



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der avancierte Blick“

Dokumentarische Praktiken bei Johan van der Keuken und Robert Gardner.
Mit Erklärungen zu DAS AUGEN ÜBER DEM BRUNNEN und FOREST OF BLISS.

Verfasserin

ANNA SPITZBART

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Betreuerin: Prof. Dr. Elisabeth Büttner

INHALT

EINLEITUNG	3
 1. DER DOKUMENTARISCHE FILM. EINE EINFÜHRUNG	4
1.1 Begriffsdefinition	4
1.2 Die Geschichte des Dokumentarfilms – der Beginn	7
1.2.1 Dziga Vertov	8
1.2.2 John Grierson	10
 2. FORMEN UND THEMEN IM DOKUMENTARISCHEN FILM	15
2.1 Erwartungen und Anforderungen	16
2.1.1 Wirklichkeit und Realität. Gedanken zur Erkenntnis	17
2.1.1.1 Zum Begriff des Konstruktivismus	18
2.1.1.2 Die Beobachtung der Wirklichkeit	18
2.1.1.3 Die mediale Beobachtung der Wirklichkeit	20
2.1.2 Die Beweisführung im dokumentarischen Film	20
2.1.3 Realität und Film	22
2.1.4 Zeichen der Wirklichkeit	24
2.1.5 Die Suche nach der dokumentarischen Authentizität	26
2.2 Die Rolle der Kamera	28
2.2.1 Wirklichkeitsgetreue Wiedergabe	29
2.2.2 Die Grenze der filmischen Welt	31
2.3 Mischformen im dokumentarischen Film	33
2.4 Der Essayfilm	35
2.4.1 Merkmale und Charakteristika	36
2.4.1 Die Stimme im Essayfilm	42

2.5 Der ethnographische Film	47
2.5.1 Auf der Suche nach dem ethnographischen Film	48
2.5.2 Methoden und Strategien	51
2.5.3 Der gelesene Film	54
 3. TECHNIK, ARBEITSWEISEN UND IDEEN BEI ROBERT GARDNER UND JOHAN VAN DER KEUKEN	57
3.1 Gewahrte Fremde: FOREST OF BLISS	58
3.1.1 Anthropologische Radikalität ohne Worte	59
3.1.2 Die Wirklichkeit und ihre Symbolik	62
3.1.3.1 Treppen	64
3.1.3.1 Wasser	66
3.1.4 Wörter, Bilder, Töne	68
3.1.5 Würde und Integrität	71
3.1.6 Der Tod und die Realität	74
 3.2 Ein anderes Wirklichkeitserlebnis: HET OOG BOVEN DE PUT (DAS AUGE ÜBER DEM BRUNNEN)	78
3.2.1 Verständnis von Film und Realität	79
3.2.1.1 Aufgabe des Films	81
3.2.1.2 Die Fragmentierung des Films	85
3.2.2 Das Schreckliche berühren	87
3.2.3 Erfahrung der Wirklichkeit	88
3.2.4 Die Präsenz des Filmemachers	90
 4. SCHLUSSBEMERKUNG, AUSBLICK	93
 LITERATUR	95
 ABSTRACT	102

Einleitung

Ausgangspunkte für diese Arbeit sind Überlegungen zum dokumentarischen Film, von dem nicht nur Johan van der Keuken als Fotograf und Filmmacher inspiriert wurde, sondern auch der Grund für Robert Gardners Reisen war, um Emotionen und Stimmungen der realen Welt in Form eines Films zu konservieren.

Die vorliegende Untersuchung verfolgt zwei Ziele: Sie soll einen Beitrag zur Erforschung des dokumentarischen Films auf theoretischer Basis im Bezug auf Formen und Themen, wie sie im dokumentarischen Film zu finden sind beleuchten und gleichzeitig Techniken, Arbeitsweisen und Ideen bei Robert Gardner und Johan van der Keuken veranschaulichen.

Voraussetzung für eine Aufzählung der Formen und Themen im dokumentarischen Film ist eine zusammengefasste Aufarbeitung der Geschichte und der Theoriengeschichte dieses Genres betreffend. Spannend sind diese Untersuchungen, da es bis heute keine eindeutige und allgemein anerkannte Theorie des Dokumentarfilms gibt, die klärt, wo sich die Grenzen zwischen fiktionalem Film und Dokumentarfilm befinden.

Das erste Kapitel wird also der theoretischen Aufarbeitung des dokumentarischen Films gewidmet sein. An dieser Stelle erscheint es wichtig zu erwähnen, dass es nicht darum geht, in die bestehende Dokumentarfilmdiskussion klärend einzugreifen. In diesem Kapitel soll lediglich eine kurze Übersicht über die verschiedenen Dokumentarfilmdefinitionen, -theorien und Vertreter des Dokumentarfilms gegeben werden. Bei dieser Übersicht ist es nötig, sich auf die wichtigsten Vertreter zu beschränken, da eine Darstellung sämtlicher Dokumentarfilmtheorien eindeutig den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Im zweiten Kapitel werden wichtige Leitfragen bezüglich Formen und Themen, wie sie im dokumentarischen Film zu finden sind, mit den Schwerpunkten Essayfilm, ethnographischer Film, Realität und Film, Authentizität und Wirklichkeit sowie die Rolle der wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe, welche der Kamera zugeschrieben wird, zusammengefasst. Durch diese Aufzählung soll die Möglichkeit geschaffen werden, die Filme von Gardner und Van der Keuken zu analysieren und einzuordnen.

Im dritten Kapitel werden Techniken, Arbeitsweisen und Ideen, wie sie bei den Filmemachern Johan van der Keuken und Robert Gardner zu finden sind, beleuchtet. Dabei wird ein spezielles Augenmerk auf die Filme FOREST OF BLISS und DAS AUGE ÜBER DEM BRUNNEN gelegt.

1 Der dokumentarische Film: Eine Einführung

Beim Versuch Gardners und Van der Keukens Arbeiten einzuordnen ist es zunächst notwendig, die Definition des Dokumentarfilms zu beleuchten. Um einen flüssigen Einstieg zu gewährleisten, erscheint es sinnvoll, den theoretischen Diskurs des Dokumentarfilm-Genres zu reflektieren.

1.1 Begriffsdefinition

Die diesbezügliche Literatur lässt schnell erkennen, dass sich der Dokumentarfilm einer eindeutigen Definition zu entziehen scheint. So haben Interviews mit Experten, Lexika und sogar die theoretischen Annäherungen der scientific community nur eine einzige Gemeinsamkeit: Es gibt keine allgemein anerkannte Definition.¹

Manfred Hattendorf beschreibt dies eher zurückhaltend, wenn er bei seinem Versuch einer Theoriefindung sagt:

„Eine eindeutige definitorische Begriffsbestimmung erweist sich allerdings in mehrfacher Hinsicht als problematisch.“²

Eine einheitliche, allgemeingültige Definition des Dokumentarfilms zu geben, ist bisher noch nicht gelungen. Viele Versuche in diese Richtung wurden bereits unternommen, doch immer hat es Kritiker gegeben. Zudem haben sich die Definitionen im Laufe der Jahre immer wieder geändert. Ist es nach all den Formen

¹ Besenböck, Andreas: Neue Wege im Dokumentarfilm. Michael Moore und der New Journalism. Wien: Dipl.-Arb. 2009, S.30

² Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz: Ölschlager 1994. S.40

die der Dokumentarfilm bereits angenommen hat, überhaupt möglich eine allgemeingültige Definition zu finden?

Es ist vorteilhaft, sich zuerst mit der Geschichte des Dokumentarfilms und den einflussreichsten Vertretern auseinander zu setzen. Laut Eva Hohenberger kann die Geschichte des dokumentarischen Films durchaus für eine Reflexion des Genres herangezogen werden. In ihrer Arbeit zur Dokumentarfilmtheorie schreibt sie:

„Die russische Revolution, die Krise der westlichen Demokratien und schließlich die Digitalisierung der Bilder sind nicht nur *treibende* Faktoren für die Stilbildung dokumentarischer Filme gewesen, sondern ebenso für ihre Theorie.“³

Abgesehen von einer geschichtlichen Einführung soll auch nicht auf die Versuche einer wissenschaftlichen Theoriebildung vergessen werden. Insbesondere die Differenzierung zum „fiktionalen“ Film und das Verhältnis des Dokumentarfilms zur äußeren Wirklichkeit ist für viele Theoretiker von Bedeutung.⁴ Joachim Paech probiert über die Unterschiede im Wirklichkeitsbezug zwischen „fiktionalem“ Film und Dokumentarfilm eine Definition:

„Der Dokumentarfilm referiert auf etwas vor-filmisch Abwesendes (die Fiktion des Wirklichen), der fiktionale Film referiert auf die Anwesenheit seiner eigenen im Film dargestellten Realität (die Wirklichkeit des Fiktiven), deren Sichtbarkeit in der Regel mit dem Unsichtbarmachen des Films selbst einhergeht.“⁵

Eva Hohenberger meint, dass es im Sinne einer heuristischen Definition ausreicht, Dokumentarfilme als Filme zu benennen, deren Referenzobjekte nicht-filmische Realität sind.⁶

³ Hohenberger, Eva: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 1998, S.8

⁴ Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier: UVT Trier 1997, S.20

⁵ Paech, Joachim: In: Bredella, Lothar: Der amerikanische Dokumentarfilm. Herausforderungen für die Didaktik. Tübingen 1994, S.26

⁶ Hohenberger 1998, S.26

Eva Hohenberger erkennt bei ihrer Definitionssuche vier Ebenen, auf denen sich der Dokumentarfilm vom „fiktionalen“ Film unterscheidet:

1. Die institutionelle Ebene: Die Differenz zum Spielfilm besteht in seiner alternativen Ökonomie und in der unterschiedlichen institutionellen Einbindung, die verstärkt in Fernsehgesellschaften und in wirtschaftlichen Institutionen zu finden ist.
2. Die soziale Ebene: Der Dokumentarfilm unterscheidet sich vom Spielfilm durch einen Anspruch der Aufklärung und erhält dadurch für die Gesellschaft eine andere Funktion.
3. Die Ebene der Rezeption: Dokumentarfilme werden vom Publikum anders wahrgenommen als Spielfilme. Sie werden als Filme über die Realität erkannt.
4. Auf der Ebene des Produkts: Hier unterscheidet sich der Dokumentarfilm beispielsweise durch die Nichtfiktionalität des Materials. Im Gegensatz zum Spielfilm ist er von Ereignisabläufen abhängig, so können Szenen nicht mehrmals geprobt und wiederholt aufgenommen werden.⁷

Eine Differenzierung zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Film hat sich aber als nicht ganz problemlos erwiesen. Weil sich eine vor-filmische Realität immer vor einer Kamera befindet, egal ob ein Dokumentarfilm oder Spielfilm gedreht wird.⁸

Eine eindeutige Definition des Dokumentarfilms ist auch deswegen problematisch, weil sich die Formen über das letzte Jahrhundert bedeutend verändert haben.⁹ Deshalb zieht sich die Frage nachdem, was ein Dokumentarfilm ist bzw. was er sein soll, wie ein roter Faden durch die Dokumentarfilmtheorie.

⁷ Hohenberger 1998, S.20f

⁸ Giebler, Sven: Amerikanischer Dokumentarfilm. Einfluss des Dokumentarfilms auf die Bürgerrechte der 60er Jahre in den USA. Saarbrücken: Dr. Müller 2008, S.53f

⁹ Renov, Michael: The Subject of Documentary. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2004. (=Visible Evidance, Vol. 16), S.324

1.2 Die Geschichte des Dokumentarfilms – der Beginn

Die geschichtliche Betrachtung des Dokumentarfilms scheint konvergierend mit der Geschichte bedeutender Regisseure wie Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson oder den Filmemachern des Direct Cinema zu sein.¹⁰ Da natürlich weitaus mehr herausragende Dokumentarfilmer in den letzten Jahren ihre Werke produziert haben und eine vollzählige Auflistung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, ist es nötig, eine Auswahl zu treffen, welche einen kleinen Einblick in die Geschichte des Dokumentarfilms abbilden kann.¹¹

Bei den frühen Filmen waren nur wenig wirklich narrative oder fiktionale Filme zu finden. Die meisten waren nicht mehr als eine filmische Dokumentation vor-filmischer Wirklichkeit.¹² „Vor allem am Anfang war das Publikum begeistert von der Abbildung von Wirklichkeit. Im Jahre 1904 waren mehr als 90 Prozent aller gezeigten Filme dokumentarisch.“¹³ Der große Erfolg der Filme führte dazu, dass die Filmemacher nicht mehr darauf warteten die Wirklichkeit, die sie zeigen wollten, „zufällig“ zu finden, sondern sie begannen damit, Geschichten zu erdenken und sie zu inszenieren. Dies führte zu einer enormen Veränderung im Produktionsprozess. 1907 entsprachen bereits 90 Prozent aller Filme fiktionaler Art.¹⁴

Während des 1. Weltkrieges kamen erstmals Staaten als Dokumentarfilmer zum Zug. Einige Regierungen kriegsführender Länder erkannten, dass mit Dokumentarfilmen nicht nur die Moral der eigenen Bevölkerung gestärkt, sondern auch die öffentliche Meinung zu eigenen Gunsten beeinflusst werden konnte. Filme wurden damals erstmals nicht zur Information oder zur Unterhaltung produziert, sondern zu propagandistischen Zwecken.¹⁵

Der nächste Schritt in der Entwicklung des Dokumentarfilms erfolgte 1920 mit Robert Flahertys Film „Nanook of the North“. Flaherty, der Expeditionen für die Canadian

¹⁰ Zimmermann, Peter in Zimmermann/Hoffmann: Dokumentarfilm im Umbruch. Kino-Fernsehen-Neue medien Konstanz: UVK 2006. S.85

¹¹ Besenböck 2009, S.33

¹² Giebler 2008, S.57

¹³ Besenböck 2009, S.33

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Böhler, Michael: Setzung und Voraussetzung. Dokumentarfilm im Lichte von Konstruktivismus und Systemtheorie. Wien: Universität Wien 2007. S.15

Railroads in der Hudson Bay durchführte, war begeistert vom Leben der Einheimischen Inuit. Um seine Faszination mit anderen teilen zu können, entschloss er sich, das Leben der Eingeborenen zu filmen. Er verbrachte einige Monate gemeinsam mit den Inuit und drehte mit der Unterstützung der Einheimischen. Flaherty ignorierte dabei wissend alle modernen Einflüsse und ließ seine Protagonisten ihren Alltag so darlegen, wie er ursprünglich gewesen war, um seinem Publikum eine heile Welt im Norden zu präsentieren. Mit seiner Methode des Nachstellens von Realität kreierte Flaherty ein neues Genre, mit dem auch andere Filmemacher große Erfolge hatten.¹⁶

Die ersten Theorien des Genres Dokumentarfilm sind exemplarisch mit den Namen Dziga Vertov und John Grierson verbunden. Vertov und Grierson sind die ersten, die eine Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms an einen spezifischen Wirklichkeitsbezug des Genres binden und aus ihm seine interventionistische soziale Funktion ableiten.¹⁷

1.2.1 Dziga Vertov

Am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten sich, mit den Arbeiten des russischen Filmemachers Dziga Vertov, die erste Theorie des Dokumentarfilmgenres. Vertov, geprägt von der Oktoberrevolution, meinte, „dass auch die künstlerischen Mittel revolutioniert werden müssten, um mit den Umwälzungen der Realität mithalten zu können.“¹⁸ Als bourgeoise Kunstform lehne er den Spielfilm ab und stellte demgegenüber die Theorie des „Kinoglaz“. Damit meinte er einerseits die Aufgabe der Kinoki (so nannten sich die Filmemacher, die seiner Theorie anhingen), Filme der Fakten zu schaffen.¹⁹ Diese hätten das Ziel, aus dem Leben heraus Antworten auf Fragen zu geben durch „die dokumentarische filmische Entschlüsselung der sichtbaren und der dem menschlichen Auge unsichtbaren Welt.“²⁰

¹⁶ Wippersberg 1998, S.20f

¹⁷ Hohenberger 1998, S.9

¹⁸ Besenböck 2009, S.35

¹⁹ Ebd.

²⁰ Hohenberger 1998, S.10f

Allerdings meinte Vertov mit „Kinoglaz“ eine wissenschaftlich-experimentelle Methode, mit der die Welt „auf der Grundlage einer planmäßigen Fixierung von Lebensfakten auf Film fixierten dokumentarischen Filmmaterials“ zu untersuchen sei.²¹

Zwischen 1922 und 1925 wurden 23 Ausgaben von Vertovs „Kinoprawda“ veröffentlicht, welche an die Zeitung Prawda (Wahrheit) angelehnt war. Als Gegenmodell zu den damaligen Wochenschauen wurde die Kinoprawda erarbeitet. Vertovs Ziel war nicht das bloße Zeigen von Realität, „sondern die analytische Durchdringung eines Themenkomplexes.“²²

„Abgesehen davon nutzte Vertov die Kinoprawda als „technisch-ästhetisches“ Experimentierfeld. Er experimentierte mit den unterschiedlichsten technischen Möglichkeiten zur Produktion von Filmen.“²³ Mehrfachbelichtungen, Handkameras, Trickaufnahmen, Zeitraffer und Zeitlupe, Einfärbungen, graphische Gestaltungen und Experimente mit der Montage waren für ihn eine Selbstverständlichkeit.²⁴

Speziell die technischen, reproduktiven Möglichkeiten der Kamera begeisterten Vertov. „Die Kamera dürfe nicht dem menschlichen Auge unterworfen werden, forderte er, da sie der menschlichen Wahrnehmung überlegen sei, denn:“²⁵

„Unsere Augen können wir nicht besser machen als sie sind; die Kamera können wir unendlich vervollkommen.“²⁶

Neben dem Glauben an die Überlegenheit der Technik war für ihn, die Montage der Bilder, ausschlaggebend. „Diese war für Vertov nicht nur die Organisation der Filmfakten, die durch die Aufnahmen von Lebensfakten - also Wirklichkeit – entstanden“²⁷, sondern die Idee der Montage greift schon bei der Aufnahme der Filmfakten als unentberliches organisierendes Moment ein.²⁸

„Denn der Betrachter eines Ballets folgt wahllos einmal der gesamten Gruppe der Tanzenden, ein andermal einzelnen beliebigen Gesichtern, dann wieder irgendwelchen Beinchen – eine Reihe unzusammenhängender Wahrnehmungen, die bei jedem einzelnen Zuschauer unterschiedlich ausfallen. Dem Filmzuschauer darf man dies nicht präsentieren. Das System

²¹ Ebd.

²² Besenböck 2009, S.35

²³ Ebd.

²⁴ Hohenberger 1998, S.10f

²⁵ Besenböck 2009, S.35

²⁶ Vertov, Dziga: KINOKI-Umsturz. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998, S.78

²⁷ Besenböck 2009, S.35

²⁸ Hohenberger 1998, S.11

der aufeinanderfolgenden Bewegungen erfordert eine Aufnahme der Tanzenden oder Boxenden in der Ordnung der einander ablösenden festgelegten Verfahren mit einer gewaltsamen Verlagerung der Augen des Zuschauers auf jene Abfolge von Details, die man unbedingt sehen muß. Die Kamera bugsiert die Augen des Filmzuschauers von den Händchen zu den Beinchen, von den Beinchen zu den Äuglein in der vorteilhaftesten Ordnung und organisiert die Details zu einer gesetzmäßigen Montageetüde.“²⁹

Für Vertov war die Kontrolle der Wirklichkeit im Film also eine zentrale Funktion zur Darstellung von Wirklichkeit.³⁰

In „The Man with the Movie Camera“ von 1929 spielte Vertov genau mit diesem Wissen. Der Film, welcher ihn fast weltweit berühmt machte, zeigt nämlich die bis dahin noch unbekannten Optionen in der Anwendung einer Filmkamera. „Einerseits zeigt der Film das alltägliche Leben der Menschen in der UdSSR, andererseits kann der Zuseher miterleben, wie diese Bilder produziert werden.“³¹ In „The Man with the Movie Camera“ sieht man den Kameramann beim Filmen, wie er von fahrenden Autos herunter dreht oder am Boden liegend Aufnahmen vom Straßenverkehr macht und auch die Cutterin ist zu sehen, wie sie die Szenen schneidet, welche man gerade noch gesehen hat.³²

1.2.2 John Grierson

Im Gegensatz zu Vertovs Auffassungen eines faktischen Films, kreierte John Grierson gegen Ende der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts eine Form des dokumentarischen Films, welche sich als ein Genre des realistischen Films bestimmen lässt.³³

Grierson gilt als der Begründer der Sozialdokumentation und war auch derjenige, welcher den Begriff Dokumentarfilm berühmt gemacht hatte. Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts arbeitete er als Film Officer für britische, staatsnahe Empire Marketing Board. 1930 gründete er die „Empire

²⁹ Vertov 1998, S.80

³⁰ Besenböck 2009, S.35

³¹ Ebd.

³² Wippersberg 1998, S.25

³³ Hohenberger 1998, S.12

Marketing Film Unit“ und produzierte ab 1930 Sozialdokumentationen, die das Leben der Arbeiterklasse beleuchteten.³⁴

Griersons Motivation am Film war von Beginn an politisch, publizistisch und pädagogisch geartet. Seine Theorien zum dokumentarischen Film stützen sich dabei hauptsächlich auf die Thesen des Politologen Walter Lippmann über den modernen Verwaltungsstaat. Lippmanns Theorien hatte Grierson während seines Studiums der Massenkommunikation und Public Relations in den USA kennengelernt.³⁵

Inspiziert von Lippmann sah Griersons Theorie vor, dass der Dokumentarfilm Informationen über soziale Kontexte vermitteln sollte.³⁶ Grierson formulierte in einer „zu jeglicher Auslegung einladenden Definition, Dokumentarfilm sei die kreative Behandlung, der kreative Umgang mit der aktuellen Wirklichkeit.“³⁷

Grierson wollte in seinen „Social Documentaries“ die Realität nicht nur darlegen, sondern auch interpretieren. „Der fertige Film sollte einerseits eine ähnliche logische Abfolge und narrative Entwicklung aufweisen wie ein Spielfilm, sich andererseits aber auch von deskriptiven und auf die reproduktiven Fähigkeiten der Kamera beschränkten Formen abgrenzen.“³⁸

„Vergleichbar mit Vertov waren für Grierson die Nachrichtenfilme der damaligen Wochenschauen kein entsprechendes Mittel, die Wirklichkeit in seinem Sinne zu repräsentieren.“³⁹

Hohenberger beschreibt die Theorie Griersons als eine, „bei der sich unter Maßgabe realistischen Erzählens dokumentarische und fiktionale Filme einander annähern.“⁴⁰ Griersons Bedeutung für die Geschichte des Dokumentarfilms ergibt sich daher „aus der spezifischen Art nichtfiktionaler Filme DAS nichtfiktionale Genre zu machen und

³⁴ Böhler 2007, S.21

³⁵ Hohenberger 1998, S.12f.

³⁶ Besenböck 2009, S.37f.

³⁷ Ebd., S.13

³⁸ Besenböck 2009, S.38

³⁹ Breuer, Ascan: Der Dokumentarfilm. Die Authentische Macht. Subjekt – Diskurs – Sysem. Wien: Dipl.-Arb. 2005, S.25

⁴⁰ Besenböck 2009, S.38

den Filmen gleichzeitig den Gebrauch bedeutsamer fiktionalisierender Dramatisierungstechniken zuzugestehen.“⁴¹

„Dokumentarfilme vermitteln Weltbilder und schaffen konsensuale Werte im Rahmen demokratischer Gesellschaftsnormen. Mit Grierson etabliert sich der Dokumentarfilm auch als alternative Institution.“⁴²

Bei den Bildern steht bei Grierson nicht die Schönheit, sondern die Richtigkeit im Zentrum. In gewissem Sinne gehört er bereits zur Vorhut jener antiästhetischen Bewegung im Dokumentarfilm, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstand.⁴³

Ein weiterer Ansatz Griersons ist der Dialog mit dem Sujet, dem Gegenstand der Wirklichkeit, also der Dialog mit der Welt. Das aktuelle Geschehen vor der Kamera im Augenblick der Aufnahme ist die Domäne des Dokumentarfilms. Die Kamera ist auf Objekte gerichtet, die unabhängig von der stattfindenden Situation, in der gedreht wird, existieren; sie ist auf die materielle Welt in der ihr eigenen Sichtbarkeit fixiert.⁴⁴

Nach einem anderen Theorem Grierson's ist es eine Aufgabe des Dokumentarfilms zu lehren, wie die anderen leben. „Teaching how the other half lives“, heißt es im englischen Originaltext. Grierson sieht den Dokumentarfilm als Bestandteil, Instrument und Funktionselement der Massenkommunikation. „Er will mit Filmen erziehen, lehren, ein schlechtes Gewissen machen. Die Distributionszusammenhänge sind ihm wichtiger, als die der Produktion. Die eine Hälfte schaut der anderen bei der Armut zu.“⁴⁵

Siegfried Kracauer hat in seinem Hauptwerk „Die Theorie des Films“, das den Untertitel „Errettung der äußerlichen Wirklichkeit“ trägt, „zwischen den zwei grundlegenden kategoriellen Funktionen des Films unterschieden, einer registrierenden und einer enthüllenden Funktion. Der Dokumentarfilm bewegt sich an der Grenze zwischen berichterstattendem und künstlerischem Medium.“⁴⁶ Die Theorie des Dokumentarfilms beschäftigt sich demzufolge mit

⁴¹ Winston, Brian: In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 1998, S.15

⁴² Hohenberger 1998, S.14

⁴³ Ebd., S.209f.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

sozialwissenschaftlichen Fragestellungen (z.B.: Wie kann objektiv über eine Gegebenheit berichtet werden? oder: Kann eine „Wahrheit“ im Film dargestellt werden?) ebenso mit ästhetischen Fragestellungen (z.B.: Wie soll ein Dokumentarfilm gestaltet sein?)⁴⁷

Dokumentarfilmtheorie und die Verankerung im universitären Kontext werden häufig kritisiert. Dabei wird in der Akademisierung eine Entfernung von der Dokumentarfilmpraxis gesehen. Die Forschungsarbeiten der Dokumentarfilmtheorie hätten demnach nicht viel mit der realen Filmpraxis zu tun. Des Weiteren führe die Schere zwischen Praxis und Theorie dazu, dass Innovationen, welche aus der Praxis kommen, erst zeitverzögert erforscht würden.⁴⁸

Wenn Filmtheorie zur Aufgabe hat, über ein genaues Betrachten der Eigenheiten und Muster von Filmen zu generellen Aussagen über das Filmische an sich zu kommen, dann gilt dies auch für die Dokumentarfilmtheorie. Demnach geht es in der Dokumentarfilmtheorie darum, generelle Qualitäten, Funktionen, aber auch Problemstellungen des Dokumentarfilms zu analysieren.⁴⁹

Durch die Filme von Johan van der Keuken und Robert Gardner ist es unvermeidlich sich nicht mit dem Thema der Grenzüberschreitung und der Vermischung verschiedener Formen auseinander zu setzen. Denn wie viele andere Regisseure auch, gehören Gardner und van der Keuken zu jenen, welche eine außergewöhnlich authentische und spielerische Form gefunden haben, sich mit dem Dokumentarischen auseinander zu setzen. Die hier betrachteten Filmemacher und ihre Filme stellen gleichsam Eckpunkte eines Feldes und seiner ästhetischen Ausprägungen dar. Sie weisen Einflüsse aus den Filmgattungen des Dokumentarfilms, des Experimentalfilms, des Essayfilms sowie des ethnographischen Films auf, wobei diese Unterscheidungen filmischer Gattungen nicht zuletzt durch die Entwicklung hin zu einer verstärkten Hybridisierung der Formen, welche die Gattungsdefinitionen mehr und mehr untergräbt, zunehmend fragwürdiger geworden sind.⁵⁰

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Grill, Isabell: Doing Theory: Experimentell-Ethnographisches Filmschaffen als Beitrag zur Dokumentarfilmtheorie. Wien: Dipl.-Arb. 2008, S.83

⁵⁰ Roth 1982, S. 185

Der Dokumentarfilm soll aus dem Bedürfnis heraus entstanden sein, die Menschheit zu informieren (Dzige Vertovs Kinopravda oder Kamera-Wahrheit) und sich später als Reaktion auf das Monopol des Unterhaltungsfilms behauptet haben. Der Film wurde zum idealen Medium für soziale Indoktrination und Meinungsmache umdefiniert, dessen Wert in seiner Fähigkeit lag, „das zu Leben beobachten und darin seine Auswahl treffen zu können“, „die Leinwand auch der wirklichen Welt zu öffnen“, „die lebendige Szenerie und die lebendige Handlung“ aufzunehmen, dem Film „unzählige Bilder an die Hand“ zu geben und eine „Vertrautheit und Wirkung“ zu erreichen.⁵¹

Kraftvolle Geschichten aus dem Leben, unzählige authentische Situationen geben dem dokumentarischen Film eine unvergleichliche und einzigartige Form, welche viele Filmemacher verwenden, um immer wieder Neues und Einzigartiges zu schaffen.

⁵¹ Grierson, John: Grundsätze des Dokumentarfilms. In: Forsyth, Hardy (Hg.): Grierson und der Dokumentarfilm, Gütersloh 1947, S.119f.

2 Formen und Themen im dokumentarischen Film

„Im „modernen“ Kino sind die Grenzen zwischen „Dokument“ und „Inszenierung“ längst fließend geworden. Solche strikten kategorialen Trennungen haben in der Filmgeschichte seit den Anfängen, den Tagen von Lumière und Méliès, ohnehin nie funktioniert.“⁵²

Der allgemein bekannte Einwand: Jede Filmaufnahme ist eine Inszenierung, unabhängig davon, ob reale Personen oder Schauspieler zu sehen sind; es gibt also keinen Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm. „Ein Film ist ein Film, hinter seinem Erscheinungsbild, es mag noch so authentisch wirken, steht eine Vielzahl künstlerischer Entscheidungen.“⁵³ Dieser Streit, so akademisch oder spitzfindig er von Zeit zu Zeit ausgetragen wird, hat doch die Sensibilität für die unterschiedlichen Formen des dokumentarischen Films verstärkt. Die Diskussionen über Grenzüberschreitungen des Genres und über Mischformen und Kategorisierungen hat in den letzten Jahren das Gespräch über den Dokumentarfilm beflügelt.⁵⁴

Die Arbeiten Johan van der Keuken werden in der Filmwissenschaft dem essayistischen Film zugeordnet. Robert Gardners Filme entsprechen hingegen eher einer Zuordnung zum ethnographischen Film, wobei einer Unterordnung dieser Art eher ambivalent entgegen zu treten ist, denn wie auch die beiden gewählten Filmbeispiele beweisen, sind in den Filmen von van der Keuken und Gardner keine konkret definierbaren Formen zu finden. Die beiden hier diskutierten Filmemacher verwenden das Medium Film auf künstlerische Art und Weise und grenzen sich in ihrer Arbeit von Regeln und Normen ab. Jedoch erfordert der theoretische Umgang mit der Materie Film den Versuch einer Einordnung.

Im folgenden Kapitel möchte ich die beiden Formen Essayfilm und ethnographischer Film theoretisch beleuchten, wobei mir in der vorliegenden Aufzählung auch Themen wie Realität und Film, die Beobachtung der Wirklichkeit, die Suche nach Authentizität, sowie die Rolle der Kamera wichtig erscheinen, da diese Themen

⁵² Prümm, Karl; Cartier-Bresson, Henri: 2005. Quelle: <http://www.marburger-kamerapreis.de/magazin/magazin-2009/die-kamera-im-dokumentarfilm/>

⁵³ Roth 1982, S.185

⁵⁴ Ebd.

unmittelbar in Beziehung zueinander stehen und bei einer theoretischen Analyse immer wieder ihren Platz finden sollten.

