



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Filme Dennis Tropicoffs: Zwischen Dokumentar – und
Animationsfilm“

Verfasserin

Olga Wiktorja Pelzer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. Claus Tieber

Danksagung

Ich möchte mich zunächst bei meinem Freund Dominik Tschütscher bedanken, der mir mit viel Zeit, Kompetenz und fachlicher Unterstützung geholfen hat dieser Arbeit eine Form zu geben und mich immer wieder ermuntert hat weiter zu machen.

Der Dank gilt auch meinem Betreuer Mag. Dr. Claus Tieber für die Betreuung meiner Arbeit und die Unterstützung im Entstehen dieser.

Nicht zuletzt gilt der Dank auch meiner Familie die mich mit viel Verständnis und Geduld unterstützt haben und mir immer viel Vertrauen entgegengebracht haben. Sowie meine Freunde die immer ein motivierendes Wort parat hatten.

Für Zdzisław Tyszkiewicz

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG.....	1
2	ABBILDUNGEN DER WIRKLICHKEIT: DER DOKUMENTARFILM.....	4
	2.1 Abbildungen von Realität in Fotografie und Film.....	4
	2.2 Definitionen des Dokumentarischen.....	8
	2.3 Geschichte des Dokumentarfilms.....	16
	2.4 „New Documentary“: Tendenzen zur (Auto-)Biografie.....	20
	2.5 Authentizitätsstrategie: das Interview.....	24
	2.6 „An epistemological shift in documentary“.....	28
3	ANIMierter DOKUMENTARFILM.....	31
	3.1 Der Animationsfilm.....	31
	3.1.1 Definitionen des Animationsfilms.....	32
	3.1.2 Geschichte des Animationsfilms.....	34
	3.1.3 Strömungen und Techniken im Animationsfilm.....	38
	3.2 Der animierte Dokumentarfilm.....	42
	3.2.1 Historische Entwicklung.....	44
	3.2.2 Animation und Realismus.....	47
	3.2.3 Definitionen und Kategorien des animierten Dokumentarfilms.....	48
4	DENNIS TUPICOFF: ANIMATOR UND DOKUMENTARIST.....	56
	4.1 Bio- und Filmografie Dennis Tupicoff.....	58
	4.2 Auswahl der besprochenen Filme und Strategien für die Analyse.....	59
	4.3 Analyse der Animationsfilme von Dennis Tupicoff.....	62
	4.3.1 THE DARRA DOGS (1993) – Verarbeitung eines Kindheitstraumas.....	62
	4.3.2 HIS MOTHER'S VOICE (1997) – Einfühlung und Abstraktion.....	67
	4.3.3 CHAINSAW (2007) – Zwischen Aktualitäten und Fiktion.....	75
	4.3.4 THE FIRST INTERVIEW (2011) – The Impossible Movie: Fotografie in Bewegung setzen.....	83

5	RESÜMEE.....	92
6	ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	97
7	BIBLIOGRAFIE.....	99
8	ANHANG.....	104
9	ABSTRACT.....	105
10	LEBENS LAUF.....	106

1 EINLEITUNG

Dennis Tupicoffs Arbeiten begegnete ich zum ersten Mal bei den Internationalen Kurzfilmtagen in Oberhausen 2008, als sein Film CHAINSAW den Preis im Internationalen Wettbewerb gewann. Dies war eine Sensation, denn ein animierter Film als Hauptpreis in Oberhausen war doch sehr ungewöhnlich. Das nächste Mal begegnete ich einem seiner Filme in der Schweiz, beim internationalen Animationsfilmfestival Fantoche in Baden. Bei dieser Festivalsausgabe wurde dem animierten Dokumentarfilm ein ganzes Spezialprogramm gewidmet – und unter mehr oder weniger interessanten Filmen entdeckte ich HIS MOTHER'S VOICE, der mich sehr beeindruckte. Seit diesem Screening hörte ich zunächst nichts mehr von neuen Arbeiten von Dennis Tupicoff, aber der Film verfolgte mich weiterhin. Den letzten Anstoß, über seine Filme zu schreiben, und auch zu untersuchen, wie seine Balance zwischen dokumentarischem Zugang und Animation funktioniert, hat ein Tribute-Programm in Ljubljana beim Animationsfilmfestival Animateka 2013 gegeben. Hier war Dennis Tupicoff als Jurymitglied geladen und es wurde eine Werkschau seiner Filme gezeigt. Außerdem fand eine Masterclass statt, und ich hatte auch die Möglichkeit, mich mit ihm über seinen Zugang zu Film, Animation und Dokumentarfilm zu unterhalten. Diese Gespräche motivierten mich, seinen Filmen größere Aufmerksamkeit zu schenken und die vorliegende Arbeit zum Thema animierter Dokumentarfilm zu schreiben.

Der animierte Dokumentarfilm ist eine Form, die – immer noch – großen Erklärungsbedarf hat.

In den Recherchen für die vorliegende Arbeit tauchte bei KollegInnen oft die Frage auf, was animierter Dokumentarfilm denn überhaupt sei, wobei die Antwort: „Filme wie WALTZ WITH BASHIR oder PERSEPOLIS“ meistens ausreichte. Diese beiden Filme sind natürlich nur zwei Beispiele für diese Filmform, aber sind abseits von Fachkonferenzen und (Animationsfilm-) Festivals fast die einzigen bekannten Vertreter. Umso wichtiger scheint eine Beschäftigung mit dieser Form, die besonders im Kurzfilm sehr stark ausgeprägt ist und sich mit vielen unterschiedlichen Themen und Problemen der 'realen' Welt auseinandersetzt.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich also bewusst nicht mit WALTZ WITH BASHIR oder PERSEPOLIS (der Vollständigkeit halber tauchen sie natürlich im historischen Kontext auf), sondern mit einer Auswahl an Filmen von Dennis Tupicoff, der ein wichtiger Vertreter für die Form des animierten Dokumentarfilms ist, allerdings außerhalb von Filmfestivals noch wenig Beachtung fand.

Die Arbeit fasst Diskussionen und Definitionen zum Thema Dokumentarfilm und Animationsfilm zusammen, um von diesen ausgehend den animierten Dokumentarfilm zu beschreiben. Eine

Auseinandersetzung mit der Darstellung von Realität im Film ist diesen Untersuchungen vorangestellt, insbesondere bezogen auf den Dokumentarfilm. Später in der Arbeit geht es auch um den Bezug von animierten Bildern zur Realität.

Der Begriff des animierten Dokumentarfilms oder der *animated documentary* hat in der wissenschaftlichen Forschung erst in den letzten Jahren eine stärkere Aufmerksamkeit erfahren, besonders in der englischsprachigen Filmwissenschaft. Es beschäftigen sich meist AnimationsfilmforscherInnen mit dieser Form. Im Dokumentarfilmbereich ist die Auseinandersetzung mit dem Thema noch ganz am Anfang. Es haben einige WissenschaftlerInnen versucht, aus ihrer jeweiligen Disziplin heraus eine Theorie aufzustellen, die Form einzuordnen und zu definieren. Die Fragen, die diesen Diskurs bestimmen, drehen sich um die Abbildung von Realität im Dokumentarfilm und die sichtlich einen Widerspruch bildende Abbildung von Realität im Animationsfilm.

Im Dokumentarfilm existiert eine lange andauernde Diskussion über die Möglichkeit, Realität abzubilden bzw. ob und wie das photographische Bild Realität abbilden kann. Umso mehr stellt sich die Frage, ob ein komplett artifiziell hergestelltes oder ein mit unterschiedlichen Techniken manipuliertes Bild – wie das eines Animationsfilms – überhaupt einen Bezug zur Realität haben oder diese abbilden kann. Die beiden Formen werden meistens diametral gegenübergestellt. Dem dokumentarischen Bild wird eine indexikalische Nähe zur Realität zugeschrieben, also eine Art Beweisqualität, die in einem kausalen Zusammenhang zur Wirklichkeit, die sie abbildet, steht. Ganz im Gegensatz zum animierten Bild, das als komplett hergestellt gilt.

Ziel der Arbeit ist auch, für eine neue Betrachtungsweise zu argumentieren, was der Animationsfilm bzw. die Animation für den Film bedeutet. Dass der Animationsfilm weniger als filmische Gattung – wie bspw. der Spielfilm, Dokumentarfilm oder Experimentalfilm – betrachtet werden kann, sondern – und jetzt vor allem in Hinblick auf den Dokumentarfilm – als ein Mittel und eine Technik, die dokumentarische Anliegen dabei unterstützt, Reales und Realitäten wiederzugeben, und das auf eine erweiterte und bisher ungedachte Weise. Animation als eigene *mode of representation* wie es in der Arbeit noch heißen wird. Vermutlich auch deshalb hat sich in der Filmwissenschaft und Praxis nicht der Begriff „dokumentarischer Animationsfilm“, sondern eben der „animierte Dokumentarfilm“ etabliert.

Die vorliegende Arbeit lotet also aus, inwieweit man mit den bestehenden Begriffen und Definitionen des Dokumentar- bzw. Animationsfilms bei Tupicoffs Filmen bzw. beim animierten Dokumentarfilm kommt. Müssen hier neue Kategorien aufgestellt werden, wie sie von einigen

TheoretikerInnen vorgeschlagen werden, oder ist es sinnstiftend, etablierte Kategorien zu verwenden? Es wird die Frage aufgeworfen, welche Art von dokumentarischem Zugang ein Animationsfilm haben und auch welche Art von Realität ein solcher darstellen kann. Oft stellen animierte Dokumentarfilme persönliche Realitäten dar, also Erinnerungen, Gedanken, Traumata oder Träume. Die Arbeit untersucht auch, ob der animierte Dokumentarfilm für diese Themen besser geeignet ist als der reale Dokumentarfilm. Dies wird anhand von Tupicoffs Arbeiten untersucht, auch im Hinblick auf einen *epistemological shift*, den die amerikanische Wissenschaftlerin Annabelle Honess Roe, die sich mit Animationsfilm beschäftigt, in ihrer Dissertation feststellt.

Die theoretischen Grundlagen zum Dokumentar- und Animationsfilm sowie dem animierten Dokumentarfilm werden in den Kapiteln 2 und 3 erläutert. Im zweiten Kapitel geht es unter anderem um Theorien der Realitätsdarstellung, hierzu wird kurz auf die Bedeutung des photographischen Bildes eingegangen. Es folgt ein historischer Überblick, der die wichtigsten Entwicklungen und Stile im Dokumentarfilm zusammenfasst, um dann noch auf Spezifika einzugehen, die sich später auch im animierten Dokumentarfilm finden lassen: autobiographische Tendenzen, die sich verstärkt seit den 1990er Jahren im Dokumentarfilm feststellen lassen, sowie das Interview und die Stimme im Dokumentarfilm, die wichtige Authentifizierungsmerkmale sind und eine wesentliche Rolle für den animierten Dokumentarfilm spielen.

Ein Abriss über die Geschichte der Animation – wie auch über wichtige Strömungen – ist im dritten Kapitel zu finden, als Grundlage für eine Diskussion zum animierten Dokumentarfilm. Dieser wird auch historisch verortet und das Kapitel *Animation und Realismus* (3.2.2) lotet die Möglichkeiten der Form aus. Das Unterkapitel 3.2.3 beschäftigt sich mit den oben bereits angesprochenen ersten Versuchen, die Form zu definieren und Kategorien für den animierten Dokumentarfilm einzuführen. Hierfür ist die Arbeit von Annabelle Honess Roe besonders wichtig, die den animierten Dokumentarfilm auf viele verschiedene Aspekte hin untersucht und die These eines erkenntnistheoretischen Wandels aufstellt.

Kapitel 4 beschäftigt sich mit Tupicoffs Werk, und ausgewählte Filme werden analysiert. Dennis Tupicoffs Filme bewegen sich alle im Kurzfilmbereich, einige seiner Filme sind auch Auftragsarbeiten für das australische Fernsehen. Für die Analyse wurden vier seiner Filme herausgegriffen, die alle unabhängig produziert wurden. Die Analyse arbeitet Tupicoffs Herangehensweise an die Themen seiner Filme heraus und beschäftigt sich darin auch mit seinem Zugang zu Realitätsdarstellung, dokumentarischem Material und Animation.

2 ABBILDUNGEN DER WIRKLICHKEIT: DER DOKUMENTARFILM

Das vorliegende Kapitel geht auf Definitionen des Dokumentarfilms ein. Es werden einige Überlegungen vorangestellt, die im Zusammenhang mit den nachfolgenden Ausführungen relevant werden. Dabei geht es um die Frage, wie Realität im Medium Film – sowie in der Fotografie – dargestellt werden kann.

Bill Nichols, dessen Stimme in der Dokumentarfilmforschung viel Gewicht hat und dessen Kategorisierungen sowie Definitionsansätze viel zitiert werden, hat sich besonders mit der Theorie des Dokumentarfilms und der Frage nach der Realitätsdarstellung auseinandergesetzt. Der Titel einer seiner Publikationen lautet auch bezeichnenderweise *Representing Reality*. Verschiedene Definitionsversuche des Dokumentarischen sowie Nichols' Kategorisierungen werden später in der Arbeit wieder aufgegriffen, um solche auch für den animierten Dokumentarfilm zu finden.

Nach einem historischen Überblick über dokumentarische Ausprägungen hebt die vorliegende Arbeit noch die Entwicklung des Dokumentarfilms hin zu einer verstärkten Beschäftigung mit autobiographischen Themen hervor und zieht hier wieder eine Linie zum animierten Dokumentarfilm. Ein weiteres Unterkapitel beschäftigt sich mit dem Interview als Authentifizierungsmerkmal, im Dokumentarfilm mit Realaufnahmen als auch mit Animation.

Annabelle Honess Roes Argument eines „epistemological shift“ in der Dokumentarfilm- wie auch Animationsfilmforschung wird das Kapitel abschließen.

2.1 Abbildungen von Realität in Fotografie und Film

Zu Beginn einer Beschäftigung mit Dokumentarfilm und animiertem Dokumentarfilm steht die grundsätzliche Frage nach der Realität und wie diese dargestellt werden kann. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf die Fragen, die direkt mit der medialen Abbildung von Realität, zunächst in der Fotografie und dann auch im Dokumentarfilm, in Verbindung stehen.

In einer Beschäftigung mit dem Begriff Realität drängt sich schnell die Frage nach ihrem Gegenüber auf: der Fiktion. Der Begriff der Fiktion wird vor der Film- besonders in der Literaturwissenschaft angewendet, und hier ist in „einer ersten, generellen Bedeutung zunächst der kreative Akt des 'Erfindens' schlechthin [...]“¹ gemeint. Dem Erfinden in der Fiktion steht das Finden im Dokumentarfilm gegenüber. Manfred Hattendorf spricht hier sozusagen von der Beweisfindung und dass der Dokumentarfilm, vom lateinischen *documentum* abgeleitet, Beweisqualität²

¹ Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: Ölschläger 1994, S. 51

² Vgl. Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 44

haben muss. Aber beweist der Dokumentarfilm automatisch Realität?

„Dass es sich dabei nicht einfach um *die* Realität handeln kann, liegt auf der Hand. Immerhin ist die Wirklichkeit eines der Hauptgebiete philosophischer Beschäftigung. Wirklichkeit ist zudem ebenso die Basis gesellschaftlichen Handelns (>Politik, Wirtschaft, Soziologie) wie das Feld individuell-psychologischer Aneignung (>Psychologie, Medizin, Kunst). Sie ist objektiv wie subjektiv gegeben und daher von verschiedenen Standpunkten her interpretierungsbedürftig.“³

Das Bedürfnis des Menschen, Wirklichkeit abzubilden, ist so alt wie die Menschheit selbst. Dieses Bedürfnis kann man schon in den frühen Höhlenmalereien festmachen sowie später in der Entstehung von Sprache und Literatur. Modernere mediale Abbildung von Realität hat in der bildenden Kunst sowohl in Malerei wie auch Bildhauerei stattgefunden, wie z.B. im 17. Jahrhundert mit Namen wie Jan Vermeer oder Caravaggio, die sich dem Realismus verschrieben. Eine entsprechende Antwort auf den Realismus kann in abstrakteren Strömungen wie dem Expressionismus oder dem Surrealismus gesehen werden. Diese wollten den Realismus aufbrechen, bzw. lehnten diesen völlig ab. Mit der Entwicklung der Fotografie beginnt eine Diskussion um die Reproduktion von Realität, die auch stark mit der Filmtheorie verwoben ist.

Mit der Erfindung der Fotografie hat die technische Entwicklung einen großen Schritt vollzogen. Dies lässt sich auch daran ablesen, dass sich viele Philosophen und Theoretiker mit dem Medium und seiner Beziehung zur Realität beschäftigt haben. Die Fotografie kann auf verschiedenen Ebenen als direkter Vorgänger des Films angesehen werden. Bis zum Aufkommen der digitalen Bildproduktion teilen beide Medien den gleichen chemischen Prozess zur Entwicklung, und die Aufnahmen haben meist eine starke Ähnlichkeit zur Realität. Einige Theoretiker beschäftigen sich mit der Frage, warum die Fotografie besonders nahe an eine Realitätsabbildung herankommt. Annabelle Honess Roe fasst einige Bemerkungen von André Bazin zusammen, der über das Bestreben des Menschen, Realität möglichst originalgetreu zu repräsentieren, schreibt. Besonders sagt er, dass von allen Medien die Fotografie diesem Bedürfnis am besten Rechnung tragen kann:

„Things like portraiture, statuary and the camera obscura demonstrate a history of endeavoring to replicate the world as we see it. We have historically, according to Bazin, developed mediums and styles of artistic representation to recreate the world in increasingly realistic, or mimetic, ways. When he talks of photography and film being the teleological culmination of this quest, this implies that photography’s most important characteristic is its resemblance to reality [...]“⁴

³ Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 44

⁴ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, Doctoral Dissertation, University of Southern

Eine Fotografie hat also offensichtlich eine große Ähnlichkeit zu dem Objekt, der Landschaft etc., die betrachtet wird. Diese Ähnlichkeit wird von Charles Sanders Pierce als Icon bezeichnet.⁵ Das Filmbild wie auch die Fotografie sind aber „sowohl ikonische (insofern sie ihrem Gegenstand visuell ähneln) als auch – da sie durch den Lichtabdruck, der in der Aufnahme genommen wurde, kausal mit dem Objekt verbunden sind – indexikalische Zeichen.“⁶ Vinzenz Hediger beschreibt in seinem Aufsatz *Illusion und Indexikalität* diese Kausalität als die physische Beziehung des Bildes zur Realität, die durch den Prozess der Aufnahme und Entwicklung unvermeidbar ist.⁷ Das Filmbild, wie auch die Fotografie, sind „sowohl ikonische (insofern sie ihrem Gegenstand visuell ähneln) als auch – da sie durch den Lichtabdruck, der in der Aufnahme genommen wurde, kausal mit dem Objekt verbunden sind – indexikalische Zeichen.“⁸ Honess Roe zitiert in diesem Sinne weiter Bazin:

„Photography and cinema settle this confusion because, through their mechanical processes of image production, we are forced to accept as real the existence of the object reproduced, actually *re-presented*.“⁹

Mit „confusion“ meint er eine Unsicherheit zwischen „‘true realism’ and ‘pseudorealism’“¹⁰, die mit dem neuen Medium aufkam.

Hediger erklärt, dass in dem Prozess, den Bazin beschreibt, „der Gegenstand im photographischen Medium durch einen Effekt der 'Wirklichkeitsübertragung' etwas von seinem Sein auf sein Bild“¹¹ überträgt. Der chemische Herstellungsprozess, der nicht vom Menschen beeinflusst werden kann, wird also als Beweis dafür hergenommen, dass das Bild tatsächliche Realität abbildet, was auch bedeutet, dass das Bild ein Beweis für die Existenz des realen Objektes sein muss. Wobei Bazin oben auch schon von einer *Repräsentation* von Wirklichkeit anstatt von einer *Reproduktion* dieser spricht. Susan Sontag schreibt in diesem Sinne: „photographs furnish evidence“¹², sie stellen also Beweise bereit.

California, Cinematic Arts- Critical Studies 2009, S. 103

⁵ Vgl. Trabant, Jürgen: *Elemente der Semiotik*, Tübingen: Francke 1996, S. 31

⁶ Kirsten, Guido: *Indexikalität*, In: Lexikon der Filmbegriffe, Uni Kiel: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7767>, 2012, Zugriff: 28.10.2014

⁷ Hediger, Vinzenz: „Illusion und Indexikalität. Filmische Illusion im Zeitalter der postphotographischen Photographie“. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 54/1, 2006, S. 100-110.

⁸ Kirsten, Guido: *Indexikalität*, In: Lexikon der Filmbegriffe, Uni Kiel: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7767>, 2012, Zugriff: 28.10.2014

⁹ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 103

¹⁰ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 103

¹¹ Hediger, Vinzenz: „Illusion und Indexikalität“, S. 1

¹² Susan Sontag zitiert in: Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 100

Durch die digitalen Herstellungsweisen von Film ist eine neue Diskussion über die Indexikalität entfacht worden, da in einer Abbildung durch Pixel keine kausale Beziehung mehr festzustellen sei: „Ohne kausale Beziehung von photographischem Bild zu seinem Gegenstand gab es keine Spezifik des photographischen Mediums Film nach der Formel Ikon plus Index plus technische Speicherung von Zeit mehr [...]“¹³

Dieser Umstand hat nun also zu einem Umdenken im Bezug auf die Indexikalität führen müssen, das dem digitalen Filmbild trotzdem eine indexikalische Nähe zur Realität zuschreibt.¹⁴ Der neue Herstellungsprozess führt nicht mehr zu einer chemischen Reaktion, das einfallende Licht wird vielmehr in einen „digitalen Code übersetzt“.¹⁵ Hediger schreibt weiter: „Beide Prozesse aber setzen die Realpräsenz des Gegenstandes vor dem Aufzeichnungsapparat voraus; der kausale Nexus von Gegenstand und Bild hat also überlebt.“¹⁶

Diese Annahme von Indexikalität setzt sich auch bei Annabelle Honess Roe fort. Sie verwendet den Begriff meist, wenn sie real gefilmten Dokumentarfilm mit animiertem Dokumentarfilm vergleicht und beide Formen beschreibt. Sie spricht in ihrer Dissertation davon, dass das animierte Bild diese „indexicality“ nicht vorweisen kann. Hiermit ist gemeint, dass die animierten Bilder keinen physischen Referenten in der Realität haben.

Honess Roe analysiert hierzu die Fernsehserie BATTLE 360 (2008, History Channel, USA). Diese mischt reale Aufnahmen mit Animation, teilweise auch in einem einzigen Bild. Die Bilder sind oft mit digital hinzugefügten Kratzern versehen, somit imitieren die Bilder altes Filmmaterial und geben vor, aus einem Archiv zu stammen. Die Macher sind sich dem indexikalischen Effekt von Filmmaterial als Beweis, mit einem physischen, kausalen Zusammenhang von Filmbild und Realität, also bewusst und versuchen damit „indexikalisches“ Filmmaterial herzustellen, das allerdings nie existiert hat. „Animation adopts the evidential qualities of photographic material, despite its lack of a physical link with the reality it represents.“¹⁷ Damit stellen diese Bilder auch in Frage, ob „it is the indexical link with reality that gives documentary its evidential weight or, rather, the *look* of indexicality.“¹⁸ Auch in den Filmen von Dennis Tupicoff, wie in der Analyse später diskutiert wird, sind solche indexikalischen Zeichen und kausalen Verbindungen zur Realität immer wieder festzustellen.

Eine weitere Funktion der Fotografie und des Films ist, wie André Bazin schreibt, dass sie gewissermaßen einen Moment, der in der Realität passiert, einfrieren und damit konservieren. Die

¹³ Hediger, Vinzenz: „Illusion und Indexikalität“, S. 1-2

¹⁴ Vgl. Hediger, Vinzenz: „Illusion und Indexikalität“, S. 2

¹⁵ Hediger, Vinzenz: „Illusion und Indexikalität“, S. 2

¹⁶ Hediger, Vinzenz: „Illusion und Indexikalität“, S. 2-3

¹⁷ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 100

¹⁸ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 26

Bilder befriedigen also endgültig unser Bedürfnis nach Konservierung der Gegenwart. Bazin zieht eine Verbindung zwischen Fotografie und Tod: „Photographs are an 'emanation of a *past reality*' and as such both bring the dead back to us, just as they remind us of the inevitable demise of their subjects.“¹⁹ Aus den vorhergehenden Ausführungen lässt sich nachvollziehen, dass Bazin ein Unterstützer jener Art von Dokumentarfilm war, die am „objektivsten“ erscheint, also am wenigsten manipuliert und rein beobachtend ist. Demnach kritisierte er die Montage, die er als „anticinematic“²⁰ bezeichnet, denn sie lenke von der Realität vor der Kamera ab:

„The power of the film image, for Bazin, arises from its ability to 'lay bare reality' and this could best be done in a style that maintained the physical and spatial as it is in our own direct experience rather than the juxtaposition of shots that disrupt space and time.“²¹

Auch wenn solche Überlegungen eine Nähe zur Realität attestieren, kann eine Fotografie oder ein filmisches Bild nie die ganze Wirklichkeit wiedergeben. Sowohl Film als auch Fotografie sind selektiv, zeigen nur einen bestimmten Ausschnitt der Realität, der durch die Kadrierung räumlich und durch die bestimmte Dauer zeitlich begrenzt sowie durch die Haltung des Autors beeinflusst ist. Im folgenden Kapitel geht es um die Diskussion einer Definition des Dokumentarfilms, in der der Bezug zur Realität eine zentrale Rolle spielt und die bereits erwähnten Schwierigkeiten bzw. Widersprüche stärker herausgearbeitet werden.

2.2 Definitionen des Dokumentarischen

Die Darstellung von Realität im Film führt die Diskussionen über die Darstellung von Realität in der Fotografie fort und erweitert sie um die Ebene der Bewegung. Wie die Diskussionen zur medialen Repräsentation von Realität bereits erahnen lassen, ist es nicht einfach, eine Definition von Dokumentarfilm festzulegen. Bereits seit dem Aufkommen des Films haben viele TheoretikerInnen und FilmemacherInnen versucht, eine Definition zu formulieren, dabei sind die Herangehensweisen sehr unterschiedlich. Schon sehr früh in der Geschichte des Films ist versucht worden, den Dokumentarfilm über eine Abgrenzung vom fiktionalen Film zu beschreiben. Als Anfang für diese Abgrenzung gilt schon die Unterscheidung der Filme von George Méliès und den Gebrüdern Lumière unter dem Gesichtspunkt der Fiktion und Non-Fiktion.²² Eine andere

¹⁹ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 105

²⁰ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 106

²¹ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 106

²² Vgl. Pearson, Roberta: „Das frühe Kino“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Hg. Nowell-Smith, Geoffrey: Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1998, S. 19

Herangehensweise ist, den Dokumentarfilm auf seinen Bezug zur Realität hin zu untersuchen. Hierzu gibt es eine sehr ausgedehnte Diskussion, sowohl bei Bill Nichols (und auch Nichols Kritikern) wie auch bei anderen Theoretikern.

In der zeitgenössischen Beschäftigung mit Dokumentarfilm ist der Begriff der Objektivität als Indikator für dokumentarisches Arbeiten fast verschwunden, auch wenn er die Diskussionen sehr lange dominiert hat. Im Folgenden werden einige Definitionsansätze verschiedener AutorInnen diskutiert.

Eine vielzitierte Definition, die äußerst offen und flexibel formuliert ist, ist die des Filmemachers und Leiters der General Post Office Film Unit und später des National Film Board of Canada, John Grierson. Er beschreibt den Dokumentarfilm als “creative treatment of actuality”.²³ Diese Beschreibung ist sehr attraktiv, weil sie auf der einen Seite den Bezug des Filmes zur Realität und realen Ereignissen einschließt (*actuality*), auf der anderen Seite aber auch große Freiheiten lässt, wie diese dargestellt werden können (*creative treatment*). Diese Definition kann auch auf den animierten Dokumentarfilm angewendet werden sowie auf die meisten Formen von Re-enactment. Dieser eigentlich sehr simple Satz hat also auch Jahrzehnte später immer noch nicht an Gültigkeit verloren. Er ist allerdings wieder so offen, dass oft der Vorwurf laut wird, dass er auch auf Formen des fiktionalen Films angewendet werden kann, wie zum Beispiel Filme aus der neorealistischen Strömung (z.B. *LADRI DI BICICLETTA* (FAHRRADDIEBE), Vittorio De Sica, 1947) oder auch Spielfilme, die auf historischen Tatsachen beruhen. Brian Winston lehnt diese Definition deswegen ab: „The supposition that any 'actuality' is left after 'creative treatment' can now be seen as being at best naive and at worst a mark of duplicity.“²⁴

Wie schon in der Einleitung zum Kapitel erwähnt, ist Bill Nichols einer der einflussreichsten und etabliertesten Autoren, wenn es um Dokumentarfilm geht. Er hat sich besonders in seinen Publikationen *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* und *Introduction to Documentary* mit Definitionen und Kategorisierungen des Dokumentarfilms beschäftigt.²⁵

Nichols schlägt in seiner Einleitung zu *Introduction to Documentary* zunächst eine einfache Möglichkeit vor, Dokumentar- und Spielfilm voneinander zu unterscheiden: Dokumentarfilm “address[es] the world in which we live rather than a world imagined by the filmmaker“.²⁶ Diese Beschreibung unterscheidet bereits zwischen verschiedenen Realitäten – einer subjektiven, imaginierten Realität und einer objektiven, sichtbaren Realität –, sagt aber auch, dass nur letzteres

²³ Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, New York: The Continuum International Publishing Group Inc. 2009, S. 4

²⁴ Winston, Brian: *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, London: BFI 1995, S.11

²⁵ Nichols, Bill: *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington: Indiana University Press 1991 und Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press 2001

²⁶ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana Univ. Press 2001, S. xi

im Dokumentarfilm zur Anwendung kommt.

Nichols benennt verschiedene Faktoren und Personengruppen, die zu einer Definition beitragen können, und beschreibt diese sehr ausführlich. Es handelt sich um vier verschiedene Faktoren, die hier kurz zusammengefasst werden sollen. „An institutional framework“²⁷ – ein Film kann als Dokumentarfilm betrachtet werden, weil er im Kontext einer Institution entsteht, die Dokumentarfilme macht oder zeigt. „A community of practitioners“²⁸ – die Filmemacher selbst bestimmen, ob das, was sie tun, dokumentarisch ist oder als solches betrachtet werden soll. „A corpus of texts“²⁹ – hier geht es um die Summe der Filme, die dokumentarischen Konventionen folgen oder dokumentarische Merkmale und Ähnlichkeiten, formeller oder inhaltlicher Art, aufweisen. „A constituency of viewers“³⁰ – die Einbeziehung des Publikums und ob dieses sich dafür entscheidet, die Bilder (oder den Ton) der Realität zuzuordnen. Hier erwähnt Nichols auch die indexikalische Nähe zur Realität – die in weiterer Folge auch beim animierten Dokumentarfilm eine Rolle spielt. Weiters unterscheidet Nichols, wie schon zuvor bei André Bazin, zwischen Reproduktion und Repräsentation:

„[...] documentary is not a reproduction of reality, it is a *representation* of the world we already occupy. It stands for a particular view of the world, one we may never have encountered before even if the aspects of the world that is represented are familiar to us.“³¹

Noch vor Nichols teilte Paul Rotha, in einer frühen Publikation, den Dokumentarfilm in verschiedene Traditionen bzw. Formen der Repräsentation ein: „naturalist (romantic), newsreel, propagandist and continental realist.“³² Diese Kategorien stammen aus dem Jahr 1935 und können natürlich nur Filme umfassen, die bis dahin produziert wurden. Sie müssten für den heutigen Stand des Dokumentarfilms erweitert werden. Damit skizzierte Rotha aber schon gewissermaßen eine Vorform der „modes of representation“³³, wie sie später auch Nichols in ähnlicher Weise entwirft und die für die Dokumentarfilmtheorie weiterhin äußerst bedeutend sind. Auf seine Kategorien wird sehr oft, als Grundlage zum Verständnis von Dokumentarfilm, zurückgegriffen. Für die Erläuterung seiner Kategorien greift Nichols auf verschiedene Filmbeispiele zurück und untersucht Strategien der Authentifizierung. „[...] we need to look to examples and prototypes, test cases and innovations

²⁷ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 22

²⁸ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 25

²⁹ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 26

³⁰ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 35

³¹ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 20

³² Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, S. 4

³³ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 99

as evidence of the broad arena within which documentary operates and evolves.“³⁴ Nichols *modes of representation* unterteilen den Dokumentarfilm in verschiedene Funktionen und Herangehensweisen, er nennt sie auch „sub-genres“³⁵: „poetic, expository, participatory, observational, reflexive, performative“.³⁶

„These six modes establish a loose framework of affiliation within which individuals may work; they set up conventions that a given film may adopt; and they provide specific expectations viewers anticipate having fulfilled.“³⁷

Interessant hierbei ist, dass der *performative mode* erst später hinzu gekommen ist, als Erweiterung, weil Nichols feststellte, dass seine Modi nicht mehr auf alle Formen des Dokumentarfilms angewendet werden können.³⁸ Er konzipiert seine Modi zunächst auf historischen wie auch technischen Entwicklungen im Dokumentarfilm, und auch die Anordnung dieser basiert auf einer historischen Entwicklung: „The order of presentation for these six modes corresponds roughly to the chronology of their introduction.“³⁹ Allerdings ersetzen sich die *modes* nicht gegenseitig, sondern erweitern sich vielmehr. Ein neuer Modus kann zum Beispiel andere, neue Schwerpunkte setzen. Stella Bruzzi greift später wieder Nichols' Kategorien auf, die sie als nicht mehr zeitgemäß betrachtet. Außerdem kritisiert sie besonders die fortwährende Betonung der Nähe des Dokumentarfilms zur Realität und sagt, dass diese Nähe in der Dokumentarfilmtheorie immer wieder in den Mittelpunkt gestellt wird, aber dies, wie sie in ihrem Aufsatz *Der neue Dokumentarfilm*⁴⁰ schreibt, nicht mehr unbedingt eine Bestrebung der äußerst heterogenen Dokumentarfilmszene ist. Bruzzis Kritik wird später nochmals genauer erläutert. Da die *modes* im Kapitel 3.2.3 zum animierten Dokumentarfilm wieder aufgegriffen werden, folgt hier eine Erläuterung der einzelnen Kategorien.

