



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Louis Theroux:

Eine Reise durch die Subkulturen Amerikas anhand
seiner Dokumentarfilme

Verfasserin

Lisanne Margarete Hesse

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Januar 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater,- Film,- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Christian Schulte

*Das merkwürdigste an merkwürdigen Menschen ist,
wie normal sie eigentlich sind.*

Louis Theroux

Danksagung

..... Besonderer Dank gilt meinen Eltern, ohne deren moralische und auch finanzielle Unterstützung, ich es nicht bis hierhin geschafft hätte.

..... Auch danke ich Andrea von Unruh, die mir mit hilfreichen Ratschlägen immer zur Seite stand.

1. Einleitung

2. Am Anfang war das Dokumentarische.

Die Entwicklung des Dokumentarfilms im Hinblick auf das Werk von Louis Theroux

- 2.1. Allgemeine Definitionsproblematik des Terminus Dokumentarfilm
- 2.2. Ein Überblick über Geschichte und Perioden des Genres Dokumentarfilm
- 2.3. Robert Flaherty und *Nanook of the North*
- 2.4. Die Entdeckung des Alltags: *Direct Cinema* und *Cinéma Vérité*

3. Zur Theorie des Dokumentarfilm

- 3.1. Theoretischer Hintergrund
- 3.2. Bill Nichols
 - 3.2.1. Adressierung
 - 3.2.2. Die vier verschiedenen Blickwinkel des Dokumentarfilms
 - 3.2.3. Repräsentationsmodi

4. Der Begriff der Authentizität im Hinblick auf die Dokumentarfilme von Louis Theroux

- 4.1. Begriffsbestimmung 'Authentizität'
- 4.2. Authentizität nach Manfred Hattendorf
- 4.3. Authentizitätssignale im Film

5. Leben und Werk von Louis Theroux

- 5.1. Allgemeine Informationen
- 5.2. Thematiken, Entstehungsprozess und Umsetzung
- 5.3. Historische Einordnung
- 5.4. Filmwissenschaftliche Einordnung
- 5.5. Louis Theroux und die Authentizität
 - 5.5.1. Authentizität im Bezug auf die Person Louis Theroux
 - 5.5.2. Authentizität des filmischen Materials
- 5.6. Fernsehdokumentarismus versus Journalismus
- 5.7. Die Subkulturen Amerikas

6. Analyse von drei ausgewählten Werken

6.1. *Head of the Hills*

- 6.1.1. Aufbau des Inhalts
- 6.1.2. Die Darsteller und ihre Interaktion mit Louis Theroux
- 6.1.3. Bildliche und tonale Gestaltung
- 6.1.4. Authentizitätssignale

6.2. *Gangsta Rap*

- 6.2.1. Inhalt
- 6.2.2. Louis Theroux im Selbstversuch
- 6.2.3. Authentizitätssignale

6.3. *America's Medicated Kids*

- 6.3.1. Inhalt und Thematik im Spannungsfeld gesellschaftlicher Diskussionen
- 6.3.2. Interviewführung
- 6.3.3. Authentizitätssignale

6.4. Ein Blick auf den Entwicklungsverlauf von Louis Theroux

7. Ein Vergleich von Michael Moore und Louis Theroux

8. Zusammenfassung

9. Schlussgedanken

Literaturverzeichnis

Internetverzeichnis

Filmverzeichnis

Curriculum Vitae

1 . Einleitung¹

Louis Theroux ist ein englischer BBC Journalist und Dokumentarfilmer der heutigen Generation, der durch seine Beschäftigung mit den Subkulturen Amerikas populär geworden ist. Die Problematik dieser Arbeit besteht darin, dass es zum einen keine allgemeingültige Bestimmung des Begriffs Dokumentarfilm gibt und es zum anderen schwierig ist, Louis Theroux filmisch einzuordnen, insbesondere, da es kaum Theorien gibt, die sich gleichzeitig mit Journalismus und Dokumentarfilm beschäftigen. Ein weiteres Problem ist die Authentizität des Autors und der von ihm geschaffenen Filme, da es einen hundertprozentig authentischen Film nicht gibt. Ziel dieser Diplomarbeit ist es, geeignete theoretische Ansätze über Dokumentarfilm und Authentizität zu finden, die eine Einordnung von Louis Theroux ermöglichen.

Nach einer kurzen Einleitung erfolgt im zweiten Kapitel ein Überblick sowohl über die Definitionsproblematik des Terminus Dokumentarfilm allgemein, als auch über Geschichte und Perioden des Genres. Hier wird auf die Filmpioniere John Grierson (1898- 1972), Dziga Vertov (1895- 1954), Walter Ruttmann (1887- 1941) und die Brüder Lumière, mit Auguste (1862-1954) und Louis (1864- 1948) Bezug genommen. Besondere Aufmerksamkeit bekommt in dieser Hinsicht Robert Flaherty (1884- 1951) und sein Film *Nanook of the North* (1922, New York) der, ähnlich wie Theroux, dem Publikum noch nicht entdeckte und erforschte Kulturen präsentierte. Des Weiteren werden das amerikanische *Direct Cinema* und das französische *Cinéma Vérité* vorgestellt.

Im dritten Kapitel werden sowohl theoretische Konfliktpunkte als auch analytische Ansätze von Bill Nichols behandelt. Der Fokus liegt hierbei auf der Adressierung, den verschiedenen Blickwinkeln und den Repräsentationsmodi des Dokumentarfilms allgemein.

Der Begriff der 'Authentizität' zieht sich als roter Faden durch die Diplomarbeit und wird im vierten Kapitel dem Leser nähergebracht. Nach einer Begriffsbestimmung folgen theoretische Ansätze von Manfred Hattendorf, der speziell mit seinen

¹ Sämtliche männliche Formulierungen gelten für beide Geschlechter.

elementaren Authentizitätssignalen eine hilfreiche Basis für die Analyse des Authentischen liefert.

Das fünfte Kapitel befasst sich mit Leben und Werk von Louis Theroux. Seine Themen und seine filmische Einordnung werden ebenso behandelt wie seine Authentizität und die seiner Filme. Da er sich selbst eher als Journalist denn als Dokumentarfilmer bezeichnet, wird diese Thematik ebenso erörtert, wie die amerikanischen Subkulturen, die Gegenstand seiner Filme sind.

Im sechsten Kapitel werden die drei Filme *Head of the Hills*, *Gangsta Rap* und *America's Medicated Kids* untersucht. Der erste Film *Head of the Hills* wird interpretiert im Bezug auf den inhaltlichen Aufbau, die Interaktion der Darsteller mit Louis Theroux, filmanalytische Gestaltung und die Authentizitätssignale. Bei dem zweiten Film *Gangsta Rap* liegt das Augenmerk auf der präzisen Wiedergabe des Inhalts, dem Filmemacher im Selbstversuch und den Authentizitätssignalen im Film. Im dritten Film *America's Medicated Kids* wird näher auf die in der Gesellschaft kontrovers diskutierte Thematik über Verwendung verhaltensverändernder Medikamente bei Kindern eingegangen, um dann die Interviewtechnik und die Authentizitätssignale herauszuarbeiten.

Im siebten Kapitel wird das Authentische in den Filmen von Michael Moore und Louis Theroux gegenübergestellt. Hierbei liegt der Schwerpunkt zum einen auf dem Erreichen der Authentizität und zum anderen auf der Wichtigkeit überhaupt, 'das Wahre' zeigen zu wollen.

Nach einer Zusammenfassung bietet das abschließende Kapitel Raum für weiterführende Gedanken.

2. *Am Anfang war das Dokumentarische.* Die Entwicklung des Dokumentarfilms im Hinblick auf das Werk von Louis Theroux

2.1. Allgemeine Definitionsproblematik des Terminus Dokumentarfilm

„ ... unter einem Genre, insbesondere einem Filmgenre, verstehen wir gemeinhin ein Ensemble von Werken, das in Hinblick auf Sujet, Dramaturgie und Ästhetik von einer relativ konstanten Regelmäßigkeit ist, wobei die ständige Variation des erkennbar Vertrauten für die Lebendigkeit und historische Beständigkeit eines Genremusters sorgt.“²

Bis heute gibt es keine allgemeingültige Definition des Dokumentarfilms. Dies soll jedoch nicht als negative Kritik oder genreabwertend interpretiert werden, da es die Möglichkeit eröffnet auch Positives an diesem Zustand zu finden.³ Das Positive besteht in der Chance, sich mit einer neuen und modernen Art des Filmemachens zu beschäftigen und sich unvoreingenommen und forschend dem Genre zu widmen, ohne vorher eingegrenzt oder gelenkt worden zu sein.

Bereits ein Nichtkundiger im Bereich Film und Fernsehen kann anhand der charakteristischen Anhaltspunkte und der Vielzahl an aktuell laufenden Dokumentarfilmen mit eigenen Worten das Genre in wenigen Sätzen – für sich – definieren; jedoch ist der Anspruch in der Wissenschaft weitaus höher und exakter. Um einen Dokumentarfilm als solchen zu identifizieren, gibt es drei charakteristische Anhaltspunkte:

² Heller, Heinz-B. (Text) „Dokumentarfilm als transitorische Genre“, 2001, S.15

³ Der Dokumentarfilm ist sehr breit gefächert und es gibt mehrere Subgenres wie zum Beispiel Propagandafilm, autobiographischer Film und Essayfilm. Jedes dieser Subgenres beschäftigt sich differenziert mit dem Dokumentarfilm. Es gibt keine allgemeingültige Definition für den Dokumentarfilm, da er sowohl anhand filmischer Mittel oder Authentizitätssignale oder anderer wissenschaftlicher Theorien untersucht werden kann. Ein Filmwissenschaftler müsste sich auch entscheiden, ob er sich entweder über die Geschichte, die Methodik, die Charakteristika, die Realitätsproblematik oder aber die Differenz zum Spielfilm dem Thema nähert.

-) Es gibt Sender wie zum Beispiel NTV, die vorzugsweise oder sogar ausschließlich Dokumentarfilme zeigen. Nachdem der Zuschauer die Angebote entdeckt und als Dokumentarfilm erkannt hat, verhilft diese Tatsache den Blick des interessierten Rezipienten zu schulen und weiterzuentwickeln.⁴
-) Die Dokumentarfilme können anhand ihrer spezifischen Merkmale wie Interviews, *found footage*, Zeugenschaft, (erklärender) Kommentar, reale Ereignisse, Handkamera, verschwommene und verwackelte Bilder, fehlerhafte Ausleuchtung des Schauplatzes, innere Montage und, um einen Begriff von Bill Nichols zu borgen, den *social actors* etc. erkannt werden.⁵
-) Durch die Vermarktung des Films unter dem Stichwort Dokumentarfilm oder *documentary*⁶ werden die Erwartungen der Zuschauer bezüglich der zu erhofften Authentizität und der intellektuellen Stimulierung geschärft.

Die verschiedenen Versuche von anerkannten Theoretikern⁷, den Dokumentarfilm zu definieren, werden in dieser Diplomarbeit durchaus Beachtung finden; jedoch Ziel ist es am Ende der Arbeit die Filme von Louis Theroux zu bestimmen.

Eine Möglichkeit sich dem Dokumentarfilm zu nähern wäre anhand des Begriffs *documentary*, der von John Grierson am 8. Februar 1926 eingeführt und damit populär wurde. An diesem Tag erschien in der Zeitung *The New York Sun* eine Kritik über den Film *Moana* (1926, USA) von Robert Flaherty, einem Filmpionier, auf den im Folgenden noch näher eingegangen wird. In dieser Kritik würdigt John Grierson den Film *Moana* als „the creative treatment of actuality“. Gemeint ist damit eine schöpferische und durch die Verwendung der Montagetechnik, dramatisierende Gestaltung des natürlich gegebenen Materials.⁸

⁴ Hierbei sind hauptsächlich die Sender arte, 3sat, NTV, ZDF und ARD gemeint. Nicht in diese Kategorie fallend sind die Sender RTL 2, ATV oder RTL, in denen Sendungen wie „Mitten im Leben“, „Saturday Night Fever“ und „Teenager werden Mütter“ gezeigt werden. Diese Sendungen fallen unter den Begriff Reality-TV und haben wenig mit den Dokumentarfilmen zu tun, welche unter Punkt 1 Erwähnung finden.

⁵ Vgl. Grünefeld, Verena, „Dokumentarfilm populär. Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft.“, 2009, S. 36

⁶ John Grierson war der erste, der diesen Begriff in einer, im Jahre 1926 erschienenen Kritik zum Film *Moana* (1926) von Robert Flaherty verwendete und somit in die filmische Fachsprache integrierte.

⁷ Um einige zu nennen: John Grierson, Bill Nichols, Paul Rotha, Manfred Hattendorf, Carl Plantinga.

⁸ Vgl. Gunning, Tom (1995), „Vor dem Dokumentarfilm. Frühe *nonfiction*- Filme und die Ästhetik der Ansicht.“ In: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films Jg.4, S. 116;

Diese Definition kann als Basis für die darauffolgenden Definitionen von Filmwissenschaftlern und Kritikern gesehen werden. Sie wird von Theoretikern kritisiert, umformuliert, weiter gedacht, verbessert, hervorgehoben, gelobt und missverstanden.

Heinz- B. Heller findet ebenfalls passende Worte, um das Genre zu definieren:

„Mit dokumentarischen Filmen verbindet sich wesensmäßig die Darstellungs- und Wahrnehmungskonvention, daß im Unterschied zum Fiktionsfilm Wirklichkeit, selbstevident zur Anschauung komme; zwar nicht frei von perspektivischen, interpretativen Zurichtungen und auch oft nicht unberührt von manipulativen Eingriffen in das „Rohmaterial“ (Kracauer) der Wirklichkeit, doch der Glaube an eine prinzipielle Authentizität der dokumentarischen Filmbilder schwingt selbst noch in der Kritik an deren Verzerrungen oder Verfälschungen mit.“⁹

Die Bemühungen von John Grierson und Heinz- B. Heller können zwar den Terminus *Dokumentarfilm* eingrenzen und erklären, was man unter *documentary* oder Dokumentarfilm verstehen kann, es bleibt jedoch unklar, wann es sich um einen Dokumentarfilm handelt.

Eva Hohenberger liefert konkrete Anhaltspunkte, um die Unterschiede zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm zu erkennen. Sie bestimmt den Dokumentarfilm auf vier Ebenen:

Auf der „institutionellen Ebene“ zeichnet sich der Dokumentarfilm durch eine „*alternative Ökonomie*“ aus. Es wird weniger gewinnorientiert produziert und infolgedessen werden andere Distributionswege und Adressaten gewählt. Auf der „sozialen Ebene“ erhebt der Dokumentarfilm einen „*Anspruch auf Aufklärung und Wissen*“ über die authentische Welt. Auf der „Ebene des Produktes“ ist der Dokumentarfilm durch die „*Nichtfiktionalität seines Materials*“ von den Ereignisabläufen der realen Welt abhängig. Auf der „pragmatischen Ebene“ werden

Vgl. Loiperdinger, Martin, „Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg“, In: „Die Einübung des dokumentarischen Blicks“, 2001, S. 71

⁹ Heller, Heinz-B. (Text) „Dokumentarfilm als transitorische Genre“, In: „Die Einübung des dokumentarischen Blicks“, 2001, S. 15

Dokumentarfilme durch „*realitätsbezogene Schemata*“ und Authentizitätssignale von den Zuschauern als Filme über die Wirklichkeit erkannt.¹⁰

2.2. Ein Überblick über Geschichte und Perioden des Genres Dokumentarfilm

In diesem Kapitel soll die Historiographie mit ihren jeweils wichtigen periodischen Zyklen anhand einiger Höhepunkte des Genres diskutiert werden. Ziel wird es sein, mittels wichtiger, prominenter Vertreter und deren Thesen, sowie einer Gegenüberstellung ihrer Arbeitsweisen, einen Überblick über die Geschichte des Dokumentarfilms zu geben. Es wird bewusst keine detaillierte und vollständige Schilderung der gesamten Entwicklung nachgebildet.

Am Anfang war das Dokumentarische.

So lautet der Überbegriff dieses Kapitels und soll im Folgenden erläutert werden. Im *Lichtbilder-Vortrag* zu Beginn des 19. Jahrhunderts und im *Aktualitätenfilm* um 1900 verbergen sich zwei Wurzeln des Dokumentarfilms. Beim *Lichtbilder-Vortrag* handelt es sich um eine entscheidende Errungenschaft in der Arbeit mit dokumentarischem Material, da die Möglichkeit bestand, Fotografien auf weitaus billigere Glasplatten zu übertragen, und mit der Laterna Magica zu projizieren.¹¹ Der *Lichtbilder-Vortrag* wurde zur Unterstützung wissenschaftlicher Themen, wie zum Beispiel Astronomie, oder zur Illustrierung von Reiseberichten, eingesetzt. Am beliebtesten waren die Berichte von Forschern und Abenteurern, die den Rezipienten an ihrem Erlebten teilhaben ließen. Unterstützt wurden sie dabei von Musik, Toneffekten oder einem Kommentar. Ein bekanntes Problem bei Vorträgen allgemein ist, dass die Bilder immer gleich bleiben können, jedoch der Sprecher wechseln kann. Es ist durchaus denkbar, dass der erste Vortrag noch stolz und informativ von dem Abenteurer selbst gehalten wird, jedoch die Folgenden nur von einem Gehilfen.

¹⁰ Vgl. Hohenberger, Eva, „Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms“, 1998, S. 20f

¹¹ Diesen Fortschritt aus dem Jahre 1851 verdanken wir den Brüdern Frederick und William Langenheim aus Philadelphia.

Dies soll nicht heißen, dass die Erklärungen automatisch schlechter werden, doch diese Tatsache sorgt für weniger Authentizität.

Die bekannten Subgenres des Dokumentarfilms, welche in Ethnografie, Krieg, Astronomie, soziale Themen etc. unterteilt werden können, existieren demnach bereits vor der Entstehung des Films im Jahre 1895.¹²

Wenn in der Entwicklung weiter vorangeschritten wird, so kommt man zum *Aktualitätenfilm*, bei dem bereits eine Ähnlichkeit zum heutigen Dokumentarfilm erkennbar ist. Ein *Aktualitätenfilm* zeigt abgefilmte gesellschaftliche und politische Situationen vom Hunderennen und Zirkusakrobaten bis hin zur Krönung eines Königspaars. Er erlaubt demjenigen Zuschauer, der an dem jeweiligen Ereignis nicht teilnehmen kann, einen Einblick zu erhaschen und somit doch „live“ dabei zu sein.¹³ Das Gefilmte existiert demnach auch ohne eine anwesende Kamera und ist autonom vom Akt des Filmens.¹⁴ Das vordergründige Interesse der Filmemacher lag hier (noch) nicht darin, sich vom Spielfilm abzugrenzen, da es die Unterscheidung zwischen den jeweiligen Begriffen damals nicht gab. Die Faszination und das Interesse lagen in dem neuen, modernen Phänomen: bewegte Bilder auf der Leinwand.¹⁵

John Grierson, der den Begriff *documentary* prägte, ermöglichte mit der Definition „creative treatment of documentary“ einen Übergang von fassbaren Beschreibungen natürlich gegebenen Materials hin zu dessen dramaturgischer Umgestaltung durch Montage, sprich eine Modulation von einem beschreibenden Charakter der frühen

¹² Ergänzend für den weiteren Verlauf der Arbeit sei erwähnt, dass Robert Edwin Peary bereits im Jahre 1896, seine Erlebnisse mit den Inuits, die er auf einer Expedition zum Polarkap sammeln durfte, durch einen Lichtbilder- Vortrag den Menschen näher bringen konnte. Und in Bezug auf Louis Theroux sei erwähnt, dass Jacob Riis die Dokumentation von sozialen Verhältnissen durch sein Programm unter dem Titel *How the Other Half Lives and Dies* einläutete; Vgl. Nowell- Smith, Geoffrey, „Geschichte des internationalen Films“, 1996, S. 80f

¹³ Obwohl man bedenken sollte, dass „aktuell“ in der damaligen Zeit ein weitgefächerter Begriff war, da die Produktions – und Distributionsbedingungen langsamer waren als heute; Vgl. Oppelt Ulrike, „Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm“, 2002, S. 288f

¹⁴ Vgl. Gunning, Tom, „Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction Filme und die Ästhetik der Ansicht“, 1995, S. 114

¹⁵ Vgl. Grünefeld, Verena, „Dokumentarfilm populär. Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft.“, 2009, S. 29f

Filme (*Aktualitätenfilme*) hin zu einem interpretierenden Charakter.

Der Argumentation von Tom Gunning folgend fand mit dem eingeführten Begriff *documentary*, ein Bruch in der Geschichte des Films statt und dies bewirkte eine Aufwertung und Absonderung von dem Altbekannten.¹⁶

Ab 1914 begannen die fiktionalen Filme, unter anderem mit dem Ursprung bei Georges Méliès in Frankreich oder Edwin Stanton Porter in Amerika, die *Aktualitätenfilme* zurückzudrängen und die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich und die von ihnen erzählten Geschichten und Film-Tricks zu lenken. Besonders im Hinblick auf die Ökonomie und die ständig steigende Nachfrage waren die Spielfilme effektiver, da nicht auf Ereignisse gewartet und gehofft werden musste, sondern Geschichten und Sensationen nun für die Kamera hergestellt und produziert werden konnten. Zwar sammelte auch Méliès mit den *Aktualitätenfilmen* erste Erfahrungen auf dem filmischen Terrain, widmete sich später jedoch der Verfilmung von Bühnenstücken, mit Schwerpunkt auf dem Repertoire des 19. Jahrhunderts, mit dessen märchenhaften *Feerien*.¹⁷ An dieser Stelle begann sich der *non-fiction film* vom *fiction –film* abzuspalten und die Spielfilme bekamen den Unterhaltungswert zugeschrieben und der Dokumentarfilm die Fähigkeit, den Wunsch des Zuschauers nach Information zu stillen.

Zeitgenössische Theoretiker sehen die Filme der Brüder Lumière und die von Méliès als Geburtsstunde der Unterscheidung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm, da die Brüder Louis and Auguste Lumière reale Ereignisse abfilmten – *Aktualitätenfilme* – während Méliès den inszenierten Szenen eine fantasievolle Geschichte einhauchte.¹⁸

Doch nicht nur die Unterscheidung zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm oder die Frage nach den ‚Gründungsvätern‘ des Dokumentarfilms spielen eine entscheidende

¹⁶ Vgl. Gunning, Tom, „Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction Filme und die Ästhetik der Ansicht.“, 1995, S. 113

¹⁷ Vgl. Hohenberger, Eva, „Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm Etnographischer Film- Jean Rouch“, 1988, S. 8

¹⁸ Vgl. Nowell- Smith, Geoffrey, „Geschichte des internationalen Films“, 1996, S. 19; In der Filmgeschichtsschreibung ist man sich nicht einig darüber, ob diese Einteilung in zwei Hälften, mit einem deutlichen Ursprungsmoment nicht zu einfach ist. Aber auch Versuche von Jean – Luc Godard oder Henri Langlois diese vereinfachte Einteilung von anderen Standpunkten aus zu beleuchten, löst das Problem nicht. (Vgl. Elsässer, Thomas, „Realität zeigen: Der frühe Film im Zeichen Lumières“, In: „Die Einübung des dokumentarischen Blicks.“ (2001), S. 27)

Rolle, sondern auch die allgemeinen Produktionsbedingungen und die entscheidenden technologischen Entwicklungen des Films in Bezug zum Dokumentarfilm. Besonders in den Anfängen hatte es der Film mit dokumentarischem Charakter schwer, sich zu etablieren. Meist abhängig von der privaten Filmindustrie oder gar von offiziellen bzw. inoffiziellen Förderungen, waren die Regisseure zwar flexibel, doch finanzielle Unsicherheit, Abhängigkeit und Überlebenskampf waren bzw. sind stets ihre treuen Begleiter.¹⁹

Der Schnitt und der synchron aufgenommene Ton sind wichtige technische Errungenschaften, da diese die Zwischentitel fast gänzlich ersetzt haben.²⁰

Begonnen wird mit dem Schnitt, da die geschichtliche Entwicklung des Tons, in dem Kapitel über das *Cinéma Vérité*, geeigneter ist.

Die Rolle des Schnitts liegt weniger in der geschichtlichen Entwicklung, vielmehr in seinen Auswirkungen auf den Dokumentarfilm und die Montage. Im Jahre 1903 wurde der Schnitt erfunden und es begann eine neue interpretatorische, Sinn gebende, steuernde, Aufschluss gebende und manipulative Ära des Filmemachens. Gerade beim Dokumentarfilm, der den Anspruch pflegt wahrhaftig und zum Teil auch objektiv zu sein, ist der Schnitt ein ernsthaftes Thema. Nun war es den Regisseuren möglich, zum einen gewünschte Szenen zu inszenieren und zu arrangieren und zum anderen am Schneidetisch die ungewollten Sequenzen wieder wegzuschneiden. Da die chronologische Reihenfolge mit dem Schnitt, beispielsweise zur Unterstützung einer Argumentation oder zur Hervorhebung eines wichtigen Zusammenhangs problemlos geändert werden kann, entsteht ein Glaubwürdigkeitsproblem.²¹

„Der Dokumentarfilm ist nicht mehr eine Abfolge von Aufnahmen; er entwickelt mit Hilfe der Bilder entweder eine artikulierte Argumentation, (...) oder eine dramatische Struktur, die auf dem Vokabular des continuity editing und der dem Spielfilm entlehnten Gestaltung von Charakteren beruht (...).“²²

¹⁹ Leider ist auch heute noch der Start für manch einen Dokumentarfilmer schwierig und größtenteils von Förderern abhängig.; Vgl. Grünefeld, Verena, „Dokumentarfilm populär. Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft.“, 2009, S. 18

²⁰ Natürlich darf bei solch einer Analyse die *mise-en-scène* nicht unbeachtet bleiben, dies würde aber hier zu weit führen. Eine detailliert geplante Analyse wird bei der praktischen Erarbeitung der Filme von Louis Theroux geliefert.

²¹ Vgl. Jacobs, Lewis, „The Documentary Tradition 1“, 1971, S. 3

²² Hohenberger, Eva, „Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms“, S. 9, (Original In: Gunning, 1995, S. 118)

Bei der genauen Betrachtung der filmischen Perioden gilt es zunächst den jeweiligen historischen Kontext zu erschließen, um dann die Merkmale aufzuzeigen und gegenüberzustellen, die sich vor allem an Filmemachern, Produktionsbedingungen und Stil orientieren.

