

## **OCEANO NOX - Reflexionen zur Aktualität & Nachzeitlichkeit einer filmdokumentarischen Überlieferung**

Vortrag, gehalten am 01.04.2012 im Rahmen von „TITANIC 1912, GLOBAL- UND MEDIENHISTORISCHE ECHOLOTE- ein interdisziplinäres Symposium 100 Jahre nach dem Untergang des Luxusliners“; Organisation: Dr. Nic Leonhardt, DFG-Projekt Global Theatre Histories, Ludwig Maximilians Universität München, Theaterwissenschaft

---

Ich trete heute als Filmemacher, nicht als Wissenschaftler vor Sie. Als Filmemacher arbeite ich im Österreichischen Filmmuseum in Wien und mein Anstoß zur Gestaltung des Films, den Sie eben sahen, ging auf eine Film- und Vorlesungsreihe zum *reenactement* als produktive Praxis des filmdokumentarischen Erzählens zurück, die ich und mein ehemaliger Kollege Michael Loebenstein vor einiger Zeit im Österreichischen Filmmuseum abgehalten haben.

Mein Film OCEANO NOX (2011, HD, 15 Min., s/w, Ton) ist eine Bearbeitung einer sechsminütigen Gaumont-Aktualitätenschau aus dem Jahr 1912, die das Ereignis des Untergangs der Titanic thematisiert. Das Ausgangsmaterial exemplifiziert die formalästhetische Poetik dokumentarischer Verfahren im frühen Kino; meine Lesart und filmische Umschreibung durchdringen den Nachrichtenwert des Originals und legen dessen eigentümliche Form frei.

Es ist eine für mich auf den ersten Blick deswegen eigentümliche (d.h. sich in einer „Dokumentation“ fremdartig ausnehmende) Form, weil sie dem traumatischen Ereignis gerecht zu werden versucht, indem sie eine poetische Klammer baut (die öfters hintereinander kopierte Anfangs- und Schlusssequenz, die eingangs Captain Smith dreimal den Kopf –einem Geräusch nach? – drehen macht, ausgangs die immer gleichen Wellen brechen lässt), weil sie *take* neben *outtake* stellt (die vorletzte Szene, in der überlebende Seeleute des Desasters einem Reporter die Funktion der Rettungswesten vorführen sollen, *wird wiederholt*, weil sich ein in zweiter Reihe stehender Mann bei der an ihm vorgenommenen Vorführung eines Rettungsgriiffs das Lachen nicht verkneifen kann), usw.

Das im Österreichischen Filmmuseum in Wien aufbewahrte Originalmaterial verstehe ich als „Urtext“ dokumentarischer Praxen – eine Auseinandersetzung mit einem Trauma oder vielmehr eine frühe filmdokumentarische Auseinandersetzung mit dem Fehlen des initialen traumatischen Ereignisses.

Das Prinzip der Nachzeitlichkeit (Etwas durcharbeiten, nachdem es geschehen ist) als zentrales Moment: ein filmessayistischer Umgang mit Material, das den Auslöser, das Trauma, nicht zeigt, oder nicht zeigen kann, dieses grundsätzliche Unvermögen dafür aber umso mehr thematisiert, steht in Opposition zum journalistischen Anspruch auf Aktualität.

„Zur entsetzlichen Katastrophe der "Titanic", der 1600 Menschen zum Opfer fielen“ (so der interne Titel, den das Originalmaterial, dessen eigentliche Macher mir nicht bekannt sind, im Österreichischen Filmmuseum trägt), markiert den Unterschied zwischen *early non-fiction*-Film und *later documentary*-Film wie nur wenige andere mir bekannte Filme dieser Zeit.

Tom Gunning, der unermüdlich Licht ins Dunkel der äußerst reichhaltigen, von der Filmwissenschaft aber lange ignorierten Periode des *non-fiction*-Films vor Robert Flaherty (genauer: vor der Kanonisierung Flahertys durch den britischen Filmemacher und Theoretiker John Grierson) zu bringen bemüht ist, schlug eine neue Konzeption des *early non-fiction*- Films durch die Anerkennung der Unterschiede zwischen „nicht-fiktionalem“ Film und dem späteren „dokumentarischen“ Film vor.

