



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Erzählstrategien im Dokumentarfilm

„Operation Spring“

Verfasserin

Magdalena Blum

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Ihr Lieben, vielen Dank,
dass ihr mich bei der Geburt dieser Arbeit unterstützt habt.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	1
1. Einleitung	3
1.1 Thematische Einführung und Fragestellung.....	3
1.2 Operationalisierung der Fragestellung.....	5
1.3 Persönlicher Zugang und Relevanz	5
2. Die Historie der Operation „Spring“	7
2.1 Großer und kleiner Lauschangriff	7
2.1.1 Ein neues Gesetz tritt in Kraft.....	7
2.1.2 Vorbehalte gegen die neue Ermittlungsmethode	9
2.1.3 Die Sondereinheit für Observation	11
2.2 Operation Spring.....	11
2.2.1 Operation „Spring 2“	12
2.2.2 Folgen der Operation „Spring“ und der nachfolgenden Razzien.....	14
2.2.3 Großer und kleiner Lauschangriff, die zur Operation „Spring“ führten	14
2.3 Anonyme Zeugen.....	16
2.4 Beweismittel mit fragwürdiger Aussagekraft.....	19
3. Theoretischer Teil.....	23
3.1 Definitionen des Dokumentarfilms.....	23
3.2 Theoretische Zugänge zum Dokumentarfilm	26
3.3 Das Narrative im Dokumentarfilm	29
3.3.1 Vorbehalte gegen das Narrative im Dokumentarfilm	29
3.3.2 Das Narrative im Dokumentarfilm bei Eva Hohenberger	30
3.3.3 Das Narrative im Dokumentarfilm bei Wilma Kiener	32
4. Methodischer Teil.....	35
4.1 Gerard Genettes Modell zur Analyse des Narrativen in der Literaturwissenschaft.....	35
4.1.1 »Erzählung«, »Geschichte« und »Narration«	35
4.1.2 Die Kategorie »Zeit«.....	37
4.1.3 Die Kategorie »Modus«	38
4.1.4 Die Kategorie »Stimme«.....	40
4.2 Übertragung des Modells von Genette auf den Dokumentarfilm nach Wilma Kiener	41

4.2.1 Wesentliche Merkmale einer Erzählung.....	41
4.2.2 Der kinematografische Erzählakt.....	42
4.2.3 Rechtfertigung der Anwendung einer literaturwissenschaftlichen Analysemethode.....	43
4.2.4 Gattungsspezifische Eigenschaften des Dokumentarfilms	44
4.2.5 Die Kategorie »Zeit« im Dokumentarfilm.....	47
4.2.6 Die Kategorie »Modus« im Dokumentarfilm	50
4.2.7 Die Kategorie »Stimme« im Dokumentarfilm.....	52
5. Empirischer Teil - Filmanalyse.....	58
5.1 Erzähltechniken: Zeit	58
5.1.1 Chronologie der Ereignisse: Einteilung in Zeitphasen	59
5.1.2 Zusammenfassende Analyse der temporalen Erzähltechniken Ordnung/Dauer/Frequenz	61
5.1.3 Schwierigkeiten bei der Modellanwendung im Bereich der temporalen Erzählstrategien am Dokumentarfilm „Operation Spring“.....	70
5.2 Erzähltechniken: Modus.....	71
5.2.1 Übersicht.....	72
5.2.2 Außensicht.....	77
5.2.3 Mitsicht	78
5.3 Erzähltechniken: Stimme	84
6. Literaturverzeichnis.....	89
7. Anhang.....	94
7.1 Tabelle der verwendeten temporalen Erzähltechniken.....	94
7.2 Interview mit Oberstleutnant Joseph Böck	98
7.3 Zusammenfassung	111
7.4 Abstract	115
7.5 Lebenslauf	116

1. Einleitung

1.1 Thematische Einführung und Fragestellung

In Österreich wurde vom 19.02.99 bis zum 09.03.99 der erste große Lauschangriff, bestehend aus Audio- und Videoüberwachung durchgeführt, mit dem Ziel, dass dieser stichhaltiges Beweismaterial zur Aufdeckung der nigerianischen Drogenmafia liefert. Am 27. Mai folgte die Drogenrazzia „Operation Spring“, die größte kriminalpolizeiliche Aktion seit 1945. In Wien, Graz, Linz und St. Pölten drangen Sondereinheiten der Polizei in Heime für Asylwerbende, Wohnungen und Pensionen ein. Verhaftet wurden über 100 Menschen, ein Großteil davon Nigerianer. Der mediale Diskurs resümierte die Polizeiaktion vorerst als gelungenen Schlag gegen die nigerianische Drogenmafia. Die auf die Verhaftungswelle folgenden Prozesse erstreckten sich über Jahre und waren gesäumt von Ungereimtheiten, die Kritik an der Durchführung der Prozesse aufkommen ließen. Angelika Schuster und Tristan Sindelgruber haben in ihrem 2005 erstmals ausgestrahlten Dokumentarfilm „Operation Spring“ die Geschehnisse um die gleichnamige Polizeiaktion und die darauf folgenden Prozesse vorrangig aus Sicht der Strafverteidiger und Angeklagten aufgearbeitet. Die vom Erfolg der Exekutive durchdrungene Medienberichterstattung wird im Dokumentarfilm durch Ansichten von Verurteilten und zweier Strafverteidiger konterkariert. Thematisiert werden unter anderem die mangelnde Qualität des Überwachungsmaterials, die fehlerhaften Übersetzungen des von der Polizei beauftragten Dolmetschers, der Einsatz von anonymen Zeugen, und Urteile, die eine Verteidigung unmöglich machen. Diese Fehlerauflistung verbindet sich mit Interviews von Anwälten und Angeklagten zu einer vehementen Kritik an der gesetzlichen Einführung des Lauschangriffs, an der Vorgehensweise der Exekutive und der Rechtsprechung. Der Verdacht, dass die Verurteilten um faire Prozesse gebracht wurden, steht anklagend im Raum. Zeitungsartikel witterten nach der Ausstrahlung des Dokumentarfilms einen Justizskandal und politisch zeigten sich Reaktionen auf den Dokumentarfilm in parlamentarischen Anfragen und einer Einberufung einer Expertenkommission, die die Prozesse auf Grund des Dokumentarfilms auf deren Korrektheit hin überprüften, um über eine Neuaufnahme zu entscheiden.

Dass der Dokumentarfilm auf dessen Wahrheitsgehalt nicht überprüft werden kann und er den Erwartungen, neutral und objektiv sein zu müssen, nicht gerecht wird, knüpft an die Erkenntnisse konstruktivistischer und postmoderner Theorien/Theoretiker an. Dies gilt besonders für Dokumentarfilme, die politische Themen zum Inhalt haben. Diesen Theorien zufolge sind Dokumentarfilme keine neutralen Fenster in die Welt, weil sie von einer sub-

jektiven Sichtweise durchdrungen sind und abhängig von der persönlichen Wahrnehmung der MacherInnen und RezipientInnen.¹

„Die Postmoderne behauptet nichts weniger als die absolute Subjektivität jeder Wirklichkeitsvorstellung. Darum kann sie z.B. auch die Innenwelt zur Realität gehörig betrachten – was noch Freud strikt ablehnte. Illusionen, Träume, Phantasien sind für das biologische System Mensch ebenso real und wirklich im Sinne von wirksam, wie seine Umwelt. Meine eigentliche Realität bin ich selbst, alles andere ist lediglich meine Umwelt (...).“²

Anstelle einer allgemeingültigen Wahrheit rückt eine von der eigenen, persönlichen Wahrnehmung abhängige Wirklichkeit. Eine Wirklichkeit, die auf höchst subjektive Weise im Kopf konstruiert wird. Eine von der persönlichen Wahrnehmung unabhängige Wirklichkeit ist demnach undenkbar. Diese Konstruktion von Wahrheit und Wirklichkeit bedeutet umgelegt auf den Dokumentarfilm, dass dieser in erster Linie Ausdruck der persönlichen Wahrnehmung der MacherInnen ist. Die Abwendung vom Realitäts- und Wahrheitsdogmatismus führt unweigerlich zu einer Zuwendung, zu einem Zugeständnis des Dokumentarfilms an die Subjektivität.³

Was den fiktionalen Film anbelangt ist unbestritten, dass jedeR RegisseurIn Geschichten auf seine/ihre Weise erzählt. Inwiefern nichtfiktionale Filme von narrativen Strukturen durchdrungen sind bzw. bewusst durch Erzählstrategien gestaltet werden, wird in theoretischen Abhandlungen selten, aber häufig verbunden mit einer Wertung diskutiert. So schwingt stets eine Pro- oder Kontrahaltung gegenüber dem Narrativen im Dokumentarfilm mit. Neben der Frage, ob Dokumentarfilme narrativ sind oder nicht, wird der Frage, ob Dokumentarfilme überhaupt narrativ sein dürfen, breiten Raum eingeräumt.⁴

Die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit lautet daher:

„Verwendet der Dokumentarfilm „Operation Spring“ Erzählstrategien? Wenn ja, welche?“

Aus dieser Forschungsfrage lassen sich folgende Subfragen und Hypothese ableiten:

- Eignet sich das Modell von Wilma Kiener zur Untersuchung der Erzählstrategien im Dokumentarfilm „Operation Spring“?

¹ Vgl. Nichols, Bill, 1991, S.195f, vgl., Krieg, Peter, 1990, S.88ff, vgl., Schultz, Tanjev, 2003, S.15.

² Krieg, Peter, Marburg, 1990, S.90.

³ Vgl. ebd. Krieg, S.88-91.

⁴ Vgl. Kiener, Wilma, Konstanz, 1999, S.26.

- Lässt sich die Hypothese, dass sich die Subjektivität eines Dokumentarfilms in dessen Erzählstrategien manifestiert, an Hand der Ergebnisse der Filmanalyse verifizieren?

1.2 Operationalisierung der Fragestellung

Als theoretische Grundlage zur Beantwortung der Fragestellung soll die Auseinandersetzung mit Theorien und Definitionen des Dokumentarfilms dienen. Im Speziellen gilt es, verschiedene Positionen in Bezug auf Narrativität im Dokumentarfilm aufzuzeigen und die Dichotomie von narrativ und nichtfiktional zu erläutern. Die Beleuchtung der historischen Ereignisse rund um den Lauschangriff in Österreich, die Polizeiaktion Operation „Spring“ und die darauf folgenden Prozesse stellen nicht nur eine notwendige thematische Einführung dar, sondern sollen die maßgeblich vom Dokumentarfilm ausgelöste Polarisierung durch die Gegenüberstellung konträrer Ansichten zu dieser Thematik deutlich machen. Als Methode zur Untersuchung von Erzählstrategien dient das Untersuchungsmodell von Wilma Kiener, eine Adaption des von Gerard Genette entworfenen Modelles zur Untersuchung von Erzählstrategien für die Literaturwissenschaft. Die Besonderheit an Kieners Modelladaption ist deren Anwendung auf den nichtfiktionalen Film. Untersucht wurden von Kiener ethnographische Filme. Die Anwendung ihres Modelles auf einen politischen Dokumentarfilm eignet sich, da sich die Analyse mit der formalen Beschaffenheit eines Filmes auseinandersetzt während der Inhalt unberücksichtigt bleibt.

1.3 Persönlicher Zugang und Relevanz

Im Zuge meines Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaften entwickelte ich ein besonderes Interesse für Themengebiete, die als Schnittstelle zwischen Kunst und Politik bzw. Kunst und Sozialem fungierten. Die Entscheidung über den Dokumentarfilm „Operation Spring“ zu schreiben, ist nicht nur dahingehend eine schlüssige, weil er die Themengebiete Kunst, Politik und Soziales in sich vereint, sondern auch weil der Dokumentarfilm inhaltlich an eine von mir verfasste Seminararbeit über den medialen Diskurs um den Tod von Seibane Wague knüpft. Stark emotionalisiert ließ mich der Dokumentarfilm zurück und veranlasste mich zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den Geschehnissen rund um die Operation „Spring“ und deren Darstellung im Dokumentarfilm und führte schließlich zum Abfassen dieser Arbeit.

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Operation „Spring“ beschränkt sich mit dem heutigen Forschungsstand auf politik- und medienwissenschaftliche Herangehensweisen. Simon Kravagna geht in seiner Dissertation der Frage nach, ob Drogendealer schwarzer Herkunft im Vergleich zu Weißen einer selektiven Behandlung durch Polizei

und Justiz ausgesetzt werden. Angesichts der Ergebnisse seiner Untersuchung kann diese Frage in mehrerlei Hinsicht verifiziert werden.

„Schwarze Drogendealer werden in der Regel nicht nur aufmerksamer und intensiver als weiße Drogendealer von der Wiener Exekutive verfolgt, sondern gegen Schwarze kommen zudem aufwendigere Ermittlungsmethoden zum Einsatz.“⁵

Zudem ist das Strafausmaß bei schwarzen Drogendealern durchschnittlich höher als bei Weißen.

„Diese Strafunterschiede sind zwar größtenteils durch strafrelevante Faktoren wie etwa höhere Drogenumsätze oder einen höheren Organisationsgrad zu erklären. Doch die schwere strafrechtliche Belastung afrikanischer Dealer resultiert in erheblichem Ausmaß aus dem rechtspolitisch umstrittenen Einsatz von anonymen Zeugen.“⁶

Des Weiteren fand eine wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Thema Operation „Spring“ in den Diplomarbeiten von Gertrude Zuppanich⁷ und Sarah Obernosterer⁸ statt. In keiner der Arbeiten findet eine Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm „Operation Spring“ statt, weshalb die folgende Diplomarbeit durchaus den Anspruch erfüllt eine Forschungslücke zu schließen.

⁵ Kravagna, Simon, Schwarze Dealer – weiße Behörden: Eine Untersuchung der Strafverfolgung afrikanischer Drogendealer in Wien, Dissertation, Wien, 2005, S.145.

⁶ Ebd., S.145.

⁷ Zuppanich, Gertrude, Alltagsrassismus und institutioneller Rassismus, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2003.

⁸ Obernosterer, Sarah, Wie die Medien das kollektive Gedächtnis beeinflussen, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2007.

2. Die Historie der Operation „Spring“

2.1 Großer und kleiner Lauschangriff

Definiert wurde der große und kleine Lauschangriff im Jahre 1999 nach §149d StPO folgendermaßen: „Unter einem „großen“ und einem „kleinen Lauschangriff“ versteht man die „optische und akustische Überwachung von Personen unter Verwendung technischer Mittel.“⁹ Ein Lauschangriff nach § 149 d StPO liegt aber nur dann vor, wenn betroffenen Personen nicht wissen, dass sie in ihrem „nichtöffentlichen Verhalten“ observiert bzw. belauscht werden. Videoüberwachung in Kaufhäusern, Banken oder öffentlichen Verkehrsmittel fallen nicht unter den Paragraphen 149 d StPO, weil es in diese Fällen klar ist, dass eine Überwachung stattfindet. Auch wenn Gespräche etwa in Restaurants ohne technische Hilfsmittel von Nebentischen aus zu verstehen sind, entspricht das keiner Belauschung von „nichtöffentlichem Verhalten“.¹⁰

„Die Bestimmung über die optische und akustische Überwachung erfasst daher nur solche Situationen, in denen die Handlungsfreiheit des einzelnen, für sein Verhalten und seine Kommunikation „Privatheit“ zu schaffen, durch solche technischen Hilfsmittel durchbrochen wird, mit denen Wahrnehmungen über den örtlichen Sicht- oder Klangbereich hinaus verstärkt übertragen werden (dazu zählen nicht technische Hilfsmittel wie etwa Ferngläser, die bloß die unmittelbar Wahrnehmung ermöglichen oder erleichtern, aber keine Übertragungsfunktion haben).“¹¹

2.1.1 Ein neues Gesetz tritt in Kraft

Am 10. Juli 1997 wurde das Bundesgesetz gegen organisierte Kriminalität, das heute zum festen Gesetzesbestand zählt, für eine befristet Zeit (bis 2001) in Kraft gesetzt. Mit dem neuen Gesetz wurden besondere Ermittlungsmethoden wie etwa die optische als auch akustische Überwachung („großer“ und „kleiner“ Lauschangriff) von Personen unter Verwendung technischer Mittel in die Strafprozessordnung eingeführt. Unter folgenden Bedingungen dürfen die neuen Ermittlungsmethoden zum Einsatz kommen:

⁹ Lepuschitz, Michael, Technische Bekämpfung organisierter Kriminalität, Wien, 2000, S.34.

¹⁰Vgl. Lepuschitz, Michael, Das neue österreichische Sicherheitspolizeigesetz, Wien, 3.Auflage, 2000, S.334-335.

¹¹Ebd., S.335.

„§ 149d. (1) Die Überwachung nichtöffentlichen Verhaltens und nichtöffentlicher Äußerungen von Personen und Verwendung technischer Mittel zur Bild- oder Tonübertragung und zu Bild- und Tonaufnahme ohne Kenntnis des Betroffenen ist zulässig,

1. wenn und solange der dringende Verdacht besteht, dass eine von der Überwachung betroffenen Person eine andere entführt oder sich ihrer sonst bemächtigt hat, und sich die Überwachung auf Vorgänge und Äußerungen zur Zeit und am Ort der Freiheitsentziehung beschränkt.
2. wenn sie sich auf Vorgänge und Äußerungen beschränkt, die zur Kenntnisnahme einer von der Überwachung informierten Person bestimmt sind, und sie zur Aufklärung eines Verbrechens erforderlich erscheint, oder
3. wenn die Aufklärung eines mit mehr als zehn Jahren Freiheitsstrafe bedrohten Verbrechens oder eines Verbrechens nach § 278a StGB oder die Aufklärung oder Verhinderung von im Rahmen einer kriminellen Organisation nach § 278a StGB begangen oder geplanten strafbaren Handlung ansonsten aussichtslos oder wesentlich erschwert wäre.“¹²

Die organisatorische Zuständigkeit fällt im Fall eines „kleinen Lauschangriffs“ auf den Untersuchungsrichter und im Fall eines „großen Lauschangriffs“ auf die Ratskammer, deren Beschluss benötigt wird, um einen Lauschangriff durchführen zu können. Generell dürfen diese besonderen Ermittlungsmethoden nur angewendet werden, wenn ein Voranschreiten mit herkömmlichen Methoden nicht mehr möglich ist. Der Überwachungszeitraum darf nicht länger als einen Monat ausmachen. Außerdem ist zu prüfen, ob das angestrebte Ziel eine etwaige Verletzung der Rechte von unbeteiligten Dritten überhaupt rechtfertigt, oder ob weniger eingreifende Methoden auch zielführend wären.¹³

„Eine Überwachung nach Abs. 1 Z 3 zur Verhinderung von im Rahmen einer kriminellen Organisation nach § 278a StGB geplanten strafbaren Handlungen ist überdies nur zulässig, wenn bestimmte Tatsachen auf eine schwere Gefahr für die öffentliche Sicherheit schließen lassen“.¹⁴

Welche Schwierigkeiten sich bei diesen neuen Ermittlungsmethoden ergeben können, zeigt sich ganz deutlich bei ihrem ersten Einsatz in der Operation „Spring“.

¹² Lepuschitz, Michael, Technische Bekämpfung organisierter Kriminalität, Wien, 2000, S.34.

¹³ Vgl. ebd., S. 35ff.

¹⁴ Ebd., S. 35-36.

2.1.2 Vorbehalte gegen die neue Ermittlungsmethode

Der Parlamentskorrespondenz vom 10.07.1997, der Tag, an dem sich der Nationalrat für die Einführung von Lauschangriff und Rasterfahndung entschied, ist zu entnehmen, dass vor allem in der Opposition große Skepsis gegenüber diesen neuen Ermittlungsmethoden herrschte. Die Grünen Abgeordnete Mag. Stoisits fühlte sich bei solchen Ermittlungsmethoden - mit entsprechenden Mikrofonen ist es möglich, über eine Distanz von 300 m Menschen abzuhören, sogar durch Wände und Panzerglasscheiben - nicht an einen Rechtsstaat sondern an einen Überwachungsstaat erinnert. Einer der Hauptkritikgründe der Grünen war die immense Gefahr des Missbrauchs, der durch diese Methode gewonnenen Daten. Wehrlose, unschuldige BürgerInnen sind der Gefahr ausgesetzt abgehört zu werden.¹⁵ Abgeordneter Dr. Kier vom Liberalen Forum sah in der Einführung von Rasterfahndung und Lauschangriff einen massiven Eingriff in die individuelle Freiheit der BürgerInnen.¹⁶ Breiter Konsens von ÖVP, SPÖ und FPÖ bestand in der dringlichen Notwendigkeit solcher Ermittlungsmethoden, da sie zur Bekämpfung der organisierten Kriminalität als adäquates Mittel galten. Skepsis und Befürchtungen würden durch umfangreiche Kontrollinstrumentarien Vorschub geleistet. Zudem wurde von Seiten der ÖVP und SPÖ beteuert, dass die Anwendung dieser Methoden strengen rechtsstaatlichen Kriterien unterstehe. Die mit dieser Methode erfolgenden Eingriffe in die Grundrechte der BürgerInnen waren für die fürsprechenden Parteien in Hinblick auf die Erfolgsversprechungen in der Verbrechensbekämpfung durch diese neue effiziente Ermittlungsmethode vernachlässigbar.¹⁷ Hauptargument von Abgeordneten der ÖVP, SPÖ und FPÖ war, dass mit neuen Ermittlungsmethoden gegen die organisierte Kriminalität vorgegangen werden musste, da diese „aggressiver und professioneller“ geworden ist. Des Weiteren wurde von allen drei Parteien mit dem Schutz und der Sicherheit der BürgerInnen vor der organisierten Kriminalität argumentiert, um die neuen Ermittlungsmethoden zu legitimieren. Aus den Reihen der SPÖ und ÖVP stützte sich die Argumentation für den Lauschangriff und die Rasterfahndung auch auf die Tatsache, dass diese bereits in vielen Ländern gesetzlich beschlossen waren. Lauschangriff und Rasterfahndung stellten daher für sie adäquate Mittel in der Verbrechensbekämpfung dar.¹⁸ Gegen den positiven Grundtenor in den Regierungsparteien (ÖVP und SPÖ) und der FPÖ kamen die kritischen Stimmen der Opposition nicht an, somit wurden Lauschangriff und Rasterfahndung¹⁹ in das österreichische Bundesrecht eingeführt.

¹⁵ Vgl. Stoisits, Parlamentskorrespondenz Nr. 493 vom 10.07.1997.

¹⁶ Vgl. Kier, Parlamentskorrespondenz Nr. 493 vom 10.07.1997.

¹⁷ Vgl. Parlamentskorrespondenz Nr. 493 vom 10.07.1997.

¹⁸ Vgl. Parlamentskorrespondenz Nr. 493 vom 10.07.1997.

¹⁹ Bei der Rasterfahndung, die zum Zeitpunkt ihrer Einführung in die Strafprozessordnung im Jahre 1997 eingeführt wurde, handelt es sich nach dem damaligen Paragraph §149i um einen automationsunterstützten Abgleich von Daten einer Datenverarbeitung. vgl. dazu: Trawnicek, Werner, Lepuschitz, Michael, Das neue österreichische Sicherheitspolizeigesetz „Lauschangriff“ und Rasterfahndung, Wien, 1998, S.266.

Die Österreichische Gesellschaft für Datenschutz wies auf Studien aus den USA und Deutschland, die ergaben, dass durchschnittlich 77 Personen pro verurteilter Person belauscht werden. Die ARGE DATEN forderte daher:²⁰

„Wenn Unschuldige mitabgehört werden, dann müssen diese nachträglich verständigt werden und eine Beschwerdemöglichkeit haben. In einer Nachkontrolle soll überprüft werden, ob die Abhöraktion überhaupt erfolgreich und gerechtfertigt war.“²¹

Dem Lauschangriff sollten Maßnahmen vorgezogen werden, die die Grundrechte nicht verletzen. Unter anderem könnte der Zeugenschutz ausgebaut und verbessert werden. Beim Vorgehen im Bereich der Autodiebstähle hätten sich technische Maßnahmen wie Wegfahrsperren als effizienter erwiesen als die polizeiliche Methode strikte Kontrollen durchzuführen. Die ARGE DATEN forderten, dass vor der Einführung des großen Lauschangriffs in Österreich, etwaige den zulässigen kleinen Lauschangriff betreffende Probleme gelöst werden sollten. Unklar zu dieser Zeit war, wie viele unschuldige Dritte bei einem kleinen Lauschangriff mitabgehört werden und inwieweit es tatsächlich auf den kleinen Lauschangriff zurückzuführen ist, dass es zu Verhaftungen kommt.²²

Was die Rasterfahndung betrifft, fiel die Kritik der ARGE DATEN noch vehementer aus. Erfahrungsberichten von Nachbarländern wie Deutschland, in denen die Rasterfahndung schon seit Jahren nicht mehr durchgeführt wurde, weil bisherige Versuche erfolglos verliefen, wird keine Beachtung geschenkt. Der geforderte Zugriff der Polizei auf alle Datenbestände hieße, dass auch private Datenbesitzer gezwungen werden können ihre Daten herauszugeben.²³ Als ungeeignet bezeichnete die ARGE DATEN die Rasterfahndung im Kampf gegen organisierte Kriminalität. Der massive Eingriff in das Privatleben von zahlreichen Menschen sei durch das verfolgte Ziel keineswegs gerechtfertigt. Zudem bestehe eine stete Gefahr einer missbräuchlichen Verwendung der erhobenen Daten. Gefordert wurde von der ARGE DATEN auf die Rasterfahndung zu verzichten.²⁴

²⁰ Vgl. ARGE DATEN auf: www2.argedaten.at/session/anonym535419tjtzby620395.E42_INP.html Seite besucht am 11.4.2011.

²¹ ARGE DATEN, Lauschangriff und Rasterfahndung bedrohen Grundrechte, 12.10.1995 auf: www2.argedaten.at/session/anonym535419tjtzby620395.E42_INP.html Seite besucht am 11.4.2011.

²² Vgl. ARGE DATEN auf: www2.argedaten.at/session/anonym719510dbytbm733575.E42_INP.html Seite besucht am 11.4.2011.

²³ Vgl. ARGE DATEN auf: www2.argedaten.at/session/anonym535419tjtzby620395.E42_INP.html Seite besucht am 11.4.2011.

²⁴ Vgl. ARGE DATEN auf: www2.argedaten.at/session/anonym719510dbytbm733575.E42_INP.html Seite besucht am 11.4.2011.

2.1.3 Die Sondereinheit für Observation

Die erst seit 1998 bestehende SEO (Sondereinheit für Observation), die dem Generaldirektor für die öffentliche Sicherheit direkt unterstellt ist, ist für die verschiedensten Bereiche bei der Durchführung eines Lauschangriffs zuständig: Dazu gehören das Eindringen in Gebäude, die Anbringung elektrotechnischer Geräte und schließlich die Auswertung des Überwachungsmaterials. Die von der SEO (27 MitarbeiterInnen) verfassten Protokolle (ausgewertetes Überwachungsmaterial) werden bis zu deren Überreichung an den Untersuchungsrichter in den überaus gut gesicherten Räumlichkeiten der SEO (Ort ist unbekannt) unter Verschluss gehalten. Im Gegensatz zu andern Sicherheitsbehörden ist die SEO nur gegenüber dem Untersuchungsrichter zur Information verpflichtet.²⁵

2.2 Operation Spring

Siegbert Lattacher schreibt in einem Artikel in „Sicherheit – Das Magazin des Innenministeriums“:

Operation „Spring“ ist der Codename der am 27. Mai 1999 durchgeführten Drogenfahndung. Der größten kriminalpolizeilichen Aktion in Österreich seit 1945 ging die Ermittlungsmethode des großen und kleinen Lauschangriffes voraus. Der große Lauschangriff wurde im Frühjahr 1999 zum ersten Mal eingesetzt. (siehe Kapitel 2. 2.3) In den frühen Morgenstunden drangen 850 Exekutivbeamte in Wien, Graz, Linz und St. Pölten in Wohnungen, Asylantenheime und Pensionen ein. Verhaftet wurden über 100 Verdächtige. 77 der Verhafteten stammten aus Nigeria (fünf Ungarn, eine Ungarin, zwei Engländer, ein Amerikaner, eine Chilenin und fünfzehn Österreicherinnen). Bei dem Großteil der Verhafteten handelte es sich um AsylwerberInnen. Mehrere Kilogramm Suchtgift sind sichergestellt worden.²⁶

Genaue Angaben zur Menge und Art des Suchtgiftes finden sich im Artikel im Magazin „Sicherheit – Das Magazin des Innenministeriums“ nicht. Zudem drängt sich die Frage auf, wie man auf die Menge von mehreren Kilogramm Suchtgift kommt, wenn es weiter im Artikel heißt:

„Bei polizeilichen Kontrollen verschluckten die Streetworker die Kugeln. Daher konnten nur geringe Mengen Suchtgift sichergestellt und die Verbindung zu einer kriminellen Organisation nicht nachgewiesen werden.“²⁷

²⁵ Vgl. Sabitzer, Werner, 1999, S. 15-16.

²⁶ Vgl. Lattacher, Siegbert, 1999, S.10-13.

²⁷ Ebd., S. 13.

Zweck der genauen Aufschlüsselung der Herkunft der Verhafteten soll wohl den hohen Prozentsatz an Nigerianern augenscheinlich machen, um dadurch ein Vorgehen gegen eine angebliche „nigerianische Drogenmafia“ zu untermauern. Der Hinweis, dass es sich bei einem Großteil der Verhafteten um Asylwerber handelt, verstärkt nicht nur die Behauptung, dass es sich um eine international agierende Drogenmafia handelt, sondern bestätigt die von vielen Zeitungen²⁸ vorgenommene „Ethnisierung von Kriminalität“²⁹: Afrikaner = Asylwerber = Drogendealer.

2.2.1 Operation „Spring 2“

Am 28. September 1999, wenige Tage vor der Nationalratswahl, wurde eine zweite Razzia im Zuge der Operation „Spring“ durchgeführt. In den frühen Morgenstunden drangen Exekutivbeamte der Sondereinheit WEGA in das von Frau Ute Bock geleitetes Gesellenheim in der Zohmannngasse ein. Verhaftet wurden 21 Männer – alle waren afrikanischer Herkunft. Kritisiert wurde diese Razzia unter anderem wegen ihrer brachialen Vorgehensweise. Trotz des Angebots die Türen mit Schlüsseln zu öffnen, wurden die Türen eingetreten. Die Grünen richteten eine parlamentarische Anfrage, die Razzia in der Zohmannngasse betreffend, an den Innenminister. Gefragt wurde unter anderem:

„(...) 2. Welche Mengen an Suchtgift wurden bei dieser Drogenrazzia beschlagnahmt?

9. Warum hatte die WEGA - Einsatztruppe bei der Drogenrazzia die Türen nicht mit den angebotenen Schlüsseln aufgesperrt sondern eingetreten? (...)“³⁰

Die Antworten des Innenministers Schlögl auf die Fragen:

²⁸ Die mediale Berichterstattung war von einem positiven Grundtenor gegenüber der Arbeit der Exekutive geprägt. Die Existenz der „nigerianischen Drogenmafia“ wurde unmittelbar nach der Operation „Spring“ nicht in Frage gestellt. Allen voran feierte den Erfolg der Polizei die Kronen Zeitung, die besonders vor der Operation „Spring“ durch ihre diffamierende Berichterstattung über Afrikaner auffiel. Schlagzeilen wie „Asylanten sind Drogendealer“, „So tobte der Schubhäftling“, „So randalierte der Nigerianer“ bereiteten den Boden für die Operation „Spring“ und deren angeblichen Erfolg.

²⁹ Vgl. Kravagna, Simon, Staudinger, Martin, Justiz: Unbemerktter Tod im Morgengrauen, in: Format Nr.2/2000, S.54., Vgl., Antirassismus Büro Bremen (1997) „Marrokaner zu sein, ist hier Haftgrund...“ Über den rassistischen Charakter der Drogenstraßenfahndung, in: Mahdavi, Roxana, Vandre, Jens, Wie man Menschen von Menschen unterscheidet: Praktiken der Diskrimination, Illegalisierung und Kriminalisierung. LIT, Hamburg, 1998, S.25., Vgl., Kravagna, Simon, Making Crime, Die Staatliche Konstruktion der „nigerianischen Drogenmafia“, in: Stichprobe.Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien, Nr. 6/2004, http://www.univie.ac.at/ecco/stichproben/Nr6_Kravagna.pdf

³⁰ [http://no-racism.net/article/79/Seite besucht am 19.04.2011](http://no-racism.net/article/79/Seite%20besucht%20am%2019.04.2011).

„Zu Frage 2: Insgesamt wurden im Zusammenhang mit den im Heim Festgenommenen 576 Gramm Suchtgift (Heroin und Kokain) sichergestellt; darin sind auch jene 177 Gramm enthalten, die von ihren Besitzern trotz nachdrücklichen Einschreitens der Sicherheitsexekutive aus den Fenstern geworfen werden konnten.

Zu Frage 9: Die Bewohner des Heimes wurden von den einschreitenden Organen des öffentlichen Sicherheitsdienstes vorerst aufgefordert, die Türen zu öffnen. Da sie diesen Aufforderungen nicht nachgekommen sind, war es aus kriminal- und einsatztaktischen Gründen unvermeidbar, schnell in die Räume einzudringen. Schlüssel zur Öffnung der Räumlichkeiten wurden der Einsatzgruppe zu keinem Zeitpunkt des Einsatzes angeboten.“³¹

Frau Ute Bock berichtet im Dokumentarfilm Operation „Spring“ im Zusammenhang mit der Razzia in der Zohmannngasse über ihre Zweifel bezüglich der gefundenen Drogen. Wenige Stunden nach der abgeschlossenen Razzia in den frühen Morgenstunden kamen um 8:30 drei Beamte um den Innenhof abzusuchen. Im Beisein von Frau Bock wurden Plastikugeln von Spielzeugpistolen gefunden. Am Nachmittag wurde telefonisch nachgefragt, wer in den Zimmern Richtung Innenhof wohne, weil 2,5 kg Heroin gefunden worden seien. Frau Bock meinte darauf, dass bei der ersten Razzia in den frühen Morgenstunden nichts gefunden worden sei, weshalb um 08:30 Uhr noch drei Beamte geschickt wurden. Auf Grund ihrer Anwesenheit während der zweiten Inspektion kann sie sicher bezeugen, dass nichts gefunden wurde. Der Beamte am Telefon meinte darauf, dass das Heroin bereits im Zuge der ersten Razzia gefunden wurde. Unwahrscheinlich scheint ihr die Tatsache, dass Polizeibeamte zwei Stunden nach der Razzia abermals kommen, um den Innenhof zu untersuchen, wenn schon 2,5 kg Heroin gefunden worden sind. Genug um 50 Bewohner der Zohmannngasse zu verhaften.³²

Nicht schlüssig erscheint Frau Bocks Aussage in Bezug auf die Menge an gefundenen Drogen, wenn vom Innenminister nur ein Viertel der von Frau Bock genannten Menge als tatsächlich beschlagnahmt bestätigt wird.

Die Aufgabe dieser Arbeit soll und kann es nicht sein solche Widersprüche gänzlich zu klären, sie hat vielmehr zum Ziel verschiedenste Informationsquellen mit unterschiedlichen Ansichten heranzuziehen um die Diversität der unterschiedlich erlebten Realitäten zu unterstreichen.

³¹ Ebd.

³² Vgl. Bock, Ute, in: Dokumentarfilm „Operation Spring“, Regie, Sindelgruber, Schuster, 2005, 51:38-53:38

2.3.2 Folgen der Operation „Spring“ und der nachfolgenden Razzien

Den Verhaftungen von über 100 Verdächtigen folgte ein sich über Jahre hinwegstreckendes Justizverfahren. In Bezug auf die Zahl der Verhafteten, Angeklagten und Verurteilten werden von Polizei, Justiz und Medien unterschiedliche Zahlen genannt, sicher ist, dass es mehr als 120 Verfahren gab. Die letzte Verhandlung im Verfahren gegen Emanuel Chukwujekwu fand am 2. Jänner 2006 statt. Emanuel C. wurde, nachdem er von zweiter Instanz freigesprochen wurde, vom Obersten Gerichtshof erneut schuldig gesprochen und zu einer unbedingten Haft von vier Jahren und neun Monaten verurteilt. Sein Anwalt Lennert Binder legte nach der Urteilsverkündung sofort Nichtigkeitsbeschwerde ein. Interessant am Urteil von Emanuel C. ist, dass er nicht wie zu Beginn der Prozesse für einen der beiden führenden Köpfe einer international agierenden Drogenmafia gehalten wird, sondern für einen der mittleren Hierarchie angehörigen „Drogenverpacker“.³³

Eine ähnliche Divergenz in Bezug auf die Hierarchisierung des Angeklagten Schriftstellers Charles Ofoedu³⁴ durch die Exekutive resultiert aus dem Urteil, das den stets als „Drogenboss“ bezeichneten Ofoedu letztlich wegen Überweisung von Drogengeldern ins Ausland, wofür er 727 Euro Provision erhalten haben soll, verurteilt wurde. Im Urteil ist weder die Rede von einem Drogenboss, noch von einer Drogenmafia.³⁵

Angesichts der Tatsache, dass aus den angeblichen Drogenbossen Agierende aus der mittleren Hierarchie wurden, kann der Erfolg der Operation „Spring“ kritisch hinterfragt werden.

„Ziel der Aktion sei es nicht gewesen, Suchtgiftkonsumenten oder Kleindealer festzunehmen, sondern die Führung und ihre Struktur zu zerschlagen, erläuterte der Wiener Polizeipräsident Dr. Peter Stiedl.“³⁶

2.2.3 Großer und kleiner Lauschangriff, die zur Operation „Spring“ führten

Nachdem dem Sicherheitsbüro vertraulich Informationen darüber zugetragen wurden, dass im Obergeschoss eines Chinarestaurants Drogengeschäfte abgewickelt würden, ergaben die darauf folgenden Ermittlungen, dass es sich um eine kriminelle Organisation handle, die aber mit herkömmlichen Ermittlungsmethoden nicht zu überführen wäre. Als vielversprechende und auch letzte Möglichkeit zu triftigen Beweismitteln zu gelangen, galt der Einsatz

³³ Vgl. Internetseite: <http://no-racism.net/articel/1509/>

³⁴ Charles Ofoedu verarbeitete seine Erlebnisse von seiner Verhaftung bis zum Ende seiner dreimonatigen Untersuchungshaft in seinem literarischen Bericht „Morgengrauen“

³⁵ Vgl. Karavagna, Simon, 2005, S. 137.

³⁶ Vgl. Lattacher, Siegbert, Operation „Spring“, in: Sicherheit das Magazin des Innenministeriums, Nr. 7-8, 1999, S.12.

von elektronischer Überwachung. Die nach damaliger Gesetzeslage unter anderem dann eingesetzt werden durfte.³⁷

„wenn die Aufklärung eines mit mehr als zehn Jahren Freiheitsstrafe bedrohten Verbrechens oder eines Verbrechens nach § 278a StGB oder die Aufklärung oder Verhinderung von im Rahmen einer kriminellen Organisation nach § 278a StGB begangen oder geplanten strafbaren Handlungen ansonsten aussichtslos oder wesentlich erschwert wäre.“³⁸

Zum ersten Mal wurde in Österreich ein durch die Ratskammer bewilligter „großer“ und „kleiner“ Lauschangriff angeordnet. Zuständig für die Durchführung dieses Lauschangriffs und die Auswertung des Überwachungsmaterials war die im Kapitel 2.1.3 beschriebene Sondereinheit für Observation. Minikameras und Miniabhörgeräte wurden von Beamten der SEO im Obergeschoss des Chinarestaurants angebracht. Drei Wochen lang, vom 19. Februar 1999 bis zum 9. März 1999, wurde der Lauschangriff im Chinarestaurant durchgeführt. Die Auswertung des Überwachungsmaterials durch den von der Polizei angestellten Dolmetschers Idehen bestärkte den Verdacht, auf eine international agierende Drogenmafia, und war folglich ausschlaggebend für die Durchführung der im Kapitel 2.2 beschriebenen Operation „Spring“.³⁹

Simon Kravagna weist im Artikel „Drogen: Ein paar Straßendealer“ der Zeitschrift *Format* auf einen interessanten Zusammenhang hin. Die von der Polizei eingereichten Haftanträge bei der Staatsanwaltschaft wurden bereits am 16. Mai beantragt und zuerst wegen einer unzureichenden Begründung von der Staatsanwaltschaft abgelehnt. Beachtung findet dieser Antrag auf Grund seines Zeitpunktes – wenige Tage vorher wurde von der Opposition ein Misstrauensantrag gegen den damaligen Innenminister Karl Schlögl, den Fall Omofuma betreffend, eingebracht. Bewilligt wurden die Haftanträge erst zu einem späteren Zeitpunkt, worauf die Drogenfahndung dann schließlich am 27. Mai stattfand.⁴⁰ Deutlich sind die Vorwürfe aus dem Artikel herauszulesen, dass die Operation „Spring“ instrumentalisiert wurde um vom Misstrauensantrag gegen Karl Schlögl abzulenken und durch den Ermittlungserfolg versucht wurde die Exekutive wieder in besseres Licht zu rücken.

³⁷ Ebd., S.10.

³⁸ Lepuschitz, Michael, Technische Bekämpfung organisierter Kriminalität, Wien, 2000, S.34.

³⁹ Vgl. Lattacher, Siegbert, 1999, S.10-12.

