

Observation und Objektivität

Was kann an einem Fiktionsfilm „faktisch“ sein?

Abstract: Observation and objectivity. What can be “the fact” in a feature film? Feature films have in principle long been accepted as a major historical source. It is all the more astonishing that they are not more widely used by professional historians. An important reason for this regrettable neglect is the equivocal relation between fictional stories and veritable “evidential” material all movies manifest. The actors and actresses as well as “real-life” exteriors used in films are indisputably factual, but the former play roles and the latter are rearranged according to the plot, the problems discussed and all the subsequent dramaturgical constraints. Movies dealing with historical incidents (such as Greengrass’s *United 93*) are, in addition, confronted with a number of specific problems, most prominent among them their “borderline” position between referring to facts while remaining ultimately fictitious constructs. Consequently, a skilful theory of cinematic narration and narrativity, conducive to a better understanding of historical realities as well as their depiction, has to face up to the challenges a logic of representation inevitably poses. The respective problems are aggravated both by the “engrossing” character of movies (they deal not least with and in emotions, after all) and their evidentiary character (which always is, to some degree, deceiving). Particularly films that in one way or another, however circuitously, refer to historical frameworks (e.g., *The Manchurian Candidate*, *The Siege*, *Master and Commander*) can teach us a lot about a number of unsolved problems of objectivity and factuality.

Key Words: feature films as historical source, deceptiveness of visual evidence, fiction versus reference to facts, theory of (cinematic) narrativity, logic of representation

I.

United 93 versucht die letzten Minuten der „vierten Maschine“ von 9/11 so wahrheitsgetreu wie möglich darzustellen.¹ Eine Reihe von Techniken wird angewandt – z. B. der Verzicht auf bekannte Stars, stattdessen tatsächliche Piloten und Bordpersonal etc. –, um ein Ziel zu erreichen, das mit dem Wort *Authentifizierungsideal* umschrieben werden kann. Es ist unmittelbar evident, dass die zwei Handlungsdimensionen dieses Films es in unterschiedlichem Ausmaß gestatten, dem tatsächlichen Geschehen nahezukommen. Was sich im ATC-Center zugetragen hat, ist bezeugbar von mehreren Personen; in gewisser Weise wird diese Authentifizierung durch den Umstand ausgedrückt, dass *Federal Aviation Agency Officer* Ben Sliney sich selbst ‚spielt‘. Was sich andererseits an Bord der *Boeing 757–200* abgespielt hat, kann – wenngleich das „Are you guys ready? Okay. Let’s roll“ berühmt geworden ist – nur approximativ erschlossen werden durch die 35 Telefonate der Passagiere und die Flugschreiber.

Abbildung 1:
United 93 (2006),
Paul Greengrass



Der Spannungsbogen kann mit den Begriffen Possibilität, Probabilität, Plausibilität charakterisiert werden. Umgehend wird der kategoriale Unterschied zwischen Geschichte und Film, genauer: zwischen Geschichtswissenschaft und Fiktionsfilm, klar. Für die erstere genügt dieses „Triple-P“ nicht, das höchste Maß an Wahrheit oder vielmehr Faktizität muss angestrebt werden, während dies beim Film ein zweitrangiges Ziel darstellt. Zwischen Streben und Erreichen besteht offenkundig ein Unterschied; auch die Geschichtswissenschaften können letztlich nur Annäherungswerte erzielen; totale Verifikation ist unerreichbar, was indessen nicht zu Resignation führen muss. Jedenfalls kann Filmen dieses Defizit nicht angelastet werden; sie haben andere Atouts, um höheren Ansprüchen gerecht zu werden.

Überflüssig zu sagen: Es ist keineswegs illegitim, Fiktionen zu generieren. Das Eingangsbeispiel *United 93* verfolgt jedoch das Ziel, die letzten Minuten von *United Airlines Flug 093* „objektiv“ darzustellen, quasi *non-fiktiv*. Ohne eigentlich ein

Dokumentarfilm zu sein – die Grenzen zwischen Dokumentar- und Fiktionsfilm sind ohnehin schwer zu ziehen – ist Paul Greengrass' Film in mancher Hinsicht auch das.² Paradoxaerweise erscheinen gerade die Bemühungen um wahrheitsgetreue Darstellung in mancher Hinsicht fragwürdig. So wurde z. B. eine ausgemusterte *Boeing 757* für die Dreharbeiten verwendet und tatsächliche Piloten (plus Bordpersonal) von *United Airlines* spielen Jason Dahl und LeRoy Homer Jr. und die *cabin crew*. Aber sie spielen eben, und ebenso wie die *seven-five* der Dreharbeiten nicht die in Frage stehende Maschine N591UA sein kann, können J. J. Johnson und Gary Commock nicht die getöteten Piloten sein: sie können sie nur markieren, simulieren, stellvertretend für sie eintreten. Und Ben Sliney spielt eben: Ich persönlich habe den Eindruck, dass er wirklich spielt, was bei professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern nicht zu konstatieren ist, jedenfalls in der Regel nicht auffällt.

Wie auch immer, die Simulation muss ausreichen. Sie tritt aber an die nicht mehr auffüllbare Stelle jenes Realen, das nur asymptotisch erreichbar ist. Was also durch die soziale Rezeption installiert wird, ist ein Reales zweiten Grades, das nur deshalb zum Schein in die Position des ersten Grades aufrückt, weil dieser unerreichbar bleibt. Ein zufälliger, gleichwohl signifikanter Reflex dieses Umstands könnte darin erblickt werden, dass die „vierte Maschine“ diejenige ist, die am schnellsten und vollständigsten in und aus der sozialen Wahrnehmung verdrängt worden ist. County Somerset in Pennsylvania, Stonycreek Township, wann wird das erwähnt: World Trade Center, ja (kaum mehr „Twin Towers“), vielleicht das Pentagon, „Shanksville“ eigentlich so gut wie nie. (Das lässt weitreichende, hier nicht zu leistende Schlussfolgerungen über kollektive Mentalitäten zu.)

Die Ersetzung des Wahrnehmbaren durch das Begreifbare wird in *United 93* ungewöhnlich deutlich: ersteres ist vernichtet worden, ein anderes muss an seine Stelle treten. Natürlich ist das die zentrale Ausweglosigkeit jeder Geschichtsdarstellung, von Michel de Certeau unter dem Schlüsselwort *Absenz* analysiert.³ Der narrative (Unterhaltungs-)Film hat dieses Problem – scheinbar – nicht, weil er vorgeblich nur Fiktives montiert. Ungeachtet allfälliger Rubrizierungsrücksichten (Dokumentar- versus Fiktionsfilm) macht also *United 93* dieses Problem nur deutlicher als andere Filme. Seine „Materialien“ sind so real(istisch) wie möglich (von der *Boeing seven-five* bis zu Ben Sliney), sie sind gleichermaßen „authentisch“ und nicht identisch, dieselbe Sache. Offenkundig sind nicht nur Situativität und Aktualität und eben Präsenz nicht (wieder) gewinnbar, auch Kontext, Kausierung und Arrangement/Assemblage müssen durch *a posteriori* gesetzte Narrationen und Diskurse (erstere beim Spielfilm, zweiteere beim Dokumentarfilm dominant) gleichsam ersetzt werden. Pure Beweisbarkeit bleibt folglich auch bei gewissenhaftester Nachstellung unmöglich, lediglich Glaubhaftigkeit ist erzielbar; ein Höchstmaß an Aufrichtigkeit und Gewissenhaftigkeit ist allerdings zu fordern.

Es gibt bekanntlich über die vierte Maschine auch den TV-Film *Flight 93*, dessen Titel ursprünglich für den Greengrass-Film vorgesehen war. Er akzentuiert die letzten Minuten an Bord von Flug 093 anders als der Kinofilm von Greengrass. (En passant: Es taucht hier, über Fiktions- versus Dokumentarfilm, ein weiteres Rubrizierungsproblem auf, indem üblicherweise dem Kinofilm intrinsisch höherer Wert beigemessen wird. Aufgrund der heutigen Filmtechniken erscheint diese Differenzierung passé.) Egal ob TV- oder Kinofilm, beide haben einige wenige Anhaltspunkte, mit denen sie das Auslangen finden müssen (die beiden Durchsagen von Ziad Jarrah und, wie gesagt, die insgesamt 35 Telefongespräche der Passagiere), aber ihre Verkettung zu intelligibler ‚Handlung‘ zu einem Narrativ, ist Interpretationen unterworfen, die manifest unterschiedlich sind – und die nur differieren können.

