dokumentarfilme *faktuale Erkenntnisse* erwerben. Diese Strategie, Dokumentarfilme ausgehend von ihrem epistemischen Wert zu definieren, ist besonders in letzter Zeit im Kontext kognitivistischer Filmtheorien sehr verbreitet. In diesem Rahmen plädiert etwa Carl Plantinga dafür, dass Dokumentarfilme uns

<sup>3</sup> John Grierson: *The First Principles of Documentary*, in: *Grierson on Documentary*, hg. von F. Hardy, London 1966, 147.

<sup>4</sup> Michael Renov: *Theorizing Documentary*, New York/London 1993, 2.

<sup>5</sup> Vgl. für diese Ansicht Thomas Schadt: *Das Gefühl des Augenblicks*, Konstanz 2012.

<sup>6</sup> Vgl. für eine Charakterisierung des Dokumentarfilms in diesem Sinne Eva Hohenberger: *Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*, in: *Bilder des Wirklichen*, hg. von Eva Hohenberger, Berlin 2000, 8–34, hier 20–21.

»behauptete wahrheitsgetreue Darstellungen« (»asserted veridical representations«) anbieten.<sup>7</sup> Auch Noel Carroll und Greg Currie legen den Akzent auf die Tatsache, dass Dokumentarfilme Wahrheiten vermitteln und Behauptungen über die Realität aufstellen.<sup>8</sup> All diese Autoren sind der Meinung, dass Dokumentarfilme, gerade weil sie Aufnahmen von einem realen Geschehen – oder Spuren, wie man sie auch bezeichnet – enthalten, etwas über dieses Geschehen aussagen, so wie Fotografien auch Aufnahmen einer vergangenen Wirklichkeit sind und uns über diese berichten. Keith Dromm hat diese im Kontext der heutigen angloamerikanischen Ästhetik stark verbreitete Ansicht als die »assertorische Ansicht« (*assertoric view*)<sup>9</sup> bezeichnet, weil sie das epistemische Ziel von Dokumentarfilmen als Aufstellung von Behauptungen über die Realität erklärt. Dromm will den epistemischen Wert von Aussagen allerdings durch den epistemischen Wert des Verstehens (*understanding*) ersetzen. Anders als Dromms »Verstehensansicht« werde ich dagegen für ein pluralistisches Bild des kognitiven Werts plädieren. Wenn auch die »assertorische Ansicht« und die »Verstehensansicht« nicht komplett falsch sind, können sie aber – wie ich im Folgenden zeigen werde – das kognitive Potential von Dokumentarfilmen allein nicht erklären. Vielmehr muss für eine Pluralität von Erkenntnissen plädiert werden, die man ausgehend von Dokumentarfilmen erwerben kann. Um diese These zu untermauern, werde ich mein Augenmerk auf eine bestimmte Art von Erkenntnissen richten: die Vertrautheit mit qualitativen Aspekten der Erfahrung, die wir dank der Teilnahme an einem Dokumentarfilm erwerben können. Die »assertorische« und die »Verstehensansicht« sollen so durch die »Vergegenwärtigungsansicht« ergänzt werden.

Der Aufsatz gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil werde ich die Frage untersuchen, inwiefern Dokumentarfilme »Dokumente« der Realität sind. Dabei werde ich verschiedene Interpretationen des epistemischen Ziels von Dokumentarfilmen besprechen und auch die »Vergegenwärtigungsansicht« als Ergänzung zu der »assertorischen Ansicht« und zu der »Verstehensansicht« präsentieren. Insbesondere interessiert mich hier die Frage, inwiefern Dokumentarfilme als Spuren und als Zeugnisse zu betrachten sind. Im zweiten Teil sollen die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen besprochen werden, um genauere Unterscheidungskriterien zu entwickeln. Ich werde hierfür den phäno-

<sup>7</sup> Carl Plantinga: *What a Documentary Is, After all*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63/2 (2005), 105–118, hier 105. Plantinga behauptet allerdings, dass Dokumentarfilme auf zwei verschiedene Arten kommunizieren können: indem sie etwas aussagen (»say«) und/oder indem sie uns etwas zeigen (»show«).

<sup>8</sup> Noel Carroll: *Engaging the Moving Image*, New Haven 2003; Greg Currie: *Visible Traces – Documentary and the Contents of Photographs*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57/3 (1999), 285–297 und Greg Currie: *Documentary Traces – Film and the Content of Photographs*, in: *The Philosophy of Documentary Film*, hg. von David LaRocca, Lexington 2017, 95–112.

<sup>9</sup> Keith Dromm: *Understanding (and) the Legacy of the Trace*, in: *The Philosophy of Documentary Film*, hg. von David LaRocca) Lexington 2017, 413–430, hier 413.

menologischen Begriff der Imagination einführen und seine Produktivität für die Debatte über den kognitiven Wert von Dokumentarfilmen aufzeigen.

## *II. Dokumentarfilme als Dokumente? Drei Modelle des kognitiven Werts von Dokumentarfilmen*

Da der Terminus »Dokumentarfilm« als Teilwort den Terminus »Dokument« enthält, liegt es nahe, Dokumentarfilme als eine Form von Dokument, d.h. im Sinne eines Belegs, der Informationen über die Wirklichkeit enthält, zu verstehen. Die sprachliche Nähe beider Begriffe sollte uns allerdings nicht in die Irre führen. Dokumentarfilme sind nicht oder nicht nur Aufnahmen von wahren realen Momenten. Denn auch die Kreativität des Filmemachers oder der Filmemacherin spielt bei Dokumentarfilmen eine wichtige Rolle, wenn es z.B. darum geht, Szenen auszuwählen, die gezeigt werden sollen, diese Szenen sogar mit Inszenierungen und teilweise mit fiktiven Elementen zu bereichern, das Narrativ zu entwickeln usw. Inwiefern – wenn überhaupt – sind Dokumentarfilme dann als Dokumente zu verstehen? Das Wort Dokument kann verschiedenartig interpretiert werden (als Spur, als Zeugnis usw.), genauso wie die Erkenntnisse, die wir aufgrund von Dokumentarfilmen erwerben können (als Vermittlung von Wissen, als Verstehen, als Bekanntheit usw.).

Um die eben gestellte Frage zu beantworten, werde ich zunächst die »assertorische Ansicht« besprechen, der zufolge Dokumentarfilme Behauptungen über die Realität aufstellen, weil sie Aufnahmen vergangener Momente sind bzw. Spuren enthalten. Konkret geht es mir hier darum, mich zunächst mit der Position Greg Curries auseinanderzusetzen, welcher als Hauptvertreter dieser Ansicht gilt.

Um seine Theorie zu entwickeln, führt Currie zunächst eine Unterscheidung zwischen Spuren und Zeugnissen ein. Spuren und Zeugnisse sind beides Informationsträger, aber jedes Phänomen tut dies auf eine unterschiedliche Weise.<sup>10</sup> Um diese Unterschiede zu veranschaulichen, denken wir an folgendes Beispiel: Eine Fotografie etwa ist die Spur davon, was fotografiert wurde. Ein Gemälde dagegen ist ein Zeugnis davon, was gemalt wurde. Die genauen Unterschiede zwischen beiden Begriffen bei Currie können wie folgt zusammengefasst werden:

- (a) Spuren sind unabhängig von unseren Überzeugungen. Eine Fotografie bildet das ab, was vor der Kamera steht, unabhängig davon, was der Fotograf darüber denkt. Ein Maler dagegen malt in einem Gemälde das, wovon er denkt, dass es »da ist«.

<sup>10</sup> Gregory Currie: *Visible Traces – Documentary and the Contents of Photographs*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57/3 (1999), 286-287. Currie erkennt hybride Formen, und er unterscheidet hiervon die Simulationen.

(b) Spuren können unbeabsichtigt entstehen, Zeugnisse dagegen werden immer beabsichtigt. Ein Foto kann zufälligerweise entstehen, nicht aber ein Gemälde. Daraus ergibt sich, dass Fotos Informationen enthalten können, von deren Existenz der Fotograf nichts weiß.<sup>11</sup>

(c) Spuren haben eine direkte Verbindung zu dem, wovon sie Spuren sind.<sup>12</sup> Nur reale Dinge können Spuren hinterlassen. Gemälde können dagegen Zeugnisse von etwas sein, das nicht existiert hat.