(1) POETIC MODE

Beim *poetic mode* geht es zunächst nicht um Informationstransfer. Die Filme, die sich zu diesem *mode* zählen lassen, folgen selten den Konventionen eines kontinuierlichen Schnitts. Zu den VertreterInnen zählen zum Beispiel die Stadtsinfonien (siehe Kapitel zur Geschichte des

³⁴ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 21

³⁵ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 99

³⁶ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 99

³⁷ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 99

³⁸ Vgl. Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, übers. v. Jutta Klocke, Schnitt Magazin, 02/2010, Nr. 58, April 2010, S. 8-12, hier: S. 9

³⁹ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 100

⁴⁰ Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, S. 8-12

Dokumentarfilms), in denen es mehr um eine Stimmung oder Atmosphäre geht.⁴¹

(2) EXPOSITORY MODE

Filme des *expository mode* sprechen den Zuschauer direkt an, meist über einen *voice-of-god*-Kommentar oder Schrifttafeln. Die Bilder haben illustrativen Charakter, sie unterstützen das, was die Stimme an Information transportiert. Dies können klassische Nachrichtensendungen sein oder auch die Filme der Serie WHY WE FIGHT von Frank Capra (1942-1945, diese arbeitete teilweise auch mit Animation). Im Mittelpunkt steht die Information und die Überzeugung des Publikums von einer Tatsache. Der meist offizielle Tonfall der Sprecher trägt zur Glaubwürdigkeit und auch Distanzierung bei. Aussagen werden oft verallgemeinert. So kann auch Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (1935) zu dieser Form gezählt werden.⁴²

(3) OBSERVATIONAL MODE

Diesen Modus verortet Nichols in den 1960er Jahren, mit der Entwicklung des *direct cinema* (siehe Kapitel zur Geschichte des Dokumentarfilms) sowie dem Aufkommen von leichterem und günstigerem Equipment. Der *observational mode* ist, wie der Name schon sagt, rein beobachtend. Es geht darum, die Realität spontan und wie sie sich der Kamera präsentiert, zu dokumentieren, und das möglichst unverfälscht. Hier werden auch kein *voice-over* oder keine Musik eingesetzt, und der Schnitt hält sich genauso an die Vorgaben der Beobachtung. Als prominentes Beispiel gelten die Filme von Frederick Wiseman. Sie sind oft länger als klassisches Unterhaltungskino, lassen den Ereignissen ihre Zeit und beschleunigen diese nicht. Komplexer wird es, wenn die Form zwar einer *observational documentary* entsprechen würde, die Ereignisse aber für die Kamera inszeniert werden, z.B. um historische Bedeutung zu erlangen. Nichols nennt hier wieder TRIUMPH DES WILLENS, der formal so aussieht, als würde die Kamera nur dokumentieren, was sowieso passiert wäre, die Ereignisse aber klar (für die Kamera) inszeniert waren.⁴³

(4) PARTICIPATORY MODE

Im *participatory mode* tritt der Filmemacher selbst auf den Plan. Er oder sie zeigt sich als Teil der Welt, die dokumentiert wird, als AkteurIn in einem sozialen Umfeld, nur dass er oder sie eine Kamera dabei hat. Eine prominente Strömung, die sich hierzu zählen lässt, ist die des *cinéma vérité*, hier ist als Beispiel CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (CHRONICLE OF A SUMMER, 1961, Jean Rouch, Edgar Morin) zu nennen. Die Filmschaffenden haben verschiedene Möglichkeiten, sich in die Handlung

⁴¹ Vgl.: Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 102 - 105

⁴² Vgl.: Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 105 - 109

⁴³ Vgl.: Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 109 - 115

zu involvieren oder auch eine Haltung gegenüber dem Ereignis, den Menschen oder der Institution, die sie porträtieren, einzunehmen. Sie können als Kritiker oder Provokateure, investigative Reporter oder Kollaborateure auftreten. Sie können aber auch persönlich in die gezeigten Ereignisse involviert sein. Es geht stark um die Verantwortung der FilmemacherInnen gegenüber ihren ProtagonistInnen bzw. um den Dialog zwischen beiden Seiten. Ein wichtiger Vertreter ist Michael Moore (z.B. *ROGER & ME*, 1989), der sich prominent im Film platziert und neben den gesellschaftspolitischen Themen auch sein eigenes Zusammenprallen mit der Welt dokumentiert.⁴⁴

(5) REFLEXIVE MODE

Beim *reflexive mode* geht es sehr stark um Selbstreflexivität. Diese Filme können mit dem Entfremdungseffekt – im Brecht'schen Sinne – arbeiten. Sie erinnern den Zuseher an die Schwierigkeit, Realität oder Probleme der Realität im Film darzustellen. Dieser Modus hinterfragt damit auch den Dokumentarfilm als solches sowie seine Techniken und Konventionen. Nichols erwähnt als Beispiel den Film *SURNAME VIET GIVEN NAME NAM* (1989) von Trinh T. Minh-ha. Der Film handelt von vietnamesischen Frauen, die von den repressiven Verhältnissen nach dem Krieg erzählen. Erst nach der Hälfte des Films wird klar, dass die Protagonistinnen allesamt Immigrantinnen sind, die in den USA leben und Texte anderer vietnamesischer Frauen rezitieren. Bei dieser Form von Re-enactment ist es auch nicht mehr fern, animierten Dokumentarfilm in diesen Modus miteinzubeziehen. Ausführungen dazu folgen im Kapitel 3.2.3.⁴⁵

(6) PERFORMATIVE MODE

Bei diesen Filmen steht die subjektive Herangehensweise des Autors im Vordergrund sowie die Anerkennung, dass jeder Zuschauer eine andere emotionale Reaktion auf einen Film haben kann und diesen anders interpretiert. Es geht weniger um eine Darstellung von Fakten als darum, z.B. Gefühle zu transportieren. Im Falle von *NIGHT AND FOG* (1955, Alain Resnais) über den Holocaust, geht es weniger um die historischen Gegebenheiten als um Erinnerung, besonders um persönliche Erinnerung, hier im Konkreten die eines Auschwitz-Überlebenden. Es geht also auch um die Darstellung des Undarstellbaren. Nichols nennt weiters *KHUSH* (1991) von Pratibha Parmar, der von seinem eigenen Schicksal als asiatisch-britischer homosexueller Mann erzählt.

Der Modus ist manchmal schwer vom *participatory mode* zu unterscheiden. Der Unterschied liegt wohl am stärksten in der Betonung einer sehr persönlichen Herangehensweise, die sich zum Beispiel gut eignet, um Geschichten von Filmemachern aus Minderheiten zu erzählen. Nichols

⁴⁴ Vgl.: Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 115 - 124

⁴⁵ Vgl.: Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 125 - 130

nennt diese Filme auch „auto-ethnography“⁴⁶, also ethnographische Filme, die von der porträtierten Gruppe selbst hergestellt werden. Das Abwenden von einer Rhetorik der Überzeugung gibt den FilmemacherInnen auch mehr Raum für kreativere Lösungen im Hinblick auf die visuelle Gestaltung – wieder bietet sich hier auch die Animation an – oder auch die Narration.⁴⁷

Nichols schreibt, dass sich die einzelnen *modes* nicht gegenseitig ausschließen und ein Dokumentarfilm unterschiedliche *modes* beinhalten kann, die Bezeichnungen nur eine Dominanz einer bestimmten Herangehensweise in einem Film identifizieren können.⁴⁸ Diese Haltung bzw. auch die gesamte Kategorisierung wird wiederum von Stella Bruzzi kritisiert. Sie stellt in Frage, wozu solche Kategorien denn überhaupt gut sind, wenn sie gar nicht präzise anwendbar sind.

„Sollte es tatsächlich so sein, wie Nichols behauptet, dass kein neuer Modus seine Vorgänger ersetzt, sondern sie alle sich vielmehr überschneiden und miteinander interagieren, sind dann nicht solche genealogischen Stammtafeln überflüssig geworden?“⁴⁹

Bruzzi kritisiert vor allem, dass Nichols seine Theorien und Kategorisierungen darauf aufbaut, dass es den Dokumentarfilmern immer mehr darum geht, die Grenzen zwischen Darstellung und Realität irgendwann zu überwinden.⁵⁰ Bruzzi kritisiert allerdings nicht nur Bill Nichols, sondern auch weitere Dokumentarfilmtheoretiker wie Michael Renov oder Brian Winston, die alle eine gewisse Angst davor beschreiben, dass der Dokumentarfilm „in Zukunft einer Übermacht an marodierenden Vortäuschungen ausgeliefert sein werde [...]“⁵¹, sie aber dadurch die „fruchtbare dialektische Beziehung zwischen Wirklichkeit und Darstellung“⁵² zu übersehen scheinen. Sie führt das Argument weiter, indem sie sagt, dass der Dokumentarfilm unter der Prämisse des „reinen, von subjektiven Launen des Darstellerischen unbefleckten“⁵³ immer scheitern muss und nie diesen Ansprüchen genügen kann. Ihre Sorge gilt also nicht der Authentizität des Dokumentarfilms, sondern sie schreibt, dass Filme „performative Akte [sind], deren Wahrheit allein im Moment der Aufnahme entsteht [...]“.⁵⁴ Und plädiert auch für einen anderen Zugang zu einer Definition:

„Es ist vielleicht großzügiger und lohnenswerter, einfach zu akzeptieren, dass ein Dokumentarfilm

⁴⁶ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 134

⁴⁷ Vgl.: Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 130 - 137

⁴⁸ Vgl.: Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, S. 100

⁴⁹ Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, S. 9

⁵⁰ Vgl. Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, S. 9

⁵¹ Vgl. Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, S. 10

⁵² Vgl. Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, S. 10

⁵³ Vgl. Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, S. 10

⁵⁴ Vgl. Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, S. 12

niemals Wirklichkeit sein kann, dass die Kamera das Leben niemals so einfangen kann, wie es gewesen wäre, hätte sie nicht eingegriffen, und dass die Ergebnisse eines solchen Aufeinandertreffens zwischen Subjekt und technischer Apparatur genau das sind, was den Dokumentarfilm ausmacht und nicht die utopische Vision dessen, was womöglich hätte durchscheinen können, wenn bloß die Kamera nicht da gewesen wäre.“⁵⁵

Außerdem wagt sie eine Definition des Dokumentarfilms als „Übereinkommen zwischen der Dokumentation, der Wirklichkeit und dem Zuschauer“.⁵⁶ Ein Übereinkommen also, welches auch einschließt, dass „ein Dokumentarfilm weder jemals Wirklichkeit abbilden wird noch diese Wirklichkeit durch seine Abbildhaftigkeit ausgelöscht oder für ungültig erklärt“ wird.⁵⁷

Hier soll nochmals die Herangehensweise von John Grierson erwähnt werden, Ian Aitken beschreibt diese in seinem Artikel in der *Encyclopedia of the Documentary Film* folgendermaßen: „a modernist or formalist approach might be better suited to capturing what he called 'the real' than documentary naturalism“⁵⁸, und auch das Verständnis von Béla Balázs, der in seiner *Theory of Film* von 1930 dafür plädiert, dass „film technique should be used to substantially restructure actuality footage and that the use of film form should be foregrounded as part of this project“⁵⁹, unterstützen die Herangehensweise, die Stella Bruzzi für den zeitgenössischen Film vorschlägt: den Dokumentarfilm als performativen Akt zu sehen.

Die Begriffe und Merkmale, die beim Versuch, den Dokumentarfilm zu definieren, auftauchen, sind sehr ähnlich. Ihre Gewichtung verändert sich aber mit der Zeit, mit dem Auftauchen neuer Stile und technischer Entwicklungen. Wo es zunächst um eine authentische Darstellung der Realität geht, ist nun die Beziehung zwischen Darstellung und Realität ins Zentrum gerückt, die nicht mehr unbedingt Authentizität anstrebt. Also Re-Präsentation anstelle von Re-Produktion. Der Glaube an die Objektivität fällt mit einer einfachen Aussage: „The documentarist, like any other communicator in any medium, makes endless choices.“⁶⁰

In der zeitgenössischen Theorie scheint immer stärker der Begriff der Performativität im Zentrum zu stehen, und dieser ist auf verschiedenen Ebenen zu verstehen: bei Nichols bezogen auf das Auftauchen und Eingreifen des/der FilmemacherIn oder im Sinne von ästhetischen sowie formalen Entscheidungen des/der AutorIn (wie schon erwähnt bei SURNAME VIET GIVEN NAME NAM). Eine

⁵⁵ Vgl. Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, S. 12

⁵⁶ Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, S. 10

⁵⁷ Vgl. Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, S. 10

⁵⁸ Aitken, Ian: „Realism, Philosophy, and the documentary film“, in *Encyclopedia of the Documentary Film. Volume 3*, Hg. Aitken, Ian, New York: Routledge 2006, S. 1097

⁵⁹ Aitken, Ian: „Realism, Philosophy, and the documentary film“, S. 1097

⁶⁰ Barnouw, Erik: *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, New York: Oxford University Press 1993, S. 348

formale Entscheidung kann hier auch der Einsatz von Animation sein.

2.3 Geschichte des Dokumentarfilms

Dokumentarfilm beginnt gewissermaßen mit dem Aufkommen des Films und des Kinos. Der Begriff wurde zwar erst ab den 1920er Jahren geläufig⁶¹, aber die ersten Filme, die entstanden, waren beobachtend und fingen einfache Alltagserlebnisse und Aktualitäten ein. Die dokumentarische Form lag zunächst auch durch die einfachere Realisierung nahe, da z.B. keine Kulissen gebraucht wurden. Schon vor dem Film gab es eine Form von informativen Lichtbild-Vorträgen, die meist mit einer Laterna Magica (ein frühes Projektionsgerät für Einzelbilder) durchgeführt wurden. Der Film kann als Weiterentwicklung dieser Vorträge gesehen werden, wobei die Zwischentitel als Vortrags-Ersatz dienten.⁶²

Als einer der ersten und bedeutendsten Filme der frühen Filmgeschichte wird LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON (1895, ARBEITER VERLASSEN DIE LUMIÈRE-WERKE) der Brüder Auguste und Louis Lumière genannt. Sie führten diesen Film 1895 im Pariser Grand Café bei der allerersten Filmvorführung einem zahlenden Publikum vor. Kurz danach entstand der ebenso bekannte L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (1896, DIE ANKUNFT EINES ZUGES AUF DEM BAHNHOF IN LA CIOTAT).⁶³ Diese Filme wurden meist als Versatzstücke eines Variété-Programms gezeigt. Beide Filme werden als dokumentarische Ansichten bezeichnet, und in beiden Fällen werden alltägliche Momente (Arbeiter kommen aus der Fabrik, ein Zug fährt in den Bahnhof ein) auf Film aufgezeichnet. Seltener wird allerdings davon gesprochen, dass die Struktur der Filme der Lumières sehr ausgefeilt war und so die Vermutung einer Inszenierung immer wieder auftaucht.⁶⁴

In den Jahren zwischen dem Aufkommen des Films und dem ersten Weltkrieg entwickelte sich auch der fiktionale Film weiter (George Méliès, D.W. Griffith, etc.), aber die Firma Pathé-Frères konnte trotzdem mit dem Vertrieb einer Wochenschau mit nicht-fiktionalem Material, dem *Pathé Journal*, Erfolge erzielen.⁶⁵

Als weiterer Meilenstein der Dokumentarfilmgeschichte gilt Robert Flahertys NANOOK OF THE NORTH (1922, NANUK, DER ESKIMO), doch bereits hier wurden Vorwürfe der Inszenierung, Dramatisierung und somit Manipulation der Bilder laut. Flaherty stellte die Inuit naiv dar und

⁶¹ Musser, Charles: „Der frühe Dokumentarfilm“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Hg. Nowell-Smith, Geoffrey, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1998, S. 80

⁶² Vgl. Musser, Charles: „Der frühe Dokumentarfilm“, S. 80

⁶³ Vgl. Pearson, Roberta: „Das frühe Kino“, S. 13-20

⁶⁴ Vgl. Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 44

⁶⁵ Vgl. Musser, Charles: „Der frühe Dokumentarfilm“, S. 82

erlangte damit eine Romantisierung des „Naturvolkes“, das z.B. in traditioneller Kleidung zu sehen ist, welche sie zu diesem Zeitpunkt schon gar nicht mehr trugen.⁶⁶

Walter Ruttmann, der auch für den abstrakten Film bekannt ist, schuf 1927 den Film BERLIN, SINFONIE DER GROSSSTADT, der stark von der sowjetischen Art, Filme zu machen, beeinflusst war. Er lehnte das Filmmachen, wie es die sich formende Filmindustrie in Hollywood vormachte, ab. In dieser Zeit entstanden in vielen Ländern „Städtefilme“ und auch „Großstadt-Sinfonien“.⁶⁷ Ein wichtiger Pionier – auch für die Theorie des Films – ist der sowjetische Künstler Dziga Vertov, mit seinem bedeutendem Film ČELOVEK S KINOAPPARATOM (1929, DER MANN MIT DER KAMERA), der auch eine Großstadt-Sinfonie ist, allerdings mit marxistischer Ideologie: „Der Kameramann und sein Team unterstützen den Aufbau einer neuen, sowjetischen Welt“.⁶⁸ Der Film thematisiert auch die Herstellung von Film, man sieht oft den Kameramann im Bild, die Inszenierung wird offen dargelegt. Vertov veröffentlichte auch zahlreiche Schriften und Manifeste, in denen er besonders das revolutionäre Potenzial des Films betont.

Außer diesen unabhängigen und teils künstlerischen Formen gab es nach dem ersten Weltkrieg auch eine starke Hinwendung zum politischen und propagandistischen Film, sowohl in der Sowjetunion wie auch in Westeuropa oder den USA. Die deutsche Filmmacherin Leni Riefenstahl ist hier eine der bekanntesten Vertreterinnen, mit Filmen wie TRIUMPH DES WILLENS (1935) oder den OLYMPIA-Filmen (1938).

Eine wichtige Institution für die Entwicklung des dokumentarischen Films war die General Post Office Film Unit (GPO) in England, der John Grierson vorstand. Grierson schuf zunächst einen eigenen Film für das Empire Marketing Board (EMB): DRIFTERS (1929). Das EMB wurde allerdings schon 1933 aufgelöst – und die Filmabteilung wurde ins GPO eingegliedert. Hier konnte Grierson Filmmacher wie Humphrey Jennings, Basil Wright oder Len Lye verpflichten und damit auch neue Verbindungen zwischen Dokumentar- und Avantgardefilm knüpfen.⁶⁹ Hier entstand der Film NIGHT MAIL (Harry Watt, Basil Wright, 1935), für den eigens neue Musik komponiert wurde.⁷⁰ Die ehemaligen GPO-Mitglieder Arthur Elton und Edgar Anstey schufen 1935 außerdem auch den Film HOUSING PROBLEMS. Der Film zeichnete sich besonders durch die synchron aufgenommenen Interviews aus, außerdem wendeten sich die Filmmacher den ärmeren Vierteln

⁶⁶ Vgl. Musser, Charles: „Der frühe Dokumentarfilm“, S. 84

⁶⁷ Vgl. Musser, Charles: „Der frühe Dokumentarfilm“, S. 84

⁶⁸ Vgl. Musser, Charles: „Der frühe Dokumentarfilm“, S. 84

⁶⁹ Vgl. Rees, A.L.: „Das Kino und die Avantgarde“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Hg. Nowell-Smith, Geoffrey, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1998, S. 95

⁷⁰ Musser, Charles: „Die Erfahrung der Realität: Der Dokumentarfilm“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Hg. Nowell-Smith, Geoffrey, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1998, S. 292

Londons zu und thematisierten damit soziale Realitäten und Missstände.⁷¹

Als Nebenbemerkung, einerseits in Verbindung von Avantgarde und Dokumentarfilm, aber auch als Kritik am Dokumentarischen, soll hier Luis Buñuels Film *LAS HURDES: TIERRA SIN PAN* (1933, *LAND WITHOUT BREAD*) genannt werden. Indem er die bereits etablierten Konventionen des Dokumentarfilms (wie z.B. Off-Kommentar) verwendete, schaffte es Buñuel mit seinem Film, eben diese Konventionen und die dokumentarische Haltung an sich zu hinterfragen. Er entwirft eine Dokumentation eines „primitiven“ Volkes mit der Absicht, den Zuschauer dazu zu ermutigen, „eine kritischere Haltung gegenüber anderen Dokumentarfilmen dieses Genres [des Reise – und Abenteuerfilms, Anm.] [...] einzunehmen.“⁷²

Zwischen den Arbeiten im Dunstkreis von Grierson und dem Ende des zweiten Weltkrieges dominierte der Propaganda-, Anti-Propaganda- sowie der militärische Informationsfilm das Filmschaffen (dies ist auch im Animationsfilm sehr stark spürbar, siehe Kapitel 3.1.2).

In den 1960er Jahren entwickelten sich neue bedeutende Bewegungen, die in verschiedenen Ländern gleichzeitig zu entstehen schienen und ihren Ursprung in der Unzufriedenheit der FilmemacherInnen über Manipulation im Film sowie der Zweckentfremdung des Dokumentarischen als Propaganda hatten. In Großbritannien wurde diese neue Art bereits Ende der 1950er Jahre *free cinema* genannt⁷³ (Vertreter des *free cinema*: Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson)⁷⁴. Ihre Hauptanliegen waren: „Commitment, individuality, and poetry.“⁷⁵ Sie konzentrierten sich auf Themen der Arbeiterklasse, deren Arbeit und Freizeitgestaltung. In den USA entstand das *direct cinema*⁷⁶ (prominente Vertreter: Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Frederick Wiseman). Einer der ersten Filme des *direct cinema* ist *PRIMARY* (1960, Richard Leacock). In Frankreich kam das *cinéma vérité* auf (prominente Vertreter: Jean Rouch und Chris Marker), mit *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (1961, Edgar Morin und Jean Rouch) als bekanntesten Film. Die Entwicklung dieser neuen Strömungen wurde vor allem durch technische Neuerungen ermöglicht, besonders durch leichtere Kameras und 16mm-Film. Jetzt konnten FilmemacherInnen mit einem kleinen Team arbeiten, so auch in intimeren Situationen filmen und schnell agieren. Das *direct cinema* zeichnet sich besonders dadurch aus, dass der/die FilmemacherIn so weit wie möglich in den Hintergrund tritt. Es wird kein Kommentar verwendet bzw. werden auch keine Interviews

⁷¹ Musser, Charles: „Die Erfahrung der Realität: Der Dokumentarfilm“, S. 292

⁷² Musser, Charles: „Die Erfahrung der Realität: Der Dokumentarfilm“, S. 291

⁷³ Musser, Charles: „Die Erfahrung der Realität: Der Dokumentarfilm“, S. 299

⁷⁴ Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, S. 197f.

⁷⁵ Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, S. 200

⁷⁶ Belton, John: „Film im Zeitalter des Fernsehens: Neue Technologien“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Hg. Nowell-Smith, Geoffrey, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1998, S. 444

geführt, und der Originalton ist zu hören.⁷⁷ Hier entstand auch der Begriff „fly on the wall“⁷⁸. Im *cinéma vérité* ist hingegen der Prozess des Filmemachens klar ersichtlich, sogar auf Konfrontation aus. Die Kamera fungiert hier offensichtlich als stimulierendes Element.⁷⁹ Den Unterschied zwischen den beiden Strömungen beschreiben Jack C. Ellis und Betsy A. McLane in *A New History of Documentary Film* sehr präzise: „Rouch [*cinéma vérité*, Anm.] wanted to explain the *raison d'être* of life, whereas Leacock [*direct cinema*, Anm.] wanted to let life reveal itself.“⁸⁰

Ab 1968 herrschte weltweit ein aufgewühltes politisches Klima, hervorgerufen durch Vietnam-Krieg, Studentenrevolten, Ereignisse wie den Prager Frühling sowie eine gefühlte globale Krise. Auch im Dokumentarfilm war diese Politisierung zu spüren, es entstanden viele kritische Dokumentarfilme wie *IN THE YEAR OF THE PIG* (1969, Emile de Antonio), der die amerikanische Regierung kritisiert. Das feministische Filmschaffen blühte auf, und Mitte der 1970er Jahre entstanden auch einige Filme, die gegen die Diskriminierung von Homosexuellen eintraten.⁸¹

Die Diskussion über den Wahrheitsgehalt des dokumentarischen Bilds blühte zu Beginn der 1980er Jahre wieder auf, als die technischen Möglichkeiten, Bilder digital zu manipulieren, größer wurden. Die 1980er und 1990er Jahre waren stark durch eine Personalisierung des Dokumentarfilms geprägt bzw. einer starken Präsenz des/der FilmemacherIn im Film (*on* oder *off*). Besonders wichtig sind hier die Filme von Michael Moore, der schon 1989 mit *ROGER & ME* und dann später mit *BOWLING FOR COLUMBINE* (2002) einen prägenden Stil entwickelte. Stella Bruzzi schreibt, dass Moore damit auch ein Wiederbeleben des „Interesse[s] am Dokumentarfilm unter den Kinogängern“⁸² erreichte.

Ein wichtiger Aspekt in der Dokumentarfilmgeschichte und -produktion ist sicherlich das Fernsehen, sowohl als Auftrags- und Geldgeber aber auch als Richtungweisendes Medium, ob nun in (gesellschafts-)politischer oder ästhetischer Hinsicht.⁸³ Ausführungen zum Fernsehdokumentarfilm würden für diese Arbeit zu weit führen. Einzig eine Form, die sich in den 1990er Jahren im Fernsehen entwickelt hat (und sich hartnäckig hält), sei genannt, da sie auch im Zusammenhang mit dem Bezug des Dokumentarfilms zur Realität oft diskutiert wird und einen Umbruch in der dokumentarischen Praxis darstellt: Das Reality-TV.⁸⁴ Ausgehend von Formaten wie

⁷⁷ Vgl. Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, S. 212

⁷⁸ McIntosh, Heather: „Pennebaker, D.A.“, in: *Encyclopedia of the Documentary Film. Volume 3*, Hg. Aitken, Ian, New York: Routledge 2006, S. 1035

⁷⁹ Vgl. Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, S. 217

⁸⁰ Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, S. 217

⁸¹ Vgl. Musser, Charles: „Grenzverschiebungen: Cinéma Vérité und der neue Dokumentarismus“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Hg. Nowell-Smith, Geoffrey, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1998, S. 484-488

⁸² Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, S. 9

⁸³ Vgl. Musser, Charles: „Grenzverschiebungen: Cinéma Vérité und der neue Dokumentarismus“, S. 490

⁸⁴ Kavka, Misha: „Reality Television“, in: *Encyclopedia of the Documentary Film. Volume 3*, Hg. Aitken, Ian, New York: Routledge 2006, S. 1103

BIG BROTHER (Erste Staffel: 1999), die weltweit adaptiert wurden, können drei Merkmale dieser Form zusammengefasst werden: „they use nonactors, are nonscripted, and hence fall into the zone of nonfiction.“⁸⁵ Allerdings passt die Beschreibung „factual entertainment“⁸⁶ hier besser, da diese Programme meist eine Mischung aus „fact and fiction, drama and documentary“⁸⁷ sind. Diese populären TV-Formate werden in der Dokumentarfilmtheorie allerdings meist als „trash TV“⁸⁸ bezeichnet.

Die zeitgenössische Dokumentarfilmpraxis ist zunehmend eine der hybriden Formen. Es lässt sich kein singulärer Stil herauskristallisieren, der für die heutige Zeit besonders prägend wäre. Einzig kann immer wieder eine Konzentration auf bestimmte Themen festgestellt werden. Stella Bruzzi leitet ihren Artikel im Filmmagazin *Schnitt* auch mit folgendem Satz ein: „Der Dokumentarfilm verändert sich fortlaufend.“⁸⁹ Hybride Formen können sich sowohl zwischen Dokumentar- und Spielfilm, Animations- und Dokumentarfilm oder auch in essayistischen Formen bewegen. Diese neuen Formate sind meist erst nur auf Filmfestivals zu sehen, da sie für den Kinobetrieb oder die Fernsehausstrahlung zu innovativ, ungewöhnlich und daher nicht verwertbar scheinen.

2.4 „New Documentary“: Tendenzen zur (Auto-)Biografie

Eine Entwicklung, die schon in den 1960er Jahren im Dokumentarfilm spürbar zutage trat, war, dass der Filmemacher oder die Filmemacherin mehr in den Fokus trat. Hier sei wieder das französische *cinéma vérité* genannt, in dem der Autor oder die Autorin auch im Film auftritt. Dies kann in der Rolle eines *provocateurs* oder *collaborateurs* sein. Dabei bietet sich Claude Lanzmanns SHOAH (1985) als Beispiel für beide Herangehensweisen an. Bill Nichols stellt diese Veränderung auch als neue Tendenz im Dokumentarfilm fest:

„Traditionally, the word documentary has suggested fullness, and completion, knowledge and fact, explanations of the social world and its motivating mechanisms. More recently, though, documentary has come to suggest incompleteness and uncertainty, recollection and impression, images of personal worlds and their subjective construction.“⁹⁰

⁸⁵ Kavka, Misha: „Reality Television“, S. 1104

⁸⁶ Kavka, Misha: „Reality Television“, S. 1104

⁸⁷ Kavka, Misha: „Reality Television“, S. 1104

⁸⁸ Kavka, Misha: „Reality Television“, S. 1104

⁸⁹ Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, S. 9

⁹⁰ Nichols, Bill: *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press 1994, S. 1

Es wird also eine Veränderung hin zu mehr offen dargelegter Subjektivität beschrieben, und damit verweist Nichols auch schon auf die stärker werdende Form der (Auto-)Biographie.

Stella Bruzzi entwirft in ihrem Buch *New Documentary*⁹¹ eine Erneuerung der *modes* von Bill Nichols. Sie diskutiert neue Strömungen und aktuelle Filme und schließt auch *docusoaps* oder *reality television* in die Untersuchung ein.⁹² Im letzten Kapitel beschäftigt sie sich mit der *performative documentary* und hält auch eine Veränderung in der Haltung der FilmemacherInnen fest:

„Culminating in the recent work of filmmakers such as Michael Moore, Molly Dineen and Nick Broomfield, who are active participants in their films, documentary has an established tradition of the performer-director. [...] Recently, many more documentaries are emerging that take for granted the existence and inevitable presence of their filmmakers, directly demonstrating the inherent performativity of the non-fiction film.“⁹³

Bruzzi beschreibt zunächst anhand von verschiedenen Beispielen sehr ausführlich die Neupositionierung des Autors innerhalb des Dokumentarfilms und damit auch die Einschreibung eines wiedererkennbaren Stils. Sie konzentriert sich auf ein paar FilmemacherInnen und beschreibt besonders genau, wie Nick Broomfield sich selbst als Star in seinen eigenen Filmen inszeniert.⁹⁴

Doch die Performance des Filmemachers oder der Filmemacherin im Dokumentarfilm ist nicht die einzige Form von Subjektivierung, die stattfindet.

Michael Renov bemerkt in seinem Buch *The Subject of Documentary*⁹⁵ eine Veränderung im Dokumentarfilm hin zum autobiographischen Film.⁹⁶ Er nennt diese Strömung auch „the new autobiography“ und meint damit eine Vermischung von Begriffen wie „*diary, autobiography, and essay*“, die er als einzelne Kategorien als überholt erachtet.⁹⁷

Renov überschlägt eine Geschichte des autobiographischen Films, hebt verschiedene Strömungen hervor und betont die Veränderungen, die sich auch durch technische Umstände einstellten. Er beschreibt zunächst die Nähe des Dokumentarfilms zur Wissenschaft – und die damit naheliegende Verteufelung der Subjektivität: „subjectivity has frequently been constructed as a kind of contamination, to be expected but minimized.“⁹⁸ Damit muss die Hinwendung zu einer Subjektivität an sich schon ein Umdenken im dokumentarischen Kontext bedeuten: „Private truths, inner realities

⁹¹ Bruzzi, Stella: *New Documentary*, London: Routledge² 2006

⁹² Bruzzi, Stella: *New Documentary*, S. 120

⁹³ Bruzzi, Stella: *New Documentary*, S. 189

⁹⁴ Vgl. Bruzzi, Stella: *New Documentary*, S. 197- 217

⁹⁵ Renov, Michael: *The Subject of Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2004

⁹⁶ Vgl.: Renov, Michael: *The Subject of Documentary*, S. 104

⁹⁷ Renov, Michael: *The Subject of Documentary*, S. 106

⁹⁸ Vgl. Renov, Michael: *The Subject of Documentary*, S. 174

have come to be the business of documentary as much as public proclamations. [...] first thesis: *the VERY IDEA of autobiography reinvents the VERY IDEA of documentary*.⁹⁹ Diese Subjektivität taucht besonders in den 1990er Jahren wieder auf, in Arbeiten von FilmemacherInnen aus verschiedenen kulturellen Hintergründen oder auch Gruppierungen oder Ethnien, zu denen die FilmemacherInnen selbst gehören und sich selbst in diesen Arbeiten einschreiben.¹⁰⁰

Mit dem Aufkommen von Video markiert Renov eine weitere Entwicklung und schreibt über die neuen Möglichkeiten, die sich den FilmemacherInnen bieten.¹⁰¹ Weiter beschreibt er die Form der „Video Confessions“¹⁰²; die Direktheit und Intimität einer Videokamera steht für ihn hier im Mittelpunkt.¹⁰³ In seinem Aufsatz *First-Person Films* von 2008 stellt er außerdem vier Thesen zur autobiographischen Dokumentation auf:

„(1) the very idea of autobiography reinvents the very idea of documentary; (2) filmic autobiography is nothing new; (3) filmic autobiography comes in many forms; and (4) the autobiographical embraces and is inflected by the political.“¹⁰⁴

Die letzte These ist dabei sehr bedeutend, auch im Zusammenhang mit animiertem Dokumentarfilm, der oft für die Vermittlung autobiographischer Themen verwendet wird (Renov bespricht z.B. auch den Film *MY UNIVERSE INSIDE OUT* von Faith Hubley, 1996, der als animierter Dokumentarfilm gilt) und in der animierten Abstraktion versucht, eine politische oder allgemeinere Aussage zu treffen, die über eine persönliche Geschichte hinausweist.

Honess Roe schreibt ein ganzes Kapitel zum Thema autobiographischer Film, auch zu dessen Bedeutung für die Geschichtsschreibung. Einerseits nennt auch sie die technischen Veränderungen beginnend in den 1970er Jahren, wie die Entwicklung von 16mm-Film und Videokameras, die eine Hinwendung zum Persönlichen einfacher machten.¹⁰⁵ Aber auch die politischen Bewegungen der Zeit, die stark auf Individualität beruhten, beeinflussten das autobiographische Filmemachen: „Thus, by the 1990s autobiographical, personal and subjective filmmaking had become a means to protest political and social injustice and inequality.“¹⁰⁶ Diese Formen des autobiographischen und persönlichen Zugangs zu Geschichte beschreibt Roe auch anhand einiger Filmbeispiele wie zum

⁹⁹ Renov, Michael: „First-person Films: Some theses on self-inscription“, in: *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, Hg. Austin, Thomas / de Jong, Wilma, Maidenhead/New York: Open University Press/McGraw Hill 2008, S. 42

¹⁰⁰ Vgl. Renov, Michael: *The Subject of Documentary*, S. 176 - 181

¹⁰¹ Vgl. Renov, Michael: *The Subject of Documentary*, S. 182 - 190

¹⁰² Renov, Michael: *The Subject of Documentary*, S. 191

¹⁰³ Vgl. Renov, Michael: *The Subject of Documentary*, S. 191 - 215

¹⁰⁴ Renov, Michael: „First-person Films: Some theses on self-inscription“, S. 49

¹⁰⁵ Vgl. Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 274

¹⁰⁶ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 275

Beispiel DRAWING FROM MEMORY (1995) von Paul Fierlinger:

„Fierlinger’s deeply subjective film resonates within the political history of the latter half of the twentieth century. Animation, as well as revealing the subjectivity of the films’ subjects, also becomes a means to draw them into a broader social, political and cultural history.“¹⁰⁷

Roe betont damit eine Hinwendung zu einer Geschichtsschreibung, die mehr über innere oder persönliche Schicksale nachgezeichnet wird. Man könnte sagen, eine Geschichtsschreibung, die sich mehr auf *personal histories* statt *general histories* konzentriert. Mit Honess Roes Worten:

„Autobiography, then, can be seen as a way of intervening in official history by way of invoking personal memories and exploring and creating ‘alternative archives’ [...] autobiographical media has the potential to be a powerful tool for (re-/de-)constructing our picture of the social, historical world.“¹⁰⁸

Neben Fierlingers Film sind die wahrscheinlich hervorstechendsten Beispiele unter jenen Filmen zu finden, die sich mit dem Holocaust und deren Opfern bzw. Überlebenden beschäftigen. Diese Art von persönlichem Film erreicht oft eine stärkere Einfühlung des Zuschauers, weil kein abstraktes Faktenwissen dargestellt wird, sondern einzelne, reale Personen zu Wort kommen, mit denen man sich besser identifizieren kann als mit einer unbestimmten Masse.

Jeffrey Skoller schreibt in seinem Aufsatz *Making It (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation* über einige wichtige Anmerkungen zur Entwicklung des Autobiographischen wie auch über den Zusammenhang von formalen Veränderungen im Film und einer gesellschaftspolitischen Realität, in der Filme entstehen:

„Contemporary documentary cinema has increasingly emphasized personal observation and subjective interpretation. Reflexive perception rather than transparent presentation has now become central to contemporary documentary form, with ubiquitous first-person narration, a focus on witnessing, the testimony of personal experience and speculative illustration [...]“¹⁰⁹

Er stellt fest, dass die Entscheidung für gewisse Mittel oder Genres auch stark damit zusammenhängt, wie sich die Welt um uns herum verändert: „For filmmakers, genres, like

¹⁰⁷ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 273 - 274

¹⁰⁸ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 276

¹⁰⁹ Skoller, Jeffrey: „Making It (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation“, *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6/3, November 2011, S. 207 - 214, hier S. 209

technologies, are tools rather than ends in themselves, appropriated when necessary, discarded when not.“¹¹⁰ Im Zusammenhang mit der Verwendung von Animation und animiertem Dokumentarfilm schreibt er dann: „It is clear that animation is not just a technique or technology, but a necessary mode of representation, which artists use as they engage with the anxieties and instabilities of contemporary life.“¹¹¹

Tess Takahashi spitzt das Argument für autobiographische animierte Dokumentarfilme noch zu, indem sie in ihrem Artikel *Experiments in Documentary Animation: Anxious Borders, Speculative Media* die Frage stellt: „how can current documentary establish truth claims in a context in which there is widespread cultural anxiety regarding visible *movement* in a world assumed to be uncertain, unstable, and precarious?“¹¹² Und weiter stellt sie die These auf: „I suggest that this anxiety is dramatized in the ways that animation problematizes the documentary image’s rhetorical and indexical guarantees.“¹¹³

Die Entwicklungen des Dokumentarfilms hin zu persönlichen und autobiographischen Tendenzen sind wegweisend und wichtig für die Entstehung und Beschreibung des animierten Dokumentarfilms. Wie später noch erörtert wird, ist diese Form des Dokumentierens eine weit verbreitete Form im animierten Dokumentarfilm, was auch in der Analyse der Filme von Dennis Tupicoff ersichtlich wird.

Zunächst soll aber eine weitere Strategie des Dokumentarischen untersucht werden, die auch im animierten Dokumentarfilm oft angewendet wird und ein wichtiges Authentizitätsmerkmal darstellt: das Interview.