Entsprechende Skepsis ist weder unangebracht noch gibt sie Anlass, auf paranoische Weise alles in Frage zu stellen. Es geht eher um *modernisierte Quellenkritik*. Was man das Zeitalter von *closed circuit television* nennen könnte, ermöglicht visuelle und akustische Evidenz, die den Anschein erwecken kann, viel direkter an die Dinge heranzukommen als früher denkbar gewesen ist, doch handelt es sich dabei weitgehend um eine Täuschung. Diese Evidenz, teils bloße Schein-Evidenz, indem sie direkte Zeugenschaft nachahmt, wiewohl zeitliche Distanz ebenso wie Nicht-Anwesenheit unverändert bleiben, ist nichts als ein Derivat materialer Dinge: sie ist nicht das Original, kann aber bisweilen und für Naive so wirken, sie transferiert, nicht zuletzt indem sie Reales medial aufbereitet und eben nicht bloß ‚wiedergibt‘. In mancher Hinsicht handelt es sich um Indizien, ein wenig im Sinne Ginzburgs;⁴ und mit der Erwähnung dieser Anzeichen und Hinweise sind wir bei jenem Genre angelangt, das vielleicht dem Film am besten entspricht: *thriller* und *noir*.

Der Fiktionsfilm basiert auf einem unausgesprochenen Vertrag zwischen Autor und Rezipient, der folgendermaßen umschrieben werden könnte: Die dargestellten Dinge, Personen und Geschichten sind so realistisch, dass sie effektiv real sein könnten, und tatsächlich sind Schauspieler/innen und Exterieurs und alle möglichen Gegenstände real oder haben einen realen Aspekt. In Wahrheit sind diese Dinge und Menschen vermöge ihrer Anordnung in einem fiktiven Raum und entsprechend einer fiktiven Abfolge eine Erfindung, sie beruhen auf kreativen Akten, die nicht zuletzt durch die (Neu-)Montage bedingt sind, die das *story-telling* überhaupt erst ermöglicht. Indessen bleibt das Erfundene/Neu-Angeordnete so plausibel, dass es sich von etwas, das sich tatsächlich zugetragen hat, prinzipiell nicht unterscheiden lässt. Lediglich dieser kaum je bewusst gemachte ‚Vertrag‘ sowie Mischformen (semi-dokumentarische Filme oder solche, die sich deklariertermaßen an sogenannten wahren Begebenheiten orientieren) geben der Vermutung Raum respektive räumen ein, dass die Dinge komplexer sein könnten, als sie zunächst scheinen.

In Jennifer Lynchs *Surveillance*⁵ liegt diese so irreführende CCTV-Pseudorealität dem Film generell zugrunde. Die Empfindung und Entschlüsselung des Realen und wie wir einander wahrnehmen hängt von dem ab, was man/frau jeweils zu sehen, hören, zu decodieren glaubt; aber wir wissen, wie unterschiedlich Erblicken, Erinnern, Rechenschaft-Geben sein können; in der Tat legt ja gerade der Spielfilm mit seinen häufigen Darstellungen widersprüchlicher Zeugenaussagen solche Kritik nahe. Die *storyline* von *Surveillance* muss hier gar nicht nacherzählt werden: Für die momentanen argumentativen Zwecke ist es ausreichend, auf ein einziges Detail aufmerksam zu machen, nämlich die Räder des FCV, den die FBI-Agenten Anderson und Hallaway fahren. Wir sind hier mit einem Indiz *par excellence* konfrontiert.

In *Echo Burning* von Lee Child⁶ wird präzise dargelegt, dass es, um über eine effektive Tarnung zu verfügen, genügt, einen *Ford Crown Victoria* (*Crown Vic* oder FCV), früher auch einen *Chevy Caprice*, zu fahren. Es handelte sich um sehr robuste Wagen der alten Schule (z. B. separates Fahrgestell, hintere Starrachse, großvolumige Motoren, zwar relativ „PS-schwach“, aber mit hohem Drehmoment), ziemlich billig in der Anschaffung und anspruchslos im Betrieb; sogar der *Neuen Zürcher Zeitung* war der FCV (es gab luxuriösere Varianten wie *Mercury Grand Marquis* und *Lincoln Town Car*) einen Nachruf wert.⁷ US-Regierungsagenturen hatten immer die billigsten, „abgemagertsten“ Ausführungen zu fahren, beispielsweise sogar ohne Radzierkappen (*hub caps*). Lee Child beschreibt in seinem Roman von 2001, dass die drei Mörder sich einfach einen FCV besorgen, die *hub caps* entfernen und etliche *whip antennas* anbringen – und auf diese Weise automatisch als Staats-Agenten durchgehen. Die artifizielle Setzung solcher primitiver Indizien ist zureichend. Alle, die oft in den USA unterwegs sind, wissen, dass man/frau automatisch auf 65 Meilen zurückgeht, so wie man aus der Ferne die *Crown Vic* Silhouette und CB-Antennen sieht.

Die korrekte Observation führt also nicht unbedingt zu korrekter Bewertung einer objektiven Sachlage. Objektivität als Programm ist leicht zu fordern, in der täglichen Praxis aber kaum je zu erbringen. Abgesehen von allen erdenklichen Befangenheiten, ist, wie am konkreten Beispiel des FCV aufgezeigt, das Fehlen der *hub caps* plus einer ganzen Batterie von *whip antennas* bloß ein Anhaltspunkt, ermöglicht aber noch keine („wahre“) Aussage darüber, ob es sich tatsächlich um *sheriff*, *state police* oder FBI oder vielmehr um getarnte Verbrecher handelt, wenn auch letzterer Fall selten sein mag. Mit einfachen wahr/falsch- oder zutreffend/unzutreffend-Dispositionen ist das Auslangen nicht zu finden. Und im Film ist die Decodierung insofern weiter kompliziert, als die mediale Apparatur unvermeidbar und gewissermaßen unwillentlich und unfreiwillig weitere Dimensionen zwischen das Reale und Perzipierbare schiebt.

Das alles ist ziemlich unabhängig von Geschichtlichem, wenngleich dieses die Dinge weiter verkompliziert. Die Darstellungslogik erfordert den Einbau gewisser fiktiver Elemente, die *per definitionem* nicht nachprüfbar sind, sondern bestenfalls plausibel wirken: Wir wissen kaum, wie unterschiedlich das fremde Land der Vergangenheit („they do things differently there“) gewesen sein mag, Annahmen müssen Leerstellen füllen. Solche Annahmen sind auch dann – oder gerade dann – fragwürdig, wenn sie von Zeitzeugen stammen, da diese sozusagen immer „Partei“ sind (befangen von verklärenden Erinnerungen oder deren Gegenteil, bewegt von Nostalgie, Besserwissen oder schlicht mangelndem Wissen). Wenn ich meine Erfahrungen der *Mad Men* Ära in Beziehung setze zu dem, was in der TV-Serie gezeigt wird, kann ich zwar bewertend sagen, dass die Nachstellung gut gelungen ist, aber einige Fehler fallen mir dennoch auf. Die Darstellung ist nie die Sachlage (von einst) selbst, auch wenn sie das natürlich planmäßig vorgibt. Sogar das Zeitgenössische bietet keine Gewähr für Richtigkeit (und wer entschiede in letzter Instanz darüber?). Werbefachleute waren nicht so gut gekleidet wie der von Cary Grant 1959 gespielte Roger Thornhill in *North by Northwest* mit seinem *Kilgour French & Stanbury*-Einreihler (geschnitten von Arthur Lyons).