⁴⁰ Vgl. Karavagna, Simon, Drogen: „Ein paar Straßendealer“, in: *Format* Nr. 3/2000, S.44.

2.3 Anonyme Zeugen

Die auf die Operation „Spring“ folgenden Prozesse machten nicht nur wegen des ersten in Österreich durchgeführten Lauschangriffs Schlagzeilen sondern auch wegen des Einsatzes von anonymen Zeugen.

„Unter dem Schlagwort „anonyme Zeugen“ werden Zeugen des unmittelbaren Tatgeschehens verstanden, deren Identität aus Gründen des Zeugenschutzes verborgen bleiben soll. Laut §166a Strafprozessordnung (StPO) ist die anonyme Vernehmung von Zeugen nur erlaubt, sofern diese auf Grund ihrer Aussage vor Gericht der ernststen Gefahr für Leib und Leben oder ihrer Freiheit ausgesetzt sind.“⁴¹

Die Möglichkeit, Zeugen anonym zu vernehmen, besteht zwar schon seit 1993, eine mediale Auseinandersetzung fand aber erst 1999/2000 im Zuge der Prozesse gegen die in der Operation Spring verhafteten afrikanischen Dealer statt.⁴² Der Artikel von Frau Zerbès „Helmpflicht für Zeugen?“ im „Falter“ Nr. 27/00 war vermutlich ausschlaggebend für die schriftliche Anfrage von Mag. Stoisits an den damaligen Bundesminister für Justiz Dr. Dieter Böhmdorfer. Der Anfrage wurde der genannte Artikel vorangestellt. Frau Stoisits weist auf die Meinung von ExpertInnen im Gebiet des Strafverfahrensrechts und auf Urteile des europäischen Gerichtshof für Menschenrechte (EGMR) hin, dass eine vollständige Vermummung eines Zeugen das Recht auf ein faires Verfahren verhindert. Ein Erlass des Justizministeriums macht zudem eine vollständige Vermummung unzulässig, da die nonverbale Kommunikation des anonymen Zeugen erkennbar sein muss.⁴³ Justizminister Böhmdorfer sieht im Einsatz der sieben anonymen Zeugen (AZ 1, AZ 2, AZ 4, AZ 6, AZ 9, AZ 11, AZ 3000) in den auf die Operation „Spring“ folgenden Prozessen keine Menschenrechtsverletzung, da laut dem Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte (EGMR) dann eine menschenrechtsverletzende Vorgehensweise vorliegt, „wenn Schuldsprüche ausschließlich oder in einem entscheidenden Ausmaß auf die Aussagen anonymer Zeugen gestützt werden. In keinem Fall, betont Böhmdorfer, wurde ein Schuldspruch nur auf Grund der Aussage eines anonymen Zeugen getroffen. Inwiefern Aussagen im entscheidende Ausmaß zu Schuldsprüchen führten, obliege der richterlichen Beweiswürdigung.“⁴⁴ Valentina Stopfer schreibt in ihrer Dissertation über „Anonyme Zeugen“, dass im Einführungserlass des Bundesministeriums zum Einsatz anonymer Zeugen dezidiert eine Warnung vor einer „voll-

⁴¹ Kravagna, Simon, Schwarze Dealer-weiße Behörden: Eine Untersuchung der Strafverfolgung afrikanischer Drogendealer in Wien, Dissertation, Wien, 2005, S.51.

⁴² Vgl. ebd., S.50.

⁴³ Vgl. Stoisits, Schriftliche Anfrage 1177/JXXI.GP, 14.07.2000.

⁴⁴ Vgl. Böhmdorfer, Schriftliche Beantwortung einer Anfrage, 1152/AB XXI.GP, 13.09.2000.

ständigen Vermummung“ ausgesprochen wurde, weil es für das Gericht unumgänglich ist, die Gesichtszüge als Reaktionen auf die Befragung des Zeugen beobachten zu können.⁴⁵

Rechtsanwälte übten auch dahingehend vehemente Kritik, dass anonyme Zeugen in Verbindung mit der „kleinen Kronzeugenregelung“⁴⁶, die eine großzügige Strafmilderung vorsieht, wenn mit den Strafverfolgungsbehörden zusammengearbeitet wird, besonders gefährdet sind, Falschaussagen zu treffen. Anonyme Zeugen, die meist selber Tatverdächtige sind, haben so leichtes Spiel den Verdacht von sich auf andere zu lenken. Zudem können sie sich durch ihre Anonymisierung Kontrollfragen entziehen, die Rückschlüsse auf ihre Identität möglich machen würden.⁴⁷

Wie der parlamentarischen Beantwortung durch Justizminister Böhmendorfer zu entnehmen ist, waren alle sieben anonymen Zeugen in den Operation „Spring“ Prozessen selbst Tatverdächtige.⁴⁸ Für alle sieben bestand demnach der Anreiz, andere Verdächtige zu beschuldigen, um selbst eine Strafmilderung wegen guter Kooperation zu erhalten. Die Kooperationsbereitschaft des AZ 1 war so groß, dass sogar Richter Gustav Rothmayer darüber erstaunt war, dass sich der anonyme Zeuge merken konnte wo und wann sich eine Zahl von ca 30 der Angeklagten aufgehalten haben und welche Menge an Drogen diese verkauften.

„Es war schon verwunderlich, dass er über jeden etwas gewusst hat. Ich würde mir nicht 20 bis 30 Namen merken und wissen, was wer wann macht.“⁴⁹

Der Aussageeifer des anonymen Zeugen AZ1 vermochte es zwar, Verwunderung bei Herrn Rothmayer hervorzurufen, schwerwiegende Zweifel an der Glaubwürdigkeit des anonymen Zeugen hegte dieser aber nicht.

Für den Anwalt Phillip Bischof war es vorprogrammiert, dass Fehler passieren, wenn ein AZ 40 Menschen belastet. So unterlief dem anonymen Zeuge AZ1 der Fehler, dass er Leute belastet hat, die zur Tatzeit im Gefängnis saßen.⁵⁰ Zudem wollte eben dieser Zeuge zur selben Zeit einen Angeklagten in Wien und einen anderen in St. Pölten beim Drogenkauf beobachtet haben.⁵¹

45 Vgl. Stopfer, 2003, S.76.

46 § 41a StGB Außerordentliche Strafmilderung bei Zusammenarbeit mit den Strafverfolgungsbehörden: Wenn ein Täter wesentlich dazu beiträgt, die aus der Organisation entstandene Gefahr zu vermindern, oder eine strafbare Handlung über seinen eigenen Tatbeitrag aufzuklären, oder eine Person der Organisation auszuforschen, „so kann ein gesetzliches Mindestmaß der Strafe nach Maßgabe des § 41 unterschritten werden, wenn dies der Bedeutung der geoffenbarten Tatsachen im Verhältnis zur Schuld des Täters entspricht.“
Siehe: http://www.jusline.at/41a_Au%C3%9Ferordentliche_Strafmilderung_bei_Zusammenarbeit_mit_den_Strafverfolgungsbeh%C3%B6rden_StGB.html, besucht am 11.04.2011.

47 Vgl. Stopfer, 2003, S.105-106.

48 Vgl. Böhmendorfer, Schriftliche Beantwortung einer Anfrage, 1152/AB XXI.GP, 13.09.2000.

49 Rothmayer, Gustav, in: „Operation Spring“, 01:10:23-01:12:05

50 Vgl. Bischof, Phillip, in: „Operation Spring“, 01:06:11-01:06:50

51 Vgl. Binder, Lennert, in: „Operation Spring“, 01:06:51-01:08:25

Wie brisant die Praxis von anonymen Zeugen ist, zeigte sich am Fall des AZ3000. Er weigerte sich trotz massiven Drucks von Seiten der Justiz, weiter als anonymen Zeuge aufzutreten und nahm schließlich seine belastenden Aussagen zurück, weil er nicht wie „vereinbart“ verurteilt wurde. Eine Folge davon war eine Neuaufnahme des Prozesses von Emanuel Chukwujiekwu, der anfänglich auf Grund der Aussagen des AZ3000 zu zehn Jahren Haft verurteilt wurde.⁵²

„Besser, dass ich mit allem an die Öffentlichkeit komme und die Wahrheit sage, denn wenn sie mich verbergen, kann ich weiter lügen, sagen oder dieses ja, ja, ja; wobei mich niemand erkennt.“⁵³

Der Behauptung des damaligen Justizministers Böhmendorfer, dass es von Seiten der Polizei und der Justizbehörde keine Deals, Versprechungen und Drohungen gegenüber den anonymen Zeugen gab, stehen die Aussagen von James Iyanka Maduke (AZ 3000) und des Angeklagten Kelvin O. diametral gegenüber.⁵⁴

James Iyanka Maduke erzählt, wie er von zwei von seinem Richter geschickten Justizbeamten aus seiner Zelle in einen Saal gebracht wurde, um dort befragt zu werden.

„Und Mende [Richter] hätte ihnen [Justizbeamte] gesagt, sie sollen mich warnen, er möchte mir eine letzte Chance geben, und wenn ich diese Chance nicht ergreife, dann werde ich schwer bestraft und streng behandelt werden. (...) Meine Strafe wird 13 Jahre sein, aber jetzt muss ich ihnen gewisse Dinge sagen, dann wird vielleicht meine Strafe dreieinhalb oder vier Jahre sein.“⁵⁵

Der Angeklagte Kelvin O. erzählt in einem Interview im Dokumentarfilm „Operation Spring“, dass ihm versprochen wurde, bei guter Zusammenarbeit nicht ins Gefängnis gehen zu müssen.

„Ich bräuchte nur zu sagen, was sie mir vorsagen würden. Ich müsste es auf ihre Fragen dann nur wiederholen. Es würde ganz leicht für mich sein. Danach könnte ich nach Hause gehen. Erst da begriff ich überhaupt was sie mir sagen wollten. Ich fragte: „Sagen sie mir etwa, was ich über Leute aussagen soll?“ Sie sagten: „Ja, über diese Leute, die sie mit mir verhaftet haben.“ Ich antwortete: „Nein, das kann ich nicht, mein Gewissen würde mich ewig quälen.““⁵⁶

⁵² Vgl. Kravagna, 2005, S.52.

⁵³ Maduke, Iyanka, James (AZ3000), Interview mit einem anonymisierten Zeugen, <http://no-racism.net/article/1454/>, S.9, besucht am 07.04.2011.

⁵⁴ Vgl. Böhmendorfer, Schriftliche Beantwortung einer Anfrage, 1152/AB XXI.GP, 13.09.2000.

⁵⁵ Maduke, Iyanka, James (AZ3000), Interview mit einem anonymisierten Zeugen, <http://no-racism.net/article/1454/>, S.3-4., besucht am 07.04.2011.

⁵⁶ Kelvin O., in: „Operation Spring“, 58:50 – 01:01:20

2.4 Beweismittel mit fragwürdiger Aussagekraft

Das durch den „großen Lauschangriff“ gewonnene Beweismaterial galt in den darauf folgenden Gerichtsverhandlungen als Hauptbeweismittel, deren Beweiskraft in mehrerlei Hinsicht zu hinterfragen ist. So wird etwa die schlechte Bildqualität der Überwachungsvideos von Richtern, Anwälten und auch aus dem Justizministerium selbst bemängelt.

Richter Gustav Rothmayer beschreibt, dass auf den Überwachungsvideos Leute nicht genau erkannt werden konnten. Details, etwa was einzelne Personen aus dem Mund herausgenommen haben, waren unmöglich zu erkennen.⁵⁷ Philipp Bischof, einer der Strafverteidiger war geschockt über die Qualität der Überwachungsvideos, als er sie zu sehen bekam.⁵⁸ Auch wenn die Kritik aus den Reihen der Justiz beschwichtigender ausfällt, so werden zumindest von einzelnen, wie etwa dem damaligen Sektionschef der Legislativabteilung des Justizministeriums Roland Mikklau technische Fehler, etwa dass die Bild- und Tonspur nicht synchron waren, zugegeben.⁵⁹ Eine mediale Resonanz die schlechte Bild- und Tonqualität der Überwachungsvideos betreffend kommt von der Tageszeitung „Der Standard“ und der Wochenzeitschrift „Profil“ erst als Reaktion auf den Dokumentarfilm „Operation Spring“.

„Als bössartige Anwälte die Vorführung der Überwachungsvideos vor Gericht durchsetzen, muss ein Polizeibeamter erklären, was und wen man auf den diffus unscharfen Schwarz-Weiß- Videos erkennen soll, der interessierte Laie sieht nur schemenhafte Gestalten beim Mittagessen und hört undifferenzierten Gasthauslärm.“⁶⁰

Nina Horacek zitiert in einem Artikel für die Stadtzeitung „Falter“ den Amnesty-Österreich Chef Heinz Patzelt:

„Ich hätte mir nie gedacht, dass die Justiz im besten Falle so unvorstellbar naiv vorgeht. Dass Polizeibilder, die an Sechzigerjahre-DDR-Qualität erinnern und auf denen man nichts erkennen kann, vor Gericht als Beweis gelten, hätte ich für schlichtweg unmöglich gehalten.“⁶¹

57 Rothmayer, Gustav, in: „Operation Spring“, Regie: Angelika Schuster, 10:23 – 12:09

58 Bischof, Philipp, in: „Operation Spring“, 14:05 – 15:55

59 Mikklau, Roland, in: „Operation Spring“, 45:49 – 48:05

60 Patzelt, Heinz, Helmi, Strumpf und die Achse des Bösen, Hat Colin Powell in Wien gelernt?, in: derStandard.at, Günther Bronner (Hrsg.), vom 28.September 2005, Seite besucht am 01. Mai 2011.

61 Patzelt, Heinz, zitiert nach: Horacek, Nina, Alle waren schwarz, in: Falter, Thurnher, Armin (Hrsg.), 38/05, 21.09. 2005, S.20.

Diesen Artikeln ist vorzuwerfen, dass die AutorInnen nicht klar formulieren, von welchen Überwachungsvideos die Rede ist. Sollte sich deren Kenntnis auf diesen einen im Dokumentarfilm mehrmals gezeigten Ausschnitt des Beweismaterials beschränken, so stellt sich die Frage, wie viele und an welchen Orten Überwachungsvideos gemacht wurden und ob dieser wenige Sekunden andauernde Ausschnitt tatsächlich repräsentativ für das gesamte Videomaterial ist? Die Frage an welchen Orten der große Lauschangriff durchgeführt wurde, wird in der für diese Arbeit gesichteten Literatur nur mit dem bereits erwähnten Chinarestaurant beantwortet. Auch der an der Operation „Spring“ maßgeblich beteiligte Oberstleutnant Joseph Böck, wusste im Zuge eines Interviews für diese Arbeit keinen anderen Ort als das Chinarestaurant „Willkommen“ zu nennen. Die telefonische Anfrage im Bundesministerium für Inneres blieb ebenso erfolglos. Die Antwort auf die schriftliche Anfrage ans Bundesministerium für Inneres ist noch ausständig.

Nicht nur die Qualität des Beweismaterials, auch die Handhabung einzelner Richter mit den Beweismitteln lieferte Grund zur Kritik. Anstelle der Originalaudio- und Videokassetten, wie es normalerweise üblich ist, bekamen die Strafverteidiger nur die von der Polizei übersetzten Protokolle. Eine adäquat Vorbereitung und Prüfung des Beweismaterials war so nicht möglich.⁶² Als die Strafverteidiger zu einem späteren Zeitpunkt der Prozesse Auszüge des Beweismaterials sichten durften, stießen sie auf weitere Schwierigkeiten. Das in den öffentlichen Verhandlungen vorgeführte Beweismaterial konnte auf Grund der Monitorpositionierung nur von Richtern, Staatsanwaltschaft und Strafverteidigern gesehen werden. Die Bitte des Strafverteidigers Lennert Binder, den Monitor so zu positionieren, dass die ZuschauerInnen ebenfalls Sicht auf das Video haben, wurde mehrmals von Richter Wilhelm Mende abgelehnt. Die Öffentlichkeit wurde so ausgeschlossen, womit fundamentale Rechtsgrundsätze nicht eingehalten wurden.⁶³

Eine fatale Fehlerquelle trat zu Tage als sich Strafverteidiger und die engagierte Journalistin Nina Horaczek genauer mit dem „Dolmetscher“ Idehen auseinandersetzten, der für die Übersetzungsprotokolle fürs Gericht verantwortlich war. Absonderlich war, dass dieser Dolmetscher anfangs anonymisiert war, was Hilfspersonen des Gerichts eigentlich nicht erlaubt ist. Würde ein Richter oder ein Anwalt anonymisiert hinter einem Helm versteckt zu Gericht auftreten würde das nicht hingenommen werden.⁶⁴ Der Strafverteidiger Lennert Binder konnte sich mit seiner Bitte durchsetzen, den Dolmetscher den Verhandlungen hinzuzuziehen, um seine Qualität als Übersetzer überprüfen zu können. Tatsächlich stellte sich bei einer live Übersetzung zu Gericht heraus, dass der Dolmetscher eine bereits von ihm übersetzte Textpassage gänzlich anders übersetzte:

62 Binder, Lennert, in: „Operation Spring“, 12:50 – 13:14

63 Ebd., 25:08 – 27:28

64 Bischof, Philipp, in: „Operation Spring“, 31:28 – 32:22

„„Stadt aus Eisen Jehowa ist ein Gott Jesus ein König. Wurde dann übersetzt mit: Wie viel hast du verkauft und der Türke hat mir das Geld nicht gegeben.““⁶⁵

Der Diplomkaufmann Idehen hatte weder eine Ausbildung als Dolmetscher noch war er, was zufällig herausgefunden wurde, vor Gericht beeidigt worden.⁶⁶

Trotz dieser Missstände und den zweifelhaften Übersetzungen seitens des Dolmetschers zweifelt der Oberste Gerichtshof nicht an dessen Kompetenz, da diese von der Polizei bestätigt wurde.⁶⁷

Aus den gerichtlichen Akten ist zu entnehmen, dass der Dolmetscher neben der Aufgabe die Überwachungsbänder ins Deutsche zu übersetzen, die Stimmen den einzelnen Personen zuordnen und die Personen auf den Videos identifizieren musste.⁶⁸ Im Fall des im Zuge der Operation „Spring“ verhafteten Joseph Sabinus wurde eine Stimmvergleichsanalyse durchgeführt. Das Ergebnis des österreichischen Instituts für Schallforschung war, dass eine Zuordnung auf Grund des Hintergrundlärms nicht möglich ist. Dem Dolmetscher gelang, was dem österreichischen Institut für Schallforschung nicht möglich war. Das Untersuchungsergebnis des österreichischen Instituts für Schallforschung veranlasste das Gericht weder zur Überprüfung der Qualität des Dolmetschers noch zu einem Freispruch des Angeklagten Sabinus.⁶⁹ Vom Gericht erster Instanz und vom obersten Gerichtshof werden die Übersetzungen des Dolmetschers der wissenschaftlichen Untersuchung vorgezogen.

Die Absonderlichkeiten rund um die Person des Dolmetschers finden ihren Zenit in den Rechercheergebnissen der Journalistin Nina Horazcek. Sie konnte belegen, dass der Dolmetscher Idehen in seiner Aufgabe als Deutschland-Vertreter der nigerianischen Regierungspartei, politisch motivierte Gründe gehabt haben könnte bestimmte Passagen in den Protokollen nicht zu übersetzen, schließlich hätte er für die Partei gearbeitet, vor der viele der Verhafteten Nigerianer geflohen sind. Tatsächlich übersetzte der Dolmetscher nicht Wort für Wort sondern summarisch mit zahlreichen Auslassungen. Ihm oblag die Entscheidung was für die Polizei relevant ist und was nicht.⁷⁰ Im Oktober 2005 heißt es in einem Artikel im „online-Standard“, dass der damals leitende Staatsanwalt im Justizministerium Viktor Eggert versprach, einige Fälle neu aufzurollen, sollten schwere Verfahrensmängel nachweisbar sein, wie etwa durch den Dolmetscher falsch übersetzte Aussagen, die dem

65 Binder, Lennert, in: „Operation Spring“, 35:27 – 37:29

66Vgl., GEMMI, Gesellschaft für Menschenrechte von Marginalisierten und MigrantInnen, 1000 Jahre Haft, Operation Spring und institutioneller Rassismus, Resümee einer antirassistischen Gruppe, Wien, 2005, S.60.

67Binder, Lennert, in: „Operation Spring“, 35:27 – 37:29

68 Schuster, Angelika, in: „Operation Spring“, 37:30 – 38:36

69Bischof, Philipp, in: „Operation Spring“, 38:37 – 41:56

70 Vgl., Horazcek, Nina, Alle waren schwarz, in: Falter, Thurnher, Armin (Hrsg.), 38/05, 21.09.2005, S.20.

Gericht als wichtige Beweismittel dienen.⁷¹ Durch das Zuziehen des zweiten Dolmetschers Dr. Elias Kunu im Fall Chukwujekwu, ein im Zuge der Operation „Spring“ als angeblicher Drogenboss Verhafteter, wurden grobe Mängel in der vorliegenden Übersetzung von Idehen festgestellt. Die Stimmzuordnung konnte von Dr. Kunu nicht nachvollzogen werden und schwerwiegend beschuldigende Aussagen im Übersetzungsprotokoll konnten im Originalüberwachungsmaterial nicht gefunden werden.⁷² Dennoch kam es in keinem weiteren Fall zu einer erneuten Überprüfung der Übersetzungsprotokolle.

Im Mitteilungsblatt des österreichischen Übersetzer- und Dolmetscherverbandes wird nicht nur an der Befähigung des von der Polizei angestellten Dolmetschers für die afrikanische Sprache Igbo gezweifelt, auch eine Gerichtsdolmetscherin für Englisch gerät in die Kritik.

„Wenn schon in einer Verhandlung mit einer langgedienten Dolmetscherin für Englisch so viele Mängel in der Kommunikationsmitteilung auftreten (und offenbar aus der Sicht der Justiz ohne Konsequenzen bleiben), um wie viel weniger verlässlich mögen dann Übersetzungen des deutschen Polizeidolmetschers für Igbo sein (...), der die undeutlich aufgezeichneten Äußerungen (...) summarisch auf Deutsch protokollierte?“⁷³

Die aus Sicht der Polizei überaus effiziente Arbeit des Dolmetschers Idehen lässt sich auf theoretischer Basis mit dem Konzept von Erich Prunc, der vierfachen Loyalität des Übersetzers (gegenüber AusgangstextautorIn, ZieltextrezipientIn, AuftraggeberIn und eigener professioneller Identität) erklären. Im Fall des Dolmetscher Idehen ist die Polizei der Auftraggeber und diese hat in ihrer Funktion, Drogengeschäfte der Afrikaner aufzudecken, die Übersetzung geliefert bekommen, die sie benötigte.⁷⁴

⁷¹ Vgl., Redaktion, Staatsanwalt: „Letztes Wort nicht gesprochen“, in: Standard online, Bronner, Gerhard (Hrsg), 23. Oktober, 2005.

⁷² Vgl., Pöchlhammer, Franz, Polizeidolmetschen + Gerichtsdolmetschen = Justizskandal?, in: Universitas: Mitteilungsblatt des Österreichischen Übersetzer- und Dolmetscherverbandes Universitas, Heft 4/2005, S.1.-7. <http://www.operation-spring.com/spring/sites/frs.htm>, Seite besucht am 19.04.2011.

⁷³ Pöchlhammer, Franz, Polizeidolmetschen + Gerichtsdolmetschen = Justizskandal?, in: Universitas: Mitteilungsblatt des Österreichischen Übersetzer- und Dolmetscherverbandes Universitas, Heft 4/2005, S.6. <http://www.operation-spring.com/spring/sites/frs.htm>, Seite besucht am 19.04.2011.

⁷⁴ Vgl. ebd., S.1-2.

3. Theoretischer Teil

3.1 Definitionen des Dokumentarfilms

Exemplarisch stehen in diesem Kapitel ein paar wenige Definitionen für die traditionellen, theoretischen Versuche den Dokumentarfilm zu fassen. Monika Beyerle erkennt in diesen traditionellen Versuchen zwei Tendenzen:

„Die eine besteht darin, ihn in Relation zum Spielfilm zu betrachten, d.h. Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen beiden Formen auszuloten. Die andere versucht das besondere Verhältnis des Dokumentarfilms zur äußeren Wirklichkeit zu charakterisieren.“⁷⁵

Diesen traditionellen Definitionen, die gleichsam als Extreme dieser Dichotomie zu verstehen sind, werden Definitionen von Eva Hohenberger gegenübergestellt, die mit ihrer Genrebeschreibung einen Mittelweg beschreitet. Keine dieser Definitionen kann als „die Gültige“ schlechthin angesehen werden, sie sollen vielmehr als Spiegel der jeweiligen Theorien, in deren Kontext sie entstanden sind, gelesen werden.

Die Extremposition, den Dokumentarfilm mit dem Spielfilm gleichzusetzen, wird unter anderem Christian Metz durch seine provokante Aussage „Every film is a fiction film.“⁷⁶ zugeschrieben. Monika Beyerle gibt zu bedenken, dass sich diese Zuschreibung bei Metz nur auf diesen einen Satz stützt, mit dem er vermutlich nicht mehr sagen wollte, als dass es sich sowohl beim Spiel- als auch beim Dokumentarfilm um ein Repräsentationssystem handelt. Metz' Ausspruch so auszulegen, als habe der Dokumentarfilm keine Existenzberechtigung, verzerrt in Beyerles Augen Metz' Aussage vollständig. Jean Luis Comolli dieser Extremposition zuzuordnen, erscheint Beyerle passender, da er dem Dokumentarfilm nicht nur den Vorwurf entgegenbringt, auf Grund seiner Sinnproduktion fiktiv zu sein, sondern diese darüber hinaus mit Manipulation im Sinne von Betrug in Zusammenhang bringt.⁷⁷

„Sobald die Kamera eingreift, beginnt die Manipulation; und jedes Verfahren stellt wohl oder übel eine Manipulation des Dokuments dar – selbst wenn man

⁷⁵ Beyerle, 1997, S.20.

⁷⁶ Metz, Christian, zitiert nach: Beyerle, Monika, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm, Trier, 1997, S.43.

⁷⁷ Vgl. Beyerle, 1997, S.43.

es auf die reine Technik begrenzt (...). So sehr man auch das Dokument bewahren will, kann man doch nicht vermeiden es herzustellen.“⁷⁸

Etymologisch betrachtet kann der Gattungsbegriff Dokumentarfilm auf den lateinischen Terminus „documentum“ zurückgeführt werden. Übersetzt wird „docu-mentum“⁷⁹ unter anderem mit: Beweis. Die Frage, für was der Dokumentarfilm als Beweis angesehen werden kann, lässt sich aus zahlreichen Definitionen herauslesen. Definitionen, die einer Extremposition in Bezug auf das Verhältnis des Dokumentarfilms zur äußeren Wirklichkeit zuzurechnen sind.

„Dokumentarfilm: auf der Realität beruhender Filmtyp ohne Berufsschauspieler und ohne Spielhandlung, von S. Kracauer als Tatsachenfilm bezeichnet, bezweckt in erster Linie, in relativ ungezwungener, erfreulicher und müheloser Weise zu informieren und zu belehren.“⁸⁰

William Sloan definiert Dokumentarfilm folgendermaßen:

„Der Begriff Dokumentarfilm bezieht sich im weitesten Sinn auf Filme, die wahr sind, die Realität zeigen und in erster Linie für nicht kommerzielle Zwecke bestimmt sind.“⁸¹

Die hier behauptete Realitätsgebundenheit des Dokumentarfilms, bedarf im Lichte der delikaten philosophischen Auseinandersetzung⁸² mit dem Terminus Realität einer genaueren Differenzierung. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf Eva Hohenberger, die in ihrem Werk „Die Wirklichkeit des Films“ eine präzise Unterscheidung der verschiedenen Wirklichkeitsbezüge des Dokumentarfilms vornimmt.

⁷⁸ Comolli, Jean-Luis, Der Umweg über das direct, in: Hohenberger, Eva (Hrsg.), Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilmes, 1998, S.244.

⁷⁹ J. M. Stowasser, M. Petschenig und F. Skutsch, Der Kleine Stowasser, Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch, Wien, 1979, S.147.

⁸⁰ Silbermann, Alphons, Handwörterbuch der Massenkommunikation und Medienforschung, Band 1, Berlin, 1982, S.69.

⁸¹ Sloan, William, The Documentary Film and the Negro, in: Jacobs, Lewis, The Documentary Tradition, New York, 1973, S.4., zitiert nach: Nichols, Bill, Dokumentarfilm – Theorie und Praxis, in: Hohenberger, Eva, Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin, 1998, S.166.

⁸² Hattendorf (1999) verweist hier etwa auf Paul Watzlawick und Siegfried J. Schmid, Vertreter des radikalen Konstruktivismus

„Zunächst erweist es sich als notwendig, die Redeweise von der einen Realität (die der Dokumentarfilm abbilde) aufzugeben und auf der Produktionsseite ebenso wie auf der Rezeptionsseite mehrere Realitäten zu unterscheiden.“⁸³

Hohenberger unterscheidet:

„Die nichtfilmischen Realität: (...) Sie gibt im weitesten Sinn vor (ideologisch, politisch) was gefilmt wird, welche Themen aktuell sind. Sie ist darüber hinaus das Reservoir überhaupt abbildbarer Realität. Sie ist sozusagen Geschichte vor dem Moment ihrer medialen Produktion, andererseits aber auch die Realität, die der Produzent als mögliche Rezeptionsrealität intendiert, auf die er hinarbeitet.

Die vorfilmischen Realität: Gemeint ist die Realität, die im Moment der Filmaufnahme vor der Kamera ist. (...)

Die Realität Film: Gemeint ist alles, was von Seiten des Films in die Produktion eines Filmes eingeht, also Organisation, Finanzierung (...), Technik, Schnitt, Laborarbeiten, Verleih, Werbung usw.. Man könnte sie auch den Film als Institution nennen.

Die filmischen Realität: Gemeint ist der fertige Film, so wie er schließlich dem Publikum vorgeführt wird. (...)

Die nachfilmischen Realität: Gemeint ist die Rezeption im weitesten Sinn, also nicht nur der unmittelbare Akt der Filmbetrachtung, sondern auch seine Organisation oder seine weitgehende Verarbeitung von der Zeitungskritik bis hin zu Rückwirkungen auf die nun wieder nichtfilmische Realität, die dargestellt wurde.“⁸⁴

Aufbauend auf die verschiedenen Realitätsbezüge des Dokumentarfilms macht Hohenberger den Unterschied zwischen dem dokumentarischen und dem fiktionalen Film am Verhältnis zwischen der nichtfilmischen und der vorfilmischen Realität fest. Während die vorfilmische Realität im fiktionalen Film gleichsam nach der Filmaufnahme verschwindet, sich in den Film zurückzieht, findet beim Dokumentarfilm eine Rückverwandlung der vorfilmischen Realität in die nichtfilmische Realität, aus der sie entstanden ist, statt.⁸⁵

Während es auf der Produktionsebene zwischen Dokumentar- und Spielfilm keine eklatanten Unterschiede gibt, so verweist Hohenberger auf eine große Differenz auf der Rezeptionsebene.

⁸³ Vgl. Hohenberger, Eva, Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm Ethnographischer Film – Jean Rouch, Hildesheim, 1988, S.28.

⁸⁴ Vgl. ebd., S.29-30.

⁸⁵ Vgl. ebd., S.35.

onsebene. Dokumentarfilme werden im Gegensatz zu fiktionalen Filmen in Bezug auf die Rezeptionswahrnehmung eng in die Verbindung mit Geschichte gebracht. Was natürlich auch damit zusammenhängt, dass unser Bild von Geschichte ein von dokumentarischen Filmbildern durchdrungenes ist.⁸⁶

Hohenberger nimmt des Weiteren eine pragmatische Unterscheidung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm auf vier Ebenen vor. Auf der institutionellen Ebene unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm durch eine alternative Ökonomie. Er besitzt weniger Kapital für die Produktion, vertreibt seine Filme auf anderen Wegen und besitzt eine andere Öffentlichkeit. Auf einer sozialen Ebene unterscheidet sich der Dokumentar- vom Spielfilm, dass er sich der Wissensvermittlung und Aufklärungsarbeit über die real existierende Welt annimmt, womit dem Dokumentarfilm eine andere gesellschaftliche Funktion zukommt als dem Spielfilm. Auf der Ebene des Produkts besteht die Differenz zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm auf Grund der Nichtfiktionalität des dokumentarischen Materials. Die Organisation des Materials steht in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den Ereignisverläufen der Wirklichkeit. Letztlich hebt sich der Dokumentarfilm auf einer pragmatischen Ebene vom Spielfilm ab, weil dieser realitätsbezogene Schemata aktiviert, was zur Auswirkung hat, dass Dokumentarfilme von RezipientInnen als Filme über die Wirklichkeit erkannt werden.⁸⁷

Hohenberger ist wie Bill Nichols, Manfred Hattendorf, Joachim Paech, Monika Beyerle und Wilma Kiener den DokumentarfilmforscherInnen zuzuordnen, die den Fokus von der Abbildqualität des Dokumentarfilms hin zum Film als Kommunikationsmittel mit einem filmisch gestalteten Text verschieben. Verschiedenste Positionierungen in Bezug auf das Narrative im Dokumentarfilm werden im nächsten Kapitel erörtert.

3.2 Theoretische Zugänge zum Dokumentarfilm

Nur wenige AutorInnen machten sich bisher die Mühe, sich mit der Geschichte der Dokumentarfilmtheorie auseinanderzusetzen. Den Grund dafür sieht Eva Hohenberger, eine der wenigen AutorInnen, die sich dieser Aufgabe angenommen hat, in der anfänglichen Verbindung von Theorie und Praxis.⁸⁸ Monika Beyerle erkennt in dieser Verbindung, Theoretiker = Praktiker, einen deutlichen Unterschied zum Spielfilm, bei dem TheoretikerInnen und PraktikerInnen in der Regel unabhängig voneinander arbeiten.⁸⁹ Sowohl Beyerle als auch Hohenberger verankern eine von den dominanten Sichtweisen der Praktiker unabhän-

⁸⁶ Vgl. Hohenberger, 1988, S.63.

⁸⁷ Vgl. Hohenberger, 1998, S.20-21.

⁸⁸ Vgl. Hohenberger, Eva, Berlin, 1998, S.8.

⁸⁹ Vgl. Beyerle, Monika, 1997, S.23.

gige theoretische Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm erst in den 70er Jahren. Die frühesten Theorien etwa von Dziga Vertov und John Grierson, der oft als Vater des Dokumentarfilms bezeichnet wird, wurden von den Filmwissenschaftlern eher kritisch gesehen.

„Im strengen Theorieverständnis der noch jungen Filmwissenschaft galten die Texte der Klassiker wie Vertov und Grierson eher als ideologieträchtige Rechtfertigungen dokumentarischer Praxis und spielten daher für die eigene Auseinandersetzung eine weitaus geringere Rolle als die zeitgenössischen Paradigmen der Filmtheorie selbst.“⁹⁰

In den 60er Jahren entstand mit der technischen Entwicklung leichter Handkameras und Synchrononteknologie das Direct Cinema, dessen Postulat es war, das Geschehen im »beobachtenden Modus/observational Mode«⁹¹, d.h. objektiv von außen zu beobachten und keinesfalls ins Geschehen einzugreifen. Während Vertov und Grierson dem Dokumentarfilm eine soziale Funktion und einen spezifischen Wirklichkeitsbezug zuschrieben, erhoben die Vertreter des Direct Cinema in Bezug auf das Verhältnis vom Dokumentarfilm zur Wirklichkeit den naiven Anspruch, dass es ihre Dokumentarfilme, herbeigeführt durch den technischen Fortschritt, vermögen, die Realität abzubilden. Darüber hinaus könne den Zuschauern der Dokumentarfilm als Ersatz für die Realitätswahrnehmung dienen.⁹² Hohenberger subsumiert die frühen Theorien der Klassiker Grierson, Rotha, Vertov, Ivens und das Direct Cinema unter dem Begriff „normative Theorien“.

„(...) da ihr Gegenstandsverständnis zugleich die Beschreibung seines Sollzustandes enthält: »Dokumentarfilm soll sein...« lautet der entscheidende Impuls dieser Theorien (...).“⁹³

Hohenberger nennt zwei weitere Phasen der Theoriebildung, die „reflexiven“ und die „dekonstruktiven Theorien“. Diese Phasen unterscheiden sich durch ein jeweils spezifisches Gegenstandsverständnis. Zeitlich gesehen lösen sie einander nicht ab, sondern überlagern sich zum Teil.⁹⁴

Zu den reflexiven Theorien zählt Hohenberger all jene, die sich mit einzelnen Aspekten, mit spezifischen Fragestellungen beschäftigen, die sich auf Problemfelder der normativen Filmtheorie beziehen. Nicht selten steht bei den reflexiven Theorien der Text im Zentrum des Interesses. Wie die normativen Theorien setzen die reflexiven Theorien den Dokumen-

⁹⁰ Hohenberger, Eva, *Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin, 1998, S.12.

⁹¹ Vgl. Nichols, Bill, 1991, S.38ff.

⁹² Vgl. Hohenberger, Eva, Berlin, 1998, S.16.

⁹³ Ebd., S.29-30.

⁹⁴ Vgl. Hohenberger, 1998, S.29.

tarfilm als Genre voraus und schreiben ihm ein spezifisches Verhältnis zur Wirklichkeit zu. Als einen wichtigen Vertreter dieser Theorie nennt Hohenberger Bill Nichols, der sich in seinem Werk „Representing Reality“ mit folgenden Problemfeldern des Dokumentarfilms auseinandergesetzt hat: Mit seiner gesellschaftlich-ideologischen Funktion, seinen Merkmalen auf der Textebene und seiner Genregeschichte, um nur einige zu nennen. Weitere Theoretiker, die dieser Theorie zuzurechnen wären sind Francois Jost, Maxime Scheinfeigel und Vivian Sobchack.⁹⁵ Wilma Kiener, die mit der Adaption von Genettes Modell auf den Dokumentarfilm und dessen Erzählstrategien auf der Textebene untersucht, ist ebenfalls den reflexiven Theorien zuzuordnen.

Die dritte Phase bezeichnet Hohenberger als „dekonstruktive Theorien“, weil sie in Opposition zu den normativen und den reflexiven Theorien den Dokumentarfilm als Genre nicht voraussetzen, sondern stark an ihm zweifeln. Jean-Luis Comolli, Roger Odin, Trinh T. Minh-ha und William H. Gynnn sind prominente Vertreter der dekonstruktiven Theorien.

„Sie lehnen jegliche Ontologie des Dokumentarischen ab, das sie höchstens als pragmatisch konstruiertes Genre gelten lassen. Da sie in erster Linie mit der Demontage eines bestimmten Begriffs vom Dokumentarfilm befasst sind, sollen sie hier dekonstruktive Theorien genannt werden.“⁹⁶

Grundlegend sind alle Versuche, den Dokumentarfilm zu fassen oder zu definieren, von dem Spanungsverhältnis einerseits zwischen dem Spielfilm und dem Dokumentarfilm und andererseits zwischen dem Dokumentarfilm und der Wirklichkeit geprägt. Versuche, den Dokumentarfilm in der Nähe des Spielfilms zu verorten, haben eine Veränderung im Verhältnis zur Wirklichkeit zur Folge und umgekehrt bewirkt eine Positionsveränderung in Richtung Wirklichkeit eine Veränderung des Verhältnisses vom Dokumentarfilm zum Spielfilm. Als Reaktion auf die anfänglichen Theorien von Grierson und Vertov, die den Dokumentarfilm in Abgrenzung zum Spielfilm auf Grund seines spezifischen Verhältnisses zur Wirklichkeit definieren, können die Theorien der Filmsemiotik verstanden werden, die ihm meist wegen textueller Merkmale ein Verwandtschaftsverhältnis zum Spielfilm zuschreiben.⁹⁷

„Die Etablierung der Filmsemiotik in den 60er Jahren bewirkt einen Umschwung in der Theorie von einer (Über)-Betonung des Abbildcharakters hin zu einer (Über)-Betonung des filmischen Konstruktcharakters.“⁹⁸

⁹⁵ Ebd., S.30.

⁹⁶ Ebd., S.31.

⁹⁷ Vgl. Beyerle, 1997, S.20.

⁹⁸ Ebd., S.44.

Eng verwoben mit den unterschiedlichen Dokumentarfilmtheorien sind zahlreiche Versuche den Dokumentarfilm zu definieren.