Für den historischen Teil werden bewusst vier Filmpioniere herangezogen, die unterschiedliche und im Hinblick auf Louis Theroux interessante Perioden und Herangehensweisen an das Filmemachen abdecken. Die Brüder Lumière mit Auguste (1862-1954) und Louis (1864- 1948) als Urväter des Dokumentarfilmes und des Filmes überhaupt; John Grierson (1898- 1972), der sozialkritische Filme bevorzugte; Dziga Vertov (circa Dezember 1895- 1954) als wichtiger Theoretiker der Montage und Vertreter des sowjetischen Kinos und zu guter Letzt Walter Ruttmann (1887- 1941) mit seiner Großstadtsinfonie.

Ziel wird es nun sein, die jeweiligen Perioden durch ein Gegenüberstellen der Arbeitsweisen und Motive der jeweiligen Filmemacher zu erschließen und Parallelen und Kontroversen aufzudecken.

Vertov und Ruttmann sind auf der einen Seite Filmpioniere, die einem avantgardistischen, abstrakten, experimentellen Konzept des Filmemachens nachgehen, wobei bei John Grierson davon ausgegangen werden kann, dass er sich um Inhalt, pädagogischen Wert, allgemeines Verständnis und Aussagekraft bemüht hat. Die Brüder Lumière können weder bei den avantgardistischen Filmemachern noch bei den sozialkritischen Filmemachern eingeordnet werden, da sie das Leben, wie es ist, offenbaren und bei ihren anfänglichen Filmaufnahmen ohne die Verwendung eines Schnitts²³ näher an die Realität herankamen als manch anderer. Sie sind somit dem *Aktualitätenfilm* zuzuordnen.²⁴ Diese amateurfilmähnlichen Aufnahmen stehen den erfinderischen und raffinierten Strukturen der anderen Filme in nichts nach. Denn auch jener Film der Brüder mit dem Titel *La sortie des usines Lumière à Lyon* (1895, Frankreich) hat eine Art narrative Struktur, da der Film einen Anfang und ein Ende besitzt, und somit die Aufnahmen der Arbeiter Lumières

²³ Zum Beispiel: *Workers Leaving the Lumières Factory (La Sortie des usines Lumière à Lyon)*, 1895

²⁴ Vgl. Aitken, Ian, "Encyclopedia of the DOCUMENTARY FILM II", 2006, S. 830/ 831

gekonnt abrundet. Die Filme lassen sich in drei Bereiche einordnen: „ a) Arbeit; b) Rituale und Zeremonien; c) Reise und Fortbewegungsmittel“. ²⁵

Sowohl bei Dziga Vertov als auch bei Walter Ruttmann finden wir die Montage, demnach die Ästhetik eines Films, als oberste Priorität, wobei sie dadurch eher mangelhaften Bezug zu gesellschaftlichen und sozialen Problemen nehmen bzw. für die Kamera bearbeiten. Beide haben ein starkes Interesse daran, sich mit einer neuen und abstrakten Art der Zusammensetzung von Filmmaterial zu etablieren. Durch das Experimentieren wollen sie eine bewusste Zerstreuung von inhaltlichen und formalen Erzählkonventionen erreichen, um somit mehr als nur Inhalt darzustellen. ²⁶ Diese Methodik lehnt Grierson entschieden ab.

Vertov prägt die Termini *Kinoprawda* (Kino- Truth) und *Kinoglaz* (Kino- Eye). Mit dem ersten Begriff existiert eine Ähnlichkeit zum *Cinéma Vérité*. ²⁷ Vertov wendet sich dabei radikal von der theatralischen, traditionellen Art des Filmemachens ab und meidet sämtliche Formen von Schauspielerei, Drehbuch, „staging“ etc.. ²⁸ Ab dem Jahre 1922 bis 1925 erscheinen als filmischer Gegenpart zu den 1910 eingeführten Wochenschauen vom französischen Konzern Pathé Frères 23 Episoden von Vertov's *Kinoprawda*.

„Vertov stellt dem additiven Prinzip der Wochenschau die analytische Durchdringung eines Gegenstandes oder Themenkomplexes entgegen und nutzt die >> Kinoprawda<< zugleich als technisch-ästhetisches Experimentierfeld.“ ²⁹

Kinoglaz ist ein zentraler Begriff bei Vertov und er besagt damit, dass die Kameralinse mehr erfassen kann als das menschliche Auge, da diese Linse zum Beispiel nicht blinzelt und folglich nichts unbemerkt bleibt. Die Kamera zeigt, was

²⁵ Hohenberger Eva, „Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm Etnographischer Film- Jean Rouch“, 1988, S. 10

²⁶ Vgl. Grünefeld, Verena, „Dokumentarfilm populär. Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft.“, 2009, S. 21

²⁷ Die Verbindung zwischen Dziga Vertov und des *Cinéma Vérité* wird im weiteren Verlauf des Textes behandelt.

²⁸ Vgl. Nichols, Bill, „Introduction to Documentary“, 2001, S. 143

²⁹ Hohenberger, Eva, „Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms“, 1998, S. 10

nicht gesehen und erfasst werden kann und öffnet den Zuschauern, eine neue - vorher unsichtbare - Welt.³⁰

„Da Blätter und Dachziegel in der nicht-medialisierten Realität keinen dermaßen großen Eindruck machten, wurde Fotografie und Film im Bewusstsein ihrer Betrachter nicht nur zur zweiten, sondern zur besseren Wirklichkeit. Da das menschliche Auge sich täuschen kann, garantiert jetzt der Apparat (das Kameraauge) die Wahrheit der Abbildung.“³¹

The Man With the Movie Camera (1928, Sowjetunion) gilt als Versuch Vertovs, seine Theorien, die er in Manifesten verewigte, in die Praxis umzusetzen.³²

Im Gegensatz zu den komplexen Filmen von Ruttmann und Vertov setzt Grierson auf ein allgemeines Verständnis seiner Filme. Er möchte die soziale Welt den Menschen näher bringen und verständlicher machen, um somit Interesse zu wecken und zur aktiven Partizipation an politischen und gesellschaftlichen Ereignissen zu motivieren. Ziel ist es bei Grierson demnach nicht, eine größtmögliche Authentizität herzustellen, sondern eine soziale Funktion zu schaffen.³³

2.3. Robert Flaherty und *Nanook of the North*

Das folgende Kapitel beschäftigt sich nicht mit der Person Robert Flaherty, sondern mit seiner Arbeitsweise, seiner Methodik und speziell mit seiner Haltung zum Begriff der Authentizität. Mit dem Begriff der Haltung ist hier keine bewusst formulierte und anerkannte Meinung über das Authentische in den Filmbildern gemeint, sondern Flahertys Umgang mit dem Authentischen. Dies ist besonders interessant, da es zu diesem Zeitpunkt den Dokumentarfilm im Zusammenhang mit dem Begriff der Authentizität noch nicht gegeben hat.

³⁰ Vgl. Nichols, Bill, „Introduction to Documentary“, 2001, S. 143

³¹ Hohenberger Eva, „Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm Etnographischer Film- Jean Rouch“, 1988, S. 20

³² Vgl. Dai Vaughan, „The Man With the Movie Camera“, (In: Jacob, Lewis, „The Documentary Tradition 1“, 1971), S. 55

³³ Vgl. Nichols, Bill, „Introduction to Documentary“, 2001, S. 143

³³ Hohenberger, Eva, „Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms“, 1998, S. 14

Es wird speziell Robert Flaherty hervorgehoben, da zum einen durch gewisse Methodiken eine potentielle Verbindung und Ähnlichkeit zu Louis Theroux besteht, und zum anderen handelt es sich bei dem Film *Nanook of the North* um den ersten längeren und bedeutenden Film in jener Zeit.³⁴

Robert Flaherty war ein Forscher und Abenteurer, und demnach wie geschaffen, auch im Dokumentarfilm Fuß zu fassen. Auf seinen vielen Entdeckungsreisen lernte er das Volk der Inuit kennen und lieben und er beschloss auf seiner nächsten Reise eine Kamera mit zu nehmen, um die Traditionen und Gebräuche der Menschen für die Ewigkeit festzuhalten und sie jenen Menschen näher zu bringen, die nicht das Privileg haben, diesen Eskimos zu begegnen. Wie man in dem Vorspann seines Films *Nanook of the North* dank der Zwischentitel herauslesen kann, hatte er schon einmal Aufnahmen angefertigt, die aber zum größten Teil in einem Feuer - aufgrund einer weggeworfenen Zigarette - zerstört wurden. Mit den geretteten Negativen, den sogenannten *Harvard Print*³⁵, konnte er seine bisherige Arbeitsweise analysieren und kritisieren und er beschloss daraufhin, einen neuen Film zu drehen, bei dem jeweils ein Inuit - Nanook -³⁶ mit seiner Familie im Mittelpunkt steht,³⁷ um so eine romantische Geschichte über eine liebevolle Familie konstruieren zu können.³⁸

Nanook verkörpert dabei einen Mann und Vater, der stets mit Schneestürmen, Kälte und Walrössern zu kämpfen hat. Es handelt sich um einen Film, der den stetigen Kampf eines Mannes gegen die Naturgewalten zeigt.³⁹

Hier ist bereits ein erster Punkt, der mit der Authentizität kollidiert. Denn die Inuit-Familie, die der Zuschauer vorgeführt bekommt, ist keine „richtige“ Familie, sondern eine gecastete und eben eine sehr photogene.⁴⁰ Gezeigte Iglus waren in Wahrheit längst durch stabile Häuser aus robustem Material ersetzt worden, wackelige Kajaks

³⁴ *Drifters* von John Grierson ist erst 1929 erschienen; Vgl. Jacobs Lewis, „The Documentary Tradition 1“, 1971, S. 9

³⁵ Vgl. Aitken, Ian, „Encyclopedia of the documentary film 1“, 2006, S. 422

³⁶ Der richtige Name von Nanook war: Allakariallak.; Vgl.

Wippersberg, Julia, „Was dokumentiert der Dokumentarfilm? Über die Wirklichkeit und ihre Konstruktion im Dokumentarfilm“, 1998, S. 120

³⁷ Vgl. http://www.youtube.com/watch?v=yW6d6B_R2nM

³⁸ Die Bezeichnung des romantischen in Flahertys Filmen finden wir zum Beispiel bei Bill Nichols, „Introduction to Documentary“, S. 147

³⁹ Vgl. Vgl. Aitken, Ian, „Encyclopedia of the documentary film 1“, 2006, S. 424

⁴⁰ Vgl. Grünefeld, Verena, „Dokumentarfilm populär. Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft.“, 2009, S. 22

durch Motorboote und die Kleidung diene nicht mehr nur dem Schutz vor Kälte, sondern sollte auch ästhetischen Ansprüchen genügen.⁴¹

Jan Berg beschreibt die Dreharbeiten zum Film *Nanook of the North* wie folgt:

„Flaherty nahm den Eskimos [...] ihre modernen Waffen und Werkzeuge und ersetzte sie durch ältere, durch Knochenharpunen, Knochenmesser. An den Platz der Petroleumleuchte stellte er Tranlicht. Der Seehund, der harpuniert wird, ist schon vorher tot, Nanook, der Held des Films, tut nur so, als kämpfe er mit dem Tier. Gespielt und inszeniert ist auch die Szene, in der die Eskimo-Familie schlafen geht: Weil im Iglu zuwenig Drehlicht ist, wird es oben [...] geköpft. Die Schauspieler, zu denen Flaherty die Familie macht, ziehen sich dann in Eiskälte aus und stellen sich schlafend.“⁴²

Die Vernachlässigung der glaubwürdigen Gestaltung des Films zeigt sich auch in den vielen anderen gestellten und inszenierten Szenen von Flaherty. Er hatte die Inuit aufgefordert, die Gebräuche wieder aufzunehmen, die schon längst selten oder gar abgeschafft waren. Flaherty wollte mit diesem rigorosen Festhalten an den Traditionen den Menschen die Folgen einer Einmischung in andere Kulturen, einer Verwestlichung und Vereinheitlichung vor Augen führen und er hoffte zu verdeutlichen, wie diese „wichtigen“ und „unabdingbaren“ Bräuche und Riten nach und nach verschwinden können.⁴³

Wenig authentisch wirkt bei einer genaueren Betrachtung und Analyse seiner Filme die Darstellung der Inuit als primitive und unkultivierte Menschen. Wenn er zum Beispiel eine Szene zeigt, in der Nanook nichts mit einer Schallplatte anzufangen weiß und versucht, sie zu essen, erlaubt er sich damit eine Diskriminierung dieser Bevölkerungsgruppe.⁴⁴

⁴¹ Vgl. Aitkin, Ian, „Encyclopedia of the documentary film 2“, 2006, S. 942

⁴² Berg, Jan, „Bilder aus der Wirklichkeit. Aufsätze zum dokumentarischen Film und Dokumentation“, Duisburger Woche, Duisburg, 1981, S. 47

⁴³ Vgl. Aitken, Ian, „Encyclopedia of the documentary film 1“, 2006, S. 422; Ein anderes Beispiel für seine Methoden ist der Film *Moana* (1926) bei dem ein sadistischer, traditioneller Brauch extra für Flaherty und seinen Dokumentarfilm wieder eingeführt wurde. Somit entsteht der Eindruck, dass dieses Volk der Inselbewohner auf Samoa immer noch den schmerzhaften Ritus des Tätowierens nachgeht.

⁴⁴ Vgl. Nichols Bill, „Introduction to Documentary“, 2001, S. 44

Bezeichnenderweise lernte Flaherty die Inuit zu technischen Assistenten an, sodass diese daraufhin seine Geräte reparierten beziehungsweise auseinander- und zusammenbauten, wenn sie aufgrund der Nässe und Kälte getrocknet werden mussten. Am Ende kannten die Inuit sich besser bei technischen Schwierigkeiten aus als Flaherty selbst.⁴⁵ Die an die Steinzeit erinnernden Aufnahmen von Flaherty werden den Inuit nicht gerecht, da sie zur Zeit der Produktion des Dokumentarfilms sehr wohl auf der Höhe der Zeit lebten.

In Hinblick auf das, was man heute von einem Dokumentarfilm erwartet, wären diese entscheidenden Hinweise bereits eine Verletzung des Vertrauens. Als Robert Flaherty im Jahre 1920 zu drehen begann, gab es den Dokumentarfilm, wie man ihn jetzt begreift, noch nicht. Das Augenmerk der Zuschauer lag nicht auf den Authentizitätssignalen, sondern auf der Geschichte. *Nanook of the North* verfügt über Kontinuität und konnte die Menschen von 1922 in den Kinos begeistern und verzaubern. Diese augenscheinliche primitive Welt schien den Vorstellungen über die Eskimos und deren Leben zu entsprechen.

Bei der Technik hatte Flaherty Einschränkungen und Herausforderungen zu meistern, die mit der heutigen Technologie weniger ein Problem darstellen würden. Flaherty nahm sich zwei Akeley Filmkameras mit in den Norden, da diese den extremen Wetterbedingungen in der Gegend am besten standhalten konnten.⁴⁶ Heute hingegen trägt der Kameramann eine leichte Videokamera mit sich, um zum einen spontaner und beweglicher arbeiten zu können und zum anderen näher am Geschehen und an der Gefahr dabei sein zu können.

Ohne finanzielle Unterstützung der Firma Revillion Frères hätte Robert Flaherty nicht arbeiten können. Die Firma vertrieb damals Pelze und Felle und schien geeignet für die Dreharbeiten bei den Eskimos, da Flaherty durch gut platziertes *product placement* die Firma ins Gespräch brachte.

Abschließend kann an dieser Stelle angemerkt werden, dass Robert Flaherty sowohl aufgrund der unzureichenden Beachtung der Wahrheit als auch der romantischen und nostalgischen Inszenierung der Bilder nicht primär als Begründer des heutigen

⁴⁵ Vgl. Barnouw, Erik, "Documentary. A HISTORY OF THE NON-FICTION FILM", 1974, S. 36

⁴⁶ Vgl. Calder- Marshall, Arthur, "THE INNOCENT EYE. The life of ROBERT J. FLAHERTY", 1963, S. 80

Dokumentarfilms gelten kann. Vielmehr beginnen mit ihm Geschichte und Entdeckung des Dokumentarischen.

2.4. Die Entdeckung des Alltags: *Direct Cinema* und *Cinéma Vérité*

Im Folgenden Kapitel werden die Stilrichtungen des *Direct Cinema* und des *Cinéma Vérité* vorgestellt und ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufgedeckt.

Zuerst werden die gemeinsamen Besonderheiten jener zwei Stilrichtungen, die sich überwiegend für die tatsächlichen Gegebenheiten der eigenen Gesellschaft interessieren, vorgestellt.⁴⁷ Nach einer eingehenden, separaten Analyse der beiden Stilrichtungen, wird dann auf die technischen Neuerungen - speziell im Bereich Kamera und Ton - eingegangen, durch die sich dieser noch heute aktuelle Stil des Dokumentarfilms aus den 1960er Jahren kommend, etablieren konnte.

Sowohl das *Direct Cinema* als auch das *Cinéma Vérité* wenden sich gegen die Methodik und die Ideologie der früheren „alten“ Pioniere, da diese die Fantasie und die Prozesse des Erkennens und des Verstehens maßgeblich beeinflussen und gegebenenfalls manipulieren würden. Demnach lehnen sie die aufklärerischen und pädagogischen Filme von John Grierson entschieden ab, die unabdingbar mit Hilfe des *Voice of God* Kommentars zur Illusionsbildung beitragen.⁴⁸

Beide Stilrichtungen widmen sich fokussiert Individuen, zum Teil gekoppelt mit zeitgenössischen und gesellschaftlichen Problemen. Die Dreharbeiten finden an natürlichen, vorgefundenen Orten statt und Aufnahmen im Studio - welche auch Wiederholungen zulassen würden - finden nicht statt.

Sowohl das *Direct Cinema* als auch das *Cinéma Vérité* sind heute wie damals Elemente des Fernsehens. Ein Grund hierfür könnte in Inhalt und Intension liegen, die, unkontrolliert, ein Risiko für die Kinovertreiber darstellen.

⁴⁷ Vgl. Roth, Wilhelm, „Der Dokumentarfilm seit 1960“, 1982, S. 9

⁴⁸ Vgl. Grünefeld, Verena, „Dokumentarfilm populär. Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft.“, 2009, S. 22

Dadurch, dass die Filmemacher eine „billige“ Arbeitsweise und kleine Teams bevorzugen, sind sie auch nicht mehr auf Geldspenden angewiesen, die sie abhängig und kontrollierbar machen würden.

Wichtig ist, die beiden Stilrichtungen getrennt voneinander zu betrachten und zu analysieren, denn in der Literatur herrscht ab und an eine Verwirrung bezüglich der Terminologie, da die zwei unterschiedlichen Begriffe oft als Synonyme verwendet werden. Dies ist definitiv falsch und soll im Folgenden auch verdeutlicht werden.

Das amerikanische *Direct Cinema*, welches von den Filmemachern Robert Drew, Donn Alan Pennebaker, Richard Leacock und Albert Maysles - von dem auch der Begriff: *Direct Cinema* her stammt - ins Leben gerufen wurde, ist auch bekannt als *uncontrolled cinema*.⁴⁹ Neu an dieser Stilrichtung ist, dass die Filmemacher ihren Darstellern folgen und sie beobachten ohne aktiv und partizipierend in das Geschehen vor der Kamera einzugreifen. Sie wollen die Zuschauer durch selbstständige Erkenntnis auf den Pfad der Wirklichkeit lenken.

Bill Nichols beschreibt die Darsteller vor der Kamera als *social actors*. Diese Personen sind reale Personen, die eine zwar eingeschränkte aber doch beachtliche Autonomie gegenüber den Regisseuren und dem Gefilmten besitzen. Sie sind keine Schauspieler.⁵⁰ Die Verantwortlichen legen ihre Macht über die Abläufe und das erhoffte und angestrebte Ende des Films in die Hände der *social actors*, die durch ihre Selbstständigkeit und Spontaneität keine Marionetten der Filmemacher sind, sondern eigenständige Individuen verkörpern. Diese Persönlichkeiten müssen mit dem Erhalt der darstellerischen Freiheit Verantwortung übernehmen. Aussagen wie: „Das habe ich nur für die Kamera so gemacht/ Das stand so aber im Drehbuch“ wirken somit nicht mehr glaubwürdig und überzeugend. Dies inkludiert, dass es vor oder während der Dreharbeiten keine Drehbücher, Anweisungen, Verhaltensregeln vor der Kamera, Belehrungen oder Konzepte gibt.⁵¹ Eines der wichtigen Ziele des *Direct Cinema* ist das „NICHT- Einmischen“ in das filmische Geschehen.

⁴⁹ Vgl. Barnouw, Erik, „Documentary. A HISTORY OF THE NON FICTION FILM,“ 1974, S. 240

⁵⁰ Nichols, Bill, „Dokumentarfilm- Theorie und Praxis“, IN: Hohenberger, Eva, „Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms“, 1998, S. 169

⁵¹ Wenn es zu Filmen Drehbücher gegeben hat, dann nur um Sponsoren zu finden oder von den verschiedenen Film-Gremien Gelder zu bekommen. Das Endprodukt kann daher vom

Doch muss sich ein Vertreter des *Direct Cinema* eingestehen, dass dieses Unterfangen an die Unmöglichkeit grenzt. Vielleicht interveniert der Filmschaffende nicht während der Aufnahme und lenkt das Dargestellte dadurch nicht bewusst am Ort des Geschehens, aber falls doch eingegriffen und gegebenenfalls in die richtige Richtung gelenkt werden muss, könnte man theoretisch diesen Fauxpas am Schneidetisch beseitigen und ungeschehen machen. Auch die Entscheidung des Kameramannes, aus welcher Perspektive die *social actors* gezeigt werden, ist eine oft bewusste Entscheidung, die vom Zuschauer als selbstverständlich und „nicht wichtig“ hingenommen wird. Zudem muss bedacht werden, dass bei einer anderen Wahl des Kamerastandpunktes auch eine andere Perspektive entsteht, die wiederum eine andere Sichtweise auf das Geschehen ermöglicht. Daher sollte der Rezipient diesen Aussagen des Realen, Wahrhaften und Unverfälschten des *Direct Cinema* nicht unkritisch gegenüberreten.

Wenn nun dem theoretischen Teil der Arbeit etwas vorgegriffen wird, dann ist festzustellen, dass das *Direct Cinema*, welches mit der Kamera metaphorisch wie eine Fliege an der Wand agiert, dem *observational mode*⁵² von Bill Nichols zuzuordnen ist. Da das *Direct Cinema* im Gegensatz zum *Cinéma Vérité* nicht partizipierend und somit das Geschehen fördernd agiert, sind die filmenden Vertreter des *Direct Cinema* darauf angewiesen, dass in der Zeit, in der sie mit der Kamera vor Ort sind, auch etwas geschieht. Dies sollte dann nicht allzu kompliziert sein, da zum Beispiel ein erklärender Kommentar, der zum Verständnis der Situation beitragen könnte schlicht fehlt. Daher müssen die Filme des *Direct Cinema* dramaturgisch transparent aufgebaut sein.

Dem amerikanischen *Direct Cinema* steht das französische *Cinéma Vérité* gegenüber. Der Begriff ist an Dziga Vertov angelehnt und gilt als Hommage an den sowjetischen Künstler. Erstmals ist der Terminus von Edgar Morin im Jahre 1960 in einem Bericht über das Festival dei Popoli im italienischen Florenz verwendet worden.⁵³ Vertov und die Vertreter des *Cinéma Vérité* stimmen mit dem Begriff der

Drehbuch erheblich abweichen. Interessant ist, dass durch das Fehlen eines Drehbuchs auch die Kontrolle über den Inhalt verloren ging, sprich die Zensur wurde erschwert, wenn nicht sogar unmöglich.

⁵² Mehr dazu siehe Kapitel 3.2.3

⁵³ Vgl. Hohenberger, Eva, „Die Wirklichkeit des Film. Dokumentarfilm Etnographischer Film-Jean Rouch“, 1988, S. 228

Wahrheit überein, da beide der Auffassung sind, mit der Kamera nicht nur viel mehr entdecken zu können, sondern auch hinter die Fassaden der Menschen und Situationen blicken zu können. Nicht übereinstimmen sie allerdings in der Art und Weise des Filmens selbst. Vertov filmt zufällige Impressionen und diese eher heimlich, d.h. die Kamera in den Hintergrund rückend, während das *Cinéma Vérité* die Anwesenheit der Kamera in den Vordergrund stellt und sie zum Kennzeichen ihrer Stilrichtung avanciert.⁵⁴

Bekanntester Vertreter des *Cinéma Vérité* ist der ethnografische Dokumentarfilmer Jean Rouch (1917-2004), der gemeinsam mit Edgar Morin (1921) den Klassiker *Chronique d'un été* (1960, Frankreich) drehte, in dem Interviews als dominierende Ausdrucksweise vorherrschen.

Die auffälligste Differenz der beiden Stilrichtungen besteht im Grad der Partizipation. Das *Direct Cinema* hat kein Bedürfnis, sich in das Geschehen vor oder hinter der Kamera einzumischen. Beim *Cinéma Vérité* ist dies jedoch Voraussetzung, um zu provozieren und die Geschehnisse in Gang bringen zu können. Nicht ohne Grund wird hier von der Kamera als Katalysator⁵⁵ gesprochen. Ein Katalysator, der die Menschen vor der Kamera dazu veranlasst, Dinge zu tun oder zu äußern, die sie sonst nie auszudrücken wagen würden.

Auch besteht eine Gemeinsamkeit mit dem Filmpionier Robert Flaherty. Beide, sowohl Flaherty als auch Rouch, bedienen sich der Methode, die Darsteller auch in die Endproduktion des Films miteinzubeziehen, indem sie diesen ihr Rohmaterial vorführen und gegenseitig Meinungen, Fragen und auch Kritikpunkte diskutieren. Bei Flaherty mag der Anreiz dabei gelegen haben, den „primitiven“ Menschen zu zeigen was er, bzw. sie da überhaupt vollbringen; bei den ethnografischen Dokumentarfilmern - einige Jahre später - lag der Ansporn viel mehr darin, Personen und Milieus zu studieren.

Das *Cinéma Vérité* entspricht der Methode des *participatory mode*⁵⁶, in der die Filmverantwortlichen selbst vor der Kamera agieren und gegebenenfalls intervenieren.

