



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Hybride Formen des Dokumentarischen. Diversifikation des
Dokumentarfilms durch Animation“

Verfasserin

Yasmin Szaraniec

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte, MA

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Christian Schulte bedanken, der mich von Anfang an bei meiner Idee unterstützt und motiviert hat.

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	1
2	REALITÄT UND FIKTION: WIRKLICHKEIT ABBILDEN	4
2.1	WIE ENTSTEHT WIRKLICHKEIT?	4
2.2	ERZEUGUNG MEDIALER WIRKLICHKEITEN	6
2.3	REALITÄT IM DOKUMENTARFILM	8
3	WAS IST EIN DOKUMENTARFILM?	9
3.1	DEFINITIONSPROBLEME	9
3.2	HISTORISCHER ÜBERBLICK	11
3.2.1	Anfänge des Dokumentarfilms	12
3.2.2	Dokumentarfilm seit den 1960er Jahren	15
3.3	AUTHENTISIERUNGSSTRATEGIEN	18
3.3.1	Authentisierung durch Ton und Musik.....	21
4	THEORIE DES ANIMATIONSFILMS	23
4.1	ANIMATIONSFILM DEFINIEREN	23
4.2	ANIMATION ALS GATTUNG	24
4.3	EINE KURZE GESCHICHTE DES ANIMATIONSFILMS.....	25
4.4	„ANIMATED DOCUMENTARY“	26
4.5	MÖGLICHKEITEN DES ANIMATIONSFILMS	27
4.5.1	Animationsstile	27
5	RÉSUMÉ	29
6	DIVERSIFIKATION DES DOKUMENTARFILMS DURCH ANIMATIONEN	30
7	FILMBEISPIEL: BRETT MORGENS CHICAGO 10 (2007)	31
7.1	EIN KRIEG, DER EINE NATION PRÄGTE: VIETNAM.....	31
7.2	ANIMATIONEN UND AUTHENTIZITÄTSSTRATEGIEN IN CHICAGO 10	34
8	FILMBEISPIEL: ALI AHADI SAMADIS THE GREEN WAVE (2010)	48
8.1	ENTSTEHUNG DER „GRÜNEN REVOLUTION“	48
8.2	ANIMATIONEN UND AUTHENTIZITÄTSSTRATEGIEN IN THE GREEN WAVE	52
8.3	THE GREEN WAVE VS. CHICAGO 10	64
9	FILMBEISPIEL: ARI FOLMANS WALTZ WITH BASHIR (2008)	66
9.1	DAS MASSAKER VON SABRA UND SHATILA IM LIBANONKRIEG.....	66
9.2	EXKURS: BLICK IN DIE VERGANGENHEIT – TRAUMA UND ERINNERUNGEN	67
9.3	NACHGEZEICHNETE „WIRKLICHKEIT“: ÄSTHETIK UND WIRKUNG.....	69

9.4	ZEICHNUNG VERSUS KOMPILATION.....	88
10	CONCLUSIO.....	90
11	ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	91
12	BIBLIOGRAPHIE	95
13	FILMOGRAPHIE	98
14	ABSTRACT	99
15	LEBENS LAUF.....	100

1 Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit wird sich mit dem Gegenstand der beiden Genres Dokumentarfilm und Animationsfilm bzw. ihrer Verschmelzung und unterschiedlichen Ausführung anhand von ausgewählten Filmbeispielen auseinandersetzen. Der Realitäts- und Authentizitätsanspruch der animierten Filme und der animierten Szenen und Sequenzen in den Dokumentarfilmen wird in folgenden zentralen Fragestellungen enthalten sein: Wird der Dokumentarfilm durch Animationen fiktionalisiert oder können dadurch die Darstellungen realer erscheinen? Kann Wahrheit und Fiktion den Traum, die Erinnerung zu einer hybriden Form zusammengefügt werden ohne das Dokumentarische zu verfälschen? Unterstützen Animationen den Anspruch der objektiven Darstellung des Dokumentarfilms oder wird sie durch das subjektive Erzeugen der gezeichneten bzw. animierten Figuren geschmälert? Es wird versucht sich der These anzunähern, ob Animationen dem Dokumentarfilm ein Hilfsmittel sein können um Authentizität zu verstärken unter Beachtung der Motivation und der Integrität des Autors und dessen ästhetischer Umsetzung.