Currie zufolge bilden Dokumentarfilme Narrative und enthalten fiktive Elemente. Er versteht Dokumentarfilme sogar als eine besondere Form von Narrativen, weil sie Spuren von realen Geschehnissen enthalten. »They are narratives in which traces of real events play a distinctive role«<sup>13</sup>, schreibt er diesbezüglich. Daraus folgt für diesen Autor, dass Dokumentarfilme nicht nur Spuren einer vergangenen Realität sind, sondern dass diese Spuren uns auch mit Grundmechanismen eines Narrativs vertraut machen. Diese Ansicht wird u.a. in dem folgenden Zitat deutlich<sup>14</sup>:

Wanting factual knowledge is not the only reason for valuing traces. We expect the documentary to link us with focal events in its narrative via traces of those things for the same sorts of reasons that we prefer photographs of our friends to photographs of people who merely look like them.

Damit erkennt er die kreative und imaginative Arbeit der Regie, welche die Spuren organisiert; er erkennt auch unsere kreativen und imaginativen Leistungen als Zuschauerinnen und Zuschauer, die dann die Spuren rezipieren; aber seiner Theorie nach sind Spuren für Dokumentarfilme grundlegend.

Dieser Ansicht zufolge sollte ein Dokumentarfilm, um als solcher gelten zu können, Aufnahmen vergangener Momente enthalten. Da aber in einer gewissen Hinsicht alle Filme – auch Fiktionsfilme – »Spuren« von etwas sind, weil Filme in der Regel aus Aufnahmen vergangener Momente bestehen, muss Currie eine weitere Spezifizierung einführen. Um Missverständnisse zu vermeiden, unterscheidet er dann zwischen zwei Formen der Repräsentation. Ein Foto kann repräsentieren, weil es etwas darstellt, wovon es eine Spur ist. Aber ein Foto kann auch repräsentieren, weil es mit einem bestimmten Narrativ assoziiert wird.<sup>15</sup> Damit ein Film zu einem Dokumentarfilm wird, muss er – so Curries spezifische These – Spuren in dem ersten Sinne enthalten. Das heißt, dass die Spuren in einem kausalen indu-

<sup>11</sup> Ebd., 288. Es sei hier bemerkt, dass Currie, im Unterschied zu den Positionen Scrutons und Waltons, nicht behauptet, dass Fotografien »transparent« sind und als »Fenster« auf die Realität betrachtet werden können. Er stellt lediglich die These auf, dass Fotografien uns Informationen über eine vergangene Realität vermitteln können.

<sup>12</sup> Ebd., 289.

<sup>13</sup> Currie: *Documentary Traces – Film and the Content of Photographs* [Anm. 10], 95.

<sup>14</sup> Ebd., 100.

<sup>15</sup> Currie: *Visible Traces – Documentary and the Contents of Photographs* [Anm. 10], 289–290.

zierten Sinne mit den Dingen, die sie abbilden, verbunden sind. In diesem Rahmen formuliert er die Definition eines »idealen Dokumentarfilms« wie folgt: »An ideal documentary is a filmically sustained narrative the constitutive film images of which represent only photographically: they represent only what they are of.«<sup>16</sup> Demzufolge können laut Currie Narrative Teil von Dokumentarfilmen sein, aber das Wesentliche von Dokumentarfilmen ist für ihn die Tatsache, dass diese Narrative uns nicht dazu verleiten müssen, die Bilder des Dokumentarfilms anders zu interpretieren als in dem kausalen Sinne.

Es gibt bei Curries Position zwei Aspekte, die als sehr kontrovers einzuschätzen sind. Der eine Aspekt ist die These, dass uns Dokumentarfilme, sofern sie *Spuren* enthalten, einen epistemischen und emotionalen Zugang zu den Dingen geben, die sie dokumentieren.<sup>17</sup> Laut dieser These wären Dokumentarfilme nur dann erkenntniswertvoll, d.h., sie hätten nur dann einen kognitiven Wert, wenn sie Spuren enthalten. Der andere Aspekt ist die These, dass Dokumentarfilme aufgrund dieser Spuren *Behauptungen* über die Realität aufstellen. So sagt Currie, dass Filme zu Dokumentarfilmen werden, »because they consist substantially of filmic parts that support an asserted narrative, in virtue of those parts being traces of things and not in virtue of their having any other representational role.«<sup>18</sup> Dies reduziert den kognitiven Wert von Dokumentarfilmen für Currie auf die Vermittlung von wahren gerechtfertigten Aussagen. Kurzum: Dokumentarfilme sind nur deswegen erkenntniswertvoll, weil sie uns propositionales Wissen vermitteln. Man kann Curries Position wie folgt zusammenfassen: Currie führt den Erkenntniswert von Dokumentarfilmen auf *das Aufstellen von Behauptungen* über die Realität, die man *aufgrund von Spuren* machen kann, zurück.

Achten wir zunächst auf die These, welche die durch Dokumentarfilme vermittelten Erkenntnisse betrifft. Damit berücksichtigt er nur eine Art von Erkenntnissen, die man aus Dokumentarfilmen erwerben kann: die Vermittlung von Aussagen, die wahr und gerechtfertigt sind. Dabei wird aber die große Vielfalt von epistemischen Werten, die man durch Dokumentarfilme auch erwerben kann, vernachlässigt. Nicht nur aufgrund von aufgestellten *Behauptungen* bringen uns Dokumentarfilme in Kontakt mit der Realität, sondern auch, weil sie uns Aspekte der Realität *zeigen*, die für uns vielleicht fremd sind oder mit welchen wir uns zu wenig auskennen. Außerdem enthalten nicht alle Dokumentarfilme Spuren im engen Sinne, wie Currie es behauptet, sondern sie sind auch als Zeugnisse einer bestimmten Situation zu verstehen. Sehr oft werden sie als Zeugnisse einer Zeit, einer Situation, einer Position usw. produziert, und dafür müssen fikionalisierende Mechanismen, wie z.B. die Inszenierung, verwendet werden.

Ich möchte meine Kritik an Currie – die wesentlich für eine Alternative zur assertorischen Ansicht ist – hier weiterentwickeln, indem ich zwei epistemische

<sup>16</sup> Ebd., 291.

<sup>17</sup> Ebd., 289.

<sup>18</sup> Ebd., 293.

Gewinne oder Ziele, welche aus Dokumentarfilmen erworben werden können, bespreche. Diese epistemischen Ziele sind das *Verstehen* von Situationen und die *Bekanntschaft* mit Erfahrungen. Damit ist die Liste der epistemischen Ziele nicht vollständig, aber die Besprechung beider gibt uns einen Eindruck davon, was verloren geht, wenn wir die »assertorische Ansicht« befürworten, die alle epistemischen Ziele lediglich auf das Aufstellen von Behauptungen reduziert.

Ich möchte nun zunächst das erste Ziel besprechen, welches das *Verstehen* von Situationen betrifft. Dokumentarfilme können uns mit Aspekten der Realität in Verbindung bringen und das Verstehen dieser Aspekte fördern. Die Bedeutung des Verstehens als ein wichtiger Erkenntniswert von Dokumentarfilmen ist erst kürzlich von Dromm hervorgehoben worden. Über den »assertoric view« schreibt er<sup>19</sup>:

Films in general are not even a good medium for making assertions. The most efficient vehicle for making an assertion is the linguistic sentence. There is typically much more taking place in documentary films than the sentences that are uttered by its actors and narrators, might appear on its screens, or are implied by its images.

Diesem Autor zufolge wäre es für eine Definition der Dokumentarfilme viel wichtiger, die These zu explorieren, dass Dokumentarfilme das »Verstehen« (understanding) fördern, anstatt dass sie uns einfach Informationen in Form von Aussagen vermitteln.<sup>20</sup> Dromm entwickelt diese »Verstehensansicht« – so werde ich sie bezeichnen – im Anschluss an neue Beiträge in der Erkenntnistheorie, welche das Verstehen als den ultimativen Zweck all unserer kognitiven Bemühungen betrachten (er entwickelt seinen Beitrag im Anschluss an C. Elgin und L. Zagzebski). Zurecht bemerkt er, dass wir, wenn wir etwas verstehen, nicht nur eine wahre gerechtfertigte Meinung darüber haben, sondern ein allgemeines Bild der Situation besitzen. Verstehen ist nicht mit Wissen gleichzusetzen. Verstehen heißt, dass wir viel mehr Informationen haben als bloß gerechtfertigte und wahre Aussagen. Es impliziert auch, dass wir die Informationen, welche diese Aussagen enthalten, anwenden und dabei Zusammenhänge herstellen können. Dromms Position ist wichtig, weil er uns zeigt, dass es falsch wäre, den Erkenntnisgewinn von Dokumentarfilmen auf das bloße Aufstellen von Behauptungen zurückzuführen, wie es etwa Currie macht. Wir sollten – und dies ist der entscheidende Aspekt von Dromms Position – auch die Kraft von Dokumentarfilmen, uns ein besseres Verständnis von Situationen anzubieten, berücksichtigen.