⁵⁴ Vgl. Hohenberger, Eva, „Die Wirklichkeit des Film. Dokumentarfilm Etnographischer Film- Jean Rouch“, 1988, S. 228

⁵⁵ ebenda, S. 253

⁵⁶ Mehr dazu siehe Kapitel 3.2.3

Die entscheidenden technischen Fortschritte aus dem Jahre 1960 dienten beiden Stilen. Die Kamera war vor 1960 noch ein unhandlicher und lauter Apparat, der von Spontanität, Schnelligkeit, Manövrierfähigkeit und Leichtigkeit nur träumen ließ. Doch die Vertreter des *Direct Cinema* und des *Cinéma Vérité* wollten Veränderung, auch um die Kamera mit ins Auto zu nehmen oder mit den Darstellern in der Situation mitlaufen zu können und sich somit akut im Gedränge zu befinden - denn so wirkten die Bilder authentisch und zeitnah. Für ihre Arbeitsweise brauchten sie eine Kamera wie die damals neue handliche 16mm Kamera (Eclair NPR/ Arriflex SR).
Zugleich konnte dank des Zoomobjektivs die Atmosphäre hautnah eingefangen und auf Celluloid für die Ewigkeit festgehalten werden. Dieser journalistische Zugang wurde unterstützt durch die synchrone Tonaufnahmetechnik, die es nun erlaubte den Originalton vor Ort exakt auf das Bild zu projizieren und zwar noch am Ort des Geschehens. Dafür benötigten die Filmleute spezielle kabellose, handliche Tonbandgeräte, die vor allem selbst keine Töne von sich gaben.

„Around 1958, engineers devised the Pilotone system, by which an electric pulse is sent from the camera to the recorder and registered on one track of the tape. In playback, the pulse automatically adjust the speed of the tape to correspond to the picture. (...) Although synchronization and camera noise still posed problems, by 1958 portable 16mm cameras and tape recorders, along with smaller microphones and faster film stocks, had triggered a revolution in filmmaking practice.“⁵⁷

⁵⁷ Thompson/Bordwell, „FILM HISTORY. An Introduction. Third Edition“, 2010, S. 446/447

3. Zur Theorie des Dokumentarfilm

3.1. Theoretischer Hintergrund

Wie bereits angedeutet herrscht eine terminologische Ungenauigkeit und Verwirrung in Bezug auf die Bestimmung des Dokumentarfilms, da die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm erst seit dem Jahre 1970 eingehender erfolgte.⁵⁸ Besonders beim Dokumentarfilm im Fernsehen machen sich die fehlenden Abgrenzungen bemerkbar und es beginnt ein Kampf durch den Begriffsdschungel, da die filmischen Begriffe von den Wissenschaftlern unterschiedlich verwendet werden und kein Konsens über die Termini herrscht.

In der vorliegenden Arbeit besteht die Schwierigkeit darin, geeignete Theoretiker zu finden, die sowohl die dokumentarische als auch die journalistische Seite von Louis Theroux ansprechen. Die meisten zeitgenössischen Theoretiker, beziehen sich vorwiegend auf einen Aspekt wie zum Beispiel den „klassischen“ Dokumentarfilm, die Behandlung des Dokumentarfilms als Text oder die Situation des Zuschauers im abgedunkelten Kinosaal. Dies sind alles Kriterien die erwähnenswert, aber für die Hinterfragung von Louis Theroux nicht geeignet sind. Sie entsprechen nicht dem modernen, journalistischen und dynamischen Stil, der speziell für das Medium Fernsehen konzipiert wurde.

Es gibt mehrere Möglichkeiten an den theoretischen Teil heranzugehen: von der Lektüre her, wie Roger Odin es vorschlägt oder anhand der Semiotik, präsentiert von dem aus der Schweiz stammenden Ferdinand de Saussure oder anhand der Realitätsebenen, entwickelt von Eva Hohenberger. Ein ausschlaggebender Punkt, sich für die Theorie von Bill Nichols zu entscheiden, ist der praktische Aspekt daran. Durch ihn ergibt sich die Möglichkeit die Filme anhand verschiedener Signale in sechs differente Repräsentationsmodi einzuteilen: poetic mode, expository mode, observatory mode, participatory mode, reflexive mode und performative mode.

⁵⁸ Vgl. Hattendorf, Manfred, „Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung“, 1994, S. 28

3.2. Bill Nichols

Bill Nichols ist ein anerkannter amerikanischer Theoretiker des Dokumentarfilms. Seine zentrale These lautet: „Dokumentarfilme erzählen weniger Geschichten, als daß sie Argumente über die historische Welt vorbringen.“⁵⁹

Geschichten entstehen entweder aus der Fantasie heraus oder durch historische Gegebenheiten. Ein Argument hingegen ist vielmehr etwas Wörtliches und ist in eine Diskussion mit These, Antithese und Synthese eingebettet. Auf den Dokumentarfilm angewendet entsteht folgender kritischer Punkt. Dokumentarfilme liefern durch ihre (meist) genaue Beschreibung des Ist-Zustands die Informationsgrundlagen zum Weiterdenken. Hier entstehen die Diskussionen erst anhand des vom Dokumentarfilm Beschriebenen. Dokumentarfilme liefern demnach keine Argumente, sondern eher Argumentationsgrundlagen, die durch andere primär, sekundär oder tertiär gesammelte Informationen erweitert und unterstützt werden (können).

Bill Nichols beleuchtet zudem den Dokumentarfilm aus vier verschiedenen Blickwinkeln, welche dem Betrachter ermöglichen, einen umfangreichen und allgemeinen Zugang zum Dokumentarfilm zu erlangen. Auch mit seinen Repräsentationsmodi arrangiert er einen guten, zum Teil geschichtlichen Überblick über die einzelnen, Schwerpunkt setzenden Perioden des Genres. Nichols ist sowohl auf die Dokumentarfilme im Kino als auch auf die fernseheigenen Dokumentarfilme anwendbar, da er auf die Methodik und die Spezifika des dokumentarischen Zyklus eingeht. Demgemäß liegt die Priorität auf der Praxis und nicht nur auf theoretisch Gedachtem. Schon in einem vorherigen Kapitel wurden seine Repräsentationsmodi erwähnt und sollen nun analytische Beachtung finden.

⁵⁹ Hohenberger, Eva, „Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilm.“, 1998, S. 23

3.2.1. Adressierung

Bill Nichols unterscheidet zwei elementare Adressierungsweisen, „d.h. Muster in der Bild/Ton-Beziehung, die verschiedene >Orte< oder Haltungen für den Zuschauer spezifizieren.“⁶⁰ Prinzipiell kann zwischen einer direkten und einer indirekten Adressierungsweise unterschieden werden. Es handelt sich um eine direkte Adressierung, wenn der Betrachter durch einen Sprecher unmittelbar als Subjekt angesprochen wird. Ein Kommentar verkörpert meist lenkend und aufklärend die Absichten des Dokumentarfilms und die der hinter ihm stehenden Filmgemeinschaft.⁶¹ Logischerweise verlaufen Bild und Ton nicht synchron.

Bei der indirekten Adressierung dagegen werden die Zuschauer zu Beobachtern eines Charakters, der sich synchron zu Bild und Ton bewegt. Das äußere Erscheinungsbild aber auch Gestik und Mimik der Person oder des Charakters sind analysierbare Anhaltspunkte, um Situation und Gefühlslage intuitiv zu erfassen.

Bei Dokumentarfilmen handelt es sich meist um die direkte Adressierung des Zuschauers, da bei einer indirekten Adressierung, wie es zum Beispiel beim *Direct Cinema* der Fall ist, erhebliche Risiken der Ungenauigkeit und der logischen Unübersichtlichkeit bestehen.⁶²

3.2.2. Die vier verschiedenen Blickwinkel des Dokumentarfilms

Die Themen der vier Blickwinkel lassen sich am besten mit den von Bill Nichols selbst ins Leben gerufenen Bezeichnungen vorstellen: •) „An institutional framework“, •) „A community of practitioners“, •) „A corpus of texts“ und •) „A constituency of viewers“.

⁶⁰ Nichols, Bill, „Dokumentarfilm- Theorie und Praxis“, S. 167, (In: Hohenberger, Eva, „Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms“, 1998)

⁶¹ ebenda, S. 167/168

⁶² Winkler, Daniel, „Repräsentationsformen der Pariser Banlieue der 90er Jahre zwischen Dokumentation und Konstruktion“, 2000, S. 22

Mit diesem theoretischen System liefert Nichols, den an existierenden Theorien über Dokumentarfilm Interessierten, eine Antwort auf mehreren Ebenen.

Von den Organisationen und Institutionen zum Teil selbstverfasste Werbestrategien, Genrebezeichnungen oder Programmankündigungen ordnen eine DVD, oder einen Kino- oder Fernsehfilm einem bestimmten Genre zu. Wenn der Interessierte auf der DVD Komödie, Thriller oder eben Dokumentarfilm liest, darf er davon ausgehen, auch einen Film mit den jeweiligen Genrecharakteristika zu sehen.

Speziell Fernsehsender haben bestimmte Richtlinien in Bezug auf das, was sie senden wollen bzw. dürfen und was nicht. Durch die vorgegebenen Bestimmungen besteht zum Teil ein innerer Zwiespalt zwischen den eigenen, individuellen Arbeitsvorstellungen und den Vorgaben des Senders oder der Filmproduktion, denen man verpflichtet ist.⁶³

“What an institutional definition does is begin to hint at the importance, for the filmmaker, of a shared sense of common purpose.”⁶⁴

Demnach beinhaltet die Bezeichnung “An institutional framework“ all jene Personen und Organisationen die am Distributions- Organisations- und /oder Produktionsverfahren teilhaben. Sie lassen sich in zwei Gruppen einteilen:

- “1. The first group includes those organizations that fund documentary productions such as the International Documentary Association and the Corporation for Public Broadcasting. It also includes organizations that promote the sharing of ideas and resources among its members.
2. The second group includes those involved in a documentary's distribution. These can be larger companies that also distribute fiction films such as Warner Bros. (which distributed *Roger & Me*), or smaller groups such as *Woman Make Movies*.”⁶⁵

Mit “A community of practitioners“ bezeichnet Bill Nichols die Gemeinschaft der Filmemacher.⁶⁶ Wie in vielen anderen Gebieten, beispielsweise in der Wissenschaft oder Handwerksbereich, gibt es auch beim Dokumentarfilm bestimmte Termini, Probleme oder Gedanken, die sich nur die Dokumentarfilmer aneignen und miteinander teilen. Gerade die besondere Gabe der meisten Dokumentarfilmer mit

⁶³ Vgl. Nichols, Bill, “Introduction to Documentary“, 2001, S. 23

⁶⁴ Nichols, Bill, “Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary.“, 1991, S. 15

⁶⁵ <http://www.brightonfilmacademy.org/documentary-brighton/how-documentary-is-defined/>
Datum: 25.08.2012

⁶⁶ Hier denkt er an die gesamte Gemeinschaft, das Team, welches bei einem Film mitwirkt. Demnach sind hier Cutter, Kameramänner- /frauen, Tontechniker, Regisseur, Produzent etc. gemeint.

ethischen, moralischen, introvertierten oder extrovertierten *social actors* oder Berühmtheiten umzugehen, macht den Dokumentarfilm erst sehenswert.

“Members are defined (...) as those who make or otherwise engage in the circulation of documentary films; members share a common, self-chosen mandate to represent the historical world rather than imaginary ones: they share similar problems and speak a common language regarding the peculiar nature of this mandate (...).“⁶⁷

“A corpus of texts“ beinhaltet die Behandlung des direkten Textes und somit Fragen wie den Aufbau einer Szene. Beim Dokumentarfilm sind die filmischen Merkmale Schnitt, Kommentar, Interview und Ton (Originalton) von Bedeutung, womit er sich von der Struktur eines narrativen, fiktionalen Films unterscheidet.

Auch die behutsame, auf einer Vertrauensbasis aufbauende Zusammenarbeit mit *social actors*, demnach Laien im Filmgeschäft, ist ein Unterschied zum fiktionalen Film.⁶⁸

“A constituency of viewers“ bezeichnet die Beziehung zu den Zuschauern und die individuellen Erwartungen an den jeweiligen Film, die da wären: Authentizität, Objektivität, Information und das Erkennen eigener Erfahrungen aus der Realität. Dem Filmemacher wird vertraut, authentisches Bildmaterial zu liefern und, dass es sich bei den Schauspielern um reale Menschen handelt, die wirklich aus Erfahrung sprechen und nicht von einem Drehbuch abhängig sind.⁶⁹

⁶⁷ Nichols, Bill, “Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary.“, 1991, S. 14

⁶⁸ Vgl., ebenda S. 20f

⁶⁹ Dies ist auch in der heutigen Mediendebatte ein Thema. *Reality Dokus* die im Nachmittagsprogramm einiger Sender wie RTL laufen, spielen mit dem Unwissen der Zuschauer, die davon ausgehen, dass Familie XY wirklich das passiert, was in dem Moment gefilmt wird. Oder bei „Bauer sucht Frau“ werden Charaktere kreiert, die es im wahren Leben nicht gibt, da man zwar glaubt, die Personen sind „echt“, in Wahrheit aber stehen sie unter einem Vertrag und müssen nach dem Drehbuch agieren.

3.2.3. Repräsentationsmodi

Mit seinen Repräsentationsmodi ermöglicht Bill Nichols einen guten, zum Teil geschichtlichen Überblick über die einzelnen wichtigen Perioden des Genres und liefert somit ein brauchbares Wissen über dieses. Um den Dokumentarfilm neu und durch Nichols Augen zu erkunden, sollte bei der Analyse auf die Semiotik und die formale Struktur geachtet werden, und nicht primär auf die Wirklichkeitsbezüge.⁷⁰ Bei der jeweiligen Untersuchung der Modi stehen vor allem die Fragen im Mittelpunkt, die den Umgang mit den Menschen vor und hinter der Kamera betreffen. Mit ‚vor der Kamera‘ sind die *social actors* gemeint und mit ‚hinter der Kamera‘ das Publikum.

Bill Nichols selbst vermerkt, dass insbesondere vier “modes of representation“ mit dem allgemein bekannten Dokumentarfilm und dessen Text in Einklang stehen, die da wären “expository, observational, interactive, and reflexive.“⁷¹

Im Laufe der Jahre entwickelte Nichols insgesamt sechs Modi-Begriffe. Diese sollen bzw. können indes nicht strikt getrennt voneinander existieren. Vielmehr gibt es in einem Dokumentarfilm eine dominant vorherrschende Methodik, die aber auch Züge anderer historisch und kultureller Perioden mit in ihr Erscheinungsbild integriert.⁷²

Demnach vollzieht sich kein linearer Prozess, bei dem sich ein Filmwissenschaftler an abgesteckten Perioden orientieren kann. Es findet auch weniger eine Unterdrückung oder gar eine Verdrängung des Vorherigen statt, als respektive eine förderliche, sich stetig weiterentwickelnde Überlappung und Vermischung der filmischen und ästhetischen Mittel. Folglich kann die Theorie der Repräsentationsmodi nicht als abgeschlossen gelten, da auch in den nächsten Jahren immer wieder neue, junge und motivierte Dokumentarfilmmacher mit ihren

⁷⁰ Vgl. Nichols, Bill, „Dokumentarfilm- Theorie und Praxis“, S. 165 (In: Hohenberger Eva, „Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms“, 1998)

⁷¹ Nichols, Bill, “Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary.“, 1991, S. 32; In seiner Aufzählung fehlen der *poetic mode* und der *performative mode*. Während der Recherche ist zudem aufgefallen, dass es in der Wissenschaft keine genaue Abgrenzung der Termini *participatory mode* und *interactive mode* gibt. Selbst Nichols verwendet für den gleichen Modus beide Begriffe. Da Louis Theroux versucht, an dem jeweiligen Leben der Darsteller teilzunehmen, wird in der folgenden Ausführung der Terminus *participatory mode* verwendet.

⁷² Vgl. Nichols, Bill, “Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary.“, 1991, S. 33

innovativen Ideen in die Welt hinausströmen und das jeweilige vorherige Konzept infrage stellen.

Im folgenden Text werden zum besseren Verständnis, jene von dem 2. Kapitel bekannten Filmemacher in die verschiedenen Modi eingeordnet.

Die Sinfonie einer Großstadt (1927, Deutschland) von Walter Ruttmann kann dem *poetic mode* zugeordnet werden, da er, wie das Dogma dieses Modus, den ästhetischen bzw. poetischen Aspekt im Vordergrund sieht. „Die Filme organisieren ihr Material nach poetischen/ästhetischen Gesichtspunkten. Sie sind fragmentarisch, assoziativ und beinhalten subjektive Impressionen.“⁷³

Für den allgemein bekannten Dokumentarfilm ist der *expository mode*, demnach das „erklärende“ Verfahren, welches in den 1920er Jahren seinen Ursprung hat - jedoch erst ab den 1930er Jahren lukrativ wurde - von analytischer Bedeutung.

Nach Bill Nichols hängt die Entstehung dieses Modells mit der Unzufriedenheit des nicht ausreichend informierenden, sondern mit Vorliebe unterhaltenden und fiktiven Films zusammen.⁷⁴ Ein Verfechter dieses Modus war der schottische Filmemacher John Grierson, der mit seinen Filmen *Drifters* (1929, GB) oder *Night Mail* (1936, GB) genau diesen kommentierenden, autoritären, untermauernden und durch eine allwissende *Voice of God*⁷⁵ Stimme unterstützenden Zugang zum Publikum suchte und dieses direkt adressiert. Die unpersönliche Stimme eines Experten betont hier den Umstand der Objektivität. Wie es die Bezeichnung dieses Modells schon erahnen lässt, ist die Tonspur hier wichtiger als das Bild. *Evidentiary editing* ist das Schnittverfahren, das in den *expository documentaries* angewendet wird; folglich dienen die Bilder dazu, den Kommentator und seine Argumentationslinie zu unterstützen.⁷⁶ Durch den begleitenden Erzähler/Kommentator ist es möglich innerhalb des Films einen logischen Aufbau herzustellen, der bei einer Methodik der Betonung des Bildes nicht immer eindeutig zu bestimmen ist. Auch heute ist der *expository mode* von Bedeutung, zwar nicht primär in den heutigen künstlerischen

⁷³ Hißnauer, Christian, „Fernsehdokumentarismus“, 2011, S. 86

⁷⁴ Vgl. Nichols, Bill, „Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary.“, 1991, S. 32/33

⁷⁵ Die Bezeichnung der *Voice of God* Stimme kommt daher, dass man diese allwissende Stimme zwar hört, aber die dazugehörige Person nie sieht. Demnach ist dies nicht gleichzusetzen mit dem Filmemacher, der sein Bildmaterial zwar im nachhinein kommentiert (voice over Kommentar) jedoch auch im Bild zu sehen ist – gesehen zum Beispiel bei Louis Theroux.

⁷⁶ Vgl. Nichols, Bill, „Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary.“, 1991, S. 35

Dokumentarfilmen, sondern vielmehr im Fernsehdokumentarismus, was Nachrichtensendungen, politisch motivierte Dokumentarfilme und Ähnliches inkludiert.⁷⁷

Der *observational mode* ist ein weiteres Modell, das in dem Kapitel über das *Direct Cinema* und das *Cinéma Vérité* schon erläutert und mit Beispielen veranschaulicht wurde. Es handelt sich hierbei um ein, auf der Neugierde der Filmemacher basierendes Bedürfnis, das gesellschaftliche und soziale Leben in seiner Eigendynamik zu erfassen. Wobei anzumerken ist, dass hier eher das *Direct Cinema* diesen Modus repräsentiert. Ein Problem, das zwar beim *expository mode* große Bedeutung hatte, aber beim *observatory mode* völlig wegfällt, ist der Aspekt der Kontrolle. Kontrolle sowohl über die Darsteller als auch über das Gefilmte. Aber nicht nur die Kontrolle fehlt, sondern auch "voice-over commentary, (...) behavior repeated for the camera, (...) even any interviews."⁷⁸

Mit diesem Modus wollen die Regisseure der Realität so nah wie möglich kommen, d.h. keine Manipulation, keine Verschönerung der Dinge, keine „Lenkung“ des Publikums. Die Filmemacher beobachten und lassen den Dingen ihren freien Lauf. Sie interagieren nicht und die Darsteller verlieren sich in ihren persönlichen Problemen und Anliegen.⁷⁹ Der Zuschauer ist am Geschehen als ungebetener Gast beteiligt und diese Lust an der Beobachtung kann ein unbehagliches Gefühl bereiten und aufgrund der Taten der Akteure zum Fremdschämen verleiten. Hier kommt die Frage der ethischen, moralischen Verantwortung der Filmemacher gegenüber ihren „unwissenden“ Darstellern auf. Eine Kernfrage, die jeder Filmemacher für sich selbst beantworten muss, ist die der völligen Offenlegung der Privatsphäre des Darstellers. Auch ist die Aussage der Filmemacher, sich komplett aus dem vorfilmischen Geschehen herauszuhalten, mit Vorsicht zu genießen, denn die Zuschauer können sich nicht hundertprozentig sicher sein, dass die Filmemacher den Akteuren keine Instruktionen geben, wenn die Kamera aus ist.

Zu Bedenken gilt zudem, dass aufgrund der völligen Zurücknahme der Filmemacher es durchaus sein kann, dass dem Film eine innere Struktur und demnach eine gewisse Logik fehlt. Undenkbar im *expository mode* der 1930er Jahre.

⁷⁷ Vgl. Winkler, Daniel, „Repräsentationsformen der Pariser Banlieue der 90er Jahre zwischen Dokumentation und Konstruktion“, 2000, S. 25

⁷⁸ Nichols, Bill, „Introduction to Documentary“, 2001, S. 110

⁷⁹ Vgl., ebenda S. 111

Das *Cinéma Vérité* kann zum *participatory mode* gezählt werden.⁸⁰

In diesem Modus nehmen die Filmemacher einen Platz vor der Kamera ein und werden so als Teil des Dokumentarfilms sichtbar. Da nun Filmemacher und Subjekt vor der Kamera erscheinen, kann eine Art Beziehung oder ungünstigerweise eine Hierarchie festgestellt werden. Hilfsmittel in einem Dokumentarfilm, um eine Art Beziehung herzustellen, ist das Interview. Auch versucht der Regisseur, der diese Art des Filmemachens bevorzugt, die Darsteller vor der Kamera aus der Reserve zu locken, um teilweise eine provokante Wirkung zu erzielen.

Der *reflexive mode*, der den Wahrheitsanspruch eines Dokumentarfilms hinterfragt, ist verstärkt in den 80iger Jahren vertreten und konzentriert sich besonders auf die Interaktion zwischen Publikum und Film.⁸¹

“Rather than following the filmmaker in her engagement with other social actors, we now attend to the filmmaker’s engagement with us, speaking not only about the historical world but about the problems and issues of representing it as well.”⁸²

Der letzte Modus ist der *performative mode*. Dieser Modus ist nicht eindeutig bestimmt und daher schwer zu fassen. Ein performativer Dokumentarfilm kann - wie der *reflexive* Dokumentarfilm - fiktive Szenen enthalten; daher wird er nicht primär als Dokumentarfilm bezeichnet, sondern eher in die Kategorien Spielfilm und Experimentalfilm eingereiht.⁸³ „Expressive, poetische und rhetorische Aspekte“⁸⁴ sind jene, die den dokumentarischen Text dominieren.

⁸⁰ Der *participatory mode* und der *observational mode* begannen ab circa dem Jahr 1960 interessant für die Wissenschaft zu werden, da nun die technischen Gegebenheiten vorhanden waren, um diese Methodik aufleben zu lassen.

⁸¹ Exkurs: Ein wichtiger Vertreter ist der Amerikaner Errol Morris, der unter anderem den Film *The Thin Blue Line* (USA, 1988) drehte. Errol Morris ist eigentlich nur durch Zufall auf den Fall des 28-jährigen Randall Dale Adams gestoßen. Einem jungen Mann, der zu diesem Zeitpunkt des Mordes an einem Polizisten angeklagt war und, als zu drehen begonnen wurde, bereits 12 Jahre unschuldig im Gefängnis saß. Dank der Recherche für den Film und die gute detektivische Arbeit des Regisseurs, wurden Justizirrtümer aufgedeckt und R.D. Adams erlangt seine verdiente Freiheit. Dieser Film ist ein Beispiel dafür, was für weitreichende Folgen ein Dokumentarfilm für einen Einzelnen oder die Gesellschaft haben kann, hier kann er sogar Leben retten.

Um den Zuschauer die Situation deutlich vor Augen zu führen, inszeniert der Regisseur entweder die Situation des Tathergangs für die Kamera oder er verwendet Skizzen, Fotos und Zeitungsausschnitte, um den Zuschauer abzuholen; demnach kommuniziert Errol Morris auf unterschiedliche Weise mit dem Publikum.

⁸² Nichols, Bill, „Introduction to Documentary“, 2001, S. 125

⁸³ Vgl. Hißnauer, Christian, „Fernsehdokumentarismus“, 2011, S. 87

4. Der Begriff der Authentizität im Hinblick auf die Dokumentarfilme von Louis Theroux

4.1. Begriffsbestimmung 'Authentizität'

Das Adjektiv *authentisch* kommt aus der griechischen Sprache (*authéntes* = Urheber, Ausführender) und in übertragener und allgemein bekannter Bedeutung steht die Bezeichnung für echt, glaubwürdig, wahrheitsgemäß, original, verlässlich, unverfälscht, ursprünglich und unverändert.⁸⁵

Authentizität ist ein fächerübergreifender ästhetischer Begriff und demnach dem Leser dieser Diplomarbeit gewiss bekannt. Jedoch gibt es bei der Betrachtung der spezifisch filmischen Authentizität Aspekte, die separat angesprochen werden müssen.

Sich für diesen Terminus zu entscheiden hängt damit zusammen, dass dem „Dokumentarismus (...) ein Authentizitätsversprechen zugrunde“⁸⁶ liegt. Dieses Versprechen gilt jedoch als Grundproblem des Dokumentarfilms. Grundproblem, da der Film unmöglich diesem Anspruch beständig gerecht werden kann, da er beispielsweise Argumentationslinien logisch nachvollziehbar machen muss oder durch Montage in die Chronologie eingreift. Auch die Auswahl der sozialen Darsteller, des Milieus, der Kameraperspektive etc. sind Eingriffe in das vorfilmische Geschehen und somit Angriffe auf die Authentizität.