2.1 Erwartungen und Anforderungen im dokumentarischen Film

Die Darstellungen im Dokumentarfilm werden von vielen BetrachterInnen noch immer als Realität assoziiert. Jegliche Überlegungen zu Film und Realität im dokumentarischen Film führen zur Frage, ob der Dokumentarfilm aufgrund seiner medienspezifischen Erzählform und seiner technischen Exaktheit vom Betrachter tatsächlich als Spiegel der Realität (also nicht durchschaute Fiktion) verstanden oder nicht eher als standortgebundener Diskurs erkannt wird.⁵⁵

Im folgenden Abschnitt soll nun exemplarisch ein wissenschaftlicher Ansatz, welche Erwartungen und Anforderungen dem dokumentarischen Film gegenüber gestellt werden, anhand einer genaueren Untersuchung der hier diskutierten Formen und Themen im dokumentarischen Film beleuchtet werden. Was erwartet bzw. sucht der Filmwissenschaftler, der Filmemacher oder der Rezipient im dokumentarischen Film?

An dieser Stelle sollen nun erkenntnistheoretische Themen bzw. der Zusammenhang zwischen Realität und Film, Authentizität und Wirklichkeit veranschaulicht werden. Denn über den Dokumentarfilm zu sprechen, muss auch heißen, über die Wirklichkeit zu sprechen, die er zeigt. Über die Wirklichkeit zu sprechen, muss wiederum heißen, auch über die Medien zu sprechen und über das Bild, das sie uns von der Welt geben und dem die Wirklichkeit sich zunehmend anzugleichen versucht. Daher steht mit dem Dokumentarfilm nicht nur ein Bild von der Welt zur Debatte, sondern auch eine bereits auf ihr Bild hin agierende Welt.

⁵⁵ Hohenberger 1988, S.57f.

2.1.1 Wirklichkeit und Realität. Gedanken zur Erkenntnistheorie

Vorerst ist anzumerken, dass die Fragestellung nach der Wirklichkeit verbunden mit einem uralten Streit verschiedener philosophischer Denkansätze ist. Hinsichtlich des begrenzten Umfangs dieser Arbeit ist es nicht möglich im Detail auf diesen Aspekt eingehen. Trotzdem ist ein kleiner Einblick zum Thema Erkenntnistheorie hilfreich um Bezüge rundum den dokumentarischen Film herstellen zu können.

Bei der Frage nach der Wirklichkeit beziehen sich Kommunikationswissenschaftler auf den Konstruktivismus. Den gemeinsamen Ausgangspunkt dieser keineswegs konformen Theorie sieht Umberto Eco darin, „dass wir Menschen durch bestimmte Leistungen unseres Bewusstseins Wirklichkeitsvorstellungen konstruieren“.⁵⁶

„Die Konsequenz dieses Grundgedankens ist, „dass es außerhalb unserer kognitiven Wirklichkeit eine Realität gibt, die den Anlass für unsere Wirklichkeitskonstruktionen bietet. Wie diese Realität an sich ist, entzieht sich unserer Erkenntnismöglichkeit, da wir nur die Wirklichkeit kennen, die wir wahrnehmen und in der wir handelnd und kommunizierend leben.“⁵⁷

„Deswegen ist es dem Menschen alleine durch seine Wahrnehmungsbedingungen unter keinen Umständen möglich, die Welt insgesamt oder teilweise außerhalb seiner eigenen physischen und psychischen Grenzen zu erkennen. Die Wirklichkeit des Einzelnen ist somit abhängig vom Beobachter und jeweils individuell.“⁵⁸

In Indien zum Beispiel werden seit Jahrhunderten von Jahren Elefanten als Arbeitstiere abgerichtet.

„Bereits die Jungtiere werden mit schweren Eisenkette an große Bäume gebunden. Im Laufe der Zeit nehmen die Stärke der Kette und die Größe des Baumes immer mehr ab. Der ausgewachsene Elefant lässt sich mit einem dünnen Band an einem grünen Zweig festbinden, ohne zu versuchen, sich zu befreien. Die im jungen Elefanten entstandene Überzeugung „Ich bin gefangen“ hat seine Wahrnehmung so geprägt, dass jeglicher Impuls, seine Freiheit wieder zu erlangen, verloren gegangen ist. Es kommt ihm überhaupt gar nicht mehr in den Sinn, die Realität der Gefangenschaft zu überprüfen. Sie ist zu einer unumstößlichen Tatsache geworden.“⁵⁹

⁵⁶ Eco, Umberto: Vier moralische Schriften. München: Hansen 1998, S. 297

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Widera, Nicolas: Der Dokumentarfilm, authentische Abbildung oder Montage der Wirklichkeit. Hauptseminararbeit, Filmwissenschaft 2003. Quelle: <http://www.grin.com/e-book/22087/der-dokumentarfilm-authentische-abbildung-oder-montage-der-wirklichkeit>

⁵⁹ Hiltmann, Ralf M.: Grenzenlos Leben. 2005. Quelle: <http://lebenskunst-pur.de/avatar-kurs.html>

2.1.1.1 Zum Begriff des Konstruktivismus

Obwohl mit zunehmender Popularität und Bekanntheitsgrad ausgestattet (oder vielleicht genau deswegen), lässt sich eine genaue Definition des „einen“ Konstruktivismus nur schwer finden. Vielmehr ist er ein „vielfältiger und vielstimmiger, heterogener Diskurs“⁶⁰, mit einer Vielfalt möglicher Positionen. So gibt es Vertreter des „konstruktiven Realismus“, des „realistischen Konstruktivismus“, des „kulturell und des biologisch ausgerichteten Konstruktivismus.“⁶¹

In Abgrenzung von den früheren Modellen der Kommunikationswissenschaft, die die Medieninhalte in Beziehung zu ihrer außermedialen Realität stellten, beobachtet der konstruktivistische Ansatz nicht eine Realität an sich, sondern geht davon aus, eine Wirklichkeit bildet sich erst durch den Interaktionsprozess zwischen den beobachtbaren Sachverhalten und dem Beobachter selbst. Er stellt ein Theoriekonstrukt dar, das beobachten will, wie eine Instanz eine Wirklichkeit oder mehrere Wirklichkeiten hervorbringt. Der Bezugspunkt der konstruktivistischen Theorie ist daher nicht mehr eine „objektive“ Wahrheit oder Realität, sondern im Zuge der Vielfalt möglicher Beobachtungen der Vorgang der Konstruktion eben dieser. Statt sich auf die ontologisch gefärbte Frage nach dem Wesen eines Phänomens zu konzentrieren, richtet der Konstruktivismus sein Augenmerk auf die epistemologische Frage des „Wie“. Eine konstruktivistische Fragestellung würde daher nicht lauten: „Was ist ein dokumentarischer Film“, sondern „Wie kommt das Dokumentarische zustande?“⁶²

2.1.1.2 Die Beobachtung der Wirklichkeit

Die Elemente, die eine Wirklichkeit erschaffen können, werden je nach fachspezifischer Ausprägung des Beobachters in der Sphäre der Biologie oder der Soziologie angesiedelt. „Zu den Ersteren gehören dann das Gehirn, das Bewusstsein, die Wahrnehmung, die Kognition und das Nervensystem. Zu den

⁶⁰ Weber, Stefan: Konstruktivismus und Non-Dualismus, Systemtheorie und Distinktionstheorie. In: Scholl, Armin (Hg.): Systemtheorie und Konstruktivismus in der Kommunikationswissenschaft. Konstanz 2002, S.21-36. S.23

⁶¹ Ebd.

⁶² Scholl, Armin (Hg.): Systemtheorie und Konstruktivismus in der Kommunikationswissenschaft. Konstanz 2002, S.8

Zweiten die Sprache, der Text, die Kultur, die Kommunikation, die Medien oder die gesamte Gesellschaft.“⁶³ Eine Wirklichkeitsabbildung konstituiert sich durch das Einwirken dieser Elemente. Dies wirft Fragen auf, die besonders für die Medienwissenschaft wesentlich sind, da sie neues Licht auf die Wirklichkeitsvermittlung der Medien und die Bedeutungsgenerierung der Inhalte werfen. Medien können daher nicht mehr als Instanzen der Wirklichkeitsabbildung verstanden werden, da die Wirklichkeitsaneignung ein Prozess der Wirklichkeitskonstruktion ist. Die Grundlage der Medienerforschung kann daher nicht mehr die Fragestellung sein „Was machen die Medien mit den Menschen?“, sondern umgekehrt „Was machen die Menschen mit den Medien?“⁶⁴

Es ist zweckvoll, hier mit dem Ansatz von Siegfried J. Schmidt anzuschließen, der die Übermittlung kommunikativer Inhalte und deren Bedeutungszuschreibung von vier komplexen Dimensionen abhängig macht: Kognition, Kommunikation, Kultur und Medien.⁶⁵

Die neueren Kognitionsforschungen gehen davon aus, dass der Mensch als ein beobachtendes System konzipiert ist. In diesem Vorgang der Beobachtung zieht er Unterscheidungen, die beobachterabhängig sind, und daher stets systemrelativ.⁶⁶ „Dabei kann die Kategorie, mit deren Hilfe beobachtet wird, selbst nicht beobachtet werden – sie weist einen blinden Fleck auf.“⁶⁷ Jede Beobachtung vollzieht sich nach Schmidt aufgrund der Unterscheidung, wobei das, womit unterschieden wird, nicht beobachtet werden kann. So gesehen folgt daraus, dass „das Wahrnehmen und Erkennen uns nicht einfach Abbilder der Welt liefern, sondern vielmehr Bilder unserer Aktivitäten in Bezug auf unsere Umwelt“⁶⁸ sind. „D.h. kognitive Verarbeitungsprozesse sind physiologisch und bewusstseinsabhängig, ihre Vermittlung von der Sprache und Kommunikation gefärbt.“⁶⁹ Medien dienen hierbei als die Kopplungsinstrumente solcher kommunikativer und kognitiver Prozesse.⁷⁰

⁶³ Weber 2002, S.24

⁶⁴ Katz/Foulkes 1962, zit. n. Merten 1995, S.7

⁶⁵ Schmidt, Siegfried J.: Medien – Kultur – Gesellschaft. Medienforschung braucht Systemorientierung. In: Medien Journal 4, 1995, S. 28-35. S.30

⁶⁶ Janošević, Danijela: Die visuellen Mittel zur Äußerung des Protests in filmischen Dokumentarformen am Beispiel der Videoreihe „Die Kunst der Stunde ist Widerstand“. Wien: Dipl.-Arb. 2005, S.85f.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

2.1.1.3 Die mediale Beobachtung der Wirklichkeit

„Wenn Medien also der strukturellen Kopplung zwischen den Kognitionen und den Kommunikationen dienen, sind sie zugleich die Vermittler, als auch die Erzeuger von kollektivem Wissen.“⁷¹ Sie sind abhängig von den kognitiven Strukturen und bieten daher eine Beobachtung durch ihre blinden Flecken (was sich in Nachrichtenwerten oder in der ökonomischen Verwertbarkeit der Inhalte äußern kann), zugleich offerieren sie aber Inhalte zur weiteren Untersuchung und tragen somit zur Produktion kommunizierter Inhalte bei. Dieser Gedankengang ist vor allem in der Diskussion um die Inszenierung der Wirklichkeit nachzuzeichnen, die ihre Fragestellung auf die Emergenz von Ereignissen und ihre Potenzierbarkeit durch die mediale Berichterstattung abhandelt.⁷²

2.1.2 Die Beweisführung im dokumentarischen Film

„Der Beweis im Dokumentarfilm dient der Bestätigung des dokumentarischen Charakters des Films und der unverkennbaren Verbindung zu der historischen Welt, die er abbildet.“⁷³ Sein Einsatz wird laut Nichols von zwei Faktoren bestimmt; zum einen von der Perspektive des Filmemachers, zum anderen von dem Kommentar, der entweder explizit den Text umrahmt, oder implizit in Form einer Schnittfolge, die von der sonst verwendeten abkommt, präsent ist. Die Perspektive bestimmt hier die Selektion und Aneinanderreihung der Abbildungen, die als Mittel zur Beweisführung dienen.⁷⁴

Der Kommentar ist wiederum von weiteren Umständen abhängig, insbesondere vom „Grad des Wissens, von der Subjektivität, vom Selbst-Bewusstsein des Filmemachers und von der Fähigkeit des Films, die bestrebten Botschaften zu vermitteln bzw. zu kommunizieren.“⁷⁵ Der Grad des Wissens ist abhängig von der Verschiedenartigkeit der Stimme, die im Film zu Wort kommt und ihrem zugewiesenen Ausmaß an Gültigkeit. So ist hier die Unterscheidung zwischen einem

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd., S.80f.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Nichols, Bill: Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press 2001.

Bill Nichols: Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Indianapolis: Indian University Press 1991, S.123f.

⁷⁵ Janošević 2005, S.88ff.

„voice-over“ Kommentar (die Stimme, die eine Unantastbarkeit des Wissens aus dem Off ausübt) und der Polyphonie verschiedener Meinungen, die im Film zu Wort kommen, für den Charakter des Films und seine Aussage von grundlegender Bedeutung.⁷⁶

Eine weitere Determinante ist die Subjektivität des Kommentars.

„Diese definiert für den Zuschauer das Ausmaß an Möglichkeiten sich mit den (Haupt)Akteuren zu identifizieren, was dem Film eine Note von Unmittelbarkeit, von einer berührenden Realität gibt, wodurch wiederum Parallelen mit dem fiktionalen Film erkennbar werden.“

Bleibt der Filmemacher im fiktionalen Film weitgehend nur durch seine Erzählweise (falls er eine erkennbare besitzt) präsent, entfaltet sich im Dokumentarfilm diese Frage zu der treibenden Thematik in weiteren Diskursen zu Objektivität und Repräsentationsfunktion. Die (Nicht)Präsenz des Filmemachers lässt auf die Perspektive schließen, die der Film als eine mögliche Form der Repräsentation wählt. Diese Annäherungsweise wird als Grad des Selbst-Bewusstseins des Filmemachers definiert und bestimmt das Ausmaß, in welchem der Zuschauer darüber im Klaren gehalten wird, dass der Film und die Wahrheit, welche er verbreitet, nur eine Repräsentation der möglichen Wirklichkeit ist.⁷⁷

Der Kommentar im Dokumentarfilm dient der Anordnung und Festigung der Argumente, die ein Film bezweckt. „Die gängigste Form der Argumentenäußerung ist das Unterlegen der Bilder mit dem gesprochenen Wort.“⁷⁸ Die Bilder erfüllen in solchen Fällen die Funktion der Beweislieferung. Wie Nichols anführt, dient der Kommentar jedoch auch dazu, Distanz zu dem Gesehenen zu schaffen.⁷⁹ Mit den Möglichkeiten der Montage, Sprache, Kameraposition, Komposition usw. wird dem Bild die Eigenschaft einer Aussage zugewiesen. „Der Film gewinnt an politischer, sozialer oder moralischer Motivation.“⁸⁰

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S.91

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Nichols 1991, S.126

⁸⁰ Janošević 2005, S.91f.

„Welche Mittel, welche Strategien können dabei angewandt werden? Bedient sich der dokumentarische Film anderer Äußerungsformen als bspw. Fiktion, um die bezweckte Aussage zu vermitteln? All diese Fragen betreffen den Stil des dokumentarischen Produktes.“⁸¹

„Obwohl der dokumentarische Film in seiner Beweisführung zum größten Teil von der indexikalischen, d.h. von der unmittelbaren, nicht symbolischen Nähe zum Gefilmten abhängig ist, ist es vor allem aufgrund seiner Argumentationslinie notwendig, die Darstellung bzw. die Verfolgungsweise der Argumente näher zu betrachten.“⁸²

Die Verwendung der Beweise als Mittel zur Überzeugung ist eine Möglichkeit ein Argument zu verfolgen. Solche Beweisführung ist, wie schon erwähnt, stark mit dem Bildinhalt verschmolzen. „Sie kann jedoch auch auf künstliche Beweise im Sinne der aristotelischen Rhetorik zurückgreifen, wobei Beweise hier als ethische/emotionale Appelle oder demonstrative Argumente geliefert werden.“⁸³

„Der emotionale Appell ist an den „common sense“ einer Gemeinschaft orientiert und funktioniert nur, wenn ein gewisser emotionaler Rahmen schon vor der eigentlichen Aussage mit der Tatsachendarstellung verbunden ist.“⁸⁴ „Emotional proofs in general depend on our preexisting emotional attachments to representations.“⁸⁵

2.1.3 Realität und Film

Im Gespräch über den Dokumentarfilm ist es wesentlich den Film als Film und die Wirklichkeit als Wirklichkeit ernst zu nehmen.⁸⁶ Aufgrund der besonderen Bedeutung des Begriffes „Realität“ für die gesamte filmische Abbilddiskussion hat Eva Hohenberger folgenden Vorschlag, „[...] die Redeweise von der einen Realität (die der Dokumentarfilm abbilde) aufzugeben und auf der Produktionsseite ebenso, wie auf der Rezeptionsseite mehrere Realitäten zu unterscheiden.“⁸⁷

Eingebettet in die *nichtfilmische Realität* findet der Prozess der Filmentstehung statt, das heißt in eine Realität, die der Filmemacher zwar nicht zu filmen bezweckt,

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Nichols 1991, S.135

⁸⁶ Hohenberger 1988, S.5

⁸⁷ Ebd., S.28

welche jedoch den äußeren Rahmen, die soziale und ökonomische Umgebung der Filmproduktion bildet. Diese nichtfilmische Realität repräsentiert den Ausgangspunkt eines jeden Films. Hier trifft der Filmautor die Entscheidung, was er überhaupt zeigt und in welcher Art und Weise er es abbilden möchte. Abgesehen davon umfasst diese Realität alles an sich Abbildbare und stellt somit in gleicher Weise die Voraussetzung für die Entwicklung der filmischen Diegese, der kulturell bedingten Konnotationen und für die Rezeption des Gezeigten durch das Publikum dar.⁸⁸

Die eigene Deutung der Wirklichkeit will der Kunstfilm, dieser bringt einen besonderen Symbolismus hervor. Der wissenschaftliche Film hingegen fungiert eher als ‚Reproduktion‘; als Abbild der Wirklichkeit. Dabei kann auch der wissenschaftliche Filmemacher den Untersuchungsgegenstand und somit das zu filmende Geschehen ausgesprochen selektiv wahrnehmen, „das heißt seine Betrachtung sowohl während der Feldforschungsphase, als auch bei den Dreharbeiten enge Grenzen setzen und somit Filmaufnahmen selbst im ungeschnittenen Rohzustand nur als willkürliche Ausschnitte der Realität darstellen.“⁸⁹

Hier kommt es überwiegend auf die Gestaltungsleistung der Kameralleute an. Insofern lässt sich der Dokumentarfilm als gestaltetes, in Form gebrachtes „Wirklichkeitsmaterial“ bestimmen. „Die Realität vermittelt sich im Dokumentarfilm ja keineswegs selbstevident, sie muss vielmehr in Strukturen der Präsentation, in die Formen des Visuellen und der Erzählung übertragen werden.“⁹⁰

Film als technisches Medium gehört einer Wirklichkeit an, welche durch Maschinen bestimmt ist. Ihr Subjekt ist hinsichtlich Produktion wie Rezeption nicht das Individuum, sondern das Kollektiv.⁹¹

„Der filmische (und noch vor ihm der photographische) Apparat grenzt diese Kunstform auch von jeder anderen und bekannten Form von Entwürfen und Reproduktionen ab, etwa vom Schreibwerkzeug zur Erzeugung von Schrift oder von Malgeräten zur Herstellung von Bildern. Denn technische Medien

⁸⁸ Gürge, Peter: Kulturwissenschaftliches Filmen im Umbruch. Die Filmarbeit von Edmund Ballhaus. Berlin: LIT-Verlag 2007, S.28

⁸⁹ Ebd., S.27

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Schnell, Ralf: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen. Stuttgart: Metzler 2000, S.149

haben ihren Ursprung und ihren Bezug in der Materialität der Wirklichkeit aus der sie hervorgehen und deren Spuren sie tragen.“⁹²

„Der filmische Apparat ist ein komplexer Mechanismus zur Herstellung einer Wirklichkeit aus zweiter Hand.“⁹³ Sein Reproduktionscharakter ruiniert jegliche Vorstellung ästhetischer Autonomie. Seine Technik manifestiert sich in seiner Wahrnehmungsform als komplexes Miteinander ästhetischer Strukturen. „Sprache kann in die Tiefe gehen - in die Tiefe eines Gedankens, einer Seele, auch eines Körpers, von dem Texte sprechen. Bilder aber sind flächig. Sie zeigen, was sie tatsächlich zeigen, sonst nichts. Eine äußere Montage ist ihre Wahrnehmung.“⁹⁴ Die Komplexität von Bildern formiert sich durch ihre Korrespondenz mit anderen Bildern. „Eine Komplexität, die auch dem entspringt, was nicht gesagt oder gezeigt wird, sondern was zwischen den Bildern liegt: Film als Film im Kopf des rezitierenden Kollektivs.“⁹⁵

2.1.4 Zeichen der Wirklichkeit

Bilder sind aufs Engste mit der sinnlichen Wahrnehmung verknüpft. Sie sind Gegenstände der äußeren Sinne und uns durch diese direkt präsent. Wie Wahrnehmungen grundsätzlich, „hat auch die Bildwahrnehmung ihren Ort zwischen dem bloßen sinnlichen Empfinden und dem reflexiven und denkenden Beobachten. Ohne Wahrnehmung gäbe es Bilder ebenso wenig wie ohne Zeichen.“⁹⁶ Bildzeichen müssen, um als Zeichen zu gelten, von jemandem wahrgenommen werden, und Bildwahrnehmungen müssen, um Wahrnehmungen zu sein, an und in Zeichen ablaufen. Darum ist zunächst der Zeichen- und Interpretationscharakter der Wahrnehmung hervorzuheben. Schon die der Bild-Wahrnehmung vorausgehende Bild-Empfindung ist ein Prozess in Zeichen.⁹⁷ „Empfindung ist Empfindung von etwas. Eine Zeichenlose und uninterpretierte Bild-Empfindung hätte keinen Gegenstand und wäre daher Empfindung von nichts.“⁹⁸

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.,

⁹⁵ Schnell, Ralf: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen. Stuttgart: Metzler 2000, S.149

⁹⁶ Adel, Günter: Zeichen der Wirklichkeit. Frankfurt/M: Suhrkamp 2004, S.354

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

In den Bild-Wahrnehmungen setzt sich der Interpretationsaspekt fort. Wahrnehmung ist (wie seit Aristoteles und Thomas von Aquin betont wird) stets Wahrnehmung von etwas und in zwei Hinsichten intentional gelenkt:

„In ihrem bewussten Fremdbezug auf etwas als ihr Objekt (ihr Bildobjekt) und darin zugleich in ihrem Selbstbezug auf das Subjekt des Wahrnehmens. Diese Verhältnisse sind im Kern durch interpretative Komponenten charakterisiert. Die visuelle Bildwahrnehmung kann als ein Vorgang vielfältiger Konstruktbildungen (des Abgrenzens, Unterscheidens, Organisierens, Gestaltbildens, Extrahierens, Selektierens, Verrechnens, Filterns, Rekonstruierens, der Musteranwendung, Figurenbildung, des Synthetisierens, Assoziierens, Dissoziierens, der schematisierenden Bearbeitung) beschrieben werden.“⁹⁹

Im Wahrgenommenen sind neben bildlichen Formen auch konzeptionelle Elemente und propositionale Einstellungen (z.B.: Erwartungen, Überzeugungen, Befürchtungen) seitens des Wahrnehmungssubjektes enthalten. Diese Aspekte werden bereits durch die Forschungen im Gebiet der empirischen Wahrnehmungspsychologie, sowie der diesbezüglichen Neurowissenschaften belegt.¹⁰⁰

Der Film als ein visuelles Medium gilt für Siegfried Kracauer als Garant der erhofften „Errettung“: „Das wesentliche Material „ästhetischer Wahrnehmung“ ist die physische Welt mit all dem, was sie uns zu verstehen geben mag. Wir können nur dann darauf hoffen der Realität nahezukommen, wenn wir ihre untersten Schichten durchdringen.“¹⁰¹ Schon Brechts bekannte These, „dass weniger denn je eine einfache Wiedergabe der Realität etwas über die Realität aussagt“¹⁰², muss zweifelhaft erscheinen, weil es eine „einfache“ photographische Wiedergabe der Realität nicht gibt. Jede „Wiedergabe der Realität“ ist in Wahrheit komplex, da sie subjektiviert und verändert.¹⁰³

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd., S.354f.

¹⁰¹ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/M: Suhrkamp 1964, S.387

¹⁰² Brecht, Bertolt: Dreigroschenbuch. Texte Materialien Dokumente. Frankfurt/M: Suhrkamp 1960, S.93

¹⁰³ Schnell 2000. S.122

2.1.5 Suche nach der dokumentarischen Authentizität

Wenn bei einer Filmanalyse Begriffe wie Realität und Wahrheit verwendet werden, ist das Prinzip der Authentizität meist nicht weit entfernt. Wenn der Zuseher etwas als authentisch empfindet, wird dies größtenteils mit Realität gleichgesetzt. Die Frage bzw. die Suche nach der Authentizität ist ebenso ein Thema mit dem der dokumentarische Film immer wieder konfrontiert wird. Doch was heißt eigentlich „Authentizität“? Wo zeigt sie sich, woran erkennt man sie und worin besteht eigentlich eine dokumentarische Authentizität?

„Authentizität“ ist ein zentrales Paradigma der dokumentarischen Filmpraxis und ihrer Theorie. „Authentisch“ heißt soviel wie „echt“, „verbürgt“, „zuverlässig“, „eigenhändig“, „glaubwürdig“.¹⁰⁴ Einerseits verweist der Begriff auf Echtheit, also im Sinne des Dokumentarfilms auf die Unverfälschtheit der dargestellten Ereignisse. Der Dokumentarfilm ist deshalb „authentisch“, weil er wahr ist, weil er die Wirklichkeit abbildet. Er „behauptet“ - bzw. sie wird ihm zugeschrieben – eine Deckungsgleichheit zwischen der Darstellung und seinem dokumentierten Ereignis. Andererseits deutet der Begriff auf die Konstruiertheit des als echt Erkannten hin: Echtheit lässt sich nur auf Basis des Vertrauens im Vermittlungsprozess ermitteln - auf Basis seiner Glaubwürdigkeit.¹⁰⁵

„Dokumentarische Authentizität ist kein produktionsästhetischer Begriff, sondern die Bezeichnung eines Rezeptionseffekts.“¹⁰⁶ Einer ebenso bestimmt geführten und verstandenen wie komplex zu rekonstruierenden Wirkung. Oft kommt dieser Effekt zustande, wenn bestimmte semantische oder dramaturgische Techniken im Spiel sind, dann lässt sich dokumentarische Authentizität als Autorintention beschreiben und am Film demonstrieren.¹⁰⁷

Letztlich ist es nicht möglich „oder trügerisch, einem Dokumentarfilm direkt die Gründe ablesen zu wollen, die beim Zuschauer diesen Effekt, den Glauben, die Evidenz erzeugen.“¹⁰⁸ Meist handelt es sich um eine Vielzahl von Faktoren.

¹⁰⁴ Duden Fremdwörterbuch, Bibliographisches Institut, Mannheim/Wein/Zürich, 1974.

¹⁰⁵ Breuer 2005, S.7

¹⁰⁶ Berg-Ganschow, Uta: Suche nach der Authentizität. In: Heller, Heinz B.; Zimmermann, Peter: Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg: Dr. Wolfram Hitzeroth 1990, S. 85-87. S.85

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

„Der Appell an sachliche Verhältnisse, die Abbildung von Sachen und die Sachlichkeit dieser Abbildung prägte schon viele Dokumentarfilme der 20er und 30er Jahre.“¹⁰⁹ Die Einstellungen werden als sachlich, unabdingbar durch die Montagestruktur behauptet (extrem in der rhythmisch, iterativen bei Ruttmann). „Die übermächtige, dramaturgische Klammer: ein Tagesablauf, ein industrieller Fertigungsprozess, eine Reise von der Abfahrt bis zum Ziel, der Alltag der Zuschauer sind Themen dieser „authentischen“ Filme.“¹¹⁰

In den 70er Jahren wurde durch die Offenbarung der Produktionsvoraussetzungen die Vertrauensbasis beim Zuschauer geschaffen. Ein typischer Autorengestus wie zum Beispiel bei einem Dokumentarfilmer des 20. Jahrhunderts, Klaus Wildenhahn. Bei Wildenhahn informieren sparsam verwendete Kommentare die Zuschauer über die Vorbereitungen, den Verlauf der Dreharbeiten, detaillierte Ortsangaben, ökonomische und technische Daten. Die Gliederung des Films durch Inserts und die am realen Zeitverlauf, auch am zeitlichen Ablauf der Dreharbeiten orientierte Zeitstruktur, machen den Zuschauer zum Mitwisser des Autors.¹¹¹

„Nicht mit Interpretationen, wertenden Ausdeutungen soll der Zuschauer erfüllt werden, er soll die Bilder nicht sinnbildlich verstehen, sondern direkt an der Realität des Films teilnehmen.“¹¹² Der Zuschauer wird aufgefordert, den Film und die Produktion vom Standpunkt des Filmemachers aus zu sehen und denselben sachlichen Blickwinkel wie er hervorzubringen. „Demonstrative Sachlichkeit schließt poetische Ausformulierung, Phantastisches und Exotisches nicht aus.“¹¹³

„Ein anderer Typus dokumentarischer Authentizität vergewissert sich nicht seiner sachlichen Basis, sondern stimmt den Zuschauer mit jeder Einstellung selbstbewusst und feierlich auf das Erlebnis des Besonderen, Kostbaren, Authentischen ein.“¹¹⁴

¹⁰⁹ Ebd., S.85

¹¹⁰ Ebd., S.86

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd., S.87

Zuschaueremotionen werden durch den filmästhetischen Phantasieaufwand hervorgebracht. Dies bewahrt Dokumentarfilme davor, als willkürliche Autorphantasie oder pures Artefakt missverstanden zu werden. So verringert sich der Leitgedanke, den ganzen Reichtum der filmischen Phantasie auf das Konto der dargestellten Realität zu bringen.¹¹⁵

„Das poetisierende Verfahren stellt Realität aus und auratisiert sie zugleich.“¹¹⁶ Der durch Rekonstruktion hervorgerufene Authentizitätseffekt, zieht sich durch die Geschichte des Dokumentarfilms. „Rekonstruktion heißt, dass etwas eigentlich Verlorenes wieder erschlossen wird oder überhaupt erst in idealer Gestalt entsteht.“¹¹⁷ Wie bei Flaherty, wo die Rekonstruktion kein Thema ist. An dieser Stelle ist es zum Sensationsdokumentarismus, zur Enthüllungs- und Detektivgeschichte nur ein kleiner Schritt. „Die Grenze zum Sensationellen wird weniger erdenklich an der Filmästhetik, als an der Ethik, der unterschiedlichen Absicht der Rekonstruktion gemessen.“¹¹⁸

2.2 Die Rolle der Kamera

Bei einer Vielzahl von Diskussionen zu Fragen nach der Realität im Film ist die Rolle- bzw. die Position der Kamera ein wichtiges Thema, welches untrennbar mit der Suche nach Wirklichkeit und Realität verbunden ist.