Um die Bedeutung des Verstehens als kognitiver Zweck von Dokumentarfilmen und die Plausibilität von Dromms »Verstehensansicht« zu erhellen, möchte ich kurz ein Beispiel einführen und besprechen. Nehmen wir etwa Luis Buñuels Film *Las Hurdes – Land ohne Brot* (1933). In der Tat werden in dem Film viele Behauptungen über das Leben in einer ressourcenarmen Region aufgestellt. So sagt etwa die

<sup>19</sup> Dromm: *Understanding (and) the Legacy of the Trace* [Anm. 9], 414.

<sup>20</sup> Ebd., 418.

Stimme des Erzählers bereits am Anfang des Films<sup>21</sup>: »In einigen Plätzen Europas gibt es noch Orte von einer beinahe paleolitischen Zivilisation« (»En algunos lugares de Europa existen focos de civilización casi paleolítica...«). Mit dieser Behauptung werden die Einwohner der Region Las Hurdes als extrem primitiv und nicht nur als arm dargestellt. An einer anderen Stelle des Films heißt es<sup>22</sup>:

Die Moral, welche den kleinen Hurdanern beigebracht wird, unterscheidet sich in nichts von der Moral, welche in unserer zivilisierten Welt herrscht« (»La moral que se enseña a los pequeños hurdanos no difiere en nada de la que rige nuestro mundo civilizado«).

Damit wird behauptet, dass den Schülerinnen und Schülern dieser Gegend dieselben ethischen Gesetze wie den Schülerinnen und Schülern in anderen wohlhabenderen Gegenden Europas beigebracht werden. Mit Behauptungen wie diesen erwerben die Zuschauerinnen und Zuschauer des Films viele Informationen über das Leben der Menschen in Las Hurdes.

Wenn auch all dies richtig ist und teilweise für die assertorische Ansicht spricht, wäre es meines Erachtens jedoch falsch zu sagen, dass dieser Film allein deshalb Erkenntnis vermittelt, weil er etwas über das Leben in einer sehr armen Provinz Spaniens aussagt. Zwar werden in dem Film viele Behauptungen über das Leben in Las Hurdes an sich aufgestellt, die uns Informationen über diese Region und ihre Einwohner vermitteln, aber sein kognitiver Wert liegt gewiss nicht nur darin. Dieser Dokumentarfilm vermittelt vielmehr auch ein besseres Verständnis davon, was es genau bedeutete, in solch armen Verhältnissen zu leben und aufzuwachsen. Wenn wir uns den Film anschauen, erwerben wir nicht nur Informationen über das Leben in dieser Gegend in Form einer Sammlung von Aussagen, sondern wir verstehen – und auch hier ist Dromms »Verstehensansicht« zutreffend – auch die Situation dieser Menschen in der absoluten materiellen und kulturellen Armut. Was uns der Film vermittelt, geht über die ausgesprochenen Aussagen der Erzählerstimme hinaus. Denn der Film bietet uns eine Vielzahl von Informationen, die wir nicht einfach nur glauben sollen, sondern die wir in einem kohärenten Ganzen selbst artikulieren müssen, so dass wir die verschiedenen Elemente in eine Relation mit anderen Elementen des Films und mit dem Ganzen bringen können. Das Verstehen der Situation dieser menschlichen Realität beschränkt sich nicht auf die Sammlung von Aussagen, die in dem Film besprochen werden. Es verlangt von uns vielmehr eine umfassendere Einsicht in die Situation, nämlich, dass wir verschiedene Aspekte miteinander in Verbindung bringen und einen allgemeinen Blick gewinnen. Als wichtiger epistemischer Gewinn von Dokumentarfilmen kann daher auch die Tatsache angesehen werden, dass sie unser Verstehen von Situationen fördern und verbessern – wie Dromm es zeigt – und uns nicht nur eine Sammlung von Aussagen vermitteln – wie Curries assertorische Ansicht behauptet.

<sup>21</sup> *Las Hurdes – Tierra sin pan*, Spanien, 1933; Regie: Luis Buñuel, 27 Min. (Minute 0:39).

<sup>22</sup> Ebd. (Minute 10:30).

Wenn ich auch mit Dromm einer Meinung bin, dass erstens die assertorische Ansicht zu begrenzt ist und zweitens der kognitive Wert des Verstehens anerkannt werden sollte, so denke ich auch, dass der Erkenntniswert von Dokumentarfilmen nicht nur als Verstehen von Situationen aufzufassen ist. Es geht nicht einfach nur darum, den kognitiven Wert wahrer Behauptungen (den Wert des Wissens) durch den kognitiven Wert des Verstehens zu ersetzen, wie Dromm es vorschlägt. Vielmehr erachte ich es als wichtig, verschiedene kognitive Werte in den Dokumentarfilmen zu erkennen. Statt eine monistische Ansicht über den kognitiven Wert von Dokumentarfilmen zu haben, sollten wir in die Richtung eines Erkenntnispluralismus arbeiten. So wie Gottfried Gabriel bei der Literatur auf die Bedeutung von nicht-propositionalen Elementen aufmerksam gemacht hat, sollten wir uns bei Dokumentarfilmen auch die Bedeutung anderer kognitiver Gewinne vergegenwärtigen.<sup>23</sup>

Ich möchte diese pluralistische Ansicht nun kurz skizzieren, indem ich neben der Bedeutung des Aufstellens von Behauptungen und des Verstehens von Situationen auf einen weiteren epistemischen Aspekt von Dokumentarfilmen hinweise, der für dieses Medium zentral ist. Kurzum geht es mir darum zu zeigen, dass die Bedeutung von wahren Behauptungen und das Verstehen von Situationen zwei unterschiedliche epistemische Gewinne sind, die durch Dokumentarfilme erlangt werden können. Diese beiden Werte sind aber nicht die einzigen kognitiven Werte, welche Dokumentarfilmen zugeschrieben werden können. Dokumentarfilme können uns auch weitere Erkenntnisse vermitteln. Ausgehend von der Pluralität epistemischer Werte werde ich hier auf die Bedeutung der Bekanntschaft mit bestimmten Erlebnisqualitäten hinweisen und diese untersuchen. Dies ist allerdings nicht der einzige kognitive Wert von Dokumentarfilmen jenseits des Wissens und Verstehens, denn auch Klarheit, Scharfsinn, Unterscheidungsvermögen usw. sind kognitiv wertvoll. Allerdings ist die Bekanntschaft mit Qualitäten der Erfahrung, die dank der Teilnahme an dem filmischen Universum stattfindet (die Bekanntschaft ist daher indirekt oder – wie ich unten zeige – dank der Imagination vermittelt), ein sehr wichtiger kognitiver Wert, der in der Debatte oft ignoriert wird. Diese Ansicht werde ich – wie bereits gesagt – als die »Vergegenwärtigungsansicht« bezeichnen.

Dokumentarfilme verschaffen uns einen »indirekten Zugang« zur Realität, so dass wir an den Erfahrungen anderer in einer vermittelten Art und Weise teilhaben können. Diesen indirekten Zugang scheint mir Karen D. Hoffman zu besprechen, wenn sie von einigen Filmen wie etwa *The Act of Killing* behauptet, dass sie einen »indirect approach« haben. Diese Filme »[...] confront their subject matter less directly than documentaries that otherwise assume (or presume) they offer »asserted veridical representations«<sup>24</sup>. Charakteristisch für den »indirect approach« ist, dass er »emphasize showing over telling«.<sup>25</sup> An diesen Aussagen erscheint mir wichtig, dass

<sup>23</sup> Gottfried Gabriel: *Erkenntnis*, Berlin/Boston 2015.