Die theoretischen Grundlagen, die für die Analyse der Filmbeispiele notwendig sind, bilden den ersten Teil dieser Arbeit. Zunächst werden Thesen zum Thema Wirklichkeit und Wirklichkeitsdarstellungen und der Begriff der Realität im Film erörtert. Danach liegt der Fokus zuerst einmal auf dem Dokumentarfilm: Wie kann dieses Genre definiert werden? Es werden historische Parallelen aufgezeichnet, die jedoch keinen Streifzug durch die Geschichte des Dokumentarfilms aufzeigen; vielmehr wird in Bezug zur Frage nach der Darstellung eines Wirklichkeitsausschnittes in der Dokumentarfilmgeschichte hingewiesen, um Vergleichsmöglichkeiten und Parallelen äußern zu können. Im Folgenden wird die Frage der Authentizität und des Inszenierungsgrades des Dokumentarischen behandelt. In weiterer Folge wird Augenmerk auf die Entwicklung von hybriden Formen im Dokumentarfilm, die in den letzten Jahrzehnten erfolgten, gelegt. Gemeint sind damit Mischformen, die sich seit den 1980er Jahren bis heute entwickelt haben mit Hinblick auf die narrativen Methoden und filmischen Techniken, um einen Einblick in das Aufkommen aktueller Formen des Dokumentarfilms durch die neu eröffneten, digitalen Möglichkeiten zu geben. Im nächsten Kapitel wird der Animationsfilm abgehandelt; es wird versucht eine Definition zu finden, seine Entstehung skizziert und Gattungen bzw. Formen von Animation ausgearbeitet. Der Musik als akustischer Begleiter zu den Bildern und gegebenenfalls ihre manipulative oder authentisierende Funktion wird ein Unterkapitel gewidmet. Der Animations- bzw. Trickfilm

beschäftigt sich viel mit Surrealem und Irrealem – seine Möglichkeiten sind breit gefächert. Der Frage, ob der Animationsfilm immer fiktional war und ist, wird nachgegangen und gleichzeitig werden die Unterschiede zum Realfilm herausgearbeitet. Nachdem beide Filmgenres, sowohl historisch, technisch, als auch ästhetisch erörtert wurden, können in einem Fazit Gemeinsamkeiten und Unterschiede zusammengefasst werden. In den folgenden Kapiteln werden die einzelnen Filme analysiert und ihre Darstellungsweisen theoretisiert. Den Auftakt macht Brett Morgens CHICAGO 10 (2007), ein teilweise mit animierten Szenen, teilweise mit Archivaufnahmen kompilierter Dokumentarfilm. Er behandelt die so genannte Verschwörung der „Chicago 7“ bzw. „Chicago 8“ – einer Gruppe Antikriegs-Aktivisten, die während der „1968 Democratic National Convention“ in Chicago, an Protesten teilgenommen haben. Diese Personen wurden unter anderem wegen Anstiftung zu Aufständen angeklagt; fünf von ihnen wurden 1968 für schuldig befunden, 14 Jahre später wurden die Verurteilungen revidiert. Brett Morgen veranschaulicht die Gerichtsverfahren und die Erzählungen der Angeklagten anhand animierter Reenactments. Ari Folmans WALTZ WITH BASHIR aus dem Jahr 2008 ist ein durchgängig animierter Dokumentarfilm, der zunächst im Studio gefilmt und danach erst in eine animierte Form gebracht wurde. Er dokumentiert die Suche des Regisseurs nach fehlenden Teilen seiner Erinnerung während seines Dienstes im israelischen Militär im Libanonkrieg. Interessant ist es die Frage aufzuwerfen, wie man traumatische Kriegserlebnisse darstellen kann. Es soll aufgezeigt werden wie sehr nun dieser Film dokumentarisch ist und mit welchen (klassischen) Darstellungsmethoden er in Bezug auf Interviews, Musik, Geräusche und Kameraführung arbeitet. Der Blick in die Vergangenheit und das Vergessen, die Lücken im Gedächtnis, der Authentizitätsanspruch in Hinblick auf die Darstellungen der Erzählungen der Figuren und der erzählten Erinnerungen Folmans werden theoretisiert. Zuletzt wird die Frage gestellt, inwieweit die animierten Erzählungen den Zuschauer zum Nachdenken anregen - die Animation also als ein hilfreiches Kommunikationsmittel eingesetzt werden kann. Das folgende und letzte Filmbeispiel, Ali Samadi Ahadis THE GREEN WAVE aus dem Jahr 2010, setzt sich mit den gewaltsam vereitelten Protesten, den Folterungen und Tötungen von Zivilisten nach (friedlichen) Demonstrationen gegen die manipulierten Wiederwahlen des Präsidenten Mahmud Ahmadinedschad im Jahr 2009, auseinander. Eine kurze Veranschaulichung der politischen Ereignisse und der sogenannten „Grünen Revolution“, die in diesem Jahr stattfand, ist sinnvoll, um zu verdeutlichen, warum dieser Film in erster Linie produziert wurde. Viele Menschen haben diese Szenen mit ihren Handycameras aufgezeichnet oder ihre eigenen Erfahrungen in Internetblogs öffentlich gemacht. Um diese