2.5 Authentizitätsstrategie: das Interview

Das Interview oder die Stimme im (Dokumentar-)Film sind im Zusammenhang mit den Ausführungen zum animierten Dokumentarfilm ein wichtiger Aspekt. Viele animierte Dokumentarfilme verwenden Originalton oder auch aufgenommene Interviews. Der Dokumentarfilm hat viele verschiedene Strategien zur Authentifizierung herausgebildet, diese können bereits bei den Filmaufnahmen eine Rolle spielen. Ob nun eine wackelige Handkamera oder

¹¹⁰ Skoller, Jeffrey: „Making It (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation“, S. 210

¹¹¹ Skoller, Jeffrey: „Making It (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation“, S. 211

¹¹² Takahashi, Tess: „Experiments in Documentary Animation: Anxious Borders, Speculative Media“, *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6/3, November 2011, S. 231-245, hier S. 232

¹¹³ Takahashi, Tess: „Experiments in Documentary Animation: Anxious Borders, Speculative Media“, S. 232

auch eine schlechte Auflösung des Bildes: „Je ungeschliffener die filmischen Bilder sind, desto glaubwürdiger werden sie erachtet.“¹¹⁴ Es können auch Archivmaterialien – altes Filmmaterial oder Fotografien – als Beweisindizien verwendet werden, die auf eine vergangene Realität hinweisen. Außerdem verwendet besonders der Fernsehdokumentarfilm oft sogenannte Bauchbinden, also unten im Bild eingeblendete Grafiken mit Informationen zu Geschichte oder den handelnden Personen. Dies können Namen, Funktionen, Institutionszugehörigkeit, historische Informationen wie Jahreszahlen oder geografische Angaben sein. Ein starkes authentifizierendes Moment ist auch der direkte Blick des/der ProtagonistInnen in die Kamera oder die Reaktion auf die Kamera bzw. Interaktion mit dieser. Diese Momente weisen auf das Bewusstsein der ProtagonistInnen für die Präsenz einer Kamera hin. Als weiteres Authentizitätszeichen soll noch das Verwenden von langen, ungeschnittenen Einstellungen genannt werden, um ein Gefühl der Unmittelbarkeit zu vermitteln, im Gegensatz zur Montage, die ein gewisses Maß an Manipulation vermuten lässt.

Diese Authentifizierungsmerkmale und -konventionen können und werden auch oft verwendet, um einen fiktionalen Film dokumentarisch aussehen zu lassen. Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist sicherlich *THE BLAIR WITCH PROJECT* (1999, Eduardo Sánchez, Daniel Myrick), der eine wackelige Handkamera-Ästhetik verwendete, um eine dokumentarische Illusion und ein Bezug zur Wirklichkeit zu schaffen.

Gleichermaßen etablierte Konventionen des Dokumentarfilms sind das Interview oder der Originalton. Zum Beispiel sind hier Interviews entweder mit der befragten Person als *Talking Heads* im Bild oder auch im direkten Gespräch mit dem Filmemacher oder der Filmemacherin zu nennen. Die Stimme oder das Interview nehmen durch ihre indexikalische Nähe zur Realität im Dokumentarfilm eine besondere Stellung ein.

Im Artikel *Q & A: A Poetics of the Documentary Film Interview* fasst Leger Grindon zunächst eine historische Entwicklung des Interviews im Dokumentarfilm zusammen. Er schreibt, dass das Interview als Strategie im Dokumentarfilm zunächst wenig Bedeutung hatte, von Robert Flaherty bis hin zu den 1960er Jahren.¹¹⁵ Erst mit dem Aufkommen des *cinéma vérité* in Frankreich wurde diese Strategie wieder sehr stark angewendet. Annabelle Honess Roe setzt hier allerdings schon früher an, nämlich bei den Dokumentarfilmen, die unter John Grierson gemacht wurden, insbesondere *HOUSING PROBLEMS* (1935, Arthur Elton, E.H. Anstey). Hier wurde die ärmere Bevölkerung zu ihren Lebensumständen befragt.¹¹⁶ Jack C. Ellis und Betsy A. McLane schreiben

¹¹⁴ Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, S. 12

¹¹⁵ Vgl. Grindon, Leger: „Q & A: A Poetics of the Documentary Film Interview“, *The Velvet Light Trap - A Critical Journal of Film and Television*, 60, Fall 2007, International Index to Performing Arts Full Text, S. 4

¹¹⁶ Vgl. Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 149

auch, dass die Anwendung der Interviews in *HOUSING PROBLEMS* für die Zeit sehr innovativ und fast experimentell war.¹¹⁷ Honess Roe fährt fort und beschreibt *HOUSING PROBLEMS* sowie die weiteren Filme im Zusammenhang mit Grierson, die Interviews verwendeten, als Grundstein für die Bedeutung des Interviews für den Dokumentarfilm: „The Griersonians continued to use interviews in their films and established testimony and first-person oral accounts as an accepted, even integral part of the documentary.“¹¹⁸

Wie oben schon erwähnt, beschreibt Grindon das *cinéma vérité* als bedeutend für die Entwicklung und auch Wahrnehmung von Interviews im Dokumentarfilm. Er nennt besonders Marcel Ophüls als einen wichtigen Vertreter, dem es stark um eine Konfrontation mit der interviewten Person ging.¹¹⁹ Damit schaffte er es, dem Interview wieder mehr Bedeutung zu verleihen, wie Erik Barnouw schreibt: „[Ophüls] gave status to the interview, a device that had been shunned by most documentarists [...]“¹²⁰ Weiter schreibt Grindon dem *cinéma-vérité*-Interview folgendes zu: „The vérité approach uses the interview to reveal or expose [...]“¹²¹ Ziel ist also, mit dem Werkzeug des Interviews etwas aufzudecken oder aufzuzeigen. Dies kontrastiert Grindon mit dem Ziel in der Politik, wo Interviews vor allem zu überzeugen („to persuade“) versuchen. Honess Roe verwendet den Begriff *testimony* – also in Analogie eines Geständnisses oder Beweismittels im Gerichtsprozess: „In the same way the interview is a legitimate source of the truth in a legal trial, it becomes a marker of truth, proof and authenticity in a documentary.“¹²² Voraussetzung dafür, dass das, was gesagt wird, als wahr angenommen wird, ist auch, dass die interviewte Person glaubwürdig erscheint. Diesen Umstand haben sich Filmemacher zu Nutze gemacht, und die Glaubwürdigkeit kann im Bild sogar noch stärker unterstrichen werden, indem z.B. die Umgebung der sprechenden Person gezeigt wird.¹²³ Hier erscheint es logisch, dass dieses Vertrauen auf simple Weise ausgenutzt werden kann und Filme wie *THIS IS SPINAL TAP* (1984, Rob Reiner) zunächst als Dokumentarfilme wahrgenommen werden. Durch solche satirischen Manipulationen kann auch eine kritische Haltung des Zuschauers gegenüber dem Interview hervorgerufen werden.

Das Interview hat verschiedene Ausprägungen und wird unterschiedlich angewendet, oft wird auch stark in Interviews eingegriffen. Dies kann besonders im Schnitt passieren, oder die Interviews sind schon vor der Aufnahme geprobt bzw. können die Interviewpartner auch sorgfältig ausgewählt

¹¹⁷ Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, S. 68

¹¹⁸ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 150

¹¹⁹ Vgl. Grindon, Leger: „Q & A: A Poetics of the Documentary Film Interview“, S. 4-5

¹²⁰ Barnouw, Erik: *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, S. 261

¹²¹ Grindon, Leger: „Q & A: A Poetics of the Documentary Film Interview“, S. 6

¹²² Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 150

¹²³ Vgl. Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 151

werden, z.B. nach dem Kriterium, wie sie vor der Kamera wirken.¹²⁴

Grindon beschreibt fünf *analytical categories* für das Dokumentarfilminterview: „presence, perspective, pictorial context, performance, and polyvalence.“¹²⁵ Diese Kategorien sollen hier nur kurz zusammengefasst werden, einzig die Kategorie *pictorial context*, die als letzte erläutert wird, soll ausführlicher beschrieben werden, denn hier tut sich eine wichtige Verbindung zum animierten Dokumentarfilm auf.

Zunächst beschreibt Grindon die Kategorie *presence*. Hier geht es darum, ob der/die FilmemacherIn im Bild zu sehen ist bzw. ob er/sie spürbar anwesend ist. Die Kategorie *perspective* bezieht sich auf die Kameraeinstellung: wie wird die interviewte Person gezeigt, wie nah oder weit entfernt ist sie? Die Kategorie *performance* weist auf eine Zusammenarbeit zwischen ProtagonistIn und FilmemacherIn hin, also auch den Grad der Manipulation der Geschehnisse vor der Kamera. Einzig die Kategorie *polyvalence* beschreibt nicht, wie die Interviewsituation aussieht, sondern wie die gesamte formale Wirkung des Films ist. Dies hat auch mit der Frage zu tun, welches Ziel der/die FilmemacherIn verfolgt: Soll die gestellte Frage mit Fakten abgehandelt werden, mit zielgerichteten Aussagen oder lassen die Aussagen der interviewten Personen auch Zweifel zu? Werden Antworten auf Fragen erst über die Dauer des Films entwickelt? Widersprechen sich verschiedene Interviewpartner?¹²⁶

Bei der Kategorie *pictorial context* ist die sprechende Person nicht mehr im Bild. „Once the interviewee's presence is established his or her voice can work independently of the image as a narrator explaining or commenting on events.“¹²⁷ Entscheidend dabei ist der erste Teil des Zitats, also wenn die sprechende Person als wahr, als glaubwürdig angenommen wird, ist auch nicht unbedingt eine physische Präsenz der Person mehr nötig. Anstelle einer Interviewsituation sieht man ergänzende Bilder, dies können *found-footage*-Bilder sein oder auch Re-enactments. Hier kann auch Animation verwendet werden; wie viele animierte Dokumentarfilme zeigen, ist dies eine häufige genutzte Form eines *pictorial context*.

Bill Nichols und Michael Renov halten jedoch die physische Präsenz sowie Mimik und Gestik der interviewten und involvierten Personen für entscheidend. Nichols spricht von einer „embodied knowledge“¹²⁸ und Renov betont in seiner Auseinandersetzung mit Claude Lanzmanns SHOAH (1985): “the kernel of trauma, buried and of the Real, erupts less as language, more as signs of

¹²⁴ Grindon, Leger: „Q & A: A Poetics of the Documentary Film Interview“, S. 6

¹²⁵ Grindon, Leger: „Q & A: A Poetics of the Documentary Film Interview“, S. 6

¹²⁶ Grindon, Leger: „Q & A: A Poetics of the Documentary Film Interview“, S. 6-8

¹²⁷ Grindon, Leger: „Q & A: A Poetics of the Documentary Film Interview“, S. 7

¹²⁸ Nichols, Bill: „Getting to Know You...“, In: *Theorizing Documentary*, Hg. Renov, Michael, London/New York: Routledge 1993, S. 175

bodily distress – grimacing, tears, the cessation of activity.”¹²⁹ Honess Roe greift diese Argumente auf und fragt sich:

„If the body is so central to how we gain knowledge from interview-based documentaries and if the 'documentary film insists on the presence of the body', what happens when the body is no longer present? What happens when the human body is replaced with an animated one, one that has no tangible physical presence?“¹³⁰

Im dritten Kapitel ihrer Dissertation mit dem Untertitel: *Absent Bodies/Present Voices: The Animated Interview*¹³¹ beschäftigt sie sich mit einer Form des animierten Dokumentarfilms, der auf Interviews basiert. Die Interviews können auf unterschiedliche Weise verwendet werden, und die Animation erfüllt im Zusammenhang mit diesen Interviews verschiedene Funktionen. Auf diese wird im Kapitel 3.2.3 nochmals genauer eingegangen. Honess Roe streicht aber besonders heraus, dass es sich hier um Filme handelt, die sich nicht bemühen, das Aussehen der realen sprechenden Personen zu imitieren und damit auch im starken Gegensatz zur „embodied knowledge“ stehen. Diese Filme haben also keine indexikalische Verbindung zur Realität über das Bild, aber über das Originalinterview oder die Stimme des/der Protagonisten/in. Hier kann also wieder vom *pictorial context* gesprochen werden.

Honess Roe untersucht hier auch einen Film von Dennis Tupicoff, *HIS MOTHER'S VOICE* (1997), der auf einem Radiointerview basiert und eine eigene Dynamik zwischen Stimme und Bild entwirft.¹³²

2.6 „An epistemological shift in documentary“

Das vorliegende Kapitel hat sich einerseits mit dem Status Quo des Dokumentarfilms beschäftigt wie auch mit einer historischen Herleitung. Andererseits wurden aber auch schon Momente angesprochen, die Veränderungen im Dokumentarfilm markieren wie z.B. die Entwicklung hin zu mehr autobiographischen Themen.

In Hinblick auf das nächste Kapitel und richtungsweisend für die vorliegende Arbeit ist, wie einleitend bereits erwähnt, Annabelle Honess Roes Forschung. Ihre entscheidende Kernthese zum animierten Dokumentarfilm im Bezug auf den Dokumentarfilm lautet:

¹²⁹ Renov, Michael: *The Subject of Documentary*, S. 127

¹³⁰ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 154

¹³¹ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 149-207

¹³² Vgl. Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 187-198

„[...] animated documentaries articulate an epistemological shift in documentary from the world out there of observable events and behavior that it is possible to eyewitness to the world in here of personal lived experience that is not necessarily physically manifested in a way that can be seen and, hence, understood.“¹³³

Honess Roe stellt also einen „epistemological shift“ fest. Doch was bedeutet konkret diese Wende oder Veränderung, von der sie schreibt? Die Erkenntnistheorie, im Englischen auch *Epistemology* oder *Theory of Knowledge*, beschäftigt sich mit Wissen und wie dieses Wissen sowie Erkenntnis und Wahrheit zu erlangen und nutzen sind, bzw. auch welche Grenzen der Erkenntnis gesetzt sind. Also ist die zentrale Frage der Erkenntnistheorie, „wie wir zu Wissen bzw. Erkenntnis über uns und die Welt gelangen und welche Bedingungen erfüllt sein müssen, damit etwas als Erkenntnis gelten kann.“¹³⁴

Fragen der Erkenntnistheorie können sich also beispielsweise damit befassen, wie wir unsere Umgebung wahrnehmen, welche Methoden es gibt, um Erkenntnisse zu überprüfen, oder auch wie sich Begriffe oder Kategorien des Denkens herausbilden.

Ein erkenntnistheoretischer Wandel kann auftreten, wenn aufgrund von Veränderungen, die nicht von den vorherrschenden Paradigmen erklärt werden können, Theorien oder Parameter zur Erkenntnis Konstruktion erweitert werden müssen.¹³⁵

Honess Roe spricht von einem Wandel der erkenntnistheoretischen Parameter des Dokumentarfilms bzw. einer Erweiterung dieser. Mit diesen Parametern meint sie in Bezug auf den Dokumentarfilm bspw.: Themen, die dieser behandelt, die sich meist mit einer „beobachtbaren“ Welt, also einer „world out there“ beschäftigen; Interviewsituationen, die als wahr oder glaubwürdig erachtet werden; und formal meint Honess Roe die indexikalische Verbindung des Dokumentarfilms zur Realität über Bild oder Ton.

Der animierte Dokumentarfilm, als eine Verschmelzung beider Formen, muss unweigerlich die erkenntnistheoretischen Parameter in Bereiche, die sich der Darstellung durch Realfilmaufnahmen oder dem photographischen Bild entziehen, erweitern.

Honess Roe schreibt, animierte Dokumentarfilme „engage with epistemology because they lead us to question not only how we gain knowledge from interview documentaries, but also what type of knowledge is being offered in these kinds of films.“¹³⁶

Diese Filme stellen nicht unbedingt die Glaubwürdigkeit der sprechenden Personen in Frage, aber

¹³³ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 273

¹³⁴ Blume, Thomas: „Erkenntnistheorie“, in: *Handwörterbuch Philosophie*. Hg. Refhus, Wulff D., Göttingen/Oakville: Vandenhoeck & Ruprecht 2003

¹³⁵ Vgl. Blume, Thomas: „Erkenntnistheorie“

¹³⁶ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 153

bringen uns dazu, darüber nachzudenken, wie Wissen übermittelt wird und ob zum Beispiel im Fall von Errol Morris' *THE THIN BLUE LINE* (1988), ein Film, der Re-enactments von Interviews verwendet, ein Interview mehr übermittelt als nur das Gesagte.¹³⁷ Genauso im animierten Dokumentarfilm: „these animated documentaries suggest there is epistemologically more to documentary interviews than the transference of information through a first-person account of events.“¹³⁸

Die These ist also, dass der Dokumentarfilm besonders durch die Animation in Bereiche des Persönlichen vordringt (also eine „world in here“ abbildet) und eine persönliche Erfahrung oder ein Gefühl vermitteln kann. Im konkreten Fall der Serie *ANIMATED MINDS* (2009, Andy Glynne) beispielsweise, wird vermittelt, wie sich ein Mensch, der unter einer psychischen Krankheit leidet, fühlt und wie er die Welt wahrnimmt. Indem das Potenzial der Animation ausgenutzt wird, eignet sich der animierte Dokumentarfilm besonders, um uns die Vorstellung einer inneren Welt einer anderen Person zu erleichtern, obwohl, oder vielleicht auch weil der Animation eine Verbindung von vorfilmischer und filmischer Realität fehlt. Das bedeutet, dass Honess Roes Thesen sowohl die Dokumentarfilm- wie auch Animationsfilmtheorie erweitern und auf diese einwirken, wie auch auf Erwartungen, die das Publikum an die jeweiligen Formen hat.¹³⁹

Die These des erkenntnistheoretischen Wandels zieht sich durch Honess Roes Arbeit und ist für die Weiterentwicklung einer Theorie des animierten Dokumentarfilms sehr wichtig.

Im folgenden Kapitel der vorliegenden Arbeit werden Theorien der Animation und des animierten Dokumentarfilms genauer untersucht, und auch die im Dokumentarfilm bereits etablierten Parameter und Definitionsansätze nochmals thematisiert. Die Beschäftigung mit dem Interview und autobiographischen Tendenzen im Dokumentarfilm ist wichtig im Zusammenhang mit Dennis Tadicoffs Arbeiten und kommt in der Analyse wieder zum tragen.

¹³⁷ Vgl. Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 153

¹³⁸ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 153

¹³⁹ Vgl. Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. viii, 18, 23, 24, 27

3 ANIMierter DOKUMENTARFILM

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem Begriff des animierten Dokumentarfilms. Es gibt einen Überblick über Definitionen und Eingrenzungen des in der deutschsprachigen Filmwissenschaft noch nicht sehr ausführlich besprochenen Begriffs. Es werden zunächst Diskussionen zu „Animation“ als eigene Filmform skizziert und auch ein kurzer Überblick über die Geschichte, Strömungen und Techniken im Animationsfilm gegeben. Der Fokus liegt dabei auf den am stärksten stilbildenden Filmen und Entwicklungen, die auch in weiterer Folge für den animierten Dokumentarfilm und die Filme Dennis Tupicoffs relevant sind.

Im zweiten Teil des Kapitels wird auf Definitionen und aktuelle Kategorisierungen von „animiertem Dokumentarfilm“ eingegangen. Das Ziel des Kapitels ist es, Begriffe zu erklären, die später auch für die Analyse der Arbeiten Tupicoffs wichtig sind. Weiters wird der aktuelle Forschungsstand zum animierten Dokumentarfilm dargestellt, der relevant ist für die Fragen nach den Verbindungen von Animation und Dokumentarfilm, Animation und Realität sowie den Möglichkeiten und Anwendungsgebieten des animierten Dokumentarfilms.

3.1 Der Animationsfilm

Wie auch schon beim Dokumentarfilm gestaltet sich der Versuch einer Definition von Animationsfilm ähnlich schwierig. Animation ist so vielfältig in Form, Stil, in den verwendeten Techniken und Formen des Erzählens (oder der Verweigerung der Erzählung) oder auch im Bezug zur Realität und Imagination, so dass es schwer ist, eine alle Aspekte einschließende Definition zu formulieren.

Wenn man zunächst auf der Ebene der Wortherkunft bleibt, bedeutet Animation, von *animare* kommend, soviel wie beleben oder beseelen.¹⁴⁰ Im Kontext des Animationsfilms also: das Beleben einer 'toten' Materie. Alexandre Alexeieff schreibt in seinem Vorwort zu Giannalberto Bendazzis Buch zur Geschichte des Animationsfilms: „Animation [...] presents itself as a 'frame by frame' method of creation of movement, no matter which technique has been used.“¹⁴¹ Diese Definition beschränkt sich allerdings auf Animationsfilme, die in traditioneller Weise mit einer frame-by-frame-, also Bild-für-Bild-Technik, hergestellt sind.¹⁴²

Mit der Entwicklung der Computeranimation hat sich diese über die Einzelbildtechnik beschriebene

¹⁴⁰ Vgl. Wells, Paul: *Understanding Animation*, London/New York: Routledge 1998, S. 10

¹⁴¹ Alexandre Alexeieff in: Bendazzi, Giannalberto: *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*, London: John Libbey & Company Ltd. 1994, S. xxi

¹⁴² Vgl. Wells, Paul: *Understanding Animation*, S. 10

Definition als nicht ausreichend erwiesen. Karin Wehn schreibt im Festivalkatalog des Animationsfilmfestivals Fantoche 2007 über die „Unmöglichkeit, digitale Animation zu definieren“.¹⁴³ Neben der frame-by-frame-Technik existieren die unterschiedlichsten Formen digitaler Animation, wie beispielsweise die sogenannte Real-Time-Animation, die keinen Bezug mehr zum Bild-für-Bild-Verfahren hat. Besonders schwierig wird deswegen auch immer mehr eine Abgrenzung zu anderen Kunstformen und Medien wie zum Beispiel dem Computerspiel.

Weitere Schlüsse kann man auch aus der Herkunft der Begriffe, die in der deutschen, aber auch in der englischsprachigen Animationsfilmforschung verwendet werden, ziehen. Im deutschsprachigen Raum wird oft der Begriff des Trickfilms und insbesondere des Zeichentrickfilms verwendet. Der Begriff weist schon darauf hin, dass man es hier mit (optischen) Tricks zu tun hat, um das Auge zu täuschen. Der Begriff wird aber meist gleichwertig mit Animationsfilm verwendet. In der englischsprachigen Literatur ist oft vom *cartoon* die Rede. Giannalberto Bendazzi bspw. betitelt sein Buch über den Animationsfilm mit: *Cartoons – One hundred years of cinema animation*.¹⁴⁴ Paul Wells schreibt in seinem Buch *Understanding Animation* darüber, dass der *comic strip*, der in den USA meist in Tageszeitungen veröffentlicht wurde, wichtig war, um ein Vokabular für den *cartoon film* zu entwickeln.¹⁴⁵ Die Herkunft des *cartoons* – als Animationsfilm – wird also im amerikanischen Sprachgebrauch aus der gezeichneten Karikatur hergeleitet. *Cartoon* kann also sowohl den Film als auch die Karikatur bezeichnen.

Die Begriffsanwendungen verweisen also schon auf die Tradition, aus der die Filme kommen, und was ihr Hauptmerkmal ist: die Bewegung von etwas Unbewegtem, die Zeichnung oder der Trick. Meistens wird in der vorliegenden Arbeit von Animation oder vom Animationsfilm die Rede sein – wobei nicht nur Animation auf Filmmaterial, sondern auch in digitaler Form gemeint ist. Im folgenden Kapitel werden Zugänge zu einer Definition von Animationsfilm zusammengefasst.

3.1.1 Definitionen des Animationsfilms

Verschiedene Animationsfilmtheoretiker und auch -künstler haben immer wieder versucht, eine Definition des Animationsfilms zu formulieren. Eine der bekanntesten Annäherungen ist sicherlich die von Norman McLaren, der schreibt: „Animation is not the art of drawings that move, but rather the art of movements that are drawn. What happens *between* each frame is more important than

¹⁴³ Wehn, Karin: "The Impossibility of Defining Digital Animation". Vortrag für das [Fantoche Festival](#), Baden, Schweiz, in: Festivalkatalog Fantoche 07 – 6. Internationales Festival für Animationsfilm, 11-16.09.2007, S. 144

¹⁴⁴ Bendazzi, Giannalberto: *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*, London: John Libbey & Company Ltd. 1994

¹⁴⁵ Wells, Paul: *Understanding Animation*, S. 12

what happens *on* each frame.“¹⁴⁶ Norman McLaren betont also den Vorgang des Animierens vor der Aufnahme, vor dem filmischen Bild. Er sagt, dass Animation schon auf dem Blatt Papier stattfindet, und betont die Bewegungskonstruktion und den zeichnerischen oder schöpferischen Vorgang vor dem Film. Er schreibt ergänzend, dass der Begriff der *drawings* auch für andere analoge Animationstechniken steht wie den Puppentrick oder die Cut-Out-Animation.¹⁴⁷

(Eine ausführlichere Erklärung der unterschiedlichen Animationsfilmtechniken findet sich im Unterkapitel 3.1.3) Paul Wells nennt auch zwei weitere Animationsfilmer, John Halas und Joy Batchelor, die eine interessante Abgrenzung zum Realfilm benennen: „It is the live-action film's job to present physical reality, animated film is concerned with metaphysical reality – not how things look, but what they mean.“¹⁴⁸ Damit weisen sie auf eine Fähigkeit des animierten Films hin, auf eine andere oder eigene Weise (physische) Wirklichkeit abzubilden. Charles Solomon identifiziert zwei Schlüsselfaktoren, die der Animation immanent und für eine Definition hilfreich sind: „(1) the imagery is recorded frame-by-frame and (2) the illusion of motion is created, rather than recorded.“¹⁴⁹ Solomon beschreibt die Animation daher aus ihren Limitationen heraus (*not recorded*). Diese Herangehensweise kann für eine Definition sehr hilfreich sein, läuft aber auch Gefahr, das Verständnis von Animation einzuengen und beispielsweise Techniken wie die Rotoskopie (Rotoskopie wird im späteren Kapitel zur Technik noch erklärt) zu ignorieren. (Auch wenn Solomon hier von *frame-by-frame* spricht, umfasst seine Definition sowohl den analogen wie auch den digitalen Animationsfilm: In beiden Formen kann von Konstruktion einer Bewegungsillusion gesprochen werden, die aus einzeln bearbeiteten Bildern hervorgeht.)

Eine Definition aus einer Abgrenzung herzuleiten, ist auch eine Möglichkeit, die Maureen Furniss beschreibt: „The use of inanimate objects and certain frame-by-frame filming techniques suggest 'animation' whereas the appearance of live objects and continuous filming suggest 'live action'.“¹⁵⁰ Sie schlägt allerdings eine andere Form der Definition vor, ein *continuum*, das sich an Gemeinsamkeiten statt an Unterschieden orientiert. Die Spannweite reicht von der „Mimesis“, also die Reproduktion von Realität, bis zur „Abstraktion“, also die Konzentration auf die Form und Abbildung eines Konzepts (statt der Realität). Furniss fasst hier – von einem Extrem der Dokumentarfilmgeschichte wie *SLEEP* (1963, Andy Warhol) bis hin zum abstrakten *CIRCLES* (1933, Oskar Fischinger) – eine ganze Filmgeschichte zusammen und spricht von einer weit gefassten „motion picture production“, von der sowohl die Animations- als auch die Realfilmproduktion Teil

¹⁴⁶ Norman McLaren, in Wells, Paul: *Understanding Animation*, S. 10

¹⁴⁷ Furniss, Maureen: *Art in motion. Animation aesthetics*, Eastleigh: John Libbey Publishing 2007, S. 5

¹⁴⁸ Wells, Paul: *Understanding Animation*, S.11

¹⁴⁹ Charles Salomon zitiert aus: Furniss. Maureen: *Art in motion*, S. 5

¹⁵⁰ Furniss, Maureen: *Art in Motion*, S. 5

sind.¹⁵¹ So kann jeder Animations- und Realfilm in diesem Kontinuum angeordnet werden, je nachdem, wie stark er Wirklichkeit nachahmt oder verfremdet.

Auch Thomas Renoldner bemerkt, dass eine strikte Trennung der beiden Bereiche Real- und Animationsfilm nicht zielführend ist. Er erwähnt die schon genannte Technik der Rotoskopie, die beide Formen gewissermaßen verbindet.¹⁵²

Trotzdem erscheint es für diese Arbeit und die Diskussion zum animierten Dokumentarfilm wichtig, eine Abgrenzung zum Realfilm zu finden. Ausschlaggebend ist dabei nicht das Verfahren, wie Bewegung und physische Realität sichtbar gemacht werden (*recorded* vs. *created*), sondern wie diese über Animationstechniken (von Zeichnung bis Rotoskopie) eine Bedeutung erlangen.

Es ist dabei zeitweise hilfreich, die konstruierten und aufgenommenen Bestandteile der Filme zu unterscheiden, besonders weil viele der untersuchten animierten Dokumentarfilme beides verwenden: sowohl hergestellte Bilder als auch eine Form von aufgenommenem Material, zum Beispiel eine Stimme aus einem Interview. Der animierte Film kann unterschiedliche Formen annehmen und diese leiten sich meist aus historischen Entwicklungen und Strömungen ab. Um diese soll es auch im nächsten Abschnitt gehen.

3.1.2 Geschichte des Animationsfilms

Die vorliegende Arbeit kann keine vollständige Geschichte des Animationsfilms nachzeichnen, aber es soll ein Abriss dieser skizziert werden. Besonderes Augenmerk wird auf Filme gelegt, deren Stile oder Techniken bedeutungsvoll für die Entwicklung der Animation waren oder eine wichtige Stellung innerhalb der Filmgeschichte einnehmen. Außerdem werden Filme betont, die Einfluss auf die Arbeit von Dennis Tupicoff haben oder seine Arbeiten kontrastieren. Für die spätere Analyse von Tupicoffs Werken ist es relevant, einen Überblick über die Entwicklung der Animation zu geben.

Die Anfänge der vor-filmischen Animation sieht Giannalberto Bendazzi schon im Praxinoscope von Emile Reynaud.¹⁵³ Dieses bestand aus einer zylinderförmigen Box, in die an der Innenseite ein Streifen mit Bildern einer Bewegungsabfolge angebracht war. Bei Rotation dieses Zylinders wurde eine Bewegung der Bilder sichtbar. Reynaud ließ diese Erfindung 1877 patentieren und brachte 1889 eine neuere und modifizierte Version heraus – unter dem bekannteren Namen *théâtre optique*.

¹⁵¹ Furniss, Maureen: *Art in Motion*, S. 5f

¹⁵² Renoldner, Thomas: „Was ist Animation“, in: *Die Kunst des Einzelbilds. Animation in Österreich 1832 bis heute*, Hg. Dewald, Christian/Groschup, Sabine/Mattuschka, Mara/Renoldner, Thomas, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2010, S. 11-40, hier S. 13

¹⁵³ Vgl. Bendazzi, Giannalberto: *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*, S. 3f

Thomas Renoldner spricht außerdem von einem interessanten Vorgänger, den „stroboskopischen Scheiben“ von Simon von Stampfer von 1832, die sowohl Szenen aus dem alltäglichen Leben wie auch abstrakte Formen und Farben in Bewegung darstellten.¹⁵⁴ Als letzte Vorgänger sollen auch die Bewegungsabfolgen von Muybridge genannt werden. Muybridge machte selbst nie einen Film, aber seine Photographien wurden immer in Serie gezeigt und entfalteten ihre Bedeutung (und Bewegung) erst in der Beziehung zum vorhergehenden oder nachfolgenden Bild. Diese Bilder wurden 1887 in der Zeitschrift *Animal Locomotion* veröffentlicht.¹⁵⁵ Mit der Erfindung der Filmkamera und Filmprojektion entwickelten sich auch die ersten Animationen im Film, sowohl Anfangssequenzen in Realfilmen, als auch Tricksequenzen wie zum Beispiel in Georges Méliès' Filmen. Als erster animierter Film wird meist der Film HUMOROUS PHASES OF FUNNY FACES von James Stuart Blackton genannt, der 1906 in den USA entstand.¹⁵⁶ Dieser Film zeigt eine Abfolge von verschiedenen Gesichtern, mit Kreide auf einer Tafel gezeichnet, die sich bewegen und Grimassen ziehen. In der Folge schufen viele KünstlerInnen sowohl in den USA als auch in Europa – meist kurze – animierte Filme wie in Frankreich Emile Cohl, und bis in die 1930er Jahre entstanden die abstrakten animierten Filme im Dunstkreis des Futurismus, Surrealismus und Dadaismus. Hier sind Walter Ruttmann (wie schon im Kapitel zum Dokumentarfilm erwähnt), Hans Richter oder auch Oskar Fischinger zu nennen, die besonders mit der Entwicklung der visuellen Musik in Verbindung gebracht werden. In den USA war ab 1905 Winsor McCay erfolgreich tätig, zunächst hauptsächlich als Comiczeichner, dann aber auch mit animierten Filmen. Sein Werk SINKING OF THE LUSITANIA (1918) wird im Kapitel zum animierten Dokumentarfilm nochmals besprochen.

Als erster abendfüllender Animationsfilm, noch vor Walt Disney, gilt Lotte Reinigers Film DIE GESCHICHTE DES PRINZEN ACHMED von 1926, der komplett aus Scherenschnitt-Animationen besteht.

Als zwei weitere Meilensteine der Animationsfilmgeschichte kann man Len Lye und Norman McLaren bezeichnen, deren beider Schaffen auch stark mit Dokumentarfilm und dem Dokumentarfilmpionier John Grierson in Verbindung gebracht wird und die sowohl wichtige Filme schufen als auch neue Techniken entwickelten. Len Lye wurde von Grierson zunächst in der britischen GPO Film Unit aufgenommen, wo er große Freiheiten genoss und Filme wie RAINBOW DANCE (1936) oder TRADE TATTOO (1937) realisierte. Später wurde Grierson nach Kanada eingeladen und auf sein Anraten hin wurde 1938 das National Film Board of Canada (NFB) gegründet, das weiterhin eine Ausnahmestellung in Bezug auf animierten Dokumentarfilm und

¹⁵⁴ Renoldner, Thomas: „Was ist Animation“, S. 12

¹⁵⁵ Lawrence, Amy: „Counterfeit Motion: The Animated Films of Eadweard Muybridge“, Film Quarterly, Winter 2004, Nr. 57, 2, International Index to Performing Arts Full Text, S. 15-25, hier: S. 15

¹⁵⁶ Bendazzi, Giannalberto: *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*, S. 8

innovative Animation einnimmt. Hierher lud er 1941 den Animationsfilmkünstler Norman McLaren ein, der vorher auch für die GPO Film Unit tätig war, zunächst um für das NFB zu arbeiten und später dort das Animationsfilmstudio zu gründen. McLaren schuf in dem Studio 1952 seinen Film NEIGHBOURS, für den er die Technik der Pixilation – eine Weiterentwicklung von frühen Stoptrick-Aufnahmen – verwendete und mit dem er auch den Oscar für den besten Kurz-Dokumentarfilm(!) gewann.

Das zweifellos bekannteste Studio jedoch ist nach wie vor jenes von Walt Disney. Sein Stil ist prägend für die ganze Geschichte des Animationsfilms. Besonders in der Nachahmung von realistischen und menschlichen Vorbildern schuf er einen Stil, der als Hyperrealismus bezeichnet wird.¹⁵⁷ Die Anfänge machten Figuren wie Oswald the Lucky Rabbit und Mickey Mouse, alles anthropomorphe Tiere, die einen bestimmten Charakter zugewiesen bekommen – was sich in den Disney-Filmen, aber auch vielen anderen Animationsfilmen bis heute durchzieht. Dennis Tupicoff distanziert sich klar davon, anthropomorphe Tiere in seinen Filmen zu verwenden. Darauf wird später, in der Analyse seiner Filme näher eingegangen. Disney sicherte sich insbesondere mit seinem ersten abendfüllenden Animationsfilm SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (1937) die Dominanz am Animationsfilmmarkt und führte auch eine Professionalisierung der Produktionsabläufe ein, was dem Animationsfilm ermöglichte, Anschluss an die Filmindustrie zu bekommen.¹⁵⁸ Ende 1941 begann Disney sich neben den Unterhaltungsfilmen auch im militärischen Film einzubringen. Instruktionsfilme für den Waffengebrauch, technische Erklärfilme, aber auch Anti-Nazi-Propagandafilme wurden produziert.

Nach SNOW WHITE kam es in den Disney Studios zu einem Streik, bei dem viele wichtige Animatoren Disney verließen. Unter anderem ist hier John Hubley zu nennen, der dann dem neuen Studio United Productions of America (UPA) beitrug und später gemeinsam mit seiner Frau Faith Hubley einige wichtige Animationsfilme wie den mit einem Oscar ausgezeichneten MOONBIRD schuf. Im Kapitel über den animierten Dokumentarfilm wird nochmals näher auf die Filme der Hubleys eingegangen.

Zeitgleich wie Disney waren auch die Fleischer-Brüder aktiv und erfolgreich. Max Fleischer erfand 1917 die für die Entwicklung der Animation sehr wichtige Technik der Rotoskopie (Erklärung der Technik folgt im nächsten Kapitel) die auch bis heute – obwohl nun mit Hilfe von Computern – verwendet wird. Auch Dennis Tupicoff hat diese Technik in einigen Filmen verwendet.

Das Studio – zunächst Out of the Inkwell Studio – produzierte eine Serie mit Koko the Clown und weiteren bekannten Charakteren wie Felix the Cat oder auch Betty Boop. Wie Disney haben auch

¹⁵⁷ Wells, Paul: *Understanding Animation*, S. 25

¹⁵⁸ Vgl. Schwebel, Florian: *Von Fritz the Cat bis Waltz with Bashir. Der Animationsfilm für Erwachsene und seine Verwandten*, Marburg: Schüren 2010, S. 19

die Fleischers während des ersten Weltkrieges Militärfilme entwickelt, um dann später edukative Filme wie zum Beispiel THE EINSTEIN THEORY OF RELATIVITY (1923) zu machen.¹⁵⁹

Die Entwicklung des Animationsfilms in Europa war besonders stark in den sozialistischen Ländern zu spüren. Hier entwickelten sich verschiedene Strömungen wie die des Surrealismus in den Filmen von Jan Švankmajer oder auch versteckte Kritik am politischen System wie in den Filmen des Zagreb Film Studios, zum Beispiel bei Jiří Trnka in seinem Film RUKA (1965, THE HAND).¹⁶⁰

Ein Filmemacher, der in einem besonders krassen Kontrast zu Walt Disneys Filmen steht und dessen Filme fast ausschließlich Erwachsenen-Themen behandeln, ist Ralph Bakshi. Florian Schwebel bespricht seine Filme in seinem Buch sehr ausführlich als prägende Momente des Animationsfilms.¹⁶¹ Die Filme sind stark von Satire und Übertreibung geprägt, in Filmen wie FRITZ THE CAT (1972) oder auch COOL WORLD (1992) ist Gewalt oder auch Vergewaltigung ein häufiges Motiv. Dies ist natürlich wichtig als Gegenbewegung und Beleg dafür, dass der Animationsfilm nicht per se als Kinderunterhaltung abgelegt werden kann – dies gilt im besonderen auch für den animierten Dokumentarfilm.