Der Begriff der Echtheit suggeriert dem Zuschauer Beobachtungen aus erster Hand zu sehen. Da Filmaufnahmen aber, durch einen vom Kameramann geführten Apparat aufgenommen werden und nachfolgend im Schneiderraum bearbeitet und verändert werden, ist Authentizität eher ein utopischer Wunsch.⁸⁷

Tagtäglich werden die Rezipienten mit pseudo-authentischen *Reality-Dokumentationen* und sogenannten *Dokutainment-Programmen* konfrontiert

⁸⁴ ebenda S. 87

⁸⁵ Vgl. Bibliografisches Institut Mannheim, „Meyers Enzyklopädisches Lexikon“, S. 188f

⁸⁶ Hißnauer, Christian, „Fernsehdokumentarismus“, 2011, S. 117

⁸⁷ http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/gerhards_fernsehfakes/gerhards_fernsehfakes.html Datum 11.10.2012

beziehungsweise sogar bombardiert und es ist sehr schwierig für sie, einen darauf folgenden vermeintlich ‚reinen‘ Dokumentarfilm als authentisch oder nicht authentisch einzustufen. Erschwerend kommt hinzu, dass Authentizität als Garant für Qualität, wieder und wieder als Markenzeichen und Aushängeschild vertrieben und vermarktet wird, da der Nutzer des massenmedialen Angebotes sich nach Echtheit und ungetrübter Erfahrung sehnt. Diese Sehnsucht wird umso größer, je mehr in den sogenannten *Trash-Formaten* versucht wird, offenkundig Falsches dem Zuschauer als wahr zu präsentieren.⁸⁸ Ein Großteil der Zuschauer, denen Respekt und Kompetenz wichtig ist, möchte nicht mehr offensiv angelogen und von den Medien „angeschwindelt“ werden und begibt sich somit auf die Suche nach Authentizitätsstrategien, um den vermeintlichen Betrug aufzudecken.

Ob etwas authentisch wirkt, hängt von der bewiesenen Echtheit des als authentisch zu bezeichnenden Produktes ab. Ein Rezipient kann einen Dokumentarfilm nur anhand der Merkmale Inszenierung, Rekonstruktion, Datierung, Lokalisierung, Manipulation, Montage, Nachprüfbarkeit etc. erkennen. Dieses ‚erkennen‘ wird dem Rezipienten erschwert, da die heutige technische Entwicklung es dem Zuschauer fast unmöglich macht, zwischen authentischen und am Computer konstruierten Bild zu unterscheiden.⁸⁹ Die Computertechnologie kann somit ein erhebliches Problem in der Dokumentarfilmforschung darstellen.

Welche Strategien die Filmverantwortlichen einsetzen, um die Zuschauer mit einer Aura des Authentischen zu umgeben, wird in dem Kapitel 4.2.3. aufgegriffen.

An dieser Stelle sei jedoch betont, dass auch ein bildlich und tonal bearbeiteter Film zum Genre Dokumentarfilm gezählt werden kann. Die Grenzen, ab wann ein Film noch zum Genre Dokumentarfilm zählt, sind nicht klar gezogen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist das „Vertrauen“ des Zuschauers dem Filmverantwortlichen gegenüber. Um sich auf einen Dokumentarfilm einzulassen und gegebenenfalls Argumentationen und Haltungen des Regisseurs nachvollziehen zu können, benötigen die Zuseher die Sicherheit, dass der gezeigte Dokumentarfilm nicht lügt, sondern, dass der Regisseur mit bestem Wissen und Gewissen versucht,

⁸⁸ http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14734&ausgabe=201009
Datum 02.10.2012

⁸⁹ Vgl. Hißnauer, Christian, „Fernsehdokumentarismus“, 2011, S. 117

mit dem gewählten Medium die Wahrheit zu erzählen und somit die Rezipienten mit unverfälschten, nicht-inszenierten, authentischen Filmbildern beliefert.

4.2. Authentizität nach Manfred Hattendorf

Es gibt mehrere Vertreter zeitgenössischer Theorien wie zum Beispiel Alexander Kluge, Susanne Knaller und Harro Müller oder Manfred Hattendorf.

Letzterer liefert sowohl mit dem Wahrnehmungsvertrag⁹⁰ und den Authentizitätssignalen als auch mit den fünf Bedingungen für die Bestimmung der Glaubhaftigkeit eines Films, die am besten geeigneten Anhaltspunkte, sich dem Begriff der Authentizität zu nähern. Der Wahrnehmungsvertrag, der zwischen dem Film beziehungsweise der „filmischen Aussageinstanz“ und dem Betrachter zustande kommt ist wie ein richtiger Vertrag konzipiert.⁹¹ Der Vertragsabschluss geschieht hierbei jedoch nicht durch gegenseitiges Unterzeichnen der Papiere, sondern durch eine bewusste oder unbewusste Einwilligung in die gegebenen Konditionen. Das Interesse des Rezipienten am Produkt Dokumentarfilm wird durch die bereits erwähnten Authentizitätsstrategien geweckt. Der Rezipient bleibt nach „Vertragsabschluss“ seinem Versprechen, dem Dokumentarfilm Glaubhaftigkeit zuzusprechen so lange treu, bis er sich einer Täuschung anhand von falschen Tatsachen bewusst wird. Tritt dieser Fall ein, so wird der Vertrag mit sofortiger Wirkung aufgehoben, und zwar mit der Begründung: der Film sei nicht authentisch.⁹²

Laut Hattendorf ist die Frage nach Authentizität und demnach Glaubhaftigkeit an fünf Bedingungen geknüpft und diese sind wie folgt:

„1. Die Echtheit des Ereignisses oder der Sache, auf die sich die Kommunikation bezieht. 2. Die Glaubwürdigkeit des Autors. 3. Die Glaubwürdigkeit der Vermittlung (> Gestaltung des Kommunikats). 4. Die Akzeptanz beim Rezipienten (> Wirkung). 5. Die Rezeptionsbedingungen (> Kontext).“⁹³

⁹⁰ Der Wahrnehmungsvertrag wurde nicht von Manfred Hattendorf selbst entwickelt. Schon der Pole Jerzy Bossak (1910-1989) erwähnte solch einen Vertrag.

⁹¹ Hißnauer, Christian, „Fernsehdokumentarismus“, 2011, S. 128

⁹² Vgl. Hattendorf, Manfred, „Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Programatik einer Gattung“, 1994, S. 77/78

⁹³ ebenda S. 19

Diese fünf Bedingungen sind an Kriterien gebunden, die Manfred Hattendorf anhand einer Grafik in seinem Buch *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Programatik einer Gattung* veranschaulicht. Im Grunde gleicht diese Graphik einem Sender- und Empfänger - Prinzip. Demnach stehen zwischen der - um sich einen Begriff von Eva Hohenberger zu borgen - *nichtfilmischen Realität*⁹⁴ und der späteren filmischen Bearbeitung sowohl die unbewusste oder bewusste Beeinflussung durch den Regisseur und dessen mögliche Subjektivierung als auch die mise-en-scène. Schon während der filmischen Bearbeitung, die sich beispielsweise durch die Montage und die spätere musikalische und tonale Umsetzung auszeichnet, ergibt sich für das Filmteam die Frage, ob man mit dem Dokumentarfilm eine Aussage oder Meinungsbildung anstrebt. Wie der Rezipient am Ende der Empfangsline auf das gesendete Material reagiert, ist von seinem erworbenen Erfahrungs- und Wissenshorizont abhängig.⁹⁵ Zumal gerade der Rezipient bei Manfred Hattendorf einen hohen Stellenwert hat, wenn es um die Frage der Authentizität geht, da für ihn „jedes Filmbild [...] in seinem Montagezusammenhang (> Diskurs) einer spontanen, mentalen Prüfung des Rezipienten ausgesetzt“ ist und daraus ergibt sich ein Diskurs über das Mögliche.⁹⁶

4.3. Authentizitätssignale im Film

„Elementare Authentizitätssignale“⁹⁷ sind nach Manfred Hattendorf bewusste oder minder bewusste Zeichen und Strategien, die von dem Bereich Produktion erzeugt werden, um eine größtmögliche Glaubhaftigkeit zu erreichen.⁹⁸

Hier liegt die Beantwortung der Frage nach Authentizität nicht wie bei der quellenkritischen Methode bei wahr oder falsch, sondern hier geht es um die

⁹⁴ Vgl. Hißnauer, Christian, „Fernsehdokumentarismus“, 2011, S. 46/47

⁹⁵ Vgl. Hattendorf, Manfred, „Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Programatik einer Gattung“, 1994, S. 71

⁹⁶ Vgl., ebenda S. 70

⁹⁷ Vgl. Hattendorf, Manfred, „Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Programatik einer Gattung“, 1994, S. 73

⁹⁸ Vgl. Hißnauer, Christian, „Fernsehdokumentarismus“, 2011, S. 128

Realisierbarkeit optischer Strukturen um eine authentische und glaubhafte Wirkung zu erreichen.⁹⁹

Diese optischen Strukturen - demnach Codes des Authentischen - verfügen über ein umfangreiches Repertoire an Möglichkeiten und die primären sind wie folgt:

- verwackelte und verschwommene Aufnahmen
- Verwendung einer Handkamera, die spontane Aufnahmen ermöglicht
- Umweltgeräusche, die speziell für die Atmosphäre hilfreich sind; Originalton
- Kamerateam ist Gefahren ausgeliefert und mit der Handkamera mitten im Geschehen
- Zeitzeugen
- Aufzählung von Fakten als mögliche Beweiskraft und Verwendung von *found footage* Material (Archivaufnahmen, historische Tonaufnahmen)
- Hinweis auf die Echtheit am Anfang des Filmes
- Authentisierung durch sprachliche Gestaltung: zum Beispiel „Wir-Form“ und Dialektik der Darsteller

Auch wenn der Rezipient solch elementare Zeichen in einem Dokumentarfilm identifiziert, bedeutet dies nicht, dass er einen glaubhaften und reinen Dokumentarfilm sieht. Denn bekanntlich nutzen auch die fiktiven Filme den Stil des Dokumentarfilms, um die Illusion und Identifikation der Zuschauer mit den Filmbildern zu verstärken.

The Blair Witch Project aus dem Jahr 1999 ist ein illustratives Beispiel. Es handelt sich hier definitiv um einen fiktiven Horrorfilm, jedoch wurde mit Stilmitteln, des Dokumentarfilms gearbeitet. Eine Werbestrategie der Filmemacher Daniel Myrick und Eduardo Sánchez war es außerdem, den Film bereits vor der Premiere durch Vermisstenanzeigen und irreführende Tatsachenberichten ins Gespräch zu bringen. Dies wiederum verstärkt die Annahme einer so stattgefundenen wahren Begebenheit.

⁹⁹ Vgl. Hattendorf, Manfred, „Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung“, 1994, S. 86

Wie dieses Beispiel verdeutlicht, ist es nicht möglich oder nicht empfehlenswert einen Dokumentarfilm nur auf Grund der Authentizitätssignale als solchen anzusehen und einzuordnen. Der Zuschauer kann getäuscht werden.

Die Natürlichkeit ist ein obligatorischer Aspekt bei der Frage nach Authentizität. Wenn für den Zuschauer etwas glaubhaft erscheinen soll, so muss es für ihn vertraut, gewohnt und natürlich erscheinen. Ein Problem für Natürlichkeit stellt die bewusste Wahrnehmung einer Kamera da. Natürliche Gestik, Mimik und Sprache schlagen in das Gegenteil um. Dies gilt weniger für Personen die es gewöhnt sind in der Öffentlichkeit zu stehen, sondern insbesondere für die *social actors* in Dokumentarfilmen. Eine Lösung wäre eine Vertrauensbasis zu schaffen. Durch langen und intensiven Kontaktaufbau können sich beide Seiten, also Filmemacher und Subjekt, kennenlernen und die Regeln des dortigen Zusammenlebens erlernen. Bewusst ist hier von Kontaktaufbau und nicht von Freundschaft die Rede. Wie hier die Grenzen zu verstehen sind, wird bei dem Kapitel: Louis Theroux deutlich gemacht.¹⁰⁰

Trotz dieses Wissens um das Problem mit der Ungezwungenheit vor der Kamera, kann die Anwesenheit dieser aus moralischen, ethischen und juristischen Gründen nicht verschwiegen werden.

Ein weiterer Punkt in Bezug auf die Natürlichkeit ist die Illusion. Ein Dokumentarfilm kann für den Zuschauer natürlich gelten obwohl er zumindest teilweise einer Illusion erliegt, denn gerade diese scheinbare „Natürlichkeit“ wird durch eine komplizierte, aufwendige Schnittfolge erreicht, die definitiv nicht natürlich oder chronologisch ist.¹⁰¹

¹⁰⁰ Siehe dazu Kapitel 5.1

¹⁰¹ Vgl. http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/gerhards_fernsehfakes/gerhards_fernsehfakes.html Datum 11.10.2012

5. Leben und Werk von Louis Theroux

5.1. Allgemeine Informationen

Louis Theroux wurde am 20. Mai 1970 in Singapur geboren, wuchs jedoch seit seines ersten Lebensjahres in London auf. Da sein Vater Amerikaner ist, besitzt Louis Theroux sowohl die englische als auch die amerikanische Staatsbürgerschaft. Nach seinem Abschluss in Geschichte an der renommierten Oxford Universität begann er sein journalistisches Arbeiten bei der Wochenzeitung *Metro Silicon Valley* in Kalifornien, später bei *Spy magazine* in New York. Als Michael Moore einen Korrespondenten mit englischem Akzent für seine satirische TV-Show *TV Nation* suchte, ergriff der damals 23 jährige und noch des Mediums Film/Fernsehen unerfahrene Louis Theroux die Chance, sich speziell von seinem Vater, dem bekannten Schriftsteller Paul Theroux künstlerisch und medial abzugrenzen. Er selbst äußerte sich in einem Interview, dass das Medium Fernsehen für ihn ein Kompromiss sei. Louis Theroux sieht sich selbst als "TV- Writer".

Eine Chronologie seiner Programme bei BBC kann einen Überblick über seinen Werdegang geben. Angefangen und berühmt wurde er mit der Show *Louis Theroux's Weird Weekends* (1998 - 2000). Ein Programm von circa 50 Minuten, in dem der Zuschauer Louis Theroux auf seiner Reise durch meist amerikanische Subkulturen begleitet. Beispielhaft sind seine Besuche in der Pornoindustrie, bei UFO Jägern, in der Wrestler Branche oder im Swingerbereich. Nach diesem Erfolg widmete er sich Einzelprofilen von Berühmtheiten wie zum Beispiel die von Jimmy Savile¹⁰², eine englische Ikone der 60iger Jahre, die gerade jetzt, im Jahr 2012, Grund für einen Skandal rund um den Sender BBC liefert. Dieses Programm nannte sich *When Louis Met ...* (2000 - 2002).

1995 zog er sich kurzzeitig aus der Fernsehbranche zurück um ein Buch mit dem Titel *The Call of the Weird* (1995) zu verfassen. In diesem Buch kehrte er zu den von ihm gefilmten Familien und *Celebritys* zurück und das Wichtigste dabei er tat dies

¹⁰² Jimmy Savile war eine Ikone beim BBC und wurde eigens von der Queen zum Sir ernannt. Nach seinem Tod im Jahr 2011 werden nun Missbrauchsfälle bekannt, die der Sender jahrelang vertuscht haben soll.

ohne Kamera. Die Entscheidung ein Buch zu schreiben hatte zwei, zum Teil persönliche Gründe. Zum einen empfand er eine Schuld gegenüber den Personen, die er traf und ablichtete, und er hatte das tiefe Bedürfnis sich über ihren Zustand nach den Dreharbeiten und nach der Veröffentlichung und „Zurschaustellung“ ihrer Privatsphäre zu erkundigen, um damit zum Teil auch sein Gewissen zu beruhigen. Zum anderen konnte er den Erwartungen noch extremere Personen und Gruppierungen oder noch erfolgreichere Stars zu interviewen nicht gerecht werden.

Seit dem Jahr 2003 ist er wieder zu seinem ursprünglichen Format zurückgekehrt. Jetzt reifer, erfahrener und entspannter an die Sache herangehend widmet er sich in *Louis Theroux's BBC 2 Specials* wieder Subkulturen Amerikas, aber diesmal mit tiefer gehenden Themen wie zum Beispiel Rassismus, Nationalsozialismus oder dem doch schwer zu fassenden Israel/ Palästina Konflikt.¹⁰³ Louis Theroux trifft mit seinen Themen den Kern der Zeit und je mehr Erfahrung er sammeln kann, desto wichtiger sind ihm die eigenen Interessen und der Druck der Zuschauerquote rückt in den Hintergrund.

Louis Theroux etablierte sich mit seinen Filmen und seinem Buch zu einer Marke. Zu dieser Marke gehört auch eine eigene Homepage, die Auskunft über seine Biografie, sein Werk und die zu kaufenden Artikeln gibt. Der Filmemacher selbst wird durch einen Blog aktiv, den er von Zeit zu Zeit mit neuen Artikeln füllt. (Letzter Post: 20/09/2012)

Die Homepage ist gut gegliedert und der Besucher kann sich sowohl einen Überblick verschaffen als auch aktiv im Forum seine Meinung kundtun. Auffallend ist, dass Louis Theroux selbst, an diesem „Fan-Kontakt“ nicht interessiert zu sein scheint. Auf die vielen, auch persönlich an ihn gestellten Fragen und Anregungen bekommen die an ihm interessierten Menschen keine Antwort.

Da die Filme von Louis Theroux größtenteils beim englischen Sender BBC ausgestrahlt werden, hat er die Mission, den Auftrag des gebührenfinanzierten

¹⁰³ Bei der späteren Analyse wird ein Film aus dem Format *Weird Weekends* und ein Film aus dem Format *American Extreme* untersucht. An diesen Beispielen werden die Differenzen deutlich gemacht.

Senders nämlich „to inform, educate and entertain“¹⁰⁴ den Bewohnern des United Kingdom zu überbringen.

5.2. Thematiken, Entstehungsprozess und Umsetzung

Besonders durch seine extreme Themenauswahl und der eigenen Art diese umzusetzen ist Louis Theroux zum Kultstatus gerade für die jüngere Generation geworden. Er sucht sich die Welten und Thematiken aus, mit denen er selbst am wenigsten interagiert, die er selbst als *weird* bezeichnet. Dies ist speziell dann ausschlaggebend, wenn gefragt wird, wer denn bestimmt was *weird* ist und was nicht. In diesem Fall ist es einfach Louis Theroux.

Das Wissen darüber, dass sich Louis Theroux in dem Umfeld, in dem er sich bewegt, nicht wohlfühlt begründet seine Schüchternheit und Zurückhaltung. Beweis dafür ist die unterschiedliche Herangehensweise bei der Thematik Pornographie oder bei für ihn wesentlichen Themen wie Autismus und Alzheimer.

Nach eigener Aussage fühlt er sich, gerade weil er spezielle Thematiken und Fragestellungen aufgreift, gesicherter, wenn eine Kamera ihn begleitet und somit metaphorisch gesehen hinter ihm steht. Die Aussage: „Wir kommen von BBC“ fungiert hier als Schutzmantel, der ihm somit Sicherheit gibt in dem was er tut und sagt und insbesondere auch eine Art Erlaubnis für sein Handeln erteilt.

Die elementarste und schwierigste Aufgabe im journalistischen Bereich besteht darin eine gute Idee zu finden und daran festzuhalten. Die Impulse kommen nicht immer von Louis Theroux selbst aber dies ist vorwiegend der Fall. Aufmerksam wird er durch Zeitungs- und Magazinartikel. Bei Einigung auf ein Thema veranlassen der Regisseur und der Produzent eine Ausschreibung für die Darstellersuche in dem jeweiligen Drehgebiet. Die Darsteller werden auf einem Tape filmisch festgehalten, um so eine erste Auswahl anhand der Fotogenität treffen zu können. Fand eine

¹⁰⁴ Christl, Reinhard/ Daniela, Süssenbacher, „Der öffentlich- rechtliche Rundfunk in Europa. ORF, BBC, ARD & Co auf der Suche nach dem Public Value“, 2009, S. 207

Auswahl statt, beginnt im Büro die Planung der Reise. Da ein gewisses Zeitmanagement eingehalten und beachtet werden muss, wird die Reise so geplant, dass das Filmteam zwischen den einzelnen Themen und Schauplätzen variieren kann, je nachdem zu welchem Zeitpunkt Termine zu bekommen sind. Das Team hat theoretisch zwei bis drei Wochen Drehzeit, in denen mehrere Filme entstehen können. Nach den Dreharbeiten wird das komplette Material dem Editor übergeben, der dieses auf 60 Minuten reduziert beziehungsweise selektiert.

Mit zwei bis drei Stunden Film werden die ersten möglichen Optionen deutlich, die sich durch das gesichtete Material ergeben. Bei 90 Minuten Film zeigen sich erste Einblicke in die Persönlichkeiten und Verhaltensmuster der Charaktere.

Der Prozess nach Abgabe des Filmmaterials bis zur Erstausstrahlung beträgt circa neun Wochen. Louis Theroux bekommt kein Feedback auf seine Arbeit und ist bei der Postproduktion nicht beteiligt.

Was das Budget betrifft, so werden die Programme von Louis Theroux großzügig unterstützt. Bei der Umsetzung des Films *The City Addicted to Crystal Meth* (2009) wird dies deutlich. Da es sich bei Crystal Meth um die zur Zeit aggressivste illegale Droge handelt, ist es schwer einen Darsteller zu finden, der den Konsum offen und vor laufender Kamera zugibt und praktiziert. Erst bei der vierten Reise nach Fresno im Bundesstaat Kalifornien fanden sie die geeigneten Konsumenten.

Jedoch als er sich in seiner Dokumentation *Under the Knife* (2007) selbst unter das Messer eines Schönheitschirurgen legte, wurden ihm die Steuergelder Englands verwährt. Wenn BBC diese Aktion bezahlt hätte, wäre das in den Augen der englischen Zuschauer Verschwendung ihrer Gelder gewesen und somit musste Louis Theroux diese Operation selbst finanzieren.

Bei der Begrüßung "Hey I am Louis" sieht Theroux die Darsteller zum ersten Mal. Die Beziehung zu den Subjekten ist keine freundschaftliche, da die Anwesenheit einer Kamera suggeriert, dass eine Aufgabe oder ein Auftrag vollzogen wird. Lange hat er erwogen, ob sein Auftreten auf einer freundschaftlichen oder einer journalistischen Basis stattfinden soll. Er entschied sich für die Rolle des Journalisten. Am Anfang seiner Karriere war es für ihn ein Bedürfnis, Kontakt zu halten, dieser Kontakt schwächte sich bei steigender Professionalität ab.

Entscheidend bei einem Dokumentarfilm ist der Grad der Einmischung von Seiten des Filmemachers. Bei Louis Theroux findet sich ein Widerspruch. Auf der einen Seite möchte er nach eigener Aussage nicht im Mittelpunkt stehen und die Aufmerksamkeit eher von sich ablenken, auf der anderen Seite jedoch übernimmt er einen erheblichen Part in seinen Programmen. Nicht nur, dass er häufig im filmischen Bild zu sehen ist, sondern auch seine aktiven Teilnahmen und Selbstversuche bestimmen den Grad der Einmischung als nicht gering.

5.3. Historische Einordnung

In dem Kapitel 2.2 werden bereits vier „Gründungsväter“ des Dokumentarfilms vorgestellt. Die Eingliederung von Louis Theroux in die verschiedenen Arbeitsweisen und Ansichten über die Funktion des Dokumentarfilms, soll nun nachgeholt werden.

Auch Louis Theroux sind - wie John Grierson - gesellschaftliche, soziale und politische Belange wichtig. Theroux möchte seine Zuschauer über Subkulturen der Welt aufklären und diese *weirdness* für die Interessenten an seinen Programmen und auch für sich selbst verständlich machen; dabei setzt er gleichzeitig auf ein bestimmtes Maß an Authentizität.

Bei Louis Theroux stehen die Menschen mit ihren Ansichten und zum Teil extravaganten Lebensweisen im Vordergrund. Folglich verbringt er einige Zeit inmitten von Familien und Individuen, um in die Tiefen ihres Daseins einzudringen. Bei Grierson stehen ebenfalls die Menschen im Mittelpunkt. Er konstruiert seine Filme für seine Mitmenschen, um für ein besseres Miteinander zu sorgen. Zielpersonen Griersons sind aber – wie fälschlicherweise annehmbar- nicht die Klassen der Arbeiter oder der „Hilfsbedürftigen“, sondern seine Zielpersonen befinden sich in der Schicht der sozialen Elite, da besonders diese Schicht oder Instanz zur positiven Veränderung der Gegebenheiten beitragen kann.¹⁰⁵ Mit Erik Barnouw zu argumentieren fungiert Grierson somit als Anwalt der Bevölkerung, da er

¹⁰⁵ Vgl. Grünefeld, Verena, „Dokumentarfilm populär. Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft.“, 2009, S. 60

dem Volk eine Stimme gibt, die von den oberen Schichten gehört und erhört werden kann.¹⁰⁶ Auch Louis Theroux gibt den für ihn andersartig wirkenden Menschen eine Stimme, um beachtet, gehört und wünschenswerterweise auch verstanden zu werden. Louis Theroux kann aber nicht als Anwalt dieser Leute bezeichnet werden, da er nicht immer die Meinung seiner Interviewpartner vertritt oder deren Argumentationslinien nachvollziehen kann.

Bei Dziga Vertov und bei Walter Ruttmann hingegen spielt das Individuum keine Rolle. Der einzelne Mensch tritt nur in der Masse auf. Bei diesen Filmen stehen die filmischen Möglichkeiten im Mittelpunkt, die sich durch die andauernde Entwicklung der Technik und der neuen Erkenntnisse ergeben. Vertov möchte uns mit Hilfe des *Kinoglaz* Einblicke in eine Welt verschaffen, die mit dem menschlichen Auge nicht gesehen werden kann. Dies wird nun im Hinblick auf Louis Theroux wieder interessant. Auch er gewährt mit seinen Aufnahmen Einblicke in eine Gesellschaft, die sonst im Verborgenen agiert.