3.3 Das Narrative im Dokumentarfilm

3.3.1 Vorbehalte gegen das Narrative im Dokumentarfilm

Generell stellt Wilma Kiener fest, dass die spärlichen theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Narrativen im Dokumentarfilm meist wertender Natur sind. Die Frage, ob Dokumentarfilme Geschichten erzählen sollen/dürfen, führt unweigerlich zu einer Pro oder Contra Haltung. Die von manchen TheoretikerInnen vorgenommene Gleichsetzung von nicht-narrativ mit nicht-fiktional spiegelt sich auch im Umkehrschluss fiktional = narrativ im Alltag wieder. So besteht auf einer reinen Konnotationsebene eine starke Verbindung zwischen dem Nicht-Fiktionalen und dem Intellekt:⁹⁹

„pragmatisch-rationale Distanz, soziale Wirklichkeit, soziale Probleme, aufklärerische Argumente, praktische Lösungen [werden mit dem Nicht-fiktionalen verbunden]. Dagegen verbindet sich das Narrative in der allgemeinen Vorstellung mit dem Sensuellen: Phantasie, Emotion, Genuss, Übersteigerung und damit Überwindung der Alltagsnormalität.“¹⁰⁰

Aus theoretischer Sicht trugen zu dieser Dichotomie von nicht-fiktional und narrativ vorrangig die linke amerikanische Filmtheorie bei. Als Gegenbewegung zum populären Hollywoodkino begriff sich diese Filmtheorie als politische und sozialkritische Bewegung. Mit narratologischen Analysemethoden wurden ausschließlich Spielfilme untersucht mit dem Ergebnis, dass kommerzielle Filme aus der Fabrik Hollywood mit ihrer narrativen Form bestehende Normvorstellungen der Gesellschaft stetig reproduzieren und nicht dazu beitragen die Gesellschaft und die Welt zum Besseren zu verändern. Die Vorbehalte gegen das kommerzielle Kino wurden pauschal auf das Narrative an sich übertragen. Der Dokumentarfilm, der als Gegenentwurf zum Spielfilm auserkoren wurde, musste daher freigehalten werden von der narrativen Form, die im Geruch des Illusionismus stand.¹⁰¹

Der Filmtheoretiker Bill Nichols bezeichnet den Dokumentarfilm als nicht-narrativ und schreibt ihm Funktionen zu, die an die Dokumentarfilmschule um Grierson anknüpfen.

⁹⁹ Vgl. Kiener, 1999, S.26-27.

¹⁰⁰ Kiener, 1999, S.27.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S.30-31.

„Documentary film has a kinship with those other nonfictional systems that together make up what we call the discourses of sobriety. Science, economics, politics, foreign policy, education, religion, welfare – these systems assume they have instrumental power; they can and should alter the world itself, they can effect action and entail consequences.“¹⁰²

Dokumentarfilme mit sozialkritischem, politischen Impetus besitzen nach wie vor ihre Gültigkeit, nicht nur dahingehend weil die breite Masse an Rezipientinnen genau diese Erwartungen an den Dokumentarfilm heranträgt. Nichols Pauschalisierung des Dokumentarfilms auf „discourses of sobriety“ schließen jedoch solche Dokumentarfilme aus, die sich inhaltlich fernab von politischen Themen bewegen und es wagen, auf ästhetische Weise Geschichten zu erzählen.¹⁰³

3.3.2 Das Narrative im Dokumentarfilm bei Eva Hohenberger

Hohenberger stellt sich in ihrem Buch „Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch.“ die Frage, ob der Dokumentarfilm narrativ ist und dies bedeuten würde, dass er folglich auch fiktional sei. Generell stellt Hohenberger fest, dass eine Tendenz der Filmtheorie darin besteht, dem Narrativen im Dokumentarfilm eher ablehnend gegenüberzutreten, weil der Begriff des Narrativen als gleichbedeutend mit der als ideologisch zu bezeichnenden Erzählweise des klassischen Erzählkinos Hollywoods verstanden wird. Die logische Folge daraus ist die Gleichsetzung von Fiktion und Narration. Hohenbergers eigene Position zum Narrativen im Dokumentarfilm resultiert aus Hans Robert Jauss' Überlegungen zur Geschichtserzählung. Eine Übertragung seiner Überlegungen ist nach Hohenberger dahingehend zulässig, weil die Geschichtserzählung und den Dokumentarfilm eine Beschäftigung mit nichtfiktiven Ereignissen verbindet. Jauss behauptet, dass die Erzählung von Ereignissen ohne Fiktion nicht zu bewerkstelligen ist. Zum einen stellt die Abgeschlossenheit einer historischen Erzählung im Kontrast zur Unabgeschlossenheit der Realität eine Fiktion dar und zum anderen bricht die Fiktion über die Erzählung herein, weil diese die „Illusion eines vollständigen Verlaufs“ der Ereignisse erzeugt.¹⁰⁴ Daraus schlussfolgernd hält Hohenberger es nicht für möglich, Erzählungen von Fiktionen freizuhalten und plädiert:

„(...) für eine Beibehaltung narrativer Formen und für den bewussten Einsatz fiktionaler Elemente, um ein Wissen von der Vergangenheit an die Erfahrung

¹⁰² Nichols, 1991, S.3.

¹⁰³ Vgl. Kiener, 1999, S.28.

¹⁰⁴ Vgl. Hohenberger, 1988, S.78-82.

der Gegenwart anbinden zu können. Auch für den Dokumentarfilm muss nach solchen Überlegungen die strikte Trennung von der Fiktion der Vergangenheit angehören; er hätte sie stattdessen bewusst zu nutzen, bevor sie sich hinter seinem Rücken ohnehin vollzieht.“¹⁰⁵

Des Weiteren schließt Hohenberger daraus, dass sich sowohl der dokumentarische wie der fiktionale Text der Narration bedient, womit die Narration als Unterscheidungsmerkmal zwischen fiktionalem und dokumentarischem Film die Berechtigung verloren hat. Notwendig wird die narrative Form/Erzählung dann, wenn Ereignisse in ihrem zeitlichen Ablauf dargestellt werden.¹⁰⁶

Während Hohenberger im Kapitel „Zur Bestimmung des Narrativen und seine Folgen für den Dokumentarfilm“ das Narrative im Dokumentarfilm nicht nur anerkennt, sondern durchaus begrüßt, verkehrt sich ihre Position in den folgenden Kapiteln nahezu ins Gegenteil. Überlegungen zum Begriff der Diegese führen Hohenberger zu der Feststellung, dass sie und die meisten Autoren die Diegese eng an die Narration binden. Raum und Zeit werden von der Diegese erzeugt, diese wiederum wird von der Narration produziert. Da die Diegese von der Narration erzeugt wird, produzieren nichtnarrative Filme eine schwächere Diegese als narrative Filme. Abzulehnen sind für Hohenberger kontinuierliche Erzählweisen, weil diese eine starke Diegese erzeugen und die nichtfilmische Realität in ihrer Funktion als Referenten des Films ersetzen.¹⁰⁷

„Die diskontinuierliche Erzählweise war durch Lücken im filmischen Text gekennzeichnet, aufgrund derer ein Rückgriff auf nichtfilmisch verfügbares Wissen zum Verständnis des Films unumgänglich wurde, während die kontinuierliche Erzählweise dieses Rückgriffs nicht mehr bedurfte. Damit entsteht zugleich mit der kontinuierlichen Erzählweise die Verschiebung zwischen nichtfilmischer Realität und Diegese.“¹⁰⁸

Wilma Kiener kritisiert Hohenbergers Rückschluss, dass kontinuierliche Erzählungen fiktional sind, weil diese zum Verständnis des Films kein Wissen von der nichtfilmischen Realität benötigen. Dem entgegen hält Kiener das Argument, dass auch kontinuierliche Erzählweisen auf die „sinnstiftende Aktivität der Rezipienten“ angewiesen sind. Der fiktionale Film verlangt ebenso wie der nichtfiktionale Film nach einem aktiven Zuschauer, der den Text eigenständig vervollständigt. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf das „eliptische Erzählen“, das mit Zeitsprüngen, Szenewechsel und Auslassungen von kausalen

¹⁰⁵ Ebd., S.82.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S.82-83.

¹⁰⁷ Vgl. Hohenberger, 1988, S.88-89.

¹⁰⁸ Ebd., S.90.

Zusammenhängen im klassischen, fiktionalen Erzählkino eingesetzt wird, um Spannung zu erzeugen.¹⁰⁹

Zusammenfassend steht Hohenberger der Fiktion und der narrative Struktur im Dokumentarfilm eher kritisch gegenüber. Sie sieht den Dokumentarfilm bedroht durch eine kontinuierliche Erzählweise, durch die realistische indirekte Adressierungsweise und durch eine starke Diegese. Ihr Plädoyer für das Narrative und die Fiktion im Dokumentarfilm verliert an Glaubwürdigkeit, wenn Hohenberger behauptet, dass der Dokumentarfilm abkommen sollte vom „Geschichten erzählen“ und seiner „Intention, über die nichtfilmische Realität zu sprechen“, zurückkommen soll.¹¹⁰

3.3.3 Das Narrative im Dokumentarfilm bei Wilma Kiener

Für Kiener besteht eine grundlegende Verbindung zwischen dem Narrativen und dem Film. Der Zweck vom Film sei, so hieß es bereits in einer Patentschrift von 1894, dass mit beweglichen Bildern Geschichten erzählt werden. Und auch Christian Metz bekräftigt dieses Argument, wenn er behauptet, dass die ersten Filmemacher wie die Brüder Lumière, Méliès und Griffith in erster Linie Geschichten erzählen wollten.¹¹¹

Metz behauptet, und das gilt nach Kiener sowohl für den fiktionalen wie für den nichtfiktionalen Film:

„Noch heute sind die sogenannten filmischen Verfahren in Wirklichkeit filmisch-narrative.“¹¹²

In der Geschichte des Films gab es immer wieder Phasen, in denen eine Zuwendung oder eine Ablehnung des Narrativen vorherrschte.¹¹³ Die britische Dokumentarfilmbewegung um Grierson befürwortete eine Bearbeitung des Filmmaterials nach gestalterischen, dramaturgischen Gesichtspunkten. Sie kann als logische Fortsetzung des erzählerischen Dokumentarfilms von Flaherty gesehen werden, allerdings mit einer inhaltlichen Verschiebung von ethnologischen Themen zu sozialpolitischen, die britische Gesellschaft betreffenden Themen. Griersons Definition vom Dokumentarfilm „the creative treatment of actuality“ ist laut Kiener nach wie vor zeitgemäß.¹¹⁴

¹⁰⁹ Kiener, 1999, S.33-34.

¹¹⁰ Vgl. Hohenberger, 1988, S.111.

¹¹¹ Vgl. Kiener, 1999, S.157-158.

¹¹² Metz, Christian, 1972, S.135.

¹¹³ Rosen, Philip, Document and Documentary, On the persistence of Historical Concepts, S1993, S.76.in: Michael, Renov, Theorizing Documentary. New York, 1993, S.58-89., zitiert nach: Kiener, 1999, S.25.

¹¹⁴ Vgl. Kiener, 1999, S.48-50.

„Grierson fordert vom Filmemacher nachdrücklich im Prozess des Filmemachens eine weltanschauliche Auseinandersetzung und persönliche Interpretation zu führen. Sie sollte sich dem Zuschauer durch eine entsprechende ästhetische Gestaltung übermitteln, die den Dokumentarfilm vor allem vor der journalistischen Form auszeichnen sollte.“¹¹⁵

Es kann nicht geleugnet werden, dass der Dokumentarfilm trotz seiner Beschäftigung mit dem Nichtfiktionalen von einer narrativen Struktur durchdrungen ist. Als Vorbild im Umgang mit dem Narrativen weist Kiener auf die Geschichtswissenschaft, die wie der Dokumentarfilm nichtfiktionale Diskurse führte. Im Unterschied zu anderen Geisteswissenschaften beschäftigt sich die Geschichtswissenschaft schon seit langem mit der Problematik, inwieweit sich das Narrative für die Darstellung von Ereignissen aus der Wirklichkeit eignet. Es überrascht daher wenig, dass Geschichtswissenschaftler die Ersten waren, die das Narrative als adäquate Vermittlungsform anerkannten.¹¹⁶ So lautet ein bekanntes Zitat von Benedetto Croce:

„(...) außerhalb der Erzählung (...) gibt es keine Geschichte.“¹¹⁷

Der Geschichtswissenschaftler Hayden White kommt in seiner Erforschung der Historiografie zum Schluss, dass sich die narrative Form (Fabelkomposition) besonders dafür eignet, Kohärenz, Signifikanz, Sinn und Bedeutung herzustellen. Die narrative Zusammensetzung realer Ereignisse (emplotment) wird dann zwingend, wenn an Dokumente der Wirklichkeit Fragen wie „Worauf läuft das hinaus?“ oder „Um was geht es?“ herangetragen werden. Annalen und Chroniken fehlt diese narrative Struktur, weshalb sie Fragen den Zusammenhang betreffend nicht im Stande sind zu beantworten. Narrativ durchformte Geschichte unterscheidet sich zwar von der wissenschaftlichen Erklärung von Ereignissen, sie auf Grund ihres imaginären Charakters abzulehnen, würde nach White aber leugnen, dass uns Dichtung und Literatur Wissen über die Realität vermitteln.¹¹⁸ Das pronarrative Plädoyer von Hayden White ergänzt Kiener mit Erläuterungen von Louis O. Mink und Paul Ricoeur. All diese Autoren teilen die Auffassung, dass die narrative Form, ähnlich einem Bild, einer Allegorie oder einer Figur einen zusätzlichen Sinn erzeugen kann. Mit der Fabelkomposition geht ein Sinngewinn einher, den eine Erzählung in ihren Einzelementen entbehrt. Der „synoptische und reflexive Charakter“ der Fabelkomposition vermag es, ei-

¹¹⁵ Kiener, 1999, S.51.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S.103.

¹¹⁷ Croce, Benedetto, Die Geschichte auf den allgemeinen Begriff der Kunst gebracht, Hamburg, 1984, ohne Seitenangabe, zitiert in: Kiener, 1999, S.103.

¹¹⁸ Vgl., Kiener, 1999, S.111-113.

nen großen Bogen über einzelne Handlungen und zeitliche Abläufe zu spannen.¹¹⁹ Nicht nur aus der Sicht der Geschichtswissenschaften auch aus kognitionspsychologischer Sicht wird dem „Denken in Geschichten“ die Fähigkeit zugeschrieben einzelne Ereignisse zu einem zusammenhängenden Sinngefüge zusammenzufassen, womit es einfacher wird Veränderungen in der Zeit zu begreifen.¹²⁰

Als Fazit schließt Kiener, „(...) dass, sobald menschliche Handlungen, beziehungsweise Ereignisse nachgezeichnet werden sollen, die narrative Struktur das wohl einzig angemessene Instrument sowohl zur Darstellung wie auch zur Erklärung ist; dies betrifft natürlich auch nicht-fiktive Repräsentationen und auch den dokumentarischen Film.“¹²¹

Eine weitere Verbindung zwischen dem Narrativen und dem Film argumentiert Kiener mit einem Zitat von Marc Vernet, der schreibt,

„ (...) dass es genauso ein Grundelement der narrativen Form ist, wie auch eines der filmischen Einstellung, die Veränderung der Dinge auf der Zeitachse zu registrieren.“

Woraus Kiener schließt, dass für die zeitliche Darstellung von Ereignissen die narrative Form zwingend ist.¹²²

Untermuert werden die Argumente aus den verschiedensten Theorien und Wissenschaften schließlich durch Kieners Dokumentarfilmanalyse, die zeigt, dass fast alle Erzählstrategien, die Genette im Roman „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ von Marcel Proust entdeckt hat, auch in Dokumentarfilmen zu finden sind.¹²³

„Bevor die puristisch beobachtende Kamera zum Wesensmerkmal des dokumentarischen Films aufstieg, waren die ästhetischen Ansätze im dokumentarischen Genre ungleich vielfältiger. Das heutige Verhältnis zum Beispiel zur Musik, Montage, Bild und Tonverfremdung, oder zur Inszenierung im Dokumentarfilm erscheint im Vergleich zu früheren Perioden recht eindimensional.“¹²⁴

Kiener plädiert daher für einen Dokumentarfilm, der sich von der Geißel der Wirklichkeitsdarstellung befreit und einen kreativen Umgang mit neuen Erzählweisen und Inhalten anstrebt. Nur so ermöglicht sich dieses Genre, das sie als künstlerisches begreift, sich innovativ weiterzuentwickeln, um vor einem Massenpublikum bestehen zu können.¹²⁵

¹¹⁹ Vgl. Kiener, 1999, S.120.

¹²⁰ Vgl. ebd., S.273.

¹²¹ Ebd., S.120.

¹²² Vgl. ebd., S. 158.

¹²³ Vgl. ebd., S.275.

¹²⁴ Ebd., S.60.

¹²⁵ Vgl. Kiener, 1999, S.275.

4. Methodischer Teil

4.1 Gerard Genettes Modell zur Analyse des Narrativen in der Literaturwissenschaft

4.1.1 »Erzählung«, »Geschichte« und »Narration«

Gleich in der Einleitung seines Werkes „Die Erzählung“ weist Gérard Genette auf die ungenaue Verwendung des Begriffs »Erzählung« hin. Subsumiert unter dem Begriff »Erzählung« werden seiner Meinung nach insgesamt drei Begriffe, die es zu differenzieren gilt. Genette unterscheidet zwischen der »Erzählung«, der »Geschichte« und der »Narration«.

„In einem ersten Sinn – der heute im gewöhnlichen Gebrauch am evidentesten und zentralsten ist – bezeichnet *Erzählung* die narrative Aussage, den mündlichen oder schriftlichen Diskurs [discours], der von einem Ereignis oder einer Reihe von Ereignissen berichtet.“¹²⁶

Des Weiteren bezeichnet Genette diesen Bereich der Erzählung, aus Sicht der Zeichentheorie, als Signifikanten. Umgelegt auf das Medium Film ergänzt Wilma Kiener die Beschreibung Genettes folgendermaßen:

„Der Terminus »Erzählung« steht für die narrative Aussage, den mündlichen, schriftlichen oder filmischen Diskurs, in dem von Ereignissen die Rede ist. Es ist der wortsprachliche oder audiovisuelle Text (...)“¹²⁷

Der Dokumentarfilm „Operation Spring“, ein audiovisueller Text, entspricht dem Terminus »Erzählung«. Seine Materialität macht eine Untersuchung erst möglich.

Als »Geschichte« bezeichnet Genette

„(...) die Abfolge der realen oder fiktiven Ereignisse, die den Gegenstand dieser Rede ausmachen, und ihre unterschiedlichen Beziehungen zueinander – solche des Zusammenhangs, des Gegensatzes, der Wiederholung usw.“¹²⁸

Kiener ergänzt Genette um die Betonung dass, die »Geschichte« für sich selbst steht und über kein Ausdrucksmedium, sei es nun Text oder Film, verfügt.

¹²⁶ Genette, Gérard, *Die Erzählung*, München, 1998, S.15.

¹²⁷ Kiener, Wilma, *Die Kunst des Erzählens, Narrativität in Dokumentarischen und Ethnographischen Filmen*, Konstanz, 1999, S.153.

¹²⁸ Genette, Gérard, *Die Erzählung*, München, 1998, S.15.

„Es ist der narrative Inhalt oder das Signifikat, noch ohne die Spuren einer Transformation in ein Darstellungsmedium.“¹²⁹

Die »Geschichte« in Bezug auf den Dokumentarfilm, die »Erzählung« „Operation Spring“ besteht aus den Geschehnissen rund um die Operation „Spring“ noch vor dem Zeitpunkt ihrer Transformation in ein materielles Ausdrucksmittel. Zugang zu einer nicht selbst mit-erlebten »Geschichte« erhält man daraus folgend nur über die Ebene der »Erzählung«. Die »Narration« beschreibt Genette als den wahrscheinlich ältesten Bereich der Erzählung. Die »Narration« bezeichnet

„diesmal nicht mehr das, von dem erzählt wird, sondern das, das darin besteht, daß jemand etwas erzählt: den Akt der Narration selber.“¹³⁰

Für den Dokumentarfilm „Operation Spring“ bedeutet der Begriff »Narration« der performative Akt des Erzählens selbst. Die »Narration« entspricht der von Personen live vor der laufenden Kamera stattfindenden Beschreibungen von Ereignissen. Angeklagte, Richter, Anwälte in der Situation des Erzählens selbst. Für die »Narration« gilt dasselbe wie für die »Geschichte« - konnte man ihr nicht persönlich beiwohnen, bleibt nur eine Analyse über die »Erzählung«, also den Dokumentarfilm.

Das von Genette beschriebene dreigeteilte narrative System, »Erzählung«, »Geschichte« und »Narration«, ist von einem Abhängigkeitsverhältnis gezeichnet. Die beiden Bereiche »Narration« und »Geschichte« sind uns nur durch eine Analyse der »Erzählung« zugänglich, da die »Erzählung« der einzige Bereich ist, der durch seine Materialität, durch seine Transformation in ein Medium, überhaupt dazu geeignet ist, untersucht werden zu können. Dennoch ist eine »Erzählung« ohne das Zustandekommen eines performativen Erzählaktes, der »Narration« keinesfalls eine »Erzählung«. Die »Narration« bedingt den Diskurs über das Narrative und das Narrative wird eingebracht durch die Existenz des Bereichs »Geschichte«. Was hieße, dass es sich nicht um einen narrativen Diskurs handelt, wenn es keine Geschichte gibt und es niemanden gibt, der diese Geschichte erzählt.¹³¹

Um die komplexen Beziehungen der drei Ebenen »Erzählung«, »Geschichte« und »Narration« zu beschreiben, wendet Genette die drei Untersuchungsinstrumente »Zeit«, »Modus« und »Stimme« an.

¹²⁹ Kiener, Wilma, Die Kunst des Erzählens, Narrativität in Dokumentarischen und Ethnographischen Filmen, Konstanz, 1999, S.153.

¹³⁰ Genette, Gérard, Die Erzählung, München, 1998, S.15.

¹³¹ Vgl. Genette, 1998, S.16-17.

4.1.2 Die Kategorie »Zeit«

Bei der Entwicklung seiner drei Untersuchungsinstrumente hat sich Genette zunächst an der von Tzvetan Todorov vorgenommenen Aufteilung: Zeit, Aspekt und Modus orientiert und hat diese dann adaptiert und daraus die Untersuchungswerkzeuge »Zeit«, »Modus« und »Stimme« generiert. Jedes dieser Werkzeuge eröffnet uns Zusammenhänge zwischen den drei Ebenen »Erzählung«, »Geschichte« und »Narration«. ¹³²

„Die Zeit und der Modus spielen beide auf der Ebene der Beziehungen zwischen *Geschichte* und *Erzählung*, während die *Stimme* sowohl die Beziehungen zwischen *Narration* und *Erzählung* wie die zwischen *Narration* und *Geschichte* umfaßt.“ ¹³³

Das Untersuchungswerkzeug »Zeit« beleuchtet die Beziehung zwischen der Ebene der »Geschichte« und der Ebene der »Erzählung«. Die grundlegende Frage die es zu klären gibt ist: Wie verhält sich die Zeit der »Geschichte« zur Zeit der »Erzählung«? Genette untersucht dieses Verhältnis in Bezug auf die **Ordnung** oder zeitliche Reihenfolge der Geschehnisse in der »Geschichte« im Vergleich zu deren Ordnung in der »Erzählung«. Anachronien, Unstimmigkeiten zwischen der Ordnung der Zeit in den Ebenen »Erzählung« und »Geschichte«, ergeben sich etwa durch Analepsen (Rückgriffe) oder Prolepsen (Vorgriffe). ¹³⁴

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Dauer der Geschehnisse der »Geschichte« und der der »Erzählung« sollen sogenannte Anisochronien (Verzerrungen) in Bezug auf die Zeiterstreckung ausfindig machen. Genette nennt unter anderem: Summary, Pause, Szene und Ellipse. Bei einer Summary wird eine Zeitstrecke verkürzt, indem in wenigen Sätzen die Geschehnisse von mehreren Monaten geschildert werden. Von einer Pause spricht man, wenn eine Beschreibung in einer Erzählung beliebig lang ist, in der Geschichte entspricht die Dauer aber gleich Null. Ein Beispiel für eine Pause wäre etwa eine detaillierte Beschreibung eines Raumes. Von einer Szene spricht man, wenn die erzählte Zeit der Erzählzeit entspricht. Eine Ellipse bedeutet die Aussparung, die Auslassung von Zeit in der Erzählung. Etwa wenn es in einer Erzählung heißt: „Drei Jahre später begann das Spiel von Neuem.“ Hier entspricht ein Nullsegment der „Erzählung“ einer beliebig langen Dauer der „Geschichte“. ¹³⁵

Der dritte Untersuchungsfokus in Bezug auf das Verhältnis der Zeit der »Geschichte« und der Zeit der »Erzählung« beleuchtet die **Frequenz** oder anders ausgedrückt die Wiederho-

¹³² Vgl. ebd., S.18-20.

¹³³ Ebd., S.19.-21.

¹³⁴ Vgl. ebd., S.21ff.

¹³⁵ Vgl. Genette, 1998, S.53-71.

lungsbeziehung zwischen der »Erzählung« und der »Geschichte«. Genette unterscheidet hier drei Arten der Erzählung:

1. Um singulative Erzählungen handelt es sich, wenn einmal erzählt wird, was sich einmal zugetragen hat, und wenn n-mal erzählt wird, was sich n-mal zugetragen hat. Ausschlaggebend für das Kriterium singulativ ist nicht die absolute Zahl an erzählten Ereignissen sondern die Übereinstimmung der Anzahl der erzählten Ereignisse in der »Erzählung« und der »Geschichte«.
2. Repetitive Erzählungen liegen vor, wenn n-mal erzählt wird was einmal passiert ist.
3. Wird einmal erzählt was n-mal passiert ist, liegt eine iterative Erzählung vor.¹³⁶

4.1.3 Die Kategorie »Modus«

Der Modus beschreibt die Beziehung zwischen der Ebene der »Erzählung« und der »Geschichte«, indem er bestimmt, in welcher Art über die »Geschichte« berichtet wird. Das Spektrum geht hierbei von neutral, sachlich, distanziert bis emotional, subjektiv, persönlich. Das Untersuchungswerkzeug »Modus« gibt Aufschluss darüber, aus welcher Sicht eine Geschichte erzählt wird, unter welchem Blickwinkel berichtet wird. Von einigen Theoretikern wird hier der Begriff, der auch in der Filmterminologie Gebrauch findet, verwendet: »point of view«. Genette präferiert allerdings den Terminus »Fokalisierung«, den er vom Ausdruck »focus of narration« von den beiden amerikanischen Theoretikern Cleanth Brooks und Robert Penn übernahm, weil der Begriff »point of view« zu sehr am »Visuellen« haftet. Neben den Fragen, über wen die Informationen laufen oder aus welcher Sicht erzählt wird, spielt aber die Frage nach dem »Wie« eine ebenso zentrale Rolle.¹³⁷

„In der Tat kann man das, was man erzählt, mehr oder weniger nachdrücklich erzählen, und es unter diesem oder jenem Blickwinkel erzählen; und genau auf dieses Vermögen und die Weisen, es auszuüben, zielt unsere Kategorie des narrativen Modus.“¹³⁸

Bei nicht wenigen theoretischen Analysen, den Modus betreffend, fällt Genette eine Vermischung der Kategorie »Modus« mit der Kategorie »Stimme« auf.

„(...) d.h. die Frage Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist? wird mit der ganz anderen Wer ist der Erzähler?

¹³⁶ Vgl. ebd., S.81ff.

¹³⁷ Vgl. Genette, 1998, S.113ff.,S.134.

¹³⁸ Ebd., S.115.

vermengt – oder, kurz gesagt, die Frage Wer sieht? mit der Frage Wer spricht?“

139

Erpicht darauf nur die modalen Bestimmungen zu berücksichtigen, entwirft Genette eine dreigliedrige Typologie bestehend aus „Übersicht“, „Mitsicht“ und „Außensicht“.

1. Übersicht: Der Erzähler ist allwissend und steht, was die Informationsquantität anbelangt, hierarchisch über der Figur, was Todorov mit der Formel: *Erzähler > Figur* ausdrückt. Genette nennt diesen Typus *unfokalisierte Erzählung* oder *Erzählung mit Nullfokalisierung*.¹⁴⁰
2. Mitsicht: Der Erzähler steht, was die Informationsquantität anbelangt, auf einer Stufe mit der Figur, weil er nicht mehr preisgibt als die Figur weiß. Todorovs Formel für diesen Typus ist: *Erzähler = Figur*. Genettes Bezeichnung für diesen Typus ist *interne Fokalisierung*, die wiederum in drei verschiedene Typen unterteilt werden kann. Erstens die feste interne Fokalisierung. Ein Beispiel für diese Mitsicht ist der Roman „*What Masie knew*“, in dem selten die Geschichte aus einer anderen Sicht als aus der des Mädchens erzählt wird. Die zweite Variante der Mitsicht ist die variable interne Fokalisierung, bei der die fokale Figur mehrmals wechselt wie im Roman „*Madame Bovary*“. Als dritte Möglichkeit nennt Genette die multiple internen Fokalisierung. Über ein Ereignis wird von mehreren Personen aus deren persönlicher Sicht berichtet. Ein bekanntes Beispiel für die multiple interne Fokalisierung ist der Film „*Rashomon*“. Im Gegensatz zu Figuren die im Modus der Außensicht erzählen, lässt die Mitsicht einen tiefen Blick in das Gefühlsleben der Figuren zu. Die interne Fokalisierung lässt sich allerdings nur durch den inneren Monolog realisieren.¹⁴¹
3. Außensicht: Bei diesem Typus hat die Figur einen Wissensvorsprung dem Erzähler gegenüber, was die Formel von Todorov mit *Erzähler < Figur* ausdrückt. Genette schreibt diesem Typus auch zu „objektiv“ oder „behavioristisch“ und *extern fokalisiert* zu sein. Der Erzähler hat also nur eine beobachtende Funktion. Weshalb diese Sicht Außensicht heißt, wird klar beim Beispiel das Genette nennt:¹⁴²

„zB.: Romane von Dashiell Hammett, in denen der Held vor unseren Augen handelt, ohne dass uns je Einblick in seine Gefühle oder Gedanken gewährt werden würde (...)“¹⁴³

Hier greift die Frage *Wie wird erzählt?* Objektiv wird hier aus sicherer Distanz beobachtet was nüchtern erzählt wird.¹⁴⁴

¹³⁹ Ebd., S.132.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S.134.

¹⁴¹ Vgl. Genette, 1998, S.134ff.

¹⁴² Vgl. ebd., S.134.

¹⁴³ Ebd., S.135.

Es ist nicht zwingend, dass eine Erzählung nur einen der drei Erzählmodi verwendet. Durchaus üblich ist ein Wechsel der Fokalisierung. Die Rede ist dann von einer variablen Fokalisierung.¹⁴⁵

4.1.4 Die Kategorie »Stimme«

Sehr vereinfacht ausgedrückt soll die Kategorie »Stimme« der Frage *Wer spricht?* nachgehen. Über diese grundlegende Frage hinaus soll zusätzlich eruiert werden, ob sich der Erzähler in den Text eingeschrieben hat, was die Beziehung zwischen der Ebene der »Erzählung« und der Ebene der »Narration« beschreibt, und in welchem Verhältnis seine Erzählung zur »Geschichte« steht, was die Beziehung zwischen der Ebene der »Narration« und der Ebene der »Geschichte« beschreibt. Genettes Modell bezeichnet diese beiden Parameter als die *narrative Ebene des Erzählers* und seine *Beziehung zur Geschichte*. Ein Erzähler, der nicht in den Text eingeschrieben ist, bringt eine Erzählung erster Stufe hervor und wird als *extradiegetisch* bezeichnet. Ein Erzähler, der in den Text eingeschrieben ist, bringt eine Erzählung zweiter Stufe hervor und wird als *intradiegetisch* bezeichnet. Den zweiten Parameter, über den Genette den Status des Erzählers (die Stimme, die spricht) definiert, ist seine Beziehung zur »Geschichte«. Zwei Typen von Erzählungen sind möglich:¹⁴⁶

„Solche [Erzählungen], in denen der Erzähler in der Geschichte, die er erzählt, nicht vorkommt, abwesend ist (...) und solche, in denen der Erzähler als Figur in der Geschichte, die er erzählt, anwesend ist. (...) Aus evidenten Gründen nenne ich den ersten Typ *heterodiegetisch*, den zweiten *homodiegetisch*.“¹⁴⁷

Wilma Kieners Beschreibung der beiden Erzählertypen ist noch präziser und treffender:

„Ein »homodiegetischer« Erzähler schildert einen Vorfall, an dem er selber beteiligt ist, während der »heterodiegetische« Erzähler in das dargestellte Ereignis nicht involviert ist, weder als maßgebliche Figur noch als Betrachter am Rande des Geschehens.“¹⁴⁸

Die Definition des Erzählers über die narrative Ebene (extradiegetisch oder intradiegetisch) und seine Beziehung zur Geschichte (heterodiegetisch oder homodiegetisch) ermöglicht eine Anzahl von vier verschiedenen Erzählertypen.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S.134-135.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S.138.

¹⁴⁶ Vgl. Genette, 1998, S.175-179.

¹⁴⁷ Ebd., S.175.

¹⁴⁸ Kiener, Wilma, *Die Kunst des Erzählens, Narrativität in Dokumentarischen und Ethnographischen Filmen*, Konstanz, 1999, S.236.

- „1) extradiegetisch – heterodiegetisch, Beispiel Homer, Erzähler erster Stufe, der eine Geschichte erzählt, in der er nicht vorkommt;
- 2) extradiegetisch-homodiegetisch, Beispiel Gil Blas, Erzähler erster Stufe, der seine eigene Geschichte erzählt;
- 3) intradiegetisch-heterodiegetisch, Beispiel: Scheherazade, Erzählerin zweiter Stufe, die Geschichten erzählt, in denen sie im Allgemeinen nicht vorkommt;
- 4) intradiegetisch-homodiegetisch, Beispiel: Odysseus in den Gesängen IX bis XII, Erzähler zweiter Stufe, der seine eigene Geschichte erzählt.“¹⁴⁹

4.2 Übertragung des Modells von Genette auf den Dokumentarfilm nach Wilma Kiener

4.2.1 Wesentliche Merkmale einer Erzählung

Bezogen auf mündliche überlieferte und literarische Texte führt Wilma Kiener fünf wesentliche Merkmale einer Erzählung an.

- „1. Die Handlung und Situationen, kurz, der Inhalt einer Erzählung, werden als zurückliegend dargestellt. (...) 2. In einer Erzählung werden Handlungsabläufe so dargestellt, dass der Endzustand ein anderer als der Anfangszustand ist. (...) 3. Die Handlungsträger einer Geschichte sind menschliche oder belebte, jedenfalls anthropomorphisierte Subjekte. Auch sind in einer Geschichte eine räumliche und eine zeitliche Ausdehnung enthalten. (...) 4. Eine Erzählung muss eine unerwartete Information enthalten. (...) 5. Jede Geschichte setzt einen Erzähler voraus.“¹⁵⁰

Grundlegend besteht eine große Bandbreite an Varianzen von Erzählungen. In der Literatur finden sich demnach die verschiedensten Beschreibungen/Definitionen von Erzählungen. Einigkeit besteht aber zumindest darin, dass Erzählungen Ereignisse oder Ereignisfolgen darstellen. Wobei alleine das Vorhandensein einer Ereignisstruktur kein Garant dafür sein kann, dass es sich um eine Erzählung handelt. Man denke etwa an ein Gedicht, ein Musikstück oder ein Bild. Was aber auch heißt, dass narratologische Untersuchungen auch an Texten durchgeführt werden können, die intuitiv nicht als narrativ angesehen werden.¹⁵¹

¹⁴⁹ Genette, Gérard, *Die Erzählung*, München, 1998, S.178.

¹⁵⁰ Kiener, 1999, S.75-77.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S.149.

Eva Hohenberger erachtet die narrative Form dann als notwendig, wenn Ereignisse in ihrem zeitlichen Verlauf dargestellt werden. Die ausschließliche Erfassung von strukturalen Zusammenhängen bedarf nicht der narrativen Form. Sequenzen, die in einem funktionalen Verhältnis stehen und nicht in einem zeitlichen, erzählen nicht, sondern beschreiben. Als Beispiel für solche beschreibende und nicht erzählende Filme gibt Hohenberg die Filme von Fred Wiseman an.¹⁵² Für Mieke Bal ist ein wichtiges Grundelement einer Erzählung die Position des Erzählers.

„A narrative text is a text in which an agent relates a narrative“¹⁵³

In Hinblick auf eine narratologische Untersuchung von Dokumentarfilmen müssen nach Kiener folgende Bedingungen gegeben sein.

„Auf jeden Fall muss es in einem Text, der zum Gegenstand einer strukturalen erzähltheoretischen Untersuchung wird, um die Darstellung von mindestens einem (realen oder fiktiven) Ereignis gehen. Außerdem muss aus dem Text auf eine Instanz geschlossen werden können, die als Vermittler dieses Inhalts fungiert.“¹⁵⁴

Bezogen auf den Dokumentarfilm „Operation Spring“ werden diese Bedingungen für eine strukturelle erzähltheoretische Untersuchung erfüllt. Das reale, im Dokumentarfilm dargestellte Ereignis besteht in der Beleuchtung der Prozesse, die auf die Operation „Spring“ folgten und deren Aufarbeitung in Printmedien und Fernsehen. Als vermittelnde Instanzen dieses Inhalts fungieren sowohl die Regisseure unter anderem in Form einer Voice Over als auch die direkt in die Prozesse involvierte Personen wie Richter, Anwälte und Angeklagte.

4.2.2 Der kinematografische Erzählakt

Der kinematografische Erzählakt, ist jener, der aus dem gattungsspezifischen Element des Films resultiert – das bewegte Bild. Ohne die filmischen Elemente wie Sprache, Musik und Geräusche wäre ein Film nach wie vor ein Film, nicht aber ohne bewegte Bilder. Die Mise-en-scène und die Montage sind die gattungsbestimmenden Techniken, Gestaltungsmittel des Films, sie bilden den kinematografischen Kode.¹⁵⁵ Kiener ortet den kinematografischen Erzählakt zum einen im Blick der Kamera, der keinesfalls zufällig sondern absichts-

¹⁵² Vgl. Hohenberger, 1988, S.83.

¹⁵³ Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, 1985, S.5.

¹⁵⁴ Kiener, 1999, S. 150.

¹⁵⁵ Vgl. Hurst, Mathias, *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*, Tübingen, 1996, S.78-79.

voll gerichtet ist und deshalb auf einen Erzähler mit seiner ganz persönlichen Sicht auf die dargestellten Ereignisse verweist. Dem Bild an sich wohnt demnach ein Erzählakt inne, vorausgesetzt es ist Teil eines narrativen Diskurses. Zum anderen versteckt sich der narrative Erzählakt in der Organisation, der Montage der Bilder, die für den Gesamtzusammenhang einer Erzählung sorgt.¹⁵⁶

„Für den Dokumentarfilm heißt das: im kinematographischen Kode, das heißt in der Bildgestaltung und der Montage und der »mise-en-scene«, ist ein unendliches Reservoir an narrativen Ausdrucksmöglichkeiten gegeben.“¹⁵⁷

4.2.3 Rechtfertigung der Anwendung einer literaturwissenschaftlichen Analysemethode

Kiener legt Rechenschaft für eine Anwendung eines narratologischen Untersuchungsinstruments auf den Dokumentarfilm mit einer grundlegenden Verbindung zwischen dem Narrativen und dem Film ab. Seit der Geburtsstunde des Filmes mit seinen ersten Filmemachern wie die Brüder Lumière, Méliès und Griffith erkennt man den Wunsch, mit bewegten Bildern Geschichten erzählen zu wollen. So heißt es auch treffend in einer Patentschrift des Jahres 1894, dass der Zweck des Filmes ist, Geschichten zu erzählen.¹⁵⁸ Filmgeschichtlich finden sich sowohl Phasen, in denen dem Narrativen im Dokumentarfilm eine ablehnende Haltung entgegengebracht wurde, und Phasen, die das Narrative im Dokumentarfilm durchaus begrüßten. Zu nennen wäre hier die Britische Dokumentarfilmschule um John Grierson und der Regisseur Robert Flaherty.¹⁵⁹

Kiener weist darauf hin, dass sich die Beschäftigung des Dokumentarfilms mit dem Nichtfiktionalen in keinem Widerspruch dazu steht, dass er gleichzeitig eine narrative Struktur aufweist. Auf dem Feld der Geschichtswissenschaft, die wie der Dokumentarfilm einen nichtfiktionalen Diskurs führt, herrscht diese Erkenntnis schon seit langer Zeit. Hier wird das Narrative als adäquate Vermittlungsform anerkannt.¹⁶⁰

Die Anwendung von Genettes narratologischer Analysemethode auf einen nichtfiktionalen Film widerspricht auch nicht den Feststellungen über das Narrative im fiktionalen Film, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Das Narrative im fiktionalen Film wird etwa bei Bordwell und Thompson an einem bestimmten Handlungsverlauf festgemacht und ge-

¹⁵⁶ Vgl. Kiener, 1999, S.167-168.

¹⁵⁷ Kiener, 1999, S.168.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S.157-158.

¹⁵⁹ Rosen, Philip, Document and Documentary, On the persistence of Historical Concepts, 1993, S.76.in: Michael, Renov, Theorizing Documentary. New York, 1993, S.58-89., zitiert nach: Kiener, 1999, S.25.