<sup>24</sup> K.D. Hoffman: »Deceiving into the Truth« – *The Indirect Cinema of Stories We Tell and The Act of Killing*, in: *The Philosophy of Documentary Film*, hg. von David LaRocca, Lexington 2017, 517–536, hier 517.

<sup>25</sup> Ebd., 520.

sie den epistemischen Wert von Dokumentarfilmen zu erklären versuchen, indem sie sich weder auf Behauptungen noch auf das Verstehen konzentrieren, sondern auf eine indirekte bzw. vermittelte Bekanntschaft mit bestimmten Erfahrungen hinweisen. Vermittelt durch den Film können wir mit bestimmten Lebenssituationen und Erfahrungsqualitäten *vertraut werden*. Statt nur etwas auszusagen, zeigen uns Dokumentarfilme bestimmte Empfindungen und Gefühle, Stimmungen und Emotionen. Diese qualitativen Aspekte der Erfahrung, die uns durch Dokumentarfilme gezeigt werden, können für uns etwas bereits Vertrautes sein. Sie können aber auch etwas Neues darstellen oder schon bekannte Aspekte der Erfahrung in einem anderen Licht erscheinen lassen. Dies ist eben ein wichtiger kognitiver Gewinn, der sich nicht einfach auf das Aufstellen von Behauptungen oder auf das Verstehen reduzieren lässt, sondern auf eine indirekte Bekanntschaft mit Qualitäten der Erfahrung hinweist. Diese Bekanntschaft mit Qualitäten der Erfahrung ist neben der bereits besprochenen Vermittlung von Wissen und dem Verstehen von Situationen ein weiterer zentraler kognitiver Wert von Dokumentarfilmen, was aber – wie bereits gesagt – nicht die ganze Palette von Erkenntnissen ausschöpft, die wir anhand von Dokumentarfilmen erwerben können.

Dieser Ansicht zufolge sind *Las Hurdes* für uns kognitiv wertvoll, auch weil wir uns anhand dieses Dokumentarfilms einen Eindruck davon verschaffen, *wie es war*, in dieser Gegend geboren zu sein, aufzuwachsen und zu leben. Wir bekommen einen Einblick in das Leben der Menschen in dieser Region, indem wir mit bestimmten Formen von Leid, Bemühen, Aussichtslosigkeit usw. vertraut gemacht werden. Dies ist natürlich nicht nur für diesen Dokumentarfilm zutreffend, denn der qualitative Aspekt ist auch für viele andere Dokumentarfilme zentral. Nehmen wir z.B. den Dokumentarfilm *Earthlings* von Shaun Monson. Der Film stellt nicht nur Behauptungen über unseren Umgang mit Tieren auf, und er fördert nicht nur das Verstehen unseres Umgangs mit anderen Spezies, sondern er bringt uns auch das Leid der Tiere näher, die wir als Essen und als Rohstofflieferanten betrachten und er führt uns unsere Herzlosigkeit im Umgang mit ihnen vor Augen. Durch den Film werden wir uns bewusst, wie wir Menschen mit Tieren umgehen, und uns wird ihr Schmerz und ihr Leid vermittelt. Indem sie als fühlende Wesen, die genauso wie wir Menschen auch Empfindungen und Gefühle haben, dargestellt werden, wird uns ein Stück ihrer Erfahrungen bekannt und vertraut gemacht, wozu wir oft keinen Zugang haben. Denn viele »Nutztiere« werden von uns einfach »benutzt«, ohne dass wir jemals in Kontakt mit ihnen treten.

Ich möchte nun noch ein weiteres Beispiel eines Dokumentarfilms anführen, der im Unterschied zu den vorher besprochenen Dokumentarfilmen viele fikionalisierende Elemente enthält. Damit will ich verdeutlichen, dass auch solche Dokumentarfilme darauf abzielen, uns Aspekte der Realität näher zu bringen. Ich denke hierbei z.B. an den »dokumentarischen Trickfilm« *Waltz with Bashir* von Ari Folman. Wenn wir uns den Film anschauen, werden wir mit bestimmten Erfahrungen des Krieges im Libanon vertraut gemacht. So verspüren wir etwa schon bei der ersten Szene, in der ein Rudel von 26 Hunden bei der Jagd auf Menschen gezeigt

wird, Angst, Furcht und Unruhe. Durch verschiedene ästhetische Mittel wird uns eine Situation als gefährlich, bedrohlich und als potentiell schädlich dargestellt.<sup>26</sup>

Diese Beispiele zeigen folgendes: Anhand von Dokumentarfilmen können wir mit dem phänomenalen Charakter von Erfahrungen vertraut gemacht werden. Dabei handelt es sich um emotionale und sensorische Qualitäten, und diese Vertrautheit kann sehr präzise und genau sein, aber sie ist nicht allein in Form von Aussagen artikuliert, sondern auch anhand von Bildern, Musik, Plot usw. Hierdurch wird es uns ermöglicht zu wissen, wie es ist, eine bestimmte Situation erlebt zu haben. Dies ist ein wichtiger kognitiver Gewinn, der zentral für Dokumentarfilme ist. Die Dokumentarfilme können uns die phänomenalen Qualitäten (besonders sensorischer und emotionaler Art) von bestimmten Erfahrungen und Situationen vermitteln, was als eine Art von »Wissen, wie es sich anfühlt« betrachtet werden kann.

Darüber hinaus ist diese Form von Vertrautheit mit Stimmungen, Emotionen und Empfindungen keine direkte Vertrautheit, sondern sie wird durch die kreativen und imaginativen Aspekte des Films vermittelt. Es handelt sich dabei nicht um eine direkte Vertrautheit, weil wir die Situationen selbst nicht erlebt haben, aber man kann von einer indirekten Bekanntschaft mit den Situationen sprechen, die dann durch unsere Fähigkeit, uns das Dargestellte zu vergegenwärtigen, vermittelt wird. Es handelt sich also um eine imaginative Bekanntschaft mit Erfahrungsqualitäten: Ausgehend von dem, was wir schon erlebt haben, und angeleitet von dem Film selbst, können wir dann dank unserer imaginativen Fähigkeiten Variationen von Erfahrungen erzeugen, die nicht gleich mit dem sind, was wir selbst erlebt haben, aber die sich daraus entwickeln lassen.

Weder das Verstehen von Situationen noch die indirekte Bekanntschaft mit Aspekten der Erfahrung lassen sich bloß auf die Vermittlung von Behauptungen über die Realität zurückführen. Dennoch sind sie genauso wertvoll wie das Aufstellen von Behauptungen, und sie sollen berücksichtigt werden, um das Erkenntnispotential von Dokumentarfilmen zu erklären. Denn wenn wir nur auf das Aufstellen von Behauptungen achten, geht ein Großteil der kognitiven Leistungen von Dokumentarfilmen verloren. Ich plädiere hier für ein pluralistisches Bild des kognitiven Werts von Dokumentarfilmen. Denn der Erkenntnisgewinn von Dokumentarfilmen kann verschiedenartig erklärt werden: Sie können epistemisch wertvoll sein, weil sie Behauptungen aufstellen, aber auch weil sie das Verstehen von Situationen fördern und weil sie uns mithilfe unserer imaginativen Ressourcen und ausgehend von dem bereits Erlebten mit qualitativen Aspekten des Erlebens vertraut machen.

Jetzt sind wir in der Lage, auch den anderen Teil von Curries kontroverser These zu besprechen, der zufolge Dokumentarfilme aufgrund von den in ihnen enthaltenen »Spuren« Behauptungen aufstellen. Diese These ist problematisch, denn nicht alle Dokumentarfilme bestehen aus Aufnahmen von vergangenen realen Momenten. Viele Dokumentarfilme enthalten Szenen, die keine Spuren im Sinne Curries sind: Einige Szenen sind als Spuren inszeniert, andere sind einfach Fiktionen.

<sup>26</sup> *Waltz with Bashir*, Hebräisch, 2008, Regie: Ari Folman, 87 Min.