Auf den ersten Blick glaubt man viele Gemeinsamkeiten bei Robert Flaherty und Louis Theroux erkennen zu können: Sie dringen in eine verborgene Welt ein, und versuchen, diese den Rezipienten verständlich zu machen und somit näher zu bringen. Sie verbringen Zeit mit ihrem „Filmobjekt“, um ein Vertrauensverhältnis aufzubauen und tief in die Materie eindringen zu können, beide folgen nur wenigen Akteuren durch ihre Welt und beide beobachten.¹⁰⁷

Louis Theroux widmet sich in einigen seiner Dokumentarfilme - wie Robert Flaherty - jeweils einer Familie oder nur wenigen Individuen, um in die jeweilige Gesellschaftsschicht oder Glaubensrichtung gezielt Eintritt zu bekommen. Auch er heftet sich an die Fersen weniger, um so schneller ein Vertrauensverhältnis aufzubauen und innerhalb kürzester Zeit den Kern der Geschichte zu knacken. An dieser Stelle ist ein Exkurs zum Thema „Zeit“ angebracht. Denn wenn die Arbeitsweisen von Robert Flaherty (1922) und Louis Theroux (ab 1995) gegenübergestellt werden, dürfen die technischen Voraussetzungen und auch die Reisemöglichkeiten nicht unbeachtet gelassen werden. So benötigte Robert Flaherty

¹⁰⁶ Vgl. Barnouw, Erik, „Documentary. A History of the Non- Fiction Film“, 1974, S. 85

¹⁰⁷ Bei Robert Flaherty fällt der partizipierende Anteil weit geringer aus als bei Louis Theroux.

mehrere Monate, um in den Norden Kanadas zu reisen und blieb dementsprechend natürlich auch länger, genauer gesagt über ein Jahr. Dies ermöglichte einen intimen, freundschaftlichen Kontakt mit den Inuit, um die für ihn perfekten Bildgedichte¹⁰⁸ zu konstruieren. Der Engländer Louis Theroux hingegen schaffte es in sein „Forschungsgebiet“ Amerika innerhalb weniger Stunden und blieb dementsprechend meist nur ein Wochenende bei den Subkulturen Amerikas (*Louis Theroux's Weird Weekends*).

Beide Dokumentarfilmer haben bzw. hatten finanzielle Unterstützung. Louis Theroux durch seinen Einsatz für den Sender BBC und Robert Flaherty durch *product placement* der Firma Revillion Frères.¹⁰⁹

Ein zusätzlicher Punkt, der für die Eingliederung in den historischen Kontext von Louis Theroux wichtig ist, ist die Einordnung des Filmemachers in *Direct Cinema* oder *Cinéma Vérité*. Louis Theroux wird eher dem *Cinéma Vérité* zugeordnet, da er nicht nur als *Fly on the wall* auftritt, sondern durchaus dem sozialen Akteur als Katalysator, der speziell durch seine Fragestellungen den Prozess vorantreibt, begegnet.

Abschließend kann man festhalten, dass man den zeitgenössischen Filmemacher Louis Theroux noch in einzelnen Punkten mit den Klassikern der Dokumentarfilmtheorie in Verbindung bringen kann. Es ist interessant, dass auch nach all den Jahren und technischen Entwicklungen noch durchaus Ansichten von früher entdeckt werden können und in den Filmen der Neuzeit in einer speziellen Weise weiterleben dürfen.

¹⁰⁸ Bis in die sechziger Jahre hinein dominierte die „Ästhetik des Stummfilms“, d.h. dass der Kommentar und die Zwischentitel nachträglich in den Film eingefügt wurden. Daher mussten sich die Regisseure der damaligen Zeit nicht mit den Schwierigkeiten des Tons beschäftigen und konnten sich ausschließlich nur schönen, inszenierten und poetischen Bildern widmen. (Vgl. Roth, Wilhelm, „Der Dokumentarfilm seit 1960“, 1982, S. 9)

¹⁰⁹ Leider ist nicht überliefert, ob er von der Firma Revillion Frères zu diesem *product placement* gebeten wurde oder ob ihm dies überhaupt bewusst bzw. wichtig war.

5.4. Filmwissenschaftliche Einordnung

Die Schwierigkeit besteht darin, für Louis Theroux, einem bekannten und viel geschätzten Dokumentarfilmer und Journalisten der heutigen Generation, aus der Masse der Begriffsbestimmungen und Theorien einen passenden theoretischen Ansatz zu selektieren. Die primäre Aufgabe der folgenden Kapitel besteht darin, Louis Theroux mit medienspezifischen und filmspezifischen Begriffen in Verbindung zu setzen.

Louis Theroux nimmt in der dokumentarischen Welt eine Zwitterstellung, somit eine Sonderstellung ein, wodurch man gezwungen ist, ihn von mehreren Seiten her zu durchleuchten: Journalismus, Fernsehdokumentarismus und dem „allgemeinen“ Dokumentarfilm. Die Eingliederung in Journalismus versus Fernsehdokumentarismus wird in einem eigenen Kapitel (Kapitel 5.6.) abgehandelt.

In einem vorherigen Kapitel wurden die verschiedenen Modi von Bill Nichols vorgestellt und die Arbeitsweise von Louis Theroux ist dem *participatory mode* zuzuordnen. Eindeutige Indizien hierfür sind die Partizipation Theroux vor der Kamera und die zum Teil provokante und katalysierende Wirkung.

Ein Beispiel für eine vorantreibende Wirkung liefert die Dokumentation *America's Medicated Kids* (Regie: Danny Horan, Erstausstrahlung 18/04/2010). In dieser Dokumentation geht Louis Theroux der Frage nach, ob es einfacher und für die Eltern bequemer geworden ist, verhaltensauffällige Kinder und Jugendliche, die früher als typisch kindlich betrachtet worden wären, in der heutigen Zeit mit Psychopharmaka ruhig zustellen. Ab Minute 0:39:41 befindet sich Theroux inmitten der Familie der Jugendlichen Kaylie, bei der ADHS und eine Störung des Sozialverhaltens diagnostiziert wurde. Für das Filmteam setzte Kaylie ihre Medikamente ab, um die vermeintlich wahre und „kranke“ Person in ihr zum Vorschein kommen zu lassen. Damit provoziert Theroux ein unvorhersehbares Moment in seiner Show, um diese voranzutreiben. Ob er das Mädchen damit auch in Gefahr bringt, kann als medizinischer Laie nicht beurteilt werden.

Wie auch hier bei dem Besuch in der Familie zu erkennen ist, empfindet Theroux keine Scheu, eine Art Beziehung zu den Darstellern aufzubauen. Dieses Kontakte

knüpfen und Herantasten an die Person des Darstellers ist auch ein Indiz dafür, ihn in dem *participatory mode* anzusiedeln. Die Beziehung vor der Kamera soll aber nicht mit einer Freundschaft verwechselt werden. Um diese ist er nicht bemüht. Auch wenn er sich mit dem Leben seiner Individuen aus den Programmen *weird weekends* und *BBC 2 Specials* nicht identifizieren kann, bemüht er sich meist um Respekt und Unvoreingenommenheit. Zur Vertiefung seines Verhältnisses zu den Akteuren nutzt er das Interview und auffallend oft die Fahrt in einem Auto. Das Auto ist ein kleiner, abgeschlossener Raum, bei dem eine Flucht aus der Situation ausgeschlossen ist.

Seine Erfahrungen reflektiert Revue passieren zu lassen ist auch eine Methodik des *participatory mode*, welche er mit der Publikation seines Buches *TRAVELS IN AMERICAN SUBCULTURES. LOUIS THEROUX THE CALL OF THE WEIRD* (2005) umsetzt.

5.5. Louis Theroux und die Authentizität

Was weitläufig unter dem Begriff der Authentizität zu verstehen ist, wird in dem allgemein gehaltenen Teil dieser Arbeit bereits artikuliert. Was nun folgt, ist die Anwendung des Begriffs auf Louis Theroux.

5.5.1. Authentizität im Bezug auf die Person Louis Theroux

Auffallend und für die Ernsthaftigkeit der Filme von Louis Theroux entscheidend, ist das Auftreten und Agieren des Filmemachers unter der Verwendung des eigenen Namens.¹¹⁰ Louis Theroux tritt somit aus der Anonymität heraus. Folglich steht jedem Teilnehmer offen, über Louis Theroux und sein Programm im Internet zu recherchieren und zu urteilen.

Dies ereignete sich in der Dokumentation im Bereich *BBC Specials* mit dem Titel *Extreme Love- Autism* (Regie: Jamie Pickup, Erstausstrahlung: 19/04/2012). Der an der Krankheit Autismus leidende Jugendliche Nicki konfrontiert Louis Theroux vor laufender Kamera mit dessen Biografie und Sendungen. Nicki liest seinem

¹¹⁰ Gegenteiliges Beispiel sind die Synonyme *Ali G.* oder *Borat*, unter denen der Komiker Sascha Baron Cohen auftritt.

Auditorium laut vor, für welche Art der Programme Theroux bekannt ist, beispielsweise *Weird Weekends*. Dies wirft die Frage auf, ob Louis Theroux Menschen wie Nicki, die ein schweres Schicksal tragen müssen, auch in die Kategorie *weird* ordnet. Louis Theroux beabsichtigt dies keineswegs¹¹¹ und der Zuseher kann beobachten, wie das Unwohlsein in Louis Theroux wächst. Der Filmemacher versucht von sich als Person abzulenken und führt die Aufmerksamkeit wieder auf Nicki und die Situation an sich zurück.¹¹²

Dieses erhaltene filmische Material unterstreicht die Glaubhaftigkeit und Uninszeniertheit, da der Zuseher auf akustischer und bildlicher Ebene erkennt, dass diese Situation in keinem Drehbuch steht und sich somit aus der Spontanität heraus entwickelt. Louis Theroux hat keine Kontrolle über das, was geschieht und ist abhängig von dem Verhalten Nickis.

„Nur wer sich selbst zurücknehmen kann, kann im Anderen das Authentische entdecken, ist unter Umständen in der Lage, dieses mit Kamera und Ton festzuhalten.“¹¹³

Louis Theroux nimmt sich zurück. Er hat nicht das Verlangen, Fokus seiner Programme zu sein. Die Entscheidung des Filmemachers auf diese Art zu agieren ermöglicht dem *social actor* Raum für seine Aussagen.

Die Kunst eines Dokumentarfilmers oder auch Journalisten ist es, auf der einen Seite seine eigene Ernsthaftigkeit nicht zu verlieren und sich selbst treu zu bleiben und auf der anderen Seite seinen Subjekten den Raum zu geben, den sie benötigen.¹¹⁴ Nur wenn ein Filmemacher in der Lage ist diese Balance herzustellen kann von Authentizität die Rede sein.

Mit der Balance sei hier auch die Überwindung der Distanz zwischen Louis Theroux und den Akteuren gemeint. Denn die Antworten werden umso ehrlicher, persönlicher

¹¹¹ Erkennbar daran, dass *Extreme Love- Autism* unter die Rubrik *BBC 2 Specials* fällt und nicht unter *Weird Weekends*.

¹¹² Vgl. http://watchdocumentary.com/watch/louis-theroux-extreme-love-12-autism-video_daadc03a4.html Datum 05.11.2012

¹¹³ Schadt, Thomas, „Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms“, 2002, S. 41

¹¹⁴ ebenda S. 42

und offener, je mehr sich die Distanz- räumlich wie auch psychisch- zwischen dem Fragenden und Antwortenden verkleinert.¹¹⁵

Laut Bill Nichols wären dies wichtige Aspekte für den Zuseher Louis Theroux als authentischen Filmmacher zu identifizieren. Aber je nach dem wie der Rezipient individuell das Auftreten von Louis Theroux wahrnimmt, wird dieser als authentisch eingestuft oder nicht.¹¹⁶

5.5.2. Authentizität des filmischen Materials

Damit ein Film authentisch wirkt muss er vor allem in sich stimmig sein, zum Beispiel schafft Louis Theroux mit Hilfe des Interviews eine Gesprächskontinuität. Auch empfinden die Zuschauer es als authentisch einer Person zu zuhören, die für sich selbst spricht. Wie in der folgenden Analyse verdeutlicht wird geben gerade die Interviews Aufschluss über soziale Herkunft, Intellekt, Habitus und Milieu. Indes bekommt der Zuseher bei Louis Theroux die Informationen direkt aus der jeweiligen Szene, was das Glaubwürdige noch verstärkt.

Was die Authentizität in Filmen, mit speziell journalistischem Hintergrund, zudem impliziert ist das immer wieder neue Arrangieren von filmischem Material. Louis Theroux selbst behauptet in einem Interview, dass jedes journalistische Material manipuliert wird, in dem man es sich angeeignet und daraufhin wieder neu zusammenfügt.¹¹⁷ Worauf Louis Theroux jedoch keinen Einfluss hat, sind die Organisationen und Familien an sich, denn diese haben sich nicht extra für seine Programme gegründet und entwickelt, sondern bestehen auch ohne den Besuch des Filmteams von BBC.¹¹⁸

¹¹⁵ Vgl. Hattendorf, „Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung“, 1994, S. 155

¹¹⁶ Vgl. Blüminger, Christa, „Sprung im Spiegel: filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit“, 1963, S. 201

¹¹⁷ http://www.youtube.com/watch?v=wnaekEJ_nSs (Louis Theroux interview 1/3), Min. 8:33, Datum 05.11.2012

¹¹⁸ Nicht so Robert Flaherty, der „seine“ passende Familie selbst zusammenstellte.

Ein Beispiel für Manipulation und Inszeniertheit liefert Louis Theroux im Rahmen eines Interviews auf dem Docville Festival 2012 in Belgien. Auf die Frage ob er dem „*Fly on the wall*“ Prinzip treu ist oder doch auch inszeniert, bringt er ein Beispiel, bei dem es sich um eine nachgestellte Szene handelt. Gemeint ist eine Szene in der Dokumentation *Louis and the Nazis* (Regie: Stuart Cabb, Erstaussstrahlung: 21/12/03). Louis besucht ein letztes Mal Tom Metzger, einen der gefährlichsten Nationalsozialisten in Amerika, dessen tägliche, „normale“ Arbeit es ist, Fernseher zu reparieren. Tom Metzger nimmt Louis Theroux mit zu einem Kunden, der peruanische Wurzeln besitzt. Auf die Frage Louis Theroux, ob sich beide als Freunde bezeichnen, bejahen sie dies unerwarteterweise. Danach konfrontiert Louis Theroux Tom Metzger in dessen Auto mit dem Widerspruch „Nationalsozialist und peruanischer Freund“ und es folgt eine hitzige Debatte über Freundschaft.¹¹⁹ An diesem Punkt ist weniger der Inhalt der Debatte wichtig als viel mehr die Entstehung und Umstände des Drehs. Denn diese Szene wurde nachgespielt. Der Grund dafür war, dass bei dem Originaldreh die Kabel für den Ton nicht ordnungsgemäß angesteckt wurden und somit wurde die Aufnahme unbrauchbar. Da Louis Theroux diese Szene als Schlüsselszene verstand, empfand er es als obligatorisch diese Szene zu wiederholen.¹²⁰

Interessant und erschreckend zugleich ist, dass wenn der Rezipient das Interview in den Tiefen des world wide web nicht ausfindig macht, er des Vertrauens missbraucht wird. Es wird dem Zuschauer vorgespielt, live und wahrhaftig Teil des vorfilmischen Geschehens zu sein, was er aber nicht ist.

¹¹⁹ *Louis and the Nazis*, Regie: Stuart Cabb, DVD, ab Minute 47'28 – 49'39 (In: *Louis Theroux. The Collection*, UK, 08/10/2007)

¹²⁰ Vgl. Interview <http://www.youtube.com/watch?v=mzrHog0mwTY> (Louis Theroux Masterclass @Docville 2012), Datum 05.11.2012, Min. 43:38

5.6. Fernsehdokumentarismus versus Journalismus

Wenn man Louis Theroux's Buch *TRAVELS IN AMERICAN SUBCULTURES. LOUIS THEROUX THE CALL OF THE WEIRD* (2005) aufmerksam durchliest, so bezeichnet er sich selbst primär als Journalist und nicht als Dokumentarfilmer. Dies wiederum wirft die Frage auf, ob er durch seine journalistische Zugangsweise überhaupt allgemein als Dokumentarfilmer gesehen werden kann oder was ihn von den reinen Dokumentarfilmern unterscheidet.

Wenn sowohl im Internet als auch in den Datenbanken diverser Universitäten und staatlicher Bibliotheken der Terminus Fernsehdokumentarismus recherchiert wird, so ist das Ergebnis nicht zufriedenstellend. Es gibt weder eine allgemein anerkannte und vereinheitlichte Definition dieses Begriffs noch genügend Fachliteratur, um sich ein umfangreiches und mehrere Blickwinkel durchleuchtendes Urteil erlauben zu können. Aus diesem Grund wird für dieses Kapitel hauptsächlich - bis fast ausschließlich - mit der im Jahre 2011 veröffentlichten Dissertation von Christian Hißnauer gearbeitet.¹²¹

Fernsehdokumentarismus muss als Überbegriff des dokumentarischen Angebots im Fernsehen begriffen werden. Hißnauer definiert den Terminus folgendermaßen:

„Zum Fernsehdokumentarismus zählen solche Sendungen, die in einem spezifischen sozio- kulturellen Rahmen als dokumentarische Sendungen produziert/ intendiert, indiziert (beworben/vertrieben) und /oder rezipiert werden.“¹²²

Da sich Louis Theroux selbst mehr als Journalist sieht, denn als Dokumentarfilmer, ist die Abgrenzung zwischen Fernsehdokumentarismus und Fernsehjournalismus wichtig. Zur Erklärung handelt es sich bei dokumentarischen Formen um längere und weniger aktuellere Beiträge wohingegen es bei journalistischen Formen um aktuelle und prägnante Beiträge geht.¹²³

¹²¹ Dank dieser Dissertation wurde die Aufmerksamkeit zudem auf das Buch „Bilderwelten- Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen“ gelenkt. Herausgeber sind Heinz- B. Heller und Peter Zimmermann.

¹²² Hißnauer, Christian, „Fernsehdokumentarismus“, 2011, S. 89

¹²³ Vgl., ebenda S. 116

Für die dokumentarische Form spricht, dass Therouxs Dokumentarfilme 60 Minuten lang sind und im übergeordneten Sinn allgemein aktuelle Themen wie Rassismus und Nationalismus, den Israel-Palästina- Konflikt oder Formen von Sexualität behandeln. Themen, die im Fokus der Interessen liegen, obgleich sie keine aktuellen Schlagzeilen zum Inhalt haben.

Die Sonderstellung äußert sich nun in einem Konflikt von Inhalt und Form. Da er sich innerhalb seiner Filme selbst als Journalist bezeichnet, ist er inhaltlich primär auf Informationsvermittlung fokussiert und nicht auf eine künstlerische und kreative Umgestaltung der vorgefundenen Realität. Formal macht Louis Theroux jedoch Dokumentarfilme. Diese Tatsache kann insofern „verwirrend“ sein, wenn man versucht ihn in eine jeweilige Kategorie einzuordnen. Weder kann festgehalten werden, dass er ein reiner Dokumentarfilmer ist, noch, dass er als reiner Journalist arbeitet.

Genau diese Vermischung macht es interessant, da viele Autoren wissenschaftlicher Publikationen eine qualitative Abstufung der beiden Gattungen vornehmen.

Dokumentarfilm ist Kunst und Journalismus nicht.

Bei Autoren, die Dokumentarismus und Journalismus als separate „Realisations-beziehungsweise Rezeptionsmodi“¹²⁴ verstehen, wird der Dokumentarfilm hochwertiger angesehen, als „journalistische Dokumentationen, Reportagen, Features et cetera (...).“¹²⁵

Laut Lisa Grözinger und Kerstin Henning gibt es auch deutliche Unterschiede in der jeweiligen Zuschauererwartung. Bei Dokumentarfilmen¹²⁶ wird auf künstlerischer Weise der Intellekt angesprochen und man erwartet tiefer gehende Gedanken und Themen, wohingegen im journalistischen Bereich eher oberflächlich gearbeitet wird.¹²⁷ Diese Aussage kann nicht hundertprozentig bestätigt werden und führt lediglich zu einer Diskriminierung der journalistischen Arbeit.

Denn nichtsdestotrotz muss auch ein Dokumentarfilm eine gewisse (aktuelle) Wichtigkeit besitzen, um das Publikum, in der Masse der Prime-Time-

¹²⁴ Hißnauer, Christian, „Fernsehdokumentarismus“, 2011, S. 91

¹²⁵ ebenda S. 91

¹²⁶ Wenn in diesem Kapitel von Dokumentarfilmen die Rede ist, so immer von Filmen im Fernsehen.

¹²⁷ Vgl. Hißnauer, Christian, „Fernsehdokumentarismus“, 2011, S. 92

Fernsehangebote, überhaupt ansprechen zu können. Eine Recherche von zum Beispiel überspitzt gesagt 10 Jahren ist daher nicht empfehlenswert.¹²⁸

Das folgende Zitat soll die Meinung der beiden Autorinnen Lisa Grözingen und Kerstin Henning nochmals verdeutlichen, insbesondere, da es Parallelen zur Arbeit von Louis Theroux aufweist.

„Ein Dokumentarfilm blickt unter die Oberfläche der Dinge, hinterfragt und macht an dem Punkt weiter, wo die journalistische Berichterstattung aufhört. Ein Dokumentarist eilt nicht hektisch den Ereignissen hinterher, sondern nimmt sich Zeit, um Dingen auf den Grund zu gehen. Er begegnet Menschen mit Geduld, vor allem denen, die noch nie vor der Kamera standen. Er baut [...] intensives Vertrauen auf, wie es in einem Feature, einer Dokumentation oder einer Reportage im Regelfall nicht möglich ist. Außerdem lieben Dokumentarfilmer Außenseiter und Randgruppen. Sie recherchieren vorwiegend Themen, mit denen sich der Mensch im Alltag nicht auseinandersetzt. Die journalistischen Formen haben dagegen das Zentrum einer Gesellschaft im Blickfeld und widmen sich vorrangig aktuellen und publikumsrelevanten Inhalten.“¹²⁹

Roger Odin gibt uns mit seinem Kunst-Modus eine brauchbare Orientierungshilfe, um den Kunstgehalt eines dokumentarischen Formates zu erkennen. Der Zuseher akzeptiert der Einfachheit wegen, „dass man im Kino Kunst sieht, weil man uns das gesagt hat, weil man es gelernt hat.“¹³⁰ Odin kommt nach seinen Ausführungen zu folgendem, für die Einordnung Louis Theroux in eine Kunstästhetik interessantem Fazit: „Der Dokumentarfilm ist ein Dokument, hergestellt von einem Filmemacher, der als Künstler anerkannt wird.“¹³¹

Hier sei angemerkt, dass es dieses Phänomen auch im Fernsehen geben kann. Man benötigt dafür einen Künstler dessen Name, durch die Rezipienten, mit Inhalt gefüllt wird.¹³²

¹²⁸ Außer es handelt sich um historisch relevante Themen wie exemplarisch die Zeit der Kaiser und Könige. Bei solchen geschichtsträchtigen Themen spielt der Zeitumfang der Recherche eine geringere Rolle.

¹²⁹ Grözingen/Henning 2005: 51f., IN: Hißnauer, Christian, „Fernsehdokumentarismus“, 2011, S. 92

¹³⁰ Odin, Roger, „Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz.“, 2002, S. 49 (In: http://www.montage-av.de/pdf/112_2002/11_2_Roger_Odin-Semio-Pragmatik_Kunst_Aesthetik.pdf)

¹³¹ ebenda S. 49

¹³² Vgl. ebenda S. 49

Im Fall von Louis Theroux wird der Name mit Inhalt gefüllt. Dies bedeutet, dass der Name Louis Theroux und sein Programm speziell bei der Generation der 20-30 Jährigen durchaus ein Begriff ist. Gerade bei Gesprächen über seine Person und seine Arbeit; sei es mit Freunden anderer Studienrichtungen oder mit Studenten der Theater,- Film,- und Medienwissenschaft, finden immer wieder die gleichen Erkennungsmerkmale oder Spezifika seiner Arbeit Erwähnung: Naivität, Lockerheit, Mut, Respekt, Hinterfragen, Selbstversuch et cetera.¹³³

Ein weiteres qualitatives Differenzierungsmerkmal im Bereich Kunst den Dokumentarismus im Kino, den fernseheigenen Dokumentarfilm und Journalismus betreffend, liefert Thomas Schadt, selbst Dokumentarfilmer für das Fernsehen. Im Gegensatz zu anderen dokumentarischen Fernsehformaten wie Feature oder Reportage ist ein Dokumentarfilm für Thomas Schadt ein Film „mit ausgewiesener, persönlicher Handschrift des Autors.“¹³⁴

Die Marke Louis Theroux hat eine eigene Handschrift entwickelt. Eine Handschrift, die bei der Analyse seiner Werke zum Vorschein kommt.

5.7. Die Subkulturen Amerikas

In diesem Kapitel wird es um die Fragen gehen, warum Louis Theroux seine extravaganten Darsteller überwiegend in Amerika sucht und findet, darüber hinaus wird beantwortet, welche Subkulturen in seinen Filmen vertreten sind.

Ein Grund für die Entscheidung überwiegend nach Amerika zu gehen liegt darin, dass Louis Theroux durch seinen Vater amerikanische Wurzeln besitzt. Somit hatte er die Möglichkeit durch seine Erziehung erste Kontakte mit den amerikanischen Kulturen zu knüpfen. Ein weiterer Aspekt ist der fehlende *Celebrity* Status von Louis Theroux in Amerika. Dort ist er weniger populär als in seiner Heimat England. Der Vorteil ist, dass die Darsteller nicht eingeschüchtert sind, wenn er vor ihnen steht und sie somit die Möglichkeit haben, sich auf gleicher Ebene zu begegnen. Der Nachteil besteht in der möglichen Abneigung auf Seiten der Darsteller bei einem Programm

¹³³ Wie sich diese Handschrift äußert wird in dem Kapitel 6 analysiert.

¹³⁴ (Schadt 2002: 21) IN: Hißnauer, Christian, „Fernsehdokumentarismus“, 2011, S. 187

mitzuwirken, das von einem unbekannten Team produziert wird. Die Vorarbeiten des Regisseurs und des Produzenten haben somit viel mehr Gewicht als allein der Name Louis Theroux.

Nicht nur das persönliche Interesse an Amerika ist hier entscheidend, sondern auch die ökonomischen und soziokulturellen Komponenten. Wenn Amerika und England in Relation zueinander gesetzt werden, wird die Entscheidung für Amerika deutlich.

Auf der einen Seite befindet sich das „weite Land“ mit seinen unbegrenzten Möglichkeiten. Dort gibt es mehr Menschen, mehr Platz und mehr Land.

Verschiedene soziokulturelle Wurzeln werden zusammengeschweißt und so entsteht etwas völlig Neues und Einzigartiges. Dieses Phänomen, das hauptsächlich in Amerika beobachtet werden kann ist bekannt unter dem Begriff *melting pot*.

Dies impliziert nicht, dass Amerika in einem höheren Ausmaß *weird* ist als andere Länder, jedoch sind die Amerikaner ihrem Lebensstil gegenüber offener und weniger introvertiert bei Gesprächen mit Journalisten.¹³⁵

Im Gegensatz dazu der Inselstaat England, der sich eher in sich abschottet als öffnet. Zwar in der europäischen Union ansässig doch stets bemüht um eine Sonderstellung in der Welt. Diese Sonderstellung ist erkennbar an der Beibehaltung der alten Währung Pfund und dem Linksverkehr. Für eine Dokumentation über besondere Menschen mit extravaganten Lebensstilen, eben Subkulturen, wäre das kulturell zurückgezogene England nicht geeignet.