¹⁶⁰ Vgl. Kiener, 1999, S.103.

rade auf diesen geht Genette in seinem Modell nicht ein. Bei seiner semiotischen Analyse findet alleine der Text Beachtung, unabhängig von der Gestaltung des Inhalts.¹⁶¹

Eine weitere Verbindung zwischen dem Narrativen und dem Film ergibt sich durch ihre Gemeinsamkeit, die Veränderung von Ereignissen zeitlich zu erfassen. Kiener zitiert Marc Vernet:

„ (...), dass es genauso ein Grundelement der narrativen Form ist, wie auch eines der filmischen Einstellung, die Veränderung der Dinge auf der Zeitachse zu registrieren.“¹⁶²

Die logische Schlussfolgerung ist für Kiener, dass für die zeitliche Darstellung von Ereignissen die narrative Form zwingend ist.¹⁶³

4.2.4 Gattungsspezifische Eigenschaften des Dokumentarfilms

Bei der Übertragung einer literaturwissenschaftlichen Analysemethode auf den Gegenstand Film zeichnen sich grundlegende Unterschiede ab, die sich auf gattungsspezifischen Eigenschaften des Films respektive des Dokumentarfilms zurückführen lassen. Kiener fasst diese Gattungsspezifika des Dokumentarfilms in zwei Punkten zusammen:

„die Eigenart des audiovisuellen Textes und die Besonderheiten des nichtfiktionalen Diskurses.“¹⁶⁴

4.2.4.1 Eigenarten des audiovisuellen Textes:

Die Frage nach der Eigenart, der Eigenschaft eines audiovisuellen Textes, die nur ihm eigen ist, also gattungsspezifisch ist, führt uns beim Film zur Bewegung des fotografischen Bildes. Keine andere Vermittlungsform wie beispielsweise, die Sprache, die Fotografie, die Musik, die Kunst weisen dieses Spezifikum auf. Besonders in Abgrenzung des Films zur Fotografie und als Erklärung für den überaus großen Realitätseindruck, den Film erweckt, wird auf die Bewegung hingewiesen.¹⁶⁵

¹⁶¹ Vgl. ebd., S.157ff.

¹⁶² Vernet, Marc, Cinema and Narration, in: Aumont, Jaques, Bergala, Alain, Aesthetics of Film, Austin, 1992, S.24. zitiert nach: Kiener, Wilma, Die Kunst des Erzählens, Narrativität in Dokumentarischen und Ethnographischen Filmen, Konstanz, 1999, S.68-125, S.69.

¹⁶³ Vgl. Kiener, 1999, S.158.

¹⁶⁴ Ebd., S.160.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S.160.

„Beim Kino ist der Eindruck der Realität auch die Realität des Eindrucks, die wirkliche Präsenz der Bewegung.“¹⁶⁶

„Die Verbindung zwischen der Realität der Bewegung und der Erscheinung der Formen erzeugt das Gefühl konkreten Lebens und den Eindruck einer objektiven Realität. Die Formen geben der Bewegung das äußere Skelett, und die Bewegung verleiht ihnen Fleisch und Blut.“¹⁶⁷

Eine weitere Eigenart des Films betrifft seine Wirkungsweise. Film arbeitet mit bewegten Bildern und Bilder gehören zu den ikonischen Zeichen, weshalb er auf eine viel unmittelbarere, authentischere Weise als etwa Sprache kommuniziert. Auf Grund ihres abstrakten Charakters muss Sprache hingegen zuerst vom Sender kodiert werden, um dann vom Empfänger dekodiert um verstanden zu werden.¹⁶⁸

„Während Wörter, mit Ausnahme vielleicht Lautmalereien, konventioneller Natur sind und in beliebiger, willkürlicher Verbindung zum Bezeichneten stehen, sind Bilder dem Bedeuteten durch Ähnlichkeit verpflichtet.“¹⁶⁹

Besonders am Medium Film ist auch sein Verhältnis zur Zeit. Das von der Kamera aufgenommene Geschehen verläuft ident mit der Realzeit. Bei der späteren Wiedergabe ist eine Veränderung des Zeitflusses nicht möglich. Kiener spricht daher von einer „doppelten Zeiterstreckung“.

„Verdoppelt ist die Zeiterstreckung also deshalb, weil die Dauer des Geschehens, wahrgenommen durch die Linse der Kamera, eins ist mit der Zeitdauer der Rezeption.“¹⁷⁰

Eine zeitliche Manipulation ist folglich nicht innerhalb der Bilder beziehungsweise einer Einstellung sondern lediglich zwischen zwei Einstellungen möglich. Die Anordnung, Montage dieser Einstellungen bilden den kinematografischen Erzählakt der vom Erzähler des Filmes vorgenommen wird. Der Erzähler versteckt sich aber keineswegs nur zwischen den Bildern respektive Einstellungen, er zeigt sich auch mit einer bestimmten Sicht auf die Dinge.¹⁷¹

¹⁶⁶ Metz, Christian, *Semiotique des Films*, München, 1972, S.28.

¹⁶⁷ Morin, Edgar, in: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit, 1956, S.123, zitiert nach Metz, Christian, *Semiotique des Films*, München, 1972, S.25.

¹⁶⁸ Vgl. Becker/Schöll, *Methoden und Praxis der Filmanalyse*, Opladen, 1983, S.23-24.

¹⁶⁹ Kiener, Wilma, 1999, S. 161.

¹⁷⁰ Ebd., S.163.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S.162-163.

„Wer Bilder betrachtet, lässt sich, ob er will oder nicht, auf die Perspektive des Bildsubjekts ein. Eben darin entsteht Kommunikation, entsteht so etwas wie „Rede“: Bilder sind Aufforderungen, die Welt mit den Augen eines anderen zu sehen, machen aus dem alltäglichen Akt der subjektiven Wahrnehmung von Realität, indem sie ihn abbilden, einen Akt der Mitteilung, einen Sprechakt.“¹⁷²

Zusammenfassend äußert sich die narrative Instanz auf der kinematographischen Ebene im Film durch die Anordnung, die Organisation der Bilder, sowie durch eine bestimmte Sicht auf die Dinge. Darüber hinaus wird der kinematografische Erzählakt durch allgemeine Erzähltechniken wie Sprache und Schrift ergänzt.¹⁷³

„Die Ebene der »Erzählung« im Film ähnelt anderen »narrativen« Texten, folgt aber einem für das Erzählen mit Bildern spezifischen Verfahren.“¹⁷⁴

Das besondere Verhältnis des Films zur Zeit – die »doppelte Zeiterstreckung« bedingt eine weitere Besonderheit des Films: Film kann sich ohne Zuhilfenahme der Sprache in keinem anderen Zeitmodus als dem des Präsens bewegen, während es für die wortsprachliche Erzählung eine Leichtigkeit ist, von einer Zeit zur nächsten zu wechseln.¹⁷⁵

4.2.4.2 Besonderheiten des nichtfiktionalen Diskurses:

Eine Besonderheit des nichtfiktionalen Diskurses ist, dass nichtfiktionale Texte lange nur durch ihren starken Wirklichkeitsbezug von fiktionalen Texten unterschieden wurden. Autoren wie Hans-Ulrich Gumbrecht oder Roger Odin sehen den Unterschied zwischen fiktionalen und Nichtfiktionalen Texten dadurch getroffen, dass AutorInnen den Wirklichkeitsbezug ihrer Texte klar kommunizieren, etwa durch Hinweise im Vorspann oder auch innerhalb des Textes.

Auch wenn die Tendenz dahin geht, dass sich die Grenzen zwischen dem Fiktionalen und Nichtfiktionalen Film langsam auflösen, indem genrespezifische Elemente ausgetauscht werden,¹⁷⁶ besteht dennoch die alte Erwartungshaltung in den Köpfen naiver Durchschnittszuschauer, dass nichtfiktionale Filme ernsthafte Themen im Sinne von Nichols „discourse of sobriety“ zum Inhalt haben und die Wahrheit und Wirklichkeit zeigen.¹⁷⁷

Der Überzeugung, dass dem dokumentarischen Film per se eine Glaubhaftigkeit innewohnt, dass er eine starke authentische Wirkung hat, widerspricht Hattendorf durch seine These, dass Authentizität etwas auf der textuellen Ebene künstlich Hergestelltes ist, ob ein

¹⁷² Lohmeier, Anke-Marie, *Hermeneutische Theorie des Films*, Tübingen, 1996, S.26.

¹⁷³ Vgl. Kiener, 1999, S.175-176.

¹⁷⁴ Ebd., S.176.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S.162ff.

¹⁷⁶ Vgl. Caroll, 1998, S.40. Vgl., Sponsel, 2007, S.9. vgl., Beller, 2007, S.119., vgl., Schadt, 2002, S.20.

¹⁷⁷ Vgl. Schadt, 2002, S.22.ff.

Dokumentarfilm aber als „authentisch“ empfunden wird, ist letztlich von der Wahrnehmung der RezipientInnen abhängig.¹⁷⁸ Roger Odin stellt fest, dass jeder Text, unabhängig vom Genre, auf seinen dokumentarischen Charakter hin gelesen werden kann – dieses Rezeptionsverhalten bezeichnet er als »dokumentarisierende Lektüre«. Selbst ein Spielfilm lässt sich aus archivalischer Perspektive als dokumentarisch bezeichnen, wenn man diesen als Dokument unsere Kultargesellschaft betrachtet. Darüber hinaus begründet sich die »dokumentarisierende Lektüre« darauf, dass sich die RezipientInnen den Enunziator als „real“ voraussetzen und nicht das im Film Dargestellte. Zu diesem Schluss kommt Odin, weil ZuschauerInnen auf Grund „wirklichkeitsfremder Nachbildungen und Vorwegnahmen“ Filme dennoch als wissenschaftlich und dokumentarisch anerkennen. Selbst wenn es offensichtlich ist, welche Freiheiten sich ein Regisseur in der Darstellung der Realität herausnimmt wie etwa Robert Flaherty in „Man of Aran“, wird der Film trotzdem als Dokumentarfilm gelesen.¹⁷⁹

Kiener selbst stellt bei den RezipientInnen ihrer Filme eine Fokussierung auf den Inhalt fest, während „das Gemacht sein“ des Films, formale Aspekte eher außer Acht gelassen werden.¹⁸⁰

4.2.5 Die Kategorie »Zeit« im Dokumentarfilm

Wie bereits in Kapitel 4.1.2 Die Kategorie »Zeit« beschrieben, soll das Untersuchungsinstrument »Zeit« die Beziehung zwischen der Ebene der »Geschichte« und der Ebene der »Erzählung« beleuchten. Mit der Frage, wie sich die Zeit der »Geschichte« zur Zeit der »Erzählung« in Bezug auf die Ordnung, Dauer und Frequenz verhält, werden temporale Erzähltechniken erörtert. Welche Veränderungen ergeben sich bei der Anwendung dieses Instruments auf einen filmischen Text?

„Was das Medium Film betrifft, so wirft seine temporale Analyse methodisch weniger Probleme auf als literarische Texte. Muss bei wortsprachlichen Erzähltexten erst der Umweg genommen werden, Seitenabschnitte und Sätze annäherungsweise in einen zeitlichen Wert umzurechnen, so ist die Dauer der Filmerzählung exakt meßbar.“¹⁸¹

Ein weiterer Vorteil ergibt sich bei der Analyse von Dokumentarfilmen im Gegensatz zu wortsprachlich fiktionalen Texten. Die im Film dargestellten Ereignisse haben tatsächlich stattgefunden. Eine Chronologie der Ereignisse kann daher durch eine Recherche erstellt

¹⁷⁸ Vgl. Hattendorf, 1999, 72.ff.

¹⁷⁹ Odin, 1990, S.126.ff.

¹⁸⁰ Vgl. Kiener, 1999, S.168ff.

¹⁸¹ Kiener, 1999, S.181.

werden. Bei fiktionalen Inhalten kann lediglich der Text zur Untersuchung der Chronologie dienen.¹⁸²

Eine weitere Abweichung ergibt sich durch den von Lohmeier bezeichneten »präsentischen Charakter« des Films. Lohmeier versteht darunter die Beschränkung des Films auf die Darstellung der Ereignisse alleine im Präsens. Die Zeit der aufgenommenen Geschehnisse entspricht der Realzeit, Erzählzeit ist gleich erzählter Zeit. Das Manipulieren der Zeit, sie zu verkürzen oder zu dehnen ist deshalb nur zwischen den Szenen möglich.¹⁸³

„Das zeitstrukturelle Grundmuster ist also klar und bei jedem Film dasselbe: Es zeigt sich eine Kette unterschiedlich langer szenischer Einheiten, die durch unterschiedlich starke Zeitsprünge getrennt sind.“¹⁸⁴

Dem entgegen hält Kiener, dass etwa Archivmaterial in Kombination mit aktuellem Material in Dokumentarfilmen sehr wohl als temporal vorzeitig eingestuft wird.¹⁸⁵

„Alleine die starke Körnigkeit des Materials, sein geringer Kontrastumfang, die fehlende Schärfe, die fehlende Farbe oder die verfälschte Farbe – alles technische Bestimmungen – werden beim Filmschauen sofort temporal interpretiert.“¹⁸⁶

Um welche Erzählverfahren es sich auch handelt, seien es Anachronien, Anisochronien oder verschiedenste Arten von Wiederholungen, sie sind problemlos auch in nichtfiktionalen Erzählungen anwendbar.¹⁸⁷ Um die temporalen Erzähltechniken eines Filmes sichtbar zu machen, wird dieser erst in Segmente eingeteilt. Unter Segment wird eine raumzeitliche Einheit verstanden. Ein deutlicher Zeitsprung und oder ein Ortswechsel zeichnen den Beginn eines neuen Segments. Die Realen Geschehnisse können so mit der Anordnung der Segmente in der Erzählung verglichen werden.¹⁸⁸ Was Genette und Kiener als Segment bezeichnen, entspricht filmterminologisch dem Begriff Sequenz, weshalb in dieser Arbeit der Terminus Sequenz verwendet wird. Aus einer Vielzahl an bestehenden Definitionen für den Terminus Sequenz sollen die von Bordwell/Thompson und Königsberg gelten:

Sequence: "Term commonly used for a moderately large segment of a film, involving one complete stretch of action. In a narrative film, often equivalent to a

¹⁸² Vgl. ebd., S.181.

¹⁸³ Vgl. Lohmeier, 1996, S.150.

¹⁸⁴ Ebd., S.152.

¹⁸⁵ Vgl. Kiener, 1999, S.199.

¹⁸⁶ Ebd., S.199.

¹⁸⁷ Vgl. Genette, München, 1992, S.73-75.

¹⁸⁸ Vgl. Kiener, 1999, S.185.

scene." ¹⁸⁹ Sequence: "A series of related shots and scenes that form a single, coherent unit of dramatic action." ¹⁹⁰

Nicht ohne Weiteres lässt sich die in Genettes Modell als temporale Erzähltechnik vorgestellte Pause auf den Film übertragen. Definiert wird die Pause als in der Erzählung beliebig lange andauernde Zeiterstreckung, die aber in der Diegese der Zeit Null entspricht. Detaillierte Raumbeschreibungen oder „psychologische oder physiognomische Personenbeschreibungen“ wären Beispiele für Pausen. Genau genommen kommen Pausen im Film auf Grund seiner doppelten Zeitstruktur als temporale Erzählstrategie nicht in Frage, es sei denn es handelt sich um Trickfilme oder Trickaufnahmen, da in der Regel die während der Filmaufnahme verflossene Zeit ident der Zeit ist, die während der Filmwiedergabe vergeht. ¹⁹¹

„Eine temporale Dehnung kann deshalb auch nur, genauso wie bei der Zeitraffung, auf eine Manipulation zwischen den Bildern zurückgehen und das ist der Fall, wenn mit zeitlichen Überlappungen geschnitten wird. Das heißt, dass die neue Einstellung die Bewegung des letzten Bildes von einem veränderten Blickwinkel und in veränderter Einstellungsgröße noch einmal aufgreift und erst dann weiterführt. (...) Eine vollständige Pause ergibt das aber noch nicht.“ ¹⁹²

¹⁸⁹ Bordwell/Thompson, Film Art, 5. Aufl., New York, S.481.

¹⁹⁰ Königsberg, Ira, The Complete Film Dictionary, New York, S.352.

¹⁹¹ Vgl. Hohneberger, 1999, S.195-196.

¹⁹² Hohneberger, 1990, S.196.

4.2.6 Die Kategorie »Modus« im Dokumentarfilm

Genettes Modell sieht für das Untersuchungsinstrument Modus drei verschiedene Varianten der »Fokalisierung« vor. Fokalisierung heißt aus welchem Blickwinkel, von welchem Standpunkt aus eine Geschichte erzählt wird. Unterschieden werden die unfokalisierte Übersicht, die intern fokalisierte Mitsicht und die extern fokalisierte Außensicht (siehe Kapitel 3.3).¹⁹³

Hinter der Frage „Wie“ eine Geschichte erzählt wird, verbirgt sich, und das gilt wohl im besondern Maße für den nichtfiktionalen Film, eine Weltanschauung oder einfacher ausgedrückt eine Haltung gegenüber dem Gezeigten, was sich auf die Wahl des Erzählmodus niederschlägt.

Kiener bemängelt an Genettes Differenzierung der drei verschiedenen Fokalisierungstypen/Perspektivtypen, dass sich diese hauptsächlich durch die Quantität an Information, also wer wem gegenüber einen Wissensvorsprung hat, unterscheiden und die Qualität der Information zu wenig Berücksichtigung findet, obwohl es eine so große Bandbreite an Informationen, was ihre Qualität betrifft, gibt:¹⁹⁴

„Zum Beispiel kann es sich um körperliche Empfindungen, Überlegungen, minutiöse Beschreibungen der Bewegungen, der Gerüche, Erinnerungen oder objektive Beurteilungen des Geschehens etc. handeln.“¹⁹⁵

Die Qualität einer Information, besonders im Hinblick auf Gefühlsäußerungen, ist deshalb von Interesse, weil angenommen wird, dass auf Gefühlsäußerungen von Personen im Film RezipientInnen weniger rational als emotional reagieren. Und weil die drei verschiedenen Fokalisierungstypen/Perspektivtypen einen jeweils intimen oder oberflächlichen Blick auf ihre Figuren freigeben können, wirken die drei verschiedenen Typen auf unterschiedliche Weise auf ihre Rezipienten. Die Außensicht macht die Rezipienten zu neutralen Beobachtern, die Übersicht kitzelt die Neugierde der Rezipienten, die wissensdurstig den vielen Informationen lauschen, und die Mitsicht macht die Rezipienten zu emotionalisierten Mitführenden.¹⁹⁶ Im folgenden Kapitel werden die drei Perspektivtypen auf den Dokumentarfilm umgelegt und anhand von Beispielen erklärt.

¹⁹³ Vgl. Genette, 1998, S.134.

¹⁹⁴ Vgl. Kiener, 1999, S.209.

¹⁹⁵ Ebd., S.209.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S.209-210.

4.2.6.1 Mitsicht

Im Bezug auf die Mitsicht bemerkt Genette, dass sich diese eher in fiktionalen Erzählungen anwenden lässt als in nichtfiktionalen, weil wir nur dann sicheren Zugang zur Innenwelt, Gefühlswelt einer Figur bekommen, wenn wir diese selbst erfinden.¹⁹⁷ Daraus zu schließen, dass die Mitsicht ein Merkmal für Fiktionalität ist, wäre zu weit gegriffen, weil uns ihre Anwendung im Dokumentarfilm eine bereits vertraute ist. Auf zweierlei Weisen ist es dem dokumentarischen Film sehr wohl möglich auf glaubhafte Weise das Innenleben seiner Figuren zu zeigen. Die erste ist am kinematographischen Merkmal des „point of view“ der Kamera zu erkennen. Die subjektive Kamera zeigt uns den Blick auf die Dinge, aus der Sicht einer Figur. Diese Art der Mitsicht spielt sich auf der formalen Ebene ab. Die zweite Möglichkeit, das Innenleben der Figuren in einer überzeugenden Weise zu zeigen, bieten Interviews. Die Verwendung der Mitsicht im Dokumentarfilm ist natürlich im Vergleich zu fiktionalen Texten aus Ermangelung an weiteren Möglichkeiten eine beschränkte, denn unglaublich würde es wirken, da muss man Genette Recht geben, wenn sich etwa ein Erzähler aus dem Off anmuten würde, die Gefühle seiner Figuren zu beschreiben. Wie bereits erwähnt, wirken die verschiedenen Perspektiven auf unterschiedliche Weisen auf die Rezipienten, sie ermöglichen den RezipientInnen einen mehr oder weniger intimen Blick auf die Figuren.¹⁹⁸

Den intimsten Blick auf die Figuren lässt die Mitsicht zu.

„Dabei ist die Fokussierung, besonders die interne, ein Ausdrucksmittel, das beim Zuschauer Sympathie für die Charaktere schaffen kann und das die Einführung in das Denken und Erleben andere Menschen anregt.“¹⁹⁹

4.2.6.2 Außensicht

In keiner anderen Dokumentarfilmrichtung als dem Direct Cinema findet sich eine puristischere Haltung in Bezug auf die modalen Erzähltechniken der Außensicht. Das Credo, weder Interviews noch Kommentartexte zu verwenden, sondern das Geschehen wie eine Fliege an der Wand zu beobachten, verbietet die modale Erzähltechnik Mitsicht und Übersicht. Die FilmemacherInnen des Direct Cinema, müssen sich streng genommen alle des Modus der Außensicht bedienen, um ihrem Dogma zu gehorchen.²⁰⁰

¹⁹⁷ Vgl. Genette, 1992, S.76-77.

¹⁹⁸ Vgl. Kiener, 1999, S.212ff.

¹⁹⁹ Ebd., S.215.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S.216.

4.2.6.3. Übersicht

Wie bei der Mitsicht kann die Übersicht auf zweierlei Weisen wirksam werden. Die eine Variante funktioniert auch ohne Kommentar alleine mit kinematographischen Mitteln: mit Montagetechniken, wie zB. Parallelmontagen, Zwischentitel und Ortssprünge, wird der Wissensvorsprung des Erzählers erkennbar. Die andere Variante diesen Wissensvorsprung zu beleuchten, ist ein dominanter Kommentar des Erzählers. Der Erzähler und die Figuren befinden sich in einem klaren hierarchischen Verhältnis, bei dem der Erzähler an der Spitze steht. Häufig zum Einsatz kommt die Übersicht in Fernsehdokumentationen im Bereich Kultur und Bildung. Beispiele wären: *Universum*, *Galileo* u.a..²⁰¹

4.2.7 Die Kategorie »Stimme« im Dokumentarfilm

Wie bereits in Kapitel 4.1.4 Die Kategorie »Stimme« ausführlich dargestellt, beschreibt das Untersuchungsinstrument »Stimme« das Verhältnis zwischen den Ebenen »Narration« und »Erzählung« sowie »Narration« und »Geschichte«. Die treibenden Fragen dieser Kategorie lauten: Wer spricht? Ist der Erzähler in den Text eingeschrieben? Auf welcher Ebene befindet sich der Erzähler? Welches Verhältnis hat der Erzähler zur Geschichte? Hat der Erzähler miterlebt über was er berichtet?

Der Erzähler wird nach Genette durch zwei Parameter bestimmt. Zum einen auf welcher Ebene (extradiegetisch oder intradiegetisch) er sich befindet und zum anderen in welchem Verhältnis (heterodiegetisch oder homodiegetisch) er zum Dargestellten steht. Daraus lassen sich vier verschiedenen Erzählertypen kombinieren: der extradiegetisch heterodiegetische, der extradiegetisch homodiegetische, der intra-diegetisch heterodiegetische und der intradiegetisch homodiegetische Erzähler.²⁰²

Die intradiegetische Ebene bedeutet für den Dokumentarfilm dasselbe, wie der Terminus »vorfilmische Wirklichkeit« - also alles, was sich vor dem Auge der Kamera abspielt, was sowohl die Bildebene als auch Originaltöne miteinschließt. Die extradiegetische Ebene im Dokumentarfilm schließt alle der „gefilmten Welt hinzugefügten Gestaltungsmittel“ wie Kommentar, Titel, Grafiken, Untermalungsmusik, Archivbilder und Montageeffekte mit ein.²⁰³

Die von Genette aufgestellten Bestimmungsparameter übernimmt Kiener, erweitert sie aber durch Fragen, die für einen nichtfiktionalen Diskurs von Bedeutung sind. Zum einen die Frage: Bilden Autor und Erzähler eine Personalunion? Was

²⁰¹ Vgl. Kiener, 1999, S.217-218.

²⁰² Vgl. Genette, 1998, S.178.

²⁰³ Vgl. Kiener, 1999, S.238.

„ (...) nur für den Erzähler erster Stufe, den extradiegetischen Erzähler, uneingeschränkt gültig ist. Während eine bestimmte Figur, die in der Filmerzählung auftritt und die Funktion eines Erzählers ausfüllt, nicht notwendigerweise mit dem Autor identisch sein muss. Das heißt, dass die Position des intradiegetischen Erzählers auch im Dokumentarfilm offen für jede andere Person ist. Sie kann beispielsweise von jemandem eingenommen werden, der ein Interview gibt.“²⁰⁴

Fallen Autor und Erzähler nicht in eine Person, wer dominiert die Erzählung? Erweitert durch diese Fragen, die für den Dokumentarfilm relevant erscheinen, generiert Kiener aus den vier Erzählertypen von Genette insgesamt sieben: den »nüchternen«, den »expressiven«, den »Reporter«, den »investigativen«, den »Protagonisten«, den »autobiographischen« und den »fiktionalisierten Erzähler«.²⁰⁵ Neben diesen für den Dokumentarfilm relevanten Fragen den Autor betreffend, fließen aber auch zahlreiche den Modus betreffende Beschreibungen in Kieners sieben Erzählertypen. Auch wenn Kiener hier wie viele andere Autoren die Kategorien »Modus« und »Stimme« miteinander vermischt, macht sie dadurch eine Präzisierung der Erzählertypen möglich.

4.2.7.1 Der »nüchterne Erzähler«

Beim »nüchternen Erzähler« handelt es sich um einen extradiegetischen und heterodiegetischen Erzähler. Autor und Erzähler fallen in eine Person. Ereignisse werden von diesem Erzähler, der auf der Bildebene, weil extradiegetisch, nicht sichtbar ist, auf eine »distanziert sachliche« Weise beschrieben. Er kommuniziert in erster Linie über die Tonebene. Auf RezipientInnen wirkt diese Art des Kommentars, der häufig in (populär)wissenschaftlichen und journalistischen Dokumentarfilmen verwendet wird, »objektiv und neutral«. Um diese Glaubwürdigkeit der Kommentarstimme zu unterstreichen, wird der Kommentar paradoxerweise oft von Schauspielern oder ausgebildeten Sprechern gesprochen. Nicht selten wird aber ganz auf einen Kommentar verzichtet um den Geschehnissen vor der Kamera höchste Priorität einzuräumen. Als Beispiele für den nüchternen Erzähler, der ohne Kommentar arbeitet nennt Kiener puristisch-deskriptive ethnographische Filme der „Encyclopädia Cinematographica“ und das Cinema Verité.²⁰⁶ Wobei Kiener mit Cinema Verité vermutlich Direct Cinema meint. Diese beiden Dokumentarfilmströmungen weisen durchaus Ähnlichkeiten auf, weshalb die Begriffe zuweilen so verwendet werden, als wären sie austauschbar. Genügend Unterschiede machen eine genaue Verwendung der Begriffe allerdings erforderlich. In Bezug auf den »nüchternen Erzähler« der sich auf der extradiegeti-

²⁰⁴ Kiener, 1999, S.237.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S.238.

²⁰⁶ Vgl. Kiener, 1999, S.239-241.

schen Ebene befindet ist das Beispiel Cinema Verité dahingehend problematisch, weil der Erzähler im Cinema Verité häufig im Bild zu sehen ist, sich also auf der intradiegetischen Ebene befindet und nicht auf der extradiegetischen. Oft wird die Metapher „Wie die Fliege an der Wand“ in Bezug auf das Verhalten des Autors im Direct Cinema zitiert. Er nimmt eine distanzierte, beobachtende Haltung ein, genauso wie Kiener den »nüchternen Erzähler« beschreibt. Für das Cinema Verité ist hingegen die Metapher „Wie die Fliege in der Suppe“ treffend, weil sich der Erzähler immer mitten im Geschehen befindet. Er geht direkt und provozierend auf die Figuren im Film zu.

Rezipienten werden vom »nüchternen Erzähler« nicht direkt angesprochen und die Kameraführung und die Montage fallen durch ihre Funktionalität kaum auf. Das „gemacht sein“ des Filmes soll nicht bemerkt werden und schon gar nicht bewusst reflektiert werden.²⁰⁷

4.2.7.2 Der »expressive Erzähler«

Der »expressive Erzähler« befindet sich wie der »nüchterne Erzähler« auf der extradiegetischen Ebene und ist auch heterodiegetisch, d.h. er ist im Bild nicht zu sehen. Beim »nüchternen« sowie beim »expressiven Erzähler« fallen Autor und Erzähler in einer Person zusammen. Was die beiden Erzählertypen unterscheidet steckt bereits in der Benennung. Die Erzählweise des »expressiven Erzählers« ist ausdrucksstärker, emotionaler als die des »nüchternen Erzählers«. Im Gegensatz zur schüchternen Zurückhaltung des »nüchternen« scheut der »expressive Erzähler« nicht davor, seinen Bildinhalten durch seine persönliche Interpretation eine neue Bedeutung zu verleihen. Das Filmmaterial wird so montiert, dass es die Argumentationslinie des Autors unterstützt. Kommentartexte können poetische Züge bekommen, Musik bekommt eine untermalende Funktion. Den Anspruch auf eine authentische Darstellung, die Ehrfurcht vor der Darstellung der Wirklichkeit findet sich bei diesem Erzählertypus nicht. Obwohl sich auch der »expressive Erzähler« auf der extradiegetischen Ebene befindet, ist dieser für die RezipientInnen viel präsenter, erweckt aber dadurch das Gefühl, dass manipulativ gearbeitet wird. Kiener führt die Filme des Regisseurs Robert Gardner als Beispiele für diesen Erzählertyp an.²⁰⁸

4.2.7.3 Der »Reporter Erzähler«

Dieser Erzähltyp befindet sich auf der intradiegetischen Ebene, er ist also nicht nur auf der Ton- sondern auch auf der Bildebene präsent. Er kann sowohl direkt die Figuren als auch die ZuschauerInnen ansprechen. Wie beim »nüchternen« und »expressiven« handelt es sich beim »Reporter Erzähler« auch um einen heterodiegetischen, weil er das, worüber er berichtet, aus einer entfernteren Position aus berichtet als die Menschen, die direkt involviert

²⁰⁷ Vgl. ebd., S.239-241.

²⁰⁸ Vgl. Kiener, 1999, S.241-243.

bzw. betroffen sind. Eine Besonderheit bei diesem Erzähltypus ist die Gleichzeitigkeit der »Geschichte« und der »Erzählung«. Ein Beispiel für den »Reporter Erzähler« ist ein Auslandskorrespondent. Obwohl auch andere Figuren zu Wort kommen, sind sie dem »Reporter Erzähler« nicht ebenbürtig. Denn er ist es, der ihnen das Wort erteilt und auch wieder nimmt. Er dominiert die Erzählung. Genauso wie beim »nüchternen« und beim »expressiven Erzähler« ist der Erzähler auch der Autor. Anwendung findet der »Reporter Erzähler« in journalistischen Berichterstattungen, sei es in langen Reportagen oder kurzen Nachrichtenausschnitten.²⁰⁹

„Im Kern ist diese spezielle Kommunikationssituation schon in den Abendnachrichten gegeben: der hier »Reporter-Erzähler« genannte Vermittler (das wäre die Nachrichtensprecherin) liest in einer nahen Einstellung vor neutralem Hintergrund. Dieses Bild formt die Narrationsebene und als solches bildet es den Rahmen für ein kleineres Bild im Hintergrund, die dargestellten Ereignisse.“²¹⁰

Zurecht drückt sich Kiener hier vorsichtig aus („Im Kern ...), denn das für den »Reporter Erzähler« Kennzeichnende, dass er Figuren und ZuschauerInnen direkt ansprechen kann, ist der Fernsehsprecherin nur dann möglich, wenn ein Interviewpartner im Studio ist, wobei dann wiederum die Charakteristik des »Reporter Erzählers«, die Gleichzeitigkeit der »Geschichte« und der »Erzählung«, nicht gegeben ist.

4.2.7.4 Der »investigative Erzähler«

Wie der »Reporter Erzähler« ist der »investigative Erzähler« mit dem realen Autor ident, befindet sich auf der intradiegetischen Ebene und berichtet nicht über selbst erlebte Ereignisse, d.h. er ist heterodiegetisch. Er geht auf die Figuren im Unterschied zum »Reporter Erzähler«, der im Vergleich zum »investigativen Erzähler« distanziert und unpersönlich wirkt, viel ambitionierter und interessierter zu. Inhaltlich dreht sich die Erzählung eines »investigativen Erzählers« häufig um die Suche nach der Vergangenheit bzw. die Suche nach Menschen, die über bestimmte vergangene Ereignisse berichten können. Diesen Menschen/Zeitzeugen gesteht der »investigative Erzähler« im Kontrast zum »Reporter Erzähler« viel mehr Autonomie zu. Diese Zeugen werden gegenüber dem »investigativen Erzähler« zu gleichwertigen Erzählern. Der Kommentartext wird vom »investigativen Erzähler« häufig in der Ich- oder Wir-Form gesprochen, was eine Subjektivierung seiner Person zur Folge hat. Teil der Handlung ist oft, welche Schwierigkeiten sich bei der Recherche ergeben, selbstreflexiv wird so die Herstellung des Filmes thematisiert. Der »investigative Erzähler« ist ein Erzählertypus, der häufig in Dokumentarfilmen der 80er Jahre angewendet

²⁰⁹ Vgl. ebd., S.243-244.

²¹⁰ Ebd., S.244-255.

wurde. Marcel Ophuls Film „Hotel Terminus“ wäre ein Beispiel für diesen Erzählertypus.
211

4.2.7.5 Der »Protagonisten Erzähler«

Diesen intradiegetischen homodiegetischen Erzählertypus findet man häufig in Filmportraits. Der Protagonist erzählt in der Ich-Form über sein eigenes Leben. Anders als bei den bisher beschriebenen Erzählertypen fallen beim »Protagonisten-Erzähler« Autor und Erzähler nicht in einer Person zusammen. Der Autor kann in diesem Fall nur auf der extradiegetischen Ebene operieren, ihm obliegt unter anderem die Montage des Filmmaterials. Obwohl letztlich der Autor der „Macher“ des Filmes ist und nicht der »Protagonisten Erzähler« selbst, wie es auf viele RezipientInnen fälschlicher Weise den Eindruck macht, so besitzt der »Protagonisten Erzähler« dennoch großen Einfluss auf den Autor. Bei diesem Erzählertypus liegt eine klare Unterordnung des Erzählers erster Stufe vor. Nicht selten verzichtet der Autor auf den Kommentar und wählt die Stimme des »Protagonisten Erzählers« als „Voice over“. Interessant ist, dass Kiener die Wirkungsweise des „Voice Over“ beschreibt und somit die Kategorie »Stimme« mit Beschreibungen den »Modus« betreffend ergänzt.
212

„Das Kommunikationsmodell des »Protagonisten-Erzählers« kennzeichnet, dass der indirekte, erzählexterne Erzähler sich der Erzählerfigur unterordnet. Mit den extradiegetischen Gestaltungsmittel²¹³ greift er häufig die interne Fokussierung des Protagonisten auf, wodurch in der ganzen Filmerzählung die Wahrnehmung des internen Erzählers betont wird.“²¹⁴

Ihre Ergänzungen sind durchaus treffend, sie widersprechen aber Genette insofern er für eine klare Trennung der beiden Bereiche »Stimme« und »Modus« plädiert, denn:

„(...) d.h. die Frage Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist? wird mit der ganz anderen Wer ist der Erzähler? vermengt – oder, kurz gesagt, die Frage Wer sieht? mit der Frage Wer spricht?“²¹⁵

Die klare Trennung der beiden Bereiche mag vorbeugend gegenüber einer Vermischung der Bereiche sein. Die strikte Trennung hingegen erschwert es, Zusammenhänge und Beeinflussungen der beiden Bereiche aufzuzeigen. Bei Kiener liegt in diesem Fall auch keine

²¹¹ Vgl. Kiener, 1999, S.245-246.

²¹² Vgl. ebd., S.254-256.

²¹³ Kiener nennt u.a.: Subjektive Kamera, Musikmotive, die mit der Hauptfigur identifiziert werden.

²¹⁴ Kiener, 1999, S.254-255.

²¹⁵ Genette, Gérard, Die Erzählung, München, 1998, S.132.

Vermischung der Fragen *Wer spricht?*“ mit *Wer sieht?* vor, sondern eine Ergänzung um die Frage *Wer sieht?*, insofern ist es durchaus sinnvoll, die verschiedenen Untersuchungsinstrumente nicht strikt voneinander getrennt zu beschreiben.

4.2.7.6 Der »autobiographische Erzähler«

Bei diesem intradiegetisch homodiegetischen Erzähler fallen Erzähler, Autor und Hauptfigur in einer Person zusammen. Ein weiteres Merkmal ist das besondere Verhältnis von Narration und Geschichte, sie finden gleichzeitig statt. Der »autobiographische Erzähler« erlebt und erzählt gleichzeitig. Keinem andern Erzählertypus ist es deshalb möglich überzeugender extreme Innenperspektiven zu zeigen. Zusätzlich kann der Autor auf der extradiegetischen Ebene Gestaltungsmittel (zB: subjektive vom Autor selbst gesprochene Kommentarstimme in der Ich-Form, visualisierte Traumvisionen) anwenden, die auf eine interne Fokussierung abzielen. Ähnlichkeiten lassen sich vor allem zum »investigativen Erzähler« feststellen. Bei beiden herrscht diese Gleichzeitigkeit von Erzählen und Erleben, der Erzählakt als solcher wird thematisiert und so zum selbstreflexiven Moment in Bezug auf das Filmemachen. Auch inhaltlich ist beiden die Recherche, die Suche nach etwas gemeinsam. Wobei sich der »autobiographische Erzähler« im Gegensatz zum »investigativen Erzähler« nicht sonderlich für andere Figuren (Zeugen) interessiert.²¹⁶

4.2.7.7 Der »fiktionalisierte Erzähler«

Dieser Erzählertypus (intradiegetisch und heterodiegetisch) ist eine vom Autor erfundene, inszenierte Figur, die für die RezipientInnen den Anschein macht die Autorschaft des Filmes innezuhaben. Tatsächlich sind Autor und Erzähler hier nicht völlig ident.

„Der Filmemacher übernimmt, indem er sich hinter einem fingierten Erzähler versteckt, nicht mehr die volle Verantwortung für seine Erzählung. Plötzlich sind zum Beispiel voyeuristische Szenen nicht mehr das Werk eines spekulativen Autors, sondern vor allem das Problem exhibitionistischer Protagonisten und eines voyeuristischen Publikums.“²¹⁷

Fiktionalisierte Erzähler ironisieren häufig konventionelle dokumentarische Erzählstile. So reist etwa der schwarzafrikanische Ethnologe Kagame in Walter Wippersbergs Film „Das Fest des Huhns“ ins ländliche Oberösterreich um den Zuschauern die exotischen, hinterwäldlerischen Österreicher vorzustellen. Eine Satire auf europäische Expeditionsdokumentationen.²¹⁸

²¹⁶ Vgl. Kiener, 1999, S.257-259.

²¹⁷ Ebd., S.266-267.

²¹⁸ Vgl. ebd., S.263-264.

5. Empirischer Teil - Filmanalyse

5.1 Erzähltechniken: Zeit

Eine Vielzahl an temporalen Erzähltechniken wird häufig angewendet, um die Zeit der »Geschichte« in die erzählte Zeit bzw. die Zeit der »Erzählung« umzuwandeln. Verglichen wird die Zeitstruktur der »Geschichte«, also der tatsächlich stattgefundenen Ereignisse, mit der Zeitstruktur der Erzählung, also des Dokumentarfilms „Operation Spring“. Welche temporalen Erzähltechniken im Dokumentarfilm „Operation Spring“ tatsächlich Anwendung finden, gilt es in der Analyse zu erörtern.

Wie bereits ausführlich in den Kapiteln 4.1.2 und 4.2.5 beschrieben, wird die Zeitstruktur in Bezug auf ihre **Ordnung**, **Dauer** und **Frequenz** untersucht. Anachronien im Bereich der Ordnung ergeben sich, wenn der chronologische Ablauf der stattgefundenen Geschehnisse im Dokumentarfilm umstrukturiert wird. Eine solche Umstrukturierung erfolgt durch Analepsen (Rückgriffe) und Prolepsen (Vorgriffe). Bei einem Vergleich der Zeitstruktur der »Geschichte« mit einem Dokumentarfilm in Bezug auf die Dauer können folgende Anisochranien (Verzerrungen) auftreten:

„Raffungen (»summary«), sowie die annäherungsweise gleiche Dauer von Erzählzeit und erzählter Zeit (»Szene«) und die Auslassung von wesentlichen Zeitstrecken (»Ellipse«) und nicht zuletzt die Verlangsamung (»Pausen«) (...).“²¹⁹

Dissonanzen im Bereich der Frequenz betreffen die Wiederholungsbeziehung zwischen den Geschehnissen der »Geschichte« und den dargestellten Geschehnissen im Dokumentarfilm. So kann beispielsweise im Dokumentarfilm mehrmals erzählt werden, was sich nur einmalig abgespielt hat, oder einmal erzählt werden, was sich öfters abgespielt hat. Ein Ereignis kann aber auch so oft im Dokumentarfilm besprochen werden, so oft sich dieses tatsächlich zugetragen hat. (Vgl. Kap. 4.1.2) Dissonanzen im Bereich der Frequenz und der Dauer wirken sich auf den Erzählrhythmus aus. Notwendige Voraussetzung für die Untersuchung der temporalen Erzähltechnik ist die Einteilung des Dokumentarfilms in Segmente bzw. Sequenzen und die Rekonstruktion der Chronologie der realen Ereignisse. Zur Rekonstruktion der Chronologie der Ereignisse können sowohl der Dokumentarfilm selbst als auch Recherchen beitragen.²²⁰

²¹⁹ Kiener, 1999, S.183.