Teils unvermeidbare Falschheiten (Stilisierungen, Idealisierungen, persönlicher, nicht bewusst gemachter Geschmack etc.) sind nicht spezifisch für den Fiktionsfilm; wir kennen sie zur Genüge aus den Geschichtswissenschaften. Gewisse Details bleiben unwissbar; die Frage ist, ob resp. inwieweit solche Rekonstruktions- und Präsentations-Inkorrektheiten Bilder, nicht zuletzt Bilder von der Vergangenheit, entscheidend stören. Diese Frage – etwa in Bezug auf Filme – von der Intention her als obsessiv-pedantisch zu rubrizieren ist unhaltbar, indem es sich *de facto* um Quellenkritik und Kritik der Darstellung handelt. Es macht keinen Unterschied, ob es sich um visuelles oder schriftliches Material handelt.

Visuelles Quellenmaterial ist nur zu einem sehr geringen Prozentsatz erhalten/verfügbar, die Leerstellen müssen ohnehin und in jedem Fall gleichsam überbrückt werden, sei es durch den historiografischen Text. Doppeltes Dilemma: Die visuelle Evidenz ist fragmentarisch und sie kann auch irreführend sein. In der Nachstellung überhaupt schleichen sich in der Regel Ungenauigkeiten ein. (Zu denken ist an die Sammlerstücke in Philip K. Dicks *The Man in the High Castle*:⁸ Wer ist noch am Leben, der/die sich daran erinnert, dass *Lucky Strikes* anfangs, vor der roten, eine grüne Packung hatten: Ist die Frage daher irrelevant, wann die Umstellung vorgenommen wurde? Es ist wie mit dem Baum im Wald, den niemand stürzen hört/sieht.) Manche Details mögen unwichtig scheinen, aber je höher sie in der Rangordnung der Aussagekraft, also der Relevanz, zu orten sind, desto bedeutsamer werden sie. Die Anordnung der Bausteine durch die Darstellung, egal durch welches Medium, egal ob wissenschaftlich oder „fiktional“, ist immer Konstrukt, das sich

zum ursprünglichen Muster wie ein fernes und zumindest teilweise entstellendes Abbild verhält.

II.

In *Bean*⁹ sagt Rowan Atkinson als „Bean“: „Well, I’m doctor Bean, evidently“ – und das ist doppelt falsch: weder ist er ein Ph.D., noch ist er Bean, er ist Atkinson. Falsch gesetzte Zeichen (aber das „evidently“ ist natürlich ein Verlegenheitsfüllsel, wenn es sich auch auf Evidenz bezieht) können also Zuschauer/innen (und Leser/innen) aus der Illusion herauskatapultieren, aber zumal der Fiktionsfilm setzt naturgemäß alles daran, dass das nicht geschehe. Man/frau sollte das genauso achten wie größtmögliche Präzision bei Geschichtsdarstellungen. Zwei Beispiele: In *The Jackal*¹⁰ spielt die vorletzte Sequenz (der showdown zwischen Gere und Willis) in der Metro von Washington, D.C.: tatsächlich handelt es sich um diejenige von Montréal, was sofort auffällt, vor allem wegen der Lauf-Flächen für die mit Pneus bestückten Züge (sie entsprechen naturgemäß denen von Paris, Linien 1, 4, 6 etc.). Keinen solchen blooper leistet sich *The Next Three Days* von Paul Haggis (ein überaus gelungenes Remake von *Pour elle* von Fred Cavayé).¹¹ Hier stimmt alles, bis hin zu kleinen Details der Tramway von Pittsburgh – auf der einige Schlüsselsequenzen spielen – z. B. wie zwischen unterirdischen Stationen die Türen der DÜWAG-Motorwagen (die aus dem Frankfurter Baumuster U2 abgeleitet sind) geöffnet werden können.

Der präzise Realismus des Films von Haggis ändert natürlich nichts daran, dass es sich um eine fiktive Geschichte handelt. Indessen ist auch zu bedenken, dass sie keineswegs unrealistisch ist: Fehlurteile gibt es nachweislich in Hülle und Fülle, viele Menschen werden wohl sogar unschuldig hingerichtet worden sein, ohne dass das jemals ruchbar geworden wäre (allerdings ist lebenslänglich ohne Möglichkeit eines Straferlasses gewiss schlimmer). Die Hauptdarsteller des Films sind ihrerseits – es ist neuerlich zu betonen – reale Personen, die fiktive darstellen. Diese Komplikation hat weitreichendere Konsequenzen, als üblicherweise angenommen wird: Die Darsteller/innen werden zu Trägern und Transporteuren des Intertexts. Für manche mag etwa *Bean* den Akteur Sean Bean aufrufen, der in einem Film, in dem ein Flugzeug vorkommt, „Captain Marcus Rich“ spielt (*Flightplan*).

Russel Crowe, der in *The Next Three Days* die männliche Hauptrolle spielt, hat unter anderem auch den *lead* in *Master and Commander: The Far Side of the World* inne gehabt.¹² Alle, die beide (und eventuell auch andere) Filme mit ihm gesehen haben, können nicht umhin, geschehe es gleich un- oder vorbewusst, Verbindungen herzustellen, die insofern mit Intertext (Interfilm?) zu tun haben, als sich jede neue Rolle Crowes rückbindet an seine Rolle in dem Historienfilm. (In Parenthese: Es ist

ebenso unbestreitbar, dass unsere Geschichtsbilder, buchstäblich die Bilder, die wir uns von Geschichte machen, von Filmen wie *Master and Commander* weitestgehend bestimmt werden. Das trifft auf *Gladiator* ebenso zu und auch auf *L.A. Confidential*, das ja seinerseits schon „zurück spielt“, nämlich in die oder in den 50er Jahre(n). Die Folgen sind erheblich: Dieses Interfilmische lässt im Prinzip alle Rollen aller Akteure/Aktrizen jeweils mitschwingen (wie es eben auch unsere Geschichtsbilder prägt). Captain Aubrey (Crowe in Peter Weirs Film) trägt mit seiner *HMS Surprise* über den wesentlich stärkeren und schnelleren napoleonischen *Acheron* schließlich den Sieg davon: Er ist ein erfolgreicher Held, folglich entsteht die Neigung, auch in künftigen Filmen seinen schlussendlichen Erfolg zu erwarten.

Wenn also mit Nachdruck zu betonen ist, dass es im Spielfilm eine ganz unbezweifelbare faktische Dimension gibt, nämlich die Darsteller/innen, so ist diese Tatsache – dieses „Faktum“ – paradoxerweise irreführend. (Das abgefilmte reale Dekor ist wiederum etwas anderes: es wird nach einem Prinzip neu montiert, welches man Puzzle-Dispositiv nennen könnte; die einzelnen Teile bleiben real, ihre Neu-Anordnung aber gehorcht dem Narrativ der Fiktion.) Dies ist eine so fundamentale Einsicht, dass sie ihrer scheinbaren Banalität wegen in der Regel nicht wichtig genug genommen wird. Ein paar Beispiele können das Problem deutlicher machen.

Identifizierbare Stadtschaften müssen nicht im Studio neu aufgebaut werden, wir sehen also das reale L.A. (oder eben, und da beginnt die Irreführung, Toronto, Vancouver oder Montréal statt New York City oder Washington, D.C.), aber eben in jener Setzung, die dem narrativen Plan entspricht (das Herauskippen aus der Fiktion erfolgt bei offensichtlichen *bloopers*: In *Along Came a Spider*, der in D.C. spielt, kommt der Mount Seymour, unmittelbar nördlich von Vancouver gelegen, ins Bild, wohingegen Washington eher flach ist). Die Akteure/Aktrizen ihrerseits (die als reale Personen hinter den fiktiven Entwürfen immer erahnbar bleiben) markieren



Abbildung 2: *Die Wiederkehr des Martin Guerre* (1982), Daniel Vigne

und simulieren auf ungleich vielschichtigere Weise fiktive Personen, sogar historische Persönlichkeiten haben natürlich dergestalt fiktive Komponenten, und nach Russell Crowe als *master* und *commander* wird es für viele schwer sein, sich einen historisch-realen Kapitän seiner Majestät anders als ihn vorzustellen. Historisch Belesene werden auch das Buch *Masters and Commanders* assoziieren.¹³

Auf der anderen Seite sind die Schauspieler/innen der Gegenwart befähigt, ihre Persönlichkeit auch in historische Filme hineinzutragen, während historisches Dekor selbstverständlich im Studio (oder auch irgendwo im Freien) nachgestellt, rekonstruiert werden muss. Und obwohl zwar bisweilen Historiker/innen als Konsulent/inn/en – zu denken ist an Natalie Zemon Davis bei dem *Martin Guerre*-Film von Daniel Vigne¹⁴ – engagiert werden, bleiben zweifellos viele dieser Rekonstruktionen mangelhaft. Im Zusammenwirken dieser beiden Schwierigkeiten wird das wohl deutlicher: Der *swagger* von Tom Cruise als Stauffenberg (eine ebensolche Fehlbesetzung wie als „Reacher“ in *One Shot* von Lee Child:¹⁵ der kleinste der gegenwärtigen Akteure als „6’5“ messenger, größter literarischer Held) weist nachgerade ausdrücklich darauf hin, dass der in Frage stehende Film weder faktisch noch sehr realistisch ist.