Blogbeiträge bildlich zu veranschaulichen wurde mit einer anderen Art der Animation gearbeitet. Es sind nicht durchgehend flüssig bewegte Bilder, sondern eher ihre Positionen wechselnde, gezeichnete Tableaus, die teilweise die Menschen aus den Interviews, teilweise ihre eigenen Erinnerungen darstellen. Diese Art der Animation wird im Fachjargon als motion comic bezeichnet. Durch die Tableaus bekommen die Blogger ein Gesicht und sind dennoch geschützt – wie authentisch sind jedoch die Einträge? Stellen die Handyaufnahmen einen Beweis für die Geschehnisse dar? Können trotz der subjektiven Erzählungen der einzelnen Personen über ihre Aufenthalte und die darauf folgenden Folterungen ein objektives dokumentarisches Bild erzeugen? Alle drei Filmbeispiele haben einen ganz eigenen Stil der Animation mit anderen Wirkungsweisen und anderen dokumentarischen Ansätzen. Es verschmelzen Fiktion, Realität, Traumbilder und Erinnerungen miteinander. In der Conclusio werden die Fragen der Popularität beim Zuschauer und der Zukunft dieses Genres angedeutet: Weckt Animation das Interesse am Dokumentarfilm, kann dadurch eine größere Zuschauerbreite erreicht werden? Welche Rolle spielten Animationen in der Vergangenheit und wie hat sich diese durch den Einsatz als dokumentarisches Mittel verändert? Ist dieses Genre zukunftssträftig? Haben animierte Dokumentationen einen höheren Unterhaltungswert? Es wird versucht, auf diese einzugehen und sie so gut und wissenschaftlich wie möglich zu beantworten.

2 Realität und Fiktion: Wirklichkeit abbilden

Fiktion wird im allgemeinen Sprachgebrauch als etwas bezeichnet, das nur in unserer Vorstellung existiert.¹ Vorstellungen können nur auf Hintergründen und Erfahrungen basieren, die wir in unserer erlebten Realität schon einmal wahrgenommen haben.