Denken wir z.B. an einen BBC-Dokumentarfilm über Dinosaurier: Der Film beinhaltet viele Informationen über diese ausgestorbene Tierart und auch viele nachgestellte Szenen mit Dinosauriern. Er enthält jedoch keine Spuren von ihnen, denn die gezeigten Dinosaurier wurden nicht gefilmt, sondern bloß mit dem Computer simuliert. Wenn dies so ist, dann sind Dokumentarfilme eher als Zeugnisse denn als Spuren zu verstehen. Das bedeutet, dass es bei ihnen eher darum geht, uns einen Aspekt der Realität als real zu zeigen, als aufgrund einer wahren Aufnahme eine Behauptung aufzustellen. Da ihr Hauptziel die Vermittlung von Erkenntnissen über die Realität ist, können sie sich verschiedener Mittel bedienen. Entscheidend ist nicht, dass sie Spuren enthalten, sondern dass sie ein wahrhaftes Zeugnis eines bestimmten Aspektes der Wirklichkeit sind, dass sie als solche produziert, rezipiert und wertgeschätzt werden. Als Zeugnis soll uns der Dokumentarfilm Erkenntnisse vermitteln, aber diese Erkenntnisse gewinnen wir nicht nur aufgrund von Aussagen, sondern hauptsächlich, weil uns der Film etwas *zeigt*. Auf diesen Aspekt des Zeigens werde ich im nächsten Kapitel noch einmal eingehen.

Kommen wir jetzt zurück zu der Frage vom Anfang des Kapitels: Sind Dokumentarfilme als Dokumente zu betrachten? Auf diese Frage kann jetzt viel nuancierter eine Antwort gegeben werden. Gewiss sind Dokumentarfilme nicht immer Dokumente in der Hinsicht, dass sie Spuren im Sinne Curries enthalten und Behauptungen über die Realität aufstellen. Dokumentarfilme können also manchmal als Dokumente betrachtet werden, aber nicht immer. Denn nicht immer enthalten sie Spuren, und ihr kognitiver Gewinn erschöpft sich nicht in der Vermittlung von Behauptungen. Wenn Dokumentarfilme als Dokumente zu betrachten sind, dann soll dies in einem anderen Sinne verstanden werden: weil sie eine *Verpflichtung mit der Realität* haben, die darin besteht, uns *faktuale Erkenntnisse*, d.h. Erkenntnisse über reale Tatsachen, zu vermitteln. Der Filmemacher oder die Filmemacherin hat sie mit dem epistemischen Ziel, uns mithilfe von Aussagen, Bildern, usw. einen Aspekt der Realität näher zu bringen, gemacht, und wir rezipieren und schätzen sie im Hinblick auf ihr Erkenntnispotential. In dieser Hinsicht können sie als Zeugnisse der Wirklichkeit gelten (wobei diese Zeugnisse mithilfe von fiktionalisierenden Elementen erzeugt werden), auch wenn sie genauso wie Spielfilme mit Mitteln wie Montage, Tönen, Rhythmen, Inszenierungen, Narrativen usw. arbeiten.

### *III. Realitätsvergegenwärtigung und Realitätsverpflichtung: Die Grenzen zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen*

Im vorangegangenen Kapitel bin ich auf die Bedeutung der kreativen Momente und auf die Funktion des Zeigens eingegangen, um das Erkenntnispotential von Dokumentarfilmen zu erläutern. Einerseits sind die fiktionalisierenden Strategien und fiktiven Elemente wichtig, damit der Filmemacher oder die Filmemacherin in einem Dokumentarfilm bestimmte Aspekte ins Zentrum unserer Aufmerksamkeit rücken kann. Wenn wir den Erkenntniswert von Dokumentarfilmen erklären

wollen, können wir die kreativen Aspekte nicht einfach beiseitelassen. Dokumentarfilme können nicht nur aufgrund der in ihnen enthaltenen Spuren definiert werden. Sie sind keine stellvertretenden Wahrnehmungen einer vergangenen Realität, und sie sind auch nicht nur ein Narrativ, welches sich um diese Spuren dreht. Andererseits ist für Dokumentarfilme nicht nur das, was sie explizit oder implizit aussagen, zentral, sondern auch das, was sie uns über die Realität zeigen. Beide Aspekte sind allerdings auch für Spielfilme kennzeichnend, so dass hier berechtigterweise folgende Frage entsteht: Wenn Dokumentarfilme dramaturgisch Spielfilmen so ähnlich sind, sollen wir dann die Grenzen zwischen beiden Genres aufheben? Oder lassen sich ausgehend von der Verpflichtung mit der Realität, die ich als das entscheidende Element von Dokumentarfilmen verstehe, Unterscheidungskriterien zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen entwickeln?

Einige Autorinnen und Autoren haben seit den 1990er Jahren den Vorschlag gemacht, die Grenzen zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen verschwinden zu lassen, und dabei behauptet, dass alles Fiktion oder aber alles Dokument ist. »Documentary fails to identify any structure or purpose of its own entirely absent from fiction or narrative«<sup>27</sup>, schreibt etwa Bill Nichols. Radikaler ist die Aussage von Jordan Peele, dem Regisseur des Films *Get Out*, als er gefragt wurde, ob es sich bei dem Film um einen Horrorfilm oder um eine Komödie handle: »*Get out* is a documentary«<sup>28</sup>. Er fügte hinzu:

I think that the issue here is that the movie subverts the idea of all genres. Call it what you want, but the movie is an expression of my truth, my experience, the experiences of a lot of black people and minorities. Anyone who feels like the other. Any conversation that limits what it can be is putting it in a box.

Mir erscheinen diese Vorschläge jedoch völlig falsch. Wenn wir all diejenigen Filme, die Zeugnis der Erfahrungen des Filmemachers sind – so ist meiner Ansicht nach die Aussage Peeles zu verstehen –, als Dokumentarfilme bezeichnen, dann wären in der Tat alle oder zumindest fast alle Filme Dokumentarfilme. Ich bin aber der Meinung, dass wir den Unterschied zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen nicht so schnell aufgeben sollten. Mit der Betonung der kreativen-imaginativen Aspekte und mit der Funktion des Zeigens liegt mir daher nichts ferner als, die Grenze zwischen beiden Genres in Frage zu stellen. Vielmehr geht es mir darum, ausgehend von der Idee, dass Dokumentarfilme im Unterschied zu Spielfilmen der Realität verpflichtet sind, Unterscheidungskriterien zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen zu entwickeln. Denn meiner Meinung nach können Spielfilme auch Erkenntnisse vermitteln; dies ist für sie im Gegensatz zu Dokumentarfilmen aber kein wesentliches Merkmal.

<sup>27</sup> Bill Nichols: *Representing Reality – Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington 1991, 5–6.

<sup>28</sup> Siehe für diese Aussagen: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2017/nov/17/get-out-golden-globes-race-horror-comedy-documentary-jordan-peele> [30.04.2020].

Um die Unterschiede zwischen beiden Filmgattungen herauszuarbeiten, möchte ich zunächst auf allgemeine Aspekte unserer Teilnahme an Filmen hinweisen, die mit der Rolle des Zeigens und der Funktion der Imagination zu tun haben. Im Gegensatz zu der heute verbreiteten »assertorischen Ansicht«, welche unsere Auseinandersetzung mit Filmen anhand linguistischer Modelle zu erklären versucht, möchte ich hier ein alternatives Paradigma unserer filmischen Erfahrung verwenden, das sich stark von phänomenologischen Ansätzen inspirieren lässt. Ich werde dabei davon ausgehen, dass der zentrale Aspekt von Filmen nicht die aufgestellten Behauptungen sind, die wir hören und verstehen können, sondern die von uns wahrgenommenen bewegten Bilder, die uns etwas zeigen. Die Wahrnehmung von solchen *Bildern* und die Teilhabe an der filmischen Realität ausgehend von solchen Bildern geschehen auf eine Art und Weise, die grundlegend anders ist als das Verstehen von sprachlichen Gebilden wie etwa Aussagen und Behauptungen.<sup>29</sup>

Konzentrieren wir uns nun auf die bewegten Bilder: Diese sind einerseits Objekt unserer Wahrnehmung, aber andererseits sind sie auch das Fenster, das zum filmischen Universum führt. In dieser Hinsicht sind die bewegten Bilder das Substrat, ausgehend von dem wir in die filmische Welt eintauchen. Während wir einen direkten Zugang zu den Bildern haben, die unmittelbare Objekte unserer Wahrnehmung sind und die wir als solche als in unsere Zeit und in unseren Raum eingebettet wahrnehmen, haben wir keinen direkten Zugang zum filmischen Universum, das sich in anderen Zeiten und Orten abspielt. Das filmische Universum – egal ob es sich um einen Spielfilm oder einen Dokumentarfilm handelt – ist für uns nicht gegenwärtig gegeben, sondern wird uns nur aufgrund der bewegten Bilder auf der Leinwand *vergegenwärtigt*. Erst weil wir in der Lage sind, über unsere Wahrnehmung hinauszugehen, können wir »in« den bewegten Bildern unserer Wahrnehmung ein filmisches Universum »sehen« bzw. in es »hineinschauen«.<sup>30</sup> Wir können hier – wie es in der Bildtheorie tatsächlich gemacht wird – von zwei verschiedenen Phänome-

<sup>29</sup> Damit werde ich Dokumentarfilme aus der Perspektive des Rezipienten betrachten und nicht aus der Produktionsperspektive. Vgl. für eine Analyse aus der Produktionsperspektive: Judith Siegmund: *Empathie und Verkörperung im Material – Überlegungen zur dokumentarische Filmarbeit*, in: *Empathie im Film – Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*, hg. von Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferran, Bielefeld 2017, 213–236.