Zudem kommt der außergewöhnlich vielschichtige Komplex der Dramatisierung – buchstäblich – ins Spiel, indem weitere „Verunreinigungen“ (von bewussten Tendenzen bis hin zu via Unterbewusstsein einfließenden Prädispositionen) zu konstatieren sind. Zwicks *Defiance*¹⁶ (2008) etwa hat die Ambition, den jüdischen Widerstand am Beispiel Weißrusslands darzustellen: Das Ergebnis ist befriedigend, die Methoden sind legitim, obwohl (oder weil?) einer der Hauptprotagonisten der neue James Bond ist und auch der *second premier* Liev Schreiber ein bedeutender Star ist (und seinerseits intertextual auf das Remake des *Manchurian Candidate* hindeutet). *Courage Under Fire* (ebenfalls von Edward Zwick) ist fiktiver als *Defiance*, aber dennoch historisch; auch hier ist die Grund-Proposition (eine ungewöhnlich couragierte Helikopter-Pilotin, Meg Ryan) keineswegs unrealistisch (und argumentiert darüber hinaus, wie bewusst auch immer, in Richtung der Frauen-Emanzipation, auch im Militär), doch ließe sich in letzterem Falle einwenden, dass Frauen 1991 (Erster Golfkrieg) resp. 1996 (Zeitpunkt der Entstehung des Films) Non-Kombattanten waren (was sie aber natürlich nicht davon ausschloss, als Pilotinnen *Medevac*-Helikopter zu fliegen). Rufen wir uns in Erinnerung, dass der Non-Kombattanten-Status erst von Australien 2010 prinzipiell aufgehoben wurde und dass seit ca. vier Jahren Frauen auch Besatzungsmitglieder US-amerikanischer U-Boote sein können, womit zumindest *implicite* die genannte Beschränkung aufgehoben ist.

In gewisser Weise nimmt – ein drittes Beispiel von Edward Zwick – *The Siege* eine Zwischenstellung ein, indem hier das Scharnier die Plausibilität ist. Zudem kann der letztgenannte Film als eine Art Prophetie zu 9/11 gesehen werden. In welchem

Maß (und auf welche Weise) unterscheiden sich *The Siege* und *Courage Under Fire* in puncto ‚Faktizität‘?¹⁷ Bei oberflächlicher Betrachtung scheint der erste Film pure Fiktion zu sein, während *Courage Under Fire* immerhin die Rahmenbedingungen eines tatsächlich stattgehabten Krieges achtet. ‚Übersetzt‘ man/frau indessen die Grund-Proposition von *The Siege*, gelangt man sehr rasch zu den tatsächlichen Ereignissen des 11. September 2001: Eine Bombe im New Yorker Hauptquartier des FBI ist ungleich weniger spektakulär als zwei 767, die in die *Twin Towers* geflogen werden (zu schweigen von den beiden 757, von denen eben die, an deren Bord sich Widerstand erhob, signifikanterweise am ehesten „vergessen“ wird), aber die Intention manifestiert dieselbe fundamentalistisch-islamistische Grundhaltung. Der Fanatismus und die Entschlossenheit, möglichst viele andere mit sich in den Tod zu reißen, sind im realen wie im fiktiven Fall gegeben.

III.

Was kann im Spielfilm observiert werden und wie kann dessen jeweilige Objektivität veranschlagt werden? Nicht dass die Objektivität unabdingbar wäre: Es ist nicht untersagt, persönliche Meinungen zu haben, die mit der gesellschaftlichen Übereinkunft, die ja immer auch deklariert werden muss, nicht in Einklang stehen. Im übrigen ist, sozusagen rein technisch, sogar in der Geschichtswissenschaft das Programm der Objektivität allenfalls asymptotisch zu verwirklichen und das Eingeständnis spezifischer Absicht letztlich vorzuziehen, weil leichter zu handhaben. Es geht primär um Authentifizierung, indem das Empirische unvermeidlich überlagert (oder wenigstens begleitet) wird von verschieden ‚lesbaren‘ anderen Spuren, epistemologischen und ontologischen Präokkupationen und den determinativen medialen Charakteristika, die schon der Sprache im engeren Sinn innewohnen und die sich im multimedialen Film potenzieren. Es lässt sich durch Observation zeigen, dass sogar die Objektivität historischen Perspektiven unterworfen ist. Zur Observation und den Schwierigkeiten, die sie macht, muss allerdings gleich hinzugefügt werden, dass nur wenige Menschen aufmerksam observieren; die Aufmerksamkeit der meisten ist so gering, dass ihnen Dinge, von denen man sagen möchte, sie stächen ins Auge, überhaupt nicht auffallen. Der Alltag wird gemeistert, indem das meiste automatisch ausgefiltert wird.

Darüber hinaus ändern sich die Parameter grundsätzlicher Bewertungs-Dispositionen schon über kurze Zeiträume hinweg auf erstaunlich tiefgreifende Weise. Das bedeutet, dass ein Programm der Objektivität insofern historisch ist, als es – teils raschen – Wandlungen unterworfen ist. *The Manchurian Candidate* von 1962 unterscheidet sich grundsätzlich von der 2004-Version, indem die Gefährdung 1962

von außerhalb kommt, während sie 2004 annähernd – von unserem Observationszeitpunkt aus – eine innenpolitische darstellt. Durch Diktate sogenannter *political correctness* haben sich die Interpretationsraster entscheidend verändert; sie regeln und ‚dekretieren‘, was wie wahrgenommen zu werden habe. Aber Wahrnehmung ist als Begriff im Deutschen irreführend: Er hat mit Wahrheit nichts zu tun. Über letztere, durchaus ein Phantom, zu entscheiden, ist auch nicht wirklich Sache der historischen Wissenschaften: Tatsächlichkeit, Korrektheit und Anständigkeit der Darstellung, Überprüfbarkeit und Nachvollziehbarkeit sind unser Metier. Und wohl auch Interesse, Spannung, vielleicht sogar Begeisterung hervorzurufen.

Frankenheimers Film *The Manchurian Candidate* proponiert, dass US-Kriegsgefangene während des Koreakriegs auf eine Weise einer Gehirnwäsche unterzogen worden seien, dass sie zu sozusagen ferngesteuerten Attentätern werden können. Laurence Harvey spielt die Rolle dessen, der schließlich den Präsidentschaftskandidaten ermorden soll. 42 Jahre später, unter Demmes Regie, hat sich der *plot* praktisch in sein Gegenteil verkehrt.¹⁸ Liev Schreiber, der die Harvey-Rolle übernommen hat, steht nun unter der Kontrolle einer global operierenden US-Waffenfirma und eliminiert eigenhändig einen Gegenspieler, den progressiven Senator Jordan (Jon Voight). Die „Aufdecker“ sind 1962 Frank Sinatra (der damals einer der *top ten* unter den Filmstars war) und 2004 Denzel Washington (dessen *liberal credentials* offenkundig sind). Interessanterweise ist die 2004-Version quasi triumphalistischer, indem der Attentäter (Schreiber), dessen politischer Triumph fast schon gewiss scheint, von Captain Marco (Washington) doch noch unter Mithilfe einer FBI-Agentin ausgeschaltet wird. Der Schluss des Films aus dem Jahr 1962 deutet auf mehr Ratlosigkeit, ja Verzweiflung hin: Marco (Sinatra) murmelt, den Tränen nahe, „oh hell, oh hell“, womit der Film überraschend unvermittelt endet.