²²⁰ Vgl. ebd., S.181ff.

5.1.1 Chronologie der Ereignisse: Einteilung in Zeitphasen

- Phase 1: 19. Februar bis 9. März 1999. Durchführung der großen und kleinen Lauschangriffe. In den darauf folgenden Wochen erfolgte die Auswertung des Überwachungsmaterials durch den Dolmetscher Douglas Idehen.
- Phase 2: Anfang bis Mitte Mai 1999. Am 1. Mai erstickte der Schubhäftling Markus Omofuma im Flugzeug Richtung Sofia, weil ihm Polizeibeamte Mund und Nase verklebt haben. Mehrere Demonstrationen, an denen die Black Community von Wien prominent beteiligt war, setzten ein Zeichen gegen derartige Übergriffe der Polizei.
- Phase 3: 27. Mai 1999. An diesem Tag fand die in Österreich seit dem zweiten Weltkrieg größte kriminalpolizeiliche Aktion Operation „Spring“ statt. 850 Polizisten drangen in Wien, Graz, Linz und St. Pölten in Wohnheime, Asylantenheime und Pensionen ein. Verhaftet wurden über 100 Afrikaner.
- Phase 4: 28. September 1999. „Operation Spring II“
- Phase 5: Oktober 1999 (15. Oktober Standard Artikel). Zweifel an der Arbeit des Dolmetschers Douglas Idehen werden in mehreren Tageszeitungen thematisiert.
- Phase 6: Dezember 1999. Im Fall Emanuel Chukwujekwu werden die ersten anonymen Zeugen eingesetzt. In den folgenden Jahren kommt es zur medialen Auseinandersetzung mit diesem Thema .
- Phase 7: März 2002. Im Fall Sabinus wird eine Stimmvergleichsanalyse genehmigt. Das Institut für Schallforschung kommt zum Ergebnis, dass die Qualität des Überwachungsmaterials eine Stimmzuordnung verunmöglicht.
- Phase 8: 11. September 2002. Der Anonyme Zeuge AZ 3000 widerruft seine Aussagen und deanonymisiert sich.
- Phase 9: Herbst 2003. Sabinus wird zu viereinhalb Jahren Haft verurteilt.
- Phase 10: 2004. Im noch einzig laufenden Verfahren der Operation „Spring“, dem Fall Chukwujekwu, wird das Überwachungsmaterial gezeigt. Chukwujekwu wird

aus der Untersuchungshaft entlassen. Ein neuer Übersetzer wird hinzugezogen.

Phase 11: 28. Mai 1999 bis Februar 2005. In diesem Zeitraum finden die Prozesse statt, über die im Film berichtet wird. Die Phasen drei bis zehn sind alle in der Phase 11 inkludiert. Sequenzen, die keiner Phase zugeschrieben werden können, weil sie die Geschehnisse auf eine zu allgemeine Weise beschreiben, werden der Phase 11 zugeordnet. Ebenso der Phase 11 zuzurechnen sind solche Sequenzen, die große Zusammenhänge herstellen.

Wie bereits der Einteilung in Phasen zu entnehmen ist, überschneidet sich die Phase 11 zeitlich mit den Phasen drei bis zehn. Das resultiert in erster Linie daraus, dass die im Dokumentarfilm gezeigten Gerichtszenen nicht datiert sind und eine zuverlässige Recherche eine Akteneinsicht bedeuten würde, die für Diplomarbeitsszwecke nicht ohne weiteres gestattet wird. Zudem werden der Phase 11 die Sequenzen zugeordnet, die die Geschehnisse auf eine zu allgemeine Weise beschreiben oder große Zusammenhänge herstellen.

Die Tabelle im Anhang (siehe 8.1) listet alle im Dokumentarfilm „Operation Spring“ verwendeten temporalen Erzählstrategien auf. Jede Sequenz wird zudem einer Zeitphase zugeordnet und deren Dauer in Minuten und Sekunden aufgezeichnet. Eine Analyse der tabellarisch festgehaltenen Ergebnisse findet sich im Kapitel 5.1.2.

5.1.2 Zusammenfassende Analyse der temporalen Erzähltechniken Ordnung/Dauer/Frequenz

Auf den ersten Blick lässt sich feststellen, dass abgesehen von der Ellipse alle temporalen Erzähltechniken Verwendung finden.

Ordnung

Verschiebungen in der Ordnung, d.h. Prolepsen und Analepsen, wechseln sich im ersten Drittel des Filmes gleichmäßig/regelmäßig mit einer linearen Erzählweise ab, wodurch sich eine recht rasche, abwechslungsreiche Erzählung ergibt. Ausschlaggebend für das rasche Tempo ist nicht nur die hauptsächlich summarische Erzählweise, sondern auch die zeitliche Dauer der Sequenzen. So besteht das erste Drittel des Filmes (35 Sequenzen) aus deutlich mehr Sequenzen als das zweite (25 Sequenzen) und letzte Drittel (27 Sequenzen). Im zweiten und dritten Teil des Filmes verlangsamt sich die Erzählgeschwindigkeit auf Grund von drei über sechs Sequenzen andauernden linearen Erzählblöcken²²¹, die Rede ist von den Sequenzen 37-42, 64-69 und 81-86. Auch wenn sich in Genettes und Kieners Modell keine Hinweise finden, die von der Ordnung der Erzählung auf die Erzählgeschwindigkeit schließen, so ist es nicht von der Hand zu weisen, dass sich eine über mehrere Sequenzen andauernde lineare Erzählweise, die lediglich eine Zeitphase beleuchtet, auf Grund ihrer Fokussierung auf eben diese eine Zeitphase langsamer anfühlt als ein Wechselspiel von Prolepsen und Analepsen. Die Sequenzen 37 bis 42, im zweiten Drittel des Filmes beschäftigen sich alle mit der Zeitphase fünf, die die Geschehnisse um den Dolmetscher Douglas Idehen umfasst. Die Fachexpertisen von den Anwälten Binder und Bischof verbinden sich mit den anklagenden Rechercheergebnissen der Journalistin Nina Horaczek zu einer vernichtenden Kritik an der Arbeit des Dolmetschers Douglas Idehen. Die Aussage des Richters Rothmayer, dass es nie Zweifel an der Richtigkeit Idehens Übersetzungen gab, in der Sequenz 39 (33:28) verliert inmitten der zahlreichen Gegenargumente an Glaubwürdigkeit, vor allem weil seine Aussage im Anschluss von Nina Horaczeks Aussage, dass viele Zeitungen über die zweifelhafte Arbeit des Dolmetschers berichtet haben, montiert ist.

Abgesehen von Geschwindigkeitsverlangsamung bedeutet das längere Verharren in einer Zeitphase auch eine bewusste Betonung des Gesagten und Gezeigten. Unweigerlich werden solche Zeitphasen als für das Regieteam Sindelgurber und Schuster als wichtiger eingestuft als andere. Im letzten Drittel findet sich ein solches Verharren in den Sequenzen 64 bis 69.

²²¹ Bei diesen drei Sequenzblöcken ist darauf hinzuweisen, dass die Erzählweise auf eine besondere Art linear verläuft. Sie verläuft nicht in der Chronologie fortschreitend von einer Zeitphase zur nächsten, sondern hat über mehrere Sequenzen ein und dieselbe Zeitphase zum Inhalt.

Beleuchtet wird hier die Zeitphase sechs: Der Einsatz von anonymen Zeugen in den Operation „Spring“ Prozessen. Ähnlich wie in den Sequenzen 37 bis 42 kann der Richter Rothmayer in seiner Ansicht über die Aussagen der anonymen Zeugen nicht überzeugen. Seine Behauptungen stehen denen der Anwälte Binder und Bischof, der Schöffin Fr. Kernegger und der Leiterin des Gesellenheim Zoomanngasse Ute Bock diametral gegenüber. Während in den Sequenzen 64, 66, 67 und 68 Argumente angeführt werden, weshalb die anonymen Zeugen nicht glaubwürdig sind bzw. nicht die Wahrheit gesagt haben, gibt Hr. Rothmayer zwar zu, dass er verwundert war, wie viel ein anonymer Zeuge über die verschiedensten Angeklagten wusste, dass er aber dennoch nicht an seiner Glaubwürdigkeit zweifle.

Auffallend an den Sequenzblöcken 37 bis 42 und 64 bis 69 ist das Ungleichgewicht an Opponenten. Bei beiden bekommt der Richter Rothmayer in seiner Prohaltung, er glaubt dem Dolmetscher Idehen genauso wie den anonymen Zeugen, keine argumentative Unterstützung durch weitere InterviewpartnerInnen. Aus einer rein quantitativen Betrachtungsweise wird dieses Ungleichgewicht klar erkennbar, die Aussagen von neun Sequenzen stehen denen von zwei Sequenzen gegenüber. Daraus kann der Rückschluss gezogen werden, dass die Rezipientinnen die Meinung des Herrn Rothmayer, bei all den Gegenargumenten, kritisch hinterfragen sollen. Es drängt sich die Frage auf, weshalb keine Stellungnahmen von Personen aus der Justiz (abgesehen von den Strafverteidigern) bzw. der Exekutive zur Problematik um den Dolmetscher Douglas Idehen und die anonymen Zeugen Eingang in diese linearen Erzählblöcke gefunden haben. Es scheint nicht die Intention von Schuster und Sindelgruber gewesen zu sein, diese Thematiken aus den verschiedensten Blickwinkeln zu beleuchten. Der Film verleitet allzu schnell zum Urteil, dass die fehlenden Stellungnahmen der Exekutive und Polizei aus der fehlenden Gesprächsbereitschaft des Regieteam resultieren. Es verhielt sich jedoch genau umgekehrt. Schuster und Sindelgruber bekamen bedauerlicher Weise zahlreiche Absagen auf Interviewanfragen mit Justiz- und Polizeibeamten, erklärte Fr. Schuster während einer Podiumsdiskussion²²².

Einen weiteren Block an linear erzählten Sequenzen findet sich am Ende des Filmes, also auch im dritten Teil. Die Sequenzen 81 bis 86 sind alle der Phase elf zuzurechnen. Hier werden in erster Linie allgemeine, zusammenfassende Aussagen die Prozesse betreffend getätigt. Ebenso wird in den Sequenzen, die der Phase 11 zugeschrieben werden, häufig versucht, große Zusammenhänge herzustellen. In den Sequenzen 81 bis 86 wird von verschiedensten Personen (Kelvin O., Lennert Binder und Gustav Rothmayer) über die ver-

²²² Die Podiumsdiskussion mit dem Titel „Schwarze vor Gericht“, an der Frau Schuster teilnahm, fand im Wien Museum am 16.11.2011 um 19:30 statt.

hängten Urteile gesprochen und erklärt, wie die Justiz und die Exekutive die Menge an verkauften Drogen berechneten.

Die Zeitphasen (5,6 und 11), der drei linear erzählten Blöcke, sind alle unter den ersten vier von insgesamt neun am häufigsten vorkommenden Zeitphasen.

Ranking der am häufigsten vorkommenden Zeitphasen:

1. Zeitphase 11 kommt 27 mal vor.
2. Zeitphase 1 kommt 14 mal vor.
3. Zeitphase 6 und 3 kommt 9 mal vor.
4. Zeitphase 5 kommt 8 mal vor.
5. Zeitphase 2 kommt 6 mal vor
6. Zeitphase 10 kommt 5 mal vor.
7. Zeitphase 8 kommt 3 mal vor.
8. Zeitphase 7 und 4 kommen 2 mal vor.
9. Zeitphase 9 kommt einmal vor.

Diesem Ranking kann entnommen werden, dass die Zeitphasen 1 (großer Lauschangriff und dessen Auswertung), 3 (Operation „Spring“ am 27. Mai 1999) und 2 (Tod von Markus Omomfuma und die darauf folgenden Demonstrationen) auf Grund ihres häufigen Vorkommens den Regisseuren Schuster und Sindelgruber ebenso wichtig erschienen, wie die in den linear erzählten Sequenzblöcken vorkommenden Zeitphasen 5 (Dolmetscher Idehen und seine Aufgaben in der Bearbeitung des Audio und Videoüberwachungsmaterial), 6 (Einsatz von anonymen Zeugen) und 11 (allgemeine und zusammenhangherstellende Aussagen zu den Prozessen). Der hohe Stellenwert der Zeitphasen 1, 3 und 2 wird durch ihr verstreutes Auftauchen aber eher subtil vermittelt.

Dauer

Summary

Unter den Anisochranien im Bereich der Dauer der Erzählung finden sich in erster Linie Summaries. Zwar werden nicht in allen Summaries, wie es in Genettes Modell heißt, die Geschehnisse von mehreren Monaten in wenigen Sätzen geschildert, es werden aber dennoch Geschehnisse von mehreren Stunden bzw. mehreren Tagen in wenigen Sätzen, d.h. summarisch beschrieben. Ausschlaggebend für das gehäufte Vorkommen von Summaries sind die zahlreichen Interviews, die hauptsächlich aus sprachlichen Zusammenfassungen von vergangenen Geschehnissen bestehen. Das Überwiegen von Interviews hat in diesem Dokumentarfilm den pragmatischen Grund, dass es nur wenige Situationen gab, in denen das Filmen überhaupt möglich bzw. erlaubt war, man denke an die unzähligen Gerichtsverhandlungen. Eine naheliegende Möglichkeit, diese vergangenen Situationen zu vergegenwärtigen, findet sich in der Form des Interviews. Summarische Erzählungen treten aber nicht nur in den Interviews auf, sondern auch in Kombination mit Szenen. Eine Beispielsequenz wäre die Sequenz 35, die auf der Bild- und Tonebene einer Szene und auf einer zusätzlichen Tonebene, einem Kommentar aus dem Off, einer Summary entspricht.

Sequenz 35 (27:29): Emanuel Chukwujekwu sieht sich im Gang vom Gericht um und fragt, wohin sein Anwalt Lennert Binder gegangen ist. Eine Handkamera folgt Chukwujekwu, wie er einen Gang entlangläuft und seinen Anwalt sucht. Eine Kommentarstimme aus dem Off erklärt: „Am nächsten Verhandlungstag werden die Überwachungsvideos wieder vom Publikum abgewendet vorgeführt. Rechtsanwalt Lennert Binder verlässt daraufhin den Verhandlungssaal mit der Begründung, dass bei dieser Art der Prozessführung ein Rechtsanwalt überflüssig ist.“²²³ Der Kommentar aus dem Off leistet eine summarische Erzählung dessen, was sich im Gerichtssaal abgespielt hat, während wir es auf der Bildebene nach wie vor mit einer Szene zu tun haben.

Auch Inserts können einen summarischen Charakter haben. In der Sequenz 44 (41:57) wird der Angeklagte Sabinus gefilmt, wie er gemeinsam mit seinem Anwalt Bischof und einem Justizbeamten aus dem Gerichtssaal kommt. Bischof redet mit Sabinus, wobei nicht zu verstehen ist, was er sagt. Bischof verabschiedet sich, Sabinus wird vom Justizbeamten weggeführt. Close up auf Sabinus. Das Bild friert ein, wird schwarz-weiß und folgendes Insert wird eingeblendet: „Sabinus Joseph. Im Rahmen der Operation Spring inhaftiert und seitdem in Untersuchungshaft. An diesem letzten Verhandlungstag im Herbst 2003 zu viereinhalb Jahren Haft verurteilt.“²²⁴ Mit Hilfe dieses Inserts, wird in einem Satz zusammenge-

²²³ Schuster, Angelika, in: „Operation Spring“, 27:47-28:01

²²⁴ „Operation Spring“, 42:43-42:55

fasst, was im Fall von Sabinus Joseph von Mai 1999 bis zum Zeitpunkt seiner letzten Verhandlung im Herbst 2003 passiert ist. Daraus resultiert eine für wenige Sekunden anhaltende enorm rasante Erzählgeschwindigkeit. Generell schreitet die Erzählgeschwindigkeit auf Grund der zahlreichen Summaries in einem stetigen Tempo voran. Unterbrechungen dieser konstanten Geschwindigkeit werden durch wenige Szenen erzielt. In den 87 Sequenzen finden sich lediglich 24 Szenen, die abgesehen vom Ende des ersten Drittels, wo sie geballt sind, regelmäßig verstreut auftreten. Aus der detaillierteren Analyse der 24 Szenen ergab sich eine Unterteilung der Szenen in fünf unterschiedliche Szenetypen.

Szene

Zum Ersten Szenen, in denen die Handlung vorangetrieben wird und die ohne jeglichen Kommentar, ohne Inserts und Interviews auskommen, Szenen ganz in der Manier des Direct Cinema. Nur zweimal findet sich im gesamten Film eine Sequenz, die einer solchen Szene entspricht, in der die Kamera eine rein beobachtende Funktion hat und keine wortsprachlichen Ergänzungen hinzugefügt werden, die Sequenz 27 (18:44) und die Sequenz 53 (53:38). In der 1min und 16sek andauernden Szene der Sequenz 27 werden Emanuel Chukwujekwu und sein Anwalt Lennert Binder über ein Dokument gebeugt im Gerichtssaal gefilmt. Binder liest aus dem Dokument, das sich als Übersetzungsprotokoll herausstellt und fragt Emanuel Chukwujekwu, ob er Olive kennt, was Chukwujekwu verneint. Im Hintergrund sieht man den Richter seine Robe anlegen. Immer wieder wirft er skeptische Blicke Richtung Kamera. Ermahnend wirft er ein, dass er nicht wünscht, dass die Schöffen gefilmt werden. Schließlich verbietet er das Filmen.

Szene + IIK (Inserts, Interviews, Kommentar)

Eine weitere Kategorie unter den Szenen sind diejenigen, die Geschehnisse aus einer beobachtenden Warte aufnehmen, aber zusätzlich mit Kommentaren aus dem Off mit Inserts oder Interviews kombinieren. Die Handlung wird sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene vorangetrieben. Dieser Art von Szene sind folgende Sequenzen zuzurechnen: 26 (17:57), 33 (24:27), 34 (25:08), 35 (27:29), 44 (41:57), 79 (01:19:26) und 86 (01:30:35). In der Sequenz Nummer 79 (01:19:26) wird Emanuel Chukwujekwu wenige Sekunden wartend am Stuhl gefilmt, umgehend setzt ein Kommentar aus dem Off ein: „Fünf Jahre nach der Operation Spring geht es im Verfahren gegen Emanuel Chukwujekwu wieder um Ergebnisse des großen Lauschangriffes. Erstmals wird ein zusätzlicher Übersetzer hinzugezogen.“²²⁵ Der Kommentar aus dem Off fasst zusammen, wie lange der Fall Chukwujekwu

²²⁵ Schuster, Angelika, in: „Operation Spring“, 01:19:35-01:19:47

bereits dauert. Was einen Hinweis darauf gibt, in welchem Jahr die Aufnahme gemacht wurde. Zudem erklärt der Kommentar in einem Satz, was das Besondere dieser Verhandlung ist, auf die Chukwujekwu wartet, nämlich dass ein neuer Übersetzer hinzugezogen wird. Auf Grund seines summarischen Charakters entspricht der Kommentar nach Genettes Modell einer Summary. Die Sequenz 79 ist daher Szene und Summary zugleich. Die Tatsache, dass im Gerichtssaal während der Verhandlung nicht gefilmt werden kann, evoziert eine Ellipse, eine Lücke, die aber umgehend durch das darauf folgende Interview, in welchem der Anwalt Lennert Binder erklärt, was sich in der Verhandlung abgespielt hat, wieder geschlossen wird. Summarisch fasst Binder in diesem Interview zusammen, dass der neue Übersetzer mit einer Fachexpertise bewiesen hat, dass Chukwujekwu nicht der Mann ist, für den er auf dem Überwachungsmaterial gehalten wird. Nach diesem Interview folgt eine in Direct Cinema Manier gehaltene Szene. Die Kamera nimmt ein Gespräch zwischen Emanuel Chukwujekwu und seinem Anwalt Lennert Binder auf. Inhaltlich handelt das Gespräch davon, dass sich Chukwujekwu darüber beschwert, wie häufig er zu Gericht zu erscheinen hat und wie lange die Verhandlungen andauern. Die Sequenz endet mit einem summarischen Kommentar aus dem Off: „Das Verfahren gegen Emanuel Chukwujekwu ist das letzte noch offene Operation Spring Verfahren. Alle anderen Verfahren sind mittlerweile abgeschlossen. Uns ist kein weiterer Fall bekannt, in dem es zu einer Überprüfung der Übersetzungen und Zuordnungen durch einen zusätzlichen Dolmetscher kam.“²²⁶ Auf der Bildebene wird währenddessen statisch die Statue Justitia im Landesgericht gefilmt.

Archivszene

In den Sequenzen 22 (13:40), 29 (21:42) und 36 (30:36) handelt es sich um Szenen mit archivarischem Charakter, d.h. sie bestehen aus Filmmaterial, das nicht von Schuster und Sindelgruber selbst kommt, sondern aus Archiven stammen. Die Sequenzen 22 (13:40) und 36 (30:36) zeigen beide einen Ausschnitt aus einem Überwachungsvideo aus dem China-restaurant Willkommen, wobei in Sequenz 36 ein Kommentar aus dem Off hinzukommt. Inhaltlich wird im Kommentar zusammengefasst, was zuvor im Film bereits angesprochen wurde. „Bei der Auswertung des ersten großen Lauschangriffs steht die Polizei vor einem Problem. Die aufgezeichneten Gespräche und Telefonate sind nicht in deutscher Sprache geführt worden und auf den Bändern sprechen mehrere Leute gleichzeitig. Dem Gericht wird die Übersetzung dieser Bänder in schriftlicher Form übergeben. Diese Übersetzung ist das zentrale Beweismittel bei den Operation Spring Prozessen.“²²⁷ Bei dem Kommentar

²²⁶ Ebd., 01:24:14- 01:24:32

²²⁷ Schuster, Angelika, in: „Operation Spring“, 30:58-31:22

handelt es sich daher um eine repetitive Summary. Die dritte Sequenz, in der szenisches Archivmaterial gezeigt wird, ist die Sequenz 29 (21:42). Ein Insert verrät das Datum und den Sender der Nachricht: „Österreichischer Rundfunk 1.6.1999“. Auf der Bildebene sind uniformierte Polizisten auf der Straße zu sehen. Eine Kommentarstimme berichtet: „Seit November wurde in der Szene ermittelt. Die Phase vor den Verhaftungen hat in einer aufgeheizten Stimmung stattgefunden. Zuletzt vor allem durch den tragischen Tod des nigerianischen Schubhäftlings.“²²⁸ Auch dieser Kommentar ist nach Genettes Model eine Summary. Die Szene auf der Bildebene ist, wie es in Nachrichten meist der Fall ist, nur als Bebilderung des Gesagten zu verstehen. Die Szene alleine könnte nicht annähernd dieselbe Menge an Inhalt transportieren, wie es der Kommentar vermag. Ein hierarchisches Verhältnis von Ton- und Bildebene kennzeichnen solche Fernsehberichte. Das Bild tritt als Diener des Tons auf. Während dem darauf folgenden Kommentar: „Die Drogenbande hat sich von andern nicht nur durch ihre auffallend gute Organisation, sondern vor allem durch eines unterschieden: Führende mutmaßliche Mitglieder der Bande suchten die Öffentlichkeit und haben sogar an Demonstrationen teilgenommen. Origineller Weise sogar an einer Demo gegen Polizeiübergriffe.“²²⁹ Dazu ist auf der Bildebene als Beweis zum Gesagten eine Gruppe, ein Großteil davon Menschen mit schwarzer Hautfarbe, bei einer Demonstration zu sehen. Im Vordergrund zündet ein Demonstrant eine Kerze an. Wieder dient hier die Bild- der Tonebene. Wobei dieser Szene zusätzlich eine Beweisfunktion zukommt. Das Bild soll die Richtigkeit des Gesagten beweisen.

Szene + K-Ton

Eine weitere Kategorie an Szenen, formal und in ihrer Funktion den Bildern in Nachrichten sehr ähnlich, sind solche, in denen die Handlung im Gegensatz zu Szenen + IIK alleinig auf der Tonebene, d.h. mit Hilfe eines Kommentars aus dem Off vorangetrieben wird, während die Bildebene dazu passende Bilder liefert. Wenn etwa in den Fernsehnachrichten die Rede von der Finanzsituation Griechenlands die Rede ist, wird ein Bild von der Akropolis eingeblendet. Die Sequenzen 12 (07:56), 13 (08:07), 17 (10:23), 42 (37:30), 49 (48:06), 61(01:01:21) und 74 (01:15:46) sind diesen Szenen+K-Ton zuzuordnen. In Sequenz 12 heißt es im Kommentar aus dem Off: „Mehr als hundert Verhaftete von der Polizeiaktion Operation Spring werden angeklagt. Ihnen wird vorgeworfen, Mitglied einer kriminellen Organisation zu sein. In den folgenden Jahren entwickelt sich daraus das größte Justizverfahren gegen Afrikaner in Österreich.“²³⁰ Zu sehen ist zuerst das Gefängnis in einer stati-

²²⁸ „Operation Spring“, 21:42-21:53

²²⁹ Ebd., 21:54-22:11

²³⁰ Schuster, Angelika, in: „Operation Spring“, 07:58-08:14

schen Einstellung von oben. Nach einem Schnitt wird in einer statischen Einstellung die Justitia Statue im Gericht gefilmt. Beide Bilder, das Gefängnis von oben und die Justitia Statue, dienen als reine Bebilderung dessen, was im Kommentar zu hören ist. Auch in diesen Szenen arbeitet die Bildebene der Tonebene zu. Abgesehen davon, dass die beiden Bilder die Orte darstellen, von denen die Rede ist, geben sie keine weiteren relevanten Zusatzinformationen.

Szene - Pause

Zur fünften Art von Szenen gehören diejenigen, die die Handlung weder mit schriftsprachlichen Erklärungen noch auf der Bildebene vorantreiben. Diese Szenen - Pausen sind in folgenden Sequenzen zu finden: 25 (17:39), 32 (23:49), 54 (54:06), 59 (58:42), 70 (01:12:08) und 78 (01:19:09). Welche Funktion haben solche Szenen? Die Frage nach einer Ästhetikfunktion dieser Szenen scheint in Anbetracht des Mangels an formal ästhetischem Bildmaterial vernachlässigbar. Vielmehr fällt auf, dass im Kontrast zu den zahlreichen Interviews und kommentarlastigen Sequenzen diese Szenen die nötige Zeit schaffen, sämtliche Informationen einsickern zu lassen und im besten Fall bereits reflektierend über das bereits Gesehene und Gehörte nachzudenken. Sie erfüllen also eher den Zweck einer Pause. Die Erzählung wird kurze Zeit angehalten. Diese Pause bzw. Szene entspricht aber nicht der von Genette beschriebenen Pause. Wie bereits in Kapitel 4.2.5 besprochen, können streng genommen Pausen im Film nur mit Hilfe von Trickaufnahmen oder zwischen den Bildern entstehen, wenn etwa ein Ablauf von mehreren Perspektiven gefilmt wird und dann überlappend geschnitten wird, sodass die Zeit der Erzählung auf dem Filmstreifen letztlich im Vergleich zur Zeit der Geschichte viel länger andauert. Auf schriftliche Texte bezogen sind Pausen etwa detaillierte Beschreibungen der Physionomie von Personen. Nichts desto trotz erfüllen die eben beschriebenen Szenen am ehesten den Zweck eines Innehaltens also einer Pause, weshalb diese Art von Szenen mit Szene - Pause bezeichnet wird. An der Sequenz 32 (17:39) lässt sich diese Pausenfunktion eingehend beschreiben. Diese Szene bzw. Pause zeigt ein statisch von oben gefilmtes Gefängnis. Zu hören ist der diegetische Ton: diffuser Straßenlärm. Nach 10 Sekunden wird geschnitten. Zu sehen sind nun zwei vergitterte Fenster. Wieder hört man den diegetischen Ton: Diffuser Straßenlärm und Stimmen, wobei nicht zu verstehen ist, was gesprochen wird. Die 16-sekündige Sequenz besteht aus nur zwei Einstellungen. Weder die Ton- noch die Bildebene verlangen den RezipientInnen die volle Aufmerksamkeit ab, während dieser Szenen ist also Zeit zum Nachdenken und Reflektieren, weil die Erzählung kurz innehält.

Frequenz

Schaut man sich die Wiederholungsbeziehung (die Frequenz) zwischen der »Erzählung«, also dem Dokumentarfilm und der »Geschichte«, an, so fällt auf, dass es sich bei einem Großteil der Sequenzen um singulative Erzählungen handelt. Es wird also n mal erzählt, was sich n mal zugetragen hat. Bei einer weiteren großen Anzahl an Sequenzen handelt es sich um repetitive Erzählungen. Es wird n mal erzählt, was sich nur einmal zugetragen hat. Wenig überraschend werden solche Zeitphasen am häufigsten in repetitiven Erzählungen behandelt, die von recht kurzer Dauer sind und sich mehr oder weniger auf ein bestimmtes Ereignis beziehen. Die meisten repetitiven Erzählungen fallen in die Zeitphase 1, die Durchführung und Auswertung des großen Lauschangriffes. Die zweit- und dritthäufigsten repetitiven Erzählungen fallen in die Zeitphase 2 und 3. In der Zeitphase 2 kommt der Schubhäftling Markus Omofuma zu Tode, worauf einige Demonstrationen stattfinden. In der Zeitphase 2 findet in Wien, Graz, Linz und St. Pölten die Operation „Spring“ statt. Die Tatsache, dass über diese drei Zeitphasen repetitiv erzählt wird, lässt den Rückschluss zu, dass die Geschehnisse dieser Zeitphasen für die Regisseurin Schuster und den Regisseur Sindelgruber von großer Bedeutung sind. Vermutlich geht es beim repetitiven Erzählen dieser Ereignisse der Zeitphasen 2 und 3 auch darum, sie zueinander in Beziehung zu setzen und mögliche Zusammenhänge zu erkennen. Im Dokumentarfilm steht im Raum, dass der Lauschangriff als Folge der Demonstrationen gegen Polizeiübergriffe gedeutet werden kann. Der Vorwurf, dass der Lauschangriff selbst eine Racheaktion an der gegen die Polizei demonstrierenden Black Community ist, wird bei der genaueren Betrachtung der Zeitphasen völlig haltlos. Die Durchführung des großen Lauschangriffes fand nämlich schon vor den besagten Demonstrationen statt. Ein weiterer Zusammenhang, der mehrmals im Dokumentarfilm hergestellt wird, ist die Übereinstimmung der Hauptverdächtigen der Operation „Spring“ mit der Präsenz auf Demonstrationen gegen rassistische Polizeiübergriffe. Die Annahme, dass die Zeitphasen, über die am häufigsten repetitiv erzählt wird (Zeitphase 1, 2 und 3), zueinander in Beziehung gesetzt werden und versucht wird, sie in einen Zusammenhang zu bringen, hat sich durchaus bestätigt.

Iterative Erzählungen, es wird einmal erzählt was sich n mal zugetragen hat, finden sich im gesamten Film nur zwei. Die Sequenz 53 (53:38) zeigt aus der Vogelperspektive den Innenhof des Gefängnisses. Häftlinge spazieren im Schnee, einige bewerfen sich mit Schneebällen. Auf der Tonebene sind Straßenlärm und Stimmen zu hören. Diese Sequenz zeigt eine Szene, die den Gefängnisalltag beschreibt, eine Szene, die sich im Laufe eines Winters vermutlich unzählige Male abspielt. Was uns diese Szene erzählt, ist für den Inhalt des Dokumentarfilms völlig belanglos. Es ist nicht nötig eine solche Szene singulativ zu erzählen. Die Regisseure verfolgen ja mit diesem Dokumentarfilm nicht das Ziel, das Alltagsleben

von Häftlingen lückenlos darzustellen. Die zweite iterative Erzählung findet sich in der Sequenz 75 (01:16:13), Robert Mikkla, der Sektionschef der Legislativabteilung im Justizministerium, erklärt in einem Interview, dass Polizisten einen berufsbedingten Eifer haben, Verbrechen aufzuklären, und deshalb Gebrauch von den neusten technischen Möglichkeiten machen und dabei auch Grenzen überschreiten. Diesen Übereifer gelassener und nüchterner zu sehen, sei wiederum Aufgabe der Staatsanwaltschaft und des Gerichts. Es muss nach rechtsstaatlichen Gesichtspunkten abgewogen werden. Auch da seien Fehler möglich. Inwieweit planmäßig reagiert wurde auf diesen polizeilichen Übereifer von Seiten des Gerichts und der Staatsanwaltschaft, sei in Anbetracht der hohen Strafmaße und der Aussagen des Richters Rothmayer im Dokumentarfilm, an dieser Stelle einmal dahingestellt.

5.1.3 Schwierigkeiten bei der Modellanwendung im Bereich der temporalen Erzählstrategien am Dokumentarfilm „Operation Spring“

Die erste Schwierigkeit bei der Anwendung von Kieners Modell im Bereich der temporalen Erzählstrategien war die Einteilung des Dokumentarfilms in grobe Sinneinheiten oder wie Kiener es ausdrückt, die Einteilung in Segmente. Filmterminologisch handelt es sich bei Segmenten, wie sie von Kiener beschrieben werden, aber um Sequenzen, weshalb der Dokumentarfilm „Operation Spring“ in Sequenzen (insgesamt 87) unterteilt wurde. Die Einteilung in Sequenzen stellte sich als ein weitaus arbeitsaufwendigeres Einteilungssystem heraus als die von Kiener durchgeführte Einteilung in Segmente. Unklar ist, was Kiener genau unter Segmenten versteht, weil Ihre Definition von Segment im Widerspruch zur groben Einteilung des Filmes „Black Harvest“ in nur 9 Segmente steht. Auf Grund der großen Zahl an Sequenzen war es daher nicht möglich wie Kiener, jede Sequenz in der Analyse zu beschreiben. Anstelle einer detaillierten, wurde eine zusammenfassende Analyse mit Beschreibungen von wenigen, als Beispiel dienenden Sequenzen vollzogen. Eine gröbere Einteilung in Sinneinheiten wäre bei diesem Dokumentarfilm auf Grund seiner zahlreichen Interviews schwierig bzw. ließe sich nur nach recht willkürlichen Gesichtspunkten durchführen.

Als problematisch erwies sich auch die Einteilung des Dokumentarfilms in nahtlos ineinander übergehende Zeitphasen, da während der 6-jährigen Prozesszeit selbstverständlich nur einzelne Ereignisse im Dokumentarfilm und in anderen Medien beleuchtet werden. D.h., dass sich die Einteilung in Zeitphasen durch ihren Fokus auf einzelne Ereignisse als lückenhaft erweist. Bedingt durch diese Lückenhaftigkeit, birgt diese Einteilung versteckte Ellipsen in sich, die in der Tabelle aber nicht auftauchen. Eine lückenlose Einteilung in Zeitphasen des Dokumentarfilms „Operation Spring“ ist auf Grund dessen komplexer Ge-

schichte im Gegensatz zu Kieners Referenzfilm „Black Harvest“ nicht möglich. Man denke an die über 100 Angeklagten, die involviert waren, und deren zahlreiche Prozesse. Der Versuch einer lückenlosen Einteilung in Zeitphasen würde eine nicht zu bewältigbare Recherche bedeuten.

In der Analyse ergab sich eine detailliertere Unterteilung der temporalen Erzählstrategien im Bereich der Dauer als die von Genette und Kiener vorgegebenen. So konnten im Dokumentarfilm „Operation Spring“ fünf verschiedenen Arten von Szenen unterschieden werden.

1. **Szenen** = Szenen, die ohne jeglichen Kommentar, ohne Inserts und Interviews auskommen, ganz in der Manier des Direct Cinema. Die Kamera hat eine rein beobachtende Funktion. Die Handlung wird aber sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene vorangetrieben. Wobei es sich ausschließlich um diegetischen Ton handelt.
1. **Szenen + IIK** = Szenen in Kombination mit Inserts, Interviews und Kommentar. Die Handlung wird auf der Bild- und auf der Tonebene vorangetrieben.
2. **Archivszenen** = Szenen, aus Filmmaterial, das nicht vom Regieteam Sindelgruber und Schuster stammt.
3. **Szenen + K/Ton** = Szenen mit Kommentar, in denen die Handlung nur auf der Tonebene vorangetrieben wird.
4. **Szenen - Pause** = Szenen, die als Pausen fungieren. Die Handlung steht auf Bild- und Tonebene still.

Diese Unterscheidung ergibt sich zum einen durch das variantenreiche Zusammenspiel zwischen Ton- und Bildebene und zum anderen aus der Herkunft des Filmmaterials. Durch diese getrennte Analyse der Ton- und Bildebene kommt es des Öfteren vor, dass eine Sequenz sowohl eine Szene als auch als Summary zu bezeichnen ist.

In Bezug auf die Ordnung der Zeit stellte sich auch die Frage, ob es sich um eine lineare Erzählweise handelt, wenn mehrere Sequenzen in Folge derselben Zeitphase zuzuordnen sind. Nachdem dieser Fall weder bei Genette noch bei Kiener besprochen wird, fiel die Entscheidung, dass diese als linear erzählt zu bezeichnen sind, wenn mehrere Sequenzen hintereinander derselben Zeitphase zuzuordnen sind.

5.2 Erzähltechniken: Modus

Aus welcher Perspektive, wie eine Geschichte erzählt wird, hängt vom jeweiligen Modus ab. Genette unterscheidet drei Perspektiv-/Fokalisierungstypen: die unfokalisierte Übersicht, die intern fokalisierte Innensicht und die extern fokalisierte Außensicht (detaillierte Beschreibung siehe Kapitel 4.1.3). Abhängig vom Fokalisierungstyp wird ein eher nüchtern

- oberflächlicher oder intim - gefühlsbetonter Blick auf eine Figur geworfen. So unterschiedlich nah man den Figuren mit den drei Modi kommt, so unterschiedlich sind die Wirkungsweisen dieser Modi auf die RezipientInnen. Die Außensicht bewirkt, dass die RezipientInnen auf neutrale Art beobachten, die Übersicht evoziert neugierige, wissensdurstige RezipientInnen, die gespannt dem meist dominierenden Kommentar lauschen, und die Mitsicht bewirkt, dass sich die RezipientInnen in die Figuren einfühlen.

Welche Erzählmodi im Dokumentarfilm „Operation Spring“ vorliegen bzw. überwiegen und welche Rückschlüsse diese auf die MacherInnenintention zulassen, soll im folgenden Kapitel geklärt werden. Wie bei der Zuordnung der temporalen Erzählstrategien soll jeder Sequenz ein Modus zugeordnet werden. Es ist davon auszugehen, dass es Sequenzen gibt, die sich einer Zuordnung nicht unterziehen lassen oder mehrere Modi in sich bergen. Ebenso wie bei den temporalen Erzählstrategien dient die Analyse einzelner Sequenzen als Beispiel für den zu beschreibenden Modus. Als wenig sinnvoll erscheint das sture Durchexerzieren der modalen Analyse an allen 87 Sequenzen.

5.2.1 Übersicht

Sequenzen, die dem Modus Übersicht zuzuordnen sind, erkennt man in erster Linie am dominanten Kommentar des Erzählers. Die Möglichkeiten mit kinematographischen Merkmalen (Parallelmontage, Ortssprünge, Zwischentitel) den Wissensvorsprung des Erzählers erkennbar zu machen, werden im Dokumentarfilm „Operation Spring“ nicht ausgeschöpft. Es werden lediglich Zwischentitel, Inserts und Ortssprünge verwendet, um diesen Wissensvorsprung anzuzeigen. Insgesamt findet sich der Modus der Übersicht in 32²³¹ von 87 Sequenzen, wobei acht²³² davon einem anderen oder zwei anderen Modi zuzuordnen sind. Ein beachtlicher Anteil der Sequenzen²³³, die nicht fokalisiert sind, also den Modus der Übersicht aufweisen, zeigen Ausschnitte aus Fernsehnachrichten oder Artikel aus österreichischen Printmedien.

Der Dokumentarfilm beginnt mit einer 45 Sekunden andauernden Sequenz, die das Landesgericht bei Nacht aus der Vogelperspektive zeigt, es folgt das Insert „Österreich, Mai 1999“ auf schwarzem Hintergrund. Die nächste Sequenz Nr. 3 (00:52) zeigt einen Ausschnitt aus der Nachrichtensendung „Zeit im Bild“. Optisch wird durch die Verkleinerung des Fensters deutlich, dass es sich um Filmmaterial handelt, das sich vom vorherigen unter-

²³¹ Folgende Sequenzen weisen den Modus der Übersicht auf: 3, 4, 6, 11, 12, 13, 16, 17, 19, 21, 26, 28, 29, 30, 33, 35, 36, 38, 47, 41, 42, 44, 45, 49, 50, 51, 61, 72, 74, 79, 85, 86.

²³² Folgende Sequenzen weisen den Modus Übersicht in Kombination mit einem oder zwei weiteren Modi auf: 17, 35, 36, 42, 44, 49, 79, 86.