„Als Subkultur wird eine in sich geschlossene gesellschaftliche Teilkultur verstanden, die sich in ihren Institutionen, Werten, Normen, Bedürfnissen, Verhaltensweisen und Symbolen von der gesellschaftlich dominierenden Kultur unterscheidet, aber auch in Klassenlage, Alter, Beruf oder Herkunft. Teilkulturen führen innerhalb der Gesamtkultur ein Eigendasein.“¹³⁶

Jede Subkultur verfügt über charakteristische Ausdrucksarten, die sich über das Image und den Jargon definieren lassen, d.h. über das äußere Erscheinungsbild, das speziell ihnen eigene Vokabular und mit einer ihnen angeeigneten Körpersprache machen sie sich für Außenstehende als Gruppierung sichtbar und stärken hiermit die Bindung innerhalb der Mitglieder.

¹³⁵ Hier sei angemerkt, dass es ein großer sprachlicher Vorteil ist, von England nach Amerika zu gehen. Louis Theroux braucht keinen Dolmetscher und kann auf die Fragen und Antworten spontan reagieren. Es besteht keine Sprachbarriere.

¹³⁶ <http://soziologie.soz.uni-linz.ac.at/sozthe/freitour/FreiTour-Wiki/subkultur.html> Datum 04.11.2012

Subkulturen lassen sich in progressive und regressive Gruppen einteilen. Progressive Gruppierungen streben entweder rational (z.B. politische Gruppen) oder emotional (z.B. esoterische Gruppen) nach Veränderung oder Abschaffung der bestehenden Verhältnisse oder Anschauungen. Regressive Gruppierungen stehen für den Erhalt und Wiederaufbau traditioneller gesellschaftlicher Zustände (z.B. rechtsradikale Gruppen).¹³⁷

Ob die Subkulturen Einfluss auf die dominierenden Kulturen haben ist nicht bestätigt. Dies hängt von den angestrebten Zielen und der eröffneten Wege für die Umsetzung dieser Ziele zusammen.

6. Analyse von 3 ausgewählten Werken

Die folgenden drei Dokumentarfilme wurden mit Bedacht aus einer Anzahl empfehlenswerter Filme ausgewählt, da sie zum einen unterschiedliche Stoffe thematisieren und sie zum anderen auch in unterschiedlichen ‚Entwicklungsstadien‘ von Louis Theroux entstanden sind. Die besprochenen Dokumentationen sind zudem zeitlich aufeinander aufgebaut, sodass am Ende dieses Kapitels der Entwicklungsverlauf von Louis Theroux erkannt werden kann. Darüber hinaus stammen sie aus unterschiedlichen Programmen. *Head for the Hills* und *Gangsta Rap* sind zu Zeiten von *Weird Weekends* entstanden, und der Film *America's Medicated Kids* ist dem Programm *BBC 2 Specials* zuzuordnen.

¹³⁷ Vgl. <http://soziologie.soz.uni-linz.ac.at/sozthe/freitour/FreiTour-Wiki/subkultur.html> Datum 04.11.2012

6.1. *Head for the Hills*

6.1.1. Aufbau des Inhalts

Dieses Kapitel umfasst vier analytische Kategorien. Begonnen wird mit der Thematik des Films, um einen Überblick zu verschaffen, bevor detaillierter auf die inhaltliche Struktur eingegangen wird. Es folgen die Überleitungen innerhalb des inhaltlichen Gefüges und auf welche Art und Weise der Film versucht, seine Thematik dem Zuschauer näher zu bringen.

Sicherheit, Schutz, Unabhängigkeit und das Recht auf Selbstverteidigung sind die Themen dieses Films. In Idaho leben im Jahre 1998 Menschen, die aus Angst vor einer bestehenden *New World Order* zu außergewöhnlichen Lebensumständen bereit und, ihrer Meinung nach auch gezwungen sind. Die *New World Order* stellt einen Zusammenschluss der Mächtigen des Staates dar, um die Bevölkerung zu versklaven. Aus diesem Grund schotten sich die Familien ab und bereiten sich auf den unausweichlichen Krieg vor. Fast wie von einer Paranoia angetrieben kaufen sie für mehrere Tausend Dollar Schutzräume, die tief unter der Erde den unvorbereiteten ‚Nichtwissern‘ versteckt bleiben, ebenso decken sie sich mit Waffen ein, die sie bei ihren nächtlichen Patrouille-Fahrten immer griffbereit haben. Einer dieser vermeintlich sicheren Orte nennt sich *Almost Heaven* und wurde im Jahre 1994 in Idaho von ‚Bo‘ Gritz gegründet.

In *Almost Heaven* beginnt Theroux's Reise jedoch nicht. Diese beginnt bei Steve Quail. In dessen ‚Survival‘ -Laden *Safetrek* wird Louis Theroux über die *New World Order* aufgeklärt, einer Verschwörungstheorie, deren beabsichtigtes Ziel es ist, die Bevölkerung zu unterjochen. Louis Theroux beschließt weiter zu ziehen, um in ein vermeintlich gefährlicheres Gebiet vorzudringen. Er geht nach *Almost Heaven*. Dort angekommen lauscht er in dem Haus von James Gordon ‚Bo‘ Gritz dessen Radiosendung, um daraufhin von ihm auf einer Landkarte Amerikas aufgemalt zu bekommen, welche Gefahren militärischer, nuklearer oder klimatischer Art den USA drohen und sogar von der Organisation FEMA (Federal Emergency Management Agency) bestätigt wurden. Idaho war somit der einzige von Katastrophen befreite und sichere Fleck auf der Landkarte, der von Militär,- und Umweltkatastrophen befreit und sicher ist. Um tiefer in die Welt von *Almost Heaven* einzudringen, lässt sich Louis

Theroux von 'Bo' Gritz über waffenfreudige Patrioten berichten, die in *Almost Heaven* leben und sich schon für den sicher bevorstehenden Kampf vorbereitet haben. Auf eigene Verantwortung trifft Louis Theroux auf Mike Cain, der ihm Einlass in den Kern von *Almost Heaven* gewährt. Mike Cain wird nach diesem Treffen eine Art Basis für den Filmemacher und so verbringt er die Nacht bei der Familie und ist sowohl bei dem abendlichen Spieleabend anwesend als auch bei der nächtlichen Patrouille um vier Uhr morgens. Bei einer Fahrt in die Stadt, bei der Louis Theroux zum einen erfährt, dass Mike Cain keine Fahrerlaubnis besitzt, als auch, dass sich in dem Auto eine geladene, ungesicherte Waffe befindet, beschließt Louis eine Pause von Mike Cain und der Gruppe zu nehmen und fährt weiter in den Norden zu Mike Oehler. Dieser wohnt in einer versteckten, höhlenartigen Behausung, die, auf einem Berg gelegen, Schutz vor unerwünschten Gästen bietet. Nach einem ersten Kennenlernen kommt das Gespräch auf *Almost Heaven* und die Ideologie seiner Bewohner auf. Louis Theroux fragt sich, ob es auch eine rassistische Seite in diesem Überlebenskonstrukt gibt und Mike Oehler schickt ihn daraufhin zu Pastor Richard Butler, dem Gründer und Oberhaupt der *Aryan Nations Church* in Hayden Lake. Dort angekommen erfährt er, dass nur das eigene, weiße Geschlecht gerettet werden soll. Nach diesem kurzen Trip in die Welt des Rassismus kehrt Louis Theroux wieder zu *Almost Heaven* und Mike Cain zurück.

Der Begriff Reise impliziert bereits einen ständigen Wechsel der Drehorte und Darsteller. Louis Theroux hat zu Beginn seiner Reise keine genaue Route, die er abarbeitet, vielmehr lässt er sich von den aufkommenden Möglichkeiten treiben. So trifft er zum Beispiel auf die Familie von Mike Cain oder die *Aryan Nations Church* durch Hinweise von anderen Darstellern in dem Programm. Einen stimmigen Zusammenhang und fließenden Übergang zwischen den einzelnen Themen zu erhalten erreichen Louis und sein Team durch Musik, Landschaftsaufnahmen, Autofahrten oder durch eine perfekte Ergänzung des vorherigen Kommentars mit dem darauf folgenden Bild. Vor allem die Verwendung von Musik und Landschaftsaufnahmen geben dem Zuschauer Raum für Orientierung. Eine gelungene Überbrückung eines Szenenwechsels bietet folgendes Beispiel. In dem kleinen Schutzbunker von Steve Quail am Anfang der Dokumentation geht es um das Thema Selbstverteidigung, und als Steve seine Hand als Pistole formt um Louis Theroux die Bedrohung bildlich zu verdeutlichen, gibt es einen Szenenwechsel

und der Zuseher sieht Louis Theroux in dem Laden *Safetrek* selbst am Schießstand eine Kugel abfeuern. Diese Art von Übergang ist fließend und wird nicht als störend empfunden.¹³⁸

Überhaupt ist es interessant, wie dem Zuseher die Informationen übermittelt werden. Zum einen durch einen von Louis Theroux selbst gesprochenen, unterhaltenden Kommentar und zum anderen durch die Darsteller selbst. Denn Theroux fordert die Einwohner auf, ihre Beweggründe und die Sachlage selbst zu erklären, damit die Informationen einen subjektiven Übermittlungswert bekommen.

6.1.2. Die Darsteller und ihre Interaktion mit Louis Theroux

Louis Theroux nutzt bei allen Darstellern eine kurze Phase des Kennenlernens, die es ermöglicht, erste Distanzen abzubauen und auf das eigentliche Thema hinleiten zu können. Sei es wie hier mit einer kurzen Fahrt in einem Schneemobil oder mit der Hilfe beim Aufbau eines Hauses aus Stroh.

Auffallend ist, dass Louis Theroux sich in dieser Dokumentation bei keinem seiner Darsteller mit dem Namen vorstellt. Sein in den aktuellen Filmen etablierter Erkennungssatz: "Hey, I am Louis Theroux from the BBC" scheint hier noch nicht existiert zu haben.¹³⁹ Allgemein kann festgehalten werden, dass Louis Theroux überwiegend versucht sich auf ironische Weise den Menschen zu nähern. Sogar bei der *Aryan Nations Church* überspielt er seine Verlegenheiten und Unsicherheiten mit Witzen.

Die Rolle, die Louis Theroux in dem Film einnimmt ist anfänglich die des Journalisten und entwickelt sich dann speziell bei dem Darsteller Mike Cain zu einem freundschaftlichen Verhältnis. Erkennbar ist diese Annäherung am Ende des Films, als Louis Theroux in einer ruhigen Minute seinen Sorgen um Mike Cain Ausdruck

¹³⁸ *Louis Theroux. The Collection Disc One: Weird Weekends (Track 2 Head for the Hills)*, Regie: Ed Robbins, DVD, Minute 05'30

¹³⁹ Hier sei schon einem Kapitel vorgegriffen, denn die Tatsache, dass sich Louis Theroux weder mit dem Namen vorstellt, noch erklärt, von welcher Organisation das Filmteam kommt weckt den Eindruck, dass es bereits eine Begegnung gegeben hat, bei der die Kamera aus war; oder der Editor hat diese Szene im nachhinein weggeschnitten.

verleiht. Er lässt sich von Mike Cain versichern, dass, wenn es zu einem Krieg kommt, dieser nicht derjenige sein wird, der diesen angefangen hat. Dies geht über ein rein journalistisches Interesse hinaus. Die aufrichtige Sorge um die Person Mike Cain wird dadurch bestätigt, dass sich Louis Theroux sieben Jahre später für sein Buch noch einmal auf den Weg nach Idaho machte um sich über den Überlebenskünstler und seine Familie zu erkundigen und sich auf ihre Spuren zu begeben.¹⁴⁰

Louis Theroux ist bemüht, Orte zu finden und Situationen entstehen zu lassen, die eine ruhige, freundliche und entspannte Atmosphäre ermöglichen und die anwesende Kamera in den Hintergrund rücken lassen. Diese Orte können die freie Natur sein, das eigene Haus oder ein beliebiger Standort, an dem sich der Darsteller wohlfühlt.

Bei dem Wunsch nach Integration gilt es, die Regeln des Zusammenlebens unter den Darstellern zu erlernen. Hier ist es beispielsweise die Bereitschaft, zur Waffe zu greifen. Wie bei keinem anderen Film kommt Louis Theroux hier in Kontakt mit Waffen. Entweder wird nur über deren Gebrauch diskutiert oder er muss, zweimalig selbst eine Waffe in die Hand nehmen und seine Schieß – Fähigkeit demonstrieren. Eine weitere Möglichkeit, sich in die *weird* Gesellschaft einzufügen, nutzt Louis Theroux durch die Teilnahme am alltäglichen Leben. An Abläufen, die ohne die Anwesenheit der Kamera auch stattfinden würden. Er verrichtet zusammen mit den Darstellern ‚normale‘ Dinge wie Holz zerkleinern, Brettspiele mit den Kindern, Fachsimpeln über Musik oder ein Besuch in der Bar.

Die Interviewtechnik liefert brauchbare Informationen für die Analyse des Verhältnisses zwischen dem Filmemacher und seinen Darstellern. Louis Theroux wirkt sehr interessiert an den Gesprächen mit seinen Subjekten und es ist offensichtlich, dass er sich vor seinem Besuch über die Thematik gut informiert hat. Das Interview ist wie ein dynamisches Gespräch konzipiert, bei dem der Darsteller genügend Zeit bekommt seine Gedanken auszuführen. Louis Theroux fragt erst

¹⁴⁰ Ein Jahr nachdem Louis Theroux die Dokumentation gefilmt hatte, erreichte ihn ein Brief von Mike, der ihm darin offenbarte wegen Beamtenbeleidigung verhaftet worden zu sein. Diesem Brief folgte dann sowohl telefonischer als auch Kontakt per Email. Nachdem Mike von der Regierung aufgefordert wurde, sein Haus zu verlassen, brach der Kontakt mit Louis Theroux ab, woraufhin er sich auf die Suche nach Mike machte.

nach, wenn seinerseits mehr Aufklärungsbedarf besteht. Auch versucht er durch Körperkontakt sowohl die räumliche als auch die soziale Distanz zu verringern. Dadurch, dass das Interview meist in einer Wohlfühl- Zone abgehalten wird und die Darsteller bei ihrer Arbeit deswegen nicht unterbrochen werden, werden diese langsam an das sie begleitende Filmteam herangeführt und gewöhnt und nicht überfallen, überfordert oder erschreckt.

1998 ist Louis Theroux noch nicht routiniert im Umgang mit den Darstellern. Erkennbar ist dies an der Biographie von ‚Bo‘ Gritz, die Louis Theroux offensichtlich beängstigt oder an der Zusammenkunft mit den Mitgliedern der *Aryan Nations Church*, bei deren Interview er nicht so locker und amüsiert zu sein scheint wie bei den Interviewpartnern zuvor.

6.1.4. Bildliche und tonale Gestaltung

In diesem Kapitel wird ein 60 - Minuten Film auf seine bildlichen und tonalen Besonderheiten hin analysiert. Es wird nicht ins Detail gegangen, vielmehr werden Aspekte angesprochen, die für das Verständnis der Filme und der Arbeitsweise von Louis Theroux wichtig sind.

Das insgesamt fünfköpfige Team um Louis Theroux inkludiert zwei Kameramänner. Dies ermöglicht, ein Gespräch aus mehreren Perspektiven aufzunehmen, um beim darauffolgenden Schnitt ein dynamisches Bild entstehen zu lassen. Erkennbar wird die Existenz von mehreren Kameramänner an zwei Einstellungen. In der Minute 03'45 befindet sich das Team in dem Laden für Überlebensausrüstungen *Safetrek* von Steve Quail. Als Louis anmerkt, dass Steve für die Katastrophen vorbereitet ist, hingegen er und sein Team nicht, schwenkt die eine Kamera um und filmt das übrige Team, bestehend aus dem Regisseur, dem Tontechniker und einem zweiten Kameramann. In Minute 15'56, in dem Kinderzimmer von Mikes Tochter winkt ein anderer Kameramann in den Spiegel, als der vorher Gesehene. Daraus kann der aufmerksame Zuseher folgern, dass es zwei Kameramänner sind, die jeweils den Film mit eigenen Bildern versorgen.

Auf der bildlichen Ebene erwähnenswert sind zudem die Schnitte beziehungsweise die verschiedenen Übergänge der Szenen und die Kameraführung.

Die Übergänge sind fließend und werden nicht als störend empfunden. Ein gutes Beispiel für einen fast unmerklichen Übergang in Bild und Ton ist in Minute 01'50 zu beobachten. Anfangs ist es noch eine Außenaufnahme und der Zuseher sieht Louis und Steve in dem Schneemobil herumfahren. Der Off-Kommentar, der von Louis Theroux gesprochen wird, gibt Folgendes bekannt: "(...) dedicated to defending the US constitution and sounding the alarm for ..." – jetzt gibt es einen Schnitt mit Szenenwechsel in den Laden *Safetrek* und der Satz findet mit den Worten von Louis Theroux "... the most turbulent period in the earth history" ein Ende. Während er diese Worte spricht, ist er auch im Bild zu sehen.

Für die Übergänge sind die Schnitte verantwortlich. Sie sind in dieser Dokumentation dynamisch und treiben die Handlung voran. Ein Beispiel für eine schnelle Schnittfolge ist die Szene mit 'Bo' Gritz, in der er die Katastrophengebiete Amerikas auf der Landkarte einzeichnet.¹⁴¹

Bei der Person 'Bo' Gritz ist zudem zu beobachten, dass dieser vorwiegend aus einer unteren Perspektive gefilmt wird und somit mächtiger wirkt. Dies unterstreicht seine Bedeutung in der Szene und hebt damit auch seine Aktivität im Militär hervor. Die Zwischenschnitte, hier meist Aufnahmen von der Landschaft, unterstützen den vorangehenden Text. Es werden Landschaftsaufnahmen gezeigt, während im Off-Kommentar die Beschreibungen von 'Bo' Gritz über das Land und dessen Weiten zu hören sind, fast als wollten die Aufnahmen dessen Aussagen bestätigen. Die Landschaftsaufnahmen symbolisieren die Einsamkeit, Weite, Abgeschiedenheit und die kleine überschaubare Gemeinschaft ihrer Bewohner.

Bei der Kameraführung kann angemerkt werden, dass die schnellen, unkontrollierten, beobachtenden, wackeligen und zum Teil verschwommenen Bilder von einer Handkamera herrühren. Um sich den Darstellern unbemerkt zu nähern und die vielen extremen *Close-Ups* Aufnahmen zu bekommen bedient sich der Kameramann der Möglichkeit des Zooms. Bei Minute 05'32, einem extremen *Close-Up* von Steve, suggerieren sein kurzer Blick in die Kamera, dass er sich in diesem Moment beobachtet und unwohl fühlt. Ein Gefühl, dass sich auf den Zuschauer überträgt.

¹⁴¹ Louis Theroux. *The Collection Disc One: Weird Weekends* (Track 2 *Head for the Hills*), Regie: Ed Robbins, DVD, Min. 08'24 – 10'20

Die tonale Ebene inkludiert Ton, Musik und Kommentar. Die Eröffnungsmusik zu Beginn wird im Laufe des Dokumentarfilms immer wieder eingespielt. Dies birgt die Gefahr, sich zu einem 'Ohrwurm' zu entwickeln. Die Erkennungsmelodie wird insgesamt 3-mal eingespielt und immer dann, wenn sich Louis Theroux auf die Reise zu einem neuen Schauplatz aufmacht. Allgemein wird in diesem Dokumentarfilm, im Gegensatz zu seinen späteren Filmen viel mit Musik gearbeitet. Auch in der Minute 01'56 wird passend zur Stimmung das Lied *It's the End of the World* von der Band R.E.M eingespielt. Der Kommentar, in der original englischen Version, gesprochen von Louis Theroux selbst, ist informativ, manchmal auch selbstironisch, zu verstehen und überwiegend synchron zum Bild.

6.1.5. Authentizitätssignale

Die bildliche Ebene und die Authentizitätsmechanismen sind verwandte Themen. Jedoch lohnt es sich, diese getrennt voneinander zu betrachten. Strategien der filmischen Bearbeitung die Authentizität betreffend finden sich in der sprachlichen Gestaltung und Kameraführung, dem Ton, der Montage und der Autorreflexivität. Elementare Signale wie Handkamera, verwackelte und verschwommene Bilder und Aufnahmen von Originaltönen sind durchgängig im Film zu beobachten.

Ein Beispiel für schlechte Lichtverhältnisse liefert Minute 04'45, in der sich Louis Theroux mit Steve Quail in dessen Schutzraum befindet. Hier gibt es keine extra Beleuchtung oder Ausleuchtung des Geschehens und Louis Theroux steht komplett im Dunkeln. Diese Illusion des Authentischen wird dadurch gebrochen, dass ab der Minute 04'48 der Raum extrem ausgeleuchtet wird. Natürlich ist es so für den Zuseher angenehmer, da er die Darsteller nicht nur hören, sondern auch im Raum ausfindig machen kann. Für diese verändernden Licht-Verhältnisse muss der natürliche Fluss des Gespräches unterbrochen werden, damit die massiven Scheinwerfer aufgebaut werden können. Das grelle, fast schon unangenehme Licht hat nichts mit den natürlichen, wahrhaftigen Begebenheiten vor Ort zu tun.

Authentizitätsstrategien können in zwei Kategorien eingeteilt werden. Zum einen Authentizität die Darsteller betreffend und zum anderen in Hinsicht auf die vorfilmischen Handlungen.

Bei Darstellern kann ihre Glaubwürdigkeit anhand der Physiognomie des Gesichtes gedeutet werden, ebenso an Verhaltensmustern oder Reaktionen auf bestimmte Ereignisse. Ein Beispiel für die Erkennbarkeit des Authentischen durch Aufnahmen des Gesichts liefert Louis Theroux in der Minute 31'40 – 32'19 selbst. Der Zuseher sieht Louis Theroux verschlafen und geprägt von den Auswirkungen des letzten Abends. Diese Strategie kann dahin gehend interpretiert werden, dass sie den Filmemacher Louis Theroux ohne Maske zeigt, eben den wahren Louis Theroux. Das Verhalten der Darsteller zu studieren ist auch ein nützlicher Hinweis auf authentisches Filmmaterial. Hier gilt es zu untersuchen, ob sie der Kamera gegenüber verlegen sind oder unsicher, ob sie sich der Existenz dieser bewusst sind. Die Darsteller wissen um die Existenz der Kamera¹⁴² und in Minute 38'04 werden exemplarisch Unsicherheit und Verlegenheit von dem Geistlichen Jerry Grudle deutlich. Dieser offenbart Louis, dass er sich gerne die britische Unterhaltungsserie *Are you being served?* ansieht. Auf die Frage wie er Mr. Humphries, den homosexuellen Freigeist der Serie findet, sucht der Geistliche offensichtlich nach Worten und kratzt sich energisch am Oberkörper. Diese Geste wird durch eine Großaufnahme der Kamera noch unterstrichen.

Auch die Authentizitätsmechanismen die Handlungen betreffend geben Anlass zur Interpretation. Hier gilt es darauf zu achten, ob wirklich der Alltag der Darsteller gefilmt wird oder ob der Zuschauer Zeuge einer extra für das Filmteam inszenierten Vorstellung ist. Aufgrund der wenigen spektakulären Aufgaben, die die Darsteller während der Aufnahmen erledigen, kann behauptet werden, dass es sich um alltägliche Aufgaben handelt. Demnach wird das Leben nicht extra für das Programm von Louis Theroux spektakulär inszeniert, sondern einfach weitergelebt, indem Holz gehackt wird, die Autoscheiben von der morgendlichen Eisschicht befreit werden oder die Live-Band in der naheliegenden Bar besucht und angehört wird.

Ein weiteres Zeichen, welches für glaubwürdig und nicht inszeniert angesehen werden kann, ist die Unaufgeräumtheit im Hintergrund der Szenen. Beispielsweise in der Minute 03'34 bekommt der Zuschauer einen Einblick in die Unordnung im Büro von Steve oder in der Minute 15'53, als Louis unangemeldet das Zimmer von Mikes

¹⁴² Die Kamera wird von den Darstellern wahrgenommen, da sie wissentlich in diese blicken.

Tochter betritt. Bei Steve zeigt dies, dass er sich vor der Kamera nicht anders präsentieren möchte, als er ist und bei der Tochter unterstreicht es die Spontanität des Besuchs von Louis und seinem Team.

Auch die Selbstreflexion des Filmteams in Minute 03'45 kann ein Authentizitätssignal sein. Die Kamera ist deutlich sichtbar und ebenso, dass außer Louis Theroux noch vier weitere Menschen um ihn stehen.

Es ist interessant zu beobachten, wie Louis Theroux das Gesagte mit Archivmaterial, hier beispielsweise Videomaterial und Zeitungsausschnitten, zu belegen versucht. Um das Insiderwissen von 'Bo' Gritz hervorzuheben und die Existenz von *Almost Heaven* zu untermalen, zeigt er zum Beispiel zur Einführung des Darstellers Zeitungsausschnitte des Jahres 1994, welche die Gründung von *Almost Heaven* dokumentieren. Auch die Organisation *FEMA* existiert in der Wirklichkeit.

Des Weiteren informiert das Archivmaterial über die *Aryan Nations Church* und deren Ideologien und Gedanken. Louis Theroux nutzt demnach das vorgefundene Material, um in eine neue Thematik einzuführen und den Zuschauer auf das Folgende vorzubereiten. Dies zeigt, dass die Organisationen nicht extra für das Fernsehen und Louis Theroux gegründet wurden, sondern schon vorab mit ihrer Meinung und Lebensform existierten.

Bei Minute 34'21 sitzt Louis Theroux in dem Cadillac des Pastors der Kirche und führt ein Gespräch mit dessen Assistenten, als sie aufgrund der eisigen Wetterverhältnisse Zeuge eines Beinahe-Unfalls werden. Diesen kann der Zuschauer zwar nur hören, jedoch handelt es sich hierbei um ein Authentizitätssignal, da es unwahrscheinlich ist, dass dieser Unfall inszeniert wurde.