Erzählungen in Spielfilmen können genauso auf einer Realität beruhen wie reale Ereignisse, die fiktiv dargestellt werden. Auf diesen Annahmen beruhend, ist der Verschmelzungs- und Vermischungsgrad zwischen dem Spielfilm und dem dokumentarischen Film heutzutage sehr hoch:

„Das Verhältnis von Fiction und Non-Fiction hat sich [...] nachhaltig verschoben. Während Dokumentarfilmer sich verstärkt anlehnend an dramaturgische Konzepte und Narrativik des Spielfilms, übernimmt der Spielfilm in zunehmendem Maße Konzepte der dokumentarischen Form.“²

Dies deutet auch an, dass hybride Formen im Dokumentarischen – nicht nur vom erzählerischen Standpunkt aus – hoch im Kurs stehen und eine solche Entwicklung nicht erst eine des 21. Jahrhunderts ist. Es wird sich ein eigenes Kapitel mit diesen speziellen Formen in späterer Folge noch auseinandersetzen.

2.1 Wie entsteht Wirklichkeit?

Bei dieser Frage wird eine Geschichte des Konstruktivismus zusammengefasst – nach Stefan Weber –, die in dem Modell der zirkulären Wirklichkeitskonstruktion im soziokulturellen bzw. medienkulturellen Konstruktivismus des Medienwissenschaftlers Siegfried J. Schmidt mündet und die Wirklichkeitskonstruktion in den Medien aufzeigt. Anhand dieser Auffächerung soll klar gemacht werden, wie Theoretiker Erklärungsversuche darstellen, wie der Mensch die Wirklichkeit wahrnimmt, konstruiert und interpretiert. Das Denken in einer konstruktivistischen Weise beschäftigt sich mit der Frage, ob unsere Welt, das heißt die Realität, bereits gegeben ist, oder erst von uns wahrgenommen und erzeugt wird. Auf der einen Seite steht der ontologische Ansatz, wie beispielsweise der Realismus, der behauptet, Sprache bilde Wirklichkeit ab. Auf der anderen Seite stehen epistemologische Denkrichtungen (bspw. der Konstruktivismus oder Idealismus), die behaupten, wir kreieren unsere Außenwelt erst mithilfe unserer Sprache. Erst in den letzten Jahrzehnten haben Wissenschaftler aus verschiedenen Disziplinen den letzteren Ansatz in unterschiedlichen

¹ Dudenredaktion (Hg.) (2001). *Duden. Fremdwörterbuch*, 5 Bde. 7. Aufl. Mannheim [u.a.]: Dudenverlag, S. 312.

² Hoffmann, K. (2006). Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In E. Mayer, W. Reschl, & K. Hoffmann (Hg.), *CLOSE UP. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 65.

Theorien formuliert. Neben Watzlawick, Foerster, Maturana, Roth u.a., hat der Philosoph Ernst von Glasersfeld den Radikalen Konstruktivismus entwickelt, der auf den vorhergehenden Positionen aufbaut und die These vertritt, es gäbe keine absolute Realität und unsere Wirklichkeiten seien unsere eigenen Konstruktionen. Außerdem unterscheidet er zwischen Wirklichkeit und Realität: ersteres ist die von uns erzeugte Welt, letzteres eine Welt, die undefiniert ist, jedoch außerhalb der Wirklichkeit existiert und über die wir Bescheid wissen. Dem gegenüber steht der soziokulturelle Ansatz von Siegfried J. Schmidt, der diese Unterscheidung schrittweise vom ontologischen Aspekt entfernt. Der Begriff der (Wirklichkeits-)Konstruktion, der im alltagssprachlichen Gebrauch etwa die bewusste Herstellung beispielsweise eines Gegenstandes bezeichnet, wird im Konstruktivismus als eine unbewusste Erzeugung – in diesem Fall der Wirklichkeit - bezeichnet, die alle Konstruktionsinstanzen inkludiert. Diese Instanzen definiert Schmidt als Kognition und Kommunikation, gemeint ist das Denken und Sprechen, samt Medien und Kultur als soziale Umwelt. Zusammenfassend steht fest, dass der Hörer, Leser, Betrachter seine eigene Wirklichkeit aus der durch die Medien erzeugten Wirklichkeiten konstruiert. Die Medien produzieren erst Wirklichkeiten, indem sie diese öffentlich machen. Der Dualismus bezüglich der konstruierten Wirklichkeit und der unerkennbaren Realität ist aus philosophischer Sicht nicht haltbar. Denn wie kann man eine Realität erkennen, die unerkennbar ist?³ Der Begriff der Realität beschränkt sich für den Zweck dieser Arbeit auf den dokumentarischen nach Eva Hohenberger und wird im Folgenden auf den animierten Dokumentarfilm angewandt. Wichtig ist hier zu erkennen, dass Wirklichkeit in den Köpfen des Rezipienten, individuell und subjektiv konstruiert wird und es somit mehrere Wirklichkeiten gibt; jeder einzelne erzeugt seine Rezipientenwirklichkeit selbst.⁴ Dieses Kapitel soll die Tatsachen markieren, dass die Dinge, die Medien repräsentieren, individuell interpretiert und analysiert werden können und somit dem Rezipienten eine gewisse Freiheit lässt - auch unter bestimmten wissenschaftlichen Voraussetzungen – die konstruierte Welt aus subjektiver Sicht zu betrachten. Die Auseinandersetzung mit dem Begriff der unerkennbaren Realität wird hier nicht weiter erfasst. Die Definition der Realität wird im Zusammenhang mit dem Dokumentarischen nach Eva Hohenberger in der Analyse der Filme angewendet.