<sup>30</sup> Die Idee eines »Hineinschauens« bei Bildern wird von Husserl besprochen: Edmund Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung – Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898/1925)*, Haag/Boston/London 1980, 30 und 50. Eine ähnliche These lässt sich auch in der angloamerikanischen Tradition finden. Richard Wollheim spricht von einem »Sehen-in«. Richard Wollheim: *What the spectator sees*, in ders.: *Painting as an Art*, London 1987. Trotz dieser grundlegend ähnlichen These gibt es wichtige Unterschiede zwischen beiden Autoren. Husserl erkennt bei der Bildwahrnehmung drei Momente: Bildträger, Bildobjekt und Bildsubjekt, während Wollheim nur zwei Elemente in Betracht zieht: das Substrat und das Objekt. Außerdem nimmt Husserl das Hineinschauen als eine Form der »Vergegenwärtigung« an und spricht von einem »Bildbewusstsein« (eine Idee, die Sartre weiterentwickelt hat), während Wollheim von einer besonderen Wahrnehmungsart (*species of perception*) ausgeht. Ich werde mich der phänomenologischen Tradition anschließen und, statt von einer Wahrnehmungsart zu sprechen, die Idee der »Vergegenwärtigung« explorieren.

nen sprechen: Wir nehmen das Substrat wahr (die bewegten Bilder auf der Leinwand in unserer realen Zeit und unserem realen Ort), aber wir »sehen« auch »in« diesem Substrat das filmische Universum (die dargestellte Wirklichkeit, die jenseits unserer Zeit und unseres Ort ist und welche eine eigene Zeit und einen eigenen Ort hat). Dieses Hineinschauen ist nicht mehr eine Wahrnehmung gegenwärtiger Objekte, sondern eine Vergegenwärtigung nicht vorhandener Gegenstände (das filmische Universum wird vergegenwärtigt, aber – anders als etwa die Leinwand – ist es für unsere Sinne nicht real vorhanden). Diese Vergegenwärtigungsleistung ist nicht nur für unsere Teilnahme an Spielfilmen notwendig, sondern auch für unsere Teilnahme an Dokumentarfilmen. Denn auch bei Letzteren müssen wir in der Lage sein, uns das Dargestellte zu vergegenwärtigen.

Um diese Vergegenwärtigungsleistung zu erklären, möchte ich kurz auf die Ausführungen Sartres über die Imagination in *Das Imaginäre* (1940) eingehen. Anstatt das Sehen-in als eine Wahrnehmungsart zu verstehen (wie es bei Wollheim der Fall ist), möchte ich mit Sartre (und Husserl) davon ausgehen, dass es sich um eine bestimmte Leistung der Imagination handelt: die Vergegenwärtigung des filmischen Universums. Meines Erachtens lässt sich mithilfe von Sartres Begriff der Imagination weiter an einer Unterscheidung zwischen Spielfilmen und Dokumentarfilmen arbeiten, die dann den epistemischen Aspekt für Dokumentarfilme zentral macht. Sartre versteht die Imagination als eine Bewusstseinsform, genauso wie die Wahrnehmung für ihn auch eine Bewusstseinsform ist.<sup>31</sup> Für Sartre setzt jede Bewusstseinsform ihr Objekt, d.h., sie ist auf eine bestimmte Art und Weise auf ihr Objekt gerichtet. Bei der Wahrnehmung wird das Objekt als existierend angenommen, bei der Imagination ist es dagegen – wie er sagt – ein »Nichts«.<sup>32</sup> Das bedeutet, dass das Objekt der Imagination nicht vorhanden ist, im Gegensatz zum Objekt der Wahrnehmung, welches uns als real vorhanden gegeben ist.

Ein wichtiger Aspekt dieses Ansatzes ist laut Sartre, dass die Imagination vier Formen annehmen kann. So schreibt er: »Es kann das Objekt als nichtexistierend setzen oder als abwesend oder als anderswo existierend; er kann sich auch neutralisieren, das heißt sein Objekt nicht als existierend setzen.«<sup>33</sup> Diese Taxonomie von Imaginationsformen bei Sartre ist für mein Argument wichtig, weil sich daraus der Unterschied zwischen Spielfilmen und Dokumentarfilmen entwickeln lässt. Um diese Unterscheidung weiterzuentwickeln, muss ich Sartres Taxonomie allerdings zunächst mithilfe der Weiterentwicklungen dieser Idee bei Jean-Pierre Meunier verfeinern, der sich von Sartre für seine Filmphilosophie hat inspirieren lassen.

Jean-Pierre Meunier, den ich hier als Anstoß für meine Argumentation verwende, behauptet in *Les Structures de l'Expérience filmique – L'identification filmique* (1969), dass Filme von uns eine Einstellung verlangen, die nicht als Wahrnehmung

<sup>31</sup> Jean-Paul Sartre: *Das Imaginäre – Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*. Reinbeck 1971, 42.

<sup>32</sup> Ebd., 55.

<sup>33</sup> Ebd., 55.

zu verstehen ist: »[...] le film sollicite de la conscience une attitude différente de la pure attitude perceptive«. <sup>34</sup> Diese Einstellung ist für Meunier ein imaginatives Bewusstsein (*conscience imaginative*) oder, konkreter ausgedrückt, ein filmisches Bewusstsein. Meunier folgt Sartre: »dans tous les cas où s'exerce la fonction imageante de la conscience, il s'agit toujours de se rendre présent un objet que nous savons ne pas être là«. <sup>35</sup> Filme verlangen von uns nicht nur, dass wir bewegte Bilder auf der Leinwand sehen, sondern dass wir uns die dargestellte Realität – so wie ich es vorher bereits beschrieben habe – vergegenwärtigen. In Meuniers Worten ist das filmische Bewusstsein immer eine Form von imaginativem Bewusstsein. <sup>36</sup> Weil wir uns etwas vergegenwärtigen, was in dem Moment gar nicht vorhanden ist, handelt es sich um eine Form von Imagination. Das filmische Bewusstsein ist in dieser Hinsicht eine Unterform oder Variante der Imagination bzw. der Fähigkeit, uns Dinge zu vergegenwärtigen, die als solche nicht vorhanden sind. <sup>37</sup> Egal ob bei Dokumentarfilmen oder bei Spielfilmen, richtet sich unser Bewusstsein auf etwas, was gerade nicht da ist, aber mithilfe unterschiedlicher Mittel vergegenwärtigt wird. Mit diesem Gebrauch des Terminus »Imagination« wird klar, dass ich etwa Oppenheimer nicht zustimmen kann, wenn er in einem Interview von seinem Film *The Act of Killing* als ein »documentary of the imagination, as opposed to a documentary of everyday life« spricht. <sup>38</sup> Denn in dem phänomenologischen Paradigma, das ich hier verwende, ist die Imagination eine Bewusstseinsform, die unbedingt auftreten muss, damit wir uns mit Filmen beschäftigen.

Entscheidend an Meuniers Weiterentwicklung von Sartres Ansichten über die Imagination für den konkreten Fall des Films ist jedoch, dass er ausgehend von Sartres Imaginationsformen eine Taxonomie von Filmen entwickelt. Meunier schreibt <sup>39</sup>:

<sup>34</sup> Jean-Pierre Meunier: *Les Structures de l'Expérience filmique – L'identification filmique*. Leuven 1969, 43. Ich bedanke mich bei Christiane Voss für ihren Hinweis auf Meunier.