Die Entwicklung der computerbasierten Animation hat den Weg gebahnt für Produktionen wie Dreamworks SHREK (2001) oder auch für hybride Formen wie James Camerons AVATAR (2009), die nur zum Teil animiert sind und meist auch nicht mehr als Animation wahrgenommen werden, sondern als Filme mit Special-Effects oder Computer Generated Images (CGI). Hier entstehen laufend neue Formen, die noch recht schwer einzuordnen sind und erst erfasst werden müssen. Animation hat damit in den letzten Jahrzehnten so ziemlich alle Bereiche des Bewegtbildes erobert, sowohl im Fernsehen, im Kinofilm oder auch in der Werbung. Der künstlerische Animationsfilm – zu dem auch Dennis Tupicoffs Werke zählen – ist allerdings meistens nur noch auf spezialisierten Filmfestivals zu finden. Einerseits auf reinen Animationsfilmfestivals, aber seit einigen Jahren auch auf Dokumentarfilmfestivals. Und er ist eher im Kurzfilm zu Hause; die langen Produktionszeiten sind eines der großen Probleme der Animation, und nur einige wenige unabhängig produzierte animierte Langfilme schaffen es überhaupt, eine Aufmerksamkeit zu kreieren.

¹⁵⁹ Bendazzi, Giannalberto: *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*, S. 55

¹⁶⁰ Anmerkung: Weitere wichtige Strömungen sind natürlich auch im japanischen Animationsfilm vorhanden, die für diese Arbeit allerdings ausgeklammert bleiben müssen.

¹⁶¹ Schwebel, Florian: *Von Fritz the Cat bis Waltz with Bashir*, S. 60, S. 80-85, S. 121-123

3.1.3 Strömungen und Techniken im Animationsfilm

Der Animationsfilm ist eine sehr heterogene filmische Form. Man kann aber immer wieder Prägungen identifizieren, die sich stärker durchgesetzt haben und die Produktion im Animationsfilm beeinflusst haben. Eine der stärksten Strömungen ist die des Hyperrealismus, wie er bei Disneys Animationen vorherrscht. Mit der Marktdominanz von Disney hat sich sein Stil auch weltweit verbreitet und die Vorstellung des Zuschauers davon, wie Animation aussieht, geprägt: „[...] in the mind of his [Walt Disneys] viewers, his animation was accepted as the only possible one.“¹⁶² Paul Wells schreibt, dass sich der Hyperrealismus gut eignet, um von ihm aus andere Stile zu kategorisieren und zu beschreiben. Damit dient dieser sozusagen als Referenzpunkt.¹⁶³ Der Hyperrealismus zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass die animierten Figuren im Design, aber auch besonders in der Bewegung versuchen, eine reale Figur oder Person zu imitieren. In diesen Filmen gelten reale physikalische Gesetze wie die Schwerkraft, und Geräusche oder Sound sind meist diegetisch. Die am weitesten davon entfernte Bewegung ist die der abstrakten oder experimentellen Animation. Hierzu können viele verschiedene Stile und Formen gezählt werden. Die Filme versuchen meist keine realen Figuren abzubilden, es geht sehr stark um die Form und auch, wie diese sich verändert; im Falle der *visual music* zum Beispiel zu einer musikalischen Komposition. Das Medium Film und die Animation an sich werden reflektiert, es geht also nicht um eine Darstellung von Realität. Hier kann man wieder auf das von Maureen Furniss beschriebene *continuum* zurückkommen: mit dem Hyperrealismus auf der Seite der Mimesis und der experimentellen Animation auf der Seite der Abstraktion. Auch Paul Wells entwickelt ein Schaubild, das „orthodox animation“ und „experimental animation“ gegenüberstellt.¹⁶⁴ „Orthodox animation“ ist in diesem Fall die figurative Animation, die einer Narration folgt und eine Kontinuität hat. Sie enthält keine Hinweise auf die Anwesenheit des Künstlers. Die „experimental animation“ steht dem gegenüber, mit abstrakten Bildern, verschiedenen Stilen und keiner linearen Kontinuität, demnach auch keiner Narration. In der Mitte steht die „developmental animation“, die von beiden Extremen verschiedene Elemente herausnimmt und diese je nach Bedarf einsetzt.¹⁶⁵ Eine starke Strömung, die sich zwischen realistischer Abbildung und Abstraktion bewegt, ist der Surrealismus. Dieser hatte seine Anfänge im „Manifesto of Surrealism“ von André Breton von 1924, in dem es besonders darum geht, dass die Kunst direkt aus dem Unterbewusstsein kommen

¹⁶² Bendazzi, Giannalberto: *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*, S. 70

¹⁶³ Vgl. Wells, Paul: *Understanding Animation*, S. 25

¹⁶⁴ Wells, Paul: *Understanding Animation*, S. 35f

¹⁶⁵ Vgl. Wells, Paul: *Understanding Animation*, S. 35f

muss und die Phantasie abbilden soll.¹⁶⁶ Surreale Momente sind im Animationsfilm sehr oft zu finden, auch weil Animation nicht den Gesetzen der Realität folgen muss. Weder physikalische Gesetze noch eine realistische Farbgebung sind zwingend. Als einer der bekanntesten Vertreter des Surrealismus im Animationsfilm wird Jan Švankmajer gesehen. Auch in Dennis Tupicoffs Filmen gibt es Momente des Surrealen. Besonders sein Film INTO THE DARK (2001) enthält viele surreale Momente, mit verzerrten Perspektiven und Größenverhältnissen, und in seinem Film THE DARRA DOGS (1993) verwendet er starke, expressive Farben, die nicht unbedingt einer realistischen Darstellung entsprechen.

Hier drängt sich nun auch die Frage nach dem Realismus im Animationsfilm auf. Die Beziehung zwischen Animation und Realismus wird im Kapitel 3.2.2 genauer untersucht.

Die Heterogenität in der filmischen Form ist auch auf unterschiedliche Techniken des Animationsfilms zurückzuführen. Zunächst kann man diese Techniken in zwei generelle Kategorien unterteilen: zweidimensionale Techniken wie Zeichnung oder Malerei und dreidimensionale Techniken wie zum Beispiel Stop-Motion.¹⁶⁷ Diese Unterteilung kann man sowohl für analoge wie auch digitale Animation verwenden. Es gibt eine sehr große Anzahl an Herstellungsweisen, und mit jedem Animationsfilm können Techniken oder Software weiterentwickelt werden. Oft leitet sich die Bezeichnung von den verwendeten Materialien ab wie zum Beispiel die Knetanimation, Sandanimation oder Aquarellanimation. Es werden folgend einzelne Techniken genannt und erklärt, mit dem Fokus auf diejenigen, die auch Dennis Tupicoff für seine Filme verwendet.

Die über Jahrzehnte dominanteste Animationstechnik ist der klassische Zeichentrickfilm, ausgehend von der Karikatur (im Englischen auch *animated cartoon*). Bei der Zeichenanimation gibt es unzählige Variationen und Stile, von gekritzelten Linien über weiche Bewegungsabläufe oder auch in Richtung des Comic gehend, mit grafischen Figuren und starken, plakativen Darstellungen. Hier findet sich Tupicoffs Ästhetik sehr stark wieder. Ein wiederkehrendes und stilbildendes Element in den meisten seiner Filme ist der comichaft Stil mit dicken Outlines und starken Farben. In den meisten seiner Filme verwendet er Cel-Animation. Hier wird mit Zeichnungen auf verschiedenen übereinanderliegenden Folien gearbeitet, die dann auf eine Hintergrundfolie gelegt werden, um von einer fixierten Kamera abfotografiert zu werden. Die Cel-Animation gibt den Figuren immer die bereits erwähnte Outline – oder Umrisslinie – und hat meist glatte Farben. Cel-Animation wird mittlerweile meist am Computer hergestellt.

¹⁶⁶ Wells, Paul: *Understanding Animation*, S. 48f

¹⁶⁷ Furniss, Maureen: *Art in Motion*, S. 175

Eine weitere, sehr klassische Animationsfilmtechnik ist die Cut-Out-Animation, zu deutsch der Legetrick. Wie der Name schon verrät, werden hier Objekte vor der Kamera positioniert – oder gelegt – und bei jedem weiteren Einzelbild ein wenig verändert. Damit entsteht die Illusion einer Bewegung. Diese Technik wurde auch für den Computer adaptiert. So haben zum Beispiel die Animatoren von *WALTZ WITH BASHIR* (2008) diese Technik verwendet und auch weiterentwickelt.

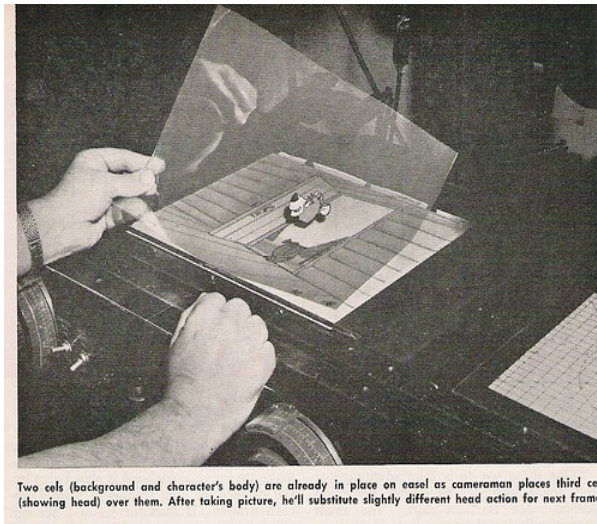


Abb. 1: Cel-Animation im Studio von Hanna-Barbera (1960)



Abb. 2: Digitale Cut-Out-Animation aus *WALTZ WITH BASHIR* (2008)

Ähnlich funktioniert die Stoptrick-Technik (oder Stop-Motion), auch dies eine frame-by-frame-Technik. Hierzu kann man zum Beispiel die Knetanimation zählen. Figuren werden hier Bild für Bild unter der Kamera bewegt. Es können dafür die unterschiedlichsten Materialien verwendet werden wie Puppen, Plastikfiguren oder Objekte aller Art.

Im Jahr 1917, wie im Abschnitt zur Geschichte des Animationsfilms schon erwähnt, erfand Max Fleischer die Technik der Rotoskopie.¹⁶⁸ Hierbei wird eine Bewegung mit einer Kamera aufgenommen, und diese Aufnahmen werden Bild für Bild abgezeichnet. So entsteht eine gezeichnete Bewegung, die allerdings ein Gefühl einer realen menschlichen Bewegung schafft. Diese Form erscheint dem Zuschauer oft ein wenig gespenstisch¹⁶⁹, weil die ursprüngliche Bewegung hinter dem animierten Bild noch erkennbar bleibt. Die Figur, der diese Bewegung gegeben wird, kann wiederum völlig anders aussehen als die abgefilmte reale Person. Die Fleischers verwendeten die Rotoskopie zunächst für ihre Figur Koko The Clown, aber auch Disney

¹⁶⁸ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 132

¹⁶⁹ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 162

verwendete die Technik in seinen abendfüllenden Filmen wie beispielsweise in SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (1937). Bob Sabiston, der für die Animationen bei Richard Linklaters Filmen WAKING LIFE (2001) und A SCANNER DARKLY (2006) zuständig war, entwickelte in den 1990er Jahren diese Technik weiter, auf dem gleichen Prinzip beruhend. Allerdings entwickelte er ein Computerprogramm namens Rotoshop, das die Arbeit um vieles erleichterte.

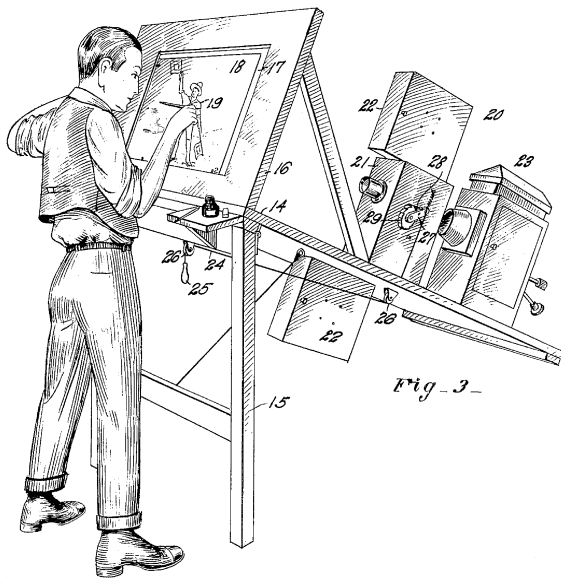


Abb. 3: Zeichnung zur Patentanmeldung von Fleischers Rotoskops



Abb. 4: Still aus A SCANNER DARKLY (2006, Richard Linklater)

Dennis Tupicoff verwendet Rotoskopie auch in seinem Film HIS MOTHER'S VOICE (1997). Hierfür ließ er Schauspieler eine Szene spielen und sprechen, die zunächst mit einer Videokamera aufgenommen wurde, um die Bilder später abzuzeichnen. Auch in CHAINSAW (2007) verwendet er Rotoskopie. Dort wird sowohl gefilmtes als auch gefundenes Material rotoskopiert.

Die Computeranimation kann genauso in die schon erwähnten Kategorien der zweidimensionalen und dreidimensionalen Techniken unterteilt werden. Hier bestimmt der Filmemacher bereits durch die Wahl des verwendeten Computerprogramms, welche Ästhetik und Eigenschaften die Animation haben wird. Oft werden auch verschiedene Techniken kombiniert, um eine bestimmte Ästhetik zu erreichen. Als Beispiel zu erwähnen sei hier wieder CHAINSAW (2007), denn hier verwendet Tupicoff sowohl 3D- als auch 2D- Animation.

3.2 Der animierte Dokumentarfilm

Wie im folgenden Kapitel deutlich wird, ist der animierte Dokumentarfilm keine neue Form, ganz im Gegenteil. Allerdings ist der Begriff besonders im deutschsprachigen Raum noch nicht sehr ausführlich besprochen und definiert worden. In der englischsprachigen Animationsfilmforschung wird schon länger der Begriff *animated documentary* oder auch *animated reality* verwendet.¹⁷⁰ Das Filmfestival DOK Leipzig, das seit seinem Beginn im Jahr 1955 neben Dokumentarfilmen auch Animationsfilme zeigt, führte 2007 eine Programmschiene mit dem Titel „Animadok“ ein. Die Auswahl wird in einer Presseaussendung folgendermaßen beschrieben: „Bei Animadok-Filmen geht es nach dem Verständnis von DOK Leipzig nicht nur um animierte Dokumentarfilme im herkömmlichen Sinne, sondern um einen spielerischen Umgang mit filmischen Formen.“¹⁷¹ Dies ist freilich eine vage Beschreibung und lässt einen sehr großen Spielraum zu. Ein begleitendes Filmprogramm zur Animadok-Reihe 2013 wird folgendermaßen beschrieben:

„Dieses Programm begibt sich an die Anfänge des hybriden Genres, als Regisseure um Alberto Cavalcanti (einer der Gründerväter von DOK Leipzig) und Norman McLaren in den Filmabteilungen des General Post Office und später des National Film Board of Canada ihre Filme realisierten. Ohne Rücksicht auf Genregrenzen und -definitionen experimentierten sie dort in großer künstlerischer Freiheit und Expressivität mit Elementen von Dokumentar- und Animationsfilm.“¹⁷²

Das Festival sieht also die Anfänge dieses Genres schon in frühen Filmbeispielen und betont die Freiheit, die sich aus der Vermischung beider Formen für die Künstler ergibt. Annegret Richter, die Leiterin der Sektion, forscht seit einigen Jahren zum animierten Dokumentarfilm und hat neben einer Dissertation auch einige Artikel zum Thema verfasst. In der von ihr kuratierten Animadok-Sektion wurden auch Dennis Tupicoffs Filme aufgeführt.

Eine Schwierigkeit in diesem Bereich der Animationsfilmforschung ist die der Eingrenzung, also welche Filme als animierte Dokumentarfilme gesehen werden und welche Kriterien anzuwenden sind. Annegret Richter beschreibt die Bandbreite der Filme, die hier gemeint sein könnten:

„Dokumentarfilme mit animierten Sequenzen zählen ebenso dazu wie Filme mit CGI (computer generated images), die möglichst realistische computergenerierte Animationen mit nonfiktionalen

¹⁷⁰ Siehe Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary* und Ward, Paul: „Animated Realities: The Animated Film, Documentary, Realism“, *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture* 2/8, 2008, <http://reconstruction.eserver.org/082/ward.shtml>, Zugriff: 1.10.2014

¹⁷¹ 56. Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm, Pressemitteilung #03, 20. Juni 2013, <http://www.dok-leipzig.de/dok/press/pressemitteilungen?year=2013>

¹⁷² 56. Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm, Pressemitteilung #03

Bildern mischen, und die klassischen Animationsfilme, die ohne erkennbares dokumentarisches Material auskommen.“¹⁷³

Wie schon im Kapitel zum Dokumentarfilm klar geworden ist, ist Annabelle Honess Roe eine Wissenschaftlerin, die sich ausführlich mit dem animierten Dokumentarfilm als eigenständige Filmform beschäftigt. Auf ihre Erkenntnisse und Kategorisierungen wird später noch eingegangen. Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf Richters sowie Honess Roes Eingrenzung des Begriffs *animated documentary*: Beide beschreiben und analysieren Filme, die zunächst als Animationsfilme kategorisiert und erst durch das Thema oder die Bearbeitung der *animated documentary* zugeordnet werden bzw. einen „dokumentarischen Modus beinhalten“. ¹⁷⁴ Was diese Filme eint, ist, „[...] dass sie dokumentarische Inhalte mit den künstlerischen und technischen Möglichkeiten der Animation verbinden.“¹⁷⁵

Es gibt mittlerweile verschiedene Kategorisierungen der *animated documentaries*. Paul Wells entwickelte als erster eine solche, diese wird im Kapitel zu Definitionsversuchen genauer diskutiert. In den letzten Jahren ist immer mehr zum Thema publiziert worden, insbesondere in Fachzeitschriften wie *Animation: An Interdisciplinary Journal*, die 2013 eine gesamte Ausgabe dem animierten Dokumentarfilm widmete, wie auch das *frames per second magazine* (2005)¹⁷⁶.

Weitere einflussreiche Publikationen, die die Auseinandersetzung mit dem Thema befeuerten, sind auch *The Margins of Documentary* (2005)¹⁷⁷ von Paul Ward, *Re-Imagining Animation* (2008) von Paul Wells und Suzanne Buchans *Animated Worlds* (2007)¹⁷⁸.

Bevor bereits vorgeschlagene Definitionen und Untersuchungen ausgeführt werden, soll ein historischer Abriss einen Überblick geben, welche Formen sich bereits als Vorgänger etabliert haben.

¹⁷³ Richter, Annegret: „Zeichnung der Wirklichkeit. Animation als dokumentarisches Mittel“, In: *Tricky Women. AnimationsfilmKunst von Frauen*, Hg. Wagner, Birgit/Grausgruber, Waltraud, Marburg: Schüren 2011, S. 126

¹⁷⁴ Richter, Annegret: *Zeichnung der Wirklichkeit*, S. 126

¹⁷⁵ Richter, Annegret: *Zeichnung der Wirklichkeit*, S. 127

¹⁷⁶ Townsend, Emru (Hg.): „The Animated Documentary. What happens when the real meets the unreal?“, *Frames Per Second Magazine*, 1/2, March 2005, <http://www.fpsmagazine.com/mag/2005/03/fps200503hi.pdf>, Zugriff: 10.09.2014

¹⁷⁷ Ward, Paul: *Documentary: The Margins of Reality*, London: Wallflower Press 2005

¹⁷⁸ Buchan, Suzanne: *Animated Worlds*, Eastleigh: John Libbey Publishing 2006

3.2.1 Historische Entwicklung

Versucht man, eine Geschichte des animierten Dokumentarfilms nachzuzeichnen, kann man schon in den Anfängen des Kinos ansetzen. Hier wurden die Abgrenzungen der Filmformen noch nicht so streng vollzogen, reale Begebenheiten wurden in animierten Filmen behandelt, und Techniken der Animation waren auch im Realfilm zu sehen. Die Geschichte wird hier anhand von ausgewählten Filmen und FilmemacherInnen skizziert, die verschiedene Strategien zur Repräsentation von Realität im Animationsfilm verwenden. Die häufigste ist die Verwendung eines Audiokommentars bzw. eines Live-Interviews.

Wieder wird hier besonders auf Produktionen eingegangen, die eine Nähe zu Dennis Tupicoffs Arbeiten haben, ähnliche Strategien oder Methoden verwenden und damit für die Analyse seiner Filme interessant sind. Wie oben schon erwähnt, wird oft davon gesprochen, dass *animated documentary* ein neues Genre ist. Jane Pilling widerspricht dem in ihrem Aufsatz im Buch *Animatopia*: „[...] it should be pointed out that 'animated documentary' already has a long, well-established tradition, in short animation filmmaking.“¹⁷⁹ Dass dieser Form besonders in der Wissenschaft erst seit einigen Jahren eine Aufmerksamkeit zuteil wird, kann sicherlich auch daran liegen, dass dieses Genre vor allem im Kurzfilmbereich zu finden war und erst durch erfolgreiche Langfilme (wie eben WALTZ WITH BASHIR (2008)) prominent wahrgenommen wurde.

Auch einer der ersten Filme, der von allen AutorenInnen, die sich mit dem Thema auseinandersetzen, genannt und als *animated documentary* bezeichnet wird, ist ein kurzer Film: Winsor McCays Film THE SINKING OF THE LUSITANIA von 1917. McCay ist mit unterhaltsamen Zeichentrickfilmen wie GERTIE THE DINOSAUR (1914) bekannt geworden. THE SINKING OF THE LUSITANIA behandelt die Tragödie des gleichnamigen Passagierschiffs, das von einem deutschen U-Boot beschossen wurde und unterging.

Es gab keinerlei Bildmaterial zu diesem Ereignis und McCay schuf hier eigene Bilder der Katastrophe mit realistisch aussehenden Zeichnungen. Es entstand der erste – auch als Wochenschau-Aktualität eingesetzte – Film, der sich zwischen Wiedergabe von Fakten und Propaganda bewegt, dabei aber gezeichnete (also *created*) und nicht aufgenommene (*recorded*) Bilder verwendet. McCays Arbeit kann als wegweisend angesehen werden, weil sie aufgezeigt hat, in welche Richtung Animation gehen kann: „[The film] demonstrated the potential for animation to depict non-fiction subjects that were usually the reserve of actuality films and newsreels.“¹⁸⁰

¹⁷⁹ Pilling, Jayne: „Animation grows up“, in: *Animatopia – Los Nuevos caminos del cine de animación. New paths of animation cinema*, Hg. Cueto, Roberto, San Sebastian: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián 2013, S. 210-229, hier: S. 218

¹⁸⁰ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 37



Abb. 5 Cel aus dem Film THE SINKING OF THE LUSITANIA (1917)

Weitere Beispiele des animierten Dokumentarfilms sieht Annabelle Honess Roe in den Filmen, die Disney wie auch die Fleischer-Studios für das Militär herstellten. Diese Filme waren teilweise ganz animiert oder auch nur mit animierten Karten oder Grafiken versehen. Sie beschrieben aber zum Beispiel die Geschehnisse an der deutschen Front oder auch, wie ein Panzer korrekt zu bedienen sei. Sie orientieren sich dabei an didaktischen Dokumentarfilmen mit einer Erzähler- oder Erklärstimme. „However, while they may present fictional worlds and narratives, these films have embedded in them opinions and messages about *the* world and historical, actual events.“¹⁸¹

Einen weiteren wichtigen Impuls für die Verbindung von Animation und Dokumentarfilm sieht Honess Roe auch im bereits genannten Len Lye:

„[...] Lye’s films are an example of an early marriage between the documentary and animation impulses [...] Whereas the educational films discussed above [gemeint sind die edukativen Filme von Disney] capitalized on animation’s ability to clarify and illustrate, Lye’s films show a different kind of union between these two media forms. Rather than using animation to further a documentary’s epistemological impact, Lye used the framework of documentary and state-sponsored filmmaking to experiment with the animated form.“¹⁸²

Wie schon im Abschnitt zur Geschichte der Animation angerissen, sind John und Faith Hubley zwei wichtige Pioniere für den animierten Dokumentarfilm. Sie arbeiteten gemeinsam an Filmen, in denen sie die Stimmen ihrer Kinder verwendeten und eine animierte Welt um diese kreierten. Mit MOONBIRD (1959) gewannen sie auch einen Oscar, und es folgte ein weiterer wichtiger Film, OF STARS AND MEN (1964), der eine Art Dokumentarfilm über das Universum und den Menschen ist und zur Gänze animiert ist. Faith Hubley realisierte nach dem Tod ihres Mannes noch den Film MY UNIVERSE INSIDE OUT (1996), in dem sie ihre persönliche Geschichte erzählt und diese mit der

¹⁸¹ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary* S. 53

¹⁸² Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*. S. 66

Geschichte des Universums verbindet.

Weiters benennt Jane Pilling eine stark verbreitete Form des animierten Dokumentarfilms in den 1970er Jahren in England, die mit aufgenommenen Interviews arbeitet, mit Betonung auf eine “[...] individual, specific experience (rather than the generalised/universalist, often allegorical, scope of so many animated shorts dealing with socio-political issues in the past)“.¹⁸³ Es geht um die ANIMATED CONVERSATIONS der Aardman Studios (1978). Hier werden verschiedene Arbeitsrealitäten von Menschen beleuchtet. Bei Aardman arbeitete später auch Nick Park mit seiner erfolgreichen Reihe CREATURE COMFORTS (1989), in denen er Tieren aus Knete Worte aus Interviews mit realen Personen in den Mund legt.

Die beiden Filme, die dem Genre *animated documentary* am meisten Aufmerksamkeit verschafft haben, sind die beiden abendfüllenden Filme WALTZ WITH BASHIR (2008) von Ari Folman und PERSEPOLIS (2007) von Marjanne Satrapi. Diese Filme haben sowohl dem Animationsfilm als auch dem animierten Dokumentarfilm zu mehr Popularität verholfen, beides wieder stärker von reiner Kinderunterhaltung distanziert und werden auch in vielen Publikationen sowohl zum Animations- als auch zum Dokumentarfilm ausführlich besprochen. Weitere, nicht ganz so bekannte abendfüllende Filme dieser Art sind CHICAGO 10 (2007) von Brett Morgen oder auch aktuellere Beispiele wie ALOIS NEBEL von Tomáš Luňák (2011) und CRULIC – DRUMUL SPRE DINCOLO (2011, CRULIC – THE PATH TO BEYOND) von Anca Damian.

Wie schon erwähnt, ist der animierte Dokumentarfilm vor allem in der kurzen Form anzutreffen. Man kann es bei Festivals beobachten, die dieser Form spezielle Programme widmen. Dabei kristallisieren sich immer wieder Themen heraus, die oft Gegenstand der animierten Dokumentarfilme sind. So beschreibt Annabelle Honess Roe einige Beispiele von (Kurz-)Filmen, die sich mit dem Thema Holocaust auseinandersetzen (wie SILENCE (1998) von Orly Yadin und Sylvia Bringa), Traumata jeglicher Art (wie zum Beispiel im Film RYAN (2004) von Chris Landreth), Filme, die Menschen mit psychischen Krankheiten in den Mittelpunkt stellen (wie die Serie ANIMATED MINDS (2009) von Andy Glynne) und Filme über Minderheiten bzw. Menschen, denen eine Stimme gegeben werden soll (berühmte Beispiele sind bspw. die Filme von David Aronowitsch und Hanna Heilborn, z.B. SLAVES (2008)). Honess Roe bespricht in ihrer Dissertation auch Dennis Tupicoffs Film HIS MOTHER'S VOICE (1997). Seine Filme kreisen thematisch oft um Trauma und Tod. Es geht viel um persönliche Erfahrungen und eine autobiographische Verarbeitung dieser Themen. Wie schon zuvor erwähnt, sind seine Filme auf vielen internationalen Dokumentar- und Animationsfilmfestivals zu sehen.

¹⁸³ Pilling, Jayne: „Animation grows up“, S. 218

3.2.2 Animation und Realismus

Ein für die vorliegende Arbeit sehr wichtiger Aspekt im Animationsfilm ist dessen Beziehung zur Realität. Wie wird Realität im Animationsfilm suggeriert oder dargestellt, und wie kann eine Filmform, die komplett aus der Hand eines (oder mehrerer) Filmemacher stammt und allein aus konstruierten Bildern besteht, Realität abbilden oder realistisch sein?

Paul Ward unterscheidet in seinem Aufsatz *Animated Realities: The Animated Film, Documentary, Realism* zwei Herangehensweisen. Einerseits der schon oben erklärte Hyperrealismus, in dem es darum geht, die Realität nachzuahmen und wie sie 'auszusehen'. Als Beispiele erwähnt er neben Disney auch die immer mehr der photographischen Realität ähnelnden Computeranimationen. Andererseits nennt Ward die animierten Filme, die Realität auf einer inhaltlichen Ebene abbilden wollen, wie beispielsweise der animierte Dokumentarfilm. Außerdem sieht Ward auch in der Rotoskopie eine Technik, die eine Möglichkeit der Annäherung der Animation an den Realismus bietet. Er betont hierbei die „Spur“ der real aufgenommenen Bilder in der Animation und damit eine Spur des Realen, welches sich im animierten Bild wieder quasi hinter den Bildern manifestiert: „In the case of rotoscoped animation, we have an instructive example of a representational strategy that appears to be *both* animation *and* live action, rather than simply one or the other.“¹⁸⁴

Andere formale Strategien, realistisch zu wirken, beschreibt Annegret Richter, wie zum Beispiel die Verwendung von Photos, Archivmaterialien, Originalinterviews oder die Angabe von Daten und Fakten.¹⁸⁵

Neben der formalen steht eine inhaltliche Annäherung an den Realismus über politische oder historische Themen, wie beispielsweise im Film *WALTZ WITH BASHIR*. Hier drängt sich die Frage nach objektiver und subjektiver Realität auf. Paul Wells eröffnet sein Kapitel zum Thema Realismus mit dem Satz: „Any definition of 'reality' is necessarily subjective.“¹⁸⁶ Er beschreibt hier zunächst die Debatte über Objektivität und Subjektivität im (Dokumentar-)Film und sagt, dass Film nie objektiv sein kann – egal wie sehr eine Annäherung an die Realität versucht wird. Außerdem betont er auch, dass es in der Beschreibung von Realismus meistens konkret um eine äußere, sichtbare Realität geht. Diese kann die Animation nicht darstellen, weil sie subjektive Realität abbildet, wie er weiter betont: „[...] the intention to create 'documentary' in animation is inhibited by the fact that the medium cannot be objective. Having said that, the medium does enable the film-maker to more persuasively show *subjective reality*.“¹⁸⁷ Auch Annabelle Honess Roe schreibt, dass es bei der

¹⁸⁴ Ward, Paul: „Animated Realities: The Animated Film, Documentary, Realism“, S. 16

¹⁸⁵ Richter, Annegret: „Zeichnung der Wirklichkeit“, S. 133

¹⁸⁶ Wells, Paul: *Understanding Animation*, S. 24

¹⁸⁷ Wells, Paul: *Understanding Animation*, S. 27

animated documentary viel mehr darum geht, eine „world in here“ statt einer „world out there“¹⁸⁸ darzustellen, auch wenn diese subjektive, innere Welt natürlich mit einer äußeren Welt in Verbindung steht. Dies rückt den animierten Dokumentarfilm auch weiter in die Nähe der autobiographischen Dokumentarfilme.

Die Diskussion um Realismus im Animationsfilm wurde schon früh in der Geschichte des Animationsfilms entfacht, besonders durch den Hyperrealismus der marktbeherrschenden Disney-Filme.¹⁸⁹ Gleichzeitig wurde auch konsequent gegen einen Realismus gearbeitet. Das wird besonders deutlich in den frühen abstrakten Werken von Künstlern wie Walter Ruttmann oder Len Lye. Mit dem Aufkommen des animierten Dokumentarfilms als aktuellen Begriff in der Wissenschaft und der filmkulturellen Praxis ist das Thema wieder präsent. Einer der wichtigsten Schlüsselaspekte dabei ist neben der Vielfalt inhaltlicher und formaler Strategien nun auch in der Subjektivität zu suchen. Einerseits die Subjektivität, die ein Filmemacher einbringt, andererseits die Subjektivität interviewter Personen, deren Statements verwendet werden.

Subjektivität ist ein wesentlicher Aspekt in der Definition und Kategorisierung von animiertem Dokumentarfilm, was im folgenden Kapitel behandelt wird.

3.2.3 Definitionen und Kategorien des animierten Dokumentarfilms

Wie bereits im Kapitel 2.2 erläutert, hat Bill Nichols in seinem Buch *Introduction to Documentary* sechs verschiedene Modi des Dokumentarfilms festgelegt. Einige Autoren haben versucht, den animierten Dokumentarfilm in einen dieser sechs Modi einzuordnen. Annabelle Honess Roe fasst in ihrer Dissertation diese Versuche zusammen¹⁹⁰: Sie beginnt mit Paul Ward und dem „interactive mode“. Ward schreibt, dass besonders diejenige Form des animierten Dokumentarfilms interaktiv gestaltet ist, die mit Voice-Over oder Interviews arbeitet. Er spricht besonders vom Produktionsprozess, der unweigerlich eine Interaktion mit dem oder der ProtagonistIn voraussetzt.¹⁹¹

Ward spricht hier also nur von einer einzigen Form des animierten Dokumentarfilms, also eine, die Interviews oder Voice-Over verwendet. Aber nicht alle FilmemacherInnen treten mit ihren ProtagonistInnen in Kontakt und nicht alle Filme entstehen in Interaktion mit diesen. Wards Zuordnung kann damit nicht das gesamte Spektrum des animierten Dokumentarfilms abdecken.

Sybil DelGaudio zieht den „reflexive mode“ heran und schreibt: „animation itself acts as a form of

¹⁸⁸ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 251

¹⁸⁹ Vgl. Wells, Paul: *Understanding Animation*, S. 24

¹⁹⁰ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 11-13

¹⁹¹ Vgl. Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 11

‘metacommentary’ within a documentary.”¹⁹² Besonders bezieht sie dies auf Filme, die Ereignisse dokumentieren, die von einer Kamera nicht aufgezeichnet werden konnten. Also entweder konnte keine Kamera anwesend sein (z.B. CHICAGO 10 (2007)) oder das Ereignis hat noch vor der Erfindung der Filmkamera stattgefunden (z.B. WALKING WITH DINOSAURS, BBC (ab 1999)). Sie spricht hier auch von der Möglichkeit der Animation, das aufgenommene Bild und dessen Behauptung der Repräsentation von Realität zu reflektieren oder zu kommentieren. Hier zieht sie als Beispiel den Film A BRIEF HISTORY OF TIME (1991) von Errol Morris heran, der den Wissenschaftler Stephen Hawkins porträtiert und seine Theorien darstellt. Der Filmemacher unterbricht die Darstellung der Theorien immer wieder mit animierten „images [...] [that] question cinema's ability to represent the world of scientific theory.“¹⁹³ Diese Bilder kommentieren oder bebildern also nicht nur die Theorien, die Hawkins erklärt, sondern auch die Frage, ob Film diese Dinge überhaupt darstellen kann. Aber genauso wie Ward, bezieht sich auch DelGaudios Definition nur auf die von ihr beschriebene Form des animierten Dokumentarfilms und passt nicht auf diejenigen Filme, die keine Kritik am Realfilm üben.

Gunnar Strøm und Eric Patrick wiederum kategorisieren den animierten Dokumentarfilm als „performative mode“. Im Dokumentarfilm kann in diesem Mode der Filmemacher in den Mittelpunkt treten, besonders aber wird eine subjektive Sicht auf die Welt gezeigt. Damit steht diese Form im Gegensatz zum Direct Cinema, das die Welt nur beobachtend dokumentiert. Ein bekannter Vertreter des „performative mode“ ist beispielsweise Michael Moore. Dieser Mode ist gut auf den animierten Film anzuwenden, weil dieser schon allein durch seine Machart subjektiv sein muss und auch Techniken oder Prozesse offenbart bzw. manchmal sogar in den Vordergrund stellt. Nichols, über Dokumentarfilm schreibend, bemerkt in Bezug auf diese Kategorie, diese Art von Film „constantly remind[s] us that the world is more than the sum of the visible evidence we derive from it.“¹⁹⁴ Dieser Satz eignet sich auch als Beschreibung des animierten Dokumentarfilms, wenn dieser beispielsweise Gefühle, Meinungen oder auch Erinnerungen darstellt, die nicht in der sichtbaren Welt festzumachen sind.