Für Gunning referenziert der Begriff „Aktualität“ auf eine filmmacherische Praxis vor dem Ersten Weltkrieg, und der Begriff „Dokumentation“ auf eine Praxis, die zeitlich während einer späteren Phase des Ersten Weltkriegs zu verorten wäre:

*Als John Grierson den Ausdruck „Dokumentarfilm“ einführte, vor allem mit Blick auf das Werk Robert Flahertys, hatte er nicht die Absicht, damit die Gesamtheit nicht-fiktionaler Filme abzudecken. Tatsächlich wollte er damit eine neue Herangehensweise von der übrigen Produktion abgrenzen. Grierson unterschied den Dokumentarfilm von anderen Filmen, die auch auf „natürlichem Material“ beruhten, wie Wochenschauen, wissenschaftlichen Filmen oder Lehrfilmen. Für Grierson bedeutete der Wechsel von diesen frühen Formen zum Dokumentarfilm im eigentlichen Sinn einen Übergang „von einfachen (oder phantasievollen) Beschreibungen eines natürlichen Materials hin zu dessen Anordnung, Neuordnung und kreativer Gestaltung“.<sup>1</sup>*

Ich möchte mich entlang Tom Gunnings Beobachtungen bewegen, um das meinem Film zugrunde liegende Ausgangsmaterial, das in meiner Bearbeitung hoffentlich „genug durchscheint“, zu verorten.

Gunning, der für die „Urform“ des frühen, nicht-fiktionalen Films den Begriff *view* – „Ansicht“ – vorschlägt, versucht eine Begriffsklärung vor allem im Umkehrschluss zu erreichen: Was „tun diese Filme nicht“, was späteres dokumentarisches Kino (mit großem Selbstverständnis) „tut“?

Aber kommen wir mit Gunning zuerst zu dem, was alle Film-Aktualitäten, *views* oder Ansichts-Filme „tun“:

*Man ist sich immer der Inszenierung bewusst: zwischen Kamera und Subjekt, zwischen dem Beobachter, dem Beobachteten und schließlich zwischen der Aufnahme und dem Zuschauer. In diesen Filmen ist eine Art von ursprünglichem Austausch und Begegnung im Akt des Schauens enthalten, und zwar in all seinen möglichen Spielarten: Beherrschung, Neugier, Verführung und Verdinglichung.<sup>2</sup>*

Für Grierson wiederum ging die dokumentarische Form viel weiter, als der bloß „ursprüngliche Austausch“. Obwohl die Editierung der Aktualitäten-Filme oft elaboriert ist, privilegieren die Filme die Relation zwischen Kamera und Subjekt. Das *editing* ist eigentlich „nur“ eine Abfolge von Ansichten, entweder räumlich (wie in *travelogues*, die schlussendlich einen nahezu endlosen und idealerweise erschöpfend ausführlichen Katalog von Ansichten der ganzen Welt bieten sollen) oder zeitlich (wie in Filmen, die einen Arbeits- oder Fertigungsprozess abbilden – oft den Weg vom Rohmaterial zum fertigen Produkt, ein wichtiges Narrativ des industriellen Kapitalismus).

*Es ist natürlich nicht so, dass frühe Filme gänzlich frei von umfassenden diskursiven Strategien waren. Es gibt im Film keine „uninterpretierten Fakten“. Kein Bild ist ideologisch unschuldig, und die Syntax des Blicks, der zwischen der Kamera, dem Subjekt auf der Leinwand und dem Zuschauer ausgetauscht wird, ist ziemlich komplex. Zudem wurden die frühen non-fiction-Filme oft von Vorträgen begleitet, welche die Bilder in verschiedene diskursive Zusammenhänge stellen konnten. Und schließlich sahen die Zuschauer die Filme zweifellos auch als Teil eines breiteren Kontexts. (...) Obwohl es immer gefährlich ist, historische Perioden nach ästhetischen Praktiken einzuteilen und Stilveränderungen zu datieren, glaube ich, dass sich der Übergang von der Ansicht zum Dokumentarfilm noch vor NANOOK OF THE NORTH vollzieht. Fassen wir Griersons Gedanken, dass der Dokumentarfilm einem natürlichen Material Gestalt gibt, in semiotische Begriffe. Dann lässt sich sagen, dass der Übergang von der Ansicht zum Dokumentarfilm eine Bewegung ist, von Filmen, die als Blick funktionieren, hin zu Filmen, in denen die Bilder in eine Argumentation eingebettet werden und als Beweismittel*