<sup>35</sup> Ebd., 53–54.

<sup>36</sup> Ebd., 43.

<sup>37</sup> Die Verwendung des Terminus Imagination im Zusammenhang mit Filmen unterscheidet sich dadurch von Martin Seels Idee des Films als Imagination, dass ich die Imagination hier als eine Bewusstseinsform verstehe, die dadurch gekennzeichnet ist, dass sie uns Gegenstände und Sachverhalte vergegenwärtigt, die nicht vorhanden sind. Darüber hinaus werden sich aus meinem Verständnis des Films als Form des Bewusstseins robuste Unterschiede zwischen Dokumentarfilmen und filmischen Fiktionen ergeben, während für Seel die Unterscheidungen anhand eines Bündels von Indikatoren getroffen werden. Vgl. Martin Seel: *Die Künste des Kinos*, Frankfurt a.M. 2013 (besonders Kapitel 6 und 7). Trotz dieser Unterscheidung haben beide Modelle zum einen gemeinsam, dass die Imagination nicht als Simulation oder So-tun-als-ob interpretiert wird, d.h., Filme werden nicht als Requisite verstanden, damit sich die Zuschauerinnen und Zuschauer auf ein »make-believe«-Spiel einlassen und Quasi-Erfahrungen haben. Eine zweite Gemeinsamkeit besteht darin, dass ich die Imagination hier genauso wie Seel im Kapitel 6 seines Buches als verbindendes Element beider Gattungen – des Spielfilms und des Dokumentarfilms – verstehe.

<sup>38</sup> Zitiert nach Hoffman: »Deceiving into the Truth« – *The Indirect Cinema of Stories We Tell and The Act of Killing* [Anm. 25], 518.

<sup>39</sup> Meunier: *Les Structures de l'Expérience filmique – L'identification filmique* [Anm. 34], 64.

Nous partirons du cas où l'objet est existant et connu (film souvenir) pour nous acheminer vers l'étude du cas où l'objet est inconnu et inexistant (film de fiction) en passant par le cas intermédiaire, celui où l'objet est existant mais non connu (film documentaire).

Dieser Ansicht zufolge kann eine Klassifikation von Filmen ausgehend von ihren Objekten und unserem Bewusstsein davon entwickelt werden. Wenn das Objekt existent und bekannt ist, handelt es sich um eine Verfilmung bzw. einen »film souvenir«. Wenn das Objekt inexistent und unbekannt ist, dann handelt es sich um einen Spielfilm (»film de fiction«). Und schließlich, wenn das Objekt existent aber unbekannt ist, dann haben wir es mit einem Dokumentarfilm (film documentaire) zu tun.

Ich werde Meuniers Taxonomie hier als Ausgangspunkt nehmen, um Unterscheidungskriterien zwischen Spielfilmen und Dokumentarfilmen zu entwickeln. Die Taxonomie muss jedoch zunächst verfeinert werden, denn auch wenn sie auf den ersten Blick einleuchtend sein mag, so gibt es dennoch einen Aspekt, der geklärt werden muss, um realistische Unterscheidungskriterien zu entwickeln. Meunier betrachtet diejenigen Dokumentarfilme, die fikionalisierende Mechanismen anwenden – wie etwa den Klassiker *Nanouk, der Eskimo* (1922) – als Spielfilme. Angesichts der neuen Entwicklungen des Genres ist diese Definition allerdings zu streng: denn viele Dokumentarfilme enthalten fikionalisierende Elemente. Wir sollten daher offen für die Möglichkeit sein, dass uns in Dokumentarfilmen eine Realität vergegenwärtigt wird, die als solche nicht genau existiert hat, welche aber stellvertretend für andere ähnlich wirkliche Situationen sein kann und daher als ein gutes Zeugnis eines bestimmten Aspekts der Wirklichkeit angesehen werden darf.

Vor diesem Hintergrund entsteht die Frage, inwiefern sich Dokumentarfilme von Spielfilmen unterscheiden. Auch Spielfilme können uns dank der Verwendung fiktiver Elemente Aspekte der Realität zeigen (und dies in der Regel, ohne Behauptungen aufzustellen). Wir sollten aus dem vorher gesagten nicht schließen, dass es keinen Unterschied zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen gibt. Wie ich bereits am Anfang des Aufsatzes erwähnt habe, ist es mein Ziel, Dokumentarfilme aufgrund ihrer Epistemizität zu charakterisieren. Eben dieser epistemische Faktor soll Dokumentarfilme von Spielfilmen unterscheiden. Dokumentarfilme sind durch ein epistemisches Ziel gekennzeichnet. Spielfilme können zwar Erkenntnis vermitteln, aber dies ist für sie nicht immer der Fall. Wenn beide Filmgattungen aber eine Form der Vergegenwärtigung von etwas nicht gegenwärtig Vorhandenem sind, wie lassen sie sich dann unterscheiden? Diese Frage möchte ich im Folgenden beantworten, indem ich vier Unterscheidungsmerkmale mit Bezug auf die Epistemizität beider Gattungen entwickle.

(a) Existenz:

Im Fall von Spielfilmen handelt es sich um eine Darstellung von etwas, das nicht anwesend ist und nicht existiert. Bei Dokumentarfilmen ist der Gegenstand eben-

falls abwesend, dennoch wird er als existent dargestellt, d.h. er wird mit der Intention gezeigt, dass wir ihn als existent betrachten. Wir sind uns bei Dokumentarfilmen bewusst, dass es sich um etwas handelt, das als existent zu betrachten ist. Bei Spielfilmen dagegen sind wir uns bewusst, dass es sich um eine Fiktion handelt und dass wir das Dargestellte nicht als etwas als solches Existentes betrachten sollen.<sup>40</sup>

Dieses Bewusstsein der Existenz des Gegenstandes schließt nicht aus, dass ein Dokumentarfilm fikionalisierende Elemente enthält. Denn es gibt genug Raum für die Kreativität des Filmemachers, für das schauspielerische Können der Darstellerinnen und Darsteller usw. Entscheidend ist die Einstellung zum Film: Wir nehmen den Film als eine Darstellung eines existenten Gegenstandes. Dies tun wir, obwohl uns bewusst ist, dass der Dokumentarfilm mithilfe von Darstellerinnen und Darstellern gedreht wurde, dass er Inszenierungen enthält usw.

(b) Realitätseinstellung:

Damit verbunden ist ein weiterer Unterschied, welcher die Einstellung gegenüber der Darstellung betrifft, die Zuschauerinnen und Zuschauer bei Spielfilmen und Dokumentarfilmen einnehmen. Wenn wir uns mit Spielfilmen befassen, sind wir in der Lage, vieles hinzunehmen, was in der Fiktion dargestellt wird, auch wenn die Darstellung gegen Regel und Prinzipien der Realität verstößt. Bei Spielfilmen können wir etwa annehmen, dass es andere Welten gibt, Außerirdische mit anthropomorphen Zügen existieren, dass die Erde von Zombies besetzt oder von Affen regiert wird, dass es möglich ist, mit einer Zeitreisemaschine in die Vergangenheit oder in die Zukunft zu reisen usw. Kurzum: Wir sind offen für Dinge, die es in Wirklichkeit nicht gibt, und es gehört zu den Spielregeln der Institution Film, dass wir bei Spielfilmen in der Lage sind, diese unwirklichen und unmöglichen Gegenstände und Geschehnisse zu akzeptieren, so dass wir an der filmischen Welt teilnehmen können. Dies ist möglich, weil wir eine bestimmte Haltung oder Einstellung gegenüber der Darstellung einnehmen, welche uns offen dafür macht. Im Gegensatz dazu verlangt das Bewusstsein der Existenz des Gegenstandes bei Dokumentarfilmen, dass wir bei derselben Einstellung gegenüber der Realität bleiben und somit nicht offen für alles sind. Bei Dokumentarfilmen erwarten die Zuschauerinnen und Zuschauer, dass der Film einen Aspekt der Realität darstellt. Es gibt hier keine Einstellungsänderung, denn wir behalten unseren Realitätssinn. Wenn in einem Dokumentarfilm eine funktionierende Zeitreisemaschine gezeigt würde, wenn ein Außerirdischer, ein Zombie oder ein Affe, der als Präsident eines Landes