Paul Wells hat als erster versucht, eigene Kategorien für den animierten Dokumentarfilm zu schaffen.¹⁹⁵ Wells unterscheidet folgende vier Kategorien: „imitative mode, subjective mode,

¹⁹² DelGaudio, Sybil: „If Truth Be Told, can ‘Toons Tell it? Documentary and Animation“, Film History, 2/9, 1997, S. 189-199, <http://www.jstor.org/stable/3815174>, hier: S. 192

¹⁹³ DelGaudio, Sybil: „If Truth Be Told, can ‘Toons Tell it?“, S. 193f

¹⁹⁴ Zitiert nach Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 12

¹⁹⁵ Auch Eric Patrick entwirft eine Unterteilung des animierten Dokumentarfilms, allerdings werden Paul Wells Kategorien öfter besprochen, deswegen wird der Fokus in der vorliegenden Arbeit auch auf seinen Kategorien liegen. Patrick, Eric: „Representing Reality: Structural/Conceptual Design in Non-Fiction Animation“, Animac Magazine 3, 2004, S. 36-47

fantastic mode and postmodern mode“.¹⁹⁶ Diese orientieren sich am behandelten Thema, der Struktur und dem Stil der Filme.

Beim „imitative mode“ geht es Wells um animierte Dokumentarfilme, die versuchen, Dokumentarfilmkonventionen zu imitieren. Sie können mit der Intention gemacht sein, didaktisch zu sein und zu belehren, überzeugen oder informieren. Hier kann wieder McCays *SINKING OF THE LUSITANIA* herangezogen werden, denn außer der informativen und propagandistischen Absicht des Filmes werden Ereignisse abgebildet, die 'unfilmbar' gewesen wären, was für Wells auch eines der Merkmale für den „imitative mode“ ist. Wells zieht außerdem eine Parallele zu Nichols' Begriff der „expository documentary“, wird aber sowohl von Jonathan Rozencrantz und Paul Ward dafür kritisiert. Wells schreibt, der Modus “self-consciously foregrounds its construction [...]. Nichols has argued that this type of film is an expository mode of documentary because it ultimately foregrounds its didacticism.”¹⁹⁷ Ward und Rozencrantz betonen aber, dass Nichols auch klarstellt, dass der „expository mode“ zwar stark auf Didaktik beruht, aber dieses Mittel nicht unbedingt unterstreicht.¹⁹⁸

Der „subjective mode“ zielt auf die Subjektivität der Animation und auch die Haltung des Filmemachers ab. Hier kann ein Kontrast zwischen einer ernsten Thematik und einer humorvollen Darstellung durch den Animator entstehen. Oft werden Audioelemente aus Interviews etc. verwendet und durch die Animation interpretiert oder rekonstruiert. Hier kann wieder Dennis Tupicoffs *HIS MOTHER'S VOICE* (1997) genannt werden: Der Filmemacher verwendet ein aufgezeichnetes Radio-Interview und interpretiert es mit seinen eigenen visuellen, subjektiven Mitteln.

Auch beim „fantastic mode“ ist die Subjektivität der/des FilmemacherIn der Dreh- und Angelpunkt, aber die Animation geht hier noch einen Schritt weiter, hin zu surrealistischen Darstellungen und gibt damit noch viel stärker einen persönlichen Kommentar zu Realismus und Objektivität ab. Oft ist diese Form politisch motiviert, außerdem ist meist keine Nähe zum ursprünglichen Objekt mehr spürbar. Als Beispiel können hier die Filme von Jan Švankmajer genannt werden.

Der vierte Modus ist der „postmodern mode“, und Wells streicht folgende Merkmale heraus: “prioritising pastiche, rejecting notions of objective authority, and asserting that ‘the social’, and

¹⁹⁶ Vgl. Wells, Paul: „The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic“, in: *Art and Animation*, Hg. Wells, Paul, London: Academy Editions 1997, S. 40-45, hier: S.41

¹⁹⁷ Wells, Paul: „The Beautiful Village and the True Village“, S. 42

¹⁹⁸ Vgl. Ward, Paul: „Animated Realities: The Animated Film, Documentary, Realism“, S. 29 und vgl. Rozencrantz, Jonathan: „Colourful Claims: Towards a Theory of Animated Documentary“, Film International 2011, <http://filmint.nu/?p=1809>, Zugriff: 22.08.2014

therefore ‘the real’, is now fragmentary and incoherent.”¹⁹⁹ Damit ist diese Form auch die kritischste im Hinblick auf die Behauptung, dass Dokumentarfilm überhaupt Realität abbilden kann. Animation jedoch sei, so Ward, ein geeignetes Mittel, um (im postmodernen Sinne) individuelle, fragmentierte Realitäten abbilden zu können:

„The unstable and fragmented experience of individuals in the contemporary world translates into a mistrust of, and attempt to displace, the so-called truths of objective reality and knowledge about that reality. Such relativism seems admirably suited to a form such as animation because animation seems limited only by the imaginations of those practicing it.“²⁰⁰

Die Kategorien von Paul Wells wurden oft kritisch hinterfragt. Annabelle Honess Roe stellt in Frage, ob eine Kategorisierung, die auf Begriffe des Dokumentarischen zurückgreift, nicht das Verständnis und die Sicht auf animierten Dokumentarfilm einengt.²⁰¹ Andere lehnen Wells Kategorien völlig ab, wie Jonathan Rozencrantz in seinem Artikel *Colourful Claims: Towards a Theory of Animated Documentary*.²⁰² Auch er kritisiert besonders die offensichtlich vorhandene Tendenz, den animierten Dokumentarfilm in ein bereits vorhandenes (und wissenschaftlich etabliertes) Referenzsystem zu „quetschen“ (Rozencrantz schreibt „squeeze“), um beweisen zu können, dass dieser auch eine Form des Dokumentarfilms ist.²⁰³

Weitere Überlegungen zur Verwendung von Animation statt dem realen dokumentarischen Bild werden vor allem bei Paul Ward weitergeführt. Zunächst benennt er die indexikalische Nähe des Dokumentarfilms zur Realität, also die Verbindung zur Realität über Bilder oder Ton. Hier wird wieder die Frage aufgeworfen, was die Animation besser oder besonderer macht, was beispielsweise klassisches Re-enactment nicht leisten kann. Ward versucht eine Gegenüberstellung von realen Aufnahmen im Dokumentarfilm und den animierten Sequenzen und beschreibt letztere als etwas „nicht-aufgezeichnetes“²⁰⁴. Die Verbindung von Dokumentation, Animation und Realität benennt er in seinem Aufsatz als: „creating the real“²⁰⁵. Mit „creating“ meint er allerdings nicht ein Konstruieren und Erfinden, sondern dass die Bilder, in ihrer offensichtlichen Konstruiertheit, unter Umständen eine kritischere, distanziertere und reflektiertere Form des Dokumentarfilms bieten können. Den Begriff lehnt er an den Buchtitel *Claiming the Real* von Brian Winston²⁰⁶ an, in dem es

¹⁹⁹ Wells, Paul: „The Beautiful Village and the True Village“, S. 44

²⁰⁰ Ward, Paul: „Animated Realities: The Animated Film, Documentary, Realism“, S. 30

²⁰¹ Vgl. Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 15f

²⁰² Rozencrantz, Jonathan: „Colourful Claims“

²⁰³ Rozencrantz, Jonathan: „Colourful Claims“

²⁰⁴ Ward, Paul: „Animated Realities: The Animated Film, Documentary, Realism“, S. 25

²⁰⁵ Ward, Paul: „Animated Realities: The Animated Film, Documentary, Realism“, S. 25

²⁰⁶ Winston, Brian: *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited.*, London: BFI, 1995

um den Dokumentarfilm geht. Ward argumentiert: Wenn behauptet wird, dass der Dokumentarfilm durch sein mimetisches Potenzial Anspruch auf die Realität erhebt, kann der animierte Film diesem Anspruch nur mittels Konstruktion gerecht werden.²⁰⁷ Ward sieht in der Konstruktion die Stärke der Animation, denn dadurch kann sie:

„[...] comment on and argue about real issues and relations, but do so in a mode where 'transparency', 'correspondence' and 'mimesis' do not (irony of ironies!) obscure the real issues, as so often seems to be the case with live action documentaries.“²⁰⁸

Ward weitet diesen Gedanken aus und führt den Begriff der Manipulation ein. Er stellt fest, dass jeder Text einer gewissen Form von Manipulation unterliegt, also auch der reale Dokumentarfilm: „documentaries *are* constructs but [...] a textual manipulation *can* also engage with and perhaps reveal some truth/s.“²⁰⁹ Beim Animationsfilm ist die Manipulation offensichtlicher, aber nach Wells' Argumentation manipulieren beide Formen und können deswegen auch als gleichwertig in Bezug zur Realität betrachtet werden.

Annabelle Honess Roe zeigt sich unzufrieden mit den Herangehensweisen an den animierten Dokumentarfilm sowie den Kategorien, die aufgestellt werden.²¹⁰ Trotzdem sieht sie die Notwendigkeit, eine Charakterisierung aufzustellen, um die verschiedenen Arten des animierten Dokumentarfilms, die ihre Themen mit verschiedenen Stilen und Techniken umsetzen und in denen Animation auch immer unterschiedliche Funktionen einnimmt, erfassen zu können.

Honess Roe versucht eine neue Kategorisierung einzuführen und wählt den Weg über eben jene *Funktionen* des animierten Dokumentarfilms. Sie stellt auch die Frage danach, was ein animierter Dokumentarfilm leisten kann im Gegensatz zum „konventionellen“ Dokumentarfilm, ohne in Frage zu stellen, ob ein Dokumentarfilm an sich etwas über die reale Welt erzählen kann. Ihre Kategorisierung erscheint sehr schlüssig; sie beschäftigt sich viel direkter mit dem animierten Dokumentarfilm, ohne den Umweg über den Dokumentarfilm zu wählen.

Zunächst wählt Honess Roe Kriterien aus, die für sie einen animierten Dokumentarfilm konstituieren, und stützt sich dabei auch auf eine Definition von Nichols, die einfach, aber nützlich erscheint. Er beschreibt Dokumentarfilm als Film, der „*the world in which we live rather than a world imagined by the filmmaker*“²¹¹ adressiert. Ihre drei Kriterien für den animierten Dokumentarfilm sind also folgende:

²⁰⁷ Ward, Paul: „Animated Realities: The Animated Film, Documentary, Realism“, S. 25

²⁰⁸ Ward, Paul: „Animated Realities: The Animated Film, Documentary, Realism“, S. 25

²⁰⁹ Ward, Paul: „Animated Realities: The Animated Film, Documentary, Realism“, S. 26

²¹⁰ Vgl. Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 17

²¹¹ Bill Nichols, zitiert nach Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 7

„[...] an audiovisual work (produced by either digital means or filmed onto celluloid film) will be considered an animated documentary if it has: a) been recorded frame-by-frame in order to create a sense of motion; b) it is about *the* world rather than *a* world wholly imagined by its creator; and finally, c) it has been presented as a documentary by its producers and/or received as a documentary by audiences, festivals, critics, and so on.“²¹²

Wichtig sind dabei die Funktionen, die die Animation im Dokumentarfilm einnimmt. Annegret Richter identifiziert folgende Funktionen der Animation:

- „1. Anonymisierung der ProtagonistInnen
2. Veranschaulichung von Erinnerungen und Gefühlen
3. Mangel an dokumentarischem Material/Archivmaterial
4. Nutzung der erweiterten Darstellungsmöglichkeiten“²¹³

Richter veranschaulicht mit einigen Beispielen auch die Verwendung dieser Methoden.

Annabelle Honess Roes Funktionen sind diesen recht ähnlich. Sie beschränkt sich allerdings auf drei Funktionen der Animation im animierten Dokumentarfilm. Sie streicht einen weiteren Faktor heraus, nämlich, wie ähnlich die Animation dem realen Abbild ist bzw. umgekehrt, wie abstrakt die animierten Bilder sind. Sie konstruiert damit drei Funktionen: „[...] mimetic substitution, non-mimetic substitution and interpretive“.²¹⁴

Unter „mimetic substitution“ fallen jene Filme, die dem Zuschauer Dinge zeigen, die uns Wissen vermitteln zu etwas, das wir gesehen haben *könnten*. Honess Roe nennt beispielsweise den Film CHICAGO 10 (2007), der dem Zuschauer zeigt, was er oder sie damals im Gerichtssaal des Richters Julius Hoffman hätte erleben können, wäre er oder sie anwesend gewesen oder hätte eine Kamera es aufzeichnen können.²¹⁵ Außerdem ist die Animation den realen Figuren recht ähnlich, versucht also bereits im Visuellen, die Realität zu imitieren.

In der „non-mimetic substitution“ beginnt die Animation etwas zur äußerlich wahrnehmbaren Realität hinzuzufügen und kann durch den Stil der Animation oder die Wahl der Materialien bereits Personen charakterisieren oder eine Stimmung evozieren. Diese Dinge liegen schon außerhalb einer beobachtbaren, äußeren Realität und bewegen sich im Bereich der Interpretation.²¹⁶

Die dritte Form, „interpretive“, geht noch weiter. Statt eine Tatsache oder eine Begebenheit in der

²¹² Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 8f

²¹³ Richter, Annegret: „Zeichnung der Wirklichkeit“, S. 127

²¹⁴ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 21

²¹⁵ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 22

²¹⁶ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 23

äußerlichen Welt zu dokumentieren oder zu zeigen, weist sie in die andere Richtung: „pointing inwards towards the internal.“²¹⁷ Hier können als Beispiel die Filme von Andy Glynne in der Serie ANIMATED MINDS (2009) herangezogen werden, in denen es darum geht, den inneren Zustand oder die Verfassung bzw. die Wahrnehmung der Welt durch Personen mit verschiedenen psychischen Krankheiten darzustellen:

„These films, through the use of animation, are proposing documentary’s ability and suitability to represent the world *in here* of personal experience as well as the world *out there* of observable events.“²¹⁸

Sie präzisiert hiermit einen sehr wichtigen Punkt, der für die meisten animierten Dokumentarfilme von höchster Bedeutung ist: die Hinwendung zu einer persönlichen, inneren Welt, im Gegensatz zu einer äußerlich wahrnehmbaren Welt. Hier kann es um Erinnerungen, Gedanken oder auch persönliche Traumata gehen und um einen Versuch, diese persönlichen Gefühle visuell darzustellen – oder zu dokumentieren.

Wie im letzten Abschnitt des vorhergehenden Kapitels erläutert, stellt Honess Roe die These auf, dass animierter Dokumentarfilm durch diese Fähigkeiten den klassischen Dokumentarfilm erweitert und die Grenzen des Dokumentarfilms durchbricht, also einen „epistemological shift“ einläutet.²¹⁹

Auch andere Autoren konzentrieren sich auf die Feststellung, dass animierter Dokumentarfilm meist den persönlichen Blick oder auch eine autobiographische Herangehensweise erleichtert und sich deswegen auch besser eignen kann, diese Dinge zu zeigen. Auch Michael Renov schließt sich der Feststellung in Bezug auf den zeitgenössischen Dokumentarfilm an, dass ein Wandel hin zur Autobiographie und zur persönlichen Sicht und Darstellung der Welt zu bemerken ist: „Private truths, inner realities have come to be the business of documentary as much as public proclamations.“²²⁰

Auch Paul Ward schließt sich der Argumentation an und schreibt, dass der animierte Dokumentarfilm immer stärker eine subjektive Stellung einnimmt. Man sieht nicht die aufgenommenen Bilder, sondern die Interpretation des Animators davon. Diese Interpretation kann übertrieben, deformiert oder auch komprimiert sein.²²¹ Ward sagt aber, wie schon zuvor mit dem Argument der Manipulation, dass der animierte Dokumentarfilm damit keinen geringeren Anspruch auf eine Repräsentation von Realität hat als der Dokumentarfilm. Auch Wells stellt diese Tendenz

²¹⁷ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 23

²¹⁸ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 23

²¹⁹ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 24

²²⁰ Michael Renov, „Rethinking Documentary“, S. 42

²²¹ Vgl. Ward, Paul: „Animated Realities: The Animated Film, Documentary, Realism“, S. 27

und auch die Eignung des Animationsfilms für diese Art von Dokumentarfilm fest. Er sagt:

„Subjective views, opinions and recollections are the staple of many live-action documentaries but, in a medium as fluid as animation, these vocabularies more readily support a subjective approach to animated film-practice as any authored piece.“²²²

Die vorliegende Arbeit, und besonders die im nächsten Kapitel folgende Analyse der Filme von Dennis Tupicoff, wird auf die Kategorisierungen von Annabelle Honess Roe zurückgreifen. Die Filme von Tupicoff bewegen sich oft auf einer persönlichen Ebene und dokumentieren vor allem – mit Honess Roe gesprochen – eine „world in here“ statt einer „world out there“. Seine Themen sind entweder autobiographisch oder sie zeigen seine subjektive Sicht auf die Themen, die er bearbeitet. Diese persönliche Sicht, oder auch die bewusste Manipulation der Bilder, versucht Tupicoff nicht zu kaschieren, im Gegenteil. Er betont die Konstruktion seiner Bilder und erhebt damit klarerweise keinen Anspruch auf Objektivität, sondern betont die manipulativen Möglichkeiten des Mediums.

Das vorliegende Kapitel hat verschiedene Techniken und Herangehensweisen der Animation und besonders des animierten Dokumentarfilms erläutert, die für die Analyse von Tupicoffs Filmen wichtig sein werden. Sowohl Annegret Richter als auch Annabelle Honess Roe betonen in ihren Arbeiten mehrmals, dass im animierten Dokumentarfilm der Inhalt meist über die Form entscheidet²²³, auch dieser Aspekt wird in der Analyse hervorgehoben werden.

²²² Wells, Paul: *Understanding Animation*, S. 27

²²³ Vgl. Richter, Annegret: „Zeichnung der Wirklichkeit“, und Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*

Im folgenden Kapitel werden Dennis Tupicoffs Filme analysiert. Tupicoffs Animationsfilme – jedenfalls der Großteil dieser – werden als animierte Dokumentarfilme kategorisiert und sind auch in entsprechenden Sektionen auf Animationsfilmfestivals sowie teilweise auch auf Dokumentarfilmfestivals zu sehen. Im Sinne von Nichols' Kategorien (siehe Kapitel 2.2) werden die Filme also von einer „community of practitioners“ als animierte Dokumentarfilme angesehen und eingesetzt, die einen „corpus of texts“ ausmachen, der wiederum von einem „constituency of viewers“ entsprechend gesehen und entschlüsselt werden kann.

Die vorliegende Arbeit möchte Dennis Tupicoffs Strategien herausarbeiten und mit seinen Filmen Annabelle Honess Roes These des „epistemological shift“ nochmals unterstreichen.

Die Filme Tupicoffs beschäftigen sich meist mit sehr persönlichen Themen, reflektieren allerdings auch das Filmemachen selber sowie die Art, wie Realität dokumentiert werden kann.

Einige Autoren haben sich mit Tupicoffs Werken beschäftigt: So erwähnt Maureen Furniss seine Arbeiten in ihrem Standardwerk *The Animation Bible: a guide to everything – from flipbooks to flash*²²⁴; 2005 widmete ihm Chris Robinson ein Kapitel in seinem Buch *Unsung Heroes of Animation*²²⁵; und Judith Kriger führte für ihr Buch *Animated Realism*²²⁶ ein ausgiebiges Gespräch mit Tupicoff.

Einige Audio- und Videointerviews mit Tupicoff sind in den letzten Jahren erschienen, und durch seine Tätigkeit als Vortragender auf Konferenzen, meist zum Thema animierter Dokumentarfilm, existieren auch einige Abstracts seiner Vorträge. Eine Liste dieser ist in der Bibliografie zu finden.

Annabelle Honess Roe analysiert seinen Film *HIS MOTHER'S VOICE* in ihrer Dissertation, und auch Michael Renov verwendet diesen Film als Beispiel in seinem Aufsatz *Animation – der imaginäre Signifikant des Dokumentarischen*.²²⁷ In einer neuen Ausgabe seines Standardwerkes „Introduction to documentary“ von 2010 bespricht Bill Nichols auch *HIS MOTHER'S VOICE* im Kapitel *What Makes Documentaries Engaging and Persuasive?*²²⁸

²²⁴ Furniss, Maureen: *The animation bible: a guide to everything - from flipbooks to flash*, London: Laurence King Publishing Ltd. 2008

²²⁵ Robinson, Chris: „Bathing in the Sunlight of Dennis Tupicoff“, in: *Unsung Heroes of Animation*. Eastleigh: John Libbey Publishing 2005, S. 224 - 233

²²⁶ Kriger, Judith: „Documentary Filmmaking with an Animator's Sensibility: Dennis Tupicoff“ in: *Animated Realism: A Behind The Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, Waltham: Focal Press 2012, S. 117 - 131

²²⁷ Renov, Michael: „Animation – der imaginäre Signifikant des Dokumentarischen“, *Texte zur Kunst*, 13/15, September 2003, S. 36-45

²²⁸ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press² 2010; (Orig. 2001), S. 90-110

Hier sollen nochmals die Leitfragen für die Analyse von Dennis Tupicoffs Filmen zusammengefasst werden:

Warum entscheidet sich Tupicoff für diese Form des Dokumentierens, also für Animation? Wie verändern Dennis Tupicoffs Filme die Möglichkeiten des Dokumentarfilms bzw. wie bereichern sie diese? Welche Strategien verwendet er, um Realität abzubilden? Welche Art von Realität bildet er in seinen Filmen ab? Schafft er es, Inhalte zu transportieren, die er mit der Form des Dokumentarfilms (ohne Animation) nicht transportieren hätte können? Verwendet er trotzdem dem Dokumentarfilm zugeordnete Konventionen? Kann Tupicoff in seinen Filmen überhaupt Erinnerungen und Traumata jeglicher Art glaubhaft und überzeugend dokumentieren? Wie geht er mit der Verantwortung gegenüber seinen ProtagonistInnen um?

Und damit stellt sich auch die Frage: Ist der Dokumentarfilm beim Versuch, die Realität abzubilden, an eine Grenze gestoßen und erweitern die Techniken der Animation diese Grenzen?

Dennis Tupicoff wurde 1951 in Darra, einem Vorort von Brisbane, Australien geboren. Hier wuchs er auf, und dieses Aufwachsen in einem Industriegebiet, in dem meist Fabrikarbeiter und Handwerker wohnten, verarbeitete er später in seinem Film *THE DARRA DOGS* (1993).

Er studierte an der Queensland University und nach dem Studium arbeitete er zunächst im Queensland State Archive in Brisbane. Später hat er in Interviews oft betont, dass die Arbeit als Archivar auch sein filmisches Arbeiten beeinflusst. Erst später begann er sich für Animationsfilm zu interessieren und machte selbstständig seinen ersten Film *PLEASE DON'T BURY ME* (1967). Ab 1977 studierte er an der Swineburne Film and Television School und realisierte dort zwei Filme: *MY BIG CHANCE* (1977) und *CHANGES* (1978). Nachdem er das Studium abgeschlossen hatte, gründete er seine eigene Produktionsfirma und arbeitete als Regisseur, Drehbuchautor und Produzent. Er machte einige Werbefilme sowie Auftragsarbeiten für das Fernsehen, arbeitete aber auch an eigenen Filmen. Im Jahr 1983 produzierte er *DANCE OF DEATH*, der eine Satire auf Gewalt und Tod im Fernsehen ist. Sein Stil, der sich später auch in anderen Filmen bemerkbar macht, ist hier schon zu erkennen: Die Bilder sind sehr cartoonhaft mit dicken Outlines gezeichnet, aber es ist „the most lightweight of Tupicoff's work.“²²⁹ Mit diesem Film wurde Tupicoff das erste Mal auch auf internationalen Filmfestivals wahrgenommen und gewann im selben Jahr einen Preis beim Annecy International Animation Film Festival.

Von 1992 bis 1994 wurde Tupicoff als Lehrender für Animationsfilm an der VCA School of Television verpflichtet. In dieser Zeit machte er den oben erwähnten *THE DARRA DOGS* und produzierte weiterhin sowohl unabhängige Filme wie auch Auftragsarbeiten. Als nächsten Film realisierte er *HIS MOTHER'S VOICE* (1997), der großen internationalen Erfolg hatte und weiterhin hat. Mit diesem Film reiste Tupicoff nicht nur zu Animationsfilmfestivals, sondern wurde auch zu einigen Dokumentarfilmfestivals eingeladen (u.a. International Documentary Festival Amsterdam (IDFA) 2007, Zagrebdox 2008, DOK Leipzig 2008). Außerdem wurde der Film, wie eingangs erwähnt, von einigen Autoren wie Bill Nichols, Annabelle Honess Roe, Michael Renov und Maureen Furniss besprochen.

Es folgten zwei Filme für die australische Fernsehstation SBS, *THE HEAT*, *THE HUMIDITY* (1999) und *INTO THE DARK* (2001), letzterer eine sehr persönliche Arbeit über die Angst vor dem Tod. Seine Produktionsfirma Jungle Pictures gründete er 2000 gemeinsam mit Fiona Cochrane. 2002 produzierte Tupicoff auch den halbstündigen Dokumentarfilm *TARINGA 4068: OUR PLACE AND TIME* über einen Vorort und die dortige Architektur. Ein anderer Dokumentarfilm folgte 2008 mit

²²⁹ Robinson, Chris: „Bathing in the Sunlight of Dennis Tupicoff“, S. 228

SILLY AND SERIOUS: WILLIAM ROBINSON AND SELF PORTRAITS.

Einige Jahre nach INTO THE DARK fiel Tupicoff international wieder mit einem Film auf und zwar mit CHAINSAW (2007), ein Hybrid aus verschiedenen Genres und Techniken und international sehr erfolgreich. Er gewann Festivalpreise unter anderem beim renommierten Animationsfilmfestival in Ottawa, beim Animadrid oder dem Anifest in Trebon (CZ). Der Film setzt sich aber auch im Wettbewerb von Nicht-Animationsfilmfestivals durch, wie bspw. bei den Kurzfilmtagen in Oberhausen sowie beim Internationalen Filmfestival in Huesca.

Seinen letzten Film hat Tupicoff 2011 veröffentlicht: THE FIRST INTERVIEW. Hier beschäftigt er sich mit der Fotografie und inszeniert das erste Interview, das 1886 mit Fotografie und Schrift festgehalten wurde, als Film. Er arbeitete hier wieder hybridartig zwischen Spielfilm, Animation und Dokumentarfilm.

Tupicoff war in den letzten Jahren oft mit (oder in) Retrospektiven auf Festivals vertreten, so zuletzt im Dezember 2013 in Slowenien bei der Animateka. Außerdem ist er immer wieder als Lehrender und Vortragender an verschiedenen Universitäten tätig und war 2011 auch teil des Schwerpunkts „ANIMATION MEETS REALITY“ beim Internationalen Animationsfilmfestival Fantoche in Baden/Schweiz, mit einem Vortrag zum Thema „Animierter Dokumentarfilm und Trauma“. Eine vollständige Filmografie Dennis Tupicoffs ist im Anhang zu finden.²³⁰

4.2 Auswahl der besprochenen Filme und Strategien für die Analyse

Auf seiner Webseite nennt Dennis Tupicoff insgesamt neun realisierte Filme. Darunter befinden sich zwei (Real-)Dokumentarfilme (TARINGA 4068: OUR PLACE AND TIME und SILLY AND SERIOUS: WILLIAM ROBINSON AND SELF PORTRAITS), die in dieser Arbeit nicht thematisiert werden, da es hier um die Frage geht, wie Tupicoff Animation einsetzt, um dokumentarische Inhalte zu transportieren. Zwei weitere Filme werden auch nicht Gegenstand der Untersuchung sein: DANCE OF DEATH und THE HEAT, THE HUMIDITY, da diese rein fiktionalen Animationsfilme sind, die keinen ausschlaggebenden Bezug zum Dokumentarischen oder zur (auch persönlichen) Realität aufweisen. Beide Filme sind der Form der Satire zuzuschreiben, und natürlich beziehen sie sich gewissermaßen auch auf eine äußere Realität, aber nicht im Sinne einer *animated documentary*.

Ein weiterer Film, INTO THE DARK (2001), ist sehr schwer einzuordnen und kann weder klar als

²³⁰ Quellen für Bio- und Filmografie:

Robinson, Chris: *Unsung Heroes of Animation*, Eastleigh: John Libbey Publishing 2005

Kruger, Judith: *Animated Realism: A Behind the Scenes Look at the Animated Documentary Genre* Waltham: Focal Press 2012

Website Dennis Tupicoff: <http://www.dennistupicoff.com/Biography.html>, Zugriff am 4.11.2014

Fantoche Website: <http://archive.fantoche.ch/2011/programm-n89-sD.html>, Zugriff am 4.11.2014

animierter Dokumentarfilm noch als klassische fiktionale Animation beschrieben werden. Dieser Film soll in der Analyse ebenfalls nicht berücksichtigt werden, da die Darstellung von Realität, dokumentarischem Material oder Ereignissen in anderen Filmen von Tupicoff viel besser analysiert werden kann. Doch weil der Film einen Bezug zur Realität aufweist, soll er hier erwähnt und kurz erklärt werden:

INTO THE DARK weist gleich zu Beginn auf einen Bezug zu realen Momenten hin. So zeigt er in den Anfangsbildern wie auch am Ende eine (reale) Fotografie. Der Film konzentriert sich aber zunächst auf die Verarbeitung von Ängsten (besonders die Angst vor dem Tod) und tut dies auf eine interpretative, verschlungene und assoziative Weise. Der Film besteht aus zahlreichen surrealen Momenten, die sich teilweise in figürlichen, aber auch abstrakten Bildern manifestieren. Damit ist der Film in einer experimentellen Tradition zu sehen. Auch der Schnitt ist assoziativ und wirkt besonders beim ersten Sehen sehr sprunghaft. Der Film wechselt immer wieder die Perspektive(n) und verwendet auch verzerrte und unproportionale Größenverhältnisse.

Tupicoff selbst beschreibt den Film auf seiner Website nur mit einem Satz: „As a man dies, his mind drifts back to the evenings of his childhood.“²³¹ Der Film besteht, wie der Satz beschreibt, aus zwei Perspektiven bzw. Ausgangspunkten: einerseits die Gegenwart des alten Mannes, der hektisch durch einen Krankenhausaufgang in die Notaufnahme geschoben wird, der Zuschauer ist hier in seiner Perspektive gefangen und der Blick ist fest nach oben auf die ineinander verschwimmenden Lampen gerichtet; andererseits die Perspektive eines kleinen Jungen, der vor einem Baum steht und mit einer Schrotflinte einen Vogel erschießt. Eine weitere Einstellung zeigt den Jungen in der Badewanne offensichtlich unter Wasser, das Bild wabert wie von Wasser verzerrt, und ab diesem Zeitpunkt beginnen sich die zwei Realitäten ineinander zu verweben und zu träumerischen Visionen zuzuspitzen. Der zuvor erschossene Vogel ist plötzlich am Badefenster zu sehen, jetzt in riesiger Gestalt, und auch die Ärzte, die versuchen, den alten Mann zu retten, verwandeln sich in überdimensionierte Silhouetten von Vögeln und einem Hund.

Tupicoff selbst sagt, dass der Film einerseits auf dem Tod seines Vaters, aber auch auf seinen eigenen Kindheitserinnerungen basiert.²³² Im Interview mit Robinson sagt er: „In imagining his experience of death, I was imagining my own, combined with what I can remember of my thoughts from childhood about death and nothingness.“²³³

Die zwei Welten sind stilistisch völlig unterschiedlich, und so sind die Sequenzen, in denen es um den alten Mann geht, in braunen und später schwarzen Kohlezeichnungen, die dreckig wirken und ineinander verschwimmen, gehalten. Die Welt des Kindes erscheint dagegen in starken Farben und

²³¹ Into the Dark, Website Dennis Tupicoff: <http://www.dennistupicoff.com/dark.html>, Zugriff am 10.11.2014

²³² Vgl. Robinson, Chris: „Bathing in the Sunlight of Dennis Tupicoff“, S. 232

²³³ Robinson, Chris: „Bathing in the Sunlight of Dennis Tupicoff“, S. 232

verwendet den – für Tupicoff sehr typischen – Stil des comichaften Zeichnens mit dicken Outlines und groben Farbflächen. Hier dominieren die Farben gelb und schwarz. Wie zuvor erwähnt, blendet Tupicoff zu Beginn wie auch zum Ende ein Foto ein, und dieser Einsatz wirkt ein wenig seltsam, fast fehl am Platz. Das Foto zeigt offenbar Tupicoff als Kind und scheint auf eine Realität hinweisen und dem Zuschauer sagen zu wollen, dass hier ein Geisteszustand beschrieben wird, der einer realen Person zugeordnet ist oder irgendwie mit dieser in Verbindung steht. Als wäre es ein Beweisstück, dass das, was zwischen den Fotos passiert, Realität sein muss.

Der Film ist weniger als animierten Dokumentarfilm zu beschreiben, da sich die Erinnerungen des Jungen oder des alten Mannes sowie die Momente der Todesnähe dem Zuschauer nicht als biographisch erschließen. Der Film hat zwar einen gewissen Bezug zur Realität, aber durch die surrealen Bilder wird der Zuschauer von dieser Realität wieder weggeführt. Die Hauptanliegen des Films sind abstrakte Gefühle wie Angst, Schuld und Vergnügen (der Junge schwebt glücklich im Bad über den Boden) und die Frage, was Nichts-Sein bedeuten könnte.

Die Analyse beschränkt sich also auf vier Filme von Dennis Tupicoff. Drei der Filme können dabei klar als animierte Dokumentarfilme kategorisiert werden, wobei sie sich alle sehr stark in der Herangehensweise an die Themen sowie auch in den Stilen, die Tupicoff für jeden einzelnen gewählt hat, unterscheiden. Diese Filme sind: *THE DARRA DOGS*, *HIS MOTHER'S VOICE* und *THE FIRST INTERVIEW*. Der vierte Film, *CHAINSAW*, enthält ebenso reale und dokumentarische Elemente – besonders verwendet Tupicoff hier Aktualitäten aus der Presse –, hat aber eine fiktionale Rahmenhandlung.

Ein Thema, das sich durch Tupicoffs Arbeiten zieht, ist der Tod bzw. die Verarbeitung von Tod (dies wird auch, wie beschrieben, beim Film *INTO THE DARK* thematisiert). Tupicoff spricht in Interviews auch oft darüber, dass die Beschäftigung mit dem Tod stark mit seiner persönlichen Geschichte zu tun hat. Wie schon angedeutet, dokumentieren seine Filme eine „world in here“ statt einer „world out there“ (siehe Kapitel 2.6). Die Filme richten sich außerdem an ein erwachsenes Publikum.

In allen analysierten Filmen taucht eine Erzählerstimme oder eine Stimme aus einem Interview auf, also eine Stimme, über die eine direkte, indexikalische Verbindung zur Realität hergestellt wird. Die Bedeutung der Stimme wird hier genauso untersucht wie weitere Authentifizierungsstrategien, die Tupicoff anwendet, wie zum Beispiel Found-Footage-Material in *CHAINSAW*. Der immer wiederkehrende Animationsstil Tupicoffs' ist sehr graphisch und kommt einem Comic-Stil sehr nahe. In seinen letzten zwei Filmen, (*CHAINSAW*, *THE FIRST INTERVIEW*), integriert er aber auch Archivmaterial und Fotografie. Ein stark stilbildendes Element sind die Farben, die oft nicht

realistisch, sondern expressiv verwendet werden. Außerdem greift Tupicoff bei einigen Filmen auf die Technik der Rotoskopie zurück, die auch einen entscheidenden Teil zur Authentifizierung beiträgt, denn, wie im vorhergehenden Kapitel erläutert, trägt sie Spuren des Realen in sich.

In CHAINSAW taucht außerdem die Frage nach der Trennung oder Verbindung von Fiktion und Non-Fiktion wieder auf, da dieser Film beides mischt. Hier wird auch besprochen, wie der Einsatz von beiden Strategien für den Film bereichernd sein kann.

Für die Analyse der Filme werden auch Annabelle Honess Roes drei Funktionen wieder wichtig (*mimetic substitution*, *non-mimetic substitution* und *interpretive*). Es stellt sich also auch die Frage, welche Funktion die Animation bei Tupicoff einnimmt: „to substitute for missing live-action material or to interpret the world and reality in an expressive way.“²³⁴

Sowohl Honess Roe als auch Annegret Richter schreiben in ihren Publikationen, dass der Inhalt der Filme über die Form entscheidet, und diese Beobachtung wird auch in die Analyse der ausgewählten Filme einfließen.

4.3 Analyse der Animationsfilme von Dennis Tupicoff

4.3.1 THE DARRA DOGS (1993) – Verarbeitung eines Kindheitstraumas

THE DARRA DOGS ist Tupicoffs erster Film, der auf (eigenen) Erinnerungen basiert und (biographische) Realitätsbezüge aufweist. Der Auslöser für diesen Film war der Wunsch seiner Tochter nach einem Hund, was der Zuschauer allerdings erst zum Schluss erfährt. Dieser Wunsch eines kleinen Kindes rief Erinnerungen an Tupicoffs eigene Kindheit, und besonders an die Hunde seiner Kindheit, hervor.