---

<sup>1</sup> Tom Gunning, „Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der »Ansicht«“ (1995), in KINtop 4 Anfänge des dokumentarischen Films, Stroemfeld Verlag: Basel, Frankfurt am Main 1995 S. 112ff.

<sup>2</sup> Ebd., S.117

zur Unterstützung oder Verstärkung eines Diskurses dienen. Es ist nicht weiter überraschend, dass diese Veränderungen vor allem in den Propagandafilmen des Ersten Weltkriegs sichtbar werden.<sup>3</sup>

Gunning gibt darüber hinaus auch noch eine mögliche Erklärung dafür, warum die von ihm beschriebene Filmform der *views* von Leuten wie Grierson so stiefmütterlich behandelt worden ist:

*However, it seems to me that the most frequently given reason for his neglect, the belief that this early material remained too raw, too close to reality and bereft of artistic or conceptual shaping (compared to the more „cooked“ documentary), doesn't take us very far. I believe, rather, that „view“ films made the fashioners of the documentary tradition uncomfortable, because they reveal the ambiguous power relations of the look so nakedly.*<sup>4</sup>

Ich begreife den meinem Film zugrunde liegenden Film als Artefakt, das ziemlich genau dem Bild entspricht, das Gunning von Filmen zeichnet, die die *views for the sake of a bigger argument* neu arrangieren. Mich beeindruckt und beschäftigt das ständig hakenschlagende, hochreferenzielle System, mit dem die Macher von „Zur entsetzlichen Katastrophe der "Titanic", der 1600 Menschen zum Opfer fielen“ am Werk gewesen sind: OCEANO NOX, *Palimpsest* – Vergil schreibt über die Trojaner, Victor Hugo borgt von Vergil, Gaumont borgt von Hugo, dessen vierundsiebzig Jahre früher entstandenes Gedicht *Oceano Nox* in den 1910er Jahren *common knowledge*<sup>5</sup> gewesen sein muss – letzteres wahrscheinlich die einzige „Aktualität“ mit gewisser zeit- und kulturhistorischer Relevanz, anders als die anderen, im Angesicht des schwerwiegenden Ereignisses mageren, für mich gerade deswegen so faszinierenden Film-Aktualitäten, die von Gaumont ursprünglich aneinandergereiht wurden.

Auf die mir beinahe wichtigste Eigenheit, die ich eingangs erwähnt habe, möchte ich hier noch einmal hinweisen: Viele dokumentarische Filme handeln bewusst oder bewusst unbewusst von der Unmöglichkeit, traumatische Ereignisse – etwa den Verlauf militärischer Engagements - adäquat behandeln zu können. Ein „Mangel an Aktualitäten“ wird zu einem die Ästhetik des dokumentarischen Erzählens bestimmenden Faktor, woran der bei diesem Symposium schon öfters zur Sprache gekommene Martin Loiperdinger in seinem Text zum Propagandafilm des Ersten Weltkriegs und der Geburt des dokumentarischen Films erinnert, und dort BATTLE OF THE SOMME von Geoffrey Malins und John McDowell aus dem Jahr 1916 als den berühmtesten Anwärter für den „ersten Dokumentarfilm“ nennt (Ralf Bülow hat den Untergang der Titanic in seinem gestrigen Vortrag ja ebenfalls als „Trailer“ des Untergangs Europas 1914 bis 1918 bezeichnet).<sup>6</sup>

BATTLE OF THE SOMME mit seiner berüchtigten Schlüsselszene, der so genannten *over-the-top*- Sequenz, die britische Einheiten beim Überklettern der Wälle ihrer Schützengräben zeigt – ein im Angesicht der Verhältnisse *notwendiges Reenactement*, das der Authentizität von Malins und McDowells Film paradoxerweise absolut keinen Abbruch tut. Es fehlt hier also gerade das, was die Ansichts-Filme so auszeichnet: Eine unbedingte Unmittelbarkeit des Blicks auf ein unmittelbares Ereignis – ein Umstand, den „Zur entsetzlichen Katastrophe der "Titanic" der 1600 Menschen zum Opfer fielen“ und BATTLE OF THE SOMME miteinander gemein haben.