<sup>40</sup> Diese Unterscheidung, die ich hier anhand der Idee eines filmischen Bewusstseins entwickle, hat Seel in seinem anders basierten Modell hervorgehoben, etwa indem er folgendes behauptet: »Dokumentationen vergegenwärtigen Zustände und Verläufe tatsächlicher Handlungswirklichkeiten. Fiktionen dagegen vergegenwärtigen mögliche Handlungswirklichkeiten, die den realen mehr oder weniger nahekommen oder fernstehen können« (Seel: *Die Künste des Kinos* [Anm. 37], 147).

dargestellt würde, interviewt würden, würden wir gewiss in Frage stellen, dass es sich tatsächlich um einen Dokumentarfilm handelt.<sup>41</sup>

(c) Generalisierung:

Eine weitere wichtige Unterscheidung zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen liegt in der Möglichkeit, die erworbenen Kenntnisse zu generalisieren. Diese Möglichkeit ist bei Dokumentarfilmen vorhanden, nicht aber bei Spielfilmen. Während wir uns bei fiktionalen Filmen bewusst sind, dass das, was dargestellt wird, eine sehr subjektive Erfahrung oder Perspektive sein kann, nehmen wir im Fall der Dokumentarfilme das, was konkret dargestellt wird, als repräsentativ für eine allgemeine Situation wahr.<sup>42</sup> Wir erkennen den Gegenstand nicht nur als abwesend aber existent, sondern wir neigen auch dazu, das, was uns über das Objekt gezeigt wird, zu generalisieren und zu verallgemeinern. Ein Dokumentarfilm über den Krieg in einer bestimmten Region der Welt wird uns dazu veranlassen, ein bestimmtes Bild über diesen Krieg zu bekommen. Wir werden dann denken, dass die konkrete Geschichte, die uns gezeigt wurde, typisch, charakteristisch und stellvertretend für viele andere ist, die ihr ähnlich sind. Auch wenn wir etwa wissen, dass der Dokumentarfilm aus Inszenierungen gemacht wurde, dass Darstellerinnen und Darsteller involviert waren, dass die Geschichte erfunden ist, wenn uns ein Film als Dokumentarfilm präsentiert wird, rezipieren wir ihn als eine treue Darstellung der Realität, als Zeuge einer bestimmten Wirklichkeit. Die Erkenntnisse, die wir daraus erwerben, sind daher zu verallgemeinern. Diese generalisierende Tendenz erleben wir bei Spielfilmen dagegen nicht. Denn hier ist uns bewusst, dass es sich um etwas handelt, das es als solches nicht gab, und dass es eine subjektive Perspektive darstellt und als solche sehr idiosynkratisch sein kann und nicht verallgemeinert werden sollte.

(d) Institutionelle Garantie:

Ich komme jetzt zur letzten wichtigen Unterscheidung zwischen Spielfilmen und Dokumentarfilmen. Diese betrifft den Kontext, in dem wir beide Filmarten rezipieren, d.h. die Institution Film, so wie sie sich bis heute entwickelt hat. Bei Dokumentarfilmen gehen wir davon aus, dass uns der Film nicht täuscht und dass sich der Filmemacher oder die Filmemacherin genau und sorgfältig über die historischen, geographischen, psychologischen und soziologischen Tatbestände informiert hat. Wir begegnen Dokumentarfilmen mit der Erwartung einer Art von »institutioneller Garantie«, weil wir uns darauf verlassen, dass die Informationen geprüft worden sind und stimmen, während eine solche Garantie im Fall fiktionaler Werke

<sup>41</sup> Daher sind viele neuere Entwicklungen der Gattung wie etwa »Mockumentaries«, »Docufictions« und »Mumblecore« auch keine Dokumentarfilme, sondern eher Spielfilme, die der Realität nicht verpflichtet sind.

<sup>42</sup> Dieser Punkt wird auch von Meunier erwähnt, allerdings bezieht er sich nur auf Dokumentarfilme, die keine fiktionalisierenden Elemente enthalten. Meunier: *Les Structures de l'Expérience filmique* [Anm. 34], 66 und 106.

fehlt.<sup>43</sup> Einige Autoren, wie etwa Schadt, sprechen davon, dass eine Eigenschaft von Dokumentarfilmen die »Glaubwürdigkeit«<sup>44</sup> ist, welche sie mit Authentizität in Verbindung bringen. Diese Glaubwürdigkeit entsteht meines Erachtens durch die Tatsache, dass Dokumentarfilme genau mit der institutionellen Garantie präsentiert werden, dass wir glauben können, dass das, was dargestellt wird, etwas Reales ist.

Wenn wir entdecken, dass der Film diesbezüglich Fehler hat und nicht eine treue Darstellung der Realität ist, sind wir enttäuscht und betrachten dies als einen Mangel des Films. Denn wenn wir die Rechtfertigung unserer Erkenntnisse, die wir aus Dokumentarfilmen gewinnen, grundsätzlich außerhalb des Films suchen, dann wäre letztlich nicht der Dokumentarfilm das, was uns Erkenntnis vermittelt, sondern die entsprechenden außerfilmischen Quellen. Dies hätte als Konsequenz, dass die Dokumentarfilme nicht mehr das Ziel der Erkenntnis verfolgen würden. Bei Spielfilmen ist der Grad an Rechtfertigung geringer; fast nie gibt es eine epistemische Garantie, und in viel höherem Maße ist eine Eigenleistung des Zuschauers oder der Zuschauerin gefordert, die ihre Erfahrungen, ihre deduktiven Kräfte und die Vorleistungen der Filmkritik in Anspruch nehmen müssen, um die Darstellungen eines Films als gerechtfertigt und realitätsnah zu betrachten.

Diese Unterscheidungen deuten darauf hin, dass Dokumentarfilme im Unterschied zu Spielfilmen realitätsverpflichtet sind und als Quellen von Erkenntnissen betrachtet werden können, wenn sie auch eine kreativ-imaginative Dimension haben, mit Inszenierungen spielen und die Arbeit der Imagination verlangen.

#### IV. Schlussfolgerung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass – wie oft in der kognitivistischen Filmtheorie behauptet wird – Dokumentarfilme als Erkenntnisquellen betrachtet werden können und dass dieses epistemische Ziel für sie kennzeichnend ist. Dennoch sollten wir diesen Erkenntniswert weder auf das Aufstellen von Behauptungen noch auf die Tatsache, dass sie Spuren der Realität enthalten, begrenzen. Laut der konkreten Version des Kognitivismus, die ich in diesem Aufsatz entwickelt habe, vermitteln uns Dokumentarfilme auf verschiedene Art Erkenntnisse: Sie können Behauptungen aufstellen, aber sie können uns auch dabei helfen, Situationen besser zu verstehen, und/oder mit bestimmten qualitativen Aspekten dieser Situationen indirekt vertraut machen. Dokumentarfilme werden im Hinblick auf eine Viel-

<sup>43</sup> Ich übernehme diesen Ausdruck von Gaut, auch wenn er ihn in einem anderen Kontext verwendet hat. Berys Gaut: *Art and Knowledge*, in: *The Oxford Handbook of Aesthetics*, hg. von Jerrold Levinson, Oxford 2003, 442.

<sup>44</sup> Thomas Schadt spricht in *Das Gefühl des Augenblicks* von »Glaubwürdigkeit« als Voraussetzung dafür, etwas als Dokumentarfilm zu betrachten. Vgl. Thomas Schadt: *Das Gefühl des Augenblicks – Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*, Konstanz 2012, 20.

zahl epistemischer Ziele produziert, rezipiert und geschätzt. Ein wichtiges davon ist die imaginative Bekanntschaft mit bestimmten Erfahrungen. Es sind eben diese epistemischen Werte, die für Dokumentarfilme definitiv sind und die sie von Spielfilmen unterscheiden.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Zu Dank verpflichtet bin ich zunächst der Nomis-Stiftung für die großzügige Finanzierung eines Projektes über die Zuschauereteiligung an Filmen, das zwischen 2017 und 2019 am Zentrum Eikones der Universität Basel angesiedelt war. Mein Dank gilt Markus Wild und den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Eikones-Kolloquiums für Anregungen zu einer ersten Version dieses Aufsatzes, Leif Lengelsen und Carla Peca für sprachliche Verbesserungsvorschläge sowie Josef Früchtel und Philipp Theisohn für hilfreiche inhaltliche Kommentare.