Offenkundig ist, dass keine der beiden Versionen „faktisch“ in dem Sinn ist, dass sich solches tatsächlich abgespielt hat. Aber es bedarf nicht einmal des Hinweises auf JFK von Oliver Stone, manchmal als paranoischster Cineast von allen apostrophiert, damit unser Anlangen bei der Rubrik „Verschwörungsfiktionen“ klar her-



Abbildungen 3 und 4: *The Manchurian Candidate* (1962), John Frankenheimer;
The Manchurian Candidate (2004), Jonathan Demme

vortritt. Es ist auch nötig, sich in Erinnerung zu rufen, dass Frankenheimers Film genau am Höhepunkt der Kubakrise in die Filmtheater kam und dass Frank Sinatra, der später die Rechte an dem Film innehatte, den Film nach der Ermordung Kennedys aus dem Verkehr ziehen ließ. Sagen wir aber besser: *Konspirationshypothesen*. (Diese Wortwahl ist präziser als Konspirations- oder Verschwörungstheorie. Theorien sind etwas anderes.) Die Konspirationshypothesen sind ebenso zahlreich wie – *per definitionem* – unbeweisbar. Wären sie beweisbar, wären sie keine Hypothesen. Es ist dennoch von Nutzen, sich ihnen kurz zuzuwenden. Allerdings ist ein *caveat* nötig.

„Faktisch“ und „wahr“ sind ebenso auseinander zu halten wie „real“/„realistisch“ und „fiktiv“; keines solcher Paare ist äquivalent, noch lassen sie sich in strukturelle Oppositionen einbauen. Auf jeden Fall sind Qualifikationen erforderlich: „Wahr“ kann als philosophische Kategorie ausgeschaltet werden; „real“ und „realistisch“ sind auf jeden Fall unähnlicher als man vielleicht anzunehmen geneigt wäre. Zunächst möchte ich allerdings dem Feld des Faktischen und Realen gegenüber dem Fiktiven noch anhand einiger weiterer Fiktionsfilme nachgehen – nicht ohne an den ‚Transporteur‘-Charakter der Akteure/Aktrizen zu erinnern: Crowe, Pullman, Schreiber, Washington und andere noch zu zitierende wie Michael Douglas legen mit jeder neuen Rolle das gesamte Panorama ihrer Karriere offen, auch dann später mit weiteren Rollen, retroaktiv –, die nicht direkt mit Politik (sei es in weiterem Sinn, sei es speziell in Hinblick auf Konspirationshypothesen) noch mit anderen Genres zu tun haben.

Schein und Wirklichkeit (ein weiteres fragwürdiges Paar, dessen Symmetrie nicht *a priori* angenommen werden kann) deuten hin auf zwei semantische Folien, die im Visuellen „gegen unendlich“ weiter aufgesplittert werden. Hier werden Kontext-Bündel, Mögliches der Interpretation und Begreifbarkeit und Bedeutungskonstrukte so unüberschaubar, dass die Theorie (qua wissenschaftliche Darstellung) aufs Äußerste gefordert ist. Die Spuren müssen gleichsam zu einer Trasse umgebaut werden (*trace/tracé*). Das Paradigma des Detektivischen ist also im Visier, im Sinn von *Visierung*: Entwurf zu einem Kunstwerk. In gewisser Hinsicht geht es um einen zweiten Grad: Nachvollzug – indem das Reale als ‚Erster Grad‘ zu sehen ist und das Werk als ein ‚Zweiter Grad‘, beide werden vom Detektivischen aufgerollt. Damit kommt auch das Triple-P ins Spiel: Possibilität/Plausibilität/Probabilität. Denn so unbezweifelbar jenes Reale *per se* auch sein mag, seine Repräsentation ist es nicht.

Es gilt also, die Fakten – ehe sie interpretiert und analysiert werden können (und in der Tat müssen) – zu erschließen. Ihr Einbau in ein Bedeutungsgefüge ist aber, wie gesagt, soziokulturell ununterbrochenem Wandel unterworfen. Scheinbar paradoxerweise können dabei die Fiktionen helfen, weil sie bewusst (re-)arrangieren, (re-)strukturieren, Inventionen und Variationen montieren. Die Arbeit, die darin besteht, hinter dem Schein Solideres zu orten und in eine Ordnung zu bringen, die

Verständnis des scheinbar bloß Chaotischen ermöglicht, ist im Dechiffrieren und Dekryptieren des Detektivischen perfekt ausgedrückt. In J. Lynchs *Surveillance* mit Bill Pullman hat, wie bereits erwähnt, der Anschein – anschaulicherweise – nichts mit dem tatsächlich Vorgegangenen zu tun: Kausalität und Faktizität scheinen aus den Angeln gehoben. Was als faktisch erscheint, ist fabriziert. Fabrikationen solcher Art in gegenläufiger Richtung zu dekonstruieren könnte als eine Art *reverse engineering* gesehen werden.

Der überaus brillante Detektiv in *Zero Effect*,¹⁹ ebenfalls gespielt von Bill Pullman, kann aus minimalen Anhaltspunkten eruieren, wie die zunächst undurchschaubare Verknüpfung von planmäßig irreführend angeordneten Fakten zustande gekommen ist. Fakten, Faktenreihen, Faktenkonglomerate sind ja weder quasi in der Natur einfach vorzufinden noch kommen sie ohne menschliches Zutun zustande: sie sind in der Regel das Resultat von ganz konkreten Inputs, sie unterliegen der Intention von Aktanten, sie werden zumindest durch irgendwelche Aktionen zustande gebracht, deren Folgen selten vorhersehbar und fast nie völlig planbar sind. Dadurch werden ja etwa die Komplotte im Gefüge des Krimis – Roman oder Film – aufrollbar. Die *thrillers* und *mysteries* des *crime* Genre können folglich als epistemologische Lehrstücke angesehen werden. Jake Kasdan bezeichnet das als *zero effect*.

Kasdans sehr geistvoller ironischer Thriller legt in seinem *plot* zwei Folien übereinander: ein extrem reicher Industrieller (Ryan O’Neal) aus Oregon engagiert den

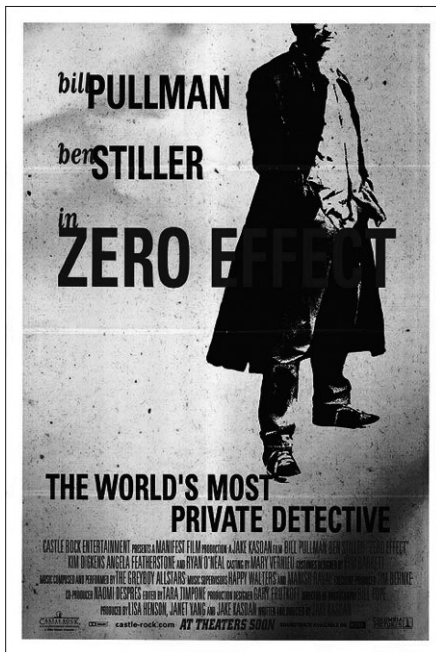


Abbildung 5: *Zero Effect* (1998), Jake Kasdan, Filmplakat

most private detective (er erinnert, zusammen mit seinem *sidekick*, an Nero Wolfe und Archie Goodwin), um zu klären, von wem er erpresst werde. Damit hat er allerdings eine Entschlüsselungs-Maschinerie in Gang gesetzt, die viel mehr herausfindet, als ihm lieb sein kann. (In *Judas Kiss* gibt es eine hübsche Dialogpassage zwischen Emma Thompson und Alan Rickman die Frage betreffend, was das Prinzip des Krimis sei: „you can't always get what you want“; „no: nothing is ever what it seems.“) Und so wird eben in Portland, Oregon die offenkundige(re) Folie abgezogen und unter ihr wird Weitreichenderes sichtbar. Das setzt allerdings jenes Genie des Detektivischen voraus, das wohl auch Carlo Ginzburg im Auge hatte, als er das Indizienparadigma aufrief. Wie es Kasdan sieht, sind Indizien allerdings auch satirisch zu sehen.