Die Position der Kamera ist maßgeblich für die Authentizität bzw. für das realistische Wirken des Bildes verantwortlich. Beim Rezipieren eines Dokumentarfilms wird die Anwesenheit der Kamera in den seltensten Fällen vom Zuseher mitgedacht.

Führt dieses physische Objekt nun zu einer Verfremdung der Realität oder wird sie doch zu einem heimlichen Beobachter, welcher nichts als die pure Wirklichkeit in sich einfängt?

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

2.2.1 Wirklichkeitsgetreue Wiedergabe: „der Schalter für Leben“

Die Fiktion des Nichtgestalteten, der sich selbst aussprechenden Wirklichkeit, wird mit dem Typus des beobachtenden Dokumentarfilms der 60er und 70er Jahre erneuert. „Langen Einstellungen, der Verzicht auf Zwischenschnitte, die Komprimierung des aufgenommenen Materials durch Montage, weitgehendes Vermeiden von Kommentarton und erst recht von Musik.“¹¹⁹ Dadurch scheint der Zuschauer mit eigenen Augen überprüfen zu können, dass nicht manipuliert beziehungsweise eingegriffen wurde.

„Die wandernde, schwankende, lebende, atmende Handkamera bestimmt in vielen Dokumentarfilmen die Tiefenstruktur und begründet die Glaubwürdigkeit und Unmittelbarkeit viel nachhaltiger als das, was sich an der Oberfläche, im scheinbaren Zentrum abbildet: konkrete Menschen, Handlungen, Meinungen.“¹²⁰

„Die Kamera ist der Schalter fürs Leben. Dementsprechend wird die Großaufnahme wegen ihrer Parteilichkeit abgelehnt, während man von der Weitwinkelaufnahme behauptet, sie sei objektiver, da sie mehr zeige und so das Geschehen in seinem Kontext wirklichkeitsgetreuer wiedergebe.“¹²¹

Je mehr, je größer, je wahrer – als sei ein größerer Rahmen nicht genauso ein Rahmen, wie der einer Nahaufnahme. Die leichte Handkamera mit ihrer Unabhängigkeit vom Stativ, diesem stabilen Beobachtungsposten, wird für ihre Fähigkeit gerühmt „unbemerkt zu bleiben“, denn sie muss zugleich beweglich und unsichtbar sein, integriert in die Umgebung, um so wenig wie möglich zu verändern. Gleichzeitig soll sie auch in der Lage sein, ihr Eindringen zu nutzen und Menschen dazu zu bringen, die „Wahrheit“ zu sagen, die sie unter gewöhnlichen Umständen nicht enthüllen würden.¹²²

„Ein Dokumentarfilm wird mit drei „Kameras gefilmt“: der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungs-Kopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3). Man kann deshalb nicht einfach sagen, dass der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. Er photographiert einzelne Tatsachen und montiert daraus nach drei, z.T. gegeneinander laufenden Schematismen

¹¹⁹ Riege Diana: Zur Theorie des Dokumentarfilms. Halle-Wittenberg: Seminararbeit 2005. Quelle: <http://www.grin.com/e-book/62892/zur-theorie-des-dokumentarfilms>

¹²⁰ Berg-Ganschow 1990, S.85

¹²¹ Trinh, T. Minh-ha: Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung (1993). In: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998, S. 276-296. S.308

¹²² Ebd., S.308f

einen Tatsachenzusammenhang. Alle übrigen möglichen Tatsachen und Tatsachenzusammenhänge werden ausgegrenzt. Der naive Umgang mit Dokumentation ist deshalb eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen. Von sich aus ist insofern Dokumentarfilm nicht realistischer als Spielfilm.“¹²³

Die „oberste Tugend der Kamera“ verwirklicht sich für Siegfried Kracauer aus der Position des „Voyeurs“.¹²⁴ Der heimliche Voyeur kann aber auch die Rolle des Zeugen spielen und zu einem „neutralen“ Beobachter eines naturwissenschaftlichen Experiments werden. „Welche Rolle auch immer Kracauer der Kamera zubilligt, sie folgt immer der Regel des „ästhetischen Grundprinzips“ des Sehend-Machens.“¹²⁵

Kraft seiner Affinität zur ungestellten Realität, besitze der Film wie, auch die Fotografie die Fähigkeit, „Natur im Rohzustand“ wiederzugeben.¹²⁶ Der Terminus „Natur im Rohzustand“ durchzieht bisweilen in modifizierter Form Kracauers Filmtheorie gleichsam als Leitmotiv seines Denkens, welches der „äußeren Wirklichkeit“ Vorrang vor aller Kunst- Wirklichkeit im Film einräumt. Theodor W. Adorno hat Kracauer – angesichts des verdinglichten Zustands jener „äußeren Wirklichkeit“ – nur halb im Scherz, einen „wunderlichen Realisten“ gescholten.¹²⁷

Doch es wäre unüberlegt, in Kracauer lediglich einen Abbildrealisten sehen zu wollen. Er behauptet zwar, dass „der Fotograf – wie überhaupt jeder Künstler – der Natur einen Spiegel vorhält“,¹²⁸ ist aber kein naiver Theoretiker, weiß er doch sehr wohl über die qualitativen Veränderungen, die dem Natur-Sujet im Prozess seiner Transformation ins filmische Medium widerfahren Bescheid: „Fotografen“ – und man darf, ohne Kracauer zu verfälschen, ergänzen: ebenso Kameralleute – „kopieren die Natur nicht bloß, sondern verwandeln sie dadurch, dass sie dreidimensionale Erscheinungen ins Flächenhafte übertragen und so aus dem Zusammenhang ihrer Umwelt lösen.“¹²⁹ Damit betont Kracauer signifikant die technischen Eigenschaften des Mediums Film und nicht weniger klar benennt er die subjektiven Anteile filmkünstlerischer Inspiration:¹³⁰

¹²³ Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt a. M. 1973, S.202

¹²⁴ Adel 2004, S.74

¹²⁵ Koch, Gertrude: Kracauer zur Einführung. Hamburg: Junius 1996, S.136

¹²⁶ Kracauer 1964, S.45

¹²⁷ Adorno, Theodor W.: Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer. In: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. (=Bd.11) Frankfurt/M: Suhrkamp 1974, S.388ff.

¹²⁸ Kracauer 1964, S.40

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Schnell 2000, S.120

„Der Fotograf ordnet und gliedert spontan die ihm zuströmenden Eindrücke; die gleichzeitigen Wahrnehmungen seiner übrigen Sinne, gewisse seinem Nervensystem innewohnenden Formkategorien des Wahrnehmens und nicht zuletzt seine allgemeinen inneren Anlagen drängen ihn dazu, den visuellen Rohstoff im Vorgang des Sehens zu organisieren. Und diese unbewußt sich abspielenden Tätigkeiten bedingen zwangsläufig die Aufnahmen, die er macht“¹³¹

2.2.2 Die Grenze der filmischen Welt

Film gilt laut Stanley Cavell als die erste weltweite Kunst. Ist er doch jenes Medium, das auf der suggestiven Macht der Bilder beruhend die Unterschiede zwischen den Sprachen besiegt.¹³² Im Film geht es nicht bloß um Abbildung, sondern auch um Schnitttechnik und Montage. Adorno meint dazu: Es geht um ein Zusammenspiel von „Mimesis“ und „Konstruktion“.¹³³ Auch im Kino finden wir diese Schaulust des „unausgesetzten Schauens“. D.h.: als die Aktualisierung des tiefen Wunsches einer Welt nicht handelnd und verantwortlich zuzugehören, sondern sie „vorgeführt“ zu bekommen. Dieser Blick, im Schatten des filmischen Lichts, verknüpft „die Welt“ narrativ. Möglich wird eine Grenzüberschreitung durch die komplexe Rolle der Kamera im System des Filmsehens. Die Kamera, welche das Bild gibt, so meint es Cavell, wird grundsätzlich nicht mitgesehen. Der Filmapparat ist die „Grenze“ der filmischen Welt. „Die Faszination, die das Medium Film auf den Beschauer ausübt, besteht vor allem darin, dass sich der Kinogänger beim Filmsehen eine Welt vorstellt, welche vollständig ist, ohne Beteiligung und Eingreifen.“¹³⁴

„Ein wichtiger Punkt im dokumentarischen Film ist die Gestaltungsleistung der Kameralleute.“¹³⁵

„Der Dokumentarfilm lässt sich in diesem Sinne als gestaltetes, in Form gebrachtes „Wirklichkeitsmaterial“ definieren. Die Realität vermittelt sich im Dokumentarfilm ja keineswegs selbstevident, sie muss vielmehr in Strukturen der Präsentation, in die Formen des Visuellen und der Erzählung übertragen werden.“¹³⁶

¹³¹ Kracauer 1964, S.40

¹³² Cavell, Stanley: *Must We Mean What We Say*. New York: Viking 1969, S.46

¹³³ Adorno 1974, S.118

¹³⁴ Nagel, Ludwig; Heinrich, Richard (Hg.): *Filmästhetik*. Wien: Oldenbourg 1999, S.11ff

¹³⁵ Prümm 2005.

¹³⁶ Ebd.

„Die Formfindung und Stilgebung, die zentralen Aufgaben jeder ambitionierten Kameraarbeit sind, gerade in den dokumentarischen Genres von ausschlaggebender Bedeutung. Fotografie und Bildästhetik erzeugen überhaupt erst das Interesse des Zuschauers, fesseln seinen Blick, machen kenntlich, dass die Wirklichkeit durchdrungen, bearbeitet und gedeutet wird.“¹³⁷

„Der Dokumentarfilm ist daher, wie keine andere filmische Gattung, auf die explizite Form angewiesen, denn nur sie ermöglicht die Auseinandersetzung mit der vorfilmischen Realität, die Bewertung des zum Bild gewordenen Realen.“¹³⁸

„Der Blick der Kamera greift ein, in ein prozessuales, ein fließendes Geschehe. Es ist die Kamera, die den Ausschnitt bestimmt; sie gibt dem Ausgewählten Bedeutung, sie akzentuiert und sie bewertet.“¹³⁹

„Im Moment der Aufnahme ist der Kameramann, der zugleich auch über die fotografische Form zu entscheiden hat, der Alleinverantwortliche. Diesen „entscheidenden Augenblick“ nicht zu verpassen, in dem das Denkbild des zu dokumentierenden Ereignisses exakt mit der angestrebten, vorentworfenen Form des Bildes zusammen kommt, definiert nach Henri Cartier-Bresson die Fotografie“¹⁴⁰.

„Für mich heißt Fotografie, im Bruchteil einer Sekunde gleichzeitig die Bedeutung eines Ereignisses und dessen formalen Aufbau zu erfassen, durch den es erst seinen eigenen Ausdruck erhält.“¹⁴¹

Von einer Glückssache, das „Hier und Jetzt“ festzuhalten und zugleich mit der „eigenen Sensibilität“ in Einklang zu bringen, spricht der Dokumentarfilmregisseur Joris Ivens in Erinnerung an seine ersten Dreherfahrungen 1928 mit einer Amateurkamera.¹⁴²

„Die Handkamera hält den Augenblick fest – man ist gleichsam erstarrt am rechten Fleck für die richtige Einstellung. Keine zwei Zentimeter weiter nach rechts oder nach links, weder ein wenig höher noch etwas tiefer, nicht näher heran, nicht weiter weg, keinen Bruchteil einer Sekunde früher noch später – sondern einzig hier und jetzt.“¹⁴³

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

„Dem Fotograf des bewegten Bildes eröffnet sich noch zusätzlich die sensationelle Erfahrung der mobilen Kamera, des variablen, des gleitenden Bildausschnitts. Er allein spürt mit dem Auge des Suchers die „freie, veränderbare, atmende Bildbegrenzung“. ¹⁴⁴

So drück es der holländische Dokumentarist Johan van der Keuken aus.

Es ist nicht verwunderlich, „dass die großen Dokumentarfilmer der Filmgeschichte diesen privilegierten Blick, diese Machtposition nicht teilen wollten.“ ¹⁴⁵ Louis Lumière, Robert Flaherty, Joris Ivens, Jean Rouch, Richard Leacock, sowie die im nächsten Kapitel betrachteten Filmemacher Robert Gardner und Johan van der Keuken genossen einen spielerischen Umgang mit der Rolle der Kamera und „agierten in Personalunion: als Regisseure und als Kameraleute.“ ¹⁴⁶

2.3 Mischformen im dokumentarischen Film

In den letzten Jahrzehnten wurden vor allem fürs Fernsehen - immer wieder neue dokumentarische Formen entwickelt. Heutzutage existiert eine große Vielfalt verschiedenster Arten von Dokumentarfilmen. Das Spektrum reicht von Versuchen, möglichst glaubwürdige, echte Dokumente zu erschaffen bis hin zu Doku-Soaps. ¹⁴⁷

Peter Zimmermann benennt diese als „Hybride Formen“. Der Begriff verweist laut Zimmermann einerseits auf die „Kombination verschiedener medialer Organisationsformen, Produktionstechniken, Produkte, Genres“ ¹⁴⁸ aber auch auf den Wechsel der wissenschaftlichen Beobachtungsperspektive unter dem Eindruck postmoderner Theorien. ¹⁴⁹

Mischformen aus Dokumentation und Fiktion hat es seit Beginn der Filmgeschichte und primär in medialen Umbruchphasen immer wieder gegeben. Die bedeutendsten Filmemacher von Robert Flaherty, Dziga Vertov und Walter Ruttmann bis John

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Besenböck 2009, S.43f.

¹⁴⁸ Zimmermann, Peter: Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm. München: Goethe-Institut 2001, S.7

¹⁴⁹ Besenböck 2009, S.43

Grierson und Joris Ivens hatten wie selbstverständlich dokumentarische Beobachtungen mit „Reenactments“ vergangener Ereignisse und fiktionalen Spielszenen vereinigt. „Dramatizing Life“ ist ein Begriff, welcher seit den 20er und 30er Jahren nicht nur in englischen und amerikanischen „Documentaries“ verstärkt verwendet wurde. Es war der Versuch, im Zeichen des Umbruchs vom Stumm- zum Tonfilm und des Siegeszugs der „Filmtheater“, eine dem Kino adäquate informative und unterhaltsame Form zu eruieren.¹⁵⁰

Eine deutlichere Trennung in Dokumentation und Fiktion und die Forderung nach tatsachengetreuer Beobachtung und dokumentarischer Authentizität setzte sich erst als Reaktion auf den Missbrauch durch, welcher vor allem in den Propagandafilmen des Dritten Reichs, des Zweiten Weltkrieges und des Kalten Krieges mit dem inszenierten Kultur- und Dokumentarfilm getrieben worden war.¹⁵¹ Fernsehen und Dokumentarfilm wurden nach dem Krieg auf wahrheits- und wirklichkeitsgetreue Berichterstattung verpflichtet und orientierten sich künftig weit stärker als zuvor an den Fakten und der genauen Beobachtung mit der Kamera.¹⁵²

„Begriffe sind nicht weniger brauchbar als Bilder und Töne, aber die Beziehung zwischen der Bezeichnung und dem Bezeichneten ist konventionell und liegt nicht in der Sache selbst begründet.“¹⁵³ Der Filmtheorie nachzugehen (oder besser: mit dem Film zu philosophieren) ist nicht dasselbe wie Filme zu machen, aber es ist auch eine Praxis, eine eigene, aber verwandte Praxis, „weil die Theorie genauso (de)konstruiert werden muss, wie sie selbst das Objekt ihrer Untersuchung (de)konstruiert.“¹⁵⁴ Weil Begriffe vom Film weder „Ready-Mades“ sind, noch vorrangig im Film selbst existieren, schaffen sie auch keine Theorie über den Film. Die Praxis gegen die Theorie auszuspielen und umgekehrt ist im besten Fall ein Mittel zur gegenseitigen Herausforderung. „Aber wie alle binären Oppositionen verfängt sich auch dieses im Netz positivistischen Denkens, das Antworten um jeden Preis bieten will und dabei sowohl die Theorie als auch die Praxis auf einen Prozess der Verabsolutierung beschränkt.“¹⁵⁵

¹⁵⁰ Zimmermann 2001, S. 6

¹⁵¹ Besenböck 2009, S.43f.

¹⁵² Zimmermann 2001, S. 6

¹⁵³ Trinh 1993, S.305

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd.

2.4 Der Essayfilm

Wie es scheint ist der Begriff des Essayfilms aus einer gewissen Unzufriedenheit mit dem Begriff Dokumentarfilm entstanden. Dieser wurde als ein Gefängnisbegriff aufgefasst, der besonders auf der Ebene der Produktion Dokumentarisches und Fiktives strikt zu trennen versuchte. Dies wird beispielsweise am Fernsehen sichtbar, wo es verschiedene Abteilungen dafür gibt und selbst da passiert es oft, dass ein Film weder in die Spielfilm-, noch in die Dokumentarfilmabteilung passt. Diese Suche nach einem adäquaten Genrebegriff führte Ende der 70er Jahre - Anfang der 80er Jahre zu einer Krise im Bereich des Dokumentarfilms.¹⁵⁶

Dem Dokumentarfilm wird die Aufgabe zugeteilt, gedankliche Vorstellungen zu veranschaulichen. „Die gespielte Szene, wie die vereinfacht abgebildete Tatsache, sind Argumente innerhalb einer Beweisführung, die zum Ziel hat, Probleme, Gedanken, sowie Ideen im Allgemeinen verständlich zu machen.“¹⁵⁷ Aus diesem Grund ist die Bezeichnung Essay für diese Form des Films zutreffend, denn auch in der Literatur bedeutet der Begriff „Essay“ die Behandlung schwieriger Themen in allgemein eingänglicher Form.¹⁵⁸

Heinz-B. Heller verweist auf die Problematik von Definitionen des Dokumentarfilms, welche sich angesichts des Fernsehdokumentarismus noch verschärft. „Die Konturen einer ontologisierenden Genrebestimmung sind verschwommen.“¹⁵⁹ Wenn dies schon für unzweifelhaft gattungsgemäße Unterscheidungen gilt, so insbesondere für den Essayfilm, der sich wie das literarische Essay einer gattungsdefinitorischen Festschreibung zu entziehen scheint.

„Der Essayfilm erweist sich als Exponent einer Entwicklung, in der die Grenzen filmischer Gattungsformen gegeneinander durchlässig geworden sind. Als Hybrid wird der Essayfilm häufig den filmgeschichtlich vorgängigen Filmgattungen untergeordnet und erscheint im Allgemeinen als eine Subkategorie des Dokumentarfilms.“¹⁶⁰

¹⁵⁶ Blümlinger 1992, S.131

¹⁵⁷ Richter, Hans: Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms. In: Blümlinger, Christa; Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien 1992, S. 195-198. S.197

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Heller, Heinz B.; Zimmermann, Peter: Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg: Dr. Wolfram Hitzeroth 1990, S.91

¹⁶⁰ Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm. München: Fink 2001, S.13

Dennoch werden solche Subkategorisierungen dem Phänomen Essayfilm nicht gerecht, kann er doch als eigenständige Filmform beschrieben werden, „eine Form, die sich auf historisch etablierte Filmgattungen bezieht, in dem sie deren Merkmale überschreitet, transformiert oder verneint.“¹⁶¹ Der Essayfilm ist somit neben den Gattungen des Dokumentarfilms, des Spielfilms und des Experimentalfilms als eine weitere Gattung zu klassifizieren und in Unterkategorien des dokumentarischen Essayfilms, des essayistischen Spielfilms und des experimentellen Essayfilms zu gliedern. Es ist allerdings kaum durchführbar, präskriptive Regeln für die Festlegung einer Gattung des Essayfilms zu bestimmen und deshalb sind derartige Subkategorisierungen fragwürdig. „Gattungsdefinitionen erfassen die für den Essayfilm charakteristische formale und inhaltliche Freiheit nicht, es sei denn, diese Freiheit ist selbst Teil der Definition.“¹⁶²

„Vorsichtiger wäre – in Anlehnung an literarische Verfahren – von einer „Poetologie“ des Essayfilms zu sprechen, die durchaus eine eigenständige filmische Diskursvariante konstituiert.“¹⁶³

2.4.1 Merkmale und Charakteristika im Essayfilm

Der Essayfilm wird von Wilhelm Roth und Andreas Schreitmüller mit dem Begriff der „Grenzüberschreitung“ charakterisiert. Roth nennt ihn eine der traditionsreichsten Grenzüberschreitungen des dokumentarischen Films,¹⁶⁴ Schreitmüller sieht in ihm Überschreitungen der Grenzen zwischen Realität und Fiktion, unterschiedlichen Medienformaten, zwischen den Genres, aber auch zwischen Institutionen und Außenseitern u.v.m. gegeben.¹⁶⁵ „Der „Film- Essay“ sei eine Form, in der paradigmatisch neu entdeckte stilistische, mediale und thematische Freiheiten

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Vgl. parallel dazu die Diskussion um den literarischen Essay, in der die gleichen Probleme bei dem Versuch, Regeln für eine Gattung des Essays festzulegen, konstatiert werden, etwa bei J.D.C. Potgieter: Essay: Ein „Misch“- Genre? Wirkendes Wort 37 (1987), 3, S.193-205. Wolfgang Müller- Funk stellt fest, dass bei der Festschreibung des Essays als Gattung „jener spezifisch essayistische Erkenntnismodus, der an keine bestimmte literarische Gattung gebunden ist“, verloren gehe. (Müller- Funk 1995, S.17)

¹⁶³ Scherer 2001, S.13

¹⁶⁴ Roth 1960, S.185

¹⁶⁵ Schreitmüller, Andreas: Grenzbereiche und Zwischenformen. Das Beispiel „Film-Essay“. In: Heinz B. Heller und Peter Zimmermann (Hg.): Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 179-186. S.179-186

genutzt werden könnten, ohne einer „postmodernen Beliebigkeit“ zugesprochen zu werden.“¹⁶⁶

Aus der Perspektive des dokumentarischen Films scheint es in erster Linie der Zweifel an einer objektiven Abbildbarkeit von Wirklichkeit zu sein, der zu jener von Schreitmüller bemerkten Grenzüberschreitung von Realität und Fiktion führt, welche für den Essayfilm charakteristisch ist.¹⁶⁷

Der Essayfilm bezieht sich auf traditionelle, in einem kulturellen Gedächtnis überlieferte Wissensbestände, auf die er überwiegend zitierend oder assoziativ anspielt. An jener Stelle wo er sich in den Kontext von Kunst und Medien einfügt, weist der Essayfilm Merkmale der Intertextualität auf. So werden zum Beispiel Literatur, Malerei, Musik und Fotografie in den Essayfilm miteinbezogen.¹⁶⁸ „Der Essayfilm erlaubt nicht zuletzt aufgrund seines selbstreflexiven Gestus und seiner prinzipiellen Gestaltungsoffenheit eine Standortbestimmung des jeweiligen Filmautors und spiegelt eine kreative Entwicklung wieder.“¹⁶⁹ Der Essayfilm kann als „vorläufige Rekapitulation“ des Werks eines Regisseurs verstanden werden. Der Essayfilm ist immer im Zusammenhang mit anderen Filmen bzw. Werken in einer kreativen Entwicklung zu betrachten.¹⁷⁰

Essayistische Filme haben etwas Provozierendes, mitunter gar Destruktives an sich. „Sie wenden sich gegen das Abgleiten dokumentarischer Bilder ins Pittoreske oder Spektakuläre und bezweifeln die Eindeutigkeit der Photographie.“¹⁷¹ Zudem beziehen sie den Zuseher in den filmischen Diskurs mit ein, indem sie durch eine Montage „vom Ohr zum Auge“ (Bazin) eine wechselseitige Ergänzung und Infragestellung von Bildfolge und Tonspur, von piktoralem und literarischem Text ermöglichen. Der Zuseher wird durch dynamische Konfrontationen daran gehindert, eine unbewusste Verbindung zwischen Bild und Ton zu ziehen. Es geht jedoch nicht nur um die Verbindungen zwischen (aus dem Off) Gesprochenem und Gesehenem, sondern eher um die Veränderungen, die gleichzeitig Bild und Sprache betreffen und auch materiell im Bezug zueinander gedacht werden müssen.¹⁷²

¹⁶⁶ Ebd., S.181

¹⁶⁷ Scherer 2001, S.23

¹⁶⁸ Ebd., S.15f

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Bellour, Raymond: La Double Hélice. In: Passagen de l'Image, Paris 1990, S. 37-56

Im Essayfilm wird von einem weitgehend unabhängigen Nebeneinander der beiden „Schienen“ ausgegangen. Daher entsteht das Bedeutungssystem erst im Zusammenwirken der beiden Ebenen als etwas Drittes.¹⁷³

„So werden lesbare oder mentale Bilder (Gilles Deleuze) entworfen, Gedankenfiguren, die konventionelle Wahrnehmungssysteme aus den Angeln heben. Im Essayfilm verbinden sich radikale Anschauung und Begriffsbildung in einem dialektischen Prozess.“¹⁷⁴

Im Film- Essay geht es daher stets um die Frage nach dem Ursprung der Äußerung. „Ein essayistischer Text, der seinen Äußerungsmodus mitdenkt, überwindet diese Spaltung des Denkens in das „Selbst“ und das „Andere“: Dabei löst sich die Positionen auf, indem sie sich gegenseitig bedingen.“¹⁷⁵ In dem die Repräsentation des Sozialen durch Subjektivität dargelegt wird, gerät sie zu deren Ausdruck. Selbstreflexivität ist die Bedingung für die Voraussetzung des Essayisten.¹⁷⁶

Sozialhistorische und persönliche Erkundungen verbinden sich im Essayfilm. „Das dem Essayistischen innewohnende Versuchen und Erwägen verweist auf seinen eigentlichen Gegenstand: die Bedingungen der (film-)sprachlichen Äußerungsform.“¹⁷⁷

Bereits die Struktur eines Essayfilms wendet sich gegen die Konvention des Chronologischen und Kontinuierlichen. „Seine Kohärenz versucht sich aus einem System von Anspielungen, Wiederholungen, Gegensätzen und Korrespondenzen zwischen homologen Elementen zu bilden.“¹⁷⁸

„Essayistische Filme verweigern sich der Linearität, sie werden gewissermaßen gewebt.“¹⁷⁹ Chris Marker verknüpft seine Erinnerungen aus Imagination und Reflexion zu Assoziationsketten. Versteht man Photographie als Archiv für die Geschichte, geht es in Markers Filmen wiederholt um das „Umschreiben“ der aus den Bildern geschöpften Erinnerung.¹⁸⁰

Ein Charakteristikum des essayistischen Films findet Raymond Bellour in der materiellen und gedanklichen Aufhebung der Transparenz der Fiktion durch die „Figur des Photographischen“ (d.h. Stehkader, Formen der Bildfixierung und die

¹⁷³ Blümlinger 1992, S.16

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Renov 1989, S. 6-13

¹⁷⁶ Blümlinger 1992, S.17

¹⁷⁷ Ebd., S.18

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

Einbeziehung von fotografischen Bildern in den Film). Dadurch werden Fiktionen medial gebrochen und lassen Übergänge zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktiven erfassen.¹⁸¹

Möbius grenzt den Essayfilm vom Spielfilm und vom Dokumentarfilm ab, „da dieser keine folgerichtige Handlung kenne und auch auf eine stringent argumentative Abfolge mit Beweischarakter, wie im Dokumentarfilm und Kompilationsfilm verzichte.“¹⁸² Gleichwohl kann er über Spiel- und Dokumentarfilmpartikel verfügen, die aber nicht nach einer kausalen Ordnung im Film angereiht werden.¹⁸³ Angesichts der Entwicklungen im Dokumentarfilmbereich könnten Zweifel auftauchen, dass der Essayfilm vom Dokumentarfilm durch den Verzicht auf argumentative Beweischaraktere ausreichend abgegrenzt ist, seine Offenheit ist jedoch charakteristisch für neue Formen.¹⁸⁴ Die zunehmende Skepsis am Bild und an der Abbildbarkeit von Verhältnissen ist eines der existenziellsten Impulse des Essayfilms. Er ist nicht zurückzuführen auf eine destruktive Haltung, sondern ist Ausdruck einer „Suche nach zumindest punktueller Erkenntnis“¹⁸⁵.

„Möbius beschreibt die Arbeit des Essayfilms mit Begriffen, die in Gegenüberstellungen, welche polare Spannungsfelder evozierten, aber auch durch Parallelisierungen und Analogien ihre scharfen Konturen verlieren.“¹⁸⁶ Die Filmemacher versuchten, das Gemeinsame vermeintlicher Gegensätze zu erkennen. In den produktivsten Momenten gelinge dem Film das plötzliche, momenthafte Aufscheinen von Gesamtzusammenhängen, die bildhafte Erkenntnis. Seine Entdeckungen aber schreibt der Essayfilm nicht als auf einmal Gewonnene fest, sondern er behandle sie, so schreibt Blümlinger, als vorläufige Wahrheit. Er wende sich dem Wechselnden, Ephemeren zu.¹⁸⁷

¹⁸¹ Bellour 1992, S.62f. Bellour findet diese Einbeziehung des Fotografischen in sechs Filmen, auf die er näher eingeht: „Contact“ von William Klein (1983), „Les photos d’alix“ von Jean Eustache (1980), „News from home“ von Chantal Akerman (1976), „Le Sphinx“ von Thierry Knauff (1986), „Ici et ailleurs“ von Jean- Luc Godard und Anne-Marie Mieville (1974) und „La Jétée“ von Chris Marker (1963).

¹⁸² Möbius, Hanno: Das Abenteuer „Essayfilm“. Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 10, 1991, S. 10-24. S.10

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Scherer 2001, S.24

¹⁸⁵ Möbius 1991, S.10

¹⁸⁶ Blümlinger 1992, S.16

¹⁸⁷ Ebd.

Die Form der Erkenntnissuche des Essayfilms charakterisiert Schreitmüller als diskursiv und prozesshaft. „Der Essayfilm umkreise seinen Gegenstand aus diversen Perspektiven und unter Einbeziehung von verschiedensten Materialien (Zitate, Illustrationen, Filmausschnitte usw.).“¹⁸⁸ Er öffnet sich gegenüber den Darstellungsformen anderer Künste (Malerei, Fotografie, Tanz, Musik etc.). Roth beobachtet die daraus resultierende collageartige Form des Essayfilms, welche sich seit den siebziger und achtziger Jahren verstärkte.¹⁸⁹ Diese intertextuelle und intermediale Vorgehensweise des Essayfilms ist auch mit dem Begriff der „Multiperspektivität“ beschreibbar. Diese geht davon aus, dass sich „komplexe Verhältnisse und Zusammenhänge von Dingen und Ereignissen monoperspektivisch nicht adäquat erfassen lassen.“¹⁹⁰

Blümlingers Beschreibung der Arbeitsweise Alexander Kluges, der sich Fragmente und Trümmer aneigne, um sie in eine hybride Struktur zu fügen, lässt sich durch „ein Drehen und Neuverketten von Bildern“ gänzlich auf die Strategie des Essayfilms anwenden.¹⁹¹ Im Mittelpunkt jener „offenen Form“ von vielfältiger Perspektivisierungen im Essayfilm steht die Person des Filmautors, die, so Möbius, „die offene Form unter ihren Darstellungsgestus subsumiere.“¹⁹²

„Subjektivität“ ist darum eines der zentralen Schlagworte der filmwissenschaftlichen Diskussion. Blümlinger geht bei ihrer Charakterisierung des essayistischen Films von der Idee der „*caméra stylo*“ aus. Dieser Idee liegt der Gedanke zugrunde, Bilder „schreiben“ zu können. In dieser „Film- Schrift“ solle sich die Persönlichkeit des Filmautors, also sein Selbstbewusstsein, positionieren.¹⁹³

Die Erscheinungsform des Essayfilms wird in vielerlei Hinsicht vom Zweifel bestimmt. Der Zweifel führt zu einem ständigen Reflexionsprozess, dem die „Ausdrucksfähigkeit und Reichweite der Bilder“¹⁹⁴ unterworfen werden. „Das Filmen

¹⁸⁸ Schreitmüller 1990, S.184

¹⁸⁹ Roth 1982, S.185

¹⁹⁰ Scherer 2001, S.24

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Möbius 1991, S.15

¹⁹³ Blümlinger 1992, S.11. Das Konzept der *caméra-stylo* geht bekanntlich auf Alexandre Astruc zurück, der damit zum Ausdruck bringen wollte, dass der Film dabei sei, sich aus der „Tyrannei“ des Visuellen zu befreien und zu einem Mittel der Schrift zu werden. Der Film entwickle sich zu einem Ausdrucksmittel wie die Malerei und der Roman (vgl. Alexandre Astruc: Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter [1948], In: Blümlinger und Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen, S.199-204). Der Film wird als individueller Ausdruck verstanden: „Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter.“ (S.203)

¹⁹⁴ Möbius 1991, S.23

selbst wird zum Thema, bis hin zur Infragestellung des Mediums.“¹⁹⁵ In diesem Punkt ist Johan van der Keuken ein perfektes Beispiel, denn Keuken findet in seinen Filmen einen spielerischen Umgang zum Thema Selbstreflexivität und Selbstreferentialität.