Tupicoff erzählt – wir hören seine Stimme als Erzähler – von seiner Kindheit in Darra, einem Randbezirk von Brisbane. Er charakterisiert die Gegend schon in den ersten Bildern als sehr industriell. Als erstes sehen wir eine riesige Maschine sowie Fabrikschlote, auf der Tonspur hört man Maschinenlärm und ein rhythmisches Stampfen, das von einer solchen stammen muss. Von diesen sehr düsteren Bildern schwenkt der Film aber sogleich in eine freundlichere Stimmung, und der Zuschauer überblickt in einem Vogelflug die Siedlung, die die Familie Tupicoff bewohnt. Am Ende des Schwenks kommt der Film bei seinen eigentlichen Protagonisten an: den Hunden. Die Erzählung fokussiert sich auf die Hunde, die die Familie über die Jahre hielt, und besonders deren regelmäßiges Ableben: „the trouble was that they kept dying“ (00:01:47).

²³⁴ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. viii

Der Film handelt von Tupicoffs Erinnerung an die Hunde, die er als kleiner Junge sehr gern hatte, und auch um Verlust und Trauer. Wir lernen einige der Hunde kennen und erfahren, dass sie oft mysteriös verschwanden und auch nicht mehr auftauchten oder zum Grauen der Familie am Morgen tot im Garten lagen. Einigen Hunden und deren (meist gewaltsamen) Tod widmet Tupicoff mehr Aufmerksamkeit: „there were dogs in Darra that I will never forget“ (00:02:50). Nach jedem Tod eines Hundes war immer ein neuer Hund da, und so wiederholte sich die Geschichte unzählige Male. Die gewaltsamste Episode erzählt von einem Schock, der sich beim jungen Tupicoff einstellte, als der Priester des Ortes einen der Hunde zunächst anschoss und anschließend erschlug. Durch diese Erfahrung verwandelte sich das Haus des Priesters in den Augen des Jungen von einem „House of Lights“ zu einem „House of Blood and Death“. Er berichtet aber auch vom Zusammentreffen mit Hunden, die nicht seiner Familie gehörten und eher eine Bedrohung darstellten. Eines der letzten Bilder zeigt einen toten Hund, der in einem Teich oder Bach liegt und verwest; seinem Anblick nach muss er dort schon länger liegen, und der kleine Junge ist fasziniert von dem Anblick des sich zersetzenden Kadavers. In der Stille und Friedlichkeit des Bildes, das sich dem Jungen bietet, erscheint der da liegende Hund als würde er in einer anderen Welt schweben: „somewhere between life and death“ (00:08:54).

Der Film ist sowohl eine Hommage an Tupicoffs Kindheit, an seine damaligen Gefühle und an die Hunde selbst wie auch eine Verarbeitung von offensichtlich traumatischen Erlebnissen. Dieses Trauma der Kindheit beschäftigt ihn offenbar in der Gegenwart noch immer. Hervorgerufen durch den Wunsch der eigenen Tochter muss er sich wieder mit dem Horror seiner Kindertage und seinem Leid wie auch dem seiner ehemaligen Haustiere auseinandersetzen. Die Ereignisse, die er hier darstellt, scheinen vergessen oder verdrängt gewesen zu sein, wurden nicht fotografisch festgehalten bzw. konnten auch nicht festgehalten werden. Der Film ist kein sentimentales Erinnern an die Hunde; in den Bildern und der Erzählung manifestiert sich eher ein fast grimmiger Fatalismus.

Die Bewegungen der Hunde sind sehr realistisch und wirken als wären sie rotoskopiert. Tupicoff schreibt, dass er daran gedacht hatte, diese Technik anzuwenden, betont allerdings, dass er sich bewusst dagegen entschied. Diese Entscheidung basierte auf dem Grundsatz, dass er seine Erinnerungen abbilden wollte und beschloss, dass diese Bilder dies nur dann authentisch könnten, wenn er sie selbst produzieren würde, mit jeder Individualität und jedem Scheitern, die dies einschließen mochte. Im Gespräch mit Chris Robinson betont er auch, dass sich die einzelnen Geschichten bereits in seinem Kopf als individuelle kleine Filme formiert hatten.²³⁵

²³⁵ Vgl. Robinson, Chris: „Bathing in the Sunlight of Dennis Tupicoff“, S. 230

Technik und Stil

Die Bilder von THE DARRA DOGS sind in einem expressiven, comichaften Stil gehalten, mit starken Outlines. Tupicoff verwendet fast nur flächige Primärfarben und damit bekommen die Bilder den Anschein eines alten Holztafeldrucks. Es sind sehr klare und simple Bilder, erst durch den Einsatz von starken Schatten bekommen die Bilder etwas Düsteres, teilweise auch Bedrohliches. Tupicoff arbeitet hier mit der Technik der Cel-Animation, in der verschiedene Folien übereinander gelegt und dann mit Hilfe der Einzelbildtechnik in Bewegung gesetzt werden. Ein Bild fällt allerdings heraus: das Bild des verwesenden Hundes im Teich. Es wirkt fast wie ein Gemälde mit Pastellfarben und weicheren Übergängen als bei den anderen Bildern. Wie er im Voice-Over erklärt, schien für ihn dieser Anblick etwas Friedliches, fast Überirdisches zu haben, und so sieht auch das Bild im Film wie ein Traumbild aus.



Abb. 6: THE DARRA DOGS (1993) 00:06:57



Abb. 7: THE DARRA DOGS (1993) 00:09:00

Tupicoffs Erzählerstimme steht von Anfang an im Vordergrund. Sie verortet zunächst die Handlung und beginnt dann, von seiner Kindheit und den Hunden zu berichten. Der Film verwendet viel Musik und diegetische Geräusche, besonders um dramatische Momente zu unterstützen. Diese Musik ist manchmal etwas plakativ und überzeichnet die Momente. Der erste Tod eines Hundes, den Tupicoff zeigt, ist begleitet von Kirchenglocken und einem düsteren Soundtrack. Sonst hört man hauptsächlich Atmosounds, die aus Darra und der Umgebung stammen könnten: Hundebellen, Autos, Grillenzirpen, etc.

Der comichaft, manchmal sogar karikaturhafte Stil trägt zu einer Überzeichnung einiger Szenen bei. Beispielsweise wird einer der Nachbarshunde als militärisch abgerichtetes Tier dargestellt, das am Zaun entlang marschiert, und als er freikommt, läuft der Hund auf zwei Beinen bedrohlich in Richtung des Zuschauers. Menschen kommen im Film nur wenige vor und wenn doch, dann sind

sie nur Silhouetten bzw. schemenhaft zu erkennen. Auch hier setzt Tupicoff seinen simplen grafischen Stil ein, mit dem er nur mit einigen wenigen Attributen Personen charakterisiert. Beispielsweise ist der Priester nur eine Silhouette, die ein leuchtendes Kreuz an der Brust und einen Priesterkragen trägt. Die Hundekidnapper, die sich der junge Tupicoff vorstellt, sieht man auch nur als Silhouetten in den Fenstern.

Analyse und Interpretation

Der Film hat etwas Gespenstisches. Tupicoffs Stimme, die sehr weich und warm klingt, transportiert auch den Schmerz, den er verspürt, und damit verstärkt er die emotionale Wirkung beim Zuschauer. Die Stimme ist hier also Verbindung zur Realität, zum „wahren“ Trauma, und wirkt wie ein Geständnis nach langer Zeit des Schweigens. Tupicoff ist ein „Zeuge“. Ein Zeuge des Leidens der Hunde wie auch ein Zeuge seines eigenen Leidens. In einem Vortrag über Trauma und animierten Dokumentarfilm beschreibt er sein Bestreben, den Film durchgehend aus der Position eines Zeugen zu erzählen und alles wegzulassen, was er nicht selbst erlebt oder gesehen hatte.²³⁶ Der Film repräsentiert Tupicoffs Erinnerungen, also eine Form von persönlicher Realität. Man kann den Film daher als autobiographisch bezeichnen. Die Erinnerung, und auch die Brüchigkeit von Erinnerung, manifestiert sich in der Struktur des Films. Manche der Geschichten sind klarer beschrieben und mit mehr und detailreichen Bildern versehen. Andere, besonders traumatische Geschichten brechen ab und finden keine Auflösung in den Bildern, als wären sie zu schmerzhaft, um sich an sie zu erinnern, und als hätte die Erinnerung diese Bilder absichtlich blockiert. Die Erinnerungen können also auch Verzerrungen und Überzeichnungen unterliegen. Dies manifestiert sich neben der Struktur auch in der Art der Animation, die Tupicoff auch nicht versteckt, sondern in den Vordergrund stellt. Momente des Schreckens übersetzt Tupicoff gar ins Karikaturhafte. Die Bilder des Films haben eine Ähnlichkeit zur Realität, sie sind daher ikonisch und durchaus repräsentativ. Es liegt Tupicoff aber nicht daran, eine fotorealistische Repräsentation zu erreichen: Er verwendet keinerlei Strategien, die eine direkte indexikalische Verbindung zur Realität herstellen würden. Einzig die Stimme Tupicoffs, die sozusagen als Geständnis fungiert, verweist auf eine äußere Realität und auf die Authentizität der Ereignisse. Die Animation bebildert, oder repräsentiert, hier also Tupicoffs Erinnerungen. Einerseits ist die Animation eine Substitution für nicht vorhandene Bilder, andererseits ist sie aber auch schon eine Interpretation der Geschehnisse.

Eine weitere Funktion, die der Animation zukommt, ist die einer Verallgemeinerung. Die sehr

²³⁶ Vgl. Tupicoff, Dennis: Vortrags Manuskript „Animated Documentary and Trauma“, Vortrag beim Internationalen Animationsfilmfestival Fantoche, Baden, Schweiz 2011

persönliche Geschichte, die Tupicoff erzählt, wird durch die Animation abstrahiert und erlangt dadurch eine allgemeingültigere Bedeutung. Man erkennt die Geschichte zwar klar als eine persönliche, aber die Hunde, die man sieht, können durch die Stilisierung und Zeichnung jeden Hund meinen. Der Zuschauer kann die Geschichte so auch in einem allgemeineren Kontext sehen. Ein fotografisches Bild hätte diesen oder jenen spezifischen Hund gemeint – die Darra Dogs stehen aber für ein universelles Trauma, welches sich auch in der Kindheit anderer Personen formiert haben könnte. Dadurch fühlt sich der Zuschauer auch stärker betroffen von den Schicksalen, die die Haustiere ereilen. Diese Fähigkeit der Einfühlung durch Abstraktion ist sehr deutlich und plakativ im Buch *Understanding Comics: The Invisible Art* von Scott McCloud dargestellt:

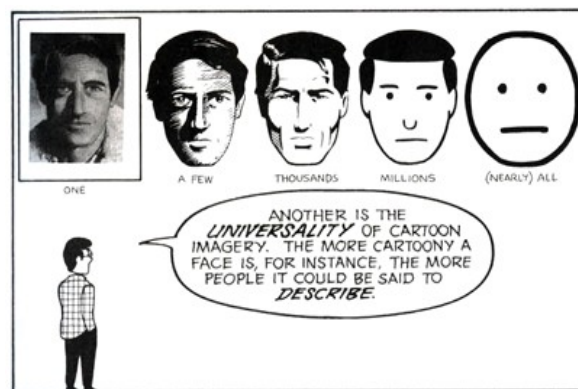


Abb. 8: *Understanding Comics: The Invisible Art* (2009)

Tupicoff schreibt seine Erinnerungen und Geschichte außerdem in die soziale Realität der Gegend ein. Zunächst über die Charakterisierung von Darra, als ein Vorort der Arbeiter und Fabriken, in denen auch sein Vater arbeitete. Und in einem Nebensatz beschreibt er auch die Nachbarn, die um die Tupicoffs herum wohnten, als „[...] immigrants or refugees. Survivors of the war“ (00:03:07), also Einwanderer, die dem zweiten Weltkrieg entflohen. Der Film dokumentiert also eine persönliche Geschichte, stellt diese allerdings in einen größeren Kontext der Traumatabewältigung und der Abbildung des Ortes sowie der Zeit, in der die Geschichten passieren. Der Protagonist ist real (Tupicoff selbst), macht sich im Film durch seine Stimme bemerkbar und offenbart sein Trauma dem Zuschauer. Tupicoff selbst ist allerdings nie im Film zu sehen, weder als reale Person noch als animierte Repräsentation. Es geht ihm in der Animation also darum, das Gesagte und Beschriebene zu interpretieren statt sich selbst zu repräsentieren. Tupicoff verwendet die Animation als Ersatz für reale Bilder, die nicht vorhanden sind und die er auch nicht reproduzieren will (z.B. indem er auf Rotoskopie verzichtet). Es geht also um eine *non-mimetic substitution*, in der es nicht darum geht, das Beschriebene so real wie möglich abzubilden, sondern mit einer persönlichen

Färbung und einem gewissen Maß an Abstraktion zu arbeiten.

Tupicoff hätte den Film wahrscheinlich auch in einer anderen Form mit Archivmaterial und alten Fotografien machen können. Der Film hätte allerdings eine völlig andere Bedeutung. Er hätte sich nicht so klar auf seine Verbundenheit mit den Tieren konzentrieren und die imaginierten und erfahrenen Momente der Gewalt so deutlich spürbar machen können.

4.3.2 **HIS MOTHER'S VOICE (1997) – Einfühlung und Abstraktion**

HIS MOTHER'S VOICE ist einer der erfolgreichsten und am meisten besprochenen Filme Tupicoffs. Er basiert auf einem Radiointerview der Australian Broadcasting Corporation (ABC), das Tupicoff zufällig im Radio hörte. Das Interview wurde vom Journalisten Matt Brown geführt und ist besonders aus dem Grund sehr ungewöhnlich, da Kathy Easdale, die interviewte Person, sechseinhalb Minuten ohne Unterbrechung sprechen konnte. Der Monolog wird weder durch Fragen noch durch Schnitte verändert oder unterbrochen. Es ist eine sehr emotionale Radioaufnahme, die Tupicoff dazu bewegte, einen Film daraus zu machen.

Kathy Easdale erzählt von der Nacht, in der sie erfuhr, dass ihr Sohn Matthew erschossen wurde und später auch an diesem Schuss starb. Das Interview wurde einige Wochen nach den tragischen Ereignissen aufgenommen und ausgestrahlt. Wir hören es im Film zwei Mal zur Gänze, wobei Tupicoffs Bilder dazu jedes Mal eine andere Perspektive einnehmen und in einem anderen Stil animiert sind.

Das erste Mal zeigt uns Tupicoff die erzählte Realität, also die beschriebene Nacht im April 1995, in der Kathy Easdale ins Auto steigt und zum Tatort fahren muss, die schrecklichen Minuten im Auto und die Ankunft am Haus des Verbrechens. Der Zuschauer nimmt Kathy Easdales Perspektive ein, und man steht mit ihr vor dem Haus, in dem Matthew liegt. Bis fast zum Ende der Erzählung wird die Mutter von der Polizei nicht vorgelassen und weiß nicht, ob ihr Sohn noch lebt. So mischen sich unter die realen Momente Visionen eines Matthew, der auf einer Bahre rausgetragen wird und die Augen öffnet, oder eines Matthew, der im Garten steht und sie anlächelt. Erst in den letzten Momenten schildert sie, wie ein Polizist ihr sagt, dass Matthew tot ist, und wie dessen Bruder, der auch bei ihr ist, darauf reagiert.

Das zweite Mal sind wir in Kathy Easdales Haus und sehen den Reporter, der sie interviewt. Es ist also die Zeit des Interviews, schon einige Wochen nach dem Unglück. Zunächst bleibt die Kamera bei Kathy Easdale und dem Reporter, wie ein unsichtbarer Beobachter. Recht bald löst sich die beobachtende Kamera von den zwei Sprechenden und beginnt durch das Haus zu gehen. Wir sehen

verschiedene Zimmer, eines davon muss offenbar Matthews Zimmer sein, mit einem Jimmy Hendrix Poster, einer Gitarre etc. Die Kamera wandert scheinbar ziellos durch das Haus, in den Garten, verweilt dort ein bisschen, um dann erst zum Ende des Interviews, als Kathy Easdale erzählt, wie sie davon erfahren hat, dass Matthew tot ist, zu ihr zurückzukommen. Hier sehen wir ein extremes Close-Up auf ihre Augen und ihren Mund, als könnte man ihrem Schmerz dadurch näher kommen, bis sich alles in abstrakten Bildern auflöst und in ein schwarzes Bild überblendet.

Technik und Stil

Tupicoff verwendet für beide Kapitel des Films die Technik der Rotoskopie, allerdings sehen die Bilder völlig unterschiedlich aus. Ähnlich wie schon bei THE DARRA DOGS dominieren im ersten Teil starke Kontraste, Farben und Schatten. Dieser Teil – also Kathys Sicht der Ereignisse – ähnelt einem Comic oder einer Graphic Novel, mit dicken Outlines und starken, expressiven Farben. Einige Momente und Objekte werden durch die Bilder besonders betont, z.B. ist das Telefon, über das sie die Nachricht bekommt, blutrot, und die letzten Einstellungen, in denen sie weiß, dass Matthew tot ist, sind ganz in blau gehalten. Diese letzten Szenen werden nur durch Kathys Visionen eines heilen und lächelnden Matthews gebrochen. Diese Vision, die im ersten Teil des Filmes sechs Mal auftaucht, unterscheidet sich stilistisch sehr stark vom Rest der Bilder, die ihre Erinnerung an die realen Ereignisse sind. Sie sind weicher gezeichnet und in Pastelltönen gehalten, was sie entrückter wirken lässt.



Abb. 9: HIS MOTHER'S VOICE (1997) 00:03:07



Abb. 10: HIS MOTHER'S VOICE (1997) 00:01:22

Der zweite Teil wirkt viel feiner, subtiler und zerbrechlicher. Er ist auch mit der Hand rotoskopiert, aber dieses Mal mit Bleistift oder mit Kohlestiften – was viel feinere und weichere Linien ergibt.

Die Kamerablicke oder -winkel deuten einen unbekannten Beobachter an, der sich unbemerkt durch das Haus und die Gegend bewegen kann, als wäre die Kamera Matthew selbst. Dieser zweite Teil

des Films suggeriert im Kontrast zu der dramatischen Geschichte Alltäglichkeit und Ruhe. Man sieht das Haus und die Umgebung, in der Kathy Easdale wohnt, und sieht die Normalität, in der der Alltag hier seinen Lauf nimmt – ob nun die ruhige Straße oder der Nachbarshund, der zu sehen ist.



Abb. 11: HIS MOTHER'S VOICE (1997) 00:07:21



Abb. 12: HIS MOTHER'S VOICE (1997) 00:09:11

Analyse und Interpretation

In HIS MOTHER'S VOICE kommen viele der in den ersten Kapiteln besprochenen Punkte zum Tragen.

Zunächst erzählt dieser Film eine persönliche Realität, also die von Matthews Mutter, die versucht, mit ihrer Trauer und dem Verlust ihres Sohnes umzugehen. Allerdings schafft es Tupicoff, über diese persönliche Geschichte eine universelle Geschichte von Trauer und Verlust zu erzählen, die nicht nur ein einzelnes Schicksal betrifft, sondern die genauso universelle Angst davor beschreibt, den Tod seines eigenen Kindes erleben zu müssen. Dies unterstreicht den Aspekt, dass (auto-)biographische Filme, die eine *personal history* erzählen, einen Teil zu einer *general history*, also einer allgemeinen Geschichtsschreibung beitragen. Ein nüchterner Bericht über die Tat hätte den Zuschauer wahrscheinlich nicht das vermitteln können, was hier über die persönliche Geschichte transportiert wird: den Schmerz, den Kathy Easdale verspürt.

Die Wiederholung des Interviews ist ein besonders wichtiger Aspekt des Films. Tupicoff selbst sagt in einem Gespräch mit Judith Krieger, dass er zwar sofort nach dem Hören des Interviews den Impuls hatte, daraus einen Film zu machen, doch auch das Gefühl, dass eine reine Illustration der Ereignisse zu schwach wären für eine solch starke Audiosequenz. Erst nach einiger Zeit hatte er die Idee für den zweiten Teil, durch die er sich erst legitimiert fühlte, den Film zu machen.²³⁷ Damit weist der Film über sich hinaus und wird zu mehr als einer reinen Illustration des Gehörten.

Durch die Zweiteilung und die Repräsentation des Interviews auf zwei verschiedenen Ebenen

²³⁷ Krieger, Judith: „Documentary Filmmaking with an Animator's Sensibility: Dennis Tupicoff“, S. 122

reflektiert Tupicoff auch den Dokumentarfilm an sich bzw. die Möglichkeiten des Dokumentarischen. Jede der zwei Filmsequenzen ist völlig unterschiedlich, aber doch akzeptieren wir die Bilder jedes Mal als adäquat zum Sound. Das zeigt die Möglichkeiten eines Filmemachers auf, mit einer „actuality“ kreativ umzugehen, um mit Grierson zu sprechen.

Maureen Furniss schreibt in ihrem Buch außerdem, dass Tupicoff den Zuseher damit auffordert, darüber nachzudenken, „how their emotions are manipulated by what they see on the screen and, even more specifically, to question the way that ‚documentary‘ coverage has its own point of view“.²³⁸

Die Technik der Rotoskopie, der ja reale Bilder zugrunde liegen, stellt hier, neben der Stimme (dazu gleich mehr), eine Verbindung und Nähe zur Realität her. Allerdings wird erst in den Credits enthüllt, dass die ursprünglichen Bilder, die für die Rotoskopie zur Verfügung standen, nicht von Kathy Easdale und Matt Brown direkt stammen, sondern Schauspieler eingesetzt wurden, die die Dialogszenen nachspielten. Es kommt hier also auch die Ebene des Re-enactments hinein.

Annabelle Honess Roe schreibt, dass der Verlust, den Kathy Easdale erlebt, sich am stärksten in ihrer Abwesenheit im Film manifestiert.²³⁹ Tupicoff sagt gewissermaßen, dass er Kathy doppelt aus dem Film entfernt hat: durch das Re-enactment der Schauspieler und durch die Animation. Was von Kathy Easdale also tatsächlich im Film übrig bleibt, ist ihre Stimme.

Die Stimme ist hier ein wichtiges Element. Die Stimme bzw. das Interview kann im Dokumentarfilm einen starken Bezug zur Realität herstellen, wie schon im zweiten Kapitel der Arbeit beschrieben. Umso wichtiger wird die Stimme im Zusammenhang mit animiertem Dokumentarfilm, denn sie enthält eine indexikalische Verbindung zur Realität, welche das animierte Bild an sich nicht hat. Die Stimme steht also dafür, dass eine Person, die zu hören ist, in einer äußeren Realität auch wirklich existiert.

Es drängen sich hier auch die Argumente von Michael Renov und Bill Nichols zur „embodied language“ auf: dass die physische und sichtbare Präsenz sowie Mimik und Gestik von interviewten Personen für Dokumentarfilme entscheidend sei und zur Glaubwürdigkeit des Gesprochenen beitrage. (Dies steht auch im Kontrast zu Dokumentarfilmen, die nur eine unsichtbare *voice of god* verwenden, die von der „Wahrheit“ berichtet.) In *HIS MOTHER'S VOICE* ist ja kein physisch-echter Körper mehr zu sehen, auch wenn die Technik der Rotoskopie zumindest eine „Spur“ des Realen hinterlässt. Aber die Stimme, und ganz besonders Kathy Easdales Stimme in diesem Interview, wirkt wie eine *embodied language*, bei der die Stimme sozusagen körperlich wird. Tupicoff nennt das Interview einen „song of lament, a mother’s song that describes time and space unfolding as she

²³⁸ Furniss, Maureen: *The animation bible*, S. 29

²³⁹ Vgl. Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 194

searches for her son”.²⁴⁰ Die Stimme hat hier also ein so starkes expressives Potenzial, sodass sie, wie der Körper, ebenso mehr Informationen übermitteln kann als das Gesagte. Bei Kathy Easdales Monolog sind es besonders die Pausen, das Innehalten, die zögernde Stimme, wenn sie versucht, ihre Gefühle zu beschreiben.

„It is less through her speech that we get a sense of the awfulness of that night, but more her inability to speak – the hesitations and shallow breaths between words. It is the voice, rather than the words spoken, that convey Kathy’s experience.“²⁴¹

Weiter spricht Honess Roe davon, dass die Stimme wie ein Fenster zur Seele funktionieren kann: „The voice, because it speaks the soul, allows us to experience Kathy’s grief.“²⁴²

Nun schreibt Annabelle Honess Roe in ihrer Dissertation auch von einer Beweisfunktion des Interviews im animierten Dokumentarfilm. *HIS MOTHER'S VOICE* betont besonders durch den Einsatz von zwei sehr unterschiedlichen visuellen Repräsentationen, dass die Stimme von Kathy Easdale durch die Veränderung der Bilder nicht an Glaubwürdigkeit verliert. Hier sollen auch nochmals die Kategorien von Leger Grindon genannt werden, die im zweiten Kapitel besprochen wurden – und es soll nochmals betont werden, dass die Kategorie des *pictorial context* sich auch für die Form des animierten Dokumentarfilms eignet. Wenn die Stimme der interviewten Person schon als wahr angenommen wird, können die Bilder auch assoziativ gestaltet werden, was bei *HIS MOTHER'S VOICE* funktionieren kann, weil die Stimme eine so starke Verbindung zur Realität legt.

Interessanterweise zeigt Tupicoff im Film zwei Mal die Quelle des Interviews, also woher die Stimme kommt: Im ersten Teil kommt sie aus dem Radio, wir sehen als erste Einstellung ein fotografisches Bild eines Radios (es ist das Radio, über das Tupicoff das Interview zum ersten Mal hörte). Und im zweiten Teil des Films ist als erstes Bild das rotoskopierte Mikrofon zu sehen, das Matt Brown dann ergreift, um mit Kathy Easdale das Interview zu führen.

²⁴⁰ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 190

²⁴¹ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 191

²⁴² Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 196



Abb. 13: HIS MOTHER'S VOICE (1997) 00:00:21

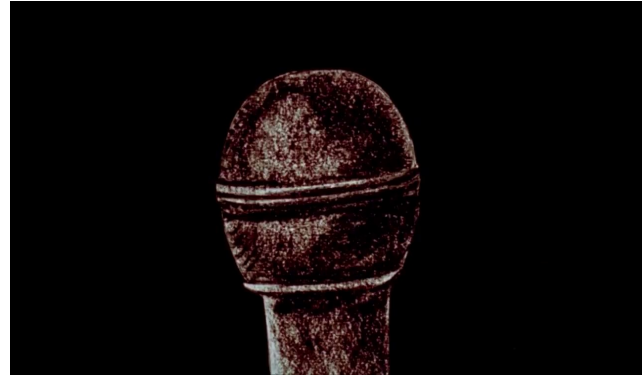


Abb. 14: HIS MOTHER'S VOICE (1997) 00:06:55

Die Stimme ist also das dominierende Element des Films, aber außer dieser verwendet der Film auch, meist diegetische, Sound(s) sowie Filmmusik. Der erste Teil ist zur Gänze mit Musik unterlegt. Wir hören einige eingespielte Songpassagen von einer E-Gitarre, einem Klavier oder auch elektronische Musik. Außer dieser Musik und der Stimme von Kathy Easdale sind aber keine Geräusche, Atmo oder ähnliches zu hören. Ganz im Gegenteil zum zweiten Teil: Durch den Einsatz von Geräuschen wie Vogelgezwitscher, vorbeifahrenden Autos oder auch Hundebellen schafft Tupicoff eine Verankerung im Hier und Jetzt. Und er kreierte, genauso wie zuvor beim Visuellen beschrieben, auch über den Sound eine Atmosphäre der Alltäglichkeit und Ruhe.

Welche Funktion – nach Honess Roe – nimmt die Animation bei HIS MOTHER'S VOICE ein? Wenn man zunächst die pragmatischen Funktionen, die Annegret Richter formuliert, anwendet, kann die Animation natürlich einerseits Kathy Easdale anonymisieren, was ihr einen gewissen Schutz garantiert. Dies kann allerdings nicht ihr primäres Ziel gewesen sein; man erfährt ja sowohl ihren Namen sowie die Gegend, in der der Mord passiert ist. Wie oben beschrieben, erlebt man durch die Abwesenheit von Kathy Easdale mehr eine Betonung des Verlusts, den sie erfährt. Nach Honess Roes Funktionen kann man die Animation hier als *mimetic substitution* kategorisieren, denn Tupicoff abstrahiert die Figuren nicht völlig, es bleiben erkennbare Personen und Figuren. Besonders im zweiten Teil sind die Bilder dem/der Protagonist/in ja sehr nahe. Aber die Animation hat auch die Funktion, eine Stimmung zu erzeugen – was besonders deutlich an den verschiedenen eingesetzten Stilen abzulesen ist. Im ersten Teil sind es hauptsächlich die starken Farben und Schatten, die zur Atmosphäre beitragen, womit die Animation wieder mehr als *non-mimetic substitution* funktioniert.

Das Ziel der Animation ist also nicht, die Realität möglichst authentisch abzubilden. Tupicoff kreierte vielmehr eine Welt oder eine visuelle Repräsentation dessen, wie er sich Kathy Easdales

Realität vorstellt. Um die Formulierung von Nichols, was ein Dokumentarfilm abbildet, wieder aufzugreifen: „*the world in which we live rather than a world imagined by the filmmaker.*“ Tupicoff bildet zwar die Welt, in der wir leben ab, denn es ist ein realer Vorfall. Er tut dies aber mit seiner persönlichen (kreativen) Sicht. In *HIS MOTHER'S VOICE* finden wir also eine Mischung von Nichols Formel: Das Interview ist klar Teil einer „äußeren“ Realität und bildet Kathy Easdales persönliche und autobiographische Sicht der Welt ab; die Umsetzung von Tupicoff ist die imaginierte Übersetzung dieser Realität via Animation. Honess Roe formuliert dies so: „The soundtrack is of *the world of Kathy's personal experience*; what we see is *a world constructed to resemble the world as reinterpreted by Tupicoff, twice.*“²⁴³ Damit hat die Animation auch Interpretationsfunktion, da Tupicoff über die animierten Bilder, die er stilisieren und gestalten kann, wie es ihm seine Kreativität und Umsetzungsmöglichkeit erlaubt, eine Stimmung kreiert und damit den Soundtrack, bzw. das Interview über die Bilder interpretiert und kontrastiert.

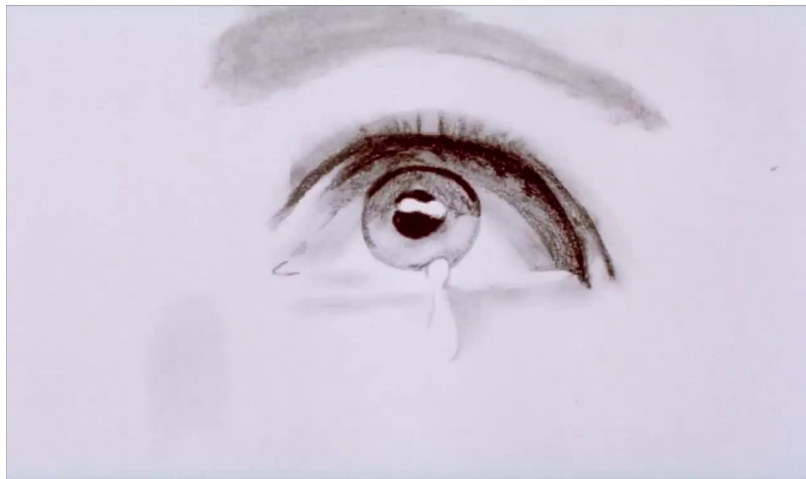


Abb. 15: *HIS MOTHER'S VOICE* (1997) 00:12:46

Der animierte Dokumentarfilm betont insbesondere durch die Art, wie Interviews verwendet werden, den Status dieser. Der Film spricht also auch davon, welche Art von Information ein Interview transportieren kann. Im Fall von Kathy Easdale sind das einerseits Fakten und der Hergang des Abends; aber viel wichtiger – besonders für Tupicoff und auch für den Film – ist, wie die Stimme ein Gefühl vermittelt und Liebe ausdrücken kann, ohne dies in Worte zu fassen. Die Stimme des Interviews transportiert also selbst schon mehr als die Summe der Worte, die sie verwendet, und verweist auf einen Gemütszustand und auf das Innere der/des Sprechenden. Die Animation lenkt den Blick natürlich auch auf bestimmte Aspekte des Interviews. Das Gesagte wird über die animierten Bilder dadurch nicht nur repräsentiert, sondern auch interpretiert. Im

²⁴³ Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, S. 197

ersten Teil des Filmes legt Tupicoff offensichtlich den Fokus auf die Darstellung von Kathy Easdales Erlebnissen. Er bebildert das Gesagte direkt, allerdings natürlich mit seinem subjektiven Blick und seiner Vorstellung der Geschehnisse. Es ist also eine Repräsentation des Gesagten, allerdings von Tupicoffs Interpretation beeinflusst. Im zweiten Teil, in dem es besonders darum geht, die Interviewsituation selbst zu repräsentieren, zeigt Tupicoff also, wie er sich die Situation vorstellt sowie die Umgebung, in der es stattgefunden hat. Gleichzeitig bildet er die Stimmung, die sich um das Interview herum manifestiert, ab. Hier spielt die Interpretation eine umso größere Rolle, da Tupicoff seine Vorstellung des Interviewsettings kreiert, genauso die Umgebung und welche Stimmung herrschte.

Tupicoff spricht in einem Vortrag auch über die Verantwortung des Filmemachers. In einem autobiographischen Film wie *THE DARRA DOGS* hat Tupicoff allein eine Verantwortung gegenüber sich selbst. Bei *HIS MOTHER'S VOICE* ist diese Verantwortung sehr viel größer, denn sie umfasst Kathy Easdale sowie ihr Trauma. Tupicoff spricht davon, dass er in der Vorbereitung des Films mit Kathy Easdale in Kontakt getreten ist und auch ihre Zustimmung für das Projekt bekam. Diese Zustimmung umfasste auch gewisse Absprachen, denn Matthews Tod stand in Verbindung mit einigen innenpolitischen Kontroversen. Tupicoffs Interesse aber galt einzig der Stimme und der Geschichte, die sie transportiert: die eines Traumas und die von Liebe und Verlust.²⁴⁴

Ganz am Ende der Credits distanziert sich der Film noch von einer möglichen Überinterpretation und betont, dass der Film eine persönliche Bearbeitung ist: "This film is a dramatisation based on the events described in the interview. It is not meant to represent the actual events or any of the persons associated with the incident." (00:14:15)

Er versucht, sich mit diesen Worten also auch von einer Verantwortung zu lösen, indem er die Bilder in den Kontext der Subjektivität stellt. In ihrem Buch führt Judith Kriger ein Interview mit Tupicoff zu *HIS MOTHER'S VOICE*, in dem sie ihm auch eine Frage im Bezug auf die zwei Teile des Films stellt: „Are you trying to show how subjective documentary filmmaking is?“²⁴⁵ Er bejaht diese Frage zwar, stellt aber die Darstellung der Geschichte und der Realitäten von Kathy und Matthew in den Vordergrund und betont auch, dass er durch die gewählte Form diese Geschichte in mehr als einer Dimension darstellen konnte. "This addresses what the interview is really all about. It isn't really about how she learned of Matthew's death; it's really a declaration of love and grief for her son and that's why it's so powerful."²⁴⁶

²⁴⁴ Vgl. Tupicoff, Dennis: Vortrags Manuskript "Animated Documentary and Trauma"

²⁴⁵ Kriger, Judith: „Documentary Filmmaking with an Animator's Sensibility: Dennis Tupicoff", S. 122

²⁴⁶ Kriger, Judith: „Documentary Filmmaking with an Animator's Sensibility: Dennis Tupicoff", S. 122

4.3.3 CHAINSAW (2007) – Zwischen Aktualitäten und Fiktion

Der Film CHAINSAW ist, wie schon eingangs erwähnt, eine Mischung aus Dokumentarfilm, Animation und Fiktion. Der Film handelt von Liebe, Eifersucht, Berühmtsein und Fantasie. Tupicoff verwendet dabei dokumentarisches Material, also reale Begebenheiten wie eine Geschichte aus einem Zeitungsartikel und auch die Tatsachen um das unglückliche Traumpaar Ava Gardner und Frank Sinatra. Er gibt dem Film aber eine erfundene Rahmenhandlung. Diese fiktive Geschichte erzählt vom Paar Ava und Frank. Frank ist Waldarbeiter, und so stellt Tupicoff die Verbindung zur Kettensäge her, die dem Film den Titel gibt. „Chainsaw“ ist aber auch der Name eines Rodeobullen, über den der Zeitungsartikel berichtete, den Tupicoff zufällig in einer australischen Tageszeitung fand. Tupicoff erzählt in einem Interview mit Judith Kriger, dass dieser kleine Artikel wie ein Nachruf gestaltet war. Der Bulle war gerade gestorben, und der Nachruf las sich, als wäre er für einen Menschen verfasst, mit sentimentalen Statements von Rodeoreitern sowie dem Besitzer.²⁴⁷ Die fiktive Ava arbeitet in einem Laden an der Kasse, mit Frank geht sie gerne zu Rodeos und dort wird sie das erste Mal auf einen Reiter aufmerksam, der später ihr Liebhaber werden soll. Der Film beginnt in Form eines Sicherheits-Lehrvideos; im unteren Teil des Bildes wird „Working Safe #17“ eingeblendet. Hier wird Frank vorgestellt, und es werden die Gefahren und Vorsichtsmaßnahmen bei der Arbeit mit einer Kettensäge erklärt. Zum ersten Mal taucht auch Ava auf, als gute Ehefrau, die dem Mann ein Lunchpaket gibt und ihn auch bestimmt nicht ohne seine Sicherheitsausrüstung gehen lässt.