Machen wir uns zunächst bewusst, dass der Begriff Indiz im Englischen am ehesten mit *circumstantial* wiederzugeben ist, *circumstantial evidence* gehört zu den unverzichtbaren Ingredienzien jedes *courtroom* Dramas; auf Deutsch würde man von einem Indizienprozess reden. Wir können der Einfachheit halber sagen, es könne aus gewissen, scheinbar harmlosen Anzeichen auf Wichtiges geschlossen werden. Daryl Zero in Kasdans Film hat zunächst einmal ein enzyklopädisches Gedächtnis – als sein *legman* oder *sidekick* (gespielt von Ben Stiller) lediglich den Namen des Klienten erwähnt, Stark, sagt Zero sofort: „Stark, Oregon Timber, old money, the son of a fat man“ (der, fügt er hinzu, von einem *massive coronary* hinweggerafft worden sei). Sodann ist Zero ein hervorragender Beobachter, ein brillanter Observator. Aus Verhaltens- und Reaktionsweisen seines Klienten (dem er sich nicht zu erkennen gibt), kann er umgehend auf dessen Seelenverfasstheit schließen ... *major revelations*. Observation impliziert natürlich auch Beschattung, eines der primären Klischees der detektivischen Tätigkeit. Zero, der einen Text über seine Tätigkeit verfasst (eine Inversion der Berichte Goodwins über Wolfes Brillanz), sagt nicht nur, er sei der *grand master of detection*, die er absolut gemeistert habe, und dass es um seine „zwei Os“ gehe, *observation and objectivity* (die er erst einbüßt, als er seiner großen Liebe, Kim Dickens, begegnet, „at the same time his most worthy ally and adversary“), er gibt auch konkrete Tipps, etwa wie man/frau am effizientesten beschatte. Am besten, indem man selbst vor dem Beschatteten am Zielort eintreffe.

Indiz leitet sich vom lateinischen *indicare* ab, ein Wort, das allerdings auch in der Bedeutung von „Angabe wünschenswerter Handlungsabläufe“ gelesen werden kann. Für die Ablieferung erpresster Summen ist es nötig, präzise Hinweise zu geben, wie das Geld ausgefolgt werden könne ohne Möglichkeit, den/die Erpresser/in zu decouvrieren. Das ist einer der Punkte, wo das satirische Programm Kasdans am deutlichsten – und amüsantesten – wird. Die Anweisungen, jeweils mehr als ein Dutzend Punkte umfassend, schließen unter anderem zwei identische Bentleys ein

sowie die Waggon-Nummer des Straßenbahnzuges, der vom Erpressten zu benutzen sei, welchen Sitz er darin einzunehmen habe etc., etc. Das Indirekte des Indiziel- len wird damit bestens verdeutlicht.

Halten wir en passant fest, dass in all der (ironischen) Fiktion, die hier geboten wird, das Reale und das Faktische unbezweifelbar immer gegeben sind. Die Port- lander Tramway (Verkehrsbetrieb *TriMet Max*, für *Metropolitan Area Express*, im Unterschied zum *Portland streetcar*, einem reinen Stadtbetrieb) existiert, unabhän- gig von Fiktionen, die sie verwenden, ganz diesseits im Realen, sie ist eine Gegeben- heit, die in dem in Frage stehenden Film korrekt ins Bild kommt (Motorwagen der ersten Generation von *Bombardier*, spätere Bauserien stammen von *Siemens*). Die Tramway wird ins Bild gebracht: sie wird zu einem Aktanten im semiologischen Sinn gemacht. Das Reale findet im Fiktiven Platz. Dieses wird damit authentifi- ziert, ohne jedoch den fiktiven Charakter der erzählten Story aufzuheben. Aber, wie gesagt, Faktum ist wieder etwas anderes. Es wird üblicherweise als nachweis- bare Tatsache definiert und als Ereignis. Hier haben wir die Basis der *Ereignisge- schichte*.

IV.

Im Fiktionsfilm passiert aber etwas Seltsames. Um eine erfundene Geschichte zu erzählen, benutzt er Fakten und Realien, die sozusagen in der (materiellen) Kultur vorhanden sind. Qua Gegenstände (Gebrauchsgegenstände wie Tramways zum Bei- spiel) sind sie, ehe sie gefilmt werden, um in eine Story eingebaut zu werden, unver- kettet (wenn man/frau davon absieht, dass sie durchaus Teil eines Narrativen des Urbanen sind). Was unzweideutig visuelle Evidenz ist – das Auftauchen eines in Doppeltraktion fahrenden Tramwayzuges der blauen Linie von Portland – wird mit Bedeutung aufgeladen, die aus dem fiktiven Entwurf bezogen wird, wodurch die- ser aber keineswegs ‚realer‘ wird. Dieser Untermischung von Faktischem und Fikti- vem wurde bisher keine Aufmerksamkeit geschenkt. Einerseits weil es der Film nie zu dem Status gebracht hat, den etwa das Theater seit langem innehat, und daher immer noch nicht adäquat analysiert wird. Zum anderen weil wir aus der Literatur gewöhnt sind, dass auch die präzisesten Beschreibungen durch die textuale Appa- ratur eine Art Übersetzung in abstrakte Bereiche erfahren. Ein Roman erfordert die Aktivierung des „inneren Auges“, das erst mentale Bilder davon produzieren muss, was der Film in Form einer Präsentation realer Elemente liefert.

Gerade eben habe ich nun doch wieder ‚faktisch‘ und ‚real‘ in unmittelbare Bezie- hung gesetzt, als wären sie das Gleiche. Allenfalls durch den Hinweis darauf, dass eine anerkannte Bedeutung von ‚real‘ nicht-artifizuell, tatsächlich gegenwärtig und

nicht bloß zum Schein lautet, und eine von ‚faktisch‘, dass sich das, was schließlich Erfahrungstatsache genannt wird, tatsächlich ereignet habe, ist diese Parallelisierung zu rechtfertigen. Mit Nachdruck muss wiederholt werden, dass es natürliche Fakten-Reihen gibt, während der Spielfilm ‚fiktive Fakten‘ dergestalt verkettet, dass eine plausible Geschichte daraus entsteht. Der springende Punkt dabei ist, dass in diesem Fall die Bausteine des Realen so angeordnet werden, dass eine fiktive Reihe konstruiert wird. Der Anschein des Zutreffenden ergibt sich aus dem Vorhandensein der tatsächlich in der Natur/Kultur vorfindbaren Elemente, die vom Spielfilm neu angeordnet worden sind.

Niemand ist indessen genial genug – wie Daryl Zero –, um auf allen Gebieten gleichermaßen wissend, kundig, firm zu sein. Eine der zahllosen witzigen Komponenten in *Zero Effect* ist die Sequenz, in der Daryl seinem *legman* Steve Arlo darlegt, was es mit Hotelbetten auf sich habe, welche Dimensionen (angeblich) wann zulässig oder Standard waren, und wie weit sie von Heizkörpern entfernt sein müssten; vor Jahren, als sich die zu recherchierenden Ereignisse vollzogen, seien die einzigen Ausnahmen von gewissen Regeln Québec und Schweden (!) gewesen ... zu nahe bei einem Radiator: „and no inspector would let that pass“ (inzwischen ein geflügeltes Wort von meiner Frau, der Philologin Sigrid Schmid-Bortenschlager, und mir). Hier wird in gewisser Weise das Indizienparadigma verspottet: eine Behauptung des Films (seines Hauptprotagonisten) wird als objektiver Beweis für eine spezifische Sachlage ausgegeben. (Ich beispielsweise weiß über Hotelbetten nur, dass sie in der Regel unbequem sind und nicht oft genug ersetzt werden – vor allem in Frankreich –, wohingegen ich *in puncto* Transportsysteme sehr firm bin. Mit einem Freund gemeinsam sah ich vor vielen Jahren *Sept morts sur ordonnance*, worin zu seinem Entsetzen die Personage, die von Michel Piccoli dargestellt wird, einem EKG entnimmt, dass er einen stillen Infarkt gehabt habe. Das EKG kommt ins Bild, und mein Freund, Arzt von Beruf, lachte, zum Unmut der anderen Kinobesucher, laut auf: das EKG sei völlig okay.)