²³³ Sequenzen, die Ausschnitte aus Fernsehnachrichten oder Artikel aus Printmedien zeigen: 3, 6, 11, 16, 29, 30, 47, 50, 51, 72.

scheidet. Das unter das Fenster eingeblendete Insert verrät, um welches Filmmaterial es sich handelt: „Österreichischer Rundfunk, 2.5.1999“. Berichtet wird über den Tod des Schubhäftlings Markus Omofuma, dem während seines Abschiebeflugs nach Nigeria der Mund verklebt wurde, woran er erstickt sein könnte. Weshalb der Dokumentarfilm über die Operation „Spring“ mit einem Nachrichtenbeitrag über den Tod des Schubhäftlings Markus Omofuma beginnt, wird in der darauffolgenden Sequenz beantwortet. Eine weibliche Kommentarstimme stellt den Zusammenhang her: „Nach dem Tod des Afrikaners Markus Omofuma stehen die Polizei und die zuständigen Politiker in der Kritik der Öffentlichkeit. 26 Tage später findet die größte kriminalpolizeiliche Aktion seit 1945 statt. Über 100 Afrikaner werden verhaftet.“ Was den RezipientInnen zu diesem Zeitpunkt nicht möglich ist, ist der Stimme aus dem Off, die so ihren Wissensvorsprung deutlich macht, sehr wohl möglich: Sie zeigt Verbindungen, Verknüpfungen auf. Bevor überhaupt erklärt wird, was genau die Operation „Spring“ ist, wird von dieser allwissenden Stimme aus dem Off impliziert, weshalb sie stattgefunden hat. Auch wenn dieser Kommentar in einer ruhigen, sachlichen, völlig nüchternen Art verfasst und gesprochen ist, so gewaltig und emotional ist der in ihm enthaltene, subtil formulierte Vorwurf. Diese Stimme aus dem Off entspricht in ihrer Funktion als Erzählerin nicht einer allgemeinen Meinung, sondern der Meinung Machers und der Macherin des Dokumentarfilms.

Die Frage ist, welche Funktion die Fernseh- und Printmedienberichte erfüllen. Sehr bezeichnend sind hierbei die ersten vier Minuten des Filmes. Drei Berichte aus der ZIB und ein Bericht aus Wien Heute führen in die Themen „Markus Omofuma“ und die Polizeiaktion Operation „Spring“ ein. Im für Fernsehnachrichten typischen Modus der Übersicht werden in wenigen Sekunden vom Sprecher die relevantesten Informationen zusammengefasst. Die wichtigsten Fragen, wie Wer, Wie, Wann und Wo, werden beantwortet. TV Berichte und Schlagzeilen aus Zeitungen zu zeigen, stellt eine pragmatische Möglichkeit dar, schnell in ein Thema einzuführen. Darüber hinaus stellen diese Berichte Zeugnisse der durch die Medien geschaffenen Realität dar. Diese Berichte reißen in ihrer Bandbreite (Nachrichten vom ORF, ATV, Zeitungsartikel von der Kronenzeitung, vom Standard) auf, mit welchen Informationen die Bevölkerung versorgt wurde. In der Sequenz 11 (07:35- 07:55) werden fünf Zeitungsartikel eingeblendet, auf Grund der Schriftgröße und der kurzen Zeit, die sie eingeblendet werden, ist es lediglich möglich, die Überschriften und Unterüberschriften zu lesen. „Groß-Razzia zerschlug riesigen Drogenring. Großteil der 100 Festgenommenen Asylwerber und Illegale.“, „Drogenring der Nigerianer. Dutzende Illegale in Wien, NÖ, Graz und Linz verhaftet, 850 Polizisten im Einsatz, auch die Asylheime gestürmt.“, „Polizei-Großaktion gegen schwarzen Drogenhandel. Großteil der Festgenommenen aus Afrika, viele Asylwerber.“, „Das Netzwerk der Drogendealer. Operation Spring: 850 Polizisten

hoben internationalen Dealerring aus.“, „Drogenhandel: Festnahmen im Dutzend.“²³⁴ Die Zeitungen scheinen sich alle einig darüber, dass ein internationaler Drogenring gesprengt wurde. Auch in der Sequenz 47 (45:37 – 45:48) wird an Hand von eingeblendeten Zeitungsartikeln verdeutlicht, dass die Operation „Spring“ eine gelungene Aktion war. „Behörden erhielten gute Noten für Spring.“, „Erfolg der Polizei im Drogenkrieg.“²³⁵ Solche Sequenzen dürfen nicht isoliert betrachtet werden. Einen Blick auf die vorhergehende bzw. darauf folgende Sequenz zeigt, dass in diesen die unkritische, einheitliche Sicht der Medien durch Aussagen verschiedenster Personen in Interviews und im Kommentar konterkariert wird. Ein gutes Beispiel für diese Art der Montage ist die Sequenzfolge 29 – 31. Die Sequenz 29 (21:42 – 22:11), ein Nachrichtenausschnitt des ORFs, zeigt Bilder einer Demonstration, dutzende Polizisten, demonstrierende Menschen, viele mit dunkler Hautfarbe. Kerzen werden vor einem Kranz niedergelegt, Transparente werden getragen. Der Kommentar aus dem Off erklärt: „Seit November wurde in der Szene ermittelt. Die Phase vor den Verhaftungen hat in einer aufgeheizten Stimmung stattgefunden. Zuletzt vor allem durch den tragischen Tod des nigerianischen Schubhäftlings. Die Drogenbande hat sich von andern nicht nur durch ihre auffallend gute Organisation, sondern vor allem durch eines unterschieden: Führende mutmaßliche Mitglieder der Bande suchten die Öffentlichkeit und haben sogar an Demonstrationen teilgenommen. Origineller Weise sogar an einer Demo gegen Polizeiübergriffe.“²³⁶ In der Sequenz 30 (22:12 – 22:46) wird in einem kleineren Fenster ein Ausschnitt aus einem Bericht der Reihe Report gezeigt. Das Insert „Gerald Heimeder. Sicherheitsbüro“ identifiziert den Mann, der vor einem Bildschirm mit laufendem Video steht, mit einem Stock auf drei Personen im Video zeigt und sie als Hauptverdächtige in der Operation „Spring“ bezeichnet. Das Video zeigt dieselben Bilder der Demonstration wie in der vorherigen Sequenz. Die Sichtweise der Exekutive, die in diesem Bericht völlig unhinterfragt als die Richtige präsentiert wird, wird in der darauffolgenden Sequenz 31 (22:47 – 23:48) zutiefst in Frage gestellt. Allerdings nicht im Modus der Übersicht, sondern im Modus der Mitsicht. Der Anwalt Lennert Binder sieht in der Übereinstimmung der maßgeblich an den Demonstrationen Beteiligten mit den Hauptverdächtigen in der Operation „Spring“ den Grund für seine Annahme, dass es sich bei dieser Operation um einen Racheakt der Polizei gegen Schwarzafrikaner handelt.

Als Beispielsequenz für die durch einen dominanten Kommentar erkennbare Übersicht soll nun die Sequenz 26 (17:57 – 18:43) beschrieben werden.²³⁷ Mit einer bewegten Handkamera wird gefilmt, wie Chukwujekwu von einem Gefängnisbeamten in Begleitung seines An-

²³⁴ „Operation Spring“, 07:35-07:55

²³⁵ Ebd., 45:37-45:48

²³⁶ Ebd., 21:42-22:11

²³⁷ Sequenzen die auf Grund eines dominanten Kommentars dem Modus der Übersicht zuzuordnen sind: 4,12, 13, 21, 26, 33, 61, 74.

waltes Lennert Binder in den Gerichtssaal geführt wird. Über den Kommentar aus dem Off erfahren die RezipientInnen, dass Emanuel Chukwujekwu bereits viereinhalb Jahre in Untersuchungshaft ist, dass sein Verfahren zu diesem Zeitpunkt zum dritten Mal neu aufgerollt wird, nachdem er zuerst für neun Jahre Haft verurteilt, dann jedoch freigesprochen wurde. Für Polizei und Medien war er ein Boss der nigerianischen Drogenmafia.²³⁸ Diese Informationen sind alleine aus dem Bildmaterial nicht herauszulesen. Die relevanten Informationen laufen in dieser Sequenz allein über den Kommentar des allwissenden Erzählers, d.h. der Regisseurin. In der Aussage, dass Chukwujekwu für die Polizei und die Medien ein Drogenboss war, schwingt, wenn auch sehr subtil, Kritik mit für die Vorverurteilung durch die Medien, die die Ansichten und Verdächtigungen der Exekutive unhinterfragt übernahmen, ohne auf ein rechtskräftiges Urteil zu warten.

Wie bereits erwähnt, tritt der Modus der Übersicht in manchen Sequenzen gemeinsam mit der Außensicht oder Mitsicht auf. Stellvertretend für diese Sequenzen, die eine multiple Fokalisierung aufweisen, wird die Sequenz 35 (27:29 – 30:35) beschrieben. Diese Sequenz beginnt im Modus der Außensicht: Eine Handkamera filmt einen sich suchend umblickenden Chukwujekwu. Er fragt, wo sein Anwalt Binder hingegangen ist. Die Kamera hat eine rein beobachtende Funktion, noch weiß die Figur mehr als die RezipientInnen. Dieser Wissensvorsprung wird durch einen Moduswechsel wieder ausgeglichen. Im Modus der Übersicht wird den RezipientInnen mittels eines Kommentars aus dem Off erklärt, dass die Überwachungsvideos wie bei der letzten Verhandlung wieder vom Publikum abgewandt gezeigt wurden. Der Rechtsanwalt Binder verließ daraufhin den Gerichtssaal, da bei einer solchen Prozessführung ein Anwalt überflüssig wäre. Figur und RezipientInnen haben wieder den selben Wissensstand, womit es möglich wird in den Modus der Mitsicht²³⁹ zu wechseln. Während man den Kommentar hört, läuft Chukwujekwu den Gang entlang auf der Suche nach seinem Anwalt. Bisher ist diese Sequenz in einer Einstellung gedreht. Der Moment, in dem Chukwujekwu auf Binder trifft, ist im Film nicht zu sehen. Nach einem Schnitt sieht man die beiden in ein ernsthaftes Gespräch verwickelt. Die Kamera nimmt wieder eine rein beobachtende Haltung ein. Die Art und Weise, wie sich die beiden gegenüberstehen, lässt darauf schließen, dass es Instruktionen seitens der Regisseurin gegeben hat. Die beiden stehen sich zwar gegenüber, sind aber beide stark zur Kamera gedreht. Wodurch in dieser Szene ein Hauch an Inszenierung spürbar wird und sie daraus resultierend an Authentizität verliert. Binder erklärt, dass er zeigen möchte, was beim Lauschangriff passiert ist. Wütend erklärt er, dass sie nach fünf bis sechs Jahren der Verhandlung noch

²³⁸ Vgl. Schuster, Angelika, in: „Operation Spring“, 17:57-18:43

²³⁹ Obwohl hier nicht wie beschrieben eine Interviewsituation vorliegt, ist diese Szene auf Grund des tiefen Einblicks in die Gefühle der beiden Figuren dem Modus der Mitsicht zuzurechnen.

immer keine Kopien dieser Videos erhalten haben. Es ist nicht einmal möglich, den Monitor so zu positionieren, dass er für alle sichtbar ist. Chukwujekwu hingegen möchte keinen Widerstand leisten. Er fürchtet, verurteilt zu werden, und möchte deshalb tun, was verlangt wird. Der Richter stünde ihm bereits feindselig gegenüber. Er bittet Binder, mit ihm zurückzugehen, damit der Richter seine Entscheidung fällen kann. Denn mit einem toten Mann kann man keinen Fall führen, psychisch könne er das nicht überleben. Binder willigt schließlich ein und geht mit ihm zurück. Die Kamera filmt, wie die beiden den Gang entlang davongehen. Obwohl wir es hier nicht mit einer Interviewsituation zu tun haben, ist dieses Streitgespräch dennoch dem Modus der Mitsicht zuzuordnen. In keiner anderen Szene in diesem Dokumentarfilm ist die Angst und Verzweiflung eines Angeklagten und die Unzufriedenheit und Wut eines Verteidigers besser spürbar. Dieser tiefe Einblick in die Gefühlswelt dieser beiden Figuren, der uns diese Szene gewährt, ist nur mit dem Modus der Mitsicht zu erzielen.

Die Sequenzen 19, 28, 38, 41, 45 und 85 sind trotz Interviewsituation nicht dem Modus der Mitsicht, sondern dem Modus der Übersicht zuzuordnen. Die Aussagen der Interviewten in diesen Sequenzen unterscheiden sich nicht vom sachlich, nüchternen, auf Fakten bezogenen Kommentar aus dem Off. Es werden Tatsachen präsentiert, die nicht durchwoben sind von einer persönlichen Meinung, Wertung und Haltung. Im Grunde hätten diese Aussagen auch im Kommentar untergebracht werden können. Dramaturgisch interessanter ist es jedoch, diese Interviews zu zeigen, nicht nur weil die RezipientInnenadressierung eine direktere ist, sondern weil Aussagen aus dem Munde von ExpertInnen an Authentizität gewinnen. In der Sequenz 41 (35:27-37:29) erzählt Binder, dass er einen Richter überzeugen konnte, dass es wichtig war, den Dolmetscher nach Wien in eine Verhandlung zu holen. „(...)In der Verhandlung habe ich ihn dann konfrontiert mit einer bestimmten Stelle, die er übersetzt hat, wie sie in den Protokollen der Polizei erscheint, mit einer Übersetzung, die er live in der Verhandlung durchgeführt hat. Ich habe ihm eine bestimmte Sequenz in der Verhandlung übersetzen lassen und die Übersetzung, die er in der Verhandlung geliefert hat, war also komplett verschieden von der Übersetzung, die er der Polizei abgeliefert hat. Das konkrete Beispiel war, dass in den Protokollen der Audioüberwachung eine Stelle, die mit „Stadt aus Eisen und Jehowa ist ein Gott, Jesus ein König.“ übersetzt worden ist, dann mit „Wie viel hast du verkauft und der Türke hat mir das Geld nicht gegeben.“ Nicht einmal nur annähernd eine Ähnlichkeit. Sondern eben was völlig anderes übersetzt worden ist.“²⁴⁰ Binder erläutert weiter, dass er die Kritikpunkte am Dolmetscher, dass er keine Ausbildung hat, nicht beeidigt war und falsch übersetzt hat, in einer Nichtigkeitsbeschwer-

²⁴⁰ Binder, Lennert, in: „Operation Spring“, 35:27-37:29

de vorgebracht hat. Der Oberste Gerichtshof meinte dazu, dass der Dolmetscher von einem Polizisten als qualifiziert eingestuft wurde, womit sich die Frage nicht mehr stellt, ob der Dolmetscher qualifiziert ist oder nicht.²⁴¹ Diese Schilderungen von Lennert Binder gewinnen in zweierlei Hinsicht an Gewicht. Erstens, weil er über Geschehnisse spricht, denen er selbst beiwohnte, und zweitens, weil er bedingt durch seinen Beruf als Anwalt Zugriff auf sämtliche Akten hat, was ihn zu einem qualifizierten Experten auf dem Gebiet macht, über das er spricht. Daraus schlussfolgernd wäre es dramaturgisch wenig sinnvoll, diese Information über einen Kommentar aus dem Off laufen zu lassen.

5.2.2 Außensicht

In insgesamt 18 Sequenzen findet sich der Modus der Außensicht, wobei in neun Sequenzen²⁴² eine multiple Fokussierung vorliegt, d.h. dass innerhalb einer Sequenz mehrere Modi vorkommen. Dieser Gruppe zuzurechnen ist unter anderem die Sequenz 49 (48:06 – 49:51). Die Kamera filmt aus der Vogelperspektive den Innenhof des Gefängnisses am Landesgericht Wien. Nach einem Schnitt sind die vergitterten, nummerierten Gefängnisfenster im Bild. Zu hören sind Geräusche, die von menschlichen Stimmen stammen. Ortswechsel ins Gefängnis. Schwarze Hände reichen zwei Glasschüsseln aus einem Zimmer, zwei weiße Hände füllen diese mit Reis und Suppe. Mit einer beweglichen Handkamera wird die Essensausgabe gefilmt, die Köpfe der Inhaftierten sind nicht zu sehen, an der Hautfarbe ihrer Hände ist zu erkennen, dass sie schwarz sind. Ohne Kommentar, Inserts oder Zwischentitel nimmt die Kamera eine rein beobachtende Funktion ein. Die Bilder sollen für sich selber sprechen. Im Modus der Außensicht wird den RezipientInnen ein Stückchen Alltag aus dem Gefängnis gezeigt, ohne auf die einzelnen Schicksale der gesichtslosen Inhaftierten einzugehen. Sie bleiben den RezipientInnen fremd und lassen sie mit vielen Fragen zurück. Mit einem Schnitt auf geschlossene Zellentüren und Karikaturen auf den Wänden wechselt der Modus von der Außensicht in die Übersicht. Die Kommentarstimme versorgt die RezipientInnen mit Informationen, die über den Modus der Außensicht nicht zu erschließen sind: „Nachdem der große Lauschangriff längst beendet ist, und nach der Verhaftungswelle im Frühling gehen die Verhaftungen von Afrikanern das ganze Jahr 1999 hindurch weiter. Medien, Polizei und Justiz machen unterschiedliche Angaben zur genauen Zahl der Verhafteten, Angeklagten und Verurteilten. Sicher ist, dass es zu mehr als 120 Verfahren gekommen ist.“²⁴³

²⁴¹ Vgl. ebd., 35:27-37:29

²⁴² In diesen neun Sequenzen findet sich der Modus der Außensicht in Kombination mit der Übersicht oder Mitsicht oder mit beiden: 17, 34, 35, 36, 42, 44, 49, 79, 85, 86.

²⁴³ Schuster, Angelika, in: „Operation Spring“, 49:28-49:51

Die neun Sequenzen²⁴⁴, die sich auf den Modus der Außensicht beschränken, können in zwei Gruppen eingeteilt werden. In sechs dieser neun Sequenzen sind Menschen zu sehen, in den restlichen drei Innen- oder Außenräume. Die Sequenz 53 (53:38 – 54:05) zeigt uns steil von oben den durch eine Mauer getrennten Innenhof des Gefängnisses. Inhaftierte, klein wie Ameisen, stehen im Hof und rufen sich zu. Ein Schnitt, nun sind die Menschen näher an die Linse gerückt. Ein Mann formt einen Schneeball und wirft ihn Richtung Mauer. Rufende Stimmen verraten, dass er angekommen ist. Wieder wird den RezipientInnen ein Stück Alltagsleben der Inhaftierten gezeigt. Der distanzierte Blick der Außensicht wird verstärkt durch die anfängliche räumliche Distanz der Kamera. Aber auch das nähere Heranrücken an die Menschen verrät nicht mehr über sie. Sie bleiben sowohl dem Erzähler als auch den RezipientInnen unvertraut und gehören zu den restlichen über hundert Verhafteten, denen in diesem Dokumentarfilm keine Stimme verliehen wird.

Die Sequenz 54 (54:06 – 54:12) ist eine der drei Sequenzen, die im Modus der Außensicht menschenleere Innen- und Außenräume zeigen. Statisch filmt die Kamera aus der Perspektive der Angeklagten Anwälte und Zuschauer, den mit weißen Kerzen und einem hölzernen Kreuz bestückten Richtertisch. Hart, streng und schwer wirkt das dunkle, hölzerne Mobiliar in seiner symmetrischen Anordnung. Was sich in diesem Raum zugetragen hat, obliegt der Vorstellungskraft der RezipientInnen. In diesem Fall besteht die Informationsdiskrepanz zwischen den RezipientInnen und einem Raum. Diesen genau beobachtend drängt sich die Frage auf, weshalb ein Kreuz und Kerzen auf einem Richtertisch aufgestellt werden. Wie bereits im Kapitel 5.2.3 ausführlich erklärt, entspricht eine solche Sequenz der temporalen Erzähltechnik einer Szenen-Pause. Die Handlung hält kurz inne, womit Zeit geschaffen wird, das bereits Gehörte und Gesehene aufzunehmen bzw. darüber zu reflektieren. Der Modus der Außensicht bietet sich für eine solche Szene - Pause nicht nur an, er ist der einzige Modus, der diese temporale Erzähltechnik ermöglicht.

5.2.3 Mitsicht

Der Modus der Mitsicht kann eindeutig als der dominierende Modus bezeichnet werden, da er in 41 Sequenzen²⁴⁵ von insgesamt 87 Sequenzen auftritt. In allen 41 Sequenzen wird der Modus der Mitsicht nicht über den subjektiven Blick der Kamera, den „point of view“ einer Person, sondern mittels Interviews erzeugt. Formal haben diese Sequenzen gemeinsam, wie Personen vorgestellt zu werden. Wenn eine den RezipientInnen unbekannte Figur im Modus der Mitsicht auftritt, friert nach einigen Sekunden das Bild ein, wird schwarz-weiß und

²⁴⁴ Der Modus der Außensicht findet sich in folgenden Sequenzen: 1, 18, 22, 27, 32, 53, 54, 70, 78.

²⁴⁵ In folgenden Sequenzen liegt der Modus der Mitsicht vor: 8, 9, 10, 14, 15, 17, 20, 23, 24, 31, 34, 37, 39, 40, 43, 46, 48, 57, 52, 55, 56, 58, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84.

mittels eines Inserts wird Name, Beruf bzw. Rolle im Prozess (z.B.: Angeklagter, Verteidiger, Schöffin) eingeblendet. Diese Inserts sind dem Modus der Übersicht zuzurechnen. Der allwissende Erzähler schaltet sich kurz ein und versorgt die RezipientInnen mit den relevantesten Informationen über die Person, die gerade im Bild ist. Weitere Gemeinsamkeiten bestehen darin, dass in allen Sequenzen, abgesehen von diesen vier 17, 48, 58, und 69, die Fragen, auf die die Interviewten antworten, nicht zu hören sind und in allen Sequenzen bis auf die Sequenz 17 die Interviewerin (Fr. Schuster) nicht zu sehen ist. Das nicht Vorhandensein sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene zeugt von bewusst erzielter Zurückhaltung des Regisseurs Sindelgruber und der Regisseurin Schuster. Der Fokus soll alleine auf den Interviewten und ihren Versionen der Geschichte liegen. Interessanterweise handelt es sich bei den vier Sequenzen, in denen Fr. Schuster zu hören bzw. einmal zu sehen ist, um Sequenzen, in denen Sie mit dem Richter Rothmayer oder mit Herrn Mikklau vom Justizministerium spricht. Auch wenn die Fragen sachlich formuliert und in völlig neutraler Intonation gesprochen werden, stellt sich die Frage, weshalb die Regisseurin in ihrer Funktion als Interviewerin nur bei diesen Interviewpartnern stimmlich präsent ist, die an der Korrektheit der Operation „Spring“ Prozesse nicht oder nur in homöopathischer Dosis zweifeln. Es scheint, als sollen die RezipientInnen bei diesen Gesprächspartnern subtil darauf hingewiesen werden, wer die Fäden in diesen Gesprächen in der Hand hat. Das Regieteam Sindelgruber und Schuster bieten mit dem Modus der Mitsicht zehn Interviewpartnern die Möglichkeit, ihre Erlebnisse, Eindrücke, Gefühle, ihre Sicht der Dinge zu präsentieren. Kein anderer Modus lässt einen solch tiefen Einblick ins Innenleben der Figuren zu. Angesprochen durch die Emotionalität dieser intern fokalisierten Sequenzen stellen ihre ProtagonistInnen Figuren dar, mit denen sich RezipientInnen leicht identifizieren bzw. ihnen Verständnis und Mitgefühl entgegenbringen können. Der folgenden Tabelle ist zu entnehmen, welche Personen im Modus der Mitsicht und welche Personen im Modus der Übersicht auftreten. Ebenso wird aufgelistet in welchen Sequenzen die verschiedenen Personen vorkommen, die Anzahl der Sequenzen und wie viele Minuten den verschiedenen Personen bzw. Personengruppen im Dokumentarfilm zukommen.

Personen	Interview-Sequenzen im Modus der Mitsicht	Interview-Sequenzen im Modus der Übersicht	Anzahl der Sequenzen	Minuten
Journalistin Nina Horaczek	40	38	2	2,24 min
Schöffin Margarethe Kernegger	57, 62, 64		3	3,48min
Wohnheimbetreuerin Ute Bock	52, 68, 76		3	4,33min
Richter Gustav Rothmayer, Roland Mikklau vom Justizministerium	17, 39, 48, 58, 71, 69, 75	85	8	9,84min
Angeklagte Kelvin O., Emanuel Chukwujekwu, James Iyanka	8, 9, 10, 24, 55, 60, 63, 73, 81, 83		10	10,40min
Starfverteidiger Lennert Binder, Philipp Bischof	14, 15, 20, 23, 31, 34, 37, 43, 46, 56, 66, 67, 77, 79, 80, 82, 84	19, 28, 41, 45	21	26,34min

Was in dieser Tabelle auffällt, ist das Ungleichgewicht an Opponenten. Der Richter Gustav Rothmayer und Roland Mikklau aus dem Justizministerium stehen in ihren Ansichten über die Prozesse, die Arbeit der Polizei und den Lauschangriff denen der restlichen sieben Personen gegenüber. Noch deutlicher wird diese ungleiche Verteilung, wenn man vergleicht, wie lange die Sequenzen der jeweiligen Gruppe in Summe betragen. Während den beiden Herren, die als Verteidiger der juristischen Entscheidungen in diesen Prozessen auftreten, 9,84 Minuten zur Verfügung stehen, um ihre Argumente anzubringen, bleiben Ihren Opponenten satte 46, 79 Minuten. Welche Ansichten die Regisseure Sindelgruber und Schuster verbreiten möchten, liegt in Anbetracht dieser Zahlen klar auf der Hand. Dass sich der Dokumentarfilm nicht als Sprachrohr der Exekutive versteht, sollte angesichts der Parteilichkeit von Sindelgruber und Schuster nicht auf Verwunderung stoßen, zumal der Dokumentarfilm aufzeigt, dass die Arbeit der Exekutive ohnehin in der öffentlichen Berichterstattung als gelungen dargestellt wird. Dies ist aber nicht der Grund, weshalb Vertretern der Exekutive nicht die Möglichkeit geboten wurde, die Geschichte aus ihrer Perspektive zu erzählen. Das Interesse von Seiten des Regieteam Schuster und Sindelgruber, mit Polizisten zu sprechen, war groß. Auf Ihre Interviewanfragen folgten allerdings nur Absagen.²⁴⁶

Sequenzen im Modus der Mitsicht ermöglichen eine Nähe zu den Figuren, die mit anderen Modi nicht zu erzielen sind. Diese Nähe ruft Empathie bei den RezipientInnen hervor. Aus keiner anderen Erzählstrategie als dem Modus der Mitsicht ist offensichtlicher herauszulesen, für wen Schuster und Sindelgruber Partei ergreifen, nämlich für die Menschen, die

²⁴⁶ Diese Information stammt von Fr. Schuster, die an der Podiumsdiskussion „Schwarze vor Gericht“ im Wien Museum am 16.11.2011 um 19:30 teilnahm.

Fehler in den Prozessen aufzeigen und für die Menschen, die von der Exekutive und den Medien verurteilt wurden, weshalb diese Sequenzen ein starkes Gegengewicht zur medialen Berichterstattung darstellen.

In einer Nahaufnahme der Sequenz 10 (06:38-07:34) wird Kelvin O. vor einem vergitterten Fenster sitzend in einer Einstellung gefilmt. Die Positionierung vor dem Fenster und das Weglassen einer zusätzlichen Lichtquelle bewirken, dass seine Gesichtszüge nicht zu erkennen sind. Was auf Anweisung des Innenministeriums geschah, damit seine Anonymität gewahrt bleibt. Enttäuscht und wütend berichtet der Angeklagte Kelvin O.: „(...) Even I was find guilty by even the media. Even the journalists, because I saw what they wrote in the paper when they came to my court the first time. I was find guilty by them, before my sentence was passed. I mean, there was no help. Everybody wanted that I go to jail. Because of what? They said black africans deal with drugs. It pains me, because... It pains me. I have no reason to be in jail for five years of my live. Five years out of my live, for what?“²⁴⁷ Die Verzweiflung über die Ungerechtigkeit der gerichtlichen Entscheidung und die Enttäuschung darüber, im Stich gelassen zu werden, keine Hilfe zu bekommen, und die Machtlosigkeit gegenüber einer Vorurteil schürenden Presse sind in dieser Sequenz deutlich zu spüren. Einem der vielen Verhafteten und Verurteilten wird, wenn auch schemenhaft, ein Gesicht gegeben und eine Stimme verliehen. Dass hinter dieser großen Zahl an Verhafteten Menschen mit ihren ganz persönlichen Schicksalen stecken, macht die Sequenzen (8, 9, 10, 24, 55, 60, 63, 73, 81 und 83) zu den wohl wertvollsten des Dokumentarfilmes. Neben den Sequenzen mit dem Angeklagten Kelvin O. liegt auch noch bei denen von Emanuel Chukwujekwu und James Iyanka eine interne Fokalisierung vor.

Es wird angenommen, dass RezipientInnen auf solche Sequenzen, auf Grund der Gefühlsäußerungen dieser Interviewpartner, eher emotional als rational reagieren. Die Qualität einer Information wirkt sich also unumgänglich auf die Reaktion der RezipientInnen aus.²⁴⁸

Zahlreiche Einblicke in die Sichtweise der Strafverteidiger liegen in den intern fokalisierten Sequenzen mit Anwalt Lennert Binder und Phillip Bischof vor. Diese Interviews bezeugen die enorme Fragwürdigkeit der richterlichen Vorgehensweise und Rechtsprechung. Sequenz 84 (01:27:01-01:28:19): Lenner Binder macht verständlich, wie „perfide“ Urteile sind, die Menschen verurteilen zu einer unbestimmten Zeit an eine bestimmte Person eine unbestimmte Menge an Drogen verkauft zu haben. Ihm als langjährigen Strafverteidiger sind solche Urteile noch nie untergekommen. Eine Verteidigung ist bei einem solchen Urteil nicht möglich, erklärt der Anwalt. Der ernsthafte Tonfall Binders und das mehrmalige Wiederholen und erklären dieser Urteile macht deutlich, wie ungewöhnlich diese sind. In betroffener Ernsthaftigkeit, wieder vor einem Bücherregal sitzend und in einer Nahaufnah-

²⁴⁷ Kelvin O., in: „Operation Spring“, 06:38-07:34

²⁴⁸ Vgl. Kiener, 1999, S. 209.

me, resümiert Binder in der Sequenz 80 (01:24:42-01:25:15), dass alle, mehr als 120, Verfahren ausnahmslos mit Schuldsprüchen endeten, ungeachtet dessen, wie schlecht die Bilder des Überwachungsmaterials oder wie fehlerhaft die Übersetzungen des Dolmetschers waren. Es wurde darauf angelegt, zu verhaften, Begründungen wurden nachgeschoben. Diese Worte Binders machen klar, dass die Strafverteidiger einen Kampf gegen Windmühlen geführt haben und noch führen, die nicht zu bezwingen sind. Was Phillip Bischof in der Sequenz 43 (38:37-41:56) erzählt, bestätigt Binder in seinen Behauptungen. Statisch wird Bischof in einer Nahaufnahme vor einem Bücherregal sitzend in mehreren Einstellungen gefilmt. Sachlich schildert er den Fall Joseph Sabinus, der auf Grund von überwachten Telefongesprächen verurteilt wurde, an unbekannte Abnehmer eine nicht feststellbare, aber große Menge an Drogen verkauft zu haben. Ein Auszug aus dem Akt Joseph Sabinus wird eingeblendet, hell hervorgehoben ist zu lesen: „Verkauf einer nicht mehr feststellbaren Menge an Heroin und Kokain an unbekannt gebliebene Endabnehmer.“ Das eingeblendete Dokument kann als Verifizierung der Aussagen Bischofs gelesen werden. Bischof führt seine Erzählung fort. Er hat seinem Mandanten, der behauptet, dass es sich bei den Telefongesprächen nicht um seine Stimme handelt, vorgeschlagen, dies in einer Stimmvergleichsanalyse zu überprüfen. Sabinus trat den objektiven Beweis an. Ein weiteres Dokument wird eingeblendet. Hell hervorgehoben ist folgende Passage: „Prof. Dr. Werner Deutsch, Institut für Schallforschung, 1010 Wien, Liebiggasse 5.“ Wieder soll hier das eingeblendete Dokument zur Bestellung des Dr. Deutsch zum Sachverständigen das von Bischof Gesagte bestätigen und präzisieren. Bischof fährt fort. Das Institut für Schallforschung kam zum Ergebnis, dass es in einer zuverlässigen Weise nicht möglich ist, die Stimme zuzuordnen. Was der Polizei gelang, war dem Institut für Schallforschung nicht möglich. Erneut wird das dazu passende Dokument eingeblendet. Hell hervorgehoben ist zu lesen: „Audiosequenzen (Operation Spring). Aufgrund des starken Hintergrundlärms sind die verfahrensrelevanten Sequenzen für eine Stimmvergleichsanalyse leider nicht ausreichend.“ Die Sequenz endet mit den Schilderungen Bischofs, der sehr verwundert darüber ist, dass sich das Gericht über das Ergebnis des Instituts für Schallforschung einfach hinweggesetzt hat. Die Sequenzen, in denen die Anwälte Binder und Bischof berichten, lassen keinen tiefen Einblick in ihre Gefühlswelt zu, sie sind aber nicht frei von Emotionen, persönlichen Ansichten, Eindrücken und Wertungen, weshalb sie der Innenperspektive/der Mitsicht zuzurechnen sind.

Auch die Schilderungen von Frau Bock in der Sequenz 52 (51:38-53:37) erhärten Binders Behauptung, dass Begründungen für Verhaftungen nachgeschoben wurden. Genaugenommen unterstellt Frau Bock der Exekutive, dass die gefundenen Drogen eine reine Behauptung sind. Sitzend und in einer Nahaufnahme, wie bei den meisten InterviewpartnerInnen, wird Frau Bock in nur einer Einstellung gefilmt. Sie erläutert den Razziahergang in dem von ihr geleiteten Wohnheim. Mimik und Intonation der Stimme machen deutlich, dass

Frau Bock die Art, wie die Razzia von statten ging, für übertrieben hält. „(...) dann habe ich gesehen, wie hunderte Polizisten, ver mummt hinaufgeschlichen sind, sich postiert haben, vor jeder Türe sind drei gestanden und auf Kommando sind sie in die Türen eingebrochen.“²⁴⁹ Zwischen 8:30 Uhr und 9:00 Uhr, erklärt Frau Bock, wären erneut Polizisten mit einem Hund erschienen. Sie wollten sich nochmals im Hof umsehen. Frau Bock sei mit dabei gewesen und könne daher bezeugen, dass abgesehen von zwei Plastikkugeln aus Spielzeugrevolvern nichts gefunden wurde. Am Nachmittag habe sie einen Anruf von der Polizei bekommen, die wissen wollte, wer zum Hof hinaus wohne, weil dort 2,5kg Heroin runtergekommen wären. Frau Bock meinte darauf hin, dass das nicht sein könne, weil sie ja bei der Inspektion dabei gewesen sei. Der Polizist ließ sich den Hergang nochmals genau schildern, was Frau Bock tat. Sie erklärte, dass die Polizisten in der Früh da gewesen und dann später nochmals gekommen sind, weil sie davor nichts gefunden hätten. Beim zweiten Besuch könne sie sicher bezeugen, dass nichts gefunden wurde, weil sie bei der Hofdurchsuchung dabei gewesen sei. Daraufhin meinte der Polizist, dass das Heroin bereits in der Früh gefunden worden wäre.²⁵⁰ „Nurnehm ich an, wenn die in der Früh diese 2,5 kg Heroin gefunden hätten, hätten sie nicht mehr kommen müssen, das hätte ja gereicht für die Verhaftung von allen 50. Also, ich glaube das nicht.“²⁵¹ Die Vorwürfe, die hier im Raum stehen, sind äußerst vehement, sind aber auf Grund Frau Bocks authentischem Auftreten durchaus nachzuvollziehen. In Frau Bocks emotionalen Aussagen der Sequenz 76 steckt Empörung über die Arbeit der Judikative: „Ich hätte nicht gedacht, dass sowas bei uns möglich ist. Dass ganz bewusst das Leben von einem Menschen zerstört wird.“²⁵² Die Traurigkeit und das Mitleid für die zu hohen Strafen verurteilten Nigerianer werden in der Folgenden Sequenz mehr als deutlich: „(...) für den, von dem angeblich 1,5 kg Heroin in den Innenhof runtergekommen sind, 10 Jahre Haft. Der sitzt in Stein in einer Einzelzelle. (...) Können Sie sich vorstellen, was der vor sich hat? Ein anderer 8 Jahre, 6 Jahre. Das ist ein kaputtes Leben.“²⁵³ Ihre Mimik und Stimme sind gezeichnet von einer zutiefst ehrlichen Ergriffenheit. Die Emotionalität dieser Sequenz wirkt sich dementsprechend auf die RezipientInnenreaktion aus, die weniger rational als emotional reagieren. Auffallend ist die formale Ähnlichkeit aller in der Mitsicht gehaltenen Sequenzen. Die Interviewten befinden sich alle in Innenräumen, sie werden sitzend, meist vor einem Bücherregal in einer Nahaufnahme gefilmt. Die Nahaufnahme ermöglicht das genaue Beobachten von Mimik und Gestik.

²⁴⁹ Bock, Ute, in: „Operation Spring“, 51:38-53:37

²⁵⁰ Vgl. Bock, Ute, in: „Operation Spring“, 51:38-53:37

²⁵¹ Ebd., 51:38-53:37

²⁵² Ebd., 01:17:46-01:18:23

²⁵³ Ebd., 01:17:46-01:18:23

Eine Ausnahme besteht in der Sequenz 73 (01:12:52 - 01:15:45). James Iyanka wird mit einem „over the shoulder close up“ vor einem Bücherregal sitzend gefilmt. Lennert Binder begrüßt und bittet ihn sich vorzustellen. Obwohl James Iyanka sich selbst vorstellt, wird er zusätzlich wie alle anderen Interviewpartner (Bild friert ein, wird schwarz-weiß, Insert) eingeführt. Das Interview wird mit einem „over the shoulder close up“ fortgesetzt. James Iyanka erzählt, weshalb er sich deanonymisiert hat, obwohl ihm gedroht wurde, dass sein Urteil aufgehoben und er eine höhere Strafe bekommen würde. Sein Gewissen habe ihn wegen der Falschaussagen gequält. Als er erklärt, dass seine Freunde nichts mehr mit ihm zu tun haben wollen, ihn meiden, wechselt der „over the shoulder close up“ in eine Großaufnahme.²⁵⁴ Der Verlust seines sozialen Netzes ist die traurige Folge seiner Falschaussagen. Die Intimität des Erzählten drückt sich hier zusätzlich über die Nähe der Kamera aus.

5.3 Erzähltechniken: Stimme

Die zentrale Frage in der Erörterung der Erzähltechniken im Bereich der Stimme lautet: Wer spricht? Des Weiteren ist darauf zu achten, auf welcher narrativen Ebene sich der Erzähler befindet. Ist er in den „Text“ eingeschrieben, d.h. für den Dokumentarfilm, dass er im Bild zu sehen ist, somit befindet er sich auf der intradiegetischen Ebene. Ist er nicht in den „Text“ eingeschrieben, nicht im Bild zu sehen, befindet er sich auf der extradiegetischen Ebene. Mit den Parametern homodiegetisch und heterodiegetisch wird darüber hinaus noch beschrieben, in welchem Verhältnis der Erzähler zur Geschichte steht. Ist der Erzähler in das Erzählte involviert, hat er es selbst miterlebt oder als Außenstehender betrachtet und beschrieben. Vier mögliche Varianten dieser beiden Parameter sind möglich:

der extradiegetisch heterodiegetische,
 der extradiegetisch homodiegetische,
 der intradiegetisch heterodiegetische
 und der intradiegetisch homodiegetische Erzähler.²⁵⁵

Fr. Kiener hat diese vier Erzählertypen in ihrem Modell um drei zusätzliche Varianten erweitert, indem sie die für den Dokumentarfilm unerlässliche Frage stellt, ob Autor und Erzähler eine Personalunion bilden, was beim Dokumentarfilm gänzlich für den Erzähler erster Stufe, also den extradiegetischen Erzähler gilt, aber nicht gezwungenermaßen für eine Erzählerfigur auf der intradiegetischen Ebene. Beispielsweise kann eine Figur, die interviewt wird, die Rolle des Erzählers ausüben ohne ident zu sein mit dem Autor. In diesem Fall wird parallel auf zwei Ebenen erzählt, vom Autor, dem Erzähler auf der extradiegetischen Ebene und vom Erzähler auf der intradiegetischen Ebene. Zu untersuchen ist auch

²⁵⁴ Vgl. Iyanka, James, in: „Operation Spring“, 01:12:52-01:15:45

²⁵⁵ Vgl. Genette, 1998, S.175-179.

das Verhältnis dieser beiden Erzähler zueinander. Dominiert der Erzähler erster Stufe, oder lässt er dem intradiegetischen Erzähler freie Hand? ²⁵⁶Kieners Differenzierung von insgesamt sieben Erzählertypen (siehe Kapitel 4.3.7) ist nicht nur auf die Frage der Autorenschaft des Erzählers zurückzuführen, sondern auch indem modale Eigenheiten in die Charakteristik dieser Erzählertypen einfließen. Die sich daraus ergebende Vermischung der Kategorie Modus mit der Kategorie Stimme widerspricht zwar Genettes Plädoyer für eine Reinhaltung der Kategorien, macht dafür aber eine differenziertere Einteilung der Erzählertypen möglich. In der folgenden Analyse wird gezeigt, welche Erzählertypen im Dokumentarfilm „Operation Spring“ vorkommen, welche dieser Erzählertypen dominieren und ob sich ein zu Kieners Modell zusätzlicher Erzählertyp findet.