³ Vgl. Weber, S. (2003). Konstruktivistische Medientheorien. In S. Weber (Hg.), *Theorien der Medien*. (S. 180-200). Konstanz: UVK.

⁴ Vgl. Weber (2003), Konstruktivistische Medientheorien.

2.2 Erzeugung medialer Wirklichkeiten

Das Verlangen des Menschen Wirklichkeit medial abzubilden reicht zurück bis in die frühzeitlichen griechischen Kulturen. Mit der Entstehung der Sprache und dem Aufkommen der Literatur wird dieses Bedürfnis nicht gemindert – im Gegenteil – die Suche nach dem Abbilden oder Beschreiben der Realität festigt sich im 18. Jahrhundert vor allem in der Geschichtsschreibung. Schon die Malerei (vor allem die holländische) des 17. Jahrhunderts verfolgt die detailgetreue Wiedergabe und das genaue Festhalten ihrer Umgebung. Sie bedienten sich dabei der Camera obscura, wodurch die Wirklichkeit scheinbar reproduzierbar wurde. Nicht zuletzt schürte die Erfindung der Fotografie die Hoffnung auf ein absolutes Abzeichnen des Lebens „wie es ist“.⁵ Warum war bzw. ist dieser Glaube der Reproduktion von Wirklichkeit durch die Fotografie (später durch den Film und andere Medien) so stark? Beim Betrachten einer Fotografie kann man eine große Ähnlichkeit zwischen dem, was betrachtet wird, und demselben Objekt, das wir aus der Welt, in der wir leben bereits kennen, feststellen. Somit wird das Bild zum Beweis für die tatsächliche Existenz dieses Objektes.⁶ Warum kann aber eine Fotografie nie Wirklichkeit wiedergeben? So wie auch wir unsere Umwelt nur begrenzt wahrnehmen können, kann auch eine mediale Apparatur aufgrund ihrer technischen Anlagen, die Wirklichkeit nur begrenzt einfangen.⁷ Die Fotografie kann immer nur einen Ausschnitt aus unserer Realität festhalten, einen flüchtigen Augenblick, der einen Hinweis darauf gibt, was sich in diesem Moment ereignet haben könnte. Für diese Arbeit ist jedoch die Frage nach der Repräsentation von Wirklichkeit und Wahrheit im Film bzw. im Dokumentarfilm von zentraler Wichtigkeit.

„Obwohl der Kinoapparat als Bilderproduzent schon früh Gegenstand filmischer wie theoretischer Werke war, blieb die Diskussion um den Dokumentarfilm jahrzehntelang von der Vorstellung dominiert, daß Film gewissermaßen ‚transparent‘ Realität abbilden könne, und daß eine dokumentarische ‚Wahrheit‘ vor allem auf der zum Mythos gewordenen Authentizität der Bilder beruhe. Angesichts eines lange und weithin verbreiteten Vertrauens in den Abbildrealismus, welcher von Siegfried Kracauer und André Bazin theoretisch zu untermauern versucht worden ist, erscheint die Feststellung von Christian Metz, daß jeder Film ein fiktionaler sei, weil der Film an sich nur re-präsentieren kann, niemals also als

⁵ Vgl. Meyer, T.F. (2005). *Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*. Bielefeld: transcript.