Es bleibt also unvermeidbar ein Rest aus mangelhaftem oder Nicht-Wissen, und damit ein Rest von Unbegreifbarkeit. Authentifizierungstricks sollten jedenfalls so raffiniert sein, dass sie niemandem, ihrer Unbeholfenheit wegen, zum Lachen Anlass geben: Es ist besser, mindestens eine(n) sachkundige(n) Zuschauer/in anzunehmen. Eine einfache Formel könnte lauten, das Faktische verfließt im Fiktiven. Und genau deshalb ist äußerste Präzision nötig, dazu gehört auch die Technik der Ironisierung, weil erst sie die Dinge in Perspektive bringt. In solchen Hinsichten ist – vermöge sozialer Wahrnehmung ebenso wie kraft personaler Kompetenz und Performanz – immer alles nur als eine Art Inszenierung wahrnehmbar. Doch ist Defaitismus nicht angebracht, lediglich Skeptizismus. Gerade die Analyse von ‚puren‘ Fiktionen qua

Technik vermag uns einzugleisen in ein ziemlich neues Denken der Möglichkeiten, von ferne an Robert Musil erinnernd.

Auf solchen Wegen können Kompetenzen gewonnen werden, die die Stadien des *artificium*-Werdens nachvollziehbar machen. Ist *Zero Effect* der Nachvollzug – plus Aufdeckung – dessen, was tatsächlich geschehen, aber verdeckt worden ist, kann man/frau in Bezug auf *The Game*²⁰ von einer annähernd umgekehrten Prozedur reden. Praktisch der gesamte Film verschleiert immer mehr, führt immer mehr in die Irre, macht immer unsicherer. Finchers psychologischer Thriller kann als ausreichend bekannt vorausgesetzt werden, ich kann auch an eine eigene Publikation dazu erinnern.²¹ Dieser Film kann als Apparatur der Verwirrung gesehen werden, und erst in der vorletzten Sequenz wird all das aufgelöst, was in seinem Verlauf auf Ungewissheit aufgebaut worden ist. Das *uncertainty principle* kann nachgerade als Signatur unserer Zeit gelten; die Rolle, die Douglas innehat, ist geprägt von einem Syndrom, das mindestens unter der Begrifflichkeit „morose Misanthropie“ rubriziert werden könnte. Es wirft ein bezeichnendes Licht auf unsere Befürchtungen, Ängste, Obsessionen: Paranoia, mag sein, was aber, wenn sie vernünftige Reaktion auf tatsächliche Bedrohung ist?



Abbildung 6: *The Game* (1997), David Fincher

Die Kontrolle über sein Leben zu verlieren, obwohl man sehr reich ist (Douglas sagt einmal recht arrogant, was sein Vermögen betrifft, „we’re talking pension funds here“), gekoppelt an die traumatische Erinnerung an den Selbstmord des Vaters (!), völlig manipuliert von einer ungreifbaren und bedrohlichen „Firma“, die eben das *game* inszeniert – das ist insgesamt eine recht schlaue Metapher für die Existenz *tout court*. John Fowles’ legendärer Roman *The Magus* weist ein ähnliches Grund-Dispositiv auf, meines Wissens hat allerdings niemand die Verwandtschaft von *The Game* und *The Magus* analysiert. Das Leben als ‚Spiel‘ hat eine altherwürdige historische Tradition – inzwischen wäre die Formel ‚das Leben, ein Alptraum‘ angebracht –, und Nicholas van Ortons/Douglas’ *shock treatment* führt der Figur eben

vor, dass Lebensmüdigkeit sich aufhebt, wenn reale Bedrohung besteht (zu denken an die Sequenz mit dem fahrerlosen Taxi, das, er eingesperrt auf der hinteren Sitzbank, in die Hafenanlagen der Bay of San Francisco gestürzt wird, und er, zum ersten Mal nach dem Leben haschend, aufschreit: „No!“).

Das Medium Film bietet vordem ungeahnte Möglichkeiten. Die wichtigste ist die bereits kurz angesprochene visuelle Evidenz. Die realistische Abbildung von Dekor etc. lässt das Sichtbare, das eigentlich ein Gezeigtes ist, als unbezweifelbar, als „wahr“ erscheinen. Tatsächlich ist es eine Montage von weitgehend *per se* bedeutungslosen Dingen, die lediglich durch die narrative Konstruktion Kohärenz, Signifikanz, Logik gewinnen. Es ist von Interesse festzuhalten, dass der Begriff Montage inzwischen weit über das Filmische hinausgeht, aber eben von da stammt: Aufbau der Bildsequenzen und Handlungselemente, „feinmechanische“ Bedeutungsbildung *en détail* durch Schnitt etc.

Das Leben, ein Spiel? So gesagt, ist das zu verkürzend und vereinfachend. Aber einen Konstruktcharakter des Existentiellen weit über das Filmische hinaus zu postulieren ist in der Tat möglich, allerdings nicht leicht herzuleiten. Bis vor einigen Generationen musste der dominante Eindruck sein, dass die Menschen mit sich geschehen lassen (müssen). Mittlerweile ist wohl der Eindruck vorherrschend, dass die Dinge, die mit uns geschehen, auto-induziert, auto-generiert sind. Die Neigung zu Angst, Neurose, ja Panik – man denke nur an die berühmten (Finanz-)Märkte – würde dann darauf schließen lassen, dass sich die Menschen vielleicht ein wenig überfordert haben. Aber solche Spekulationen sind ohne Belang. Wir glauben etwas darüber zu wissen, dass etwa frühere intensive Gläubigkeit Lebenserleichterung brachte, aber wir wissen es nicht wirklich; es ist unmöglich, kollektive Sentiments, seelische Befindlichkeiten sozusagen, effektiv nachzuvollziehen.

Das Begreifbare ist nicht das Wahrnehmbare und sogar bei letzterem liegen die Dinge, wie wir im Begriffe sind, anhand des Films besser zu verstehen, weniger simpel als üblicherweise angenommen. Das Material, das durch die dramaturgisch aufbereitete Narration des Films vorgelegt wird, resultiert schließlich in einem artifizialen Panorama, das nach außen hin alle Eigentümlichkeiten des Realen, wie wir es fälschlich als vertraut annehmen, aufweist. Aber vermöge seiner Neuordnung führt es in neue Felder, die in ihrer Diskursivität auch zusätzliche epistemische Dimensionen öffnen. In Abwandlung eines berühmten Wortes von Claude Lévi-Strauss könnte gesagt werden, die filmische Fiktion ist eine Maschinerie oder Apparatur zum Verfügbar-Machen der Zeit. Sie vermag das, indem sie fundamentale Erweiterungen unseres Horizonts vornimmt.

Natürgemäß ist dieses Material primär, aber keineswegs ausschließlich visuellen Typs (die *Pneu-Métro* im vorhin erwähnten *Jackal* ergibt eine andere Geräuschkulisse als eine normale mit Stahlrädern auf Stahlschienen: Akustisches kommt also

ebenso ins Spiel). Und es ist zu betonen, dass es sich um eine Neuordnung vorfindbaren Materials handelt; in den seltensten Fällen handelt es sich um Kreationen *from scratch* (selbst in *Avatar* sehen wir den Gesichtsausdruck realer Menschen – die gleichwohl spielen –, der digital verfremdet unverwechselbare Masken hervorbringt; und Filme, die Zeichentrick mit purem Spielfilm vermischen – zu denken an den legendären *Roger Rabbit* –, sind eine Ausnahme).

Der Aspekt der Neuordnung – und damit in manchen Fällen eines Ersatzes – des Realen (vorbehaltlich einer Definition desselben, die hier allenfalls marginal gegeben wird) – verdeutlicht sich am klarsten im Falle von *Konjunkturalgeschichte*. Wohl gemerkt: Das Reale bleibt letztlich unversehrt (es wird relativiert, indem sein irreführender Alleinvertretungsanspruch in Frage gestellt wird, was ja bei jeder Fiktion in gewisser Weise der Fall ist). Es handelt sich um Additionen, die epistemologisch von gar nicht hoch genug zu veranschlagender Relevanz sind. Sie zeigen, dass andere Entwicklungen möglich gewesen sind und zu anderen Zuständen hätten führen können. In einem neuen Buch²² zeige ich anhand einiger Filmbeispiele – ich konzentriere mich auf *Fail Safe*, *Seven Days in May* und *Advice and Consent*, indessen ist auch das Midway-Beispiel, das ich anderer Stelle kurz aufgreife,²³ von großem Interesse –, wie enorm der Zugewinn an historischem Verständnis sein kann, wenn man/frau bereit ist, derlei Bemühungen als seriös anzuerkennen.