Tupicoff sagt, im gleichen Interview, dass die Zeitungsgeschichte über den Bullen Chainsaw seine Recherchelust geweckt hatte, und in seinen folgenden Recherchen zu Rodeoreiten, Kettensägen und Stierkämpfen kam er auf die Geschichte von Ava Gardner und Frank Sinatra sowie den Stierkämpfer Dominguin. Dieser war in den 1950er Jahren ein berühmter und beliebter Stierkämpfer, von vielen Frauen begehrt und nebenbei auch Ava Gardners Liebhaber. So begann Tupicoff nach Archivmaterial zu suchen und fand passendes Material von Gardner, die einem Stierkampf beiwohnt. Bei diesem Kampf war zwar Dominguin nicht beteiligt, wohl aber anwesend, und es kam zu einem tragischen Unfall, bei dem einer der Kämpfer von einem Stier aufgespießt wurde. Dieser Vorfall existiert auf Filmmaterial sowie es auch Material von Gardners Reaktion darauf gibt. Eben dieses hat Tupicoff ausfindig gemacht und in CHAINSAW verwendet.²⁴⁸ Der fiktionale Teil des Films endet im Selbstmord von Frank, der, nachdem er seine Frau und den Rodeoreiter beim Seitensprung erwischt, zunächst in blinder Wut sein Haus (das auf Stelzen steht)

²⁴⁷ Vgl. Kriger, Judith: „Documentary Filmmaking with an Animator's Sensibility: Dennis Tupicoff“, S. 126

²⁴⁸ Vgl. Kriger, Judith: „Documentary Filmmaking with an Animator's Sensibility: Dennis Tupicoff“, S. 126 - 128

zerstört und dann beginnt, unzählige Bäume zu fällen, um sich zum Schluss selbst mit der Kettensäge zu töten. Die letzten Einstellungen kehren wieder zu der anfänglich verwendeten Form des Sicherheits-Lehrvideos zurück, das einen lebendigen Frank zeigt, der weiß, wie man sicher mit einer Kettensäge umgeht. Tupicoff schafft es in diesem Film, Fakten und Fiktion so ineinander zu verweben, dass sie sich zu einer Einheit verbinden. Außerdem verbindet er Vergangenheit und Gegenwart, wie in vielen seiner Filme.

Technik und Stil

Die vorherrschende Technik in CHAINSAW ist die Rotoskopie. Wie schon bei HIS MOTHER'S VOICE ließ er Schauspieler/innen die Szenen nachspielen, und diese wurden dann später für die Animation Bild für Bild abgezeichnet. Zunächst arbeitete Tupicoff allerdings auch mit einem Storyboard, um seine Vorstellungen der Szenen und der Geschichte zu verdeutlichen. Dieses Storyboard bekamen später die Schauspieler/innen, um sich für die real gefilmten Szenen vorzubereiten.

Die animierten Bilder erinnern wieder an Tupicoffs schon zuvor etablierten Stil, mit großen farbigen Flächen und starken Outlines. Allerdings gibt es einen stilistischen Unterschied zwischen dem Sicherheitsvideo und den restlichen Szenen. Im Lehrvideo erscheinen die Farben blasser und die Linien unschärfer, als ob das Video auf einem Fernseher abgespielt wird und schon älter ist (das deutet auch das vollere Haar von Frank an). Tupicoff verwendete für die Animationen verschiedene Techniken. So sind Sequenzen mit einer 3D-Software animiert, insbesondere die Autos, die Kettensäge und der Holzstaub und die Späne, die beim Sägen zustande kommen.



Abb. 16: CHAINSAW (2007) 00:00:19



Abb. 17: CHAINSAW (2007) 00:04:35

Die vielen im Film vorkommenden Tiere sind mit einem 2D-Computerprogramm animiert. Und nur die Spielfilmszenen und teils die dokumentarischen Teile sind rotoskopiert. Diese unterschiedlich animierten Bilder werden dann noch mit Found-Footage-Ausschnitten kombiniert, die Ava Gardner

in der Stierkampfarena sowie den Unfall beim Stierkampf zeigen.

Eine besondere Rolle scheint den Tieren im Film zuzukommen. Auch wenn sie die Handlung nicht vorantreiben, sind sie immer wieder im Bild zu sehen, manchmal sogar viele Sekunden lang allein. So, als würden sie die Handlung kommentieren oder begleiten. Hauptsächlich sind es verschiedene Vögel, die zu Tode kommen, und auch der Bulle Chainsaw, der öfters kauend auf der Wiese gezeigt wird. Im Gegenschnitt zur Sexszene wird auch Chainsaw gezeigt, wie er eine Kuh besteigt.

Im Abschnitt zu den Animationsfilmstilen wurde kurz auf die Verwendung von anthropomorphen Tieren im Animationsfilm hingewiesen wie Disneys Mickey Mouse und Pluto. Tupicoff betont in seinem Vortrag zum Thema *Animated Documentary and Trauma*²⁴⁹, dass er im Gegensatz zu dieser im Animationsfilm oft angewendeten Strategie darauf verzichtet, den Tieren menschliche Attribute zu geben. Die Tiere, die in seinen Filmen vorkommen, repräsentieren sich selbst und nehmen keine menschlichen Züge an. Tupicoff sagt weiter, dass diese Tiere (in CHAINSAW wie auch in THE DARRA DOGS, INTO THE DARK und HIS MOTHER'S VOICE) meist ein Trauma erleiden, das sie oft durch Menschen erfahren, und finden letztlich den Tod.²⁵⁰

Tupicoff verwendet in CHAINSAW unterschiedliche Musik. Schon zu Beginn setzt er illustrative Musik ein, die oft ähnlich in den im Film gezeigten Lehrvideos zum Einsatz kommt. Dazu kommt die betuliche Lehrvideo-Stimme, die die Szenen als erklärende Off-Stimme begleitet. In der folgenden Sequenz setzt die Geschichte vom Bullen Chainsaw ein und eine Frauenstimme liest den Zeitungsartikel, den Tupicoff gefunden hat, scheinbar vor. Diese Sequenz ist wie eine Nachrichtensendung oder ein TV-Magazinbeitrag gestaltet. Man sieht den Bullen auf der Wiese, es werden Interviewpartner gezeigt, und ihre Stimmen werden auch stilisiert, als wären sie live aufgezeichnete Interviews. Einer der Interviewpartner ist der erste Rodeoreiter, der Chainsaw reiten konnte, und auch der spätere Liebhaber der fiktiven Ava. Hier setzt Tupicoff keine Musik ein, sondern nur Atmogeräusche: die vom Stier selbst, aus der Rodeoarena sowie die „aufgezeichneten“ Interviews.

Der nächste Schnitt etabliert die dritte Ebene des Films, im Bild, aber auch im Sound. Man sieht einen Stier durch das Bild rennen, offensichtlich in einer Arena, und dazu erklingt spanische Gitarrenmusik. Hier setzt wieder eine (diesmal weibliche) Off-Stimme ein, die einen Nachruf auf Luis Miguel Dominguin vorliest. Dieser Bericht wirkt in seiner Form auch wie ein Zeitungsartikel. Dominguins biographische Daten werden genauso genannt wie seine Affären mit verschiedenen Filmdiven. Hier ist der Bildeinsatz sehr interessant: Es erscheint Tupicoff wichtig, eine Glaubwürdigkeit der Figur zu erreichen, beispielsweise erzählt die Off-Stimme von seinen Unfällen

²⁴⁹ Vgl. Tupicoff, Dennis: Vortrags Manuskript „Animated Documentary and Trauma“

²⁵⁰ Vgl. Tupicoff, Dennis: Vortrags Manuskript „Animated Documentary and Trauma“

in der Stierkampfarena. Diese sind zwar in animierten Bildern dargestellt, aber die Bilder sind schwarz-weiß und es wurden Kratzer und Laufstreifen ins Bild eingebaut, um dem Bild eine Aura des Alten oder Archivarischen zu geben. Diese Praxis wurde auch schon von Annabelle Honess Roe beschrieben (und im Kapitel 2 behandelt) im Bezug auf die Serie BATTLE 360. Auch hier wurden, wie auch bei Tupicoff, animierte, also hergestellte Bilder mit einem Indexikalitäts-Faktor versehen (zum Beispiel digital eingefügte Laufstreifen), der auf eine außerfilmische Realität hinweisen soll. Auch seine LiebhaberInnen werden in ähnlichem Stil gezeigt.

Hier tauchen nun die ersten Found-Footage-Aufnahmen in Verbindung mit dem Originalton auf. Man sieht Frank Sinatra und Ava Gardner bei einer Film Premiere, und der Zuschauer wird darüber informiert, dass sie seine neue Partnerin ist.



Abb. 18: CHAINSAW (2007) 00:06:20



Abb. 19: CHAINSAW (2007) 00:07:51

Der nächste Schnitt leitet die fiktionale Geschichte von Ava und Frank sowie dem Rodeoreiter ein, die tragisch endet. Auf der Tonebene zu hören sind das nervige Geräusch der Kettensäge, Atmosounds aus der Umgebung und die immer wieder stark überzeichnete illustrative Musik, oft mit Country-Einschlag.

Analyse und Interpretation

Der Film CHAINSAW ist sicherlich Tupicoffs stärkster Hybridfilm. Er vermischt verschiedene Techniken, Erzählperspektiven sowie Fiktion und Nicht-Fiktion. Der Film lässt sich in drei Erzählhandlungen einteilen: die zwei realen Tragödien – die von Ava Gardner und Frank Sinatra und die vom Tod des australischen Rodeobullen – und die dritte, fiktionale Handlung um Baumfäller und Ehebruch. Dieser fiktionale Strang hält den Film zusammen, setzt die dokumentarischen Szenen in einen neuen Kontext und macht den Film zu einem satirischen Kommentar auf Beziehungen, Eifersucht, Träume und Fantasien.

Die folgenden Elemente funktionieren als indexikalische Verbindungen zur Realität und als

Authentifizierungsmerkmale: die Archivaufnahmen, die Zeitungsartikel mit den Interviews – Tupicoffs Ausgangspunkte für den Film – und die Credits. In den Endcredits bedankt sich Tupicoff bei Ava und Frank Gardner und nennt die Geburts- und Sterbedaten der beiden sowie die von Dominguin und des Bullen Chainsaw. Damit verweist er auf (und belegt) ihre Existenz in der außerfilmischen Realität.

Die Zeitungsartikel sind etwas schwieriger einzuordnen. Die rotoskopierte Re-enactments der Interviews, die in diesen Artikeln vorkommen, verweisen auf der einen Seite – inhaltlich – auf eine äußere Realität. Auf der anderen Seite können die Bilder, die wir sehen, genaugenommen aber nur auf das Re-enactment an sich verweisen und nicht auf die realen Personen, die die Interviews gegeben haben. Die Stimmen sind allerdings so gewählt, dass sie ein großes Maß an Glaubwürdigkeit transportieren und so auch die Bilder Glaubwürdigkeit erlangen. Die real existierenden Personen, die interviewt werden und von denen keine Filmaufnahme vorhanden ist, werden also durch ein animiertes Bild ersetzt.

Tupicoff bindet dokumentarische Strategien und Praktiken ein, wie Interviews, der Einsatz eines Off-Kommentars und einer Off-Erzählerstimme sowie dokumentarisches Filmmaterial aus dem Archiv. In einem Vortrag sagt er, dass er als Basis für die Animation originale Newsreelaufnahmen und Fotografien verwendete. Außerdem bedient er sich zu Beginn und am Ende der dokumentarischen Form des Lehrfilms, allerdings nicht zum Zweck einer Authentifizierung, sondern als satirisches Element. Er verwendet diese konventionalisierte, dadurch komisch und absurd wirkende Form als dramaturgische Klammer. Die erklärende Stimme spricht von der Gefahr, die von einer Kettensäge ausgeht, und bereitet damit schon den Weg für die dramatische Geschichte.

Eine Szene im Film sticht besonders heraus, da sie die fiktionale und die wahre Geschichte von Ava Gardner unmittelbar verbindet. In dieser Szene dreht Tupicoff die Logik von Animation – als etwas Imaginiertem – und dem realen Filmbild – als etwas, was die Realität abbildet – um. Die fiktive träumt von der realen Ava Gardner und vom traumatischen Stierkampf. Dabei träumt sie – als animierte Figur – in Realbildern. In zwei weiteren Momenten verflucht Tupicoff die Animation mit dem Realbild. Hier existieren Animation und Realbild in einem Kader: Ava schaut in den Schminkspiegel der Sonnenblende und sieht dort das Wochenschau-Bild von Ava Gardner. Frank sieht das gleiche Bild in seinem Rückspiegel, als er zu seinem Haus fährt.



Abb. 20: CHAINSAW (2007) 00:10:55



Abb. 21: CHAINSAW (2007) 00:12:38

Damit spielt Tupicoff mit dem Wahrheitsgehalt von Filmbildern und auch den Konventionen dessen, für was Dokumentarfilm und Animation stehen. Tupicoff selbst bemerkt in einem Vortrag, dass fotografischen Bildern meist der Status des Beweises von etwas Realem zukommt, was der Animation ja grundsätzlich verwehrt wird, wie schon in Kapitel 2 und 3 erläutert. Hier kommt es nun aber zu einer – wie auch von Stella Bruzzi geforderten – „fruchtbare[n] dialektische[n] Beziehung zwischen Wirklichkeit und Darstellung“. Über die Darstellung durch Animation und die Einbindung von Realbildern (oder auch Stimme, Interview, etc.) kommt es zu einer, für den animierten Dokumentarfilm charakteristischen Dramatisierung und Interpretation real stattgefundenener Ereignisse.

Die Animation funktioniert in CHAINSAW zunächst als Abgrenzung der realen Momente von den fiktionalen, aber nicht nur: sie abstrahiert auch die Personen und deren Leid oder Erlebnisse. Die (fiktionale) Beziehung von Frank und Ava ist stark überzeichnet, am Ende sieht man ein Herz aus Kondensstreifen in den Himmel gezeichnet und auch, dass Frank in seiner Rage und bevor er sich umbringt, ein Herz aus dem Wald herausgesägt hat. Die Sexszene ist als Moment der vollen Ekstase ebenso überzeichnet dargestellt: die beiden schweben in der Luft, wobei Ava auf dem Rodeoreiter wie auf einem Bullen reitet. Die Sicherheits-Lehrfilme, die Tupicoff am Anfang und Ende einsetzt, sind bereits als Realfilme sehr plakative Formen; über die Animation werden sie zu fast comicartig-komischen Elementen. Tupicoff nutzt hier also auch die Möglichkeiten der Animation, Imagination darzustellen wie eine Wahn-Vision von Frank, der die Augen von Ava im Himmel sieht, oder auch eben beschriebene Momente der Ekstase. Wie bereits oben beschrieben, nutzt er auch die Möglichkeit der Animation, Karikatur zu sein, und betont damit seinen satirischen und humorvollen Umgang mit den Geschehnissen.

Weiters kommt der Animation auch eine substituierende Funktion zu. Die Bilder des Bullen sowie

der Interviewpartner, die im Zeitungsartikel über Chainsaw zu Wort kommen, gibt es nicht als Realbilder und werden in der Animation rekonstruiert. Tupicoff setzt hier zwar wieder seinen Animationsstil fort, aber durch die Rotoskopie deutet er doch eine fotorealistische Tendenz an.

CHAINSAW kann, auch im Vergleich zu den vorherigen Beispielen, nicht ganz so klar als animierter Dokumentarfilm bezeichnet werden. Lediglich Teile des Films behandeln reale Begebenheiten und weisen auf eine außerfilmische Realität hin. In den anderen Beispielen gibt es immer einen durchgehenden Bezugspunkt zur Realität. CHAINSAW, so sagt Tupicoff in einem Vortrag, sei auch ein Film über Träume und Fantasien.²⁵¹ Es geht also auch darum, eine innere Welt abzubilden, um mit Honess Roe zu sprechen.

Teilweise funktioniert der Film auch als sozialer Kommentar: über menschliche Beziehungen oder auch den Umgang des Menschen mit der Natur bzw. mit Tieren. Die realen Begebenheiten, die aufgegriffen werden, erfahren in der Kombination mit der fiktionalen Geschichte zusätzliche Betonung und Interpretation. Bspw. scheint Tupicoff mit der Figur des fiktiven Frank auch den Schmerz von Frank Sinatra zu interpretieren, der durch Avas Affäre entstanden sein könnte. Tupicoff entscheidet sich hier für die Verwendung von verschiedenen Techniken und Perspektiven. Er schafft damit einerseits eine Überzeichnung vieler Momente, ermöglicht aber andererseits unterschiedliche Sichtweisen auf diese.

Tupicoff zeigt mit diesem Film verschiedene Techniken der Authentifizierung auf und markiert sie für den Zuschauer auch klar als solche (wie schon durch die Verdopplung der Geschichte bei HIS MOTHER'S VOICE). Dies kritisiert natürlich auch ein unreflektiertes Vertrauen in solche Bilder. Gemeint sind hier hauptsächlich die, Indexikalität vorgebenden Bilder von Dominguis Unfällen in der Arena sowie die gezeichneten Photos von Dominguis Liebhaberinnen.

Eine große Überraschung für den Film war sicherlich, dass er – als Animationsfilm – im Wettbewerb der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen aufgenommen wurde und dort auch einen Preis gewann. Das Festival steht seit jeher für einen eher essayistischen Zugang zu Film. Die Jury begründete die Preisvergabe an CHAINSAW folgendermaßen: „Für seine meisterhafte Synthese von sozialem Kommentar, formalem Experiment und seine Betrachtungen zum Reiten ohne Sattel, sowohl in der Rodeo-Arena wie auch außerhalb.“²⁵² Auch hier wird also die Leistung des sozialen Kommentars und des Experiments betont, das zwischen den Formen mändert.

²⁵¹ Tupicoff, Dennis: Vortrags Manuskript „Chainsaw“, Vortrag bei der Animation Conference in Jilin, China, 2009

²⁵² Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, Internationale Jury – Preisträger, 2008, <http://www.kurzfilmtage.de/rueckblick/2008/preistraeger/internationale-jury.html>, Zugriff: 7.11.2014

Tupicoff sagt selbst über die drei zuletzt behandelten Filme, dass sich eine gewisse Chronologie in seinem Arbeiten feststellen lässt: von der Bearbeitung persönlicher Erlebnisse zur Bearbeitung von persönlichen Erlebnissen einer anderen Person hin zu einer Bearbeitung von fiktionalen und non-fiktionalen Ereignissen durch Recherche und eigene Erfahrung.²⁵³ Damit behandeln alle Filme in unterschiedlicher Intensität Aspekte der Realität. Thematisch verbindet sie vor allem eines: die Verarbeitung von oder Konfrontation mit dem Tod.

²⁵³ Vgl. Tupicoff, Dennis: Vortrags Manuskript “Animated Documentary and Trauma”

4.3.4 THE FIRST INTERVIEW (2011) – The Impossible Movie: Fotografie in Bewegung setzen

Der vierte Film, der behandelt werden soll, verweist zurück auf die Anfänge der Fotografie und Interviewaufzeichnung. Der Film unterscheidet sich stilistisch sowie inhaltlich sehr stark von Tupicoffs anderen Arbeiten. Die Form des Films ist ähnlich wie bei den anderen Filmen (an den Inhalt angepasst, wie Honess Roe und Annegret Richter sagen würden), die ursprüngliche Form des fotografischen Ausgangsmaterials wird aber hin zu einer filmischen Form erweitert. Tupicoff nennt THE FIRST INTERVIEW auf seiner Website „The impossible movie“.²⁵⁴ Im August 1885 wurde das erste „Medieninterview“ geführt und veröffentlicht. Es bestand aus vielen Fotografien und gesprochenem Text, der zunächst mit Stenografie aufgezeichnet wurde. Wenige Zeit später, am 5. September 1885, wurden die Bilder und das Gespräch in der Pariser Zeitschrift *Le Journal Illustré* veröffentlicht.

Die Gesprächspartner waren zwei Persönlichkeiten: Michel-Eugène Chevreul, ein berühmter Wissenschaftler und Skeptiker, der gerade seinen 100-jährigen Geburtstag feierte, und als Interviewer Gaspard-Félix Tournachon, bekannt als (Félix) Nadar, einer der berühmtesten französischen Fotografen der Zeit. Chevreul, der noch vor der französischen Revolution geboren wurde, und Nadar, begeisterter Ballonfahrer und Fotograf, unterhalten sich in einem ungezwungen Gespräch über Fotografie, Farbenlehre, Molière und Pasteur, die wissenschaftliche Methode, die verrückten Ideen der Ballonfahrer und natürlich auch darüber, wie man hundert Jahre alt wird.²⁵⁵

Der Film beginnt mit einem Leuchttisch und zwei Negativen, die darauf angebracht werden. Es sind die ersten Fotografien, die wir von den Protagonisten Chevreul und Nadar sehen. Gleichzeitig mit dem Erscheinen der Bilder setzt die Stimme einer Erzählerin ein, die englisch mit einem französischen Akzent spricht. Wir erfahren später aus den Credits, dass die Stimme zur berühmten Filmemacherin Agnès Varda gehört. Die Erzählerin verortet die Geschichte im Jahr 1886 und streicht gleich das Großartige und Innovative an diesem Interview heraus: „Their conversation is the world's first media interview, recorded in words and images for a mass audience“ (00:00:30). Zunächst wird Nadar vorgestellt, er war Schriftsteller, Karikaturist und erst später Fotograf. Hier sehen wir auch die erste Animation: Bilderfolgen von Nadar werden schnell hintereinander abgespielt, was den Eindruck von Bewegung vermittelt. Nadars Begeisterung für die Ballonfahrt

²⁵⁴ The First Interview, Website Dennis Tupicoff: http://www.dennistupicoff.com/Interview_Details.html, Zugriff am 4.11.2014

²⁵⁵ The First Interview, Website Dennis Tupicoff: http://www.dennistupicoff.com/Interview_Details.html, Zugriff am 4.11.2014

wird auch als Animation dargestellt: ein ausgeschnittener Nadar fliegt in einem Ballon über eine Landschaft. Seine berühmtesten Fotografien verschiedener bekannter Persönlichkeiten sind zu sehen, von Charles Baudelaire, Sarah Bernhardt, Alexandre Dumas bis hin zu Victor Hugo, letzterer sowohl lebend wie sterbend im Bett.



Abb. 22: THE FIRST INTERVIEW (2011) 00:00:22



Abb. 23: THE FIRST INTERVIEW (2011) 00:01:00

Varda kontextualisiert diese Bilder auch mit Aussagen von Nadar zur Fotografie, der diese als eine der erstaunlichsten und gleichzeitig verstörendsten Erfindungen der Menschheit beschreibt: „the power to give physical form to the insubstantial image of life“ (00:01:39). Als Künstler war ihm allerdings nicht nur an der realgetreuen Abbildung von Wirklichkeit gelegen, er versuchte die Charaktere und Persönlichkeiten seiner Modelle in den Bildern einzufangen. Wir erfahren zuletzt, dass sein Sohn Paul das Studio übernahm und auch er derjenige war, der die Bilder von Chevreul und ihm machte. Mit den ersten Bildern von Chevreul setzt auch eine biografische Beschreibung ein. Es wird betont, dass Chevreul noch vor der französischen Revolution geboren wurde und viele ihrer Schrecken erleben musste. Sein Leben lang beschäftigte er sich mit der Wissenschaft und der Suche nach Wahrheit. Er forschte in unterschiedlichen Gebieten wie Chemie und Farbenlehre. Viele Künstler wandten sich an ihn, um ihn um Rat zu fragen. Während dieser Erzählung sehen wir schon die Fotografien aus besagtem Interview. Man bemerkt, dass viele Bilder in sehr kurzen Abständen gemacht werden mussten, denn die Bewegungen, die zwischen den Bildern passieren, sind teilweise minimal.

Tupicoff zeigt uns auch die Original-Zeitschrift, in der das Interview erschienen ist, und man bekommt einen kleinen Einblick darin, wie die Seiten gestaltet waren.

Hier beginnt das Re-enactment und die Bewegung der Bilder, die fast glauben machen, das Interview wäre 1886 wirklich mit synchronisiertem Ton gedreht worden. Die Aufnahmen beginnen mit einem kleinen Kader in der Mitte, das Bild wackelt, hat Flecken, Kratzer, Laufstreifen und

springende Schnitte. Auffallend ist auch der Ton. Es rauscht wie auf einer Grammophonaufnahme, und man sieht Chevreul an einem Tisch sitzend – wie er zuvor schon auf den Fotografien zu sehen war. Einzig mit dem Unterschied, dass er sich nun bewegt. Als er zu sprechen beginnt, wird das Bild in die ganze Größe des Filmbildes aufgezoomt. Wir sehen nun das eigentliche Interview: Nadar sitzt rechts an einem Tisch und ist nur im Profil zu sehen; Chevreul sitzt an der linken Seite des Tisches und man sieht seine Mimik, Gestik und hört ihn sprechen. Die beiden unterhalten sich über Chevreuls hohes Alter, über die Wissenschaften, die Ballonfahrt. Es entstehen zwei Momente der medialen Reflexion: in einem Moment schauen die beiden in die Kamera, als Nadar sagt, sein Sohn würde die Aufnahmen machen; und sie unterhalten sich auch über die Daguerreotypie bzw. Fotografie. Chevreul gibt zu, dass er dieser zu Beginn sehr skeptisch gegenüberstand und dies nun auch die ersten Aufnahmen dieser Art seien.

Nach dem Interview geht der Film wieder dazu über, Fotografien zu zeigen, zunächst von Chevreul, der noch bis 1889 lebte und so auch noch die Eröffnung des Eiffelturms miterlebte, auf dem unter anderem auch sein Name angebracht wurde. Es folgen weitere Bilder von Nadar, der noch die Erfindung des Films und der Flugzeuge erfuhr. Tupicoff setzt hier noch einen Ausschnitt aus einer Archivaufnahme ein, vom ersten Überflug durch den Piloten Blériot über den Ärmelkanal. Nadar stirbt 1910.

Technik und Stil

THE FIRST INTERVIEW versammelt ein breites Spektrum an verschiedenen Techniken wie teilweise schon aus der Beschreibung oben hervorgeht. Fotografien, Animation, Re-enactment und digitale Bildbearbeitung. Die Fotografien sind nur zu Beginn auch als Negativ zu sehen, sonst scheinen es digitale Scans der Bilder zu sein. Sie wirken auf jeden Fall echt, als wären sie einem Archiv entnommen worden. Diese Vermutung wird auch später in den Credits bestätigt. Die Animationstechniken, die eingesetzt werden, sind sowohl Cut-Out-Animation als auch Stop-Motion. Der fliegende Nadar in seinem Ballon ist aus einem Bild herausgeschnitten und digital in einen Hintergrund eingesetzt. Kurz davor sieht man eine Bilderfolge, die schnell hintereinander abgespielt – also mit Stop-Motion oder Einzelbildtechnik – den Eindruck erweckt, als würde Nadar sich um seine eigene Achse drehen.

Die Interviewszenen waren wohl in der Umsetzung die schwierigsten, aber auch das Herz des Films. Tupicoff verrät im Interview mit Judith Kriger, dass zunächst tatsächlich geplant war, diese Szenen mit *motion capture* und *computer graphics* umzusetzen. Es wären also Schauspieler

verwendet worden, um die Bewegungen aufzuzeichnen, um dann die Fotografien als digitale Bilder an diese Bewegungen anzupassen. Da diese Möglichkeit allerdings viel zu teuer geworden wäre, ist hier ein Re-enactment ins Spiel gekommen. Es wurden Schauspieler gefunden, die die Szenen nachspielten. Dies war mit viel Ausstattung und Maske verbunden, wie auch mit einigem Aufwand in digitaler Bildbearbeitung.²⁵⁶ Diese Filmsequenz lässt sich nicht ganz klar kategorisieren, sie ist eine Kombination aus Animation – besonders der Oberflächen, die sich über den aufgenommenen Bildern bewegen – und Re-enactment. Der Ton spielt bei diesem Re-enactment auch eine bedeutende Rolle. Das Gespräch zwischen Chevreul und Nadar wurde in Paris mit zwei französischen Sprechern aufgenommen, um später von den zwei australischen Schauspielern lippensynchron nachgespielt zu werden. Eine ähnliche Form des Re-enactment eines Interviews verwendete Tupicoff auch schon bei HIS MOTHER'S VOICE. Neben den drei Stimmen, die zu hören sind (die von Agnès Varda, Chevreul und Nadar), werden im Film noch andere Sounds verwendet. Der auffallendste ist einerseits die klassische Streichermusik, mit der der Film fast komplett unterlegt ist, also bei allen Teilen, in denen wir reale Fotografien sehen. Andererseits ist es das Rauschen des imaginären Grammophons oder das eines alten Filmtons, das über die Stimmen der zwei Männer gelegt ist. Noch bevor Chevreul zu sprechen beginnt, ist also schon über den Sound der Sprung in die Vergangenheit etabliert. Zwei weitere Sounds sollen noch genannt werden, die ein wenig befremdlich wirken. Im Filmausschnitt über den ersten Ärmelkanalflug legt Tupicoff die Geräusche einer Schreibmaschine. Dies soll jene von Nadar sein, der dem Piloten ein Telegramm schreibt. Man sieht auch die Buchstaben im Bild. Diese Doppelung scheint ein bisschen unnötig, erschien Tupicoff offenbar wichtig, um zu kommunizieren, dass Nadar auf einer Schreibmaschine schreibt. Außerdem setzt Tupicoff hier einen nur im Hintergrund wahrnehmbaren Brummtönen ein, der den Flugmaschinenlärm imitieren soll. Dieser Ton wirkt irritierend, da er in dieser Aufnahme nicht existieren dürfte, denn Film war zu dieser Zeit noch stumm.

Analyse und Interpretation

Tupicoffs Film THE FIRST INTERVIEW ist, so möchte die vorliegende Arbeit behaupten, klar als ein Werk eines Animationsfilmemachers zu erkennen, auch wenn der Anteil der „richtigen“ Animation wesentlich kleiner ist als bei den anderen besprochenen Filmen. Ein großer Teil besteht aus fotografischem Material. In diesem Fall schlägt Tupicoff allerdings eine Brücke zu den Vorgängern der Animation, vor allem Eadweard Muybridge. Tupicoff zitiert mit dem sich drehenden Nadar die Bewegungsabfolgen von Muybridge und denkt sie im Interview gewissermaßen weiter. Muybridges

²⁵⁶ Vgl. Kriger, Judith: „Documentary Filmmaking with an Animator's Sensibility: Dennis Tupicoff“, S. 130

Bilder wurden sogar erst ein Jahr später, 1887, in einem Magazin veröffentlicht. Der Film bezieht sich also einerseits auf die Animationsvorgänger, andererseits auf die Fotografie. Das Re-enactment scheint für Tupicoff die einzige (ökonomische) Möglichkeit gewesen zu sein, dieses historische Ereignis und diesen Meilenstein in der medialen Kommunikation filmisch umzusetzen. Der Grundgedanke dabei bleibt der gleiche: Der Filmmacher möchte die Bilder, die schon einen Ansatz an Bewegung in sich tragen, zum Leben erwecken, animieren. Es scheint in diesem Kontext fast vernachlässigbar, in welcher Technik dies folglich passiert. Tupicoff entscheidet sich trotzdem für einen Einsatz von Animation: Die Strukturen, die über den nachgestellten Szenen liegen, sind sehr kunstvoll animiert. Die Flecken, Kratzer und Fehler liegen wie ein durchsichtiger animierter Teppich über den Bildern und verschmelzen mit diesen. Hier soll nochmals auf Honess Roes Analyse der Serie BATTLE 360 verwiesen werden. Allerdings ist hier im Gegensatz zu dieser noch eine weitere Ebene vorhanden: Ähnlich wie in BATTLE 360 werden die Szenen nachgestellt, im Fall des Interviews mit Schauspielern (übrigens auch eine bekannte Praxis im Dokumentarfilm), um dann mit Kratzern, Fehlern, etc. versehen zu werden. Diese Fehler implizieren altes Filmmaterial, das eine indexikalische Beziehung zum Subjekt vor der Kamera hat. Wie schon in Kapitel 2 erläutert, sind sich die Macher (in diesem Fall auch Tupicoff) des indexikalischen Effekts von Filmmaterial als Beweis, mit einem „physischen, kausalen Zusammenhang von Filmbild und Realität“ (vgl. Kapitel 2.1), also bewusst. Die Produzenten von BATTLE 360 imitieren also indexikalisches Filmmaterial, das so nie existiert hat. Und hier liegt der Unterschied zu Dennis Tupicoff: Das Material, das wir sehen, hat ebenfalls nie in dieser Form existiert, aber die Fotografien, auf die es sich bezieht. Es geht hier also wieder um den Unterschied zwischen Reproduktion und Repräsentation. Die Fotografien sind eine Repräsentation der Realität und Tupicoffs Bilder sind nun eine Reproduktion dieser Bilder. Damit haben sie immer noch eine Ähnlichkeit zur Realität und erzählen von einer historischen Begebenheit, haben aber per se keinen indexikalischen Bezug zu dieser, auch wenn sie vorgeben, diesen zu haben. Tupicoff bettet diese Reproduktion in eine Flut an indexikalischen, fotografischen Bildern ein.

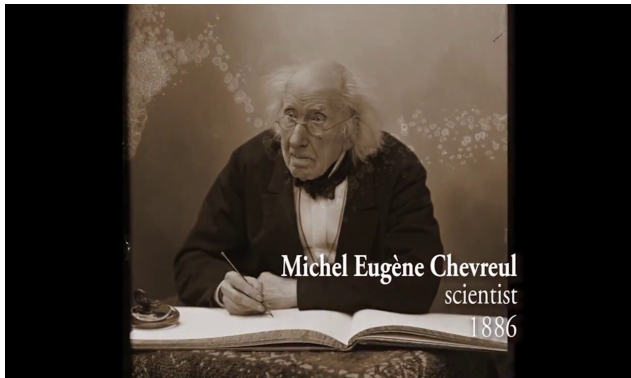


Abb. 24: THE FIRST INTERVIEW (2011) 00:02:23
(Fotografie)

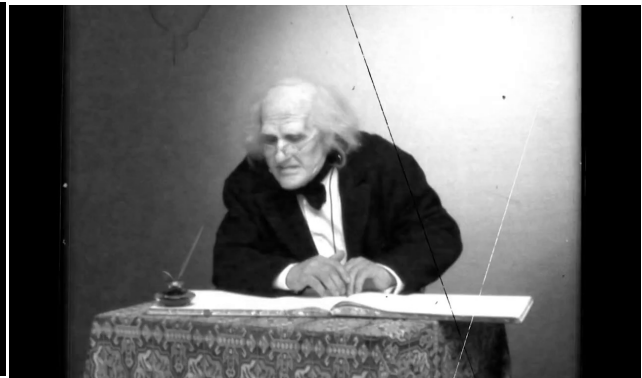


Abb. 25: THE FIRST INTERVIEW (2011) 00:05:07
(Re-Inszenierung)

Auch andere dokumentarische Strategien sind im Film offensichtlich, wie das Voice-Over von Agnès Varda, das biographische Fakten erzählt und das Interview kontextualisiert. Agnès Varda als Erzählerin zu wählen, hat mehrere Gründe und öffnet interessante Aspekte: als Französin gibt sie der Erzählung eine passende sprachliche Färbung und als Filmemacherin markiert auch für sie dieses Ereignis den Beginn von Film und der medialen Repräsentation von Realität. Außerdem hat Varda auch eine besondere Beziehung zur Fotografie, was zum Beispiel in ihrem Film *SALUT LES CUBAINS* (1964) deutlich wird, der nur aus Fotografien besteht.

Eine weitere Konvention ist das Verwenden von Daten und Fakten, die teilweise über den Bildern eingeblendet werden. Dies sind meist Namen oder Geburts- und Sterbedaten, die als Beweis für eine Existenz der Personen in der Realität funktionieren. Der Film hat immer wieder medial-selbstreflexive Momente: Nadar macht Fotos und denkt über Fotografie nach, Chevreul ist Professor am Institut, an dem die Daguerreotypie erfunden wird, er ist aber skeptisch bis zum Schluss.

Im Gegensatz zu den anderen Filmen Tupicoffs geht es hier nicht um eine Einfühlung in oder Repräsentation von persönlichen Erlebnissen. Es geht einerseits um die Vermittlung von historischen Begebenheiten, aber auch um Film und Animation an sich sowie ihre Wurzeln und Vorgänger. Man könnte auch sagen, dass die Sequenzen des Films, die nur mit Fotografien und einer Erzählerstimme funktionieren, auf die vor-filmischen Praktiken der Laterna-Magica-Vorträge referieren und auf die Sichtbarmachung von Medien verweisen, wie sie vor über 120 Jahren funktioniert haben. Und dass diese Medien zwar eine technische Weiterentwicklung erlebt haben, die Faszination, die die Bilder ausüben, aber immer noch die gleiche ist: interessante Menschen zu sehen, die man selbst nicht erleben konnte/könnte, weil sie vielleicht berühmt, zu weit weg oder bereits gestorben sind. Hier kann man auch wieder die Ausführungen von Bazin zitieren, der die

Fotografie gewissermaßen als Konservierung der Realität ansieht – und mit dieser Konservierung bereits seine Vergänglichkeit dokumentiert und betont.