---

<sup>3</sup> Ebd., S.117ff

<sup>4</sup> Tom Gunning, „BEFORE DOCUMENTARY: Early nonfiction films and the „view“ aesthetic“ (1997) in *Uncharted territory: essays on early nonfiction film*, Stichting Nederlands Filmmuseum Bei dem Text handelt es sich um eine überarbeitete und erweiterte Version des von mir zuvor zitierten Beitrags Gunnings aus KINtop 4.

<sup>5</sup> *Oceano Nox*, geschrieben 1836, erschienen 1840 in *LES RAYONS ET LES OMBRES* (!), erwägt das Grauen des Ertrinkens besonders in dem Fall, wenn der Tod von anderen unbemerkt – und deswegen unbeweint – von statten geht. Der Titel ist aus Vergils Aeneis aus einer Stelle im Text, wo eine zu frühzeitige Feier der Trojaner am Vortag ihres Untergangs beschrieben wird.

<sup>6</sup> Martin Loiperdinger, „WORLD WAR I PROPAGANDA FILMS and the birth of the documentary“ (1997) in *Uncharted territory: essays on early nonfiction film*, Stichting Nederlands Filmmuseum

Dem quasi entgegengesetzt gibt es eine Unmittelbarkeit des Schauens und Angeschaut- Werdens in beiden Filmen – ein „größeres Argument“, das uns bis jetzt zu beschäftigen weiß: Ein „Dem Zuschauen zuschauen“, wie das Alexander Jakob als zentrale Formel des Titanic- Komplexes bezeichnet hat.

Abschließend möchte ich noch zu einem besonderen *reenactement*- Aspekt der von mir behandelten Gaumont- Aktualitätenschau kommen, der mir bis vorgestern, als ich erstmals Stephen Bottomores Buch „The Titanic and Silent Cinema“<sup>7</sup> aus dem Jahr 2000 in Händen hielt, unbekannt war:

*The first scene showed Captain Smith on the bridge of a ship, and one would assume it was on the Titanic bridge. In fact it had been taken on the bridge of the sister ship, the Olympic the previous summer. Initially Gaumont failed to make this clear. Embarrassed by potential accusations of mendacity, a week after the films release, a letter from Gaumont's Mr. Welsh appeared in the Kinematograph Weekly, saying: „In my circulars and announcements on the subject I have never suggested that this portrait of Captain Smith was taken on the Titanic. As a matter of fact I believe it was taken on the Olympic and I should be glad if you would insert this letter in your next issue as I have no desire to lead anyone to believe that this section of the film was taken on the Titanic. It must be looked upon as a portrait of Captain Smith and as such is surely of interest in the series we have produced.“ (...) So this was a mere portrait of Captain Smith? And yet in Gaumont's ad a week earlier the Captain Smith shot was described as „Captain Smith on the bridge“ with no location given whereas most of the other 17 shots do give some idea of the location where they were filmed. This would seem at the very least somewhat misleading, and Gaumont did not offer to augment the intertitle. (...) But others were even more deceitful in this matter. In a copy of a Titanic newsreel – of indeterminate source – held in the library of Congress, the opening intertitle is cleverly worded to stop just short of an outright lie in introducing the shot of Captain Smith as: „Captain E.J. Smith, Commander of the ill-fated S.S. Titanic: a final inspection of his vessel ten minutes before sailing time.“*

Georg Wasner

---

<sup>7</sup> Beziehbar direkt und nur über THE PROJECTION BOX, [http://easyweb.easynet.co.uk/~sherbert/titanic\\_and\\_silent\\_cinema.htm](http://easyweb.easynet.co.uk/~sherbert/titanic_and_silent_cinema.htm)