Selbstreflexivität und Selbstreferentialität werden zu wichtigen Merkmalen des Essayfilms. Für Blümlinger wird der Zweifel zum Ausgangspunkt eines kontrapunktischen Bild-Ton-Verhältnisses, „ein Zweifel, der sich nicht nur gegen eine vermeintlich objektive Abbildbarkeit eines Ausschnittes aus der Wirklichkeit richte, sondern bewusst an das Imaginäre oder Nicht-Darstellbare stoße.“¹⁹⁶ Neben einer wechselseitigen Ergänzung und Infragestellung von Bildfolgen und Tonspuren sei es auch die Kollision zwischen den Bildern, die für den essayistischen Film entscheidend sei. Die daraus entstehenden Bruchstellen dienten als Mittel, dem Zweifel Raum zu geben und den Blick „nicht durch ein unmerkliches Verschweißen von Bildern und Tönen zu verstellen.“¹⁹⁷

Eisenstein, der vermutlich als erster über die Merkmale des essayistischen Films nachdachte, beabsichtigte in der von ihm geplanten Verfilmung des Kapitals eben diesen Weg einzuschlagen: „anstatt Bedeutung a priori zu setzen, Begriffe und Gedanken auf die Leinwand zu bringen, den Zuschauern die Entstehung des Begriffs miterleben zu lassen.“¹⁹⁸ Als Prototypen dieses Verfahrens galten einige Montagesequenzen aus Eisensteins Film „Oktober“. Essayistisch daran ist die Bewegung, das „Einkreisen eines Begriffs mit Hilfe rhythmisch und graphisch akzentuierter Wiederholung, wobei die zweigliedrige Einheit einer Kontextfügung zur kleinsten bedeutungsbildenden Einheit [...] eines neuen, komplizierten Kontextes wird.“¹⁹⁹ „Die Wiederholung eines Bildmotivs lässt den Zuschauer an dem Ausprobieren der Bedeutungen, ihrer Auslotung teilhaben.“²⁰⁰

¹⁹⁵ Scherer 2001, S.25

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Blümlinger 1992, S.28. Auch für Frieda Grafe gehört das Auseinandertreten von Bild und Ton zu den wichtigsten Indizien für das Aufkommen des europäischen Essayfilms. Dieses stehe filmgeschichtlich in Zusammenhang mit Veränderungen im Fiction-Film der vierziger Jahre. Spielten bis dahin Bild und Ton zur Erzeugung einer möglichst kompletten Illusion zusammen, verändert sich dort das Verhältnis des Tons zu den Bildern (Grafe, Der bessere Dokumentarfilm, S.140).

¹⁹⁸ Tode, Thomas: Demontage des definitiven Blicks. In: Blümlinger, Christa; Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien 1992, S. 157-169. S.161

¹⁹⁹ Zitiert aus dem Vorwort von Hans Joachim Schlegel zu S.M. Eisenstein, Schriften, Band 3 (mit den Notaten zur Verfilmung von Marx Kapital), München 1975, S. 21.

²⁰⁰ Tode 1992, S.161

Der Essayfilm bestimmt Akzidenzien und Elementares, Individuelles und Genres, Einzelnes und Ganzes als eine dialektische Erscheinungsform, die auch im ästhetischen und künstlerischen Produkt ihre in sich brüchige Beschaffenheit aufbewahren muss. Zielführend sind die erkenntnistheoretischen Wellenbewegungen im Essayfilm.²⁰¹

„Sie verfeinern den Fundus der Manöver, mit denen der Rezipient der Realität begegnet – einer Realität, in der sich gesellschaftliche Phänomene wie ein lebender Organismus bewegen. Sie bieten der Wahrnehmung nicht den festen Boden, wie ihn die Wissenschaft beschreitet. Der äußere Eindruck einer Zuverlässigkeit und Stabilität lässt sich bei den gesellschaftlichen Erscheinungen stets zugunsten einer „atmenden“ Tiefenstruktur infrage stellen. Für den Essayisten ist jeder „Zustand eines Phänomens vor allem ein Übergang.“²⁰²

2.2.2 Die Stimme im Essayfilm

Der Zweifel am Bild ist für Roth Ausgangspunkt für die Entwicklung vom Dokumentarfilm zum Essayfilm. Er führt zu einer verstärkten Bedeutung des Kommentars: „Er (der Essayfilm) entstand aus der Erkenntnis, dass Bilder oft zuwenig sagen oder zweideutig sind, dass es eines Kommentars bedarf, um sie zum Sprechen zu bringen.“²⁰³

Ein Dokumentarfilm mit starker Kommentarebene muss aber nicht unabdingbar ein Essayfilm sein und manche Essayfilme verzichten auch weitgehend auf einen Kommentar (vgl. Kapitel. Die Beweisführung im dokumentarischen Film). Dennoch ist Roth zuzustimmen, dass der Kommentar bzw. die Sprache des Kommentars, welche Schreitmüller mit einer Fülle von Attributen als eine „geschliffene, witzige, kunstvolle, pointierte, sorgfältige, aphoristische, gepflegte, elegante, assoziative und assoziationsreiche, auf alle Fälle anspruchsvolle Diktion“²⁰⁴ beschreibt, in den weitaus meisten Essayfilmen eine wichtige Rolle einnimmt, auch und gerade in Hinblick auf den „Subjektivitäts-Faktor“. Denn dieser bewusste und selbstbewusste Stil, so Schreitmüller, sei nicht von der Person zu trennen, die ihn geprägt habe.²⁰⁵

²⁰¹ Ebd., S.165

²⁰² Ebd.

²⁰³ Roth 1982, S.25

²⁰⁴ Schreitmüller.1992, S.183

²⁰⁵ Scherer 2001, S.26

Im Essayfilm hat der Kommentar nicht nur die Funktion, der Uneindeutigkeit des Filmbildes entgegenzusteuern, „sondern kann er auch gegen eine scheinbare Eindeutigkeit des konkret Sichtbaren gewendet werden.“²⁰⁶ So sind, wie Möbius festhält, die Sprache wie auch die Schrift der begrifflichen Suche des Essayfilmers von Vorteil, „weil konkrete Bilder nur mit interpretatorischen Zurichtungen als Zeichen für abstrakte Begriffe verstanden werden können.“²⁰⁷ Sprache und Schrift geben dem konkret Sichtbaren eine abstrakte Ebene.²⁰⁸

„Der Zweifel am Bild bzw. die Uneindeutigkeit des Bildes werden zudem im Kommentar oder in Text-Bild-Scheren oftmals mehr betont als überwunden. Bild- und Kommentarebene stehen einander gleichberechtigt gegenüber, sodass auch nicht im eigentlichen Sinn von einem „Kommentar“ zu sprechen ist, da dieser Begriff impliziert, dass sich der eingesprochene Text direkt auf die Bilder bezieht, sie eben „kommentiert“.“²⁰⁹

Aber auch andere Formen sind in den Off-Texten des Essayfilms zu beobachten, wie zum Beispiel die Gedichtform, welche ohne die Bildebenen bestehen kann. Blümlinger beschreibt das Verhältnis von Bild und Sprache im Essayfilm sogar als „weitgehend autonom“.²¹⁰ „Die Beziehung von Text und Bild im Essayfilm ist aber nicht nur durch ihr Auseinandertreten charakterisiert, sondern in vielen Fällen auch durch eine spezifische Art von Verflechtung, in der Bild und Text aufeinander reagieren.“²¹¹

Im Allgemeinen wird der Kommentar als Äußerung des Filmautors verstanden, der dadurch als sprechendes Subjekt (akustisch) in Erscheinung tritt. Martin Schaub schätzt, dass mehr als 90 Prozent der Filmessayisten ihre Texte auch selber sprechen. Ihre nicht ausgebildete Stimme leiste sich ein charakteristisches Zögern und verweigere die „Allmacht“.²¹² Es ist aber nicht unbedingt entscheidend, ob es der Filmemacher selbst ist, der spricht, sondern dass das, was diese Stimme sagt, ihm als Äußerungsinstanz zugeschrieben werden kann. Wichtig ist dabei aber auch die Frage nach der Beziehung des/der Sprechenden zum Bild.²¹³

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Möbius 1991, S.19

²⁰⁸ Scherer 2001, S.26

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Blümlinger 1992, S.15

²¹¹ Scherer 2001, S.26

²¹² In der Diskussion „Selbst-Bilder des Kinos“. In: Blümlinger und Wulff (Hg.) 1992, S.121-127. hier: S.121

²¹³ Scherer 2001, S.27

Die Kommentarstimme ist vorwiegend eine körperlose Stimme, deren Ursprung im Bild nicht sichtbar ist. Bei genauer Betrachtung liegt die Position des Off-Sprechers im Essayfilm jenseits der Innerhalb-Außerhalb-Dichotomie. Er ist nicht im Bild, befindet sich aber auch nicht in der „distanzierten, unbeteiligten und „allmächtigen“ Position, welche mit der Stimme eines auktorialen Erzählers vergleichbar wäre, welche ihre Erzählposition keinesfalls wechselt.“²¹⁴

„Die Stimme im Essayfilm ist in das Geschehen auf der Bildebene involviert, anstatt hierarchisch darüber zu stehen, wie es beispielsweise Kommentatorstimmen in diversen Dokumentarfilmen tun. Im Gegensatz zu einer solchen „unpersönlichen“, erklärenden, benennenden und festlegenden Stimme stellt sich die Stimme im Essayfilm den Bildern „mimetisch“ und „bildgleich“ zur Seite.“²¹⁵

„Die Filmessayisten lesen sich aus dem filmischen Bild/Ton- Körper heraus und schreiben sich in ihn ein. Dabei ziehen sie ihren Zuschauer ins Vertrauen. Ihre Filme sind offene Briefe, selbst wenn sie nicht ausdrücklich als Briefe deklariert sind.“²¹⁶

„Adorno sagt vom Essay, er sei gebannt vom Abgeleiteten, Vermittelten und er befasse sich bevorzugt mit Artefakten. Es lasse sich mühelos eine spezielle Affinität zwischen dem Essay und dem reproduktiven Kino konstruieren, welches nie natürlich oder authentisch sei. Adorno meint auch, dass das essayistische Denken im Unterschied zum diskursiven das Konkretere sei.“²¹⁷

Laut Blümlinger, verbinden sich die persönlichen Erkundungen des Filmessayisten mit sozialhistorischen. Die Verknüpfung von individueller Geschichte mit Sozialgeschichte bzw. einem kollektiven Gedächtnis ist in zahlreichen Essayfilmen zu beobachten. Möbius beschreibt ihr Verhältnis in der Weise, dass das soziale Gedächtnis gegenüber dem individuellen aufgewertet werde.²¹⁸ „Die geschichtliche Arbeit der Essayfilme bestehe darin, die Zeugnisse der Vergangenheit mit der Gegenwart in einen Zusammenhang zu bringen, der überpersonell, räumlich umfassend, zeitlich unbegrenzt und nicht kausal konstruiert sei.“²¹⁹ Für den Essayfilm ergeben sich daraus entsprechende Strukturen, welche als achronologisch und diskontinuierlich zu charakterisieren sind.²²⁰

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Schaub, Martin: Filme als Briefe. In: Blümlinger, Christa; Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien 1992, S. 109-118. S.118

²¹⁷ Tode 1992, S.143

²¹⁸ Möbius 1991, S.12

²¹⁹ Blümlinger 1992, S.18

²²⁰ Ebd.

Möbius beobachtet die Konfrontation von Vergangenheit und Gegenwart auch in der Gegenüberstellung von eigens gedrehtem Filmmaterial mit vorgeformten bzw. erdachten Aufnahmen. Gemeinsam mit dem Rückgriff auf „das Gedächtnis der Künste und der Medien“²²¹ zeigt sich darin eine Vielfalt zeitlicher Perspektiven. Auch hier bleibt der Zweifel bestimmend: Die Vergangenheit ist für den Essayfilm ein „Problem der Erkennbarkeit“.²²²

„Essayfilme sind „slow burners“ (um einen Begriff zu verwenden, mit dem der britische Filmregisseur und Künstler Derek Jarman seine eigenen Filme charakterisiert hat).“²²³ Sie erschließen sich nicht sofort, sondern erst nach wiederholtem Sehen, und auch dann bleiben häufig Aspekte darin undurchsichtig und fordern zu neuerlicher „Lektüre“ und Interpretation auf. „Der Essayfilm ist kein schnell konsumierbarer Film, welcher, kaum erschienen, im kollektiven „Nicht-Gedächtnis“ verschwindet. Er ist Teil eines kulturellen Gedächtnisses, auf das er sich bezieht und in dem er sich verfestigt.“²²⁴

„So unterschiedlich auch die verschiedensten Arbeiten sind, so streben doch alle das gleiche Ziel an: Gedanken auf der Leinwand zu formen.“²²⁵ In diesem Bestreben, die unsichtbare Welt der Vorstellungen, Gedanken und Ideen erkennbar zu machen, kann der essayistische Film aus einem unvergleichlich größeren Reservoir von Ausdrucksmitteln schöpfen, als der reine Dokumentarfilm. Denn im Filmessay ist man nicht an die Wiedergabe der äußeren Erscheinungen oder an eine chronologische Folge angewiesen.²²⁶

„Man muss hingegen das Anschauungsmaterial überall herbeiziehen und kann so frei in Raum und Zeit springen: von der objektiven Wiedergabe beispielsweise zur phantastischen Allegorie, von dieser wiederum zur Spielszene; man kann tote wie lebendige, künstliche wie natürliche Dinge abbilden, alles verwenden, was es gibt und was sich erfinden lässt, so lange es als Argument für die Sichtbarmachung des Grundgedankens dienen kann.“²²⁷

²²¹ Möbius 1991, S.14

²²² Ebd., S.12

²²³ Scherer 2001, S.48

²²⁴ Scherer 2001, S.48

²²⁵ Richter 1992, S.197

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

Durch diesen Reichtum an Mitteln können selbst „trockene“ Gedanken beziehungsweise „schwierige“ Ideen jene Farbigkeit und Unterhaltsamkeit bekommen, die das Publikum braucht, um den Inhalt zu genießen.²²⁸

Der Filmessay hat, seit es ihn gibt, sich unterschiedlichster Genres bedient. Dem totalisierenden Rationalismus ist er ausgewichen, bevor diesem von der Philosophie der Prozess gemacht wurde. Er ist ein postmoderner Künstler gewesen, bevor der Begriff in aller Munde war.²²⁹

Dein Blick auf die bisherige Literatur zum Essayfilm zeigt, dass sich in den Definitionsansätzen verschiedene Ebenen vermischen: „von der Position des Essayfilms zwischen den Genres über formale und inhaltliche Merkmale und Fragestellungen bis hin zum Erkenntnisinteresse des Essayfilms.“²³⁰ Was hier auf alle Fälle festzuhalten ist, ist, dass alle genannten Merkmale zusammenwirken und untereinander gekoppelt sind.²³¹

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Blümlinger 1992, S.117

²³⁰ Scherer 2001, S.28

²³¹ Ebd.

2.5 Der ethnographische Film

Ein Genre des Dokumentarfilms ist der ethnographische Film, welcher sich der Dokumentation von fremden Kulturen widmet. Die Ethnographie ist eine Methode der Anthropologie. Unter Ethnographie wird einerseits die Feldforschung und andererseits die Dokumentation der Feldforschung verstanden: das Sammeln, Beobachten, Aufzeichnen und Beschreiben von Daten. Eine Möglichkeit dieser Dokumentation sind neben schriftlichen Aufzeichnungen, Tonbandaufnahmen, Fotografien, etc., ethnographische Filme. Mit der Zeit wurde das Verständnis vom ethnographischen Film verbreitet und aus dem wissenschaftlichen Kontext gehoben. Auch Dokumentationen, welche sich nicht an ein wissenschaftliches Publikum richten, werden nun als ethnographisch bezeichnet, beispielsweise Fernsehdokumentationen über fremde Länder. Die Definitionen dessen, was als ethnographischer Film gilt, sind vielseitig.²³² Eine der bekanntesten ist die Kategorisierung von Peter Ian Crawford. Er unterscheidet sieben mögliche Unterkategorien:²³³

1. Das ethnographische Footage: Unbearbeitetes Filmmaterial, welches für Forschungszwecke verwendet wird.
2. Der Forschungsfilm: Bearbeitetes Filmmaterial, das speziell für die Forschung und ein hoch spezialisiertes akademisches Publikum aufbereitet wird.
3. Die ethnographische Dokumentation: Filme, die sich an ein weiter gefächertes Publikum (spezialisiertes und nicht spezialisiertes) richten. Sie ist bereits Teil des Dokumentarfilmschaffens und wird meistens für den Einsatz im Kino aufgenommen.
4. Die ethnographische TV- Dokumentation: Für (und sehr oft von) TV-Gesellschaften und ein nicht spezialisiertes Publikum produziert.
5. Bildungs- und Informationsfilme: Produziert für Bildungszwecke.

²³² Grill, Isabell: Doing Theory: Experimentell-Ethnographisches Filmschaffen als Beitrag zur Dokumentarfilmtheorie. Wien: Dipl.-Arb. 2008. S.53

²³³ Crawford, Peter Ian/Turton, David (Hg.): Film as ethnography. Manchester; New York: Manchester University Press 1992, S.74

6. Andere Non-Fiction-Filme: Beispielsweise journalistische Reports, Wochenschauen oder Reiseberichte. Sie werden vorwiegend im TV, früher aber auch im Kino, gezeigt.²³⁴
7. Der Fiction- Film²³⁵: Durch ihr Thema und den Ort der Handlung können Spielfilme ebenso ethnographisch sein.

2.5.1 Auf der Suche nach dem ethnographischen Film

Rückblickend ist der ethnographische Film seit Beginn des Kinos ein bedeutender Teil des Filmschaffens. Aus einem ethnographischen Interesse heraus, entstand einer der ersten und bekanntesten frühen filmischen Versuche: die serielle Fotografie des Eadweard Muybridge. Um Bewegungsabläufe von Menschen und Tieren studieren zu können, hielt er mittels einer Serienfotografie, die Bewegung in Einzelbilder fest. Die seriellen Bilder waren wissenschaftliche Objekte, sie dienten der Aufzeichnung für Analysen ebenso, wie der Archivierung des Forschungsprozesses.²³⁶ Diese konservierende Funktion besaß der ethnographische Film prinzipiell vor dem 2. Weltkrieg. Primär wurden die Filme von Reisenden, Abenteurer/innen und wissenschaftlichen „Missionaren/Missionarinnen“ mit jenem Ziel produziert, die eigene Wahrnehmung, aber auch letzte Spuren von aussterbenden Völkern zu dokumentieren und zu archivieren.²³⁷

Die frühe Form des ethnographischen Films war durch den Kolonialismus geprägt. Die Beherrschung der Welt sollte verdeutlicht werden: Dafür wurde das Fremde in die eigene Welt geholt und erklärt. Indem gezeigt wurde, was die moderne westliche Gesellschaft nicht ist, wurde die eigene Gesellschaft in ihrer nationalen und kulturellen Identität gesichert. Insbesondere die Darstellung des Fremden als Gesellschaft auf einer früheren Evolutionsstufe nach Darwin zeigt die

²³⁴ Grill 2008, S.53

²³⁵ An dieser Kategorisierung ist interessant, dass auch Spielfilme (fiction-Filme) miteinbezogen werden: durch diese Kategorie gesteht Crawford ihnen einen dokumentarischen Charakter zu. Hier ist die Schwierigkeit der Unterscheidung zwischen narrativen und nichtnarrativen Filmgenres erkennbar.

²³⁶ Monaco, James (1996) [1977]: Film verstehen. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe (1995). Reinbek bei Hamburg: Rowolt Verlag, S.71

²³⁷ Russel, Catherine: Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video. Durham, North Carolina: Duke University Press 1999, S.76

Weiterentwicklung und Fortschrittlichkeit der eigenen Kultur.²³⁸ Demzufolge stellten die Filme eine doppelte Reise dar – eine Reise in ein fremdes Land und gleichzeitig eine Reise in eine evolutionäre Vergangenheit.²³⁹

Dabei wurden unterschiedliche Bilder des Andersartigen gezeichnet; u.a. das der „gefährlichen Wilden“, aber auch ein romantisch verklärtes Bild der „edlen Wilden“, deren Kulturen noch nicht durch die Modernisierung zerstört wurden. In jedem Fall kam es zu einer Festschreibung von Stereotypen, welche häufig durch vermeintlich wissenschaftliche Erkenntnisse gefestigt wurden.²⁴⁰ Mit wissenschaftlichen Dokumenten, zu denen auch der ethnographische Film gehörte, sollte bewiesen werden, dass nicht-europäische Menschen (bzw. Menschen die keine europäischen Wurzeln hatten) primitiv seien. Die Zivilisiertheit und Dominanz der eigenen Kultur wurde dadurch unterstrichen.²⁴¹

„When the discipline began these alternative [non western] cultures were constructed through a notion of the primitive, which saw them in a Darwinian way as stages in the development of man, ideas that were clearly useful to the colonial discourse in constructing a hierarchy of cultures.“²⁴²

Durch die Einführung des Tonfilms wurde der Effekt verstärkt. Nun zeugten nicht mehr nur die Bilder von der Primitivität „der Anderen“. Durch einen Kommentar (meist in Form eines Voice-Overs) konnte die Bedeutung dieser Bilder erklärt, und die Interpretation verstärkt gesteuert werden. Der Kommentar funktionierte als didaktisches Instrument, um dem Publikum die Wahrheit über die fremden Völker und Kulturen zu vermitteln.²⁴³

Durch die Entstehung des „Direct Cinema“ kam es, in den 50er Jahren, zu einer entscheidenden Phase für den ethnographischen Film. „Direct Cinema“ entkoppelte den ethnographischen Film von seiner Bindung an die Darstellung fremder Völker. Die Methode wurde in das eigene Land geschafft, um die angehörige Gesellschaft zu beobachten; u.a. in alltäglichen Situationen wie zum Beispiel in einer High School (*High School*, Fredrick Wiseman 1968) oder in außerordentlichen Situationen wie

²³⁸ Grill 2008, S.54

²³⁹ Rony, Fatimah Tobing: *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham/London: Duke University Press 1996, S.24-27

²⁴⁰ Grill 2008, S.54

²⁴¹ Rony 1996, S.29

²⁴² Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen: *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London, New York: Routledge 2002, S.85

²⁴³ Nichols 2001, S.17; Rund 1998, S.73-79

etwa in einem Präsidentschaftswahlkampf (*Primary*, Robert Drew 1960). Ihr Ziel war es, die Wirklichkeit abzubilden.²⁴⁴ Dafür musste die Filmcrew so unbemerkt wie möglich agieren, ähnlich einer „fly on the wall“²⁴⁵, welche alles sieht, aber von Niemandem wahrgenommen wird. Um diesen Anspruch optimaler zu erfüllen, forschten Richard Leacock und D.A. Pennebaker auch im Bereich der Filmtechnik. „Sie entwickelten eine leichte und leise 16mm Kamera, mit der sie beweglich waren und dem gefilmten Geschehen ohne großen Aufwand folgen konnten.“²⁴⁶ Außerdem entwickelten sie ein tragbares System, mit dem Ton synchron aufgenommen werden konnte. Insofern blieb das Filmteam verhältnismäßig klein und konnte die Situationen aufnehmen, ohne in das Geschehen eingreifen zu müssen.²⁴⁷

Der Stil des „Direct Cinema“ entwickelte sich daraus. Lange Einstellungen, so wenig Schnitte wie möglich, Aufnahmen mit der Handkamera (um den Protagonisten/Protagonistinnen folgen zu können und so nah wie möglich am Geschehen zu sein), kein Ton, der nicht vom gefilmten Geschehen stammt (Kommentar, Filmmusik, Interviews, etc.)²⁴⁸ Die Filme sollten das Publikum so nah wie möglich an die Realität bringen und ihnen das Gefühl übermitteln, dass sie am Geschehen teilhaben. Es sollte der Eindruck einer Realität aus erster Hand, aus eigenen Erfahrungen aufkommen.²⁴⁹

Der besondere Stil und die technische Ausrüstung wurden auch von der anthropologischen, wissenschaftlichen Ethnographie übernommen. Die Forscher erhofften sich durch die unbeteiligte Beobachtung objektivere Forschungsergebnisse. Die Ethnographie wollte sich dadurch von dem vorherrschenden didaktischen Stil in Filmen lösen, indem die Bedeutungen von Experten und Expertinnen im Voice-Over erklärt wurden. Die Erklärung war ein Eingriff in die Wirklichkeit, ein Eingriff in die objektive Evidenz. Demzufolge braucht die Wirklichkeit keine Erklärung. Sie muss nur aufgezeichnet und abgebildet werden.²⁵⁰

²⁴⁴ Grill 2008, S.54

²⁴⁵ Ebd., S.114

²⁴⁶ Grill 2008; S.54

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Warren, Charles: *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*. Hanover, London: Wesleyan University Press 1996, S.13

²⁴⁹ Grill 2008, S.54

²⁵⁰ Russel 1999, S.13

Kritiker vermuten, dass jemanden zu erforschen oder über jemanden zu sprechen, hierarchische Systeme festigt.²⁵¹ Eine Repräsentation ist stets eine Form der Reduktion einer komplexen Realität. David MacDougall stellt deshalb auch die zentrale Frage „Whose story is it?“²⁵². Denn wer die Geschichte erzählt, erhält die Autorität über die Repräsentation, über den Verlauf der Erzählung. Und somit wird aus der Frage „Whose story is it?“ die Frage „Whose truth is it?“, wie es auch Trinh T. Min-ha beschreibt „truth [...] the instrument of mastery“²⁵³. Wissenschaftliche Diskurse sind bemüht, die eigenen Erfahrungen, Wahrnehmungen und Forschungsergebnisse als neutrales, objektives Wissen – als Wahrheit – darzustellen.²⁵⁴

2.5.2 Methoden und Strategien im ethnographischen Film

In der Ethnographie haben sich verschiedene Strategien entwickelt, wie die gewonnenen Ergebnisse und Erkenntnisse als wissenschaftliche Wahrheiten kommuniziert werden können. Die Herstellung einer Neutralität ist dabei die wichtigste Strategie. Wie Wilma Kiener in ihrer Analyse von Erzählstrategien in ethnographischen Filmen veranschaulicht, enthält jeder Diskurs eine Form der Rhetorik, der Überzeugungsstrategie. „Wissenschaftliche Diskurse jedoch sind in ihrem Stil bestrebt, jede Spur von Überredungsstrategien zu unterdrücken“.²⁵⁵

Ihnen gelingt dies, indem sie einerseits vortäuschen nur die objektive Realität mechanisch abzubilden und somit die Wahrheit einzufangen, andererseits, indem diese Realität „richtig“ interpretiert wird. Die Expertise darüber was die abgebildeten Dinge besagen, ist in der Hand der Ethnographen. Diese sprechen aus einer Position heraus, in der sie wahrscheinlich mehr wissen als die erforschten Personen. Aus der Distanz und in Verbindung mit dem Wissen der westlichen Wissenschaft, nehmen sie die Rolle eines Experten ein und kreieren dadurch eine Hierarchie.²⁵⁶

²⁵¹ Grill 2008, S.55

²⁵² MacDougall, David: Transcultural cinema. Taylor, Lucien (HG.): Princeton: Univ. Press 1998, S.150

²⁵³ Trinh 1991, S.12

²⁵⁴ Kiener, Wilma: Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Konstanz: UVK Medien (=Close Up, Band 12), S.63f.

²⁵⁵ Ebd., S.132

²⁵⁶ Trinh 1991, S.42f.

Ein Verfahren, diese Expertise aufzuzeigen, ist, jedem Detail eine Bedeutung zuzuweisen. Für Trinh T. Minh-ha gibt es in der westlichen Wissenschaft ein Bedürfnis, allem eine Bedeutung aufzuzwängen. Jedes Detail müsse bedeutsam sein, was sie sehr ausführlich in ihrem Buch „*When the Moon Waxes Red*“ in dem Kapitel „*Totalizing Quest of Meaning*“ beschreibt.²⁵⁷ Sie geht davon aus, dass die Ethnographie dadurch die Machtverhältnisse kontinuierlich reaktiviert. Womit die Bedeutungszuweisung auch eine Form der Reduktion von Komplexität ist, da alles erklärbar wird. Beschreiben, Vergleichen, Klassifizieren und Generalisieren sind die bedeutendsten Methoden der Ethnographie. Dadurch wird jede Handlung einer Person direkt zum Indiz für die Bedeutung der Kultur.²⁵⁸

Diese Bedeutung wird prinzipiell durch den Vergleich mit der eigenen Kultur hergestellt. Werte, Gewohnheiten und Gegenstände aus der westlichen Welt stellen dabei den Bezugsrahmen dar, zum Beispiel der Tagesablauf, die Form des Zusammenlebens oder der Einsatz von Waffen und Werkzeugen.²⁵⁹

Auf diese Weise verfestigt sich der Status der eigenen Kultur als Norm und der Status der gezeigten Kultur als etwas, das außerhalb der Norm steht. Hiermit wird wiederum das binäre System „wir – sie“ bzw. „das Eigene – das Andere“ gestärkt. „The difference becomes a tool of self-defense and conquest“, so Renov in seinem Werk „*The Subject of Documentary*“.²⁶⁰

Diese Strategien spiegeln sich auch in den formalen Aspekten ethnographischer Filme wider, mit denen versucht wird, einen hohen Grad an Authentizität zu erzielen. Nach Kiener ist in diesem Zusammenhang die Geschlossenheit der Darstellung ein wichtiges Kriterium.²⁶¹

„[Die ethnographische Erzählung] muss durch die eigenweltliche Kohärenz überzeugen, die sich mittels bruchlosen und funktionellen Zusammenhangs aller Elemente gewinnt (illusion of wholeness).“²⁶²

Folglich sind nicht nur die Inhalte relevant, also die Frage was gezeigt und erklärt wird, sondern auch die Fragen danach, *wie* etwas gezeigt wird. Auch darin wird die erzählerische Autorität deutlich. Die Auswahl der Sujets, der Schnitt, die Montage

²⁵⁷ Ebd., S.29-50

²⁵⁸ Ebd., S.49f.