Bisher wurden nur Szenen aufgeführt, die für die Glaubwürdigkeit des Films stehen. Doch gibt es in dem Film Szenen, die sehr den Anschein haben, extra für das 'schöne Bild' produziert worden zu sein. In der Minute 27'25 – 27'51 sieht der Rezipient Louis Theroux und Mike Cain während eines ernstesten Gesprächs in den Sonnenuntergang laufen. Den Inhalt des Gesprächs hört er durch die Off-Stimme, welche die Situation romantisiert. Auch wenn Louis Theroux durchaus um Authentizität bemüht ist, diese Szene wirkt inszeniert und geplant.

Dies gilt auch für die Szene in dem kleinen versteckten Waldhaus von Mike Oehler. Der Zuseher sieht ein Durcheinander von Papier, Zeitschriften und Bücherstapeln.

Als Louis Theroux fragt, ob Mike nicht Fotos aus früheren Tagen besitzt, ist sein High-School-Jahrbuch von vor etlichen Jahren „zufälligerweise“ auf einem Stapel von Büchern in all dem Chaos.¹⁴³

6.2. *Gangsta Rap*

6.2.1. Inhalt

In diesem Dokumentarfilm widmet Louis Theroux sein Interesse dem extremen Gangsta-Rap. Mit Gangsta-Rap ist eine Kategorie der Hip-Hop Kultur gemeint, die ihre Ursprünge in den amerikanischen Ghettos hat. Diese musikalische Richtung glorifiziert Kriminalität, Drogen, Waffenbesitz, Gewalt und Prostitution. Louis Theroux's Mission ist es, im Selbstversuch herauszufinden, ob er sich als englischer und vor allem weißer Bürger der Mittelschicht in der Szene als Gangsta-Rapper behaupten kann.

Seine Reise führt ihn nach New Orleans (Louisiana), nach Jackson (Mississippi) und nach Houston (Texas). Im Laufe der Dreharbeiten trifft er sowohl auf erfolgreiche wie auch minder erfolgreiche Künstler.

Im Vordergrund des Films stehen zwei entgegengesetzte Lebenseinstellungen. Auf der einen Seite steht der 'Pimp'¹⁴⁴ Mellow T. aus Jackson. Für ihn ist sein kriminelles Leben Grundvoraussetzung um authentische und reale Musik und Texte zu realisieren und auch um diese zu finanzieren. Die Konsequenz dieser Sichtweise liegt auf der Hand.

Ganz anders als Mellow T. denkt der millionenschwere im Rap-Business erfolgreiche Master P.. Für ihn kann ein Rapper nur real und echt sein, wenn er alles dafür tut, sich und seine Familie aus dem Elend herauszuholen. Die Kriminalität die in den Texten behandelt wird muss nicht gelebt werden.

¹⁴³ Louis Theroux. *The Collection Disc One: Weird Weekends* (Track 2 *Head for the Hills*), Regie: Ed Robbins, DVD, Minute 29'10-29'26

¹⁴⁴ Dieses Wort ist im amerikanischen umgangssprachlich ein anderer Begriff für Zuhälter. Die heutigen "Pimps" zeichnen sich speziell durch ihren auffallend exzessiven Dresscode, aus welcher sich durch viel Gold, auffälligen Schmuck und Pelzmäntel definiert.

6.2.2. Louis Theroux im Selbstversuch

Louis Theroux's Mission in diesem Film ist es, sich als weißer und englischer Rapper ohne kriminellen Hintergrund in der Szene zu etablieren. Während der Dreharbeiten bekommt er die Möglichkeit an der Radioshow mit dem Programmtitel *9 O'Clock Props*, moderiert von Wild Wayne, teilzunehmen. In dieser Radioshow treten zwei Animatoure in einem Rap-Wettkampf live gegeneinander an.

Doch schon, bevor man ihm dieses Angebot offeriert, steigt in ihm der Wunsch auf, sich im Selbstversuch als Rapper zu probieren. So reist er zwischen New Orleans, Jackson und Houston umher, um sich Ratschläge einzuholen und sein Ziel souverän umsetzen zu können.

Sein erster Aufenthalt führt ihn zu der Firma Pen and Pixel und zu dessen erfolgreichstem Bildgestalter namens Sean Brock. Die meisten Künstler, die bei dieser Firma unter Vertrag stehen, sind im Gefängnis oder waren schon einmal Insasse. Dies impliziert, dass sie eine gewisse gefährliche und bedrohliche Ausstrahlung haben. Sie werden von einer Aura umgeben, die für das Business nötig ist. Nicht so bei Louis Theroux. Ein brillentragender BBC Journalist, ist mit seiner normalen Kleidung und seinem Auftreten, weit von der Hip-Hop Kultur entfernt. Aber Louis Theroux ist es auch wichtig, sich nicht in ein Image einfügen zu müssen, nur um erfolgreich zu sein. Er will es mit dem echten und netten Louis Theroux versuchen. Obwohl der Name 'Louis Theroux' nicht gerade typisch und verkaufsfördernd für einen Gangsta-Rapper ist, besteht Louis Theroux darauf ihn zu behalten. Bei dem Imagefoto wiederum sprudeln die Ideen aus Louis Theroux heraus und es entsteht das Image eines Katzen und Wein liebenden 'Mafioso'.

Die Rapper Reese und Bigelow helfen Theroux einen für ihn passenden Text zu schreiben und Theroux bringt sich tatkräftig in die lyrische Phase mit ein. Einige Reime werden von Kennern der Branche übernommen, einige finden nur Anlass zum Spott. Mit einem gelungenen Rap auf Papier trifft Louis Theroux im Radio ein und nach einer kurzen Vorstellungsrunde geht es gleich in den Wettkampf und Louis Theroux muss sich gegen YTs behaupten. Er schlägt sich tapfer und gewinnt am Ende den Wettkampf. Ob verdient oder nicht, bleibt dem Rezipienten selbst überlassen.

6.2.4. Authentizitätssignale

Aufgrund der guten bildlichen Qualität werden elementare Authentizitätssignale wie verschwommene Bilder oder ungünstige Beleuchtungsstile vergebens gesucht. Was jedoch speziell in diesem Film für Glaubwürdigkeit steht, sind die Aussagen der Darsteller und ihr Verhalten. Hierfür gibt es mehrere Beispiele.¹⁴⁵

Der Zuschauer kann Verunsicherung und Verlegenheit beobachten, vor allem dann wenn Louis Theroux die Darsteller offen auf ihre kriminellen Machenschaften anspricht. Dies äußert sich dann in einer zappeligen Körpersprache, Gelächter und nervöses Kaugummikauen.¹⁴⁶ Besonders aufschlussgebend ist in diesem Zusammenhang das Treffen mit dem selbsternannten 'Pimp' Mellow T.. Gerade er scheint nicht über die Konsequenzen nachzudenken, die sich aufgrund seiner Aussagen ergeben könnten. Er gibt vor laufender Kamera zu, dass er mit kleinkriminellen Dingen und als Zuhälter sein Geld verdient. Aber nicht nur das, er führt das Kamerateam zu einer Gruppe von Jugendlichen, denen der aufmerksame Zuschauer ihre Nervosität beim Blick in ihre Gesichter ansieht. Louis Theroux spricht Mellow T. auf seine Beobachtungen an und dieser gibt zu, dass die Gruppe unruhig ist, da sie gerade Drogen verkauft. Dass aufgrund dieses filmischen Materials zum Beispiel Gesichter von der Polizei identifiziert werden können, kümmert Mellow T. wenig und gerade dadurch wirkt er authentisch.

Die Person Mellow T. wirkt nicht nur durch seine Taten glaubwürdig, sondern auch durch sein Aussehen und seine Attitüde.¹⁴⁷

Auch im Verhalten von Louis Theroux erkennt der Rezipient Authentisches. In der Minute 23'55 – 23'59 verpasst der Filmemacher die Gelegenheit, mit Master P. zu sprechen und mit "That was my chance. I missed it" bringt er seine Misere zum Ausdruck. Diese Szene zeigt, dass Louis Theroux sich seine Treffen erarbeiten muss und sie ihm nicht immer präsentiert werden.

Die Live-Radiosendung mit eingeschalteten Zuhörern ist auch ein Merkmal für authentisches Material. Louis muss vor einem live zugeschalteten Publikum sein

¹⁴⁵ Der Fokus soll bei diesem Kapitel speziell auf dem Verhalten der Darsteller liegen, jedoch zusätzlich als Authentizitätsmechanismen identifiziert werden können zum einen das Anklopfen bevor ein neuer Raum betreten wird und zum anderen das Leiser werden der Musik sobald Louis Theroux unangekündigt erscheint.

¹⁴⁶ *Louis Theroux. The Collection Disc Two: Weird Weekends (Track 8 Gangsta Rap)*, Regie: Kate Townsend, DVD, Minute 20'44

¹⁴⁷ ebenda Minute 08'37 – 08'54

Können unter Beweis stellen. Es ist nichts inszeniert, außer vielleicht der Gewinner am Ende, der Louis Theroux heißt. Während der Radiosendung stimmen sechs Frauen für einen Teilnehmer ab, mit dem Ergebnis, dass Louis und YT's jeweils drei Stimmen haben. Mehr erfährt der Zuschauer nicht. Als der Gewinner verkündet wird, ist dies mit großer Überraschung Louis Theroux. Es kann hier nicht eindeutig bestimmt werden, wer den Wettkampf gewonnen hat, doch dass es der unerfahrene Filmemacher ist, ist mit den Worten Theroux zu argumentieren *weird*.

6.3. *America's Medicated Kids*

Auf den ersten Blick scheint diese Dokumentation nicht mit den vorherigen Filmen und dem Titel dieser Diplomarbeit in Verbindung zu stehen. Fakt ist, dass sich dieser Film nicht mit den *weird* Subkulturen Amerikas auseinandersetzt, sondern diesmal wird der Filmemacher Louis Theroux in einem ernsten Kontext gezeigt. Gründe, sich für *America's Medicated Kids* zu entscheiden, liegen zum einen darin, die thematischen und personenbezogenen Entwicklungen des Filmemachers im Laufe der Jahre zu verdeutlichen und zum anderen behandelt dieser Film ein modernes Phänomen des 21. Jahrhunderts.

6.3.1. Inhalt und Thematik im Spannungsfeld gesellschaftlicher Diskussionen

Sowohl in der breiten Gesellschaft als auch unter Experten besteht der Verdacht, dass ADHS, eine Aufmerksamkeitsdefizit-/ Hyperaktivitätsstörung bei Kindern und Jugendlichen überdiagnostiziert wird. Dies wäre nicht weiter tragisch, wenn nicht mit dieser Diagnose eine Behandlung mit sehr starken Psychopharmaka einherginge. Eine Behandlung, bei der die weitreichenden Nebenwirkungen speziell bei Kleinkindern und Kindern nicht ausreichend und sicherstellend erforscht wurden. Eltern, Psychologen und Ärzte tragen die Verantwortung, zu entscheiden, ob es sich um eine alterstypische Verhaltensweise handelt oder um eine psychische Erkrankung. Dies impliziert die Diskussion darüber, ob die Kinder aus Bequemlichkeit

und der Einfachheit wegen von den Eltern ruhig gestellt werden oder ob sie wirklich diese starken, verhaltensverändernden Medikamente benötigen.

Genau dieser Diskussion und den aufkommenden Fragen widmet sich Louis Theroux in seiner Dokumentation. Es geht um Verantwortung, Vertrauen und den Unterschied zwischen krankhaftem oder dem Charakter entsprechendem Verhalten.

Er besucht die *Western Psychiatric Institute and Clinic* in Pittsburgh, die sich auf verhaltensauffällige Kinder und Jugendliche spezialisiert hat. In dieser Klinik lernt er die Familien des 10 jährigen Hugh, des 6 jährigen Jack und der 15 jährigen Kaylie kennen. Bei allen drei wurde ADHS diagnostiziert, bei Hugh zusätzlich das Asperger Syndrom und eine Bipolare Störung; bei Jack Zwangsstörungen.

Um die früh getroffenen Entscheidungen der Eltern, ihre (kleinen) Kinder beispielsweise mit Antidepressiva zu behandeln, zu verstehen, gewähren diese Louis Theroux einen Einblick in ihr alltägliches Leben. Fokus liegt hierbei auf Hugh, der vor allem mit einem Hang zum Suizid die Sorgen der Eltern schürt. Während der Dreharbeiten versucht Louis Theroux eine Verbindung zu dem Jungen aufzubauen und er versucht Indizien dafür zu finden, dass es sich hierbei vielleicht doch um einen ‚normalen‘, vielleicht etwas mürrischen, Jungen handelt.

Im Laufe des Films werden für Louis Theroux Anzeichen des Asperger Syndroms bei Hugh erkennbar und er kommt dem Kontrollzwang des Jungen entgegen, indem er ihn für das letzte Interview selbst Regie führen lässt und wie der Zuschauer sehen kann, geht der Junge völlig in dieser Rolle auf.

6.3.2. Interviewführung

Dieser Dokumentarfilm ist einer der wenigen Filme Theroux, bei dem der Fokus auf der Interaktion mit Kindern liegt. Die Arbeit mit jungen Menschen gilt in der Film- und Fernsehbranche als eine der schwierigsten Aufgaben.

Im folgenden Text wird die Interviewstrategie von Louis Theroux auf die einzelnen, im Fokus der Dokumentation stehenden Darsteller, unterteilt in Kinder und Erwachsene, beleuchtet. Allgemein ist bei den Interviews mit den Kindern zu beobachten, dass sich Louis Theroux auf freundschaftliche, vorantastende und

ruhige Art annähert. Hugh und Jack versucht er mit der Einbindung in ein Spiel für sich zu gewinnen und bei Kaylie setzt er auf ein persönliches Gespräch.

Louis Theroux führt die Gespräche mit Hugh an Wohlfühl-Orten. Er spricht mit dem Jungen in seinem Kinderzimmer oder fährt nur mit ihm in dessen Lieblingseisdiele. Damit verschafft sich Louis die Sympathie des Jungen, auch wenn dieser es durch sein diagnostiziertes soziales Fehlverhalten nicht explizit zeigen kann. Aber, dass er überhaupt Louis Theroux in seine Welt einlädt und ihm offen antwortet, zeigt seine positive Einstellung in Bezug zu Louis Theroux. Dass ihm die Anwesenheit des Filmemachers zum Teil auch einfach gleichgültig ist, zeigt sein abruptes Verschwinden aus der Interviewsituation, um sich für ihn wichtigeren Sachen zu widmen.¹⁴⁸

Durch ruhige und einfache Fragen versucht Louis Theroux einen Zugang zu dem Jungen zu bekommen und lässt ihn seine Sicht der Dinge erzählen.¹⁴⁹ Er möchte sich in die Situation des Jungen hineinfühlen, ihn und seine Eltern durch die Gespräche besser kennen und verstehen lernen. Am Ende des Films sehen wir Louis Theroux in seiner Rolle als Journalist. Er erkennt während der Drehaufnahmen, dass Hugh gerne die Kontrolle über Dinge und Situationen hat und so darf er für das letzte Interview selbst Regie führen und sich damit selbst präsentieren. Hugh zählt die Vorteile und die Nachteile seiner Krankheit auf und bedankt sich, wie bei einer 'Oscar' Preisrede, bei seinen Eltern.¹⁵⁰

Bei Jack ist das für Louis Theroux auffälligste Problem nicht verlieren zu können. Er spricht leiser mit ihm als mit den üblichen Darstellern um seinem zarten Alter gerecht zu werden.¹⁵¹

Der Wohlfühl-Ort bei Kaylie ist der Stall ihrer Zwergziege. Sie gibt ihr Schutz bei der persönlichen Befragung zu ihrer Gefühlslage und ihrer Situation.¹⁵² Bei Kaylie kommt noch die besondere Situation hinzu, dass sie für die Filmaufnahmen eine Pause von ihren Medikamenten macht. Als ein spontaner Stimmungswechsel bei ihr zu beobachten ist, versucht Louis ihr Inneres, mit Fragen zu ihrer Stimmung zu

¹⁴⁸ *Brave Kinder auf Rezept*, Regie: Danny Horan, DVD, Minute 0'20 (Orig. *America's Medicated Kids*)

¹⁴⁹ ebenda Minute 8'26-9'42

¹⁵⁰ ebenda Minute 51'04-54'28

¹⁵¹ ebenda Minute 15'17-17'08

¹⁵² ebenda Minute 40'48-42'18

verstehen. Sie fühlt sich jedoch nicht wohl in ihrer Haut und überfordert durch die Situation, sodass sie eine Tablette einnehmen muss.¹⁵³

Anders als bei seinen erwachsenen Darstellern geht Louis Theroux bei den Kindern eher auf körperliche Distanz. Er lässt den psychisch gestressten Kindern somit ihren Freiraum und bedrängt sie nicht.¹⁵⁴ Er vermittelt Respekt ihnen gegenüber. Dies zeigt sich auch dadurch, dass Louis Theroux sich auf die gleiche Höhe der Kinder begibt, indem er sich zum Beispiel auf den Boden kniet oder, dass er sich nach ihrem Gespräch höflich für deren Mithilfe an seinem Film bedankt.¹⁵⁵ Dies symbolisiert den Kindern, dass er auf ihrer Seite steht und nicht noch eine zusätzliche ‚Bedrohung‘ von außen ist. Auch bindet er die Kinder mit ins Gespräch ein, damit sie nicht das Gefühl haben, übergangen zu werden.

Bei den Interviews mit den Psychologen merkt der Zuschauer, dass Louis Theroux nur auf Information aus ist. Auch versucht er nicht erst auf die Thematik hinzuleiten, sondern trifft mit seiner ersten Frage sofort den Kern der Problematik, nämlich wann das Verhalten eine Charaktereigenschaft ist und wann eine Krankheit. Gerade bei den psychologischen Experten fragt er gezielt nach und der Zuschauer merkt, dass Louis Theroux sich vorbereitet hat. Er möchte wissen, wer den Studien nach am häufigsten betroffen ist und ob der Arzt sich seiner Verantwortung darüber bewusst ist, ein kleines Kind, welches sich noch in der Blüte des geistigen und körperlichen Wachstums befindet, mit verhaltensverändernden Medikamenten zu therapieren und nicht nur mit einer Verhaltenstherapie. Seine Interviewpartner antworten ihm stets sicher und souverän und lassen sich von den Fragen des Filmemachers nicht aus der Reserve locken.¹⁵⁶

Interessant ist auch seine Interviewführung mit den Eltern und hier speziell den Eltern von Hugh, die ihm auch ihre Gastfreundschaft anbieten. Nach einer Vorstellungsrunde geht es in die Küche der Familie. Die Küche ist in den meisten Familien der zentrale Punkt und Wohlfühl-Ort. Auch wird der Tag mit Louis Theroux in der Küche beendet und zwar mit einem Glas Wein und den Reflexionen des

¹⁵³ ebenda Minute 43'31-45'29

¹⁵⁴ ebenda Minute 49'44-50'00

¹⁵⁵ ebenda Minute 21'58

¹⁵⁶ ebenda Minute 04'05-04'48; 11'18-12'22

Tages. Da es ein sehr heikles Thema ist und er die Eltern dafür nicht kritisieren oder verurteilen möchte, geht er sehr behutsam mit ihnen um. Um herauszufinden, ob sich Barbara, die Mutter von Hugh, der Risiken bewusst ist, bringt Louis Theroux den Aspekt ins Gespräch, dass die Neuroleptika nur an Jugendlichen über achtzehn Jahre getestet wurden. Er fragt sie daraufhin auf eine naive und unwissende Art, was dies denn bedeutet? Barbara antwortet ihm lächelnd -was signalisiert, dass sie ihn durchschaut hat- dass dies bedeutet, dass die Nebenwirkungen bei Kindern noch nicht erforscht sind und sie gibt zu, dies beunruhigt sie.¹⁵⁷ Nicht nur Barbara sieht sich aufgrund der Fragestellung von Louis Theroux gezwungen, sich und ihre Entscheidungen zu verteidigen. Dadurch, dass der Filmemacher den Eltern Zeit gibt zu antworten und er somit eine abwartende Haltung einnimmt, fühlen diese sich vielleicht auch genötigt, mehr Preis zu geben als nötig und gewollt. Interessant ist auch, dass ein sehr intimes Gespräch zwischen Barbara und Louis Theroux im Auto, demnach einem kleinen Raum ohne Fluchmöglichkeit stattfindet. Barbara wird nicht abgelenkt und ist vollkommen konzentriert auf das angesprochene Thema. Wahrscheinlich kommt es auch genau aus diesem Grund zum emotionalen Tränenausbruch bei Barbara. In dieser Szene zeigt sich aber auch, dass Louis Theroux weiß, wann es gilt sich zurückzuziehen.¹⁵⁸

Allgemein kann festgehalten werden, dass die Interviewführung von Louis Theroux eine ruhige, auf Information aufbauende und ehrliche ist. Durch seine naive Fragestellung macht er dem Publikum die Thematik verständlich und ermöglicht bzw. erlaubt dem Darsteller sich zu öffnen. Die erwachsenen Darsteller sind ihm stets mit dem Körper zugewandt, was signalisiert, dass sie ihm ihre Sorgen und Ängste anvertrauen.

¹⁵⁷ ebenda Minute 05'18-06'17

¹⁵⁸ ebenda Minute 22'05-24'45

6.3.3. Authentizitätssignale

Auf der technischen Ebene sind die verwackelten Bilder als Authentizitätssignale auszumachen. Im Falle der Beleuchtung ist die Minute 05'04-05'07 erwähnenswert. Der Zuseher sieht Mave, die kleine Schwester von Hugh, auf dem Sofa sitzen und sie wird geblendet von der Sonne, sodass ihr Gesicht nicht zu sehen ist. Dies ist ein Zeichen dafür, dass die Szene nicht gestellt oder inszeniert ist, da Mave sonst gebeten worden wäre, sich auf einen anderen Platz zu setzen, um sie besser sehen zu können.

Auf inhaltlicher Ebene können folgende Aspekte als Authentizitätsmechanismen festgehalten werden. In der Minute 01'37 wird der Name der Klinik gezeigt, demnach gibt es diese Klinik in der Realität und die Ärzte und andere gefilmten Mitarbeiter können von Patienten identifiziert werden. Dadurch, dass sich Louis Theroux in der führenden Klinik des Landes im Bezug auf psychische Erkrankungen bei Kindern und Jugendlichen befindet, kann vom Zuseher davon ausgegangen werden, dass es sich hierbei um Expertenwissen handelt. Es werden Psychologen und die Betreuer der Kinder befragt, die durch ihren sozialen Stand in der Gesellschaft Ansehen und Vertrauen genießen, und somit Glaubwürdigkeit symbolisieren.

Dadurch, dass Kinder schwer zu manipulieren sind, gelten diese auch als Authentizitätsmerkmal. Kinder reagieren, exakt so wie sie sich fühlen und gerade einen 6 jährigen kann Louis Theroux nicht für seine Dokumentation lenken ohne, dass es der Zuschauer merkt. Dies gilt insbesondere für Kinder, die sich gerade wegen ihres sozialen Fehlverhaltens in psychologischer Behandlung befinden.¹⁵⁹ Diese können ihre Gefühle nicht unter Kontrolle halten und somit sind Wut, Neugierde, Gleichgültigkeit und Freude glaubwürdige Gefühlslagen der Kinder.

Auch die Mutter hat ihre Gefühle nicht unter Kontrolle, wenn es um ihren Sohn geht, denn im Auto bricht sie in Tränen aus. Dies zeigt, dass sie sich nicht für die Kamera

¹⁵⁹ ebenda Minute 31'53-32'46; 15'11-18'47

zusammenreißt, sondern ihren Empfindungen nachgibt, egal ob eine Kamera anwesend ist oder nicht. Sie versteckt sich nicht. Auch als sie in Minute 34'15-34'48 ihren wütenden und missverstandenen Sohn in die Arme nimmt, tut sie das als Mutter und nicht im Hinblick auf die Kamera. Louis Theroux steht bei dieser intimen Szene im Abseits und hält sich zurück.

Das der Vater von Hugh meist unwissend darüber ist, was im Laufe des Tages in der Familie passiert, zeigen zwei seiner Sätze während der Drehaufnahmen. In Minute 05'08-05'11 kommt er die Treppe hinunter und möchte sich dem Filmteam vorstellen. Er kommt mit dem Satz in die Szene "Who is Louis". Dies zeigt, dass dies wirklich sein erster Kontakt mit dem Filmteam ist. Auch in der Minute 37'52 zeigt sich besonders der Vater als authentisch, da er, nachdem Louis Theroux ihm berichtet, dass Hugh sich selbst bestraft hat und seine Selbstbestrafung mit einem beiliegenden Zettel auch begründet, leise und fast unverständlich sagt "Oh this is him".

6.4. Ein Blick auf den Entwicklungsverlauf von Louis Theroux

Die drei vorgestellten Filme geben Anlass die Entwicklung von Louis Theroux zu untersuchen. Seine Themen sind mittlerweile ernster und mehr auf die Gesellschaft betreffend bezogen. Er interessiert sich weniger für aktuelle Themen, wie zum Beispiel jene aus der Rubrik *Weird Weekends*, sondern eher für die Spannungsfelder, die durch das Schicksal der Menschen entstehen. Bei *Weird Weekends* haben sich die Darsteller ihre Situation selbst ausgesucht. Keiner wurde gezwungen ein, zum Beispiel von Rassismus geprägtes Leben zu führen oder in der Pornoindustrie tätig zu sein. Bei *BBC 2 Specials* sind die Menschen vom Schicksal geprägt und diesem hilflos ausgeliefert. Hier gilt es feinfühlig und souverän an die Sache heranzugehen.

Bei *Head for the Hills* ist Louis Theroux 28 Jahre alt. Seine äußere Erscheinung ist unscheinbar und einen sicheren Kleidungsstil vermisst man ebenfalls. Um seine längeren Haare zu verdecken, hat er auch meistens eine Mütze auf. Mit 28 Jahren macht er sich noch keine Gedanken über sein Image als Filmemacher. Er sieht sein

äußeres Auftreten für seine Arbeit als nicht relevant an. Dies ändert sich im Laufe der Jahre. Sein Kleidungsstil wird adrett und dem öffentlichen Auftreten im Fernsehen angemessen. Bei *America's Medicated Kids* zum Beispiel behält er die Mütze bei kalten Temperaturen eher in der Hand als sie aufzusetzen.

Was sich am meisten oder am auffälligsten in der Zeitspanne von 1998-2010 verändert hat, ist sein Verhalten in den Filmen und seine Persönlichkeit, die er mehr und mehr außen vor lässt. Vielleicht haben ihn die Erfahrungen im Laufe der Zeit gelehrt, die eigene Persönlichkeit in der Fernsehbranche zurückzunehmen. Bei einem seiner ersten Filme *Head for the Hills* sprüht der junge Louis Theroux nur vor Energie. Er hat Spaß an seiner Arbeit mit den Darstellern und steht jedem offen gegenüber. Hier will er eher unterhalten als informieren. Natürlich ist er zu Beginn manchmal noch ein wenig eingeschüchtert oder verunsichert, aber dies macht er mit einem witzigen Spruch hier und da wieder weg.