V.

Um nicht repetitiv zu verfahren, möchte ich zum Abschluss noch ganz kurz einige wenige Anmerkungen zu *Dr. Strangelove* und der B-52 offerieren. Es handelt sich dabei um einen der bekanntesten Filme und eines der berühmtesten Flugzeuge; jener kann als satirische Replik auf *Fail Safe* gelten, der ein halbes Jahr später in die Kinos kam und materiell weniger erfolgreich war. (Ausnahmsweise gestatte ich mir eine Zeitzeugen-Bemerkung: Ich sah die beiden Filme so gut wie gleichzeitig 1965 in Wien und dann 1966/67 mehrere Male in den USA und seither immer wieder. Anfangs der Meinung, man solle mit Entsetzen nicht Scherz treiben, finde ich inzwischen beide Zugänge legitim.) In *Strangelove* ebenso wie in *United 93* spielt in gewisser Weise ein Flugzeug eine Hauptrolle: die B-757 in letzterem, die B-52, welche als historische Maschine *par excellence* bezeichnet werden könnte, in *Strangelove*. „Historisch“ insofern, als die B-52 gewissermaßen *longue durée* in Reinkultur repräsentiert: Auf einen Auftrag von 1946 zurückgehend, kam der entscheidende technologische Durchbruch bereits 1948, 1952 fand der Erstflug statt. Schließlich wurden, in verschiedenen Bauserien, 744 Maschinen in Seattle und Wichita gebaut. Ständige *upgrades* werden es der letzten Bauserie (H) ermöglichen, bis 2045 in Betrieb zu stehen.



Abbildung 7: Dr. Strangelove (1964), Stanley Kubrick

Objektiv kann also gesagt werden, dass es sich bei der B-52 um ein ganz außergewöhnlich erfolgreiches Baumuster handelt. Ob die B-52, nicht zuletzt eine Ikone des Kalten Krieges, auch entscheidend dazu beigetragen hat, exakt den *all-out*-nuklearen Krieg zu verhindern – im Gegensatz zu der Proposition in *Strangelove* –, lässt sich, überflüssig zu betonen, nicht „objektiv“ sagen. Viele Dinge können indessen observiert werden, eines davon ist der Umstand, dass Hartmut Bitomsky seinen Dokumentarfilm *B-52*²⁴ sehr kritisch intendiert hat, sich aber einer gewissen Faszination ganz offenkundig nicht entziehen kann. (Marginalie am Rande: ein barthesianisches *punctum* ist für mich in Bitomskys Film die junge Pilotin, die bei einem *briefing* ganz kurz ins Bild kommt. Wem fällt sie auf? Sie ist gewissermaßen die Dokumentarfilm-Entsprechung zu Meg Ryan im Fiktionsfilm.) Bitomskys, wie ich meine, Teil-Faszination macht jene Ambivalenz deutlich, die auch die *audience* von *Strangelove* gegen ihr Bewusstes hoffen ließ, dass Major Kong (Slim Pickens) seine B-52 ans Ziel bringt. Das ist vermutlich weniger ein kollektiver Todeswunsch als auf die Mechanik eines gut aufgebauten *thrillers* zurückzuführen. Ambivalenz: eines der großen Probleme der Analyse. George C. Scott bringt es in *Strangelove* wunderbar zum Ausdruck – denken wir an die Szene, als er ins Schwärmen gerät:

„General Turgidson: Well, I’m sorry. Ah ... If the pilot’s good, see. I mean, if he’s really ... sharp, he can barrel that baby in so low (*spreads his arms like wings, laughs*) you oughtta see it sometime, it’s a sight. A big plane, like a B 52, vroom! There’s jet exhaust, flyin’ chickens in the barnyard!

President Muffley: Yeah, but has he got a chance?

General Turgidson: Has he got a chance? Hell. Ye ... ye ... (*covers mouth in solemn realization*)“

Aber das setzt unabwendbar die „Weltvernichtungsmaschine“ in Gang.

Anmerkungen

- 1 Paul Greengrass, *United 93*, USA 2006.
- 2 Vgl. dazu auch: *The 9/11 Commission Report. Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States*, New York/London, s. a.
- 3 Michel de Certeau, *L'absent de l'histoire*, Paris 1973. Vg. auch Daniel Bogner, *Gebrochene Gegenwart. Mystik und Politik bei Michel de Certeau*, Mainz 2002, und François Dosse, *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*, Paris 2002.
- 4 Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in: Aldo Gargani, ed., *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Turin 1979. Dt. in: *Spurensicherungen*, Berlin 1983, 61–96.
- 5 Jennifer Lynch, *Surveillance* (2008), Bill Pullman, Julia Ormond, Michael Ironside.
- 6 London 2001.
- 7 Vgl. Ein Leinwandheld hat ausgedient. Die grüne Welle bringt den legendären Ford Crown Victoria zu Fall, *Neue Zürcher Zeitung*, 18. Dezember 2007, 30. Vgl. auch *Abscheid van de Lincoln Town Car. Staatsautootje op z'n Amerikaans*, in: *Autoweek* (NL), 34–37.
- 8 1962. Dem Vernehmen nach plant die BBC einen Vierteiler mit Ridley Scott als *executive producer*.
- 9 Mel Smith, *Bean* (1997); Rowan Atkinson, Peter MacNicol, Harris Yulin, Pamela Reed, John Mills, Burt Reynolds.
- 10 Michael Caton-Jones, *The Jackal* (1997); Richard Gere, Bruce Willis, Sidney Poitier, Diane Venora, Mathilda May.
- 11 Paul Haggis, *The Next Three Days* (2010); Russell Crowe, Elizabeth Banks, Liam Neeson. Fred Cavayé, *Pour elle* (2008); Vincent Lindon, Diane Kruger.
- 12 Peter Weir, *Master and Commander: The Far Side of the World* (2003), Russell Crowe, Paul Bettany.
- 13 Andrew Roberts, *Masters and Commanders. The Military Geniuses who Led the West to Victory in WWII*, London 2008.
- 14 Sie berichtete, wie beeindruckt sie vom Spiel Roger Planchons gewesen sei, der mit jeder Variante eine andere historische Interpretationsmöglichkeit seiner Rolle als Richter aufzeigte.
- 15 London 2004.
- 16 Edward Zwick, *Defiance* (2008); Daniel Craig, Liev Schreiber.
- 17 Edward Zwick, *The Siege* (1998); Denzel Washington, Annette Bening, Bruce Willis. Idem, *Courage Under Fire* (1996); Meg Ryan, Denzel Washington, Lou Diamond Phillips, Matt Damon.
- 18 John Frankenheimer, *The Manchurian Candidate* (1962); Frank Sinatra, Laurence Harvey, Angela Lansbury, Janet Leigh. Jonathan Demme, *The Manchurian Candidate* (2004); Denzel Washington, Liev Schreiber, Meryl Streep, Jon Voight.
- 19 Jake Kasdan, *Zero Effect* (1998); Bill Pullman, Ben Stiller, Ryan O'Neal, Kim Dickens.
- 20 David Fincher, *The Game* (1997); Michael Douglas, Sean Penn, Deborah Kara Ungar, Armin Mueller-Stahl, James Rebhorn, Peter Donat.
- 21 Georg Schmid, *Radikalkur oder kann Kino kurieren? Zu Finchers The Game*, in: Thomas Ballhausen/Günter Krenn/Lydia Marinelli, Hg., *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Wien 2006, 382–396.
- 22 Georg Schmid, *In the Presence of the Future. Mapping the Roads to Tomorrow*. Frankfurt am Main/ New York 2012.
- 23 Georg Schmid, *Counterfactuals and Futures Histories. Retrospective Imagining as an Auxiliary for the Scenarios of Expectance*, in: *Historical Social Research*, vol. 34, 2009, no. 2, 74–87.
- 24 *Gedreht und montiert 1997–2000*.