²⁵⁹ Rund 1998, 65-68

²⁶⁰ Renov 2004, S.217

²⁶¹ Grill 2008, S.57

²⁶² Kiener 1999, S.41

und ein möglicher Kommentar sind ein weiterer Verweis darauf, wessen Geschichte es ist. In diesem Kontext könnte der Schneiderraum auch als Sinnproduktionsraum bezeichnet werden. Wobei sich in der Ethnographie bestimmte filmische Codes entwickelt haben, die eine naturalistische Darstellung unterstützen sollen.²⁶³

Der häufige Einsatz von Aufnahmen in der Totale ist eine dieser Konventionen, wobei im Gegensatz zu Detail- oder Großaufnahmen ein großer Ausschnitt gezeigt wird. Das vermittelt dem Publikum ein Gefühl der Objektivität: „Ich habe den Überblick über die gesamte Szene und kann das Geschehen daher beurteilen“. Detail- oder Großaufnahmen hingegen wirken höchst subjektiv. Denn sie stehen für einen Auswahlprozess, für die Entscheidung auf welches Detail die Aufmerksamkeit gelegt werden soll. Ein anderes Beispiel für einen filmischen Code ist der Einsatz einer kontinuierlichen Montage mit langen Einstellungen und weichen Schnitten. Dadurch soll der Eindruck einer geschlossenen, sozusagen natürlichen Erzählung entstehen.²⁶⁴

Gerade der Einsatz von langen Einstellungen zeigt, wie sehr sich die Codes und Konventionen im Laufe der Zeit verändern und sich an die Sehgewohnheiten des Publikums anpassen. So werden die Einstellungen in den ethnographischen Filmen kürzer, da das Publikum an schnellere Schnitte gewöhnt worden ist und diese als natürlich empfindet. Lange Einstellungen werden vermehrt als langatmig und ungewöhnlich empfunden. „Ethnographische Filme passen sich dieser neuen Sehgewohnheit an.“²⁶⁵

Laut David MacDougall ist es daher die Aufgabe von kritischen Filmemachern, kontinuierlich Repräsentationskonventionen zu hinterfragen. Dieses Bestreben ist auch in den späteren Schlüsselwerken des postmodernen ethnographischen Films erkennbar. Mittels ethnographische Filme sollen Zuseher auch auf die Konstruktion von anthropologischem Wissen aufmerksam gemacht und ihre Wahrnehmung dahingehend sensibilisiert werden. Nach David MacDougal gelingt dies primär, indem eindeutige Bedeutungszuweisungen aufgebrochen werden. Mehrdeutigkeiten müssen demnach hergestellt und verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zugelassen werden.²⁶⁶

²⁶³ Grill 2008, S.57

²⁶⁴ Rony 1996, S.196

²⁶⁵ MacDougall 1998, S.151

²⁶⁶ Ebd.

Für postmoderne, Ethnographen, wie zum Beispiel James Clifford, George Marcus, Judith und David MacDougall sowie Robert Gardner, welcher hier ebenfalls einen Platz findet, ist dies neben der vielstimmigen Präsentation von Kulturen eine weitere zentrale Aufgabe des ethnographischen Films.²⁶⁷

Insofern führen ethnographische Filme zu einer Weiterentwicklung von wissenschaftlicher und kultureller Praxis. Dabei sind die Filme mehr als archivarische Dokumente für die Wissenschaft. Sie können als analytische und theoretische Arbeiten fungieren, in denen die eigene wissenschaftliche Praxis durch filmische Mittel reflektiert wird. Daraus entstehen Erkenntnisse, die auch für andere Formen medialer Repräsentation, beispielsweise andere Genres des Dokumentarfilms, wesentlich sind.²⁶⁸

2.5.3 Der gelesene Film

Ethnographische Filme wurden und werden sehr häufig zu Analysezwecken hergestellt und verwendet. Früher haben diese Analysen entweder an ungeschnittenem Material oder geschnittenem Film zu Hause am Schreibtisch stattgefunden. „Es wurde davon ausgegangen, dass Film eine Art „Realitätskonserve“ darstelle, die Gegenstand einer objektiven Analyse sein könne.“²⁶⁹ Wenn auch diese Einschätzung sich heute grundlegend geändert hat, bleibt die generelle Bedeutung der Filmanalyse sowohl durch den Ethnologen, als auch durch andere Wissenschaftler erhalten. Gerade der Ethnologe kann durch die wiederholte und detaillierte Betrachtung der Bilder und durch die Analyse des Tons zu neuen Erkenntnissen bezüglich seiner Forschung kommen.²⁷⁰

Die Entgegensetzung von Wissenschaft und Kunst, mit der diverse Kritiken arbeiten, impliziert, dass gewusst wird, was Wissenschaft und was Kunst ausmacht; Kunst aber reduziert sich hier vorwiegend auf schöne Bilder, wogegen Wissenschaft klare Aussagen macht. Kein Wunder also, dass die Erkenntnisfähigkeit des Films nicht in der spezifischen Qualität dieses Mediums gesehen wird, sondern in außerfilmischen Kategorien, die einem Film abverlangen, was er nicht zu leisten im Stande ist. So

²⁶⁷ Ruby 2000, S.186

²⁶⁸ Russel 1999, S.10

²⁶⁹ Engelbrecht, Berta: Film als Methode in der Ethnologie. In: Ballhaus, Edmund: Der ethnographische Film: eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin: Reimer, 1995, S.143-186. S.177

²⁷⁰ Ebd.

kommt es bei der Beurteilung von Filmen, welche sich mit Themen der Ethnologie beschäftigen, aber kein verlaubliches wissenschaftliches Interesse behaupten, fast unvermeidlich zu der Konsequenz, solche Filme nicht als Filme zu behandeln.²⁷¹

Hier möchte ich nun den deutschen Ethnologen Michael Oppitz zitieren:

"Ich fürchte, das geringe Ansehen von Bildern in der Anthropologie ist verknüpft mit einer verborgenen Verachtung für sichtbare Phänomene, mit einer Angst vor dem Einbruch der sinnlichen in die begriffliche Welt."²⁷²

Demgegenüber meint der Cineast Jean-Luc Godard:

"Nach wie vor glaube ich, dass das Kino vor allem Reflexion ist, dass es aus Gedanken besteht und dass wir in ihm denken sollen."²⁷³

„In der Gegenüberstellung der Aussagen von Oppitz und Godard liegt nur scheinbar ein Widerspruch. Der Eine ordnet dem Bild die Repräsentanz der sinnlichen Welt zu, um es mit der Rationalität der Wissenschaftlichkeit in Beziehung zu setzen, der Andere entmystifiziert die Emotionalität des Kinos als eine vermeintlich sinnliche Einheit zwischen Rezipienten und Produzenten, wobei er vom Zuschauenden fordert, in einem Prozess der Verfremdung die Gedanken der Machenden im Film herauszusehen.“²⁷⁴

„Im Kino zu denken kann heißen, in Bildern zu denken, also sinnlich zu denken. Wenn diese Synthese auf die begriffliche Welt der Wissenschaft zurückprojiziert wird, würden Bilder zum sinnlichen Denken verführen.“²⁷⁵

Das frühe Verhältnis ethnologischer Dokumente war der Reisebericht:

„Als Beispiel seien die Entdeckungsfahrten des James Cook angeführt, welcher sich immer von Zeichnern begleiten ließ, deren Aufgabenbereich breit gefächert war. Sie fertigten detaillierte Zeichnungen von Objekten der Eingeborenen, aquarellierten Landschaften, gestalteten Skizzen mit botanischen Motiven oder abstrahierten die Form des Geländes als Kartographen. Diese Schätze der Beschreibung des Fremden können aber nur gelesen werden und in reflexiver Art Auskunft über die Sichtweise auf die Fremden geben, wenn ein Instrumentarium und eine Wertschätzung der

²⁷¹ Kapfer, Reinhard (Hg.): Rituale von Leben und Tod. Robert Gardner und seine Filme. München: Trickster 1989, S.11

²⁷² Oppitz, Michael: Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie. München: Trickster 1989, S.13

²⁷³ Godard, Jean-Luc (1993): In: Biehler, Armin: Tand - ein Augenschein - un coup d'oeil. Zur Bergarbeiterkultur im elsässischen Kalibecken. Ein ethnografischer Film mit schriftlicher Dokumentation. Basel: Lizentiatsarbeit 1997. Quelle: http://www.biehler-film.org/zum_visuellen.html

²⁷⁴ Biehler, Armin: Tand - ein Augenschein - un coup d'oeil. Zur Bergarbeiterkultur im elsässischen Kalibecken. Ein ethnografischer Film mit schriftlicher Dokumentation. Basel: Lizentiatsarbeit 1997. Quelle: http://www.biehler-film.org/zum_visuellen.html

²⁷⁵ Ebd.

Anthropologie gegenüber dem Bild entwickelt wird, die der visuellen Darstellung eine generelle Sensibilität entgegenbringt.²⁷⁶

Einen Ansatz dazu könnten die Überlegungen der Filmwissenschaftlerin Christine N. Brinckmann bringen:

"Der augenscheinliche Abbildungscharakter des Films, der sich aus der Fähigkeit des Mediums ergibt, die Realität aufzuzeichnen, zergeht schnell angesichts der Struktur des Materials: Allenthalben scheinen Brüche in der Art der Abbildung auf; Streuungen des Realitätseindrucks durch die Filmemacher bestimmen den Film, sei es im gewählten Bildausschnitt, in der Beleuchtung, der Montage, im Begleitkommentar oder der unterlegten Musik. Ganz abgesehen von der Auswahl der Ereignisse oder der Personen, die zu Wort kommen. Mehrere gleichzeitig beauftragte Filmemacher würden, selbst bei gleicher Themensetzung, Vorplanung und ideologischer Grundhaltung, ganz verschiedene Filme abliefern. Der Dokumentarfilm erweist sich als Text, als gestaltete Aussage, die der Analyse bedarf, wenn man ihn adäquat verstehen und als wissenschaftliche Quelle auswerten will."²⁷⁷

Hier verweist Brinckmann auf den doppelten Interpretationsansatz, der in jeder visuellen Darstellung zu finden ist. Es wird eine Mitteilung zum Thema offeriert und die jeweilige Form der Umsetzung gibt Auskunft darüber, wie sich der Autor mit seinem Inhalt auseinander gesetzt hat. Zusätzlich werden Form und Inhalt in einem dargelegten Moment fixiert. Mit dieser Herangehensweise ist es möglich bildliches ethnographisches Material zu lesen.²⁷⁸

Jedoch bleibt die Grundsatzfrage, wann der Ethnograph verbal, visuell oder textlich arbeiten soll?²⁷⁹

"Die Beziehungen zwischen verbalen und visuellen Ausdrucksformen in der Ethnographie sind vielfältig. Wie beide zu mischen seien, ob man der einen oder der anderen den Vorrang lässt, kann apodiktisch nicht entschieden werden: Jede Situation erfordert eine eigene Entscheidung, eine experimentelle Haltung gegenüber beiden."²⁸⁰

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Brinckmann Beyerle, Mo; Brinckmann, Christine N. (Hg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. direct cinema und radical cinema. Frankfurt/Main [u.a.]: Campus 1991, S.13

²⁷⁸ Biehler 1997

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Oppitz 1989, S.36

3 Technik, Arbeitsweisen und Ideen bei Gardner u. van der Keuken

Für Robert Gardner, wie auch für Johan van der Keuken, ist das Filmmachen eine Entdeckungsreise mit Kamera und Tonband, die als Diskurs über das Wahrgenommene repräsentiert wird, wobei letztlich immer die „Vision“²⁸¹ des Filmmachers entscheidend bleibt.²⁸²

Mehr an Fragen als an festen Antworten interessiert, verweigert sich Robert Gardner dem Spiel der Ethnologen. Seine „schönen“ Bilder tun sich schwer gegenüber der blanken Realitätswiedergabe, die von ethnologischer Seite meist verlangt wird.²⁸³ Jean Rouch hat es da leichter. Sein Cinéma-Vérité-Stil bringt ihn in die Nachbarschaft eines dokumentarischen Illusionismus, wie er mit den Live-Reportagen im Fernsehen Vorrang gewonnen hat: verwackelte, schlecht ausgeleuchtete, schlecht kadrierte Bilder, natürlich Handkamera, schlechte Tonqualität, „falsche“ Anschlüsse, etc., bedeuten seither einen zusätzliche Grad an Realismus.²⁸⁴ Auch für Johan van der Keuken ist es unkomplizierter, denn er hat seinen Platz als essayistischer Filmmacher gefunden. Van der Keuken verwendet Fotografien in einigen seiner Filme, andererseits gibt es Einstellungen, die zunächst wie Fotografien wirken, aber auch das experimentelle Genre spielt in seinen Filmen eine Rolle. So ist es eher unwahrscheinlich van der Keukens Filme in eine Kategorie der Wissenschaft unter zu ordnen.

Bei van der Keuken und bei Gardner ist der Zuschauer gefordert, seine eigenen Schlüsse zu ziehen. Es wird keine Moral vorgegeben. Die Filme von Gardner, sowie auch von van der Keuken, können eine gewisse Verunsicherung im Rezipienten hervorrufen. Gardner greift mit den Mitteln des Films Fragen auf; der fertige Film ist eine Antwort darauf (oder mehrere), eine Antwort allerdings, die im Betrachter laufend neue Fragen produziert und provoziert. Das ist Teil einer Gardnerscher Strategie: Was, fragt er (sich und uns), kann ein Film von einer fremden Kultur zeigen / sagen / vermitteln? Leben und Tod, dass sind Themen mit denen sich van der

²⁸¹ Gardner, Robert: Besprechung von THE SOUL OF THE RICE UND BRIDES OF TEHE GODS. In: American Anthropologist 1987, S. 265-267. S.267

²⁸² Kapfer 1989, S.11

²⁸³ Ebd., S.11

²⁸⁴ Ebd.

Keuken wie auch Gardner im Film beschäftigen und mit jedem neuen Film sollen die Grenzen des Was und Wie neu abgesteckt werden.²⁸⁵

„Bei der Wahrnehmung der Bezeichnung von Fremden geht es grundsätzlich immer um die Definition einer Andersheit, die die Wir-Identität der Definierenden erst zu einer bezugsvollen Identität macht. Jede Identifikation ist ein Akt der Unterscheidung und der Grenzziehung und ist damit auch immer schon unlösbar mit dem, wovon sie sich absetzen will, verbunden.“²⁸⁶

„Film ist nicht die dargestellte Wirklichkeit selbst; Film ist die Darstellung von Wirklichkeit. Film ist die Antwort des Filmemachers auf die Frage der Wirklichkeit, seine Erklärung der Wirklichkeit.“²⁸⁷

3.1 Gewahrte Fremde: FOREST OF BLISS

Viele Ethnologen, die die Filme Gardners sehen und beurteilen, nehmen als Referenz die (schriftliche) Ethnographie. Sie sagen: „Der Film mag ja eine herausragende künstlerische Leistung sein, ein faszinierendes ästhetisches Produkt, aber als ethnographisches Dokument im Sinne einer visuellen Anthropologie weist er erhebliche Mängel auf.“²⁸⁸ „Gardner macht mit seinen Filmen gerne universelle Aussagen, jedoch sind die Filme selbst alles andere als generalisierend;“²⁸⁹ Gardner tut nicht so, als wüsste er alles; die Aussagen ergeben sich aus der Struktur und Komposition der Filme, aus der Gegenüberstellung von Bildern und der Abfolge von Szenen, aus der Verflechtung von Bildern und Tönen. Gardners Kommentare geben sich als das zu erkennen, was sie sind: sehr subjektive, rhetorisch ausgefeilte („poetische“) Umschreibungen der filmischen Themen, welche selten direkten Bezug auf die Bildinhalte nehmen. Gardners Filme könnten kaum deutlicher auf ihren Konstruktionscharakter verweisen; das reicht von den Kamerapositionen bis zur Bild-Ton-Montage und der Farbgestaltung.²⁹⁰

²⁸⁵ Ebd., S.12

²⁸⁶ Singer, Mona: Fremd. Bestimmung: Zur kulturellen Verortung von Identität. Tübingen: Ed. Diskord 1997, S.30

²⁸⁷ Becker, W.: Die Analyse eines Dokumentarfilms und was man daraus lernen kann. In: Hickethier, K./Paech, J. (Hg.), Didaktiken der Massenkommunikation 4: Modelle der Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 1979, S.108

²⁸⁸ Kapfer 1989, S.9

²⁸⁹ Ebd., S.11

²⁹⁰ Ebd.

Seine Vorstellungen über die Verfilmung anderer Kulturen legt Gardner erstmal 1957 vor.

„Filmaufnahmen vom Leben der Menschen sind unveränderliche Dokumente, die detaillierte und konzentrierte Informationen über die Verhaltensweisen von Menschen liefern ... Der wichtigste Vorteil der filmischen Dokumentation liegt darin, daß das vorhandene Material unmittelbar und über eine gewisse Zeit hinweg vielen Menschen gleichzeitig zur Verfügung steht.“²⁹¹

In der Transformation des verfilmten Materials zum fertigen Film versucht Gardner überdies etwas zu bewahren, was in der traditionellen Ethnologie stets mit Misstrauen betrachtet wurde: „einen spürbaren Anteil an emotionalem Erleben.“²⁹²

3.1.1 Anthropologische Radikalität ohne Worte

„FOREST OF BLISS (1986) ist ein in Farbe gedrehter abendfüllender Tonfilm über den Alltag der Stadt Benares, Indiens heiligster Stadt. Der Film umfasst einen Tag von einem Sonnenaufgang zum nächsten, ohne Kommentar, Untertitel oder gesetzte Dialoge. Der restlose Verzicht, Bilder der Fremde mit Hilfe gesprochener oder geschriebener Sprache zu erläutern oder näher zu bringen, setzt im Werk Gardners und im ethnographischen Film ein besonderes Zeichen.“²⁹³

"Forest of Bliss is not a documentary with an ambition for completeness. It omits political, geographical or sociological issues intentionally. It is a film of moods: the various moods of light in the city of death during a single day and the moods over things struck by decay and transition. In its silent eloquence Gardner's film poses a new question of the documentary genre. Without declarative gestures it points towards an open door beyond which the conventional divisions between document and fiction, sense and the senses, do not exist.“²⁹⁴

Gardner verzichtet auf die vermittelnde Anwesenheit von Sprache, damit schiebt er eines der wesentlichsten Definitionen des Dokumentarfilmes zur Seite. Er erinnert daran, dass diese Darlegungen des Films als Dokument, die ihrerseits den Rahmen dessen, was als kleinster gemeinsamer Nenner im ethnologischen Film üblich ist,

²⁹¹ Gardner 1957, S.345f

²⁹² Ebd.

²⁹³ Biehler 1997

²⁹⁴ Oppitz, Michael: In: Anthropos. Internationale Zeitschrift für Völker- und Sprachenkunde. Band 83, 1988, S. 1-16. S.16

nachhaltig beeinflusst, eine filmgeschichtlich neuere in den späten 50er Jahren sich manifestierende Denkweise ist.²⁹⁵

Leben und Tod: In FOREST OF BLISS steht augenscheinlich der Tod stärker im Vordergrund, und beispielsweise in IKA HANDS, welchen Gardner zwei Jahre nach FOREST OF BLISS dreht, sind es das Leben und die positiven Kräfte, welche die Balance halten. FOREST OF BLISS ohne Kommentar, ohne Unter- und Zwischentitel, breitet sein Thema, seinen Gegenstand, nicht aus. Das Thema selbst zeigt sich, Benares erscheint, der Fluss, die Ufer mit den Treppen, Menschen, Tiere, Gerätschaften - alles bleibt Erscheinung. Es wird nichts erzählt über die Stadt, ihre Besonderheit, ihr Wesen, es existiert keine Erzählung, die von außen käme – „die Bilder treiben sich gegenseitig voran, eine Energie, die sich unter der Oberfläche verbirgt, die das Thema des Todes auf fantastische Weise mit Leben erfüllt.“²⁹⁶

„In FOREST OF BLISS spricht die Stadt Benares, aber sie spricht nicht unbedingt zu uns. Die analytische Distanz, die ein im Film wie auch immer anwesender Erzähler schaffen kann, fehlt völlig.“²⁹⁷ Wenn die Ethnologie auf einem Austausch aufbaut, auf einem Beobachter und einem Beobachteten, auf wechselnden Subjekt- und Objektpositionen, dann ist dieser Austausch in FOREST OF BLISS auf die Spitze getrieben: das Gezeigte wird Subjekt. Dokumentarfilm? Im Gegensatz zu FOREST OF BLISS, setzt IKA HANDS geradezu klassische Mittel des Dokumentarfilms ein: Zwischentitel (die wie Kapitelüberschriften wirken), voice-over, ein Interview über das zu Sehende mit einem Ethnologen als Erzähler. Wenn dies der Blick eines Ethnologen, oder generell, eines außenstehenden Beobachters ist, dann der eines solchen, der das alles schon kennt, der das Alltägliche dieses Lebens einer Außenwelt nicht als Besonderheit präsentieren möchte.²⁹⁸

„Gardner zeigt uns Sterben, Tod und die Organisation des Lebens in einer Stadt, die dem Sterben und dem Tod in ihr sowohl dient als daran verdient.“²⁹⁹

FOREST OF BLISS ist ein ethnologisches Dokument über Benares, offiziell Varansi, gelegen am linken, nördlichen Ufer des Ganges, der 108 verschiedene Namen trägt, unter anderen natürlich auch Sursarit, Götterfluß oder Loknadie, Weltenstrom,

²⁹⁵ Biehler 1997.

²⁹⁶ Kapfer 1989, S.12

²⁹⁷ Ebd

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ebd.

befestigt über 10 Kilometer Uferlänge mit monumentalen, zum Wasser hinabführenden Freitreppen, indisch bekanntlich „Ghats“, unter denen die Manikanika-Ghats, insbesondere der für Leichenverbrennung vorgesehene Teil, die Jalsain- Ghats, näheres Interesse verdienen. Es darf als bekannt vorausgesetzt werden, dass Benares für Hindus aller Kasten, gleichermaßen für Buddhisten und Jainas als „Stadt des heiligen Wassers“ und als forciertes indisches Rom gilt.³⁰⁰

Wasser (symbolisch für Gottheit Ganga stehend), welches bekannterweise als sündenreduzierend, respektive sogar (im gegebenen Fall) als sündentilgend betrachtet wird. „Der Ganges, so spricht der Eingeweihte, der den armseligen Vielwiser verachtet, der Strom Ganges ist kein Symbol Gangas, sonder eine gepriesene, heilige, heilsame Inkarnation Mutter Gangas selbst,“³⁰¹ und FOREST OF BLISS ist kein vertrockneter Dokumentarfilm über eine Stadt mit Monumenten und Stufen.

„Der Sterbliche muss, so steht es geschrieben, der Lust, die aus der Berührung mit Sinnesdingen rührt, entsagen. Ganga wurde in Brahmas Krug geboren, floss in Shivas erlauchtes Haupthaar, traf auf Vishnus vortreffliche Füße und aus deren Zehenspalt nieder auf den erhabenen Zackenthron des Himalaya. Der Manikarnika-Ghat trägt seinen vortrefflichen Namen nach dem vortrefflichen Ohrring Shivas, dessen Körper vor Freude zitterte angesichts Vishnus, der an diesem Ort gestrichene fünfzigtausend Jahre in Askese verweilte.“³⁰²

„FOREST OF BLISS, sagt der Glaubensvolle, handelt von den nichtigen Hüllen der Körper, wie diese Körper in den reinigenden Fluß eintauchen, wie sie in Glut zerfallen und im Himmel aufgehen.“³⁰³

Robert Gardner versucht in seinen Filmen unterschiedliche Kulturen zu erklären. In FOREST OF BLISS zeigt er uns die Realität, welche durch die abgefilmten Bilder zu keiner Interpretation von ihm führe, sondern zu einer Strukturierung durch seinen Blick, also zu einem „Paradigma des Relativismus“³⁰⁴.

³⁰⁰ Ebd., S.131f.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Ebd.

In FOREST OF BLISS finden wir einen Schwarzkader, darin befindet sich der einzige Text des Films, eine Zeile von William Butler Yeats, entnommen dem Upanishad³⁰⁵: „Everything in this world is eater or eaten. The seed is food and the fire is eater.“ Danach: „A film by Robert Gardner.“ Dazu Todeswinseln; dann Stille und ein aus ihr emportauchendes, dumpfes Pochen. Wir werden es noch öfters im Kreislauf der Geräusche vernehmen, der dem Kreislauf der Dinge in Banares und dem Kreislauf der Bilder in FOREST OF BLISS entspricht; es ist das Tönen von Hämmern beim Spalten schweren Holzes, das die Feuer der Verbrennungsstätten speisen wird.³⁰⁶

Gardner ist sich darüber im Klaren, dass durch den Vorgang des Filmens die Realität der Dinge verändert wird. Die Veränderung, die sein Filmen in die Realität hineindrängt, zielt auf nichts anderes, als auf sichtbar werden lassen.³⁰⁷

„Zum Sehen eines Sehens gehört: es gibt keinen Garant, der alles sehen lässt, was das andere Sehen sieht. „Im Wesen des Blicks liegt das Dunkel und die Blindheit gegenüber dem, was er nicht sehen kann oder aus seiner Freiheit ablehnt, sehen zu wollen.“³⁰⁸

„So gibt sich auch das Sehen und Sichtbarmachen einer Sicht als Balanceakt zu erkennen, dessen Ausgang nicht vorwegnehmbar ist und dessen Ertrag seine eigene Wahrheit hervorzubringen beliebt. Bei der Sicht, die Gardner aufzuweisen bezweckt, handelt es sich weder um einen Blick-Punkt, noch überhaupt um eine Anschauung.“³⁰⁹

3.1.2 Die Wirklichkeit und ihre Symbolik

FOREST OF BLISS, der uns die Welt in ihrer vollkommenen Unverständlichkeit schildert. „Die Menschen entwickeln Aktivitäten, führen Pläne aus, gehorchen rituellen Gesetzmäßigkeiten und doch gibt es keinen Grund dafür, dass sie so zu geschehen haben, wie sie geschehen. Nichts muss so sein, wie es ist.“³¹⁰

Bei der Arbeit an FOREST OF BLISS versuchte Robert Gardner das Bild eines Drachen einzufangen. Es war die Jahreszeit, wo Hunderte von Kindern jeden Tag ihre Drachen steigen ließen.

³⁰⁵ Eine Sammlung philosophischer Schriften des Hinduismus und Bestandteil des Veda.

³⁰⁶ Tomicek, Harry: Gardner. Wien: Österr. Filmmuseum 1991, S.113

³⁰⁷ Ebd., S.14

³⁰⁸ Ebd., S.15

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Bitomsky, Hartmut (Hg.): Kinowahrheit. Ilka Schaarschmidt. Vorwerk 8: Berlin 2003, S.202

Dazu Gardner:

„Ich bekam unzählige Gelegenheiten für die Aufnahme, aber ich war nie glücklich über das, was ich im Sucher der Kamera sah. Ich bildete mir fast zwanghaft ein, falls es mir gelänge, dieses besondere Bild einzufangen, ein Gefühl der Endgültigkeit und des Verlustes vermitteln zu können.“³¹¹

Eines Nachmittags, bei der dritten oder vierten Einstellung, als der Körper eines Kindes langsam ins Wasser glitt, stürzte gleichzeitig im Hintergrund ein leuchtend roter Drache in den Fluss. Dieses Zusammentreffen von zwei *Bestattungen* – dem des Kindes und dem des Drachens – hat wohl für niemanden die gleiche Bedeutung, wie für den Filmemacher selbst. Kurz nach dem Drehen dieser Szenen erfuhr Gardner, dass das im Ganges bestattete Kind sich zu Tode gestürzt hatte, als es seinen Drachen von der Brüstung eines Gebäudes in Flussnähe fliegen ließ.³¹²

Dazu Gardner:

„Wenn ich in einem möglichen Kommentar zu *FOREST OF BLISS* diese Geschichte vom Tod des Kindes erzählt hätte, während gleichzeitig auf der Kinoleinwand sein Körper in den Fluß geglitten und nicht weit davon der Drache herabgestürzt wäre – ich bin sicher, das Publikum hätte mir einen so offensichtlichen Kunstgriff nicht abgenommen.“³¹³

Daraus kann man wohl lernen, dass es relativ leicht ist, auf etwas Unglaubliches zu verzichten. Viel schwieriger ist es, das Geschehen unmittelbar vor den eigenen Augen nicht nur zu erfassen, sondern dabei auch die Kamera, zum rechten Zeitpunkt, auf das richtige Motiv zu richten.³¹⁴

Gardner meint dazu: „Es sind genau diese Geschichten, vom fallenden Drachen beispielsweise, die uns nur das Leben bieten kann, und die Menschen wie mir die Gelegenheit verschaffen, diese im Film zu erzählen.“³¹⁵

Gardner weiter:

„Damit möchte ich sagen, daß es Filme gibt, die ihre Existenz zuallererst durch den Vorgang des Sehens erlangten. Daß es durchaus möglich ist, Filme aus einer Vision heraus entstehen zu lassen, und nicht aus einem Konzept oder einem Akt der Imagination. *FOREST OF BLISS* ist von allen meinen Arbeiten wohl der Film, der dem in jüngster Zeit am nächsten kam. Seine Form und sein Inhalt erstanden aus einer ganz persönlichen Betrachtung der Welt durch eine Kamera. Für mich ist diese Welt noch so geheimnisvoll wie eh und je, aber die Kamera hat mir geholfen, meinen Weg in ihr zu finden.“³¹⁶

³¹¹ Gardner 1989, S.31

³¹² Ebd.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Ebd., S.32

³¹⁶ Ebd.

FOREST OF BLISS ist eine Herausforderung ein betörend tranceartiger Film, der den Zuseher ohne die Linderung einer einzigen Erklärung oder den Halt einer Übersetzung im Strömen wunderbarer, schrecklicher Bilder alleine lässt. Oder könnte man sagen: „in einem Wald aus Zeichen inmitten eines Dschungel voller Metaphern.“³¹⁷

In Robert Gardners FOREST OF BLISS begibt sich der Zuseher in einen Fluss voll mit Symbolik und Metaphern.