Diese Fröhlichkeit und Selbstironie wird von Film zu Film geringer. Fakt ist, seien es die Thematiken, die persönliche Entwicklung oder das neue Fernsehformat, in dem Louis Theroux tätig ist, er hat sich verändert. Die Person Louis Theroux zieht sich in den aktuelleren Filmen immer mehr zurück und was übrig bleibt, ist ein souveräner und sich auf das Wesentliche konzentrierender Journalist, der sowohl durch seine Interviewführung als auch durch sein Auftreten überzeugt.

7. Ein Vergleich von Michael Moore und Louis Theroux

Michael Moore ist im Bereich Dokumentarfilm des 21. Jahrhunderts nicht mehr weg zu denken. Mit Filmen wie *Roger & Me* (1989, USA), *Bowling for Columbine* (2002, USA) und *Fahrenheit 9/11* (2004, USA) hat er das Genre beim heutigen Publikum wieder bekannt und beliebt gemacht. Ein Vergleich von Michael Moore und Louis Theroux bietet sich an, da Theroux seine Karriere bei *TV Nation*, einer satirischen TV-Show von Michael Moore, beginnt.

Es finden sich viele Unterschiede in der Arbeitsweise der beiden Filmemacher wie zum Beispiel die Thematik, die Verwendung von Autobiographischem, politisches

Interesse, filmisches Auftreten oder in der Interviewtechnik. In diesem Kapitel wird sich auf die jeweiligen Strategien Authentizität zu erreichen, beschränkt, da sich dieser Begriff durch die gesamte wissenschaftliche Arbeit zieht.

Michael Moore hat im Gegensatz zu Louis Theroux eine stets offenkundig subjektive Sichtweise auf die Thematik seiner Filme. Folglich sind die Grenzen zwischen authentischer, wahrhaftiger und manipulierender Darstellung bei Moore nicht klar gezogen. Hier gilt es zu untersuchen, inwieweit der Filmemacher Einfluss auf die Geschehnisse nimmt, um seine Standpunkte und Argumente zu beweisen oder auch nur ins rechte Licht zu rücken. Zudem kommt hinzu, dass durch Michael Moores Subjektivität darauf verzichtet wird, die Situation aus mehreren Blickwinkeln und Perspektiven von den Rezipienten betrachten zu lassen.

Michael Moore manipuliert. Zu einer bewiesenen falschen chronologischen Reihenfolge bei *Roger & Me* (1989, USA) kommt hinzu, dass er zum Beispiel in dem Film *Bowling for Columbine* (2002, USA) eine Szene mit dem NRA Präsidenten Charlton Heston bewusst so durch den Schnitt inszeniert, dass dieser als anstands- und pietätlos wahrgenommen wird. Moore schneidet hier zwei, unabhängig voneinander gehaltenen Reden zu einer zusammen, und dies in der Hoffnung, der Rezipient merke nicht, dass Heston nach einem Zwischenschnitt eine andersfarbige Krawatte trägt,¹⁶⁰

Ähnlichkeiten die Authentizität betreffend lassen sich auf der visuellen Ebene finden. Um die wichtigsten zu nennen: Handkamera, Interviews mit Experten sowie Betroffenen und die Verwendung von Archivmaterial. Auch der Einsatz des Originaltons trägt zur Wahrhaftigkeit der Filme bei. Bezüglich der Filme von Michael Moore sei jedoch erwähnt, dass gerade Fakten oder Graphiken von dem Fernsehteam schon produziert wurden, nur um seine Thesen zu unterstützen.

¹⁶⁰ Vgl. Hissen, Alexandra, "Bowling for more than Columbine. Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore.", 2004, S. 98

8. Zusammenfassung

Louis Theroux hat durch seine spezielle Themenauswahl einen Kultstatus in der heutigen Generation. Durch seine Filme, sein Buch und seine Homepage entwickelte er sich zu einer Marke, die bereits auch im deutschen Fernsehen etabliert ist. Die geschichtliche, theoretische und filmische Auseinandersetzung sowie die Beschäftigung mit dem Begriff der Authentizität, ergaben einen Überblick im Hinblick auf Theroux und seinem Verständnis von Film.

Auf geschichtlicher Ebene können aufgrund des Bedürfnisses nach Aufklärung über die Welt Ähnlichkeiten zu John Grierson festgestellt werden und auch mit Dziga Vertov, der die Kameralinse oder, mit Vertovs Begrifflichkeit zu argumentieren, das *Kinoglaz* dafür nutzt, vom menschlichen Auge nicht Erfasstes festzuhalten. Robert Flaherty wurde betrachtet, da hier die vermeintlichen Ähnlichkeiten als umfangreicher eingestuft wurden. Hier kann festgehalten werden, dass zwar die Beweggründe, nämlich eine fremde Kultur, anhand von Schicksalen einzelner Individuen oder Gruppen, den Menschen näherzubringen ähnlich sind, jedoch die Umsetzung speziell im Hinblick auf die Authentizität auseinandergeht. So war es für Robert Flaherty nicht wichtig, die wahren Umstände und Ergebnisse aus dem Zusammenleben mit fremden Kulturen zu zeigen, sondern er formte die Darsteller und Situationen entsprechend seiner Intentionen. Nicht so Louis Theroux, der um Authentizität bemüht ist und wahrhaftig vorhandene Lebensstile besucht und filmt. Auf der theoretischen Ebene kann Louis Theroux eine Sonderstellung beanspruchen. Er kann weder als ‚reiner‘ Journalist noch als ‚reiner‘ Dokumentarfilmer vorgestellt werden. Vielmehr vereint er beide Stile zu etwas Neuem, das gerade für die heutige „Fernseh-Generation“ attraktiv zu sein scheint. Speziell die Verwendung von Interviews und das vorrangige Interesse nach Wissensvermittlung weisen ihn als Journalist aus, jedoch die gesellschaftlich relevanten Thematiken, die Entwicklung einer eigenen Handschrift und die formalen Attribute sprechen dagegen für einen Dokumentarfilmer. Ob mit journalistischen oder dokumentarischen Zügen können die Filme von Theroux, der Argumentation von Roger Odin folgend, als Kunst bezeichnet werden.

Auf der filmischen Ebene kann festgehalten werden, dass seine Filme dem *participatory mode* und dem *Cinéma Vérité* zugeordnet werden können, da er zum

Beispiel durch das Interview selbst präsent ist im Bild und die Darsteller provokant versucht aus der Reserve zu locken.

Im Hinblick auf die Authentizität kann festgehalten werden, dass Louis Theroux durch seine bildliche Gestaltung und durch seine unvoreingenommene Art authentisch wirkt, aber auch nicht davor scheut, Szenen zu inszenieren oder zu wiederholen. Bei dem ersten analysierten Film *Head for the Hills* können sowohl formal als auch inhaltlich Authentizitätssignale erkannt werden. Die Analyse der Interaktion zwischen den Darstellern und Louis Theroux zeigt, dass er nach einer kurzen Phase des Kennenlernens die gemeinsame Arbeit als Schlüssel nutzt, um sich in die Gesellschaft zu integrieren. Zudem hat der Zuschauer bei diesem Film die Möglichkeit, den dynamischen und fröhlichen Louis Theroux zu sehen.

In dem zweiten Film *Gangsta Rap* bekommt der Zuschauer den mutigen Filmemacher zu sehen, da er gerade durch seinen Selbstversuch die Distanz zwischen den, ihm als *weird* erscheinenden Welten, verringert. Die Authentizitätssignale werden in diesem Film nicht über die bildliche Qualität vermittelt, sondern über die Aussagen der Darsteller, die durch ihre Gestik, Mimik und ihr Verhalten sehr viel über sich und ihre Welt preisgeben.

In dem dritten Film *America's Medicated Kids* handelt es sich nicht um eine *weird* Subkultur, sondern um einen tiefergehenden und jede Schicht der Gesellschaft betreffenden Kontext. Hier wird der Zuschauer nicht mit dem ironischen und mutigen Theroux konfrontiert, sondern mit dem ernsten und nachdenkenden. Die Authentizität wird durch die Kinder vermittelt, da gerade diese für Spontaneität, Ehrlichkeit und Authentizität stehen. Die Analyse der drei thematisch und zeitlich unterschiedlichen Filme hat eine Veränderung bei Louis Theroux erkennen lassen. Zum einen nimmt er sich in seinen Filmen immer mehr zurück und wirkt somit souveräner und objektiver und zum anderen entwickelt er unterschiedliche, den Thematiken angepasste Schwerpunkte in den Filmen. Bei *Head of the Hills* und *America's Medicated Kids* tragen die verschwommenen und verwackelten Bildaufnahmen zu einem hohen Grad der Authentizität bei, wohingegen *Gangsta Rap* durch eine gute Bildqualität glänzt. Interessant ist zudem, dass Theroux bei *Head of the Hills* und bei *America's Medicated Kids* die Darsteller an Wohlfühlorten interviewt, wohingegen er bei *Gangsta Rap* keine Rücksicht nimmt, beziehungsweise es nicht als Notwendigkeit erachtet.

Es kann festgehalten werden, dass der durch den Einklang von Modernität und Zurückhaltung authentisch wirkende Filmmacher Louis Theroux seine Zuschauer vor allem durch seine mutige Herangehensweise, speziell an die für ihn als *weird* erscheinenden Thematiken fasziniert. Durch seine 60minütigen Filme, mit den Attributen witzig, neutral, verständlich, dynamisch und modern, zum Teil unterstützt durch Selbstversuche, bringt er den Zuschauern und auch sich selbst diese Subkulturen Amerikas näher.

9. Schlussgedanken

Louis Theroux hat mittlerweile seinen Platz beim Kanal BBC gefunden. Auch die Tatsache, dass er bereits auf dem deutschen Sender Pro7 gezeigt wurde, bestätigt seinen wachsenden Bekanntheitsgrad. Dies wiederum ermöglicht ihm nun, eine Themenauswahl zu treffen, ohne die Zuschauerquote berücksichtigen zu müssen. Da er sich bereits dem Israel- Palästina- Konflikt gewidmet hat, ist es vorstellbar, dass er sich im Laufe seiner filmischen Karriere weiteren politischen, ökonomischen und kulturellen Themen widmen wird, wie beispielsweise Überbevölkerung, Arbeitslosigkeit, Hungersnot oder Umweltzerstörung.

Auf der Basis von persönlichen Schicksalen könnten ihn Themen interessieren wie Transsexualität oder Vereinsamung und Verarmung von Menschen. Nachdem er sich bereits in seinen Filmen mit Alzheimer, Autismus und dem Tourette – Syndrom beschäftigt hat, ist es denkbar, dass er sich in Zukunft auch mit anderen Krankheiten wie vielleicht Schizophrenie oder Borderline beschäftigen wird.

Wahrscheinlich wird Louis Theroux im Laufe der nächsten Jahre seine Themen auf der ganzen Welt suchen und auch finden. Amerika wird ihm nicht mehr genug sein, zumal er in seinen Programmen bereits viele Themen und Subkulturen Amerikas behandelt hat.

Literaturverzeichnis

- Aitken, Ian. *encyclopedia of the DOCUMENTARY FILM I*. New York · London: Routledge; Taylor & Francis Group 2006
- Aitken, Ian. *encyclopedia of the DOCUMENTARY FILM II*. New York · London: Routledge; Taylor & Francis Group 2006
- Aitken, Ian. *encyclopedia of the DOCUMENTARY FILM III*. New York · London: Routledge; Taylor & Francis Group 2006
- Austin, Thomas / de Jong, Wilma. *Rethinking Documentary, New Perspectives, New Practices*, Maidenhead [u.a]: Open University Press 2008
- Bachmair, Ben. *Fernsehkultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996
- Barnouw, Erik. *Documentary. A History of the Non- Fiction Film*. New York: Oxford University Press 1974
- Barsam, Richard Meran. *Nonfiction Film Theory and Criticism*. New York: E.P. Dutton & Co 1976
- Belke, Ingrid / Inka Mülder- Bach (Hrg). Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. New York :Suhrkamp, Band 3 1960
- Berg, Jan. *Bilder aus der Wirklichkeit. Aufsätze zum dokumentarischen Film und Dokumentation*. Duisburger Woche. Duisburg, 1981, S. 47
- Bibliografisches Institut Mannheim. *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*. Band 3. Mannheim: Lexikonverlag. 9. Auflage. 1971
- Biedermann, Werner. *Bilder aus der Wirklichkeit: Aufsätze zum dokumentarischen Film und Dokumentation*. Duisburger Filmwoche. Duisburg 1981
- Blümlinger, Christa/ Sierek, Karl. *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien: Sonderzahl 2002
- Blümlinger, Christa, *Sprung im Spiegel: filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl- Verl.- Ges. 1963
- Breuer, Ascan. *Der Dokumentarfilm: Die authentische Macht*. Wien: Diplomarbeit an der Universität Wien 2005
- Bruzzi, Stella. *New Documentary: A critical introduction*. London· New York: Routledge 2003
- Calder- Marshall, Arthur. *THE INNOCENT EYE: The life of ROBERT FLAHERTY*. London: W.H. Allen 1963

Christl, Reinhard/ Süssenbacher, Daniela. *Der öffentlich- rechtliche Rundfunk in Europa: ORF, BBC, ARD & Co auf der Suche nach dem Public Value*. Wien: Falter 2009

Ertel, Dieter/ Zimmermann, Peter. *Strategie der Blicke: Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. Konstanz: UVK · Medien/Ölschlager 1996

Fasching, Roman. *Credibility in Documentary Film*. Graz: Diplomarbeit an der Karl-Franzens- Universität Graz 2002

Glynne, Andy. *Documentaries... and how to make them*. Harpenden: Kamera Books 2009

Godard, Jean-Luc. *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. München: Carl Hanser Verlag 1981²

Graham, Roberts/ Taylor, Philip. *The Historian, Television and Television History*. Bedfordshire: University of Luton Press 2001

Grünefeld, Verena. *Dokumentarfilm populär: Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft*. Frankfurt · New York: Campus Verlag 2009

Gunning, Tom. „Vor dem Dokumentarfilm: Frühe *nonfiction*- Filme und die Ästhetik der „Ansicht““. In: KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films Jg. 4, S. 111-121, 1995

Hattendorf, Manfred, „Die Stunde der subjektiven Wahrheit: Fiktionalisierung im Dokumentarfilm Ansätze zu einer Neubestimmung, erprobt an Marcel Ophüls' *Novembertage- Stimmen und Wege* (1990) und Sibylle Scönemanns *Verriegelte Zeit* (1990)“. Heinz- B. Heller (Hg). *Reihen und Aspekte des Dokumentarfilms im Fernsehen der Gegenwart*. Siegen: DFG Sonderforschungsbereich 240 und Autoren 1994, S.74- 103.

Hattendorf, Manfred. *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Programatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschlager/ UVK- Medien 1994

Heller, Hein- B. „Dokumentarfilm als transitorische Genre“. Hoffmann, Kay / von Keitz, Ursula. *Die Einübung des dokumentarischen Blicks: Fiction Film and Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren 2001. S.15- 26

Heller, Heinz- B./ Zimmermann, Peter. *Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth 1990

Hissen, Alexandra. *Bowling for more than Columbine: Subjektivität und Wahrhaftigkeit in den Filmen von Michael Moore*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier (Filmgeschichte international Band 14) 2004

Hißnauer, Christian. *Fernsehdokumentarismus: Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2011

Hoffmann, Kay/ von Keitz, Ursula. *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren 2001

Hohenberger, Eva/ Keilbach, Judith. *Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8 2003

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

Hohenberger, Eva. *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm Etnographischer Film- Jean Rouch*. Hildesheim: Georg Olms AG 1988

Jacobs, Lewis. *The Documentary Tradition 1*. New York: Hopkins and Blake 1971

Knaller, Susanne/ Müller, Harro. *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006

Knaller, Susanne. *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur: Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben*. Köln · Weimar · Wien: Böhlau Verlag 2008

Krakolinig, Gerald. *Medienethik im Dokumentarfilm*. Klagenfurt: Diplomarbeit an der Universität Klagenfurt 1997

Kranzl, Nicole. *Zwischen Abbild und Gestaltung: Vermittlungs- und Erzählstrategien im Dokumentarfilm und ihre theoretischen Grundlagen*. Wien: Diplomarbeit an der Universität Wien 2003

Moore, Michael. *Fahrenheit 9/11: Das Buch. Alle Fakten-Alle Beweise-Alle Szenen*. deutsch: Bayer, Michael [u.a.] . München-Zürich: Piper 2004

Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 1991

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Blomington · Indianapolis: Indiana University Press 2001

Niederberger, Petra, "the creative treatment of actuality" : *John Grierson und die Britische Dokumentarfilm Bewegung*. Wien: Diplomarbeit an der Universität Wien 2003

Noel Carroll/ Jinhee, Choi. *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. 2006

Nowell- Smith, Geoffrey. *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart · Weimar: J.B. Metzler 2006

Pohn, Ernst. *Eine Frage der Perspektive: Dokumentarfilm im Spannungsfeld zwischen subjektiver und objektiver Realitätsvermittlung*. Salzburg: Diplomarbeit an der Universität Salzburg 2001

Roth, Wilhelm. *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München · Luzern: Verlag C.J. Bucher 1982

Schadt, Thomas. *Das Gefühl des Augenblicks: Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch Gladbach: Lübbe GmbH 2002

Schulte, Christian (Hg.). *Kluge Alexander: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*. Berlin: Vorwerk 8 1999

Segeberg, Harro. *Referenzen Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren Verlag 2009

Sösemann, Bernd (Hg.). *Oppelt, Ulrike: Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2002. Band 10

Rey, Anton [u.a.]. *Wirklich?- Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*. Zürich: hdk (Hochschule der Künste) 2009

Theroux, Louis. *Travels In American Subcultures: LOUIS THEROUX. The CALL OF THE WeIRD*. Basingstoke · Oxford :Pan 2005

Thompson, Kristin/ Bordwell, David. *Film History: An Introduction. Third Edition*. New York City [u.a]: McGraw-Hil 2010³

Winkler, Daniel, *Repräsentationsformen der Pariser Banlieue der 90er Jahre zwischen Dokumentation und Konstruktion: Bertrand und Nils Taverniers Dokumentarfilm De l'autre côté du périph' und Tahar Ben Jellouns Erzählung Les raisins de la galère*. Wien: Diplomarbeit an der Universität Wien 2000

Wippersberg, Julia. *Was dokumentiert der Dokumentarfilm? Über die Wirklichkeit und ihre Konstruktion im Dokumentarfilm*. Wien: Diplomarbeit an der Universität Wien 1998

Internetverzeichnis

Roger, Odin: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. http://www.montage-av.de/pdf/112_2002/11_2_Roger_Odin-Semio-Pragmatik_Kunst_Aesthetik.pdf. Zugriff: 23.07.2012

Drew Associates. <http://www.drewassociates.net/>. Zugriff: 27.4.2012

Osimani, Barbara: Dokumentarfilmtheorie- Und Analyse: Ein Pragmatisch-Textologischer Beitrag Zur Debatte Um Den Nichtfiktionalen Film. http://unicatt.academia.edu/barbaraosimani/Papers/412479/Dokumentarfilmtheorie-Und_Analyse_Ein_Pragmatisch-Textologischer_Beitrag_Zur_Debatte_Um_Den_Nichtfiktionalen_Film. Zugriff: 02.05.2012

Hossli, Peter: Der Dokumentarfilm ist die Zukunft des Kinos. <http://www.hossli.com/articles/1995/09/14/%C2%ABder-dokumentarfilm-ist-die-zukunft-des-kinos%C2%BB/>. Zugriff: 21.5.2012

Bill Nichols. <http://www.brightonfilmacademy.org/documentary-brighton/how-documentary-is-defined/>. Zugriff: 25.08.2012

Morris, Errol: The Thin Blue Line. <http://www.alluc.org/movies/watch-the-thin-blue-line-1988-online/303497.html>. Zugriff: 10.09.2012

Mergen, Thorsten: Ästhetik des Authentischen- oder: Gibt es ein Richtiges im Falschen?. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14734&ausgabe=201009. Zugriff: 2.10.2012

Gerhards, Claudia: Die Realität des Fernsehfake. Kleine Geschichte zur Inszenierung von TV- Wirklichkeiten. www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/gerhards_fernsehfakes/gerhards_fernsehfakes.html. Zugriff: 11.10.2012

Louis Theroux interview 1/3. http://www.youtube.com/watch?v=wnaekEJ_nSs. Zugriff: 15.10.2012

Louis Theroux interview 2/3. <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=hyyUPwc-beg>. Zugriff: 15.10.2012

Louis Theroux interview 3/3. <http://www.youtube.com/watch?v=yD6lahyNlgk&feature=relmfu>. Zugriff: 15.10.2012

ITV- Lorraine: Louis Theroux interview (25/04/12). <http://www.youtube.com/watch?v=gtfHs3X8Uqg>. Zugriff: 15.10.2012

Louis Theroux Masterclass @ Docville 2012.

<http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=mzrHog0mwTY>.

Zugriff: 15.10.2012

Richard Bacon Interviews Louis Theroux: 'My time among the ultra Zionists' –

Part1of4. <http://www.youtube.com/watch?v=8TTIK5bOQ2c>. Zugriff: 18.10.2012

Louis Theroux The Ultra Zionists 2001 Double Screen To Avoid Copyright

<http://www.youtube.com/watch?v=FqX2MH65A6c>. Zugriff: 18.10.2012

Richard Bacon Interviews Louis Theroux: 'My time among the ultra Zionists'- Part 2

of 4. <http://www.youtube.com/watch?v=Eb5at2hxMb0>. Zugriff: 18.10.2012

Richard Bacon Interviews Louis Theroux: 'My time among the ultra Zionists'- Part 3

of 4. <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=o1YNe9JVJ20>.

Zugriff: 18.10.2012

Richard Bacon Interviews Louis Theroux: 'My time among the ultra Zionists'- Part 4

of 4. http://www.youtube.com/watch?v=t5EJF0mb8_c&feature=endscreen&NR=1.

Zugriff: 18.10.2012

Homepage von Louis Theroux. <http://louistheroux.com/>. Zugriff: 26.11.2012

Interview mit Louis Theroux.

http://www.bbcgermany.de/GERMANY/dokumentationen/produzenten/louis_theroux_interview.php. Zugriff: 18.10.2012

Subkultur. [http://soziologie.soz.uni-linz.ac.at/sozthe/freitour/FreiTour-](http://soziologie.soz.uni-linz.ac.at/sozthe/freitour/FreiTour-Wiki/subkultur.html)

[Wiki/subkultur.html](http://soziologie.soz.uni-linz.ac.at/sozthe/freitour/FreiTour-Wiki/subkultur.html). Zugriff: 03.11.2012

Louis Theroux: Extreme Love- Autism. [http://watchdocumentary.com/watch/louis-](http://watchdocumentary.com/watch/louis-theroux-extreme-love-12-autism-video_daadc03a4.html)

[theroux-extreme-love-12-autism-video_daadc03a4.html](http://watchdocumentary.com/watch/louis-theroux-extreme-love-12-autism-video_daadc03a4.html). Zugriff: 05.11.2012

Stangl, Werner: Ritalin und ADHS aus psychologischer Sicht. [http://www.stangl-](http://www.stangl-taller.at/ARBEITSBLAETTER/PUBLIKATIONEN/RitalinADHS.shtml)

[taller.at/ARBEITSBLAETTER/PUBLIKATIONEN/RitalinADHS.shtml](http://www.stangl-taller.at/ARBEITSBLAETTER/PUBLIKATIONEN/RitalinADHS.shtml). Zugriff:

12.11.2012

ADHS. <http://www.adhs.de/>. Zugriff: 12.11.2012

Moore, Michael: Bowling for Columbine. [http://america.docuwat.ch/videos/single-](http://america.docuwat.ch/videos/single-docs/bowling-for-columbine)

[docs/bowling-for-columbine](http://america.docuwat.ch/videos/single-docs/bowling-for-columbine). Zugriff: 21.11.2012

Investigativer Journalismus. [http://www.fr-ktuell.de/2011/09/was-ist-denn-eigentlich-](http://www.fr-ktuell.de/2011/09/was-ist-denn-eigentlich-ein-investigativer-journalismus/)

[ein-investigativer-journalismus/](http://www.fr-ktuell.de/2011/09/was-ist-denn-eigentlich-ein-investigativer-journalismus/). Zugriff: 22.11.2012

Filmverzeichnis

Brave Kinder auf Rezept, Regie: Danny Horan, DVD, 18/04/10; (*America's Medicated Kids*, UK, 2010)

Stadt ohne Gnade und Gesetz, Regie: Jason Massot, DVD, 14/10/2011; (*Law and Disorder in Lagos*, UK, 2011)

Eine Stadt im Drogenrausch, Regie: Geoffrey O'Connor, DVD, 09/08/2009; (*The City Addicted to Chrystal Meth*, UK, 2009)

Louis Theroux. The Collection, Regie: u.a. Ed Robbins, Catey Sexton, Kate Townsend, DVD, 2007, DVD/PAL, UK, 08/10/2007

Louis Theroux. The Strange & The Dangerous, Regie: u.a. Geoffrey O'Connor, Paddy Wivell, DVD, UK, 19/01/2009

Fahrenheit 9/11, Regie: Michael Moore, ORF 1, 1.11.2004, USA 2004

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Lisanne Hesse
Geburtsdatum: 07.10.1986
Geburtsort: Fürth, Bayern
Nationalität: deutsch

Schulbildung

1993 – 1997 Grundschole Wintersdorf
1997 – 2002 Dietrich- Bonhoeffer- Gymnasium, Oberasbach
2002 – 2007 Helene- Lange- Gymnasium, Fürth

Studium

Sept.2007 – Universita per Stranieri, Perugia/ Italien
Dezember 2007
Ab Sept. 2008 Universität Wien, Österreich

Berufliche Erfahrung und Praktika

03.08.2010- Fränkisches Theater Schloss Maßbach, Regieassistentin
10.09.2010 Regisseur: Friedrich Bremer, „Scherbengericht“ (deutsche
Erstaufführung).
01.01.2011- WUK Wien, Produktionsassistentin
11.05.2011 Regisseurin: Andrea Imler, „Marionetten ohne
Eingeweide“.
Seit Nov. 2011 Technik und Moderation bei Radio unique Wien.

Weiterbildung

Medienkompetenzlehrgang