Im Dokumentarfilm »Operation Spring« finden sich als eindeutig zutreffend, lediglich zwei der sieben Erzählertypen von Wilma Kiener, der »nüchterne Erzähler« und der »Protagonistenerzähler«. Der »nüchterne Erzähler« befindet sich auf der extradiegetischen Ebene und hat das, worüber er erzählt, bzw. das Gezeigte, das er kommentiert, nicht selbst erlebt, weshalb er ein heterodiegetischer Erzähler ist. Zudem fallen die Person des Erzählers und des Autors in einer Person zusammen. Der »nüchterne Erzähler« im Dokumentarfilm „Operation Spring“ kann also nur Fr. Schuster und/oder Hr. Sindlgruber sein. Die Personalunion von Autor und Erzähler kommt noch stärker zum Ausdruck, da der Kommentar von der Regisseurin Angelika Schuster selbst gesprochen wird und nicht von einer professionellen Schauspielerin. Nüchtern beschreibt Schuster mit einer stets neutralen Stimme ohne jegliche Spur von Emotionalität. In keinem der Kommentare erhebt sich ihre Stimme oder bekommt einen anklagenden Unterton. Sachlich und neutral werden Fakten in den Raum gestellt. Ebenso nüchtern und auf das Notwendigste reduziert ist die Kameraführung. Eine statische Kamera, lange Einstellungen und harte Schnitte herrschen vor. Auf Effekte sowie auf Musik, abgesehen von einem pfeifenden Ton zu Beginn und am Ende des Filmes, wird völlig verzichtet. Der nüchterne Erzähler in „Operation Spring“ verhält sich nahezu wie Kiener ihn beschreibt:

„(...) weder erscheint er im Bild, noch artikuliert er sich mit filmischen Mitteln.“ ²⁵⁷

Frau Schuster drängt sich in ihrer Funktion als Erzählerin metaphorisch und buchstäblich nicht in den Vordergrund. Abgesehen von einer Sequenz (Nr. 17) ist Frau Schuster nie im Bild zu sehen. In der Sequenz 17 (10:23-12:09) aber wird sie auf Grund ihres Auftretens vor der Kamera und in den Sequenzen 48, 58, 69 85 auf Grund dessen, dass ihre Fragen zu

²⁵⁶ Vgl. Kiener, 1999, S.237-238.

²⁵⁷ Kiener, 1999, S.239.

hören sind, zu einer intradiegetisch heterodiegetischen Erzählerin. Nach Kieners Modell ist diese intradiegetisch heterodiegetische Erzählerin am ehesten als eine Reporter Erzählerin zu bezeichnen. Nicht zutreffend ist jedoch, dass sich der Reporter Erzähler über die Aussagen seiner Interviewpartner stellt und eine klare Dominanz seinerseits über das Dargestellte herrscht. Frau Schusters Auftreten im Bild und die von ihr gestellten Fragen sind schlichtweg zu zurückhaltend, als dass sie als Reporter Erzählerin gelten könnte. Diese intradiegetisch heterodiegetische Erzählerin findet keine Entsprechung in Kieners sieben Erzählertypen. Schaut man sich diese fünf Sequenzen an, in denen sich Fr. Schuster auf der intradiegetischen Ebene befindet, also sicht- bzw. hörbar wird, so fällt eine interessante Gemeinsamkeit auf. In allen fünf Sequenzen führt Fr. Schuster Interviews mit Vertretern der Legislative, also mit den einzigen zwei von insgesamt 10 Gesprächspartnern, die in der Operation „Spring“ keinen Justizskandal orton. Dieses Auftauchen auf der intradiegetischen Ebene kann als bewusst, subtil gesetztes Zeichen dafür gelesen werden, dass sich die Autoren Sindelgruber und Schuster diesen Gesprächspartnern nicht in derselben vehementen Weise unterordnen wollen, indem sie jede Spur ihrer Anwesenheit auf der intradiegetischen Ebene auslöschen, wie das in den Interviews mit allen anderen Gesprächspartnern geschehen ist.

Die RezipientInnen werden vom »nüchternen Erzähler« nur indirekt, durch sein Wirken auf der extradiegetischen Ebene, angesprochen.²⁵⁸ Dieses Wirken auf der extradiegetischen Ebene betrifft alle jene Dinge, die auf das Verhalten der Kamera, die Bearbeitung des Tons und die Montage zurückzuführen sind. Dass Kamera und Ton als äußerst funktionell eingesetzt bezeichnet werden können, wurde bereits erwähnt. Es lohnt sich allerdings auf die formal einheitlich gehaltene Montage einen genauen Blick zu werfen. Das Prinzip, nach welchem das Filmmaterial montiert wurde, ist selbstverständlich kein willkürliches. Unverkennbar unterstützt die Montage die Argumentationslinie der Autoren, die mit ihrem Film zeigen wollten, dass die Verurteilten der Operation „Spring“ Prozesse keine fairen Verfahren bekommen haben. Diese Art der Montage entspricht in Kieners Modell dem »Expressiven Erzähler«. Beispielhaft zeigen dies die Sequenzen 37–41. In allen fünf Sequenzen wird die Arbeit des Dolmetschers Idehen thematisiert. Gustav Rothmayers Aussage in der Sequenz 39 (33:28-34:07), dass es nie Anstalten gegeben hat, dass die Übersetzungen des Dolmetschers Idehen, der in Deutschland ein Übersetzungsbüro leitete, nicht richtig gewesen sind, ist umringt von Gegenargumenten. Die Anwälte Bischof (Sequenz 37) und Binder (Sequenz 41) und die Journalistin Nina Horaczek (Sequenz 38 und 40) lassen einem bei all der Fülle an Kritikpunkten an der Arbeit des Dolmetschers und auch an der Realitätswahrnehmung von Gustav Rothmayer zweifeln. Das Fehlen weiterer Aussagen zu Gunsten des

²⁵⁸ Vgl., Kiener, 1999, S.240.

Übersetzers wurde von KritikerInnen des Filmes zu Recht als Versäumnis des Regieteam Schuster und Sindelguber bezeichnet.²⁵⁹

Leider findet im Film keine Erwähnung, dass Schuster und Sindelgruber der Objektivität wegen das Gespräch mit Vertretern der Exekutive und Judikative gesucht haben, sich aber abgesehen von Gustav Rothmayer, der bereits in Pension war, und Roland Mikklau niemand dazu bereit erklärte, ein Interview zu geben.²⁶⁰

Diese Art der Montage entspricht daher auch nur bedingt der Montageweise des »expressiven Erzählers«, der das Filmmaterial so montiert, dass nur seine Argumentationslinie unterstützt wird.

Der zweite aus Kieners Modell vertretene Erzählertypus ist der Protagonisten-erzähler. Protagonistenerzähler befinden sich auf der intradiegetischen Ebene und erzählen über selbst Erlebtes, was sie zu homodiegetischen Erzählern macht. Dem Autor bleibt als Erzähler nur die extradiegetische Ebene, um sich auszudrücken. Durch die Möglichkeit der Protagonistenerzähler, sich mit Worten und Blicken direkt an die RezipientInnen zu wenden, wird dieser Erzählertyp als der dominierende wahrgenommen, dem sich der Erzähler erster Stufe, der Autor, unterordnet.²⁶¹ Diese Unterordnung geht soweit, dass bei acht von zehn Protagonistenerzählern die vom Autor gestellten Fragen aus dem Film geschnitten wurden. Die ProtagonistenerzählerInnen Binder, Bischof, Bock, Chukwujekwu, Horacek, Iyanka, Kelvin. O., Kernegger, Mikklau und Rothmayer erfüllen auch alle die Bedingung, sich ihrer Rolle als »erzählende Ichs« bewusst zu sein, um als Protagonistenerzähler zu gelten. Der Blick in die Kamera verweist auf dieses sich bewusst sein. In Abweichung zu Kieners Beschreibung dieses Erzähltypus ist festzuhalten, dass die Autoren den Kommentar nicht durch »voice over« Stimmen der Protagonisten ersetzen. Genauso wenig werden extradiegetische Ausdrucksmittel wie

„(...)Einstellungen mit subjektiver Kamera; Musikmotive, die mit der Hauptfigur identifiziert werden; die »Bebilderung« von Voice-Over-Erzählungen der Hauptfigur und vieles mehr.“²⁶²

eingesetzt, um die Mitsicht des »Protagonistenerzählers« zu erzeugen.

Auch wenn eine klare Unterordnung des Autors gegenüber den »Protagonisten-erzählern« vorherrscht und sich RezipientInnen direkt von diesen Erzählern auf der intradiegetischen Ebene angesprochen fühlen, so darf nicht vergessen werden, wer auch in diesen Szenen der

²⁵⁹ Unter anderem bezeichnete Oberstleutnant Joseph Böck, in einem für diese Arbeit abgehaltenen Interview, den Dokumentarfilm auf Grund der wenigen Stellungnahmen von ExpertInnen aus den Reihen der Polizei und Justiz, als einseitig und parteiisch. Siehe transkribiertes Interview S. 115.

²⁶⁰ Diese Information stammt von Fr. Schuster, die an der Podiumsdiskussion »Schwarze vor Gericht« im Wien Museum am 16.11.2011 um 19:30 teilnahm.

²⁶¹ Vgl. Kiener, 1999, S.254-256.

²⁶² Ebd., S.255.

eigentliche, aber eben gut versteckte Autor des Filmes ist. Der Erzähler auf der extradiegetischen Ebene wird immer mit dem/der FilmmacherIn Schuster und Sindelgruber besetzt. Ihnen obliegt die Entscheidung, mit wem sie ein Interview führen, in welcher Einstellung dies geschieht, wie die Szenenabfolge aussieht und welche Sound- und Montageeffekte verwendet werden.²⁶³

In 47 von 87 Sequenzen treten die »Protagonistenerzähler« Binder, Bischof, Bock, Chukwujekwu, Horaczek, Iyanka, Kelvin. O., Kernegger, Mikklau und Rothmayer auf. In mehr als der Hälfte aller Sequenzen nehmen sich Schuster und Sindelgruber in ihrer Funktion als Erzähler ein Stück weit zurück und lassen die »Protagonistenerzähler« für sich selbst sprechen. Was keines Falls heißen soll, dass die »Protagonistenerzähler« völlig frei entscheiden konnten, was sie erzählen wollten. Die betreffenden Sequenzen mögen diesen Anschein erwecken, es ist jedoch anzunehmen, dass die »Protagonistenerzähler« auf Fragen der Autorin Schuster geantwortet haben, die dann dem Schnitt zum Opfer fielen.

»Protagonistenerzähler« treten häufig in Verbindung mit dem Modus der Mitsicht auf, wobei nicht bei allen »Protagonistenerzählern« automatisch ein Wechsel in die Mitsicht, also die Innenperspektive vorliegt. In 41 von 47 Sequenzen, in denen sich »Protagonistenerzähler« ans Publikum wenden, geschieht dies im Modus der Mitsicht. Lediglich in sechs Sequenzen (19, 28, 38, 41, 45, 85) sind die Aussagen der »Protagonistenerzähler« auf Grund ihrer Sachlichkeit und Faktenbezogenheit der Übersicht zuzuordnen.

²⁶³ Vgl. Kiener, 1999, S.268.

6. Literaturverzeichnis

Amtliche Quellen:

Schriftliche Anfrage von Therezia Stoitsits 1177/JXXI.GP, 14.07.2000

Schriftliche Beantwortung einer Anfrage durch Dieter Böhmdorfer, 1152/AB XXI.GP, 13.09.2000

Parlamentskorrespondenz Nr. 493 vom 10.07.1997

Interview:

Interview mit Oberstleutnant Joseph Böck mit Magdalena Blum am 16. Mai 2011

Literatur:

Antirassismus Büro Bremen (1997) „Marrokaner zu sein, ist hier Haftgrund...“ Über den rassistischen Charakter der Drogenstraßenfahndung, in: Mahdavi, Roxana, Vandre, Jens, Wie man Menschen von Menschen unterscheidet: Praktiken der Diskrimination, Illegalisierung und Kriminalisierung. LIT, Hamburg, 1998, S.15-25.

Bal, Mieke, Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, Toronto, 1985.

Beyerle, Monika, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm, Dissertation Frankfurt 1996, Trier, 1997.

Becker, Wolfgang, Schöll, Norbert, Methoden und Praxis der Filmanalyse, Opladen, 1983.

Beller, Hans, Dokumentarische Filmmontage. Zwischen Authentizität und Manipulation, in: Sponsel, Daniel, Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film, Konstanz, 2007, S.119-131.

Bordwell, David, Thompson, Kristin Film Art, 5. Aufl., New York

Carroll, Noel, Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus, in: Hohenberger, Eva, Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin, 1998, S.35-68.

Comolli, Jean-Luis, Der Umweg über das direct, in: Hohenberger, Eva (Hrsg.), Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilmes, 1998, S.242-265.

Genette, Gérard, Die Erzählung, 2. Auflage, München, 1998.

Genette, Gérard, Fiktion und Diktion, München, 1992.

GEMMI, Gesellschaft für Menschenrechte von Mariganilisierten und MigrantInnen, 1000 Jahre Haft, Operation Spring und institutioneller Rassismus, Resümee einer antirassistischen Gruppe, Wien, 2005.

Hickethier, Knut, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart, 2001.

Hattendorf, Manfred, Dokumentarfilm und Authentizität, Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, 2. Auflage, Konstanz, 1999.

Hohenberger, Eva, Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm Ethnographischer Film – Jean Rouch, Hildesheim, 1988.

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

Hurst, Mathias, Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen, Tübingen, 1996.

Karavagna, Simon, Schwarze Dealer – weiße Behörden: Eine Untersuchung der Strafverfolgung afrikanischer Drogendealer in Wien, Wien, Univ., Diss., 2005

Kiener, Wilma, Die Kunst des Erzählens, Narrativität in Dokumentarischen und Ethnographischen Filmen, Konstanz, 1999.

Konigsberg, Ira, The Complete Film Dictionary, New York.

Krieg, Peter, WYSIWYG oder das Ende der Wahrheit, Dokumentarfilm in der Postmoderne, in: Bilderwelten Weltbilder, Dokumentarfilm und Fernsehen, Heller, **Heinz B., Zimmermann, Peter**, Marburg, 1990, S.88-95.

Lamnek, Siegfried, Qualitative Sozialforschung, Band 2 Methoden und Techniken, Weinheim, 1995.

Lattacher, Siegbert, Operation „Spring“, in: Sicherheit. Das Magazin des Innenministeriums, Nr. 7-8, 1999.

Lepuschitz, Michael, Technische Bekämpfung organisierter Kriminalität, Wien, 2000.

- Lepuschitz, Michael**, Das neue österreichische Sicherheitspolizeigesetz, Wien, 3.Auflage, 2000.
- Lohmeier, AnkeMarie**, Hermeneutische Theorie des Films, Tübingen, 1996.
- Metz, Christian**, Semiologie des Films, München, 1972.
- Nichols, Bill**, Introduction to documentary, Bloomington, 1991.
- Nichols, Bill**, Dokumentarfilm – Theorie und Praxis, in: Hohenberger, Eva, Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin, 1998, S.164-182.
- Obernosterer, Sarah**, Wie die Medien das kollektive Gedächtnis beeinflussen, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2007.
- Odin, Roger**, Dokumentarischer Film- dokumentarisierende Lektüre, in: Blümlinger, Christa, Sprung im Spiegel, Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien, 1990, S.125-146.
- Ofoedu, Charles**, Morgenrauen, Wien, 2000.
- Sabitzer, Werner**, „Technische Maßnahmen“. Die Sondereinheit für Observation (SEO) des Bundesministeriums für Inneres versteht sich als Serviceeinrichtung für die Sicherheitsdienststellen und als Nahtstelle, in: Sicherheit. Das Magazin des Innenministeriums, Nr. 7-8, 1999.
- Sponsel, Daniel**, Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film, Konstanz, 2007.
- Stopfer, Valentina**, Anonyme Zeugen, Dissertation, Salzburg, 2003.
- Schadt, Thomas**, Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie im Dokumentarfilm, Bergisch Gladbach, 2002.
- Schultz, Tanjev**, Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität, in: Knieper, **Knieper, Thomas, Müller, Marion** (Hrsg.), Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten, 2003, Köln, S.10-24.
- Trawnicek, Werner**, Lepuschitz, Michael, Das neue österreichische Sicherheitspolizeigesetz, „Lauschangriff“ und Rasterfahndung, Wien, 1998.

Zupanich, Gertrude, Alltagsrassismus und Institutioneller Rassismus, Diplomarbeit, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2003.

Lexika:

J. M. Stowasser, M. Petschenig und F. Skutsch, Der Kleine Stowasser, Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch, Wien, 1979.

Monaco, James, Bock, Hans Michael, Film Verstehen, Das Lexikon, Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und neuen Medien, Reinbek, 2011.

Silbermann, Alphons, Handwörterbuch der Massenkommunikation und Medienforschung, Bd. 1, Berlin, 1982.

Journalistische Quellen:

ARGE DATEN, Lauschangriff bedrohen Grundrechte,
http://www2.argedaten.at/session/anonym535419tjtzby620395.E42_INP.html Seite besucht am 11.04.2011.

ARGE DATEN, Stellungnahme der ARGE DATEN zu Lauschangriff und Rasterfahndung
Entwürfe der Bundesministerien für Justiz und Innern,
http://www2.argedaten.at/session/anonym719510dbytbm733575.E42_INP.html Seite besucht am 11.04.2011.

Horazcek, Nina, Alle waren schwarz, in: Falter, Thurnher, Armin (Hrsg.), 38/05, 21.09.2005, S.20.

Jusline Österreich, § 41 a StGB Ausßerordentliche Strafmilderung bei Zusammenarbeit mit den Strafverfolgungsbehörden,
http://www.jusline.at/41a_Au%C3%9Ferordentliche_Strafmilderung_bei_Zusammenarbeit_mit_den_Strafverfolgungsbeh%C3%B6rden_StGB.html, Seite besucht am 11.04.2011.

Karavagna, Simon, Drogen: „Ein paar Straßendealer“, in: Format, Nr.3/2000, S.44.

Kravagna, Simon, Making Crime, Die Staatliche Konstruktion der „nigerianischen Drogenmafia“, in: Stichporbe. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien, Nr. 6/2004,
http://www.univie.ac.at/ecco/stichproben/Nr6_Kravagna.pdf, Seite besucht am 19.04.2011.

Kravagna, Simon, Staudinger, Martin, Justiz: Unbemerakter Tod im Morgengrauen, in: Format, Nr.2/2000, S.54.

Maduke, Iyanka, James (AZ3000), Interview mit einem anonymisierten Zeugen, S.9, <http://no-racism.net/article/1454/>, Seite besucht am 07.04.2011.

No-racism.net, Parlamentarische Anfrage zur Razzia in der Zohmannngasse und Antwort, <http://no-racism.net/article/79/> Seite besucht am 19.04.2011.

No-racism.net, Zum Ausgang im Operation Spring Prozess, <http://no-racism.net/article/1509/> Seite besucht am 19.04.2011.

Patzelt, Heinz, Helmi, Strumpf und die Achse des Bösen, Hat Colin Powell in Wien gelernt?, in: derStandard.at, Günther Bronner (Hrsg.), vom 28.September 2005, <http://derstandard.at/2185258/bKomentarb-Helmi-Strumpf-und-die-Achse-des-Boesen>, Seite besucht am 01. Mai 2011.

Pöchhacker, Franz, Polizeidolmetschen + Gerichtsdolmetschen = Justizskandal?, in: UNIVERSITAS: Mitteilungsblatt des Österreichischen Übersetzer- und Dolmetscherverbandes „UNIVERSITAS“, Heft 4/2005, S.1.-7. <http://www.operation-spring.com/spring/sites/frs.htm>, Seite besucht am 19.04.2011

Redaktion, Staatsanwalt: „Letztes Wort nicht gesprochen“, in: Standard online, Bronner, Gerhard (Hrsg), 23.10. 2005.

7. Anhang

7.1 Tabelle der verwendeten temporalen Erzähltechniken

Sequenz	Phase	Ordnung	Dauer	Frequenz
1 00:45	-----	-----	Pause	-----
2 00:06	Insert			
3 00:43	2	Prolepse	Summary	singulativ
4 00:29	3	linear	Summary	singulativ
5 00:15	Titel			
6 01:27	3/2	linear/Analepse	Summary	repetitiv
7 00:13	Vorspann			
8 01:32	3	linear	Summary	repetitiv
9 01:05	3	linear	Summary	repetitiv
10 00:57	11	linear/Prolepse	Summary	singulativ
11 00:21	3	linear	Summary	repetitiv
12 00:12	3	linear	Szene+K-Ton/Summary	repetitiv
13 00:13	11	Prolepse	Szene+K-Ton/Summary	singulativ
14 00:37	11	Prolepse	Summary	singulativ
15 00:54	11	Prolepsen	Summary	singulativ
16 00:31	1	Analepse	Summary	singulativ
17 01:47	1/11	Analepse/Prolepse	Szene+K-Ton/Summary	repetitiv/singulativ
18 00:07	1	linear	Pause	singulativ
19 00:33	1	linear	Summary	singulativ
20 00:25	11	Prolepse	Summary	singulativ
21	1	Analepse	Summary	repetativ

00:25				
22 00:25	1	Analepse	Szene (Archiv)	repetitiv
23 01:51	1/11	Analepse/Prolepse	Summary	repetitiv/singulativ
24 00:43	1/11	Analepse/Prolepse	Summary	repetitiv/singulativ
25 00:16	-----	-----	Szene-Pause	repetitiv
26 00:47	11	Prolepse	Archivzene+IIK/Summary	singulativ
27 01:16	11	Prolepse	Szene	singulativ
28 01:42	2	Prolepse/Analepse	Summary	repetitiv
29 00:30	2	Analepse	Archivscene/Summary	repetitiv
30 00:35	10/2	Prolepse/Analepse	Summary	repetitiv
31 01:02	2/3	Analepse	Summary	repetitiv
32 00:38	-----	-----	Szene-Pause	repetitiv
33 00:41	10	Prolepse	Szene+IIK/Summary	singulativ
34 02:21	10	linear	Szene+IIK/Summary	singulativ
35 03:07	10	linear	Szene+IIK/Summary	singulativ
36 00:52	1	Analepse	Archivscene/Summary	repetitiv
37 00:55	5	Prolepse	Summary	singulativ
38 01:05	5	linear	Summary	singulativ
39 00:40	5	linear	Summary	singulativ
40 01:19	5	linear	Summary	singulativ
41 02:03	5	linear	Summary	singulativ
42 01:07	5/7	linear/Prolepse	Szene+K-Ton/Summary	repetitiv/singulativ
43 03:20	7	Prolepse	Summary	repetitiv
44 00:59	9	Prolepse	Szene+IIK/Summary	singulativ
45	5	Analepse	Summary	repetitiv

01:22				
46 01:19	1/11	Analepse/Prolepse	Summary	repetitiv/singulativ
47 00:12	1/3	Analepse/Prolepse	Summary	repetitiv
48 02:17	3/1	linear/Analepse	Summary	repetitiv
49 01:46	-----	-----	Szene+K-Ton/Summary	singulativ
50 00:10	4	Prolepse	Summary	singulativ
51 01:36	4	linear	Summary	repetitiv
52 02:38	4	lineat	Summary	repetitiv
53 00:28	-----	-----	Szene-Pause	iterativ
54 00:07	-----	-----	Szene-Pause	-----
55 01:07	11	Prolepse	Summary	repetitiv
56 01:30	11	linear	Summary	singulativ
57 00:53	11	linear	Summary	singulativ
58 00:59	1/11	Analepse/linear	Summary	repetitiv
59 00:08	-----	-----	Szene-Pause	-----
60 02:12	3	Analepse	Summary	repetitiv
61 00:31	6	Prolepse	Szene+K-Ton/Summary	singulativ
62 01:40	11	Prolepse	Summary	repetitiv
63 00:56	11/6	linear/Analepse	Summary	singulativ
64 01:55	6	linear	Summary	singulativ
65 00:07	6	linear	-----	singulativ
66 00:40	6	linear	Summary	singulativ
67 01:35	6	linear	Summary	repetitiv
68 01:57	6	linear	Summary	repetitiv
69	6	linear	Summary	singulativ/repetitiv

01:43				
70 00:05	-----	-----	Szene-Pause	-----
71 00:30	6	linear	Summary	singulativ
72 00:11	8	Prolepse	Summary	singulativ
73 02:54	8	linear	Summary	repetitiv
74 00:27	8	linear	Szene+K-Ton/Summary	singulativ
75 01:33	11	Prolepse	Summary	iterativ
76 00:38	11	linear	Summary	singulativ
77 00:45	11	linear	Summary	singulativ
78 00:17	-----	-----	Szene-Pause	----- -
79 05:16	10	Analepse	Szene+IIK/Summary/ Ellipse	singulativ
80 00:34	11/5/1	Linear/Analepse/Analepse	Summary	Singular/repetitiv/ repetitiv
81 00:24	11	linear	Summary	repetitiv
82 00:31	11	linear	Summary	singulativ
83 00:50	11	linear	Summary	repetitiv
84 01:19	11	linear	Summary	singulativ
85 02:15	11	linear	Summary	singulativ
86 00:54	----- -11	linear	Szene+IIK Summary	----- -- repetitiv
87 00:messen	Abspann	-----	-----	----- --

7.2 Interview mit Oberstleutnant Joseph Böck

Montag, der 16. Mai, 15:00 Uhr:

Fr. Blum: Im Mai 1999 fand die sogenannte Operation „Spring“ statt. In welcher Position haben Sie damals für die Polizei gearbeitet und in wie weit waren Sie involviert in die Operation und in den davor durchgeführten Lauschangriff?

Hr. Böck: Ja, also ich war damals Kripochef in Floridsdorf und in die Lauschangriffe selbst war ich nicht involviert. Wir haben dann bei dem Zugriff, ich und meine Kollegen aus dem zehnten Bezirk, praktisch bei den Hausdurchsuchungen mitmachen dürfen, müssen, da war ich mit meinen Kollegen involviert.

Fr. Blum: Möchten Sie kurz schildern wie das abgelaufen ist?

Hr. Böck: Ja.

Fr. Blum: Gab es da Besonderheiten?

Hr. Böck: Es gab eigentlich keine Besonderheiten, weil solche Großeinsätze passieren ja des Öfteren, hat es ja auch schon vorher gegeben und auch nachher gegeben. Sowohl auf dem Suchtgiftsektor als auch bei Einbruch oder anderen kriminellen Straftaten. Es ist immer so, wenn Großeinsätze sind, wird das von einer Sondereinheit oder einer Sonderkommission oder vom Bundeskriminalamt organisiert. In dem Fall war der 16te Bezirk und das Sicherheitsbüro federführend, soweit ich mich erinnere. Uns wurde gesagt, dass es da einen gewissen Zeitpunkt gibt, um vier in der Früh oder so, da wird an mehreren Örtlichkeiten zugeschlagen, sprich da werden Hausdurchsuchungen vorgenommen. Wir haben auch die Datensätze bekommen von den Personen, die dort sein sollen. Wie die Örtlichkeit aussieht, den Hausdurchsuchungsbefehl, nach was wir genau suchen sollen. Und da sind dann die Kollegen hingefahren und haben das dann auch durchgeführt und dann haben wir dann auch die Einvernahmen gemacht mit den damals angetroffenen Verdächtigen, haben das sichergestellt, haben den Suchtgifttest gemacht, und haben's dann an die SOKO bzw. an die Sondereinheiten im 16ten und dem Sicherheitsbüro übergeben und das ist dann in weiterer Folge von denen weiterbearbeitet worden.

Fr. Blum: War der Erfolgsdruck von Seiten der Polizei bei der Operation „Spring“ besonders groß?

Hr. Böck: Also aus meiner Sicht damals überhaupt nicht. Weil wir nur zugearbeitet haben und mitgearbeitet haben. Natürlich für die Leute, die den Einsatz echt geleitet haben, die schon wochenlang, monatelang Observationen durchgeführt haben, Lauschangriffe durchgeführt haben, ist der Druck das Ganze zu organisieren natürlich enorm hoch, insofern enorm hoch, dass man die Rechtmäßigkeit einhält, dass man natürlich auch Erfolg haben

will, weil ja schon auf Grund der Vorerkenntnisse, gewisse Fakten, Tatsachen, Kenntnisse, Indizien da waren, wo man sagen kann, hier handelt es sich schon, ich sage jetzt mal um eine kriminelle Vereinigung oder Organisation. Das sind nicht Einzeltäter, da wird schon national und international agiert. Da geht es um große Mengen und da ist eine Struktur dahinter und daher ist es natürlich besonders schwierig und andererseits besonders reizvoll für einen Kriminalbeamten hier agieren zu dürfen.

Fr. Blum: Können Sie sich noch erinnern wie viel Suchtgift tatsächlich dingfest gemacht wurde, also aufgefunden wurde, weil ich dazu widersprüchliche Angaben finde und ich nicht weiß an welche Angabe ich mich eigentlich halten soll?

Hr. Böck: Also da kann ich wirklich nichts sagen. Ich weiß nur, dunkel kann ich mich erinnern, was meine Kollegen, die haben zwei Zimmer zu durchsuchen gehabt, da waren vier fünf Leute drinnen, und da haben wir schon einige Kugeln gefunden, also das typische Material, wie man das Suchtgift verpackt, die Kugeln gefunden, die Waren gefunden, und auch fertig zum Verkauf verpackte Kugeln, ich weiß jetzt nicht wie viele, ich sage jetzt mal so fünfzig bis hundert Gramm. Das ist aber auch normal, aber auch nur in dieser einen Wohnung, da waren ja ganz österreichweit, ich glaube mindestens fünfzig Örtlichkeiten waren da gleichzeitig, aber was da die Gesamtmenge war, kann ich nicht sagen.

Fr. Blum: Haben Sie das Gefühl, dass der Erfolg von der Operation „Spring“ irgendwo eine wichtige Rolle gespielt hat, dass dann der Lauschangriff tatsächlich ins feste Gesetz übergeschrieben wurde?

Hr. Böck: Ja ich glaub schon, schauen Sie, ein Lauschangriff ist ja eine ganz schwierige Situation, einerseits für die Polizei, das Ministerium und die Justiz, weil es technisch nicht einfach ist einen Lauschangriff oder die technische Ausrüstung dort anzubringen wo sie sein soll. Das zweite ist, die Frage ist vor allem die Verständlichkeit. Was versteht man wirklich? Die Zusammenhänge, sind das nur Wortfetzen und so weiter. Und als langjähriger Kriminalbeamte denke ich, dass ein Lauschangriff einer der Maßnahmen für die Polizei und Kripo sein soll, die nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen angewendet werden soll. Da sind ja auch verfassungsrechtliche und ganz hohe Anforderungen gestellt. Was ich weiß, hat es ja erst drei oder vier Lauschangriffe gegeben, seit dem der Lauschangriff Gesetz ist. Das heißt es wird mit Gerichtsbeschluss, Ratskammerbeschluss und und und, also das geht bis in die höchsten Gremien, muss das begutachtet werden. Dann wird das gemacht.

Fr. Blum: Jetzt rückblickend auf die Operation „Spring“, haben Sie da das Gefühl, dass der Lauschangriff ein adäquates Mittel war? Also war's gerechtfertigt ihn damals einzusetzen?

Hr. Böck: Glaub ich schon. Es war sicher keine 0815 Amtshandlung. Es wurden damals erstmalig die Strukturen der Drogenhändler aus dem afrikanischen Raum aufgezeigt und bekämpft. Das war das Problem, dass man mit der neuen Kriminalität, nämlich mit dem offenen Straßenhandel, das war ein neues Phänomen. Das hat man ja bis vor den afrikani-

schen Drogenhändlern in der Form nicht gekannt, dass öffentlich für jedermann ersichtlich gehandelt wird. Diese Vorgehensweisen und auch die Strukturen waren Neuland und daher war es schon notwendig, denke ich, dass in dieser Causa zu machen.

Fr. Blum: Würden Sie rückblickend auch von einer „nigerianischen Drogenmafia“ sprechen, oder verwenden Sie da andere Begriffe um diese Struktur zu beschreiben?

Hr. Böck: Also soweit ich Einblick habe, ist es so, dass, man sagt jetzt zwar im Wiener Jargon „nigerianische Drogenmafia“ aber es hat sich immer mehr herausgestellt, und ich habe da auch mit Experten, mit Kollegen aus dem 16ten Bezirk auch gesprochen, vom Sicherheitsbüro, dass es eigentlich so Zellen sind, Gruppen von Gegenden, die sich zusammenfinden, die Erfahrungen haben, die Informationen weitergeben und zum Beispiel, ich sage jetzt mal von gewissen Stadtgebieten, oder von einem gewissen Dorf sind, die schon gewisse positive Erfahrungen gemacht haben mit dem Suchtgifthandel und auch reich geworden sind damit. Die werben dann in ihrem eigenen Dorf, ihrer eigenen Umgebung wieder Leute an. Die müssen zahlen um nach Österreich, nach Europa kommen zu können. Die müssen Kredite aufnehmen beziehungsweise müssen sich verpflichten gewisse hohe Beträge zw. 20-, 30-, 40.000 Euro zu bezahlen und müssen das dann abarbeiten, als Drogenhändler. Und die meisten, die mit den Afrikanern zusammenarbeiten, auch in der höheren Struktur, sind auch Afrikaner. Und das hat sich bis zum heutigen Tag bestätigt. Es ist ja nicht so dass ein Afrikaner grundsätzlich von einem anderen kauft, der kauft von Afrikanern und natürlich kommt dann irgendwann auch einer von Südamerika dazu oder von der Türkei jemand dazu, das ist schon klar. Aber dass man sagt die Afrikaner sind nur Straßenhändler, das stimmt nicht. Das hat die „Spring“ auch eindeutig gezeigt. Die Frage ist immer bei solchen Amtshandlungen und Prozessen: Wie kann ich der einzelnen Person eine einzelne Straftat nachweisen. Man kann zwar annehmen, der ist da involviert, da hat es Drogengelder gegeben und so weiter, da sind Drogen von dort dahin gebracht worden, da brauche ich nur hernehmen zum Beispiel, so wie wir das gemacht haben in der Wohnung, da sind vier Leute in der Wohnung und du musst ja beweisen können, dass alle vier was mit dem zu tun haben. Das ist sicher schon passiert, das ist auch bei der "Spring" passiert, dass einer auf Besuch war und davon gar nichts wusste. Deshalb ist es da immer wichtig, dass man mit Sachbeweisen, Fingerabdrücken, DNA-Spuren, mit allem möglichem arbeitet, um wirklich festzustellen ob einer das Suchtgiftpackerl oder die Waage in der Hand gehabt hat. Da gab es einen Fall, der arbeitet bei uns, der ist auch kurzfristig festgenommen worden, der hat, weil er nach Nigeria ein Auto verkauft hat, mit Drogenhändler telefoniert, das ist natürlich auf der Telefonüberwachung drauf. Diese Person ist aber nach einem Tag wieder freigelassen worden, der hat zeigen können, dass er mit dieser Sache nichts zu tun hat. Das ist natürlich schon ein Beweis, dass man nicht generell drübergefahren ist und gesagt hat, alle Schwarzen sind Drogenhändler und alle Schwarze werden eingesperrt. Sondern man hat sich zum Ziel gemacht in dieser Situation in diesem großen Fall belastendes und entlas-

tendes Material herauszufiltern und es ist in den meisten Fällen glaub ich schon geglückt. Ob der ein oder andere zu Unrecht verurteilt worden ist oder zu Unrecht lange in U-Haft gesessen ist, kann ich nicht beurteilen, das weiß ich nicht.

Fr. Blum: Da müsste ich dann mit den Richtern und Anwälten sprechen.

Hr. Böck: Genau.

Fr. Blum: Sehen Sie Zusammenhänge zwischen der Operation "Spring" und dem Tod von Markus Omofuma?

Hr. Böck: Also ich sehe keinen direkten Zusammenhang. Ich weiß aber, dass die afrikanische Community damals alle einen Zusammenhang hergestellt haben. Mein Wissenstand ist, dass die Operation "Spring" die ersten Telefonüberwachungen und Ermittlungsansätze gegen die Struktur schon weit früher begonnen haben, bevor Markus Omofuma gestorben ist. Die Situation war damals folgende: ich war damals Kripeschef in Floridsdorf und die Bevölkerung hat einen unglaublichen Druck auf die Polizei ausgeübt, weil ab 1995 der massive offene Drogenhandel von den Afrikanern, vor allem in Wien und Graz erkennbar war. Die haben alle gesagt: „Sperrts die ein, sperrts die ein.“ Wir haben sie dann auch eingesperrt. Und am Anfang, wir haben ja keine Beweise gehabt, man hat zwar angenommen, dass es ein Drogenhändler ist, wenn der als Asylwerbender 10000 Schilling eingesteckt hat und ein Handy hat, wenn man gefragt hat was er in Wien macht, weil er einen Meldezettel von Graz hat, sagt er, er besucht eine Freundin in Wien, wenn man fragt ja wo wohnt die Freundin, sagt er, das sagt er nicht. Haben sie einen Wohnungsschlüssel? Nein, hat er nicht. Es war offensichtlich, dass er nur zum Drogenhandeln nach Wien gekommen ist, man hat aber vielleicht nichts gefunden oder nur ein Kuglerl, dann hat man ihn invernommen und dann hat man ihn wieder gehen lassen. Und das am Tag 5 bis 10 Mal in Floridsdorf. Alleine nur in Floridsdorf. Wenn das tag täglich passiert, entsteht natürlich bei der Polizei Frustration, Aggression, bei der Bevölkerung Frustration, Aggression, und umgekehrt bei den Afrikanern, die ja vom Heimatland nur negative Erfahrungen mit der Polizei gehabt haben, wie da eben der Umgang mit Häftlingen ist.

Fr. Blum: Ist es eine übliche Vorgehensweise, dass wenn man Drogen findet, und wie es anscheinend bei den Urteilen um die Operation „Spring“ passiert ist, dass man die Menge, die man gefunden hat, multipliziert hat mit den Tagen, wie lange derjenige schon in Österreich ist?

Hr. Böck: Das Gericht hat ja die freie Beweiswürdigung, und wie das Gericht das dann entscheidet – die Polizei hat die Aufgabe belastendes und entlastendes Material zu sammeln und Informationen der Staatsanwaltschaft und dem Gericht mitzuteilen. Inwiefern die Staatsanwaltschaft und das Gericht das dann als Sachbeweis und Indiz oder als nichtig ansieht, das ist eine Sache des Gerichts. Es gibt natürlich gewisse Erfahrungswerte, wir haben solche Straßenhändler ja auch observiert und wenn ich feststelle, dass der eine am Tag um 3000 Schilling Suchtgift verkauft, der andere um 5000 und andere um 200. Da sieht man ja

wie viele Abnehmer er hat. Da hat man dann schon Erfahrungswerte. Es ist immer so eine Sache, weil an und für sich heißt es ja „in dubio re“, wenn man nicht mehr Beweise hat, wie es bei uns auch immer wieder der Fall war, dass wir zwar Geld bei ihm gefunden haben, wir haben ein Handy bei ihm gefunden, wir haben Material gefunden, wo ich Suchtgift herstelle oder weitergebe, aber kein Suchtgift gefunden, dann muss ich ihn wieder freilassen. Wenn ich eine Kugel bei ihm finde, was mach ich da? Dann kann ich davon ausgehen, dass er selbst konsumiert oder verkauft. Erfahrungen haben gezeigt, dass Afrikaner selbst kein Heroin und Kokain nehmen. Ich muss also davon ausgehen, dass der mit Suchtgift handelt und da stellt sich immer die Frage, das war ja auch der Fehler in Österreich, der österreichischen Judikatur, dass man das am Anfang unterschätzt hat. Das haben uns auch die Afrikaner gesagt – „Ihr unterschätzt das“ Es sind zu geringe Strafen verhängt worden bezüglich Drogenhandel. In Nigeria bekam man damals lebenslang oder die Todesstrafe, wenn man mit Drogen handelt. Wenn man nur eine Kugel Heroin hatte, hat das geheißen zumindest lebenslang, mind. 25 Jahre. Wenn man in ein nigerianisches Gefängnis kommt, war das für dich auf Grund der sanitären Zustände ein Todesurteil, weil man sich dort mit irgendeiner Krankheit infiziert, an der man dann stirbt. Deshalb ist es ja kein Zufall, dass die Drogenhändler vor allem in solchen Ländern waren, wo wir sozial und vom Gesetz her milder waren. In den ehemaligen Ostblockländern hat kein einziger Afrikaner Drogen gehandelt. Das haben uns die Afrikaner auch gesagt, Österreich und Europa müssen koordinierter und strenger Vorgehen gegen diese Leute. Koordiniert war zum Beispiel die Operation „Spring“. Die war gut koordiniert, die war von guten Leuten gemacht. Das war sicher keine Trotzreaktion auf den Tod von Markus Omofuma. Von Seiten der Polizei sicher nicht. Das ist subjektiv von manchen Personen so wahrgenommen worden und man muss ja auch sagen, dass bei den Demonstrationen federführende Leute dabei waren, die sehr, sehr dringend verdächtig waren im großen Drogengeschäft mitzunaschen. Denen man es letztendlich nicht beweisen hat können. Wo hunderttausende Schillinge hin und her geflossen sind.