3.1.3.1 Treppen

„Schau dir diesen Abfallhaufen an, zu einer Form zusammengekehrt, die einen Tierkopf darstellen könnte. Ich wundere mich, dass ich nun schon in einem zufällig entstandenen Haufen ein Muster sehe.“³¹⁸

All dies geht mit der Vorstellung konform, dass der Fluss über Leben und Tod waltet. Aber ebenso scheint die Frage berechtigt zu sein: Wann kommt der kritische Punkt, an dem der Unrat den Fluss verstopft und so dem angestrebten Ziel der Erneuerung und Läuterung entgegenwirkt?³¹⁹

Gardner dazu:

„Ich glaube, dass sich Kulturen wie diese wegen der Vielzahl von religiösen Bräuchen und Anschauungen mit derartigen Problemen ziemlich schwer tun. Natürlich ist es vernünftig, dass jedes Tier dem Fluß zurückgegeben wird oder dass jeder Leichnam dort versenkt wird. Ab einem bestimmten Punkt kann der Fluß dies aber nicht mehr verkraften. Dann ist er nicht mehr heilig, sondern verseucht.“³²⁰

Wenn man solche Zustände interpretiert, macht man unweigerlich eine Gratwanderung. Auf der einen Seite prangert man an, was hier passiert, während man auf der anderen Seite ignoriert oder sogar entschuldigt. Die Bilder sind kein allzu überwältigendes Zeugnis für den Verfall und die Verderbtheit, welche es in Benares in sehr greifbarer Form gibt.³²¹

³¹⁷ Tomicek 1991, S.110

³¹⁸ Gardner 1987, S.107

³¹⁹ Kapfer 1989, S.108

³²⁰ Ebd., S.108

³²¹ Kapfer 1989, S.108

Dies ist wohl eines der Probleme beim dokumentarischen Film; es wäre doch auch sehr leicht, nur diese eine Seite, nämlich die Verderbtheit und Entartung des Ganzen aufzuzeigen.³²²

„Aber daneben gibt es auch die bedeutungsvolle Seite mit dem Fluss als Gottheit, als Großer Mutter, die alle ihre Kinder wieder in ihr Schloss aufnimmt; und in gewisser Weise sind die Einstellungen, in denen Tiere die Treppe hinuntergezogen werden, ganz alltäglich. Eine der Arbeiten, die ein berufsmäßiger Straßenkehrer täglich verrichtet.“³²³

Die Kadaver, welche am Ufer des Flusses landen, veranschaulichen die Ambivalenz des Heiligen bzw. Nicht-Heiligen in Benares und zeigen, wie die Tradition als Vorwand benutzt werden kann, um sich vor der Verantwortung als Bürger zu drücken. Die Symbolik der Ufertreppe erhellt vor allem auch das Problem des Übergangs im Hinblick auf Benares. Die Veränderungen sind offensichtlich, die Schwierigkeit ist, damit fertig zu werden. Die Dinge zerfallen, aber trotzdem gibt es noch Menschen, die eine Treppe fegen oder versuchen die Dinge wieder zusammenzuflicken. Die Bilder dieser Szenen scheinen dialektisch und durchdacht. Über die rein abstrakte Vorstellung von einer Treppe und einem jenseitigen Ufer im metaphysischen Sinn hinausgehend, beleuchten diese Bilder auch die ganz konkrete, augenblickliche Situation.³²⁴

„Treppen, Kadaver und Abfall sind vieldeutige Symbole. Aus demselben Grund sind sie auch Bestandteile einer lokalen Gegebenheit, die gerade im Begriff ist, politisiert zu werden, und bei der man zusehen kann, wie sie sich verändert.“³²⁵

Für den Zuschauer entsteht ein absolutes Rätsel. Dennoch sind die Elemente, aus denen sich alles zusammenfügt, sehr eindrucksvoll. Durch die Gegenüberstellung oder Kontrastierung beim Schwenk vom Wasser zum Licht oder Himmel und schließlich zur Treppe wird eine kommunikative Intensität erzeugt, weil es sich dabei um Dinge handelt, die die Zuschauer kennen und mit denen sie vertraut sind.³²⁶

³²² Ebd.

³²³ Ebd.

³²⁴ Ebd., S.109

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd., S.109f

3.1.3.1 Wasser

„Leben spendend, Durst stillend, reinigend – dies sind die positiven Eigenschaften eines Elements, das dem Menschen in der Welt seit jeher begegnet. Wasser nimmt durch die Vielzahl seiner Erscheinungsweisen (als Regen, als Quelle, als Fluss, etc.) eine einzigartige Stellung in der Lebenswelt des Menschen ein.“³²⁷

Wasser, welches erneuert und reinigt, ist auch ein bedeutendes und immer wiederkehrendes Motiv in FOREST OF BLISS.

In Robert Gardners Film wird der nasse Boden unter verschiedenen Voraussetzungen gefilmt. Die beiden Protagonisten *Mithai Lal* und *Ragul Pandit* bringen Wasseropfer und begießen die Gottheit (Shiva) wie Blumen. Wasser spielt in Indien eine wichtige Rolle, als Lösung und Erlösung. Von Anfang an wird in FOREST OF BLISS der Fluss gezeigt, wie er benutzt wird und wie das Wasser benutzt wird, nämlich vor allem als heiliges Wasser, mit dem man die Lippen der Sterbenden benetzt. In Bilder wie diese kann ziemlich viel hineininterpretiert werden. Wenn man die vielen Perspektiven und Anspielungen hinsichtlich des Wassers bedenkt, wird einem schnell klar, wie wichtig dessen Bedeutung in Gardners FOREST OF BLISS ist.³²⁸

An dieser Stelle könnte man sich natürlich die Frage stellen, wieviel von diesen Assoziationen beim Publikum überhaupt ankommen. Wenn man sich viel mit Film und der Symbolik bzw. Metaphern im Film beschäftigt entwickeln man eine genauere Schärfe für gedankliche Assoziationen. Der durchschnittliche Zuschauer hat diese eher nicht. Er oder sie wird höchstens ein intensives, aber ziemlich unbestimmtes Gefühlserlebnis haben. Allen tiefergehenden Gedankenassoziationen werden durch Erlebnisfähigkeit und Einbindungskraft Grenzen gesetzt sein.³²⁹

Dazu Gardner:

„Wir verstehen die Welt offenbar auf Arten und Weisen, die sie selbst zu ihrem Verständnis bereithält, und die Metapher ist eine davon.“³³⁰

³²⁷ Hartmann, Jörg: Schiffbruch als Metapher im Film: Hans Blumenbergs „Schiffbruch mit Zuschauer“ als philosophischer Hintergrund des Films 'Die Innere Sicherheit' von Wolfgang Petzold. Hauptseminararbeit. Universität Karlsruhe, Institut für Literaturwissenschaften 2006, S.4. Quelle:

<http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/68522.html>

³²⁸ Kapfer 1989, S.111f.

³²⁹ Ebd., S.112

³³⁰ Gardner 1987, S.112

Der offensichtlichste Bildkreislauf, indem die Zeichen von Leben und Tod kursieren, ist jener des Wassers. Am Morgen, der mit dem Beginn des Films zusammenfällt, sieht die Kamera zusammen mit den alten, brabbelnden, ächzenden Wunderheiler die Stufen vom Labyrinth der Stadt hinab zum opalisierenden Strom, über dem eine noch verhangene, junge Sonne hängt. Der Leib des Alten taucht ins Wasser ein, das von den kalten Bergen kommt und die Sünden heilt. Eine Frau putzt mit ihm die Zähne. Der Kadaver einer rippengewelten Kuh und die Überreste eines Hundes werden über die majestätischen Ghats zu ihm hinabgeschleift, wobei die Schädel poltern.

„Das Wasser verschluckt und spült das Verschluckte gedunsen oder zersetzt wieder zurück an die Höhe.“³³¹ In seiner Strömung treiben blutrote Hibiskusblüten, der krähenüberflogene Rücken eines Toten und Schiffe, beladen mit Verbrennungsholz und Erde. Die in Asche verwandelten Körper zerfließen im Ganges, in dem die Sühnenden baden und die vom Feuer noch unversehrten Leichname zur rituellen Läuterung eingetaucht werden. Mit demselben Wasser wird das Totenboot bespritzt, der Stein der Verbrennungsplattformen gereinigt, der Hof im Haus der Gestorbenen aufgewaschen.³³²

„Im Zentrum des Films fließt Ganga glatt und gleißend wie eine Metallplatte durchs lang anhaltende Bild, geschmückt mit Emblemen aus Aas, Unrat, Asche, Kot und Blüten.“ Hinter der dunklen Schulter eines Ruderers türmt sich die dem Wasser vermählte Stadt wie ein phantastischer Wall aus Gebäudewürfeln, Tempeltürmen, verwitterten Pavillons und vom Prunk der Maharadschas inkrustierten Badehäusern.“³³³

„Leben und Tod sickert aus diesem honigfarbenen, roten Steilufer aus Architekturen in endlos sich weitergebender, variierender Bewegung zum Strom hinab.“³³⁴ Was versinkt an Asche und Auswurf wird von dünnbeinigen Männern in Form von Schlamm wieder zurück auf die Ghats geworfen. Unter den Augen von Kindern und Kühen wächst ein schwarzer, tiefer Haufen, in dem ein vermeintlicher Armreif verborgen ist.³³⁵

³³¹ Tomicek 1989, S.136ff.

³³² Ebd.

³³³ Ebd.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Ebd.

3.1.4 Wörter, Bilder, Töne

„Das Problem mit Wörtern. Wenn man sie hört oder liest, muß man zuerst ihre wörtliche Bedeutung verstehen.“³³⁶ In *FOREST OF BLISS* sagen einem die Wörter, was einem die Bilder zeigen. Z.B.: Die Szene wo einer der Protagonisten *Mithai Lal*, mit dem Fluss als Göttin spricht, und er als Antwort auf eine Frage sagt, dass ihn die Göttin zum Tanzen befähigt. Diese Szene ist faszinierend, weil es für das Verständnis des Films nicht wichtig ist. Der Umstand, dass *Mithai Lal* im Bild ist und dass seine Gesten wirklich ausdrücken, was er meint, verwandeln den Vorfall, der einerseits ganz gewöhnlich und alltäglich ist, in eine übersinnliche Erfahrung. Der Umstand, den wir kennen oder von jemandem erfahren haben, dass ihn, wie er sagt, die Flussgöttin zum Tanzen bringt, eröffnet zwar eine interessante, wenn auch zum Verständnis des Films nicht unbedingt notwendige Dimension. Diese Episode ist wichtig, weil der Zuschauer an dieser Stelle genau das Richtige erfährt.³³⁷ Hier beschreibt Gardner ein Ineinandewirken von subjektiven Elementen und objektiver Welt, das dem Film zwar hinsichtlich seines Aufbaus nichts bringt, dennoch unsere Erfahrung vertieft, indem es uns den Fluss als Gottheit erkennen lässt und uns zeigt, wie wichtig die Verbindung zwischen *Mithai Lal* und seiner Göttin ist.³³⁸ Würde man sich hier entscheiden, Untertitel zu verwenden, würde dies die gesamte Einstellung zerstören. Außerdem hätte es inhaltlich bestimmt nicht zum Verständnis beigetragen, die benötigten Information sind den Bildern zu entnehmen. Untertitel würden den Zuschauer nur verwirren und ablenken. Wenn ein Dialog unverständlich ist, werden manchmal Untertitel verwendet, um den Sachverhalt zu erhellen, aber genau das Gegenteil ist der Fall. Untertitel würden hier die Atmosphäre zerstören, weil sie nur Fragen provozierten, aber nicht in der Lage wären, den Fluss der Gottheit herauszustellen. Man will hier die Leute nicht dazu bringen, sich zu fragen: „Warum soll ich mich mit Untertitel herumplagen?“³³⁹ Oder der Zuseher kommt zu Überlegungen wie: „Warum sagt man mir das an dieser Stelle, und kann ich denn der Person, die für die Untertitel verantwortlich ist, auch wirklich glauben, dass die Übersetzung mit dem identisch ist, was im Film gesprochen wird?“³⁴⁰

³³⁶ Gardner 1987, S.112

³³⁷ Kapfer, S.112f.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Ebd., S.113

³⁴⁰ Ebd.

Vielleicht wittern die Zuschauer aber auch etwas Geheimnisvolles hinter den unübersetzten Grußworten und scherzhaften Bemerkungen, die sich die Leute auf dem Fluss zurufen. Das Fehlen der Übersetzung erregt Aufmerksamkeit, weil an dieser Stelle die Personen zum ersten Mal reden. Es gibt nun bestimmt Zuschauer, die erwarten, dass sie gesagt bekommen, was sie sehen, aber auch andere, die das nicht brauchen.³⁴¹

Im Wesentlichen gibt es zwei Gruppen von Zuschauern. Die eine besteht aus Leuten, die eher enttäuscht sind, wenn man ihnen überhaupt nichts erklärt, in der anderen befinden sich die Leute, die sich lieber selber orientieren und die Bilder deswegen sehr sorgfältig studieren. Die meisten Zuschauer scheinen das Fehlen einer kontinuierlichen Erzählung im Prolog zu tolerieren, weil er eine so offensichtliche Montage beinhaltet. Dennoch rechnen einige auch in dieser Einführungssequenz mit einem Kommentar, welcher die Bilder stützt.³⁴²

Für Robert Gardner muss es ein Film schaffen, auch die in seinen Bann zu ziehen, die auf den Kommentar warten, so dass sie schließlich ohne Murren darauf verzichten und sich damit begnügen, nur noch zu schauen. Für Gardner sind Filmemacher gewissermaßen alle Roboter, die durch ein inneres, so gut wie unzugängliches schöpferisches Bewusstsein gesteuert werden, das die Impulse an die Augen und die Filmkamera weitergibt.³⁴³

Wenn es um eine gründliche Auseinandersetzung mit *FOREST OF BLISS* geht, sind die enormen Auswirkungen, den Ton betreffend, nicht zu vergessen.

Gardner wollte, dass in der Anfangssequenz das Quietschen der Ruder dominiert. Dieses Geräusch ist am Anfang des Films beinahe der einzige Anhaltspunkt dafür, was passiert.³⁴⁴

³⁴¹ Ebd., S.113f.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Ebd.

Gardner dazu:

„Ich glaube nicht, dass man beim bloßen Ansehen dieser Szene, die in der frühen Morgendämmerung spielt, weiß, was eigentlich vor sich geht, aber die Geräusche beim Ruderschlag machen jedem klar, dass hier Wasser im Spiel ist, und man kann sich dann wahrscheinlich auch ein Boot und einen Fluß dazu vorstellen.“³⁴⁵

Es wurde auch der Originalton durch ein Geräusch ergänzt, das ursprünglich fehlte. Es handelt sich um den Lärm der riesigen Holzhämmer mit denen Brennholz gemacht wird. Dieses Geräusch wird immer stärker, bis es den gleichen Geräuschpegel wie die anderen Haupttöne, das Quietschen der Ruder und das Bellen der Hunde, hat. Dieses Geräusch des Holzhackens ist eine Art Schlüssel zum Verständnis des Films.³⁴⁶ Wenn man das Geräusch nicht verstärkt hätte, hätte man es nicht als einzeln wahrnehmbaren und effektvollen Ton gehört. Gardner meint, dass eines der Paradoxa, das vom *Cinéma Vérité* unglücklicherweise ignoriert wird, darin besteht, dass der während des Drehens aufgenommene Ton oft überhaupt nicht „stimmt“. Häufig ist er kaum wahrzunehmen und tut sich mit seinem niedrigen Dezibelwert schwer, gegen die Laufgeräusche des Tonbandgeräts oder des Projektors anzukämpfen.³⁴⁷

Durch die Hunde, die Boote, den Fluss und die Geräusche des Holzes, wird alles unerhört dicht und vielschichtig. In zweierlei Hinsicht: Bilder können in einem vorwiegend optischen Sinn vielschichtig sein – das heißt, dass innerhalb des Bildausschnitts ziemlich viel los ist, möglicherweise sogar auf verschiedenen Ebenen. Darüber hinaus kann ein Bild auch von seiner Bedeutung oder inhaltlichen Komponente her vielschichtig sein. Unter Umständen ist die optische Schichtung in diesem Fall sogar minimal, weil nur das wichtig ist, was das Bild bedeutet. Im Falle der Anfangs- Sequenz, ist das Bild sowohl optisch sehr lebendig, als auch symbolisch ziemlich gehaltvoll.³⁴⁸

„Wie das Auge der Kamera die Welt ergründet und wir hier in FOREST OF BLISS zu sehen kriegen, wie die verschiedensten Dinge in eine Einstellung hineingelangen, ist für Robert Gardner die Welt wie sie in Wirklichkeit ist.“³⁴⁹

³⁴⁵ Gardner 1987, S.115

³⁴⁶ Kapfer 1989, S.115

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ebd., S.116

³⁴⁹ Ebd.

Allerdings handelt es sich hier um eine Realität, die durch das Einfühlungsvermögen des Kameramannes und Beobachters gefiltert ist. Es kann – aber muss nicht – eine sehr prägnante Vorstellung von der Wirklichkeit sein. Wie auch immer – diese Vorstellung ist auf jeden Fall in der Wirklichkeit begründet. Insofern, als man die Welt sieht, wie sie in Wirklichkeit ist, bieten sich einem auch weitverbreitete Bedeutungen an, um die man nicht herumkommt. Sieht man aber diese Welt in einer hoch stilisierten Vision, hält sie auch ganz persönlich Bedeutungen parat.³⁵⁰

Die zum Kommentar berufenen Doktoren in FOREST OF BLISS heißen: Hammer, Muschelhorn, Reisbesen, sich spaltendes Holzscheit, Eisenkeil, Haue, klatschende Hand, quickender Riemen, Trommeln, Sprechgesang, Gesang, Gebet, die götterfesselnden Silben der Mantras, Litanei, Wassergegurgel, Wasserlecken, Schrei, Kreischen, Lachen, Bellen, zerreißender Kadaver im Hundebiß und die ostinat summende Summe von all diesem und weiteren anderen Tausendfältigkeiten des Klanges. „Man begreift: nicht THE SOUND OF MUSIC sondern FOREST OF BLISS ist ein auf seiner Höhe befindlicher Tonfilm.“³⁵¹

„In einem taumelnden, schneller und schneller der Erregung zutreibenden Klanggewebe von Gongs, Glöcklein, geblasenen Muscheln, Tschinellen, Klatschen und Gesang vollzieht sich der Tod in FOREST OF BLISS.“³⁵²

3.4 Würde und Integrität: Von der Technik des Filmemachens

Wie immer, wenn ein Filmemacher versucht jemanden darzustellen, besteht auch die Gefahr, dass es auf eine stümperhafte oder lückenhafte Art geschieht. Jedoch wie kann man im nichtfiktiven Film eine Person darstellen, ohne ihre Würde zu verletzen? „Was wird aus der Würde, wenn das Gezeigte nicht mit dem übereinstimmt, was wirklich passiert ist oder nur ein Bruchteil desselben ist?“³⁵³

Robert Gardner ist der Auffassung, dass Redlichkeit die Lösung des Problems ist, aber dass dies nicht nur eine Frage der wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe ist. Es kann nämlich durchaus möglich sein, dass die kürzeste, wirkungsvollste Einstellung

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Tomicek 1989, S.138f

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd.

von einer Person auch diejenige ist, die am besten ihre Würde wahrt. Das hängt vermutlich vom Reiz der Szene ab und vom Charme, mit dem sie gefilmt wurde. In der besagten Szene muss *Mithai Lal* ganz fürchterlich rülpfen. Gardner hat beim Schnitt keinen Moment lang gezögert, diese menschliche Regung in den Film mit hineinzunehmen. Gardner hat auch *Mithai Lals* Anbetung der Gottheit in eine Szene verpackt, in der er dreimal seinen Kopf auf den Boden knallen lässt. Dort hat Gardner auch noch den Ton verstärkt, damit der Zuseher begreift, dass so etwas auch wehtun kann. Auch für Robert Gardner bleibt in diesem Fall die Frage offen, gefährdet nun dieses Verhalten *Mithai Lals* Würde oder unterstreicht es sie?³⁵⁴ Natürlich sind dies alles wesentliche Bestandteile von religiösen Ritualen. Beim Filmen muss man vieles beachten: Dazu gehört laut Gardner, „den Menschen und der Situation gerecht zu werden und den eigenen Idealen treu zu bleiben!“³⁵⁵ Nicht zu vergessen, die ästhetischen Überlegungen: Offenbar gibt es dafür keine allgemein gültigen Regeln, nur Augenblicke, in denen man beinahe intuitiv fühlt, dass etwas vom ethischen Standpunkt aus richtig ist. An solchen Momenten zitiert Robert Gardner Goethe, „denn Dinge müssen sowohl gesetzmäßig oder rechtmäßig als auch harmonisch sein.“³⁵⁶

„Die Kunst ist verantwortlich für die Rechtmäßigkeit, die Harmonie, das Maß und die Leidenschaft der Dinge.“³⁵⁷ Wichtig ist für uns, dass wir zwischen der Gesetzmäßigkeit des Rituals, seine Integrität und der Integrität des Kunstwerks, in dem es um dieses Ritual geht, unterscheiden müssen. Diese Kriterien sind nicht identisch, sie müssen als Hauptprinzipien nebeneinander bestehen.³⁵⁸ Das soll aber nicht heißen, dass sie gleichgestaltig oder gleichgerichtet sind, sondern dass jedes einzeln berücksichtigt werden muss. „Beim Drehen der Bengalen-Filme hat Gardner herausgefunden, dass die Struktur des Rituals nicht notwendigerweise mit der des Films übereinstimmt. Die Worte erzählen eine andere Geschichte als die Bilder.“³⁵⁹ Von Zeit zu Zeit kämpfen Worte und Bilder sogar gegeneinander an. Es gibt keinen Grund und keine Regeln, wonach alles entweder filmisch oder verbal zu lösen sein müsste. Für Robert Gardner ist es beinahe unmöglich, zu einem religiösen Ritual

³⁵⁴ Ebd., S.117

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Ebd.

einen Handlungsablauf zu schreiben, ohne den Leser damit auf eine harte Probe zu stellen. Eine schwierige Aufgabe – bei der der Film mit seiner natürlichen Erzählbegabung dem Schreiben haushoch überlegen ist. Auch der Film hat seine Probleme damit, weil er die Wirklichkeit nicht einfach kopiert, sondern ein Bild oder Modell von ihr zeichnet; mit anderen Worten, eine Art Erfindung der Realität. „Die Neuschöpfung ist möglicherweise interessanter als der Gegenstand selbst, weil man in ein paar Sekunden mehrere Stunden suggerieren können muss.“³⁶⁰

Wenn man eine Person mit filmischen Mitteln richtig darstellt, werden dabei auch zwangsläufig ihre individuellen Züge herausgearbeitet. Die Kamera kann sie sogar bis zu einem gewissen Grad mit Persönlichkeit oder Charakter ausstatten. Die Kamera filmt ganz inkonsequent, sie dokumentiert nur was wirklich passiert. Darüber hinaus geht es im Film immer um einen vom Filmemacher gewählten Bildausschnitt, bei dem es sich nicht um eine einfache Berichterstattung handelt.³⁶¹

Dazu meint Gardner:

„Durch die Kameraführung wird dieses Ereignis auf ganz besondere Weise gestaltet. Wäre ich mit der Kamera vor Mithai Lal hergegangen, als er die Treppe herabkam, hätte diese Sequenz einen ganz anderen Charakter gehabt. Sie hätte sofort erkennen lassen, dass alles abgesprochen war: dass ich Mithai Lal gebeten hätte anzuhalten, als er im Begriff war, die Treppe hinunterzugehen, und auf Kommando weiterzugehen. Denn ich hätte ja vorauslaufen müssen, um ihn von vorne drehen zu können. Das sind alles Auswirkungen, die sich aus der Blickrichtung ergeben, vom Standpunkt des Kameramannes ganz zu schweigen. Tatsächlich habe ich aber Mithai Lal in dieser Situation kein einziges Mal gebeten, stehenzubleiben oder weiterzugehen oder sich hinzusetzen oder etwas zu wiederholen. Er ist einfach ganz unbeirrt diese Treppe hinuntergegangen zu einem Ort, an dem ich noch nie zuvor gewesen war. Vielleicht sollten wir uns an dieser Stelle einmal fragen, ob die Art, wie die Kamera geführt wird, um Mithai Lals spezifische Wirkung einzufangen, auch für die Glaubwürdigkeit und Authentizität des Dargestellten von Bedeutung ist.“³⁶²

Weiter meint Gardner:

„Die Sequenz mit dem Priester wurde unter starkem physischem Streß gedreht, auf einer Treppe voller Leute, und auch der Fluß wimmelte von Booten und Menschen. Ich blieb dennoch lieber auf den Stufen, als in den Fluß hineinzuwaten oder in ein Boot zu steigen. Wie ich mich erinnere, bewog mich zu dieser Entscheidung auch die Überlegung, dass mir viel vom

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Ebd. S. 119

³⁶² Gardner 1987, S.119

Geschehen entginge, wenn ich in den Fluß hinabsteigen würde. Auch hätte sich Ragul Pandit (der Priester) ganz anders verhalten, wenn ich ihn gebeten hätte zu warten, bis ich ein Boot gefunden hätte, um näher an ihn heranzukommen oder ihn vom Fluß aus drehen zu können. Die Atmosphäre und der Bildcharakter wären dadurch drastisch verändert worden. Indem ich Ragul Pandit nur vom Ufer aus beobachtete, behielt ich das der Situation gemäße Tempo bei. Während ich darüber spreche, merke ich, dass wahrscheinlich alle mein Filme bei näherer Betrachtung zeigen würden, dass ich beim Drehen in der Regel so verfare und daher dem Geschehen oft folge.³⁶³

Hier könnte man von einem detaillierten Film im Film sprechen, genauso wie die erste Sequenz mit *Mithai Lal*. In gewissem Sinn werden sogar Parallelen erkennbar. Zwei Charaktere bei der Ausübung verschiedener religiöser Bräuche, die sich täglich wiederholen. Wenn etwas ethnographisches in diesem Film zu finden ist, dann sind es Sequenzen dieser Art.³⁶⁴

Dazu Gardner:

„Beim Drehen der Sequenzen und dann später beim Schnitt interessierte mich vor allem, ob sie dem Zuschauer helfen würden, sich an diesem Schauplatz zurechtzufinden. Dann wollte ich hier vor allem darauf aufmerksam machen, dass es früh am Morgen ist, wenn der Film anfängt. Der ganze Film wird durch den einen Tag gegliedert, dessen Geschehen er umspannt.“³⁶⁵

Robert Gardner will den Zuschauer nicht einfach nur warten lassen, bis die Geheimnisse in *FOREST OF BLISS* gelöst werden, sondern dass sie ihre eigenen Lösungen vorbringen, sich ihre eigenen Antworten liefern und auf diese Weise individuelle Anthropologie betreiben.³⁶⁶

3.1.5 Der Tod und die Realität

FOREST OF BLISS beginnt damit, dass man durch eine Nebelhülle den Totenverbrennungsplatz auf der anderen Seite des Flusses erblickt. Nach und nach wird dieser Ort dann sichtbar, bis er einem vertraut, wenn auch nicht völlig verständlich wird.

³⁶³ Ebd., S.120

³⁶⁴ Kapfer 1989, S.120

³⁶⁵ Gardner 1987, S.120

³⁶⁶ Kapfer 1989, S.120

Robert Gardner dokumentiert in *FOREST OF BLISS* nicht einfach nur das Leichenverbrennen und langweilt den Zuseher damit, eine Leiche endlos lange brennen zu sehen. Gardner fand einen Weg und ließ das Bild von Flammen, die einen Körper verzehren, zu einer Art Mandala werden.³⁶⁷

Gardner dazu:

„Wahrscheinlich habe ich die ganze Zeit über, die wir in Manikarnika (die älteste heilige Treppe in Benares) verbrachten, geahnt, dass der Tod auf eine interessantere Weise dargestellt werden müsse und daß ich gegenüber all diesen Toten die Verpflichtung hatte, mir ein Verfahren auszudenken, das ihre Würde besser wahrte.“³⁶⁸

Benares oder eben auch Varanasi genannt, ist eine der heiligsten Stätten in Indien und zweifellos ein Ort, der einen tief berührt. Robert Gardner und sein Team haben alles getan um an diesem Drehort Ärger zu vermeiden. Für Gardner war es trotzdem eine ziemliche Überraschung wie alles klappte und dann wirklich auf dem Totenverbrennungsplatz gedreht wurde.³⁶⁹

Dazu Gardner:

„Um die intensive Atmosphäre auf dem Totenverbrennungsplatz mitzubekommen, muss man an Ort und Stelle gewesen sein. Es wäre unmöglich gewesen diese Sequenz, aus einer größeren Entfernung etwa vom Fluß aus, mit Teleobjektiv zu drehen. Diese Intensität hat sehr wenig damit zu tun, dass dort Leichen verbrannt werden. Dies ist nur ein Teil des Ganzen. Man muss das zwar drehen, aber es ist an und für sich nicht besonders interessant. Ich bin überzeugt davon, daß es vom filmischen Standpunkt aus das Richtige war, direkte, voyeuristische Einstellungen zu vermeiden.“³⁷⁰

„Während der Dreharbeiten bewegten mich ziemlich zwiespältige Gefühle. Einerseits war es eine außergewöhnliche und unvergessliche Erfahrung, die mich stark berührte und zum Nachdenken zwang, daneben gab es aber auch Momente, in denen ich mich bloß als Eindringling fühlte.“³⁷¹

Benares wird auch als Stätte der Meditation bezeichnet, was hier geschieht verarbeitet man erst viel später und das Denken scheint sich hier nach einer Ordnung zu richten, die mehr von innen kommt. Dies ist auch ein Grund, warum einige der verwegenen Saddhus hierherkommen, um ihren Tod zu leben. Sie sind schon beeindruckend die Saddhus, die sich über Nacht auf die Holzstapel legen, um so die Erfahrung des Geopfertwerdens zu machen. Andere Saddhus bedienen sich

³⁶⁷ Ebd., S.121

³⁶⁸ Gardner 1987, S.122

³⁶⁹ Kapfer 1989, S.123

³⁷⁰ Gardner 1987, S.123

³⁷¹ Ebd.

sogar kannibalistischen Praktiken, um sich auf diese Weise über alle Konventionen der Gesellschaft hinwegzusetzen. „Dieser eindrucksvolle Ort Benares kann das Bewusstsein in einen tranceartigen Zustand des Staunens versetzen.“³⁷² Dann ist eine gedankenlose Betrachtungsweise nicht mehr möglich.

Vielleicht hilft dies auch den inneren Aufbau des Films zu erklären, welcher sich nicht als touristisch versteht. Er kann nicht touristisch sein und gleichzeitig die Wirklichkeit respektieren, die er erfasst. Ein Beispiel für die Meditation, zu der man durch *FOREST OF BLISS* angeregt werden kann, ist die ziemlich lange Einstellung, in der das kranke Hündchen mit äußerster Anstrengung versucht, die Treppe empor zu klettern. Zweifellos handelt es sich dabei weder um ein Ritual, noch um einen alltäglichen Vorgang. Die Einstellung ist allein wegen ihrer bildlichen Ausdruckskraft im Film.³⁷³

Wenn man den Tod im Film genauer betrachtet, sagen uns diverse Szenen, dass wir letztlich mit dem Tod allein fertig werden müssen. In Benares erscheint der Tod als keine so schreckliche Angelegenheit. Es ist faszinierend den Unterschied zwischen dieser Art des Sterbens und der in viel wohlhabenderen indischen Gemeinden zu betrachten. Wo es viel Pomp und ein ausgedehntes Zeremoniell gibt, wo als Schmuck nicht nur eine armselige Blumengirlande, sondern ganze Rikscha-Ladungen davon zur Verfügung stehen. Merkwürdigerweise unterscheiden sich die Bestattungsrituale der verschiedenen Schichten hauptsächlich im Hinblick auf die Ausschmückungen. Die einfachere Zeremonie ist deshalb sehr viel eindrucksvoller, weil man dabei noch erkennen kann, wie die einzelnen Elemente ineinander greifen.³⁷⁴

Dazu Gardner:

„Für mich, der sich im Film mit den Phänomenen des Todes und der Trennung auseinandersetzen wollte, war dies alles etwas unwirklich, weil ich so sehr von der westlichen, ganz anderen Haltung gegenüber diesen Dingen geprägt bin. Ich wusste zum Beispiel nicht, wie ich mit der hinduistischen Vorstellung von einem glücklichen Tod umgehen sollte; daß man z.B. froh war, in Benares zu sterben, oder Erleichterung fühlte, den Zyklus der Wiedergeburt zu durchbrechen. Für mich sind dies nach wie vor weitgehend unverständliche Ideen, die durch keine Bilder mitzuteilen sind. Deswegen fühlte ich mich auch so erleichtert, als ich einen Mann auf dem Gaht (Treppe) plötzlich weinen hörte und ihn und später dann die Frau, die etwas abseits in einer kleinen

³⁷² Kapfer 1989, S.123f.