⁶ Vgl. Taureg, M. (1990). Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film. In C. Blümlinger (Hg.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit* (S. 211-226). Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges.

⁷ Vgl. Taureg (1990), Ist Wirklichkeit konservierbar?

„Fenster zur Welt‘ zu betrachten ist, zunächst als wesentlicher Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit dokumentarischen Filmen.“⁸

Wie im Kapitel 3 genauer behandelt werden wird, dominierte - in den Anfängen des Dokumentarfilms - nicht die Vorstellung, der dokumentarische Film bilde die ‚Wahrheit‘ ab. Dieses Postulat wurde zunächst erst mit den Vertretern des amerikanischen Direct Cinema in den 1960er Jahren begründet, dominierte aber seit dem Zeitpunkt die allgemeine Meinung bezüglich dieser Filmgattung. Keine filmische Form kann Wirklichkeit abbilden. Aus psychologischer Sicht - können Medien maximal in die Nähe einer Wirklichkeitsabbildung kommen und bestimmte „Wirklichkeitskriterien“⁹ aufweisen:

„Ein Objekt oder ein Ereignis dürfte auf der Wahrnehmungsebene wirklicher erscheinen, wenn es konstruiert, kontrastreich, strukturiert, dreidimensional, gegenüber Veränderungen invariant, räumlich eingeordnet und über mehrere Sinnesmodalitäten gleichzeitig erlebbar ist. Auf der Bedeutungsebene dürfte ein Objekt oder ein Ereignis wirklicher erscheinen, wenn es bedeutungs- und ausdrucksstark sowie für den Wahrnehmenden attraktiv ist und sich widerspruchsfrei in den Wahrnehmungskontext fügt. Auf der Handlungsebene dürfte ein Objekt oder ein Ereignis wirklicher erscheinen, wenn es in Ursache-Wirkungszusammenhänge eingebettet ist, Tastwiderstand wahrgenommen werden kann, Eigenschaften oder Verhaltensweisen vorhersagbar sind und das Erleben auch von Anderen bestätigt wird.“¹⁰

Diese Kriterien beziehen sich nicht nur auf die Kunst oder die Medien, sondern auch auf den Film. Sie werden als Hilfestellung für die Analyse der animierten Dokumentarfilme im Hauptteil dieser Arbeit herangezogen und dadurch versucht zu ergründen, inwiefern die Animationen die Wirklichkeit näher bringen können oder wie sich die dargestellten Ereignisse von der Abbildung eines Wirklichkeitsausschnittes entfernen. Im nächsten Kapitel wird eine Einordnung des Dokumentarfilms skizziert; zunächst wird seine begriffliche Problematik aufgezeigt, um zu verstehen, welche Ziele er verfolgt und was der Rezipient von ihm erwartet. In den Unterkapiteln wird erklärt, wie schon bereits angedeutet, welchen Bezug der Dokumentarfilm in der Geschichte zur Abbildung von Wirklichkeit hatte und welche Stellung er heute zu diesem Thema nimmt. Im letzten Unterkapitel wird der zentrale Begriff der Authentizität aufgegriffen, Authentizitätsstrategien (nach Hattendorf) veranschaulicht und ein aktuellerer Zugang zum Authentischen dem gegenüber gestellt.

⁸ Blümlinger, C. (1990). Blick auf das Bilder-Machen. Zur Reflexivität im dokumentarischen Film. In C. Blümlinger (Hg.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges., S. 201.

⁹ Vgl. Merten, K., & Schmidt, S. J., & Weischenberg, S. (Hg.) (1994). *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdt. Verl.