Fr. Blum: Das heißt die Hauptverdächtigen in der Operation „Spring“ waren maßgeblich an den Demonstrationen beteiligt?

Hr. Böck: Einige davon.

Fr. Blum: Kommen wir zur SEO, zur Sondereinheit für Observation, die war zuständig für die Auswertung des Überwachungsmaterials. Gab es da Schwierigkeiten?

Hr. Böck: Da kann ich nicht viel sagen, weil ich da nicht im Detail dabei war. Wir haben nur das Ergebnis bekommen. Da sind ja zig Leute ständig überwacht worden. Rund um die Uhr, manchmal nur sporadisch, manchmal technische Observationen nur von Wohnungen. Welche Leute gehen raus, welche gehen rein? Parallel dazu waren Telefonüberwachungen, parallel dazu waren Lauschangriffe, parallel dazu hat es Aussagen von Informanten gegeben, das ist ja auch kein unwesentlicher Faktor. Das ist der wesentlichste Faktor eigentlich.

Fr. Blum: Die anonymen Zeugen?

Hr. Böck: Ja, die anonymen Zeugen, wo ich im Nachhinein auch einen kennenlernen durfte. Da ist schon ein ganzes Spektrum zusammengefloßen. Das waren nicht nur Einzelinformationen und das gesamte Zusammen hat schon, für mich als Polizist und auf Grund meiner Erfahrungen gezeigt, dass es sich hier um eine kriminelle Vereinigung oder Organisation handelt, die gemeinsam, bewusst Drogen nach Europa bringt, Drogen in Europa gewerbsmäßig verkauft. Mit einem großen Gewinnanteil. Wo das Geld auf verschiedenen Wegen auf geheime Konten oder nach Afrika fließt. Das war eindeutig. Die Frage ist nur der subjektive, persönliche Sachbeweis, welche Person hat jetzt wirklich welche Straftat gemacht. Das ist das Schwierige. Wir haben ja nur den Auftrag bekommen da hin zu fahren, die Fakten sind vorhanden, die Erkenntnisse sind da, die Personen, die Wohnungen.

Fr. Blum: Ein wichtiger Kritikpunkt im Dokumentarfilm ist dieses Überwachungsmaterial. Da wird ein Video mehrmals gezeigt. Kennen Sie den Dokumentarfilm?

Hr. Böck: Ich habe ihn einmal gesehen.

Fr. Blum: Darf ich Ihnen kurz diese Szene vorspielen?

Hr. Böck: Ja natürlich, dann wissen wir von was wir reden.

Fr. Blum: Meine Frage dazu wäre, kennen Sie mehr vom Überwachungsmaterial?

Hr. Böck: Dieses Überwachungsmaterial haben nur diese Leute, die intensiv diesen Einsatz leiten. Wir haben nur die Information bekommen, das oder das zu machen. Den Hausdurchsuchungsbefehl. Wie der Hausdurchsuchungsbefehl oder der Haftbefehl zustande gekommen ist, diese Information bekommen wir gar nicht.

Fr. Blum: Meine Frage wäre gewesen ob dieser Ausschnitt repräsentativ ist für das gesamte Überwachungsmaterial, was die Qualität anbelangt?

Hr. Böck: Nein, sicher nicht. Das andere ist ja viel höher wertig, weil das so angebracht werden muss, dass es von niemand entdeckt wird. Das muss ja vor allem rund um die Uhr dort bleiben. Bei anderen Überwachungen, wenn ich zum Beispiel da jetzt überwache, welche Leute da beim Bad ein und ausgehen und hier installiere ich eine Kamera, dann hat das ja einen ganz anderen Wert.

Fr. Blum: Die Qualität ist bei den anderen Videos, meinen Sie viel besser?

Hr. Böck: Sicher.

Fr. Blum: Ein Kritikpunkt war ja auch, dass Ton und Bild nicht synchron waren und dass das eine Schwierigkeit für den Dolmetscher war Personen zuzuordnen.

Hr. Böck: Das kann ich nachvollziehen. Das kann ich mir schon vorstellen.

Fr. Blum: Für mich ist es natürlich auch schwierig weil ich das Überwachungsmaterial nicht zu sehen bekomme und ich mich auf die Leute verlassen muss, die darüber schreiben.

Hr. Böck: Genau. Schauen Sie, ich glaube man muss diese Facette ganz klar bei der Analyse beachten, dass man sagt, der Informationsstand und der Sachverhalt der an die Staatsanwaltschaft und die Gerichte weitergeht, kommen ja nicht nur aus einer Quelle, sondern aus

vielen Quellen. Da kommt ein Puzzle zusammen. Man ist ja nicht zufällig auf dieses chinesische Restaurant gekommen, da hat es ja Informationen gegeben. Da sind wichtige Leute rein- und rausgegangen. Da hat es offensichtlich eine Information von Vertrauenspersonen von Informanten gegeben. Afrikanischen Informanten, die sagen dort läuft das Geschäft ab. Sonst bekommst du ja gar keinen Lauschangriff (genehmigt). Das schwierige ist das technisch zu installieren und das zu verstehen was da wirklich gesprochen wird. In einem Lokal reden zehn Leute. Extrem schwierig. Der Lauschangriff alleine war sicher nicht maßgeblich für eine Verurteilung. Das kann ich mir nicht vorstellen. Das sagt schon die Erfahrung, dass das alleine für eine Verurteilung nicht ausreicht. Eben, Telefonüberwachungen, Informanten, Zeugeneinvernahmen, Observationen, andere Observationen, so muss man sich das vorstellen und dann gilt immer noch die Frage der freien Beweiswürdigung, und da weiß ich, dass die Richter und Staatsanwälte sicher den ein oder anderen wenn sie ihm nichts nachweisen haben können, freigesprochen haben. Warum soll ich jemanden verurteilen, wenn ich ihm nicht wirklich etwas nachweisen kann? Das war damals sehr polarisierend und sehr emotional geführt von beiden Seiten. Von den Afrikanern und von beiden Seiten und soweit ich weiß waren da schon einige dabei, die im Umfeld verdächtig waren und haben die anderen Afrikaner aufgeschaukelt. Natürlich haben die Afrikaner auch nicht die volle Information gehabt und sind da mitgegangen, auch die braven. Manche sehen das jetzt sicher schon ein bisschen anders.

Fr. Blum: Der anonyme Zeuge den Sie kennengelernt haben, ist das zufällig der, der seine Aussagen zurückgezogen hat und sich wieder deanonymisiert hat?

Hr. Böck: Das weiß ich nicht ob das der ist.

Fr. Blum: Da gab es insgesamt sieben und eben einer der sieben, der irrsinnig viele Menschen belastet hat, hat dann am Ende seine Aussagen zurückgezogen und hat gemeint, dass er sehr unter Druck gestanden ist von der Exekutive und dem Gericht.

Hr. Böck: Nein, das war sicher nicht der.

Fr. Blum: Ein Bericht von der Kommission gegen Rassismus und Intoleranz von 2005. Da heißt es, dass in Österreich eine feindselige Haltung gegenüber Afrikanern in der öffentlichen Meinung im politischen Diskurs und besonders in der Exekutive vorherrscht. Wie geht die Exekutive mit solchen Vorwürfen und Berichten um? Reagiert man darauf?

Hr. Böck: Ja freilich, das Produkt ist ja unser Verein. Eines der Produkte, es gibt ja andere Maßnahmen auch. Es war ja so, dass die Operation „Spring“, wann war die nochmal?

Fr. Blum: 1999

Hr. Böck: Wann 1999

Frau Blum: Im Mai

Hr. Böck: Im Mai 1999, da kann man sagen, dass das ein Blödsinn ist die Operation „Spring“ mit dem Markus Omofuma in Verbindung zu bringen. Ich weiß nämlich noch ganz genau, ich war damals Offizier, das war nämlich in der Nacht zum 1. Mai, wo der

Markus Omofuma zu Tode gekommen ist. Wenn ich einen Lauschangriff mache dauert das ja Wochen und Monate bis ich den bewilligt bekomme. Ich hab mir den Film „Operation Spring“ angeschaut, der ist schon sehr einseitig geführt worden. Natürlich, aus der Sicht der Verdächtigen, aus der Sicht der Rechtsanwälte, aus der Sicht der Polizei und der Gerichte ist das eine ganz andere Geschichte, ist das ganz anders abgelaufen, das zeigt ja schon, es gibt keine Zufälle, das stimmt schon, aber die Aktion war geplant, vielleicht hätte man noch länger zugewartet, das mag sein. Das man gesagt hat, aus irgendwelchen taktischen Gründen schlägt man vielleicht ein bisschen früher zu. Das ist immer eine Anschauungssache, wann schlage ich zu? Wenn ich monatelang Observationen mache, wann ist der richtige Moment zuzuschlagen um Erfolg zu haben. Das hängt ja vor allem auch damit zusammen, auf Grund der Erkenntnisse, auf Grund der Telefonüberwachungen, kommt jetzt eine Lieferung, wo sind die Hauptverdächtigen, sind die gerade in Wien und so weiter. Das sind ja viele Faktoren, daher ist das (ein Zusammenhang zwischen dem Tod von Markus Omofuma und der Operation „Spring“) der absolute Blödsinn und ist aus meiner Sicht total unseriös.

Fr. Blum: Das heißt die Gründung des Vereins „Fair und Sensibel“ ist eine Folge davon?

Hr. Böck: Ja, das war eine Folge davon. Im Juni 2000 wurde eine internationale Tagung einberufen, weil erkannt wurde, dass die Spannungen zwischen Polizisten und Afrikaner so groß wurden, dass man gegensteuern muss. Ein Ergebnis war, dass das Innenministerium auf die Afrikaner zugehen muss, um ihr Vertrauen zu gewinnen. Da haben wir dann begonnen mit „Polizei und Afrikaner“ ein Pilotprojekt im 9. Bezirk das dann in weiterer Folge auf ganz Wien und Österreich ausgedehnt wurde. Jetzt ist das Projekt in der Zwischenzeit nicht nur zwischen Polizei und Afrikaner sondern auf alle Österreicher und Zuwanderer ausgeweitet.

Fr. Blum: Was hat sie persönlich dazu bewogen die Leitung dieses Vereines zu übernehmen?

Hr. Böck: Ich war damals Kripochef in Floridsdorf, ich war ausgebildeter Verhaltenstrainer und habe bei mir und meinen Kollegen bemerkt, dass es eine große Belastung ist, wenn man an jemandem Amtshandlungen vollziehen muss, den man nicht kennt. Das Verhalten nicht kennt, die Kultur nicht kennt, die Sprache nicht kennt. Es ist schon schwierig einen Österreicher oder Deutschen zu beamtshandeln der Deutsch spricht. Noch schwieriger ist es bei einem Afrikaner, von dem man die Sprache, die Kultur nicht kennt und vor allem die Verhaltensweisen der Afrikaner überhaupt nicht nachvollziehen kann mit dem offenen Drogenhandel. Ich hab selber gespürt, dass ich sehr frustriert bin und auch Aggressionspotential in mir hatte und da hab ich mir gedacht, probier ich es einmal. Ich habe damals keinen Afrikaner privat gekannt. Ich habe damals über die Mag. Barbara Rainer von der NGO, Afrikaner kennengelernt und hab mit dem 9. Bezirk das Pilotprojekt gestartet. Im

Nachhinein kann ich sagen, dass es einfach notwendig ist, es ist ein Lernprozess, wir müssen alle aufeinander zugehen, um die Situation zu bewältigen.

Fr. Blum: Welche Initiativen und Projekte arbeiten am effektivsten am Abbau von Vorurteilen von Afrikanern und der Polizei?

Hr. Böck: Da gibt es zum Beispiel das polizeiliche Handeln in der multikulturellen Gesellschaft, wo Tandempartner, Polizisten und Nicht-Polizisten, nicht nur Afrikaner sondern auch anderer ethnischer Herkunft arbeiten. Die Ausbildung, die habe ich auch gemacht, dauert ca. 6 Monate. Das ist eine ganz tolle Sache, bei der Urania ist jetzt ihr Stützpunkt. Susanne Kratzl und Maria Hirtenlehner sind die Leiterinnen. Dort sind Vortragende, Workshops wo gemeinsam was erarbeitet wird, wo man sich auch privat trifft. Das ist ein guter Weg der Begegnung, weil hier auch ein Multiplikatoreneffekt eintritt. Polizisten sprechen mit anderen Polizisten darüber welche positiven Erfahrungen sie gemacht haben im geschützten Rahmen und umgekehrt die Zuwanderer auch. Meine Beurteilung: Vorurteile können nur dann abgebaut werden, wenn Begegnung ständig stattfindet zwischen Menschen, egal ob weiß ob schwarz, egal ob Mann ob Frau, ob alt ob jung, ob dick ob dünn. Das muss passieren im geschützten Rahmen. Innerhalb von Amtshandlungen ist es immer schwierig weil beide unter besonderem Druck stehen. Dann hat es (unverständlich) Kulturausbildung gegeben, vom Innenministerium von der SIAK (Sicherheitsakademie) gemeinsam mit der Wirtschaft, wo Menschen aus allen möglichen Berufen zu (unverständlich) ausgebildet wurden. Dann gibt's bei uns diese Sensibilisierungsworkshops vor allem mit Polizisten. Vor allem denk ich, man lernt ja immer dazu, wenn bei normalen Veranstaltungen, Sport- und Kulturfesten, ökumenischen Wortgottesdiensten, Schulveranstaltungen, was auch immer, dass da auch Personen dabei sind, Polizisten und Nicht-Polizisten, die bei uns arbeiten wie Nigerianer, Türkinnen, Rumäne, der selbst Flüchtling war, dass man die eigenen Lebensgeschichten diesen Menschen erzählt. Wie ist es mir gegangen und wenn die Polizisten das erleben und die Zivilbevölkerung mit dem Effekt, dass sie begreifen, dass es ja ganz tolle Menschen auch unter den Zuwanderern, Afrikanern oder auch anderen gibt. Umgekehrt erleben sie, es gibt auch ganz tolle Polizisten und Österreicher. Das ist der Weg. Für mich im Nachhinein betrachtet, hat sich ganz klar herausgefiltert, dass es extrem gefährlich ist, wenn Situationen polarisiert werden. Das kann ich wirklich sagen, beim Milgram Experiment beispielsweise sagen die Menschen auch, ich würde nie einem Menschen Stromstöße verpassen, wenn sie befragt werden, nur hat jedes Milgram Experiment, seit mindestens 20 Jahren in allen Weltteilen gezeigt, dass sehr wohl in gewissen Situationen die Menschen dazu neigen dem anderen Schmerz zuzufügen. Es geht sogar bis zu Stromstößen, die bis zum Tod führen. Das zweite ist auch die Soldaten und Soldatinnen, die in den Irakkrieg gezogen sind, wenn man die vorher gefragt hat, welche Maßnahmen sie setzen? Dann nach ein zwei Jahren feststellt, welche Gräueltaten sie an ihren Kriegsgefangenen ausüben, bis zum verkehrt aufhängen und Penis abschneiden, da hätte jeder ge-

sagt, das würde ich nie machen. Und ich kann das auch von mir behaupten, vor allem auch als Polizist, der sehr wohl in Situationen kommt, in denen man polarisiert, wo man sich im Nachhinein fragt, wieso habe ich so reagiert, ich wollte das eigentlich gar nicht. Daher ist für mich die Philosophie der schwarzen Schafe nicht wirklich die richtige Philosophie. Sondern man muss sich jede Situation einzeln anschauen und sich fragen wieso hat der Polizist in dieser Situation so gehandelt und das passiert nicht von heute auf morgen, dass passiert durch einen längeren Prozess, den man selbst, den der Vorgesetzte unterschätzt. Genauso ist es auch auf der gegenüberliegenden Seite. Wenn wir jetzt die Situation der Afrikaner hernehmen, bis vor 20 Jahren hat sich der Afrikaner, man kann mit den Leuten die daher gekommen sind reden, sie sind geschätzt worden, sie sind freundlich aufgenommen worden, sie sind gefördert worden, sie sind als exotisch angesehen worden, sie wurden von den Polizisten nie kontrolliert obwohl sie für die Polizisten ersichtlich Fremde waren. Das hat sich mit dem Drogenhandel und Menschenhandel drastisch geändert. Wenn der Polizist und die Bevölkerung, dann nur mehr subjektiv das Gefühl haben, dass sie nachdenken, wenn sie einen Schwarzen sehen, ist das jetzt ein Drogenhändler oder ist das keiner, das geht sogar soweit, dass afrikanische Priester und Professoren von Weißen angesprochen werden: Hast ein weißes, hast ein braunes? Das hat sich in die Höhe geschaukelt. Dann ist das mit dem Markus Omofuma passiert, diese Abschiebung, wo auch alle gewusst haben, dass das so gemacht wurde, dass das so praktiziert wird, europaweit, und bis dahin noch oder noch nicht oft was passiert ist und dann stirbt einer und dann wissen viele Verantwortliche von dem nichts und die Polizisten, die das vollzogen haben, was sie eigentlich gar nicht wirklich wollten, bleiben wieder über. Das sind dann die schwarzen Schafe und wie man dann mit diesen schwarzen Schafen umgeht, und die im Regen stehen lässt, das ist absolut nicht o.k. gewesen. Es gibt ja Leute aus Afrika oder anders politische Eingestellte, die wollen ja keinen Frieden in Österreich. Die sagen: Österreich ist schlecht, Österreich ist rechtslastig, Österreich ist rassistisch, die Polizisten sind rassistisch, sie wollen nur demonstrieren, sie wollen, dass keine Ruhe im Land ist, die nützen das aus und mobilisieren die Leute, natürlich wissen wir alle aus der Geschichte, wen man am leichtesten mobilisieren kann, die, denen es schlecht geht. Zum damaligen Zeitpunkt ist es den Afrikanern in Wien schon schlecht gegangen, sie haben schon das Gefühl gehabt, dass sie von der Bevölkerung schlecht behandelt und rassistisch behandelt werden. Damit haben wir uns ganz genau auseinander gesetzt. Es gibt ganz wenig Afrikaner, die persönlich negative Erfahrungen mit Polizisten gemacht haben. Sprich, dass sie misshandelt oder rassistisch behandelt wurden. Bei uns arbeiten Afrikaner, Flüchtlinge, die noch nie von der Polizei kontrolliert wurden. Die sind schon acht neun Jahre da. Es wird immer nur das Negative transportiert, in der African Community und auch in der Polizei. Daher war das damals auch für die Medien ein Politikum, der Schlögl hat quasi abdanken müssen – der Innenminister. Da war natürlich ein unheimlicher politischer Druck. Das wissen wir alle, wenn ein politischer

Druck ist, dann passieren Entscheidungen, dann sieht man nur noch diesen Fokus. Dann komm ich wieder zu diesem Milgram Experiment zurück, dann sehe ich nur noch eines: Wie kann ich meine Haut retten. Da macht man sicher Fehler, wenn man den Weitblick nicht mehr hat, da kann man dann schon manchmal übers Ziel schießen. In wie weit das bei der Operation „Spring“ tatsächlich passiert ist? Ich glaube im Gesamten gesehen, war es eine absolut korrekte Amtshandlung, weil ich auch die Leute kenne, die diese durchgeführt haben. Die sind sehr gut, mit denen war ich auch im KP Kurs und das sind auch gute Freunde von mir. Die haben sicher keine bösen Gedanken gehabt und haben sicher seriös gearbeitet. Die arbeiten auch bis zum heutigen Tag seriös. Die Frage ist dann immer die der Beweiswürdigung, wie gehe ich dann in der Situation mit den Menschen um, bin ich höflich, bin ich aggressiv, reize ich meine rechtlichen Möglichkeiten total aus, mache ich eine Gratwanderung? Umgekehrt wie geht das Gegenüber um? Die sind ja alle immer unschuldig. Das ist ja auch die Philosophie der Afrikaner. Gerade in Afrika, wenn du ein Suchtgift bei ihnen findest, dann hat es ihm jemand reingesteckt. Das ist so. Das ist die Philosophie. Wenn du bei einem Österreicher Suchtgift findest, dann sagt er, ja Herr Inspektor, hab ich halt ein Pech, haben's mich eben erwischt. Das sind verschiedenen Kulturen. Verschieden Erfahrungswerte. Das ist jetzt nicht negativ, aber das ist so. Das muss man auch wissen. Das hat man damals auch nicht so gewusst. Unterm Strich würde ich sagen, die Operation „Spring“ hat mit Markus Omofuma wirklich nichts zu tun. Dass das jetzt ein Racheakt war, das traue ich mich 100 Prozent zu sagen, dass das nicht so war.

Fr. Blum: Haben Sie von den Urteilen gehört, dass Leute verurteilt wurden zu einer unbekannten Zeit an einem unbekannten Ort eine unbekannte Menge an Drogen verkauft zu haben und dass solche Gerichtsurteile dazu geführt haben, dass Leute verhaftet wurden? Dass Anwälte gesagt haben, dass Ihnen der Teppich unter den Füßen weggezogen wird, weil sie keine Verhandlungsbasis mehr haben, weil mit so einem Urteil eine Verteidigung unmöglich ist?

Hr. Böck: Das ist die Aussage der Rechtsanwälte und Verteidiger. Soweit ich die österreichische Rechtsprechung kenne - so ein Urteil kann es gar nicht geben. Kann es nicht geben, wenn sonst nichts da war. Das kann es nicht geben. Das gibt es nicht. Also ich habe da jetzt einige Fälle verfolgt und das kann es nicht geben. Da muss es eine Aussage von jemandem gegeben haben, o.k. ich habe bei ihm gekauft. Ich kann nicht mehr sagen wie viel. Ich kann nur sagen ich habe gekauft im Zeitraum Jänner 1998 bis Jänner 1999, da hab ich zweimal in der Woche drei Gramm bei ihm gekauft. Daher diese Hochrechnungen. Das ist ja das Schwierige, ich kann nie wirklich sagen, was der wirklich verkauft hat.

Fr. Blum: Zum nochmal auf Ihre Aussage zurückzukommen, was sie gesagt haben, wenn sich Situationen zuspitzen und man irgendwann an den Punkt kommt und man sich fragt, wie komme ich da raus und wie rette ich meine Haut? Meine Frage dazu: Wie ist es wohl diesen Angeklagten gegangen ist, die die Chance bekommen haben als Anonyme Zeugen

auszusagen und dann eben irrsinnig viele Menschen belastet haben mit ihren Aussagen. Wo man dann im Nachhinein draufgekommen ist, dass die gleichzeitig in Graz und Wien jemanden beim Drogenverkauf gesehen haben wollen. Irrsinnig detailreich beschuldigt haben, wo man sich dann fragt, in wie weit das dann noch stimmen kann? Wie groß ist die Gefahr, dass ein Mensch Dinge erfindet um seine eigene Haut zu retten?

Hr. Böck: Meine Erfahrung ist die, ich habe ja schon sehr viele Informanten gehabt, und Zeugen und so weiter, dass vom prozentuellen Anteil, das Fleisch schon passt. Dass das eine oder andere verwechselt wird oder dass überzogen wird, kann schon passieren. Es gibt auch Personen, die dann nur einen Schmäh erzählen. Grundsätzlich muss man auch hier sagen, dass es ja nicht nur durch diese eine Aussage bestätigt wird. Wegen einer Aussage wird einer normaler Weise, wenn sonst nichts da ist, höchstens die Aussage ist so nachvollziehbar, nicht verurteilt. Es gibt ja so viele Spektren, warum war der dort, mit wem verkehrt der ständig? In Zeiten der Telefonüberwachung: warum telefoniert der ständig mit süchtigen Personen? Da kann man ja auch schon was ableiten. Erfahrungsgemäß gibt es ein Anbahnungsgespräch und irgendwann trifft man sich. Wie viel Geld wurde bei dem sichergestellt? Wie viel Geld ist überwiesen worden, und, und, und. Wenn dann noch der Kronzeuge sagt, ja stimmt, ich habe bei dem gekauft. Er muss ja Detailinformation bekanntgeben, die nicht jeder weiß. Der kann nicht sagen in dem Haus wohnt ein Afrikaner, das kann ja ein Jeder sagen, der muss genau sagen, wie schaut die Wohnung aus, wo hat das stattgefunden. Wie in dem chinesischen Lokal, der muss genau beschreiben dort und dort sitzt der und der. Das hat sich offensichtlich ja auch bestätigt. Nur welche Qualität dieser Lauschangriff tatsächlich hat, das ist eine anderer Kaffee. Aber es hat zumindest die Aussagen von gewissen Informanten bestätigt. Dass, die wirklich dort hingekommen sind, dass die sich wirklich dort getroffen haben. Das ist ein Puzzlespiel.

Fr. Blum: Mit ein paar blinden Flecken.

Hr. Böck: Ja, die hat es sicher gegeben. Die gibt es immer. Die gibt es bei jedem Fall. Es gibt bei jeder Verurteilung einen blinden Fleck. Außer ich habe ihn direkt bei der Tat erwischt, ansonsten gibt es immer Sachen, wo man sich nicht sicher ist, ob das wirklich der Täter war. Dafür ist eben die freie Beweiswürdigung da, ich kann nur sagen, dass die Gerichte sicher nicht leichtfertig Urteile ausgesprochen haben. Die Seite, die Wahrnehmung eines Kriminalbeamten ist immer eine andere als die des Rechtsanwaltes oder die des Gerichts. Man hat ja auch ein Gefühl, man kann ja sagen, der hat da schon was damit zu tun gehabt, der hat eben eine „Masel“ gehabt und ist freigesprochen worden oder „in dubio re“, im Zweifelfall freigesprochen worden. Es kann auch sicher den ein oder andern erwischt haben, der nicht viel gemacht hat und mehr ausgefasst hat, weil er falsche Freunde gehabt hat. Oder er war in der falschen Wohnung oder zur falschen Zeit am falschen Ort. Das kann sicher passiert sein. Ich kenne auch in meinem Bekanntenkreis einen, der ist eingesperrt worden, der ist ein Jahr gesessen, noch heute sagt er, dass er nichts damit zu tun

hatte. Das Umfeld war so erdrückend, es ist Suchtgift geflossen und es sind Übergaben passiert, nur er hat es nicht gewusst. Sagt er. Wenn das Gericht sagt, auf Grund der anderen Umstände glaub ich dir da nicht, hast du Pech gehabt. Das andere Beispiel ist, dass der eine nach einem Tag wieder freigelassen wurde. Weil man ihm gesagt hat, o.k. du hast zwar telefoniert mit Drogenhändlern, du hast Autos verkauft, aber da war nichts dran. Der arbeitet nach wie vor bei uns im Verein und ist 100 prozentig verlässlich und seriös.

7.3 Zusammenfassung

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, zu untersuchen, ob der Dokumentarfilm „Operation Spring“ von Tristan Sindelgruber und Angelika Schuster von einer narrativen Struktur durchdrungen wird bzw. bewusst durch Erzählstrategien gestaltet wurde. Als Untersuchungsinstrument diente hierfür das von Wilma Kiener auf den Dokumentarfilm adaptierte Modell zur Untersuchung von Erzählstrategien von Gerard Genette. Ebenso galt es, die Eignung der Anwendung von Kieners Modell auf den Dokumentarfilm „Operation Spring“ einer kritischen Betrachtung zu unterziehen.

Problematisch bei der Anwendung von Kieners Modell im Bereich der temporalen Erzählstrategien war die Einteilung des Dokumentarfilms in grobe Sinneinheiten oder, wie Kiener es ausdrückt, die Einteilung in Segmente. Filmterminologisch handelt es sich bei Segmenten, wie sie von Kiener beschrieben werden, aber um Sequenzen, weshalb der Dokumentarfilm „Operation Spring“ in insgesamt 87 Sequenzen, somit also alles andere als grob unterteilt wurde. Dieses Einteilungssystem bedeutete nicht nur einen großen Arbeitsaufwand, sondern machte die von Kiener vorgeschlagene Analyse eines jeden Segmentes respektive Sequenz unmöglich. Der hauptsächlich aus Interviews bestehende Dokumentarfilm „Operation Spring“ machte eine Einteilung in gröbere Sinneinheiten nicht möglich. Aus der empirischen Untersuchung ergab sich zwar, dass im Bereich der temporalen Erzählstrategien alle in Kieners Modell beschriebenen Strategien im Dokumentarfilm „Operation Spring“ angewendet wurden, jedoch nicht alle in der Analysetabelle aufscheinen. So finden sich in der Tabelle keine Ellipsen, was alleine aus der lückenhaften Einteilung des Dokumentarfilms in Zeitphasen resultiert. Eine in der Tabelle als linear aufscheinende Erzählweise birgt daher versteckte Ellipsen in sich. Im Gegensatz zu Kieners Referenzfilm „Black Harvest“ war eine Einteilung des Dokumentarfilmes „Operation Spring“ auf Grund seiner komplexen Geschichte, in lückenlose Zeitphasen nicht möglich. Eine weitere Schwierigkeit in der Anwendung des Untersuchungsmodelles im Bereich der temporalen Erzählstrategien eröffnete sich durch die zahlreichen Interviews. Die unterschiedlichen Zeitphasen werden in den Interviews fast ausschließlich retrospektiv und daher auch summarisch beleuchtet, zudem stellte sich die Frage in Bezug auf die Ordnung der Zeit, ob es sich um eine lineare Erzählweise handelt, wenn mehrere Sequenzen in Folge aus der Perspektive von unterschiedlichen Personen derselben Zeitphase zuzuordnen sind. Nachdem weder in Kieners noch Genettes Modell darauf eingegangen wird, fiel die Entscheidung, diese Sequenzfolgen als eine neue Art der linearen Erzählweise dem Modell hinzuzufügen. Ebenso bestand während der Analyse die Notwendigkeit einer differenzierteren Einteilung der „Szene“. So kris-

tallisierten sich in der Analyse insgesamt fünf verschiedenen Szene - Typen heraus (siehe Kapitel 5.1.3), um die das Modell von Kiener ergänzt werden kann.

Eine weitere Besonderheit des Dokumentarfilms „Operation Spring“ ergibt sich durch den recht häufig eingesetzten Kommentar aus dem Off, der eine getrennte Analyse der Ton- und Bildebene zwingend macht. So kommt es öfter vor, wie der Tabelle im Kapitel 5.1.2 zu entnehmen ist, dass eine Sequenz sowohl als Szene als auch als Summary zu bezeichnen ist.

Obwohl die Anwendung von Kieners Modell im Bereich der temporalen Erzählstrategien auf Grund der komplexen Geschichte und der zahlreichen Interviews, aus denen der Dokumentarfilm „Operation Spring“ besteht, äußerst problembehaftet war, lässt das Ergebnis der Analyse den Schluss zu, dass an Hand der temporalen Erzählstrategien klar erkennbar wird, auf welche Zeitphasen das Regieteam den Fokus gelegt hat. Sei es durch die Entscheidung, durch eine lineare Erzählweise in einer Zeitphase länger zu verharren, dieser also breiteren Raum zu geben, oder Zeitphasen repetitiv zu beleuchten. Fraglich bleibt, ob für diese Erkenntnis das mühevoll Durchexerzieren dieses Modelles wirklich von Nöten ist.

Die Anwendung des Modelles im Bereich der modalen Erzählstrategien erwies sich im Vergleich zu den temporalen Erzählstrategien als weitaus praktikabler. Zum einen ließ sich das Modell mehr oder weniger eins zu eins auf den Dokumentarfilm anwenden und zum anderen entpuppte sich Kieners Modell in diesem Teilbereich auch nicht als zu ungenau und lückenhaft. Einzig die Behauptung, dass Interviews den Modus der Mitsicht aufweisen, bestätigte sich nicht durchwegs. Unter genauer Betrachtung des Gesagten entpuppten sich manche Interviews auf Grund ihrer sachlichen, nüchternen, auf Fakten bezogenen Aussagen als Interviews, die im Modus der Übersicht und nicht im Modus der Mitsicht gehalten sind. Zusammenfassend zeigt die Analyse, dass alle drei von Kiener beschriebenen Modi, einzeln oder in Kombination miteinander (multiple Modi), im Dokumentarfilm „Operation Spring“ vorkommen. Zuwider den Behauptungen in Kritiken, wie nüchtern und sachlich der Dokumentarfilm „Operation Spring“ gemacht ist, kann aus der Analyse der modalen Erzählstrategien geschlossen werden, dass dieser durch die häufige Anwendung des Modus Mitsicht (47,12 % aller Sequenzen sind dem Modus der Mitsicht zuzurechnen) RezipientInnen zu einem vornehmlichen Teil auf eine sehr emotionale Weise anspricht. Fast ebenso häufige Verwendung (36,78% aller Sequenzen) findet die Übersicht. Wobei man diese Prozentzahl einer genaueren Betrachtung unterziehen muss, nämlich dahingehend, ob diese Übersicht tatsächlich dem Regieteam Sindelgruber und Schuster zuzuschreiben ist. Tatsächlich wird uns ein Drittel der im Modus der Übersicht gehaltenen Sequenzen an Hand von Printmedienberichten und Fernsehnachrichten präsentiert. Nichts desto trotz erschließen sich für die RezipientInnen viele wichtige Informationen wie im klassischen Dokumentarfilmverständnis á la Universum über den Kommentar der Filmemacherin Angelika

Schuster. Im Vergleich zu den Modi Mitsicht und Übersicht ist die Anzahl der Sequenzen im Modus der Außensicht verschwindend gering. Er wird entweder dafür genutzt, den RezipientInnen das Alltagsleben der Inhaftierten näher zu bringen, bzw. stellt er den einzig möglichen Modus für die temporale Erzählstrategie der Szenen - Pause dar. Nur im beobachtenden Modus der Außensicht ist ein solches Innehalten möglich. Der Mangel an Szenen im Modus der Außensicht lässt sich auch dadurch erklären, dass am Ort des Geschehens, im Gerichtssaal, keine Aufnahmen erlaubt sind.

An Hand des bevorzugten Einsatzes des emotionalisierenden Modus der Mitsicht, der im Gegensatz zu den beiden anderen Modi eine Nähe zu den Figuren ermöglicht, kann darauf geschlossen werden, dass Schuster und Sindelgruber für die Menschen Partei ergreifen, die Fehler in den Prozessen aufzeigen, und für die Menschen, die von der Exekutive, Judikative und den Medien verurteilt wurden.

Die Erzähltechniken im Bereich „Stimme“ beschränken sich beim Dokumentarfilm „Operation Spring“ auf zwei bzw. drei von insgesamt sieben Erzählertypen. Ein Grund dafür ist, dass Kiener sieben Erzähler aus mehr als zehn Filmen generiert hat. Es ist also wenig verwunderlich, dass sich in einem Film nur drei verschiedene Erzählertypen finden. Als eindeutig den in Kieners Modell beschriebenen Erzählern entsprechend, fand sich lediglich der »Protagonisten-Erzähler«, der meist in Verbindung mit dem Modus der Mitsicht auftritt. Diesem Erzählertyp ist es möglich, die RezipientInnen direkt anzusprechen. Er vermag es zu emotionalisieren. Als Protagonisten-Erzähler treten Binder, Bischof, Bock, Chukwujekwu, Horaczek, Iyanka, Kelvin. O., Kernegger, Mikklau und Rothmayer. Ihnen allen wird vom Regieteam die Möglichkeit geboten, ihre Sicht der Dinge zu präsentieren. An Hand der Analyse konnte gezeigt werden, dass sich das Regieteam in der Funktion des Autors und Erzählers diesen Erzählern gegenüber sehr zurückhaltend verhalten hat. So verschwindet in fast allen Sequenzen, in denen sich »Protagonisten-Erzähler« zu Wort melden, jegliche Spur von Schuster und Sindelgruber. Zwar macht es den Anschein, als könnten die »Protagonisten-Erzähler« frei erzählen, doch gilt es darauf hinzuweisen, dass diese vom Regieteam als Interviewpartner ausgesucht worden sind und sie auf Fragen, auch wenn diese rausgeschnitten wurden, geantwortet haben. Ihre Autonomie gegenüber den Autoren Sindelgruber und Schuster ist in Wahrheit geringer als es den Anschein macht.

Als fast ident mit in Kieners Modell beschriebenen Erzählertypus kann der »nüchterne Erzähler« bezeichnet werden. Dieser wird ausgefüllt von den Autoren Sindelgruber und Schuster. Diesem Erzähler entspricht, dass Kamera und Ton als äußerst funktionell eingesetzt werden. Unter genauer Betrachtung der Montage fiel in der Analyse allerdings auf, dass der Dokumentarfilm „Operation Spring“ aufgebaut ist wie eine Argumentation, die überzeugen soll, dass die Beschuldigten um faire Prozesse gebracht wurden. Dieses Montageverfahren findet ansatzweise im »expressiven Erzähler« seine Entsprechung. Ansatzweise eben nur deshalb, weil sich die Autoren Sindelgruber und Schuster als viel zu zurückhal-

tend und wenig dominant verhalten, als dass sie als »expressive Erzähler« bezeichnet werden können. Des Weiteren konnte aus der Analyse eine erweiterte Form des »nüchternen Erzählers« aufgespürt werden. Nämlich der »nüchterne Erzähler«, der dem Erzählten gegenüber eine heterodiegetische Position einnimmt, sich aber auf der intradiegetischen Ebene und nicht auf der extradiegetischen Ebene befindet. Kieners Modell im Bereich der Stimme kann also um einen Erzähler, der trotz seines Aufscheinens in der Bildebene und Hörbarwerdens auf der Tonebene als »nüchtern« bezeichnet werden kann, ergänzt werden.

Insgesamt lässt sich der Schluss ziehen, dass Kieners Modell eine gute Basis lieferte Erzählstrategien im Dokumentarfilm „Operation Spring“ aufzuspüren. Auch wenn sich nur zwei von drei Teilbereichen des Modelles als praktikabel in ihrer Anwendung herausstellten, verspernte sich das Modell weder einer leichten Adaption noch verschloss es sich vor einer Generierung neuer Erzählstrategien.

Die Forschungsfrage, ob der Dokumentarfilm „Operation Spring“ Erzählstrategien aufweist, konnte an Hand der Modellanwendung und der daraus resultierenden Analyse eindeutig verifiziert werden.

Keinesfalls soll das Ergebnis der empirischen Untersuchung dazu verleiten, diesem Dokumentarfilm ob seiner formalen Ähnlichkeit in Bezug auf Erzählstrategien zum fiktionalen Film, die Genrezuordnung Dokumentarfilm abzusprechen. Vielmehr sollte gezeigt werden, dass diese formale Verwandtschaft (Fiktionale Filme sowie Dokumentarfilme operieren mit Erzählstrategien) das spezielle Verhältnis des Dokumentarfilms zur Wirklichkeit bedingt. Die Tatsache, dass Erzählstrategien in Dokumentarfilmen angewendet werden, dass also auch Dokumentarfilme Geschichte(n) auf eine spezielle Art und Weise erzählen, befreit sie von der ohnehin überholten Annahme, dass diese es vermögen die Wirklichkeit abzubilden. Eben weil im Dokumentarfilm „Operation Spring“ Erzählstrategien aufgespürt wurden, wird dessen Vermögen nur ein Stück des ganzen Wirklichkeitskuchens zu zeigen, offengelegt. Womit die Kritik der Parteilichkeit des Regieteams und der Vorwurf der Einseitigkeit zum Teil entkräftet werden. Im einführenden Kapitel „Die Historie der Operation Spring“ wird deutlich, dass die durch den Dokumentarfilm entworfene Perspektive auf die Geschehnisse die notwendige Ergänzung zur laufenden Print- und Fernsehberichterstattung darstellte. In diesem Kapitel wird deutlich, dass sich dieser Dokumentarfilm als Instanz der Kritik versteht, mit dem Anspruch politische Veränderungen herbeizuführen.

7.4 Abstract

First of all, the diploma thesis will provide an overview of the historical background of the police operation "Spring" in the year 1999 within the context of the documentary movie "Operation Spring" by Tristan Sindelgürber and Angelika Schuster.

The purpose of the thesis will be to investigate the narrative structure of the film.

The documentary portrays the police operation and the consequential court cases with an enormously critical sight on all the circumstances of the operation „Spring“.

The core issue of this paper will be to find out if this movie has a narrative structure at all.

In film theory the documentary is often called a non-narrative genre.

Another central aspect of this thesis will be to find out if the narratological method developed by Wilma Kiener to analyze the narrative structure of ethnological movies proves to be an adequate method to look at the documentary movie „Operation Spring“.

I am positive that the search for a narrative structur will have it's outcome.

It will be necessary to adapt Wilma Kiener' s method for the analysis of "Operation Spring“. Still it will be the adequate method of research.

7.5 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Magdalena Blum
Geburtsdatum: 11.03.1982
Geburtsort: Lustenau
Anschrift: Neubaugasse 55/3/2 1070 Wien

Ausbildung

2002 Matura am Bundesoberstufenrealgymnasium; Lauterach
seit 2002 Studium an der Universität Wien – Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Berufserfahrung

2012 bis dato Administrationsleitung im Interkulttheater
2011 bis dato Führungen im Papyrusmuseum für SchülerInnen (VS, KMS, NMS, AHS und Berufsschulen) sowie Entwicklung von neuen Führungskonzepten.
2002 – 2011 Inspizientin im Interkulttheater in Wien
2004 – 2011 Mitarbeit auf der Messe für Kinder- und Jugendliteratur
März-Juni 2004 Praktikum bei der Tanzgruppe „Ich bin O.K.“ von Fr. Zanin
Februar-April 2010 Mitarbeit beim Projekt „worauf warten“ von red park