³⁷³ Ebd., S.124

³⁷⁴ Ebd., S.126

Gruppe zusammensaßen, filmen konnte. Ich fühle ganz deutlich, wie ich mit ihrer Hilfe begreiflich machen könnte, dass diese Menschen so ähnlich wie wir reagieren und bei Verlust eines Menschen entsprechenden Schmerz empfinden.“³⁷⁵

Der kulturellen Unterschied kommt hier ganz klar zum Ausdruck, die Bewältigung des Todes erfolgt auf eine andere Art und Weise. „Je mehr eine Tätigkeit zum Ritual wird, desto mehr isoliert sie denjenigen, der sie ausübt, und das Individuum wird dadurch immer unzugänglicher.“³⁷⁶ Dies mag zum Teil auch der Grund dafür sein, warum es so schwer ist, rituelle Vorgänge zu drehen. Dass wie bei diesem Beispiel die Gefühle nicht an die Oberfläche gelangen, zeigt eigentlich nur, wie stark ein Glaube sein kann.³⁷⁷

„Bilder verweisen auf Fragen, die tatsächlich Fragen sind, also antwortlos und unhintergebar durch tapsende, pornographische „Hinterfragungen“, oder sie führen in „Geheimnisse“, deren Lesart das jeweilige Nachschlagewerk nicht parat hält.“³⁷⁸ „Nicht Bilder sind das Eigenste von Filmen, sondern der Riß zwischen den Einstellungen. Der Riß ist zugleich eine Brücke und der Film ein System sich untereinander und mit dem Ganzen verbindender Brüche und Brücken.“³⁷⁹

Robert Gardners Film besteht aus Kreisläufen, welche sich über den Montageriss hinweg kommentierender, ergänzender, zusammenfügender, absondernder Bilder. „Die Bildkreisläufe in FOREST OF BLISS schließen Dinge des Lebens zu Verweisketten des Todes.“³⁸⁰

³⁷⁵ Gardner 1987, S.128

³⁷⁶ Kapfer 1989, S.128

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Ebd., S.140

³⁷⁹ Ebd., S.134

³⁸⁰ Ebd., S.135

3.2 Ein anderes Wirklichkeitserlebnis: DAS AUGES ÜBER DEM BRUNNEN

„Was ist für mich Realität? Wie bilde ich sie ab? Wo stehe ich selbst als Dokumentarfilmer? Nehme ich mich ganz heraus und verfälsche dadurch die Darstellung, da ich ja doch anwesend bin? Ist mein Standpunkt teilnehmend oder eher objektiv - beobachtend? Wie viel Freiheit und Entfaltungsmöglichkeiten lasse ich meinem dokumentarischen Sujet? Wo ziehe ich die Grenze zwischen filmischer Form und Inhalt?“³⁸¹

Ein Filmemacher der sich mit diesen Fragen auseinandersetzt ist Johan van der Keuken und zwar in seinen filmischen Werken. Es ist nicht ganz mühe-los mit ihm oder mit seinen Filmen zu operieren, denn Van der Keuken kann weder der amerikanischen noch der russischen Schule untergeordnet werden. Seine Position ist irgendwo abseits anzutreffen. Bei oberflächlicher Betrachtung können seine Filme eine gewisse Unbeholfenheit hervorrufen, welche in ihrer konsequenten Umsetzung jedoch eine ganz spezielle Ästhetik formt. Obwohl viele Elemente improvisatorisch sind, ist diese Ästhetik durchdacht und beabsichtigt ganz bestimmte Überlegungen.³⁸²

"Film ist eher eine Methode, die Dinge in einen Zusammenhang zu stellen als eine Geschichte zu erfinden: Eine Erneuerung des Auges."³⁸³

Der niederländische Filmemacher Johan van der Keuken lässt sich durch Jazz, Malerei und Gedichte inspirieren. Johan van der Keuken dreht autobiographische Filme, Filme über Europa und die Dritte Welt; er interessiert sich für Ökologie und alternative Lebensweisen. Er arbeitet meist für eine kleine holländische Fernseh-anstalt, durch die ungewöhnliche Erzählweise durchbrechen seine Filme die übliche TV-Ästhetik. Schon in den kleineren Filmen der sechziger Jahre erkennt man seine persönliche Handschrift, diese Filme überzeugten durch das Meisterhafte und das überraschende Zusammenfügen von Bild und Ton.³⁸⁴

Zunächst porträtierte van der Keuken diverse Künstler: zweimal den Dichter und Maler Lucebert, einmal den Jazzmusiker Ben Webster, auch Behinderte, die er

³⁸¹ Marburger, Harald J.: Montagestrategien im Dokumentarfilm – Johan van der Keuken. Hermann Slobbe - Blindes Kind 2. Fakultät für KMW. Leipzig: Studienarbeit 2000, S.5

³⁸² Ebd.

³⁸³ Keuken, Johan van der: Abenteuer eines Auges. Filme, Photos, Texte. 2. Aufl. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/ Roter Stern 1992, S.10

³⁸⁴ Roth 1982, S.186

beobachtet, ähneln Künstlern, weil sie eine bestimmte Eigenschaft zu besonderer Meisterschaft entwickeln müssen. Nach einigen Reisen entstand van der Keukens Triptychon „Nord-Süd“, Filme über das Verhältnis der armen und der reichen Welt. Der Stil dieser Filme überrascht durch einen Wechsel von Spontanität und Strenge. Johan van der Keuken beschreibt ihn mit Hilfe von Analogien. Es gebe eine kalte, statische Kameraführung und eine warme, bewegte.³⁸⁵

Van der Keuken meinte einmal:

„Es gibt die kadrierten Sachen und es gibt die frei bewegten Sachen. Ich habe einmal gesagt, es gibt Hitchcock und es gibt Ivens. Es gibt für mich Mondrian und Jackson Pollock.“³⁸⁶

Van der Keukens Filme entsprechen der Bewegung des Jazz: „Jazz ist viel dynamischer als andere Arten von Musik, weil er sich im Kontakt mit dem Publikum entwickelt. „Für mich fängt auch ein Film irgendwo an, er entwickelt sich, aber man weiß nicht wohin.“³⁸⁷ Der Begriff der Improvisation wird in van der Keukens Arbeiten zu einer wesentlichen Grundlage. Für van der Keuken ist improvisierend und nicht-improvisierend ein weit wichtigerer Gegensatz als zum Beispiel dokumentarisch und fiktional.³⁸⁸ Die Improvisation geht so weit, dass van der Keuken Bilder in mehreren Filmen verwendet, in jeweils neuen Zusammenhängen, wie musikalische Erfindungen im Jazz. Improvisation heißt aber nicht Unordnung und Chaos, auch sie gehorcht bestimmten Grundmustern, wie in der Musik, hier vor allem denen der Analogie und des Kontrastes. Oft wird auch innerhalb der Analogie der Widerspruch herausgearbeitet, und das Mittel ist nicht selten der Schock.³⁸⁹

3.2.1 Verständnis von Film und Realität

Der Gedanke der Prozesshaftigkeit und Dynamik steht bei einer theoretischen Überlegungen zu van der Keukens Filmen im Mittelpunkt. Er betrachtet den Film als ein „offenes“ Medium, eine Form von Materie, ein Vehikel zum Transport von

³⁸⁵ Ebd., S.187

³⁸⁶ Filmkritik: München, Nr. 6/1980, S.213

³⁸⁷ Filmfaust, Frankfurt a.M., Nr. 15, Oktober 1979, S.26

³⁸⁸ Filmkritik, S. 221

³⁸⁹ Roth 1984, S.188

Informationen.³⁹⁰ Wie die Jazzmusik hat er eine aktive, improvisatorische Komponente verknüpft mit einem bestimmten Grundmuster wiederkehrender Stilelemente. Die Spannung, welche durch diesen Wechsel entsteht, lokalisiert er beim Film „zwischen der Freiheit, mit der das Auge oder das Ohr durch die Welt wandert, und dem Willen, sich mit ihr auf einen Diskurs einzulassen.“³⁹¹

Inspiziert durch die abstrakte impressionistische Malerei fasst van der Keuken den Gedanken, dass nicht nur der Farbton wichtig ist, sondern auch das Material der Farbe. „Wie bei einer Collage Farbschicht um Farbschicht aufgetragen wird, so hat auch der Film mehrere Schichten. Diese Schichten, visuelle und auditive, liegen übereinander und sind in der Lage den Wahrnehmungsprozess zu beeinflussen.“³⁹²

Dazu van der Keuken:

„Eine Lücke in der Musik bewirkt eine ungehinderte Sicht auf das Bild - das Bild kommt uns näher - eine Lücke im Bild lässt die Musik in den Vordergrund treten - der Ton kommt uns näher. Das Zusammenwirken von Bild und Musik schafft Tiefe: Wir schauen in die Materie.“³⁹³

„Naturgemäß entziehen sich diese Überlegungen einer Einpassung in das Raster gebräuchlicher Filmtheorien, insbesondere aber der semiotischen Zeichentheorien.“³⁹⁴ Absolut distanziert ist Van der Keuken von dem Gedanken den Film als eine Art Sprache zu sehen. „Film ist nicht, wie man oft denkt eine Sprache, in der bestimmte Zeichenkombinationen bestimmte Begriffe bedeuten und in der aufeinanderfolgenden Zeichenkombinationen zu einer Syntax organisiert werden können.“³⁹⁵ Die Begründung dafür ist, dass diese Theorien die Wirklichkeit in Szenen und Einstellungen aufteilt und dann unter dem Diktat des jeweiligen Begriffsystems wieder zusammensetzen. „Das beraube die Bilder ihrer natürlichen Freiheit, ihrer Poesie und den Filmemacher seiner individuellen Kreativität.“³⁹⁶

Für van der Keuken ist der Film lediglich ein Trägermittel zur Aufzeichnung und Verbreitung von Signalen, welche unabhängig vom Film in der Realität existieren. Das einzige was der Film kann ist: Zeigen. Dieses jedoch auf jede erdenkliche Art und Weise.³⁹⁷

³⁹⁰ Marburger 2002, S.6

³⁹¹ v. d. Keuken 1992, S.138

³⁹² Marburger 2002, S.6

³⁹³ v. d. Keuken 1992, S.137

³⁹⁴ Marburger 2002, S.6

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ v. d. Keuken 1992, S.26ff.

Van der Keuken lehnt weiter jegliche Art von konventionellen Film- und Montagegesetzen ab. Sein Credo ist, dass das Filmbild aus seinen Konventionen befreit werden muss.

Van der Keuken meint:

„Je mehr Freiheit man dem Bild von Anfang an gibt, um so mehr Raum hat man, um komplexe Verhältnisse zwischen Bildern zu schaffen und ein Spiel zwischen Wirklichkeit und Phantasie zu spielen, indem man um die Bedeutungen herumfährt wie um eine Boje.“³⁹⁸

Dies führe dann zu einer Erneuerung des Auges, des Sehens und vielleicht auch des Denkens.³⁹⁹

3.2.1.1 Die Aufgabe des Films

„Die (gesellschaftliche) Aufgabe des Films lokalisiert van der Keuken in der Erschütterung, der Veränderung und Verschiebung von Bewusstseinsinhalten.“⁴⁰⁰ Durch Filme können Denkprozesse ausgelöst werden. „Filmemachen bedeutet für van der Keuken, einen Denkprozess so wahrhaft und so direkt wie möglich zu ordnen und in Bildern wiederzugeben, die der sichtbaren Welt entlehnt sind.“⁴⁰¹

„Denkprozess, nicht in jenem radikalen Sinne, wie es Eisenstein in seiner Montage der Attraktionen postulierte, nicht mit dieser Überzeugung von den Möglichkeiten der Beeinflussung und Manipulation des Bewusstseins, sondern eher wie Erfahrungen, Bewegungen, Worte und Kritik.“⁴⁰²

Die Grenzen solcher Beeinflussung liegen zum einen im Wissensstand der Rezipienten und zum anderen im gesellschaftlichen Prozess. Ein Film hätte nicht die Kraft um „gesellschaftliche Barrieren einzureißen oder Vorurteile abzubauen.“⁴⁰³ Der Film kann jedoch Zusammenhänge aufweisen und spezielle Abläufe transparenter machen und somit werden „Mitteilungen und Ideen zusammengefügt, die in die gesellschaftlichen Prozesse einbezogen werden.“⁴⁰⁴

³⁹⁸ Ebd., S.137

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Ebd., S.18

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Ebd., S.17

„Der Dokumentarfilm ist doppeldeutig. Die Menschen, von denen man erzählt, existieren vor dem Film und nach dem Film weiter. Das bedeutet zum einen, dass jedwede dokumentarische Entäußerung einerseits fragmentarisch bleiben muss und zum anderen bereits im Akt der Entstehung eine fiktionale Komponente (Drehsituation, Spezifik der aufgenommenen Momente, Befindlichkeit des Kameramanns und der aufgenommenen Personen, Auswahl der aufgenommenen Objekte etc...) in sich trägt.“⁴⁰⁵

Johan van der Keuken versucht deshalb für sich eine umfassendere Form zu finden, welche ihm erlaubt diese Momente der Fiktionalität auch für den Rezipienten nachvollziehbar zu machen.⁴⁰⁶ Ihm geht es nicht nur um eine Umgebungsbeschreibung, sondern auch um die Dokumentation dessen, was vor Ort tatsächlich passiert ist. Film ist immer Fiktion. „Beim dokumentarischen Film enthält die Fiktion einen dokumentarischen Kern.“⁴⁰⁷ Irgendwo dazwischen liegt die Wahrheit und wird erst im Prozess der Rezeption nachvollziehbar. Auch darzustellen ist für van der Keuken relevant, dass die Informationen, die man im Film über eine Person bekommt, die einzigen sind. Der fragmentarische Charakter der Darstellung soll zum Ausdruck kommen und thematisiert werden. Die Einzelheiten, welche man über eine Person erfährt sind „wie die Spitze eines Eisberges, dessen größter Teil unter Wasser, also außerhalb der filmischen Repräsentation liegt, und den man folglich auch nicht beschreiben kann.“⁴⁰⁸ Für ihn ist es deshalb wichtig „durch die Form des Films hervorzuheben, dass die wirklichen Probleme außerhalb des Films liegen.“⁴⁰⁹ Dieses Wissen um die Wirklichkeit außerhalb des Bildes bringt beim Rezipienten etwas hervor, das nicht da ist: „Eine Betrachtung der Welt, die erst im Zuschauer beginnt.“⁴¹⁰

Die Form des Films betreffend, wehrt sich van der Keuken dagegen im Dokumentarfilm Situationen aufzulösen, welche sich im wirklichen Leben auch nicht einfach wegradieren lassen. „Das ganze Problem der Filmkomposition ist die Fiktion, sie liegt in der Auflösung einer Anzahl von Themen, welche in Wirklichkeit ganz und gar nicht gelöst werden.“⁴¹¹

⁴⁰⁵ Marburger 2002, S.8

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ v. d. Keuken 1992, S.17

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Ebd.

Der Film ist nur die Präsenz dessen, was man sieht, steht also im Verhältnis zu dem, was man nicht sieht. „So wie das Auge Kontinuität schafft, wo keine existiert, so weist der Film durch die Präsenz von Dingen, auf die Abwesenheit anderer hin. Diese beiden Wahrnehmungsformen gehören zusammen wie Hohlform und Kugel.“⁴¹² Johan van der Keuken arbeitet bewusst mit dem Konzept der Lücke. „Durch Auslassungen und Dinge, welche er nicht zeigt, provoziert er, dass diese Dinge im Bewusstsein des Rezipienten vor dessen imaginäres Auge treten.“⁴¹³

Der Film ist immer nur ein unvollständiges Fragment der Wirklichkeit, einer Wirklichkeit, die die Personen umgibt und in ihnen existiert, mit der Einschränkung, dass der Fokus, den der Filmmacher auf diese Realität hat, ganz zufällig gewählt ist und nicht für sich beanspruchen kann, alles komplett abzubilden.

„So ist die Lücke, das Negative, die Abwesenheit für die Form meiner Filme bestimmend.“⁴¹⁴

„Montage ist die Bewegung des Geistes, das Denken, das die Materie bewegt.“⁴¹⁵

Van der Keuken hat eine sehr organische, natürliche Vorstellung von Montage. Die Bilder müssen eine gewisse Freiheit haben. „Montage soll nicht festgelegt oder dem Diktat irgendeiner Ästhetik unterworfen sein.“⁴¹⁶ Die Montage ist für van der Keuken nicht nur ein Mittel um schwache Momente zu vertuschen, sondern auch um sie zuzulassen. Es sind Momente der Unsicherheit, der Verwirrung, welche beim spontanen, intuitiven Drehen entstehen. Diese gilt es zu bewahren und nachvollziehbar zu machen.⁴¹⁷

Dazu van der Keuken:

„Es kommt oft vor, dass man in einer Situation in der viel geschieht ein Bild sieht, das eigentlich nicht dazugehört, das aber mit anderen schon aufgenommenen Bildern zu verbinden wäre. Dann entsteht spontan die Idee von etwas anderem. Die Situation ändert sich schon während des Drehens in ihrer Fiktivität. Da geschieht etwas, was für mich eine große Wahrheit hat, und ich muss dann in der Montage versuchen den Impuls wiederzufinden, der es mir ermöglicht hat, die Situation zu erfassen.“⁴¹⁸

⁴¹² Marburger 2002, S.9

⁴¹³ Ebd., S.9

⁴¹⁴ v. d. Keuken 1992, S.17

⁴¹⁵ Ebd., S.136

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ Ebd., S.13

Weiter meint van der Keuken:

„Die Bilder haben eine „innere Tendenz“ und verweisen durch sich selbst auf einen bestimmten Platz, eine bestimmte Richtung.“⁴¹⁹

1964 dreht van der Keuken *BLIND KIND* und 1966 *HERMAN SLOBBE – BLIND KIND 2* in beiden Filmen beschäftigt er sich mit Blinden: „Im visuellen Zeitalter ist Blindheit an der Tagesordnung“⁴²⁰, schreibt er und folglich – so ließe sich ergänzen – ist jeder Filmemacher ein „professionell Blinder“. Die berufsmäßigen Bilderhersteller „überschütten das Publikum mit einer solchen Fülle gleichgültiger Beobachtungen, dass es gegen die wichtigen abstumpft. „Eines Tages wird es völlig erblinden“⁴²¹, prophezeit Siegfried Kracauer schon in den 20er Jahren angesichts einer Flut belangloser Filme. Die Situation hat sich seit damals deutlich verschärft. Die Strategie des Blinden besteht darin „seine Gebundenheit an den Ort, die seine Erfahrungsmöglichkeiten auf ein Nichts zusammenschrumpfen lassen würde und die sich daraus ergebende Ich-Bezogenheit durch hartes Training und unaufhörliche Stimulation zu durchbrechen“.⁴²²

Eine Maxime der ständigen Bewegung hat sich van der Keuken als Filmemacher zu eigen gemacht. So reist er hin und her zwischen den spätkapitalistischen Metropolen einerseits und der dritten Welt andererseits, die oft schon in den Slums der Industriestädte beginnt. Stets finden sich in seinen Filmen Bilder aus Amsterdam, von wo er in die Welt ausschwärmt. Der gewohnte Blick und die alltägliche Perspektive wird in Relation zu Bildern gesetzt, die aus Kamerun, Formentera, Kairo, Hong Kong oder Indien stammen.⁴²³

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Keuken, Johan van der: In: Voss, Gabriele(Hg.): Texte zum Dokumentarfilm I. Dokumentarisch Arbeiten. Jürgen Böttcher, Richard Dindo, Herz Frank, Johan van der Keuken, Volker Koepp, Peter Nestler, Klaus Wildenhahn im Gespräch mit Christoph Hübner. 2. Aufl. Berlin: Vorwerk 1998, S.26

⁴²¹ Kracauer, Siegfried: Film 1928. In: Das Ornament der Masse. Frankfurt/M. 1977, S.299

⁴²² v. d. Keuken 1998, S.28

⁴²³ Tode 1992, S.158

3.2.1.2 Die Fragmentierung des Films

Aus der Beobachtung der Blinden hat van der Keuken eine komplexe Vorstellung vom Raum gewonnen, die er für seine spätere Filmarbeit genutzt hat. Der Film *BLIND KIND* (1964) zeigt, wie die Blinden an den Gruben und Unebenheiten im Straßenpflaster, den Lücken im Raum straucheln und sie in alltäglichen Kampf mühsam überwinden. Doch was eben noch ein Hindernis war, kann schon beim nächsten Mal Orientierungshilfe geben und dazu beitragen, die eigene Vorstellung von der Welt ein Stück weiter auszubauen. „Durch dieses Nichtvorhandensein (einer Beziehung zum Licht) lebt ein Blinder nicht mit einem Mangel, die Organisation seiner Wahrnehmungsmöglichkeiten ist anders strukturiert.“⁴²⁴

Van der Keuken gewinnt daraus eine künstlerische Utopie: das Fehlen von Rahmen, Verbindungsstücken oder anekdotischen Elementen – in der Welt der Blinden, wie im Film – bringt eine neue, andere Wahrnehmungspraxis hervor. In der Übertragung auf den Film wird dies förmlich zu einem „Konzept der Lücke“. Van der Keuken nutzt das Fragmentarische des Films, um das Abgebildete in der Vorstellung auszubauen und das Abwesende mit Eigenem zu füllen. Fragmentierung, so wie sie in der heutigen Auffassung von Montage vorkommt, ist nicht eine notwendige Folgeerscheinung einer eingebauten Fragmentierung in der Mechanik des Film, sondern korrespondiert allein mit den tastenden Bewegungen innerhalb des Bewusstseins, dem Hin- und Herspringen zwischen den unterschiedlichen Schichten der Wirklichkeit.⁴²⁵

„So wie man die Ecken, Lücken, Gruben, Unebenheiten in einem bestimmten Raum ertasten kann, so korrespondiert das Verhältnis von Zeitfragmenten im Film mit den Lücken und Unebenheiten in der Zeiterfahrung, die durch die verschiedenen Zustände des Bewusstseins gebildet werden.“⁴²⁶

Die Gründe für eine radikale Montagepraxis sieht van der Keuken also nicht im mechanischen Hintergrund der Kamerakonstruktion, sondern allein in unserer lückenhaften Wahrnehmung der Realität verankert.⁴²⁷

Einen Raum in der Zeit, also durch das Mittel der Zeit entstehen zu lassen, ist für van der Keukens ein erstrebenswertes bildnerisches Ziel. Darum verwahrt er sich gegen die Vorstellung einer schlichten „Wiederholung von Bildern“. Es handelt sich vielmehr

⁴²⁴ v. d. Keuken 1992, S.28

⁴²⁵ v. d. Keuke 1992, S.36

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Ebd.

darum, mittels Reflexion ein Phänomen räumlich, also vielseitig zu entfalten. Jedes der wiederkehrenden Bilder behauptet einen bestimmten Platz, eine spezielle Facette des Phänomens. Van der Keuken verbindet mit dem wiederkehrenden Bildmotiv auch eine Theorie der Wahrnehmung: „Jedes Bild wirkt, solange es gezeigt wird, als undurchdringliche Schicht, welche jeweils andere Bildschichten überlagert und sich dominant macht.“⁴²⁸ Ein späteres Wiederauftauchen desselben Bildmotivs aus der Tiefe des im Film entfalteten Gedankenraums ruft in Erinnerung, dass es noch immer den gleichen Ort behauptet, auch wenn es zwischenzeitlich durch andere Bilder verborgen war. „Man kann sich vorstellen, dass alle diese Bildschichten kontinuierlich durchlaufen und dass eine entfernter liegende Schicht nur sichtbar wird, wenn in näher liegenden Schichten Brüche auftauchen.“⁴²⁹

Dazu van der Keuken:

„Ich bin ein Betrachter dessen, was sich zwischen den Bildern abspielt, ich entdecke die Möglichkeiten, die es in den Bildern gibt und meine Rolle in der Montage besteht darin, den Bildern beim Finden ihrer Richtung behilflich zu sein. In einem bestimmten Moment kommen die Bilder in ihrem eigenen Zeitstrom zurecht und ich denke, dass die Arbeit des Filmemachens darin besteht, den Versuch zu unternehmen, das, was in den Bildern geschieht, zu erkennen und diese innere Tendenz der Bilder zu erhalten und zu zeigen. Alle Entscheidungen in der Montage müssen unter dem Aspekt getroffen werden, das Wesentliche an den Bildern zu erkennen. Es geht also immer um eine grundsätzliche Haltung.“⁴³⁰

Johan van der Keukens Filme sehen die Welt komplex, sie schärfen die Sinne. Man könnte seine Filme auch Experimentalfilme nennen; sie probieren immer wieder Neues aus und überraschen immer wieder aufs Neue.

Der Schwerpunkt in DAS AUGEN ÜBER DEM BRUNNEN mit dem Originaltitel *HET OOG BOVEN DE PUT*, welchen Johan van der Keuken 1988 drehte, sollte nicht auf der Armut und deren Problematik liegen, mit der sich van der Keuken in vielen seiner Filme beschäftigt. Der Filmemacher wählte Kerala als Drehort aus, um nicht durch das schreiende Elend weggespült zu werden. Kerala ist die am weitesten alphabetisierte und politisierte Region Indiens, im Süden gelegen. Nach der

⁴²⁸ v. d. Keuken 1992, S.102

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ v. d. Keuken, http://2005.diagonale.at/releases/de/uploads/presstexte/eroeffnungsrede_intendanz.pdf

Recherchereise war sich van der Keuken schon ziemlich klar darüber, welche Leute und Situationen er filmen würde.⁴³¹

Johan van der Keuken fängt die Mühen und alltäglichen Rituale des Lebens in ländlichen und städtischen Gemeinden in Kerala ein. In van der Keukens Fotografien der unterschiedlichsten Landschaften, liegt sein Blick nicht in den Details des aufgenommenen Bildes, sondern in der inneren, unbewussten Zerstörung des Bildes innerhalb einer Sequenz. Durch die Abwesenheit von Kommentaren und die bemerkenswerte intuitive Narration, welche durch eine geschickte Abfolge von aussagekräftigen Bildern entsteht, könnte DAS AUGEN ÜBER DEM BRUNNEN auch als esoterischer Dokumentarfilm bezeichnet werden. Ohne einen Erzähler verbinden sich die Punkte sehr intensiv und langsam. Die Art und Weise wie sich der Film organisch entwickelt, erzeugt eine tiefe und eindringliche Beobachtung.⁴³²

3.2.1 Das Schreckliche berühren

In DAS AUGEN ÜBER DEM BRUNNEN wollte van der Keuken eine Form finden, um das Schreckliche in der südlichen Gesellschaft zu berühren. Dies findet sich aber eher im letzten Teil des Films: das Chaos auf den Straßen, die verkrüppelten Menschen. Van der Keuken wollte kein Indienreisender sein, der über alles hinweggeht, denn dies führte besonders in den 60er Jahren zu ziemlich seichten Darstellungen.⁴³³

Van der Keuken meint dazu:

„Darin sind übrigens auch die Inder selbst nicht schlecht: alles, was sich unterhalb der Kniehöhe befindet, existiert nicht. Ich fand, daß es schon da sein müßte, aber den Film nicht dominieren dürfte. Das hat mit der spezifisch indischen Auffassung von Wirklichkeit zu tun. Sie sind sehr beschäftigt mit ihrer Position innerhalb einer Wirklichkeit, die sich in der Kastengesellschaft eine Form gegeben hat. Das bestimmt auch die Position, die sie sich selbst gegenüber einnehmen, was sie erleben und was sie sind. Und das sind schon eher die Fragen, die ich mir selbst stellte.“⁴³⁴

⁴³¹ v. d. Keuken 1992, S.182

⁴³² Ebd.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Ebd.

Weiter meint van der Keuken:

„Ich finde es für diesen Film übrigens schwierig, abschließend zu formulieren, womit ich mich genau beschäftigt habe. Ich spüre auch ein bisschen Widerstand dagegen, denn ich finde, der Film müsste das selbst tun. Aber das hat natürlich mit Fragen zu tun wie: Was ist eigentlich Wirklichkeit?“⁴³⁵

In DAS AUGEN ÜBER DEM BRUNNEN wollte van der Keuken der Vorstellung näher kommen, dass ganz andere Sichtweisen und Strukturen möglich sind – ein ganz anderes Wirklichkeitserlebnis, um sich auf diese Art etwas von der anderen Welt anzueignen, ohne etwas wegzunehmen.

Van der Keuken dazu:

„Das ist ein Problem, für das ich die letzten Jahre sensibler geworden bin. Früher ging ich in einer gewissen Rücksichtslosigkeit damit um und habe dabei manchmal auch Grenzen verletzt. Zwar zeigte ich diese Verletzungen, aber sie blieben doch existent.“⁴³⁶

Auch in DAS AUGEN ÜBER DEM BRUNNEN gibt es diese Verletzungen. So wie bei dem Bettler ohne Beine – man schaut ihn an und er schaut zurück, das ist ein Augenblick, den man nicht hinnehmen kann. Jedoch sind in DAS AUGEN ÜBER DEM BRUNNEN Momente wie dieser auf ein Minimum reduziert.⁴³⁷

3.2.1 Erfahrung der Wirklichkeit

„Wir leben in einer Welt, über die ich heute merklich pessimistischer denke, als während der Arbeit am Triptychon Nord-Süd (TAGEBUCH 1972, DAS WEISSE SCHLOSS 1973 und DIE NEUE EISZEIT 1974). Damals wollte ich noch aufzeigen, daß etwas getan werden müsste. Das sehe ich auch heute noch so, früher hatte ich aber eher die Neigung, mir alles aufladen zu wollen. Heute denke ich, daß man zwar mitverantwortlich ist, aber man existiert auch, um das Leben zu genießen. Es gibt einen Aspekt an der Politik, der einen sehr verbittern kann. Und doch versuche ich jetzt wieder, auf die Probleme zurückzukommen – und ich werde es in späteren Filmen sicher wieder tun. Aber gleichzeitig möchte ich verhindern, dass es allein meine Sache wird, sie lösen zu müssen.“⁴³⁸

Man könnte sagen, dass der so genannte Dokumentarfilm, den man immer in Anführungszeichen setzen muss, „dass dieser „Dokumentarfilm“ bei der direkten

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Ebd.

Erfahrung der Wirklichkeit beginnt, um zu einer direkten Erfahrung des Irrealen in dieser Wirklichkeit zu gelangen, so dass man letztendlich die Vorstellung bekommt, dass nur das Bild selbst Wirklichkeit ist.“⁴³⁹ Dagegen fangen die künstlichen Filme von der anderen Seite an. Gezeigt wird die Wirklichkeit als Zusammenhang von gestellten, arrangierten Bildern, aber am Ende bleibt doch ein Moment von Leben, von Erfahrung übrig.⁴⁴⁰

DAS AUGEN ÜBER DEM BRUNNEN wird für van der Keuken zu einer Synthese von Elementen seiner bisherigen Arbeit. Pauline Terreehorst bezeichnet DAS AUGEN ÜBER DEM BRUNNEN, in ihrem Buch „Daar, toen, hier“, als einen Bruch, im Bezug auf Johan van der Keukens bisherige Filme.⁴⁴¹

„Johan van der Keuken bezeichnet den Film nicht als Bruch, sondern als ein Zurückgehen auf die Essenz einer ganzen Vorgeschichte. Man könnte vielleicht sagen, dass der Akzent sich verschoben hat, vom Sozial-politischen hin zu dem, was man das Metaphysische nennen könnte.“⁴⁴²

Ein gutes Beispiel dafür ist der mittlere Teil in DAS AUGEN ÜBER DEM BRUNNEN, welcher sich einen ganzen Abschnitt mit der ökonomischen Situation beschäftigt. Ohne diesen Teil, so meint van der Keuken, „blieben die Figuren in der Schwebe“.⁴⁴³ Die sozialpolitische Denkweise ist auch in DAS AUGEN ÜBER DEM BRUNNEN anwesend, insgesamt jedoch, sind die Fragen von Leben und Tod wichtiger geworden.