THE FIRST INTERVIEW lässt sich nicht einfach als animierter Dokumentarfilm bezeichnen, da der Anteil an Animationsfilmtechniken eher gering ist. Allerdings trägt der Film die Idee von Animation in sich, als eine Technik, die es möglich macht, unbewegte (tote) Dinge in Bewegung zu setzen und sie lebendig zu machen. Der Film erzählt von einer dokumentarischen Begebenheit und von Personen die in unserer, real erlebbaren Welt gelebt haben. Die Form des Films ist gewissermaßen eine Weiterführung der Idee, die mit dem Interview gedacht war – nur dass zu dem Zeitpunkt das Medium Film noch nicht erfunden war.

THE FIRST INTERVIEW offenbart eine grundlegend andere Herangehensweise an die Verwendung von Animation und dokumentarischen Elementen als die zuvor beschriebenen Filme. Im Zentrum stehen die fotografischen Bilder und der Wunsch danach, diese in Bewegung zu setzen. Wie schon erwähnt, war die erste Idee eine Umsetzung in animierter Form, die allerdings zu kompliziert gewesen wäre. Hier wird also eine andere Lösung gewählt und die Animation als Technik tritt etwas in den Hintergrund. Die Frage, ob eine animierte Technik die Inhalte besser transportieren kann (oder hätte können), ist hier schwer zu beantworten. Die animierten Elemente (wie erwähnt die Kratzer und Fehler, die dem Interview einen „alten“ Look geben) sind essentiell, um das Interview so darzustellen, wie ein Zuschauer sich dieses vorstellen würde. Das basiert auf Seherfahrungen, die zunächst durch die Fotografien etabliert werden, die schon zu Beginn zu sehen sind, aber auch auf kollektiven Seherfahrungen mit Filmmaterial, das man aus den Anfängen des Films kennt. Die weiteren kurzen Momente, die animiert sind, sind eher dazu da, eine Abwechslung in die „Diashow“, die zu sehen ist, hineinzubringen. Wobei die kurze Animation von Nadars Porträt (Bilderfolge) bereits die folgende „Animation“ oder Belebung der Fotografien aus dem Interview vorbereitet.

Die Form, die Tupicoff hier also wählt, betont den kreativen Umgang mit historischem Material, mit dem gleichzeitigen Anspruch, die historischen Begebenheiten, die das Material repräsentiert, wahrheitsgetreu wiederzugeben. Die Interviewsequenz basiert also auf Fotografien und das Re-enactment und die Animation imitieren die reale Situation, die wir auf den Fotos nachvollziehen können.



Abb. 26: THE FIRST INTERVIEW (2011) 00:02:32
(Fotografie)



Abb. 27: THE FIRST INTERVIEW (2011) 00:07:06
(Re-Inszenierung)

Tupicoffs Motivation, diesen Film zu machen, ist klar nachvollziehbar. Als Künstler, der sich zwischen Animation und Dokumentarfilm bewegt und oft beide Formen mischt, liegt diese Arbeit auf der Hand. Zusätzlich ist Tupicoff ein Archivar und an Found-Footage und Archivbildern interessiert. In *THE FIRST INTERVIEW* fließen diese Interessen zusammen. Man kann sich vorstellen, dass ein Filmemacher, der mit animierten Bildern arbeitet und das Interview und die dazugehörigen Bilder entdeckt, die schon in der Fotografie Ausdruck und Bewegung suggerieren, den Wunsch hat, dieses Interview „in Bewegung zu setzen“.

Der kurze Einblick in das *Le Journal Illustré*, den man im Film bekommt, erinnert außerdem an einen Comic. Die Bilder sind groß und in der Leselogik eines Comics abgebildet. Den Personen werden zwar keine Sprechblasen hinzugemalt, aber der gesprochene Text ist unter dem Bild zu lesen.

Judith Krieger schreibt über den Film: „I would describe *THE FIRST INTERVIEW* as a live-action documentary with an animator's sensibility.“²⁵⁷ *THE FIRST INTERVIEW* nutzt die Möglichkeiten des Films, um ein historisches Medium wie die Fotografien, die aus einer vor-filmischen Realität stammen, wiederzubeleben und erlebbar zu machen. Außerdem stellt er damit beide Medien (Fotografie und Film) zur Diskussion. In einem Interview, geführt beim Animationsfilmfestival Animateka in Ljubljana im Winter 2013, spricht Tupicoff über die Gründe, warum er animierten Dokumentarfilm macht, und auch die Bedeutung, die ein Material wie Fotografie für ihn hat:

„the fact that things are constantly disappearing in front of you and you can't relive it.

Every photograph is a mausoleum, every film is a tomb – so to speak. [...] Before 1849 we didn't have any images of the past, they just didn't exist. And until before 1885 we did not have any moving images of the past. I am often perplexed why people don't see that. And they wonder about why you

²⁵⁷ Krieger, Judith: „Documentary Filmmaking with an Animator's Sensibility: Dennis Tupicoff“, S. 129

do animated documentaries. And you point out to them: Well you know, only 000.1 percent of our lifes are actually documented, there is no documentation of most of our lives. Where would you get that documentary material from, if you don't make them up. And that is of course why most of the documentaries are made up.“²⁵⁸

²⁵⁸ Animateka – International Animated Filmfestival 2013: Interview with Dennis Tupicoff, <https://www.youtube.com/watch?v=Sp0BdJgZOjM>, Zugriff: 15.11.2014

5 RESÜMEE

Die vorliegende Arbeit hatte zum Ziel, die Möglichkeiten des animierten Dokumentarfilms herauszuarbeiten und seine Strategien sowie dessen Bedeutung für den Dokumentarfilm zu behandeln. Dabei wurde mehrmals auf die von Annabelle Honess Roe bemerkte Veränderung des Dokumentarfilms und seiner Wahrnehmung durch die Animation hingewiesen.

Dennis Tupicoffs Filme sind ein gutes Beispiel und Argument dafür, wie die Grenzen des Dokumentarfilms ausgeweitet werden und damit einerseits eher auf eine „innere Realität“ verweisen, andererseits der Forderung von Stella Bruzzi, die Beziehung zwischen Darstellung und Realität stärker zu betonen, nachkommen können.

Tupicoff wählt in vielen seiner Filme einen persönlichen Zugang und behandelt subjektive Themen. Außerdem kommentiert und reflektiert er auch das Filmemachen an sich sowie die Wahrnehmung bzw. Rezeption von (Dokumentar-)Film.

Wie in der Analyse der vier Filme herausgearbeitet wurde, verwendet Tupicoff oft verschiedene Techniken, um eine Einfühlung in die Themen und ein tieferes Verständnis dieser wie auch von Film an sich zu erreichen. Die Form ist hierbei also Vermittler und die, seiner Meinung nach, adäquateste Möglichkeit, seine Themen und die Realität, auf die sie verweisen, abzubilden.

Tupicoff sagt in einem Interview mit Judith Kriger, dass er am stärksten an Non-Fiktion interessiert ist: „my interests are really nonfiction and not in fantasy at all. I'm really interested in documentary and photography.“²⁵⁹ Um diese Non-Fiktion darzustellen, verwendet er meist die Mittel und Möglichkeiten der Animation. Er bietet damit dem Non-Fiktionalen bzw. der Dokumentation eine weitere Form, die ebenso stark eine Realität repräsentieren kann wie das rein fotografische Bild.

Die Animation bietet also, wie Honess Roe mit ihrer These des „epistemological shifts“ sagt, dem Dokumentarfilm eine Möglichkeit an, sich zu erweitern. Dies kann eine thematische Erweiterung in Bereiche einer psychologischen Realität, der Welt der Gedanken, Träume und Traumata sein, ebenso aber auch eine Substitution für Bilder sein, die nicht (mehr) vorhanden sind.

Ein Gedanke von Stella Bruzzi wird hier auch wieder interessant: Wie im Kapitel 2.1.1 zitiert, plädiert sie dafür, sich neuen Techniken (sie bezieht sich hier besonders auf die Performativität im Dokumentarfilm) nicht zu verschließen. Dabei fordert sie es zu akzeptieren, dass auch eine Kamera Wirklichkeit nie so einfangen könnte, wie diese sich präsentieren würde, wäre die Kamera nicht dabei gewesen. Diese „Großzügigkeit“, von der sie spricht, kann auch auf die Animation angewendet werden. Also das Akzeptieren eines konstruierten Bildes, das sich darum bemüht, eine

²⁵⁹ Vgl. Kriger, Judith: „Documentary Filmmaking with an Animator's Sensibility: Dennis Tupicoff“, S. 123

Wirklichkeit darzustellen und sie vielleicht sogar verständlicher zu machen oder eine Sichtweise anzubieten, die den Zugang zu einem Thema aus der Realität einfacher macht. Also mit ihren Worten eine „fruchtbare dialektische Beziehung zwischen Wirklichkeit und Darstellung“²⁶⁰ zu erlangen, im Sinne des animierten Dokumentarfilms also dokumentarische Inhalte mit „künstlerischen und technischen Möglichkeiten der Animation verbinden.“²⁶¹

Wie die unter 4.3.1 abgebildete Grafik aus dem Buch *Understanding Comics: The Invisible Art* von Scott McCloud deutlich macht, liegt in der Abstraktion auch ein Gewinn im Bezug auf eine mögliche Einfühlung. Durch eine Abstraktion von fotorealistischen Darstellungen fühlen sich mehr Personen davon angesprochen. Diese Bilder schaffen gewissermaßen eine Projektionsfläche für den Zuschauer. Eine Abbildung von Traumata oder Erinnerungen mag außerdem für den Künstler oder die Künstlerin bzw. die Person, die sich erinnert, einfacher mit animierten, sprich mit konstruierten Bildern funktionieren. Ein Gefühl oder eine Erinnerung mag sich schwer in fotorealistischen Bildern manifestieren. Davon spricht auch Tupicoff, als er sich dafür entscheidet, die Hunde aus THE DARRA DOGS nicht zu rotoskopieren, sondern aus der Erinnerung zu zeichnen.

Die andere Ebene, fotografische Bilder mit Animationen zu substituieren, ist auch eine sehr pragmatische: nämlich, wenn keine Bilder vorhanden sind oder die handelnden Personen nicht erkannt werden möchten. Tupicoff spricht in diesem Zusammenhang auch von seinem Bedürfnis Dinge darzustellen, die nie fotografisch abgebildet werden konnten, bzw. fühlt er auch eine gewisse Verantwortung, diese Ereignisse abzubilden. Er sagt in einem Vortrag, dass Animation diese Lücke schließen kann:

“The camera recorded Ava Gardner at the bullfight because she was a famous movie star. Just as the voice of Kathy Easdale was recorded only because the death of her son Matthew was headline news. But so many moments – in fact: almost all moments – are not captured by a recording device. And for those events, traumatic or otherwise: there is only dramatization, storytelling, recollection. 'I saw this... I felt this... I did this...' Animation is one of its most expressive forms.”²⁶²

Das Interview, welches Tupicoff beim Filmfestival Animateka gegeben hat, trägt deswegen auch passenderweise den Titel *Documenting things that are disappearing*.²⁶³

²⁶⁰ Vgl. Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, S. 10

²⁶¹ Richter, Annegret: *Zeichnung der Wirklichkeit*, S. 127

²⁶² Tupicoff, Dennis: Vortrags Manuskript „Animated Documentary and Trauma“

²⁶³ Festival Diary und Interview mit Dennis Tupicoff: <http://www.animateka.si/2014/en/festiva-diary->

Aus der Bearbeitung der theoretischen Grundlagen in den Kapiteln 2 und 3 geht hervor, dass die Kategorien von Bill Nichols nur bedingt auf den animierten Dokumentarfilm angewendet werden können. Honess Roe und Wells haben aus diesem Grund weitere Funktionen und Kategorien entworfen, die den animierten Dokumentarfilm besser begreifen. Insbesondere Honess Roes Funktionen (*mimetic substitution*, *non-mimetic substitution* und *interpretive*) beschäftigen sich mehr damit, wie die Animation im Zusammenhang mit realen Ereignissen oder der Abbildung realer Bilder umgeht. Durch die spezifisch andere Herangehensweise eines animierten Dokumentarfilms scheint es sinnvoll, sich mehr auf diese zu konzentrieren, statt sie in die Kategorien des Dokumentarfilms zu zwängen. Roes Funktionen konnten auch auf die Filmbeispiele von Dennis Tupicoff angewendet werden.

Viele animierte Dokumentarfilme greifen allerdings auf verschiedene Authentifizierungsstrategien des Dokumentarfilms zurück, auch weil sie sich der Kluft zwischen einem realen und einem konstruierten Bild bewusst sind. Wie in der Arbeit genauer beschrieben, kann das die Stimme sein, das Interview, das Beweisqualität in sich trägt, aber auch das Einbinden indexikalischer Bilder wie Fotografien oder Filmmaterial. Weiters auch Fakten oder Jahreszahlen. Mit diesen Mitteln erleichtern die animierten Dokumentarfilme dem Zuseher und der Zuseherin, die konstruierten Bilder wieder in Bezug zur realen Welt zu bringen.

Auch die Möglichkeit der Animation, Bilder wie indexikalisches Material aussehen zu lassen (BATTLE 360, THE FIRST INTERVIEW), weist darauf hin, dass ein Bedürfnis da ist, es dem Zuschauer einfacher zu machen, die animierten Bilder klarer in einer Realität zu verorten.

Damit stellen diese Bilder auch die Frage, inwieweit sie Beweisqualität haben und ob diese durch ein indexikalisches Aussehen erreicht werden kann. Genauso wie eine Stimme oder ein Interview das Vertrauen des Zusehers ausnutzen kann, kann dies auch mit Bildern passieren. Eben das thematisiert Tupicoff mit einigen Szenen in CHAINSAW und THE FIRST INTERVIEW. Was wird als realer wahrgenommen? Die Archivbilder von Ava Gardner oder die gezeichnete Ava? Tupicoffs Antwort wäre wohl: beide stellen Bezüge zur Realität her und sind dadurch gleichwertig „real“.

Ein weiterer Aspekt, der in der Arbeit aufgegriffen wurde, ist der, welche Art von Realität animierter Dokumentarfilm und insbesondere Tupicoffs Filme darstellen können. In der Analyse seiner Filme ist die Betonung innerer Realität immer wieder präsent. Also Gefühle wie Schmerz, Verlust und Trauer oder auch Erinnerung und Liebe. Bereits im Kapitel 3.2.3 wurde Paul Ward zitiert, der schreibt, dass Animation eher die Funktion erfüllen kann, um zu „comment on and argue

post/items/documenting-things-that-are-disappearing.html, Zugriff: 17.11.2014

about real issues and relations“²⁶⁴, ohne sich dabei davon ablenken zu lassen, wie die handelnden Personen aussehen oder die Situation sich präsentiert. Diese Funktion lässt sich sehr stark bei HIS MOTHER'S VOICE feststellen. Hier geht es darum, den Gefühlen und dem Schmerz von Kathy Easdale mehr Expression zu geben, als es eine fotografische Abbildung der Geschehnisse im Stande wäre.

Hier soll auch nochmals die Feststellung der beiden Animationsfilmer John Halas und Joy Batchelor zitiert werden, die der Animation die Fähigkeit zuschreiben, „metaphysical reality“ darzustellen: „It is the live-action film's job to present physical reality, animated film is concerned with metaphysical reality – not how things look, but what they mean.“²⁶⁵

Andererseits kann Animation auch Realität bis zu einem gewissen Grad imitieren – dies ist im Animationsfilm, insbesondere in den neuen digitalen Techniken, immer wieder zu beobachten. Also ein Streben nach einer möglichst fotorealistischen Konstruktion durch Animation. Der animierte Dokumentarfilm und die KünstlerInnen, die sich mit diesem beschäftigen, sind allerdings selten darauf aus, eine Situation nur fotografisch darzustellen. Meist ist die Idee hinter der Verwendung der Animation auch die einer Erweiterung. Dies sind auch die interessantesten Möglichkeiten dieser Form, wenn das Bild mehr überliefern kann als das Gesagte oder fotografisch Abbildbare.

Diese Argumentation unterstützt also auch Annabelle Honess Roes These, dass der animierte Dokumentarfilm eine Veränderung in der Wissensvermittlung darstellt. Honess Roes Hauptargument ist also die Veränderung dessen, wie Dokumentarfilm Wissen übermittelt, insbesondere durch das Auftauchen des animierten Dokumentarfilms. Wie bereits oben kurz erwähnt geht es hier besonders um eine Erweiterung in Richtung persönlicherer Thematiken. Diese Tendenz hat sich bereits in einer Hinwendung zu mehr (auto-)biografischen Dokumentarfilmen angedeutet, wie bereits Bill Nichols bemerkte. Diese Tendenz geht nun also mit dem animierten Dokumentarfilm einen Schritt weiter, weiter ins Persönliche. Es werden subjektive, innere Erfahrungen transportiert. Honess Roe beschreibt, dass der Animationsfilm der subjektiven Realität näher ist und diese innere Zustände oder Erinnerungen besser darstellen kann als Realfilm. Die Animation ermöglicht einen emotionaleren Zugang zum Thema und schafft es, die ZuschauerInnen mehr zu involvieren.

Wenn das animierte Bild also als adäquate Repräsentation einer Realität akzeptiert wird, ist der erkenntnistheoretische Wandel bereits vollzogen. Das bedeutet für den Dokumentarfilm eine Eröffnung neuer Möglichkeiten, Dinge übermitteln zu können, die durch ein fotografisches Bild

²⁶⁴ Ward, Paul: „Animated Realities: The Animated Film, Documentary, Realism“, S. 25

²⁶⁵ Wells, Paul: *Understanding Animation*, S. 11

nicht darstellbar gewesen wären. Die vorliegende Arbeit stellt also die These auf, dass klassischer Dokumentarfilm an eine Grenze gestoßen ist, Realität abzubilden, und schließt sich Honess Roes Argumentation an.

Um mit poetischer Vorsicht mit Dennis Tupicoffs Worten abzuschließen:²⁶⁶

„The animated documentary can peel back the photographic image to reveal other truths and – even in trauma – other beauties.”

„In its response to trauma, the animated documentary is free to do anything at all. But it is obviously not photographic: it never actually happened – and therefore it is, in a sense, suspect. It has to earn its right to be regarded as true, as being worthy of its claims to being a document of or about reality. The higher the stakes – and trauma is a very serious matter indeed – the more carefully its claims will be interrogated; the greater its responsibility.”

²⁶⁶ Tupicoff, Dennis: Vortrags Manuskript “Animated Documentary and Trauma”

6 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Hanna-Barbera Studio cel, 1960, From an article on Hanna-Barbera Productions from Popular Mechanics magazine in 1960:

<https://www.flickr.com/photos/kerrytoonz/3112201825/in/set-72157605803903748>, Zugriff: 11.11.2014

Abb. 2: Dauerer, Verena: „Tanz durch den Kugelhagel“, Page Online 08/09, Juli 2009,

<http://www.page-online.de/emag/technik/artikel/tanz-durch-den-kugelhagel>, Zugriff: 24.11.2014

Abb. 3: Rotoskop Zeichnung Patentanmeldung, 1915: „Patent drawing for Fleischer's original rotoscope: Patent by Max Fleischer“, Wikimedia Commons, Zugriff: 24.11.2014

Abb. 4: A SCANNER DARKLY (Richard Linklater, 2006)

Abb. 5 Signiertes Cel aus dem Film THE SINKING OF THE LUSITANIA (Winsor McCay, 1917), Living Lines Library, Wikimedia Commons, Zugriff: 24.11.2014

Abb. 6: THE DARRA DOGS (Dennis Tupicoff, 1993) 00:06:57

Abb. 7: THE DARRA DOGS (Dennis Tupicoff, 1993) 00:09:00

Abb. 8: McCloud, Scott: *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York: Harper Perrenial 2009

Abb. 9: HIS MOTHER'S VOICE (Dennis Tupicoff, 1997) 00:03:07

Abb. 10: HIS MOTHER'S VOICE (Dennis Tupicoff, 1997) 00:01:22

Abb. 11: HIS MOTHER'S VOICE (Dennis Tupicoff, 1997) 00:07:21

Abb. 12: HIS MOTHER'S VOICE (Dennis Tupicoff, 1997) 00:09:11

Abb. 13: HIS MOTHER'S VOICE (Dennis Tupicoff, 1997) 00:00:21

Abb. 14: HIS MOTHER'S VOICE (Dennis Tupicoff, 1997) 00:06:55

Abb. 15: HIS MOTHER'S VOICE (Dennis Tupicoff, 1997) 00:12:46

Abb. 16: CHAINSAW (Dennis Tupicoff, 2007) 00:00:19

Abb. 17: CHAINSAW (Dennis Tupicoff, 2007) 00:04:35

Abb. 18: CHAINSAW (Dennis Tupicoff, 2007) 00:06:20

Abb. 19: CHAINSAW (Dennis Tupicoff, 2007) 00:07:51

Abb. 20: CHAINSAW (Dennis Tupicoff, 2007) 00:10:55

Abb. 21: CHAINSAW (Dennis Tupicoff, 2007) 00:12:38

Abb. 22: THE FIRST INTERVIEW (Dennis Tupicoff, 2011) 00:00:22

Abb. 23: THE FIRST INTERVIEW (Dennis Tupicoff, 2011) 00:01:00

Abb. 24: THE FIRST INTERVIEW (Dennis Tupicoff, 2011) 00:02:23

Abb. 25: THE FIRST INTERVIEW (Dennis Tupicoff, 2011) 00:05:07

Abb. 26: THE FIRST INTERVIEW (Dennis Tupicoff, 2011) 00:02:32

Abb. 27: THE FIRST INTERVIEW (Dennis Tupicoff, 2011) 00:07:06

7 BIBLIOGRAFIE

- Aitken, Ian: „Realism, Philosophy, and the documentary film“, in *Encyclopedia of the Documentary Film. Volume 3*, Hg. Aitken, Ian, New York: Routledge 2006, S. 1096-1103
- Barnouw, Erik: *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, New York: Oxford University Press² 1993
- Belton, John: „Film im Zeitalter des Fernsehens: Neue Technologien“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Hg. Nowell-Smith, Geoffrey, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1998, S. 440-446
- Bendazzi, Giannalberto: *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*, London: John Libbey & Company Ltd. 1994
- Blume, Thomas: „Erkenntnistheorie“, in: *Handwörterbuch Philosophie*. Hg. Rehfus, Wulff D., Göttingen/Oakville: Vandenhoeck & Ruprecht 2003
- Bruzzi, Stella: „Der neue Dokumentarfilm“, übers. v. Jutta Klocke, Schnitt Magazin, 02/2010, Nr. 58, April 2010, S. 8-12
- Bruzzi, Stella: *New Documentary*, London: Routledge² 2006
- Buchan, Suzanne: *Animated Worlds*, Eastleigh: John Libbey Publishing 2006
- DelGaudio, Sybil: „If Truth Be Told, can ‘Toons Tell it? Documentary and Animation“, Film History, 2/9, 1997, S. 189-199, <http://www.jstor.org/stable/3815174>, Zugriff: 10.08.2014
- Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, New York: The Continuum International Publishing Group Inc. 2009
- Furniss, Maureen: *Art in motion. Animation aesthetics*, Eastleigh: John Libbey Publishing 2007
- Furniss, Maureen: *The animation bible: a guide to everything - from flipbooks to flash*, London: Laurence King Publishing Ltd. 2008
- Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: Ölschläger 1994
- Honess Roe, Annabelle: *Animating Documentary*, Doctoral Dissertation, University of Southern California, Cinematic Arts- Critical Studies 2009, <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll127/id/257788>, Zugriff: 18.06.2014
- Kavka, Misha: „Reality Television“, in: *Encyclopedia of the Documentary Film. Volume 3*, P-Z Index, Hg. Aitken, Ian, New York: Routledge 2006, S. 1103-1106
- Kirsten, Guido: „Indexikalität“, Lexikon der Filmbegriffe, Uni Kiel, 2012, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7767>, Zugriff: 28.10.2014

Kruger, Judith: „Documentary Filmmaking with an Animator's Sensibility: Dennis Tupicoff" in: *Animated Realism: A Behind The Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, Waltham: Focal Press 2012, S. 117 – 131

McCloud, Scott: *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York: Harper Perrenial 2009

McIntosh, Heather: „Pennebaker, D.A.“, in: *Encyclopedia of the Documentary Film. Volume 3*, Hg. Aitken, Ian, New York: Routledge 2006, S. 1035-1036

Musser, Charles: „Der frühe Dokumentarfilm“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Hg. Nowell-Smith, Geoffrey, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1998, S. 80-88

Musser, Charles: „Die Erfahrung der Realität: Der Dokumentarfilm“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Hg. Nowell-Smith, Geoffrey, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1998, S. 290-300

Musser, Charles: „Grenzverschiebungen: Cinéma Vérité und der neue Dokumentarismus“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Hg. Nowell-Smith, Geoffrey, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1998, S. 484-488

Nichols, Bill: „Getting to Know You...“, in: *Theorizing Documentary*, Hg. Renov, Michael, London/New York: Routledge 1993, S. 174-191

Nichols, Bill: *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press 1994

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

Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press² 2010; (Orig. 2001)

Nichols, Bill: *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington: Indiana University Press 1991

Pilling, Jayne: „Animation grows up“, in: *Animatopia – Los Nuevos caminos del cine de animación. New paths of animation cinema*, Hg. Cueto, Roberto, San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián 2013, S. 210 – 229

Renoldner. Thomas: „Was ist Animation“, in: *Die Kunst des Einzelbilds. Animation in Österreich 1832 bis heute*, Hg. Dewald Christian/Groschup, Sabine/Mattuschka, Mara/Renoldner, Thomas, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2010, S. 11-40

Renov, Michael: „First-person Films: Some theses on self-inscription“, In: *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, Hg. Austin, Thomas / de Jong, Wilma, Maidenhead/New York: Open University Press/McGraw Hill 2008, S. 39-50

Renov, Michael: *The Subject of Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2004

Richter, Annegret: „Zeichnung der Wirklichkeit. Animation als dokumentarisches Mittel“, in *Tricky Women. AnimationsfilmKunst von Frauen*, Hg. Wagner, Birgit/Grausgruber, Waltraud, Marburg:

Schüren 2011, S. 125-133

Robinson, Chris: „Bathing in the Sunlight of Dennis Tupicoff“, in: *Unsung Heroes of Animation*. Eastleigh: John Libbey Publishing 2005, S. 224 - 233

Schwebel, Florian: *Von Fritz the Cat bis Waltz with Bashir. Der Animationsfilm für Erwachsene und seine Verwandten*, Marburg: Schüren 2010

Trabant, Jürgen: *Elemente der Semiotik*, Tübingen: Francke 1996

Pearson, Roberta: „Das frühe Kino“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Hg. Nowell-Smith, Geoffrey: Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1998, S. 13-24

Rees, A.L.: „Das Kino und die Avantgarde“, in: *Geschichte des internationalen Films*, Hg. Nowell-Smith, Geoffrey, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 1998, S. 89-97

Ward, Paul: *Documentary: The Margins of Reality*, London: Wallflower Press 2005

Wells, Paul: „The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic“, in: *Art and Animation*, Hg. Wells, Paul, London: Academy Editions 1997, S. 40-45

Wells, Paul: *Understanding Animation*, London/New York: Routledge 1998

Winston, Brian: *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, London: BFI 1995

ZEITRSCHRIFTEN und JOURNALS

Dawson, Jonathan: „His Monter's Voice“, *Senses of Cinema*, Juni 2001, http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/short_film_symposium/#3, Zugriff: 1.10.2014

Grindon, Leger: „Q & A: A Poetics of the Documentary Film Interview“, *The Velvet Light Trap - A Critical Journal of Film and Television*, 60, Fall 2007, *International Index to Performing Arts Full Text*, S. 4-12

Hediger, Vinzenz: „Illusion und Indexikalität. Filmische Illusion im Zeitalter der postphotographischen Photographie“, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54/1, 2006, S. 100-110

Lawrence, Amy: „Counterfeit Motion: The Animated Films of Eadweard Muybridge“, *Film Quarterly*, Winter 2004, Nr. 57, 2, *International Index to Performing Arts Full Text*, S. 15-25

Patrick, Eric: „Representing Reality: Structural/Conceptual Design in Non-Fiction Animation“, *Animac Magazine* 3, 2004, S. 36-47

Renov, Michael: „Animation – der imaginäre Signifikant des Dokumentarischen“, *Texte zur Kunst*, 13/51, September 2003, S. 36-45

Rozencrantz, Jonathan: „Colourful Claims: Towards a Theory of Animated Documentary“, Film International 2011, <http://filmint.nu/?p=1809>, Zugriff: 22.08.2014

Skoller, Jeffrey: „Making It (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation“, Animation: An Interdisciplinary Journal, 6/3, November 2011, S. 207-214

Takahashi, Tess: „Experiments in Documentary Animation: Anxious Borders, Speculative Media“, Animation: An Interdisciplinary Journal, 6/3, November 2011, S. 231-245

Townsend, Emru (Hg.): „The Animated Documentary. What happens when the real meets the unreal?“, Frames Per Second Magazine, 1/2, March 2005, <http://www.fpsmagazine.com/mag/2005/03/fps200503hi.pdf>, Zugriff: 10.09.2014

Ward, Paul: „Animated Realities: The Animated Film, Documentary, Realism“, Reconstruction: Studies in Contemporary Culture 2/8, 2008, <http://reconstruction.eserver.org/082/ward.shtml>, Zugriff: 1.10.2014

INTERNETQUELLEN

Animateka – International Animated Filmfestival - Festival Diary und Interview mit Dennis Tupicoff: <http://www.animateka.si/2014/en/festiva-diary-post/items/documenting-things-that-are-disappearing.html>, Zugriff: 17.11.2014

Animateka – International Animated Filmfestival 2013: Interview with Dennis Tupicoff, <https://www.youtube.com/watch?v=Sp0BdJgZOjM>, Zugriff: 15.11.2014

Animateka – International Animated Filmfestival, Jury Program Dennis Tupicoff: <http://www.animateka.si/2013/en/event/events/zirija-se-predstavlja-33.html>, Zugriff: 17.11.2014

Animating Documentary - It doesn't all have to be fly-on-the-wall..., Website und Blog Annabelle Honess Roe: <http://bellahonessroe.wordpress.com/>, Zugriff: 10.11.2014

Biografie Dennis Tupicoff, Website: <http://www.dennistupicoff.com/Biography.html>, Zugriff: 4.11.2014

Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, Internationale Jury – Preisträger 2008, <http://www.kurzfilmtage.de/rueckblick/2008/preistraeger/internationale-jury.html>, Zugriff: 7.11.2014

Internationales Animationsfilmfestival Fantoche Website: <http://archive.fantoche.ch/2011/programm-n89-sD.html>, Zugriff am 4.11.2014

Into the Dark, Website Dennis Tupicoff: <http://www.dennistupicoff.com/dark.html>, Zugriff am 10.11.2014

Melbourne Independent Filmmakers, Dennis Tupicoff: <http://www.innersense.com.au/mif/tupicoff.html>, Zugriff: 10.11.2014

Produktionsfirma von Dennis Tupicoff: <http://www.junglepictures.com.au/index.html>, Zugriff: 15.11.2014

Review Chainsaw, <http://www.awn.com/animationworld/fresh-festivals-july-2008s-reviews>, Zugriff: 10.11.2014

The First Interview, Website Dennis Tupicoff:
http://www.dennistupicoff.com/Interview_Details.html, Zugriff am 4.11.2014

Website Animated Minds, <http://animatedminds.com/>, Zugriff: 10.11.2014

WEITERE QUELLEN

56. Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm, Pressemitteilung #03, 20. Juni 2013, <http://www.dok-leipzig.de/dok/press/pressemitteilungen?year=2013>, Zugriff: 10.08.2014

Tupicoff, Dennis: Vortrags Manuskript "Animated Documentary and Trauma", Vortrag beim Internationalen Animationsfilmfestival Fantoche, Baden, Schweiz 2011

Tupicoff, Dennis: Vortrags Manuskript "Radio with Pictures (Thousands of them)", Vortrag an der *Art of Documentary conference*, Canberra, Australia 2003

Tupicoff, Dennis: Vortrags Manuskript „Chainsaw“, Vortrag bei der Animation Conference in Jilin, China, 2009

Wehn, Karin: "The Impossibility of Defining Digital Animation". Vortrag für das Fantoche Festival, Baden, Schweiz, in: Festivalkatalog Fantoche 07 – 6. Internationales Festival für Animationsfilm, 11-16.09.2007, S. 144

FILMOGRAFIE DENNIS TUPICOFF

PLEASE DON'T BURY ME, 1976, 4 min, 16mm

MY BIG CHANCE, 1977, 1'30 min, 16mm

CHANGES, 1978

DANCE OF DEATH, 1983, 7'30 min, 16mm, Dennis Tupicoff: writer/director/producer/animator

THE BEAR, 1990, 30 min, 16mm

THE DARRA DOGS, 1993, 10 min, 35mm, Dennis Tupicoff: writer/director/producer/animator

HIS MOTHER'S VOICE, 1997, 14'30 min, 35mm, Dennis Tupicoff:
writer/director/producer/animator

THE HEAT, THE HUMIDITY, 1999, 4 min, 16mm, Dennis Tupicoff:
writer/director/producer/animator

INTO THE DARK, 2001, 6 min, 35mm, Dennis Tupicoff: writer/director/animator/co-producer

TARINGA 4068: OUR PLACE AND TIME, 2002, 26 min, Betacam, Dennis Tupicoff:
writer/director/co-producer

CHAINSAW, 2007, 25 min, 35mm, Dennis Tupicoff: writer/director/co-producer

SILLY & SERIOUS – WILLIAM ROBINSON AND SELF PORTRAITS, 2008, 25 mins, Betacam,
Dennis Tupicoff: writer/director/co-producer

THE FIRST INTERVIEW, 2011, 15 min & 27 min (mit Making-of), Betacam, Dennis Tupicoff:
writer/director/co-producer

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Animation und Dokumentarfilm und untersucht dieses anhand ausgewählter Filme des australischen Animationsfilmers Dennis Tupicoff. Die Grundfrage der Arbeit ist, ob Animation im Stande ist Realität abzubilden und Funktionen des Dokumentarischen übernehmen kann. Zunächst werden theoretische Grundlagen, Geschichte und aktuelle Entwicklungen des Dokumentar- und Animationsfilms behandelt. Schließlich geht die Arbeit auf den animierten Dokumentarfilm als eigenständige Filmform ein und argumentiert, dass durch die Animation bisherige Kategorien und Merkmale des Dokumentarfilms hinterfragt werden müssen. Der animierte Dokumentarfilm scheint immer noch eine Form zu sein, die großen Erklärungsbedarf hat, auch wenn sie schon fast seit den Anfängen des Films existiert. Die Filmanalyse konzentriert sich bewusst auf einen Filmemacher, dem noch wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde, dessen Arbeiten aber in Fachkreisen und auf Filmfestivals stark wahrgenommen werden. Die Filme werden auf Strategien der Realitätsvermittlung untersucht sowie die Bezüge der Filme zur einer äußeren, allgemeinen wie auch inneren, persönlichen Realität. Die Arbeit stellt die These auf, dass die Animation imstande ist, den Dokumentarfilm so zu erweitern, dass sie diesem ermöglicht, in persönliche Realitäten vorzudringen und diese besser zu vermitteln als herkömmliche Formen des filmischen Dokumentierens.

10 LEBENSLAUF

PERSÖNLICHE DATEN

Name: Olga Wiktorja Pelzer
Geburtsdatum und Ort: Warschau am 24.08.1985

UNIVERSITÄRE AUSBILDUNG

Okt. 2005 – Juni 2007: Studium der Theater- und Medienwissenschaften, Politische Wissenschaften und Christliche Publizistik, Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg
Okt. 2007 – April 2015: Diplomstudium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaften, Universität Wien

BERUFSTÄTIGKEIT UND PRAKTIKA

2005 – 2007: Internationales KurzFilmFestival Hamburg Gästebetreuung
KurzFilmAgentur Hamburg Assistenz im Vertrieb
2006– 2007: Internationale Kurzfilmtage Oberhausen Gästebetreuung
Ab 2008: VIS Vienna Independent Shorts: Programmauswahl und Mitgestaltende
Ab 2008: Crossing Europe Filmfestival, Linz: Saalregie(2008/9), ab 2010
Programmkoordination, Assistenz der Direktion, Kooperationen, Moderation, Kuratierte
Programme: „IT'S ANIMATED!“, Musikvideoprogramme und Co-Kuratorin „Local-Artists“
Ab 2010: Slash Filmfestival: Programmkoordination und Kopienbeschaffung
2010/11: sixpackfilm: Filmdisposition, Festival- und Verleihbetrieb
Ab 2012: Gartenbaukino Wien: Assistenz & Vertretung der Geschäftsführung, Programmierung, Veranstaltungsmanagement, Marketing, Presse

WEITERE TÄTIGKEITEN

Seit 2005 freie kuratorische Tätigkeit, sowie Moderation von Filmgesprächen bei verschiedenen Festivals und Institutionen, unter anderem VIS Vienna Independent Shorts, Stuttgarter Filmwinter, Crossing Europe Filmfestival, sixpackfilm Wien, Animateka Ljubljana, fullframe Kunstfilmfestival.