Van der Keuken meint dazu:

„Ich sehe durchaus die Veränderung, aber ich sehe sie nicht losgelöst von meiner bisherigen Arbeit. Ich denke, ich bin an einem Punkt angelangt, wo ich es alles etwas dünner sagen kann. Ich kann etwas zurückhaltender, etwas entspannter mit den Mitteln umgehen. Ich habe nicht mehr das Gefühl - dies muß unbedingt verstanden werden, also setzte ich noch eins drauf.“⁴⁴⁴

„In Augenblicken politischer Auseinandersetzung ist es sehr wichtig, dass man absolut deutlich macht, wie es ist.“⁴⁴⁵ Politik ist in Johan van der Keukens Filmen durchaus anwesend, jedoch wird die Art und Weise der Wahrnehmung in keinem seiner Filme vorbestimmt. Für van der Keuken ist es wichtig, damit die Menschen

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Ebd., S.183

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Ebd.

selbst sehen, wie sie seine Filme erleben. Dies hat mit einer größeren Kenntnis der filmischen Mittel zu tun, mit denen van der Keuken in seinen Filmen arbeitet. Johan van der Keuken lebt von der Gnade des ständigen Sehens; „es gibt die Faszination, etwas in einem Bild einzufangen. Einfach das Gefühl, dabei gewesen zu sein.“⁴⁴⁶

3.2.3 Die Präsenz des Filmemachers

In DAS AUGEN ÜBER DEM BRUNNEN gibt es eine Anzahl von Szenen, welche stark inszeniert sind. Dies bezeichnet van der Keuken als „approximatives Verfahren“⁴⁴⁷. Hier geht es um eine Art von Spielfilmszenen, jedoch nur annähernd. Der Spielfilm wird nur simuliert, weil dadurch die Anwesenheit der Kamera spürbar wird. Eine besondere Ebene entsteht: Die Menschen spielen, aber man weiß, dass sie ihr eigenes Leben aufführen; es ist die Dokumentation davon, wie sie sich aus der Spielfilmsituation retten. Dabei ergeben sich eine Wahrheit und ein Theaterstück in gleicher Weise.⁴⁴⁸

Gegen Ende von DAS AUGEN ÜBER DEM BRUNNEN, gibt es eine Szene mit einer rituellen Handlung, dabei wird immer wieder zwischen dem Mann mit dem geschminkten Gesicht und einer kleinen Öllampe hin und her geschnitten. Durch den Zwischenschnitt auf die Öllampe soll das Gefühl entstehen, dass der Schmink-Prozess Stunden dauern kann. Van der Keuken will damit eine bestimmte Zeitlosigkeit entstehen lassen. Psychisch gesehen kommt der Mann von sich selbst los und verlässt in den Stunden, die er dort sitzt, seine eigene Persönlichkeit und nimmt die Persönlichkeit einer Maske an. Durch das Flackern des Lämpchens entsteht eine assoziative Bedeutung.⁴⁴⁹

Dazu van der Keuken:

„Von der Lampe hatte ich einiges gedreht – als Material. Man muß etwas mehr drehen, um bei der Montage Spielraum zu haben. Aber wenn ich dann so eine Lampe filme, muß ich die Flamme natürlich so gut wie möglich aufnehmen. Sie hat auch an sich etwas zu bedeuten. Dieses Flackern ist für mich unmittelbar eine Metapher für das, was innen ist, was hinter den Augen passiert. Das sind beinahe universelle, archetypische Aspekte. Das Flackern

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd., S.184

einer Flamme hat immer diese merkwürdige biologisierende Wirkung, die mit Unbestimmtheit zu tun hat und man verläßt die normale Zeit. Also habe ich, so einfach wie möglich, als Zwischenschnitt, immer dieselbe Flamme aufgenommen, aber nach einem bestimmten Muster von ständig wechselnden Bildausschnitten.“⁴⁵⁰

Der Spielfilm wie auch der Experimentalfilm sind Formen, welche Johan van der Keuken in seinen Filmen benützt, jedoch finden diese auf eine andere Art und Weise Verwendung. Die ersten Bilder von Indien wurden hart geschnitten. Das sind richtige „jump cuts“. Durch die Verwendung am Anfang des Filmes entstehen stilistische Freiheiten, dies im Film zu wiederholen. Von dem Hantieren der Frau im Licht wollte van der Keuken keinen Meter verlieren, also hat er einfach alles aneinander geschnitten. Mit dieser Art von experimentellen Lösungen, welche nicht als feste Codes gemeint sind, jedoch an der Erzählung mitwirken, hat van der Keuken schon immer gearbeitet. Bei der Fahrradtour mit den Filmrollen wird eine Art Hauptgericht daraus, aber es steht nicht losgelöst vom Rest, denn damit wird die Handlung des Films auf lustige und elegante Weise vorangetrieben. Es entsteht eine Stafettenidee und die passt auch in die kleine Erzählung.⁴⁵¹

„Jede Filmaufnahme ist der Versuch den Augenblick einzufangen. So verliert die Erzählung der Geschichte im Sinne des Spielfilms. Rettung erfolgt durch das Gefühl, immer das Beste aus einem Augenblick herauszuholen.“⁴⁵²

In Johan van der Keukens Film dürfen Bilder nicht ausschließlich wegen ihrer Schönheit – oder ihrem exotischen Wert benutzt werden. „In dem Dorf wo DAS AUGE ÜBER DEM BRUNNEN gedreht wurde, gibt es neben dem Leben der Menschen auch noch den Ort selbst: ein Schatten, der irgendwo hinfällt, ein Blatt, das sich bewegt oder ein Sari, der dort hängt.“⁴⁵³ Das Dorf unter diesen prächtigen Palmen ist der Norm entsprechend von außergewöhnlicher Schönheit. Für die Leute dort ist es jedoch ein Überlebenskampf in all dieser Schönheit. Die Schönheit und der Gebrauch müssen in einem gewissen Verhältnis zueinander stehen.⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ Ebd.

Van der Keuken meint:

„Ist es eine falsche Schönheit, so entwickelt man bei der Montage Widerwillen dagegen. Man bekommt jedes Bild so oft zu sehen, daß die Falschheit schon sichtbar wird. Aber ich denke, daß man kein schlechtes Gewissen haben sollte wegen der eigenen Bilder.“⁴⁵⁵

Johan van der Keuken fungiert in seinen Filmen als „Geschichtenerzähler“. Er springt, kommentiert, stellt in Frage und wiederholt das was er filmt. Seine Filme sind durchdrungen von der Präsenz des Filmemachers.

Das gefilmte Bild ist für van der Keuken das einzige was als erkennbare Wirklichkeit behalten werden kann.⁴⁵⁶

Johan van der Keuken:

„Meine Filme bestehen im Allgemeinen nicht aus Bildern, die einen Teil eines bereits bestehenden Ganzen ausmachen, sondern es sind Momente, aus denen sich der Betrachter selbst ein Bild zusammenstellen kann. Das Bild wird also in zwei Phasen geformt, im Filmen und Montieren einerseits, im Wahrnehmen des Films durch den Betrachter andererseits.“⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Roth 1984, S.188

⁴⁵⁷ Van der Keuken, Johan: Dien neue Eiszeit. 2001. Quelle: <http://www.viennale.at/cgi-bin/viennale/archiv/film.pl?id=212&lang=de>

4 Schlussbemerkung, Ausblick

Dokumentarfilme sind machtvoller als Spielfilme, denn der Zuschauer ist "[...] less engaged by fictional characters and their destiny than by social actors and destiny itself."⁴⁵⁸

„Keith Grant erkennt darin eine ontologische Differenz zwischen den beiden Genres, die sich an Todes- und Gewaltszenen festmachen lassen: Der Spielfilm vermag es selbst mit raffinierten Spezialeffekten nie, eine solche existenzielle und unmittelbare Betroffenheit hervorzurufen, wie sie sich bei dokumentarischen Material fast zwangsläufig einstellt.“⁴⁵⁹

Ob simuliert oder nicht, das Dokumentarische bleibt immer gebunden an eine gesellschaftlich beglaubigte Wirklichkeit.⁴⁶⁰

„Das Ende des Dokumentarischen ist schon häufiger verkündet worden, und dennoch treten immer wieder dokumentarische Spielformen ins Rampenlicht. Dies setzt die Vermittlung von Normen voraus, die an einen latenten Wahrnehmungsvertrag zwischen Zuschauer, Filmemacher und Filmwerk gebunden sind.“⁴⁶¹

„Eine spielerische Verwendung von „Lagern, Fronten, Dogmen, Lehren, Kategorien, Rastern und Schubladen, ohne sich der – man scheut sich fast den Begriff zu gebrauchen – postmodernen Beliebigkeit hinzugeben. Hinzu einem unverkrampften, aber verbindlichen, leichtfüßigen, aber nicht leichtfertigen Umgang mit Kultur, in unserem Fall mit audiovisueller Kultur.“⁴⁶²

Die Mischung und Verfremdung konventioneller und die daraus entstandene Entwicklung von anderen Formen, lässt die gebräuchlichen Genredefinitionen obsolet erscheinen. Denn zahlreiche Filmemacher ignorieren nicht die Genre Grenzen. In das Korsett technisch, pragmatisch oder akademisch begründeter Regeln und Präsentationsformen lassen sie sich schon lange nicht mehr pressen. Es wird mit allen Mischformen und Aufnahmetechniken experimentiert, welche ihren Intentionen am besten gleichen.⁴⁶³

⁴⁵⁸ Nichols 1991, S.3

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Meyer, F.T.: Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film. Bielefeld: transcript 2005, S.212

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Heller, Heinz B.; Zimmermann, Peter: Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg: Dr. Wolfram Hitzeroth 1990, S.181

⁴⁶³ Zimmermann 2001, S.12

„Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter. Wie könnte man in dieser Kunst, in der ein Bild- und Tonstreifen abläuft, der mittels einer bestimmten Fabel (oder ohne Fabel, das ist ganz gleich) und mittels einer bestimmten Form eine Weltanschauung entwickelt, einen Unterschied machen zwischen dem, der das Werk erdacht, und dem, der es geschrieben hat?“⁴⁶⁴

„Jeder Gedanke und jedes Gefühl stellt eine zwischenmenschliche Beziehung dar beziehungsweise eine Beziehung zwischen gewissen Objekten, die Teile einer Wirklichkeit sind. Indem der Filmemacher diese Beziehungen darlegt, deren greifbare Spur zeichnet, kann sich der Film wahrhaft zum Ort des Ausdrucks eines Gedankens machen.“⁴⁶⁵

Mit vielen Kollegen und Kolleginnen bin ich mir einig in der Einschätzung, dass Grenzüberschreitungen und Mischformen mit dokumentarischem Charakter, weit aufregender und zukunftssträchtiger sind, als die konventionelle, strukturierte Form des dokumentarischen Films. Keine *Talking Heads* und keine *ethnologische Betreuung*, welche dem Rezipienten die Bilder zu erklären versuchen.⁴⁶⁶

Es sind „Grenzüberschreiter“, wie Johan van der Keuken, mit seinen kunstvollen essayistischen Stil und Robert Gardner, der seine eigenen Empfindungen in einem Teil der äußeren Welt mit der Kamera einfängt und wiedergibt. Es sind genau diese Filmemacher, welche nicht auf altbewährten Gattungen herumhocken, um den Schein der Objektivität und der Repräsentativität zu wahren.

⁴⁶⁴ Richter 1992, S.203

⁴⁶⁵ Ebd., S.202

⁴⁶⁶ Heller 1990, S.181

LITERATUR

Adel, Günter: Zeichen der Wirklichkeit. Frankfurt/M: Suhrkamp 2004.

Adorno, Theodor W.: Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer. In: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. (=Bd.11) Frankfurt/M: Suhrkamp 1974.

André Bazin: Die Ontologie des Fotografischen Bildes (1945), in: ders: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S. 21-27.

Arnheim, Rudolf: Film als Kunst (1932). Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch 1979.

Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen: Post-Colonial Studies. The Key Concepts. London, New York: Routledge 2002.

Astruc, Alexander: Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter. In: Blümlinger und Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen, S.199-204.

Ballhaus, Edmund: Der ethnographische Film: eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin: Reimer, 1995.

Becker, W.: Die Analyse eines Dokumentarfilms und was man daraus lernen kann. In: Hickethier, K./Paech, J. (Hg.), Didaktiken der Massenkommunikation 4: Modelle der Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 1979.

Bellour, Raymond: Zwischen Sehen und Verstehen. In: Blümlinger, Christa; Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien 1992. S. 61-93.

Bellour, Raymond: La Double Hélice. In: Passagen de l'Image, Paris 1990, S. 37-56.

Berg-Ganschow, Uta: Suche nach der Authentizität. In: Heller, Heinz B.; Zimmermann, Peter: Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg: Dr. Wolfram Hitzeroth 1990, S. 85-87.

Beyerle, Mo; Brinckmann, Christine N. (Hg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. direct cinema und radical cinema. Frankfurt/Main [u.a.]: Campus 1991.

Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier: UVT Trier 1997.

Bitomsky, Hartmut (Hg.): Kinowahrheit. Ilka Schaarschmidt. Vorwerk 8: Berlin 2003.

Blümlinger, Christa: Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges. 1992.

Bordwell, David; Thompson, Kristin [1979]: Film Art: An Introduction. New York: Mc Graw-Hill 2004.

Besenböck, Andreas: Neue Wege im Dokumentarfilm. Michael Moore und der New Journalism. Wien: Dipl.-Arb. 2009.

Böhler, Michael: Setzung und Voraussetzung. Dokumentarfilm im Lichte von Konstruktivismus und Systemtheorie. Wien: Dipl.-Arb. 2007. S.21

Brecht, Bertolt: Dreigroschenbuch. Texte Materialien Dokumente. Frankfurt/M: Suhrkamp 1960.

Breuer, Ascan: Der Dokumentarfilm. Die authentische Macht. Subjekt – Diskurs – System. Wien: Dipl.-Arb. 2005.

Carroll, Noël: Theorizing the Moving Image. Cambridge: Cambridge University Press 1996.

- Cavell, Stanley: *Must We Mean What We Say*. New York: Viking 1969.
- Claessens, Dieter: *Die Fremde, Fremdheit und Identität*. Pp. 45-55 in *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*, edited by Otfried Schäffter. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991.
- Crawford, Peter Ian/Turton, David (Hg.): *Film as ethnography*. Manchester; New York: Manchester University Press 1992.
- Duden Fremdwörterbuch, Bibliographisches Institut, Mannheim/Wein/Zürich, 1974.
- Eco, Umberto: *Vier moralische Schriften*. München: Hansen 1998.
- Engelbrecht, Berta: *Film als Methode in der Ethnologie*. In: Ballhaus, Edmund: *Der ethnographische Film: eine Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Reimer, 1995, S.143-186.
- Filmfaust, Frankfurt a.M., Nr. 15, Oktober 1979, S.26.
- Filmkritik: München, Nr. 6/1980, S.213.
- Freybourg, Anne Marie: *Film und Autor: eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder*. Hamburg: Univ.- Diss.1993.
- Gardner, Robert: *Besprechung von THE SOUL OF THE RICE UND BRIDES OF TEHE GODS*. In: *American Anthropologist* 1987, S. 265-267.
- Gardner, Robert: *Anthropology and Film*. In: *Daedalus*, 86, 4 (342-352) 1957.
- Gardner, Robert: *Der Impuls zu Bewahren*. In: Kapfer, Reinhard (Hg.): *Rituale von Leben und Tod. Robert Gardner und seine Filme*. München: Trickster 1989, S. 15-33.
- Giebler, Sven: *Amerikanischer Dokumentarfilm. Einfluss des Dokumentarfilms auf die Bürgerrechte der 60er Jahre in den USA*. Saarbrücken: Dr. Müller 2008.
- Gürge, Peter: *Kulturwissenschaftliches Filmen im Umbruch. Die Filmarbeit von Edmund Ballhaus*. Berlin: LIT-Verlag 2007.
- Grafe, Frieda: *Der bessere Dokumentarfilm, die gefundene Fiktion*. In: Blümlinger und Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen*. Wien 1992, S.139-143.
- Grierson, John: *Grundsätze des Dokumentarfilms*. In: Forsyth Hardy (Hg.): *Grierson und der Dokumentarfilm*, Gütersloh 1947.
- Grassl, Monika: *Das Wesen des Dokumentarfilms. Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung*. Saarbrücken: VDM Dr. Müller 2007.
- Grill, Isabell: *Doing Theory: Experimentell-Ethnographisches Filmschaffen als Beitrag zur Dokumentarfilmtheorie*. Wien: Dipl.-Arb. 2008.
- Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger 1994.
- Heller, Heinz B.; Zimmermann, Peter: *Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Dr. Wolfram Hitzeroth 1990.
- Heinz B. Heller: *Dokumentarfilm im Fernsehen . Fernsehdokumentarismus*. In: Peter Ludes, Heidemarie Schuhmacher und Peter Zimmermann (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, hrsg. Von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen, Bd. 3)*. München 1994, S. 91-100.
- Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Film: Dokumentarfilm, ethnographischer Film*. Hildesheim [u.a.]: Olms 1988.

Hohenberger, Eva: Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 1998.

Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8 (=Texte zum Dokumentarfilm, Band 3), S 8-34.

Janošević, Danijela: Die visuellen Mittel zur Äußerung des Protests in filmischen Dokumentarformen am Beispiel der Videoreihe „Die Kunst der Stunde ist Widerstand“. Wien: Dipl.-Arb. 2005.

Kapfer, Reinhard (Hg.): Rituale von Leben und Tod. Robert Gardner und seine Filme. München: Trickster 1989.

Keuken, Johan van der: Abenteuer eines Auges. Filme, Photos, Texte. 2. Aufl. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/ Roter Stern 1992.

Keuken, Johan van der: In: Voss, Gabriele(Hg.): Texte zum Dokumentarfilm I. Dokumentarisch Arbeiten. Jürgen Böttcher, Richard Dindo, Herz Frank, Johan van der Keuken, Volker Koepp, Peter Nestler, Klaus Wildenhahn im Gespräch mit Christoph Hübner. 2. Aufl. Berlin: Vorwerk 1998.

Kiener, Wilma: Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Konstanz: UVK Medien (=Close Up, Band 12)

Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Skandinavierin. Zur realistischen Methode. Frankfurt a. M. 1973, S.202f.

Koch, Gertrude: Kracauer zur Einführung. Hamburg: Junius 1996.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/M: Suhrkamp 1964.

Kracauer, Siegfried: Film 1928. In: Das Ornament der Masse. Frankfurt/M. 1977.

MacDougall, David: Transcultural cinema. Taylor, Lucien (HG.): Princeton: Univ. Press 1998.

Marburger, Harald J.: Montagestrategien im Dokumentarfilm – Johan van der Keuken. Hermann Slobbe - Blindes Kind 2. Fakultät für KMW. Leipzig: Studienarbeit 2000.

Maren, Sextro: Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Universitätsverlag der TU 2009.

Merten, Klaus: Die Wirklichkeit der Medien, Opladen 1994, S. 219.

Meyer, F.T.: Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film. Bielefeld: transcript 2005.

Monaco, James (1996) [1977]: Film verstehen. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage (1995). Reinbek bei Hamburg: Rowolt Verlag.

Möbius, Hanno: Das Abenteuer „Essayfilm“. Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 10, 1991, S. 10-24.

Müller-Funk, Wolfgang: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayfilms. Berlin 1995.

Nagel, Ludwig; Heinrich, Richard (Hg.): Filmästhetik. Wien: Oldenbourg 1999.

Nichols, Bill: Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press 2001.

Bill Nichols: Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Indianapolis: Indiana University Press 1991.

Oppitz, Michael: Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie. München: Trickster 1989.

- Oppitz, Michael: In: *Anthropos. Internationale Zeitschrift für Völker- und Sprachenkunde*. Band 83, 1988, S. 1-16.
- Paech, Joachim: In: Bredella, Lothar: *Der amerikanische Dokumentarfilm. Herausforderungen für die Didaktik*. Tübingen 1994.
- Renov, Michael: *The Subject of Documentary*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2004. (=Visible Eivence, Vol. 16)
- Renov, Michael: *History And/As Autobiography: The Essayistic in Film and Video*. In: *Frame/Work* Vol. 1/Nr. 3/1989, S. 6-13.
- Richter, Hans: *Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms*. In: Blümlinger, Christa; Wulff, Constantin (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien 1992, S. 195-198.
- Robert, Gardner (198/): *Gespräch mit Ákos Östör über den Film FOREST OF BLISS: April 1987*. In: Kapfer, Reinhard (Hg.): *Rituale von Leben und Tod. Robert Gardner und seine Filme*. München: Trickster 1989, S.102-129.
- Roger Odin: *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre (1984)*, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1998, S. 259-275.
- Rony, Fatimah Tobing: *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham/London: Duke University Press 1996.
- Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München: C. J. Bucher 1982.
- Rubelt, Ortrud: *Soziologie des Dokumentarfilms. Gesellschaftsverständnis, Technikentwicklung und Filmkunst als konstitutive Dimension filmischer Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994.
- Ruby, Jay: *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*. Chicago, London: University of Chicago Press 2000.
- Rund, Petra: *Zwischen Realität und Repräsentation. Der ethnographische Dokumentarfilm im TV mit einer Analyse des Programmangebotes deutschsprachiger Fernsehsender im Zeitraum April 1995*. Wien: Dipl.-Arb. 1998.
- Ruoff, Robert: In: Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Film: Dokumentarfilm, ethnographischer Film*. Hildesheim [u.a.]: Olms 1988, S.39-45.
- Russel, Catherine: *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham, North Carolina: Duke University Press 1999.
- Schaub, Martin: *Filme als Briefe*. In: Blümlinger, Christa; Wulff, Constantin (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien 1992, S. 109-118.
- Schlegel, Hans Joachim: *zu S.M. Eisenstein*. In: *Schriften*, Band 3 (mit den Notaten zur Verfilmung von Marx Kapital), München 1975, S. 21.
- Schnell, Ralf: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart: Metzler 2000.
- Scherer, Christina: *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*. München: Fink 2001
- Schmidt, Siegfried J.: *Medien – Kultur – Gesellschaft. Medienforschung braucht Systemorientierung*. In: *Medien Journal* 4, 1995, S. 28-35.
- Scholl, Armin (Hg.): *Systemtheorie und Konstruktivismus in der Kommunikationswissenschaft*, Konstanz, 2002.
- Schreitmüller, Andreas: *Grenzbereiche und Zwischenformen. Das Beispiel „Film-Essay“*. In: Heinz B. Heller und Peter Zimmermann (Hg.): *Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg 1990, S. 179-186.

Singer, Mona: Fremd. Bestimmung: Zur kulturellen Verortung von Identität. Tübingen: Ed. Diskord 1997.

Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Aus dem Engl. Von Alexander Joskowicz und Stefan Nowothy. Mit einer Einl. Von Hito Steyerl. Wien: Turia+Kant 2008.

Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien: Turia + Kant 2008.

Tode, Thomas: Demontage des definitiven Blicks. In: Blümlinger, Christa; Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien 1992, S. 157-169.

Tomicek, Harry: Gardner. Wien: Österr. Filmmuseum 1991.

Tomicek, Harry: Gewahrte Fremde, Leuchtend zu FOREST OF BLISS. In: Kapfer, Reinhard (Hg.): Rituale von Leben und Tod. Robert Gardner und seine Filme. München: Trickster 1989.

Traureg, Martin: Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film. In: Blümlinger, Christa: Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S. 211-226.

Trinh, T. Minh-ha: Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung (1993). In: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998, S. 276-296.

Trinh T. Minh-ha: When the moon waxes red: representation, gender, and cultural. New York, London: Routledge 1991.

Warren, Charles: Beyond Document. Essays on Nonfiction Film. Hanover, London: Wesleyan University Press 1996.

Vertov, Dziga: KINOKI-Umsturz. In: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998, S.78.

Weber, Stefan: Konstruktivismus und Non-Dualismus, Systemtheorie und Distinktionstheorie. In: Scholl, Armin (Hg.): Systemtheorie und Konstruktivismus in der Kommunikationswissenschaft. Konstanz 2002, S.21-36.

Winston, Brian: In: Hohenberger, Eva: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 1998, S.15

Winter Rainer: Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München: Quintessenz 1992.

Wippersberg, Julia: Was dokumentiert der Dokumentarfilm? Über die Wirklichkeit und ihre Konstruktion im Dokumentarfilm. Wien: Dipl.-Arb. 1998.

Zimmermann, Peter. Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm. München: Goethe-Institut 2001.

Internetliteratur:

Biehler, Armin: Tand - ein Augenschein - un coup d'oeil. Zur Bergarbeiterkultur im elsässischen Kalibecken. Ein ethnografischer Film mit schriftlicher Dokumentation. Basel: Lizentiatsarbeit 1997. Quelle: http://www.biehler-film.org/zum_visuellen.html
Zugriff: 03.07.2010

Godard, Jean-Luc (1993): In: Biehler, Armin: Tand - ein Augenschein - un coup d'oeil. Zur Bergarbeiterkultur im elsässischen Kalibecken. Ein ethnografischer Film mit schriftlicher Dokumentation. Basel: Lizentiatsarbeit 1997. Quelle: http://www.biehler-film.org/zum_visuellen.html
Zugriff: 03.07.2010

Hartmann, Jörg: Schiffbruch als Metapher im Film: Hans Blumenbergs „Schiffbruch mit Zuschauer“ als philosophischer Hintergrund des Films 'Die Innere Sicherheit' von Wolfgang Petzold. Hauptseminararbeit. Universität Karlsruhe, Institut für Literaturwissenschaften 2006, S.4. Quelle: <http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/68522.html>
Zugriff: 18.03.2010

Riege Diana: Zur Theorie des Dokumentarfilms. Halle-Wittenberg: Seminararbeit 2005. Quelle: <http://www.grin.com/e-book/62892/zur-theorie-des-dokumentarfilms>
Zugriff: 15.07.2010

Schrader, Heiko: Visuelle Anthropologie. Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg: Vorlesung 2006. Quelle: <http://www.ethnos.ch/blog/media/2006/06/Visuelle%20Anthropologie.pdf>
Zugriff: 18.03.2010

Hiltmann, Ralf M.: Grenzenlos Leben. 2005. Quelle: <http://lebenskunst-pur.de/avatar-kurs.html>
Zugriff: 28.08.2010

Prümm, Karl; Cartier-Bresson, Henri: Die Kamera im dokumentarischen Film. 2005. Quelle: <http://www.marburger-kamerapreis.de/magazin/magazin-2009/die-kamera-im-dokumentarfilm/>
Zugriff: 07.03.2010

Van der Keuken, Johan: Die neue Eiszeit. 2001. Quelle: <http://www.viennale.at/cgi-bin/viennale/archiv/film.pl?id=212&lang=de>
Zugriff: 28.07.2010

Widera, Nicolas: Der Dokumentarfilm, authentische Abbildung oder Montage der Wirklichkeit. Hauptseminararbeit, Filmwissenschaft 2003. Quelle: <http://www.grin.com/e-book/22087/der-dokumentarfilm-authentische-abbildung-oder-montage-der-wirklichkeit>
Zugriff: 25.06.2010

Filmographie:

FOREST OF BLISS

1986, F, Länge: 90 Min.
Produktion: Film Study Center (Harvard University)
Produzenten: Robert Gardner, Akos Östör
Regie, Fotografie, Schnitt: Robert Gardner
Ton-Aufnahme: Ned Johnston
Ton-Schnitt: Michel Chalufour
2. Kamera: Ned Johnston
Assoz. Produzenten/Beratung: Baidranath Saraswati,
Om Prakash Sharama, R. L. Maurya
Post-Produktionsassistent: Maria Sendra
Gedreht 1984.

„FOREST OF BLISS“ ist ein schonungsloser, aber letztlich erlösender Bericht über unvermeidliches Leid, religiöse Leidenschaften und häufiges Glück im alltäglichen Leben von Benares, Indiens heiligster Stadt. Der Film umfasst von einem Sonnenaufgang bis zum nächsten einen Tag – ohne Kommentar, Untertitel oder Dialoge. Der Zuschauer soll ein gänzlich authentisches, aber höchst überhöhtes und konzentriertes Gefühl erhalten, an den Fragen von Leben und Tod, die im Film untersucht werden, teilzuhaben.“ (Robert Gardner, 1986)⁴⁶⁷

HET OOG BOVEN DE PUT

1988, F, Länge: 94 Min.
Land: Niederlande
Sprache: Niederländisch
Produktion: Fonds voor de Nederlandse Film
Produzenten: Johan van der Keuken, Noshka Van der Lely
Kamera: Johan van der Keuken
Schnitt: Jan Dop, Johan van der Keuken
Ton: Noshka Van der Lely

“EYE ABOVE THE WELL” (Het Oog Boven de Put) explores India’s spiritual and economic condition, moving from the city to the countryside in the region of Kerala, as it focuses on the essence of that civilization. Captured without commentary by a gliding camera are a cacophony of distinctly nonwestern sights and sounds: the bustling city streets, the serene landscapes of the surrounding countryside, a family preparing for dinner, an elderly actor performing his mythological drama, a modest country moneylender traveling from village to village, young girls at their singing lessons.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Kapfer 1989, S.158

⁴⁶⁸ <http://virgobeta.lib.virginia.edu/catalog/u4620444>

Abstract

Die gegenständliche Arbeit befasst sich mit einem Beitrag zur Erforschung des dokumentarischen Films auf theoretischer Basis im Bezug auf Formen und Themen wie sie im dokumentarischen Film zu finden sind. Im zweiten Kapitel werden die wichtigsten Leitfragen bezüglich Formen und Themen, wie sie im dokumentarischen Film zu finden sind, mit dem Schwerpunkt Essayfilm, ethnographischer Film, Realität und Film, Authentizität und Wirklichkeit, sowie die Rolle der wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe, welche der Kamera zugeschrieben wird, zusammengefasst. Im dritten Kapitel werden Techniken, Arbeitsweisen und Ideen, wie sie bei den Filmemachern Johan van der Keuken und Robert Gardner zu finden sind, beleuchtet. Dabei wird spezielles Augenmerk auf die Filme FOREST OF BLISS und DAS AUGE ÜBER DEM BRUNNEN gelegt.

The present work deals with a contribution to the study of the documentary film on a theoretical basis in terms of forms and themes as those found in the documentary film. The second chapter focuses on the essay film, ethnographic film, reality and film, authenticity and reality, and the role of realistic play, which the camera is attributed to. In the third chapter, techniques, methods and ideas as they are provided with filmmakers Johan van der Keuken and Robert Gardner are discussed. The main focus of attention is given to the films FOREST OF BLISS and DAS AUGE ÜBER DEM BRUNNEN.

Lebenslauf

NAME	Anna Spitzbart
GEBURTSDATUM	11.04.1985
GEBURTSORT	Gmunden
WOHNORT	1090 Wien

AUSBILDUNG

seit 2010	Studium am Institut für angewandtes Theater
2005 - 2010	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2002 - 2005	Aufbaulehrgang für Medieninformatik an der höheren Lehranstalt für Tourismus in Bad Ischl
1999 - 2002	Sportfachschule für Tourismus in Bad Ischl

BERUFSERFAHRUNG

2008 - 2009	Theater Foxfire Autorin und Regieassistentin „Schrilles Herz“
seit 2010	Virgil Widrich Film- und Multimediaproduktion Produktionsassistentin

SPRACHEN

Deutsch	Muttersprache
Englisch	Fließend
Französisch	Maturaniveau