¹⁰ Merten [u.a.] (1994), *Die Wirklichkeit der Medien*, S. 38.

2.3 Realität im Dokumentarfilm

Realität wird im Allgemeinen als Wirklichkeit bzw. eine sachliche Lage und Gegebenheit definiert.¹¹ Dieser Begriff wird allerdings anhand der Theoretisierung des Dokumentarfilms bzw. später anhand theoretischer Zugänge zum Animationsfilm angepasst. Eva Hohenberger unterteilt den Zugang zum Realen im Film in mehrere Realitäten. Der Grund, warum hier diese Realitätsunterscheidungen angeführt werden, ist ein verständnismäßiger. Sie werden bei der Analyse und Interpretation der Filmbeispiele herangezogen. Hohenberger unterteilt die Realitätsbezüge im Dokumentarfilm in fünf Termini - die einerseits produktionstechnisch andererseits rezeptionsästhetisch bestimmt sind. Auf der Produktionsebene benennt Hohenberger die Realität so wie sie allgemein definiert wird, als alltägliche Realität – eine vom Film unabhängig existente Realität, aus welcher der Produzent oder Regisseur auswählt, was er filmisch bearbeiten möchte. Diese unterscheidet sie weiter in eine ausgewählte bzw. „vorfilmische“ und in eine umgebende bzw. „nichtfilmische Realität“. Letzteres bezeichnet Hohenberger als die Realität, die nicht existiert um sie abzufilmen, die jedoch eine abbildbare Realität vorgibt. Der Filmemacher setzt sich mit ihr auseinander und entscheidet, was er zeigen möchte. Die nichtfilmische Realität ist gleichzeitig auch eine vom Rezipienten wahrgenommene. Die vorfilmische Realität bezeichnet jenen Ausschnitt der Realität, für den der Filmemacher sich entschieden hat, also die Dinge, die er filmisch festhält. Hohenberger bezeichnet „Realität Film“ als den Produktionsvorgang eines Films und alle Schritte die dafür notwendig sind. Mit „filmischer Realität“ ist der vollständige und fertige Film gemeint – die filmische Realität steht der nichtfilmischen Realität gegenüber und steht für sich. Die letzte Begriffsunterteilung ist die „nachfilmische Realität“ und bezeichnet die Rezeption nicht nur durch den Zuschauer, sondern auch anderer Instanzen mit Rückwirkung auf die nichtfilmische Realität.¹² Wenn während der Analyse der Filmbeispiele von „Realität“ gesprochen wird so sind die vorher genannten Termini gemeint.

¹¹ Dudenredaktion (2001), Fremdwörterbuch, S. 845.

¹² Vgl. Hohenberger, E. (1988). *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim [u.a.]: Olms.

3 Was ist ein Dokumentarfilm?

3.1 Definitionsprobleme

Eine eindeutige Begriffsdefinition des Dokumentarfilms ist in der Filmwissenschaft nicht einfach zu finden. Dieses Genre ist bis in die heutige Zeit so weit mit den unterschiedlichsten Weisen der filmischen Gestaltung verschmolzen, sodass eine - für heute gültige - eindeutige Definition Schwierigkeiten bereitet. Nichols hat bereits 1991 eine offene Begriffsbestimmung formuliert, die auch auf die heutigen dokumentarischen Formate anwendbar sein könnte:

„Documentary as a concept or practice occupies no fixed territory. It mobilizes no finite inventory of techniques, addresses no set number of issues, and adopts no completely known taxonomy of forms, styles, or modes. The term documentary must itself be constructed in much the same manner as the world we know and share.“¹³

Seit den ersten dokumentarischen Aufnahmen haben sich mehrere heterogene Strömungen entwickelt, die Nichols in sechs „modes of representation“ unterteilt, welche den Dokumentarfilm von anderen Filmgattungen unterscheiden und ihn in „subgenres“ einteilen. Diese nennt er wie folgt „poetic, expository, participatory, observational, reflexive, performative modes“. Die Entwicklung dieser Modi beruht auf historischen, später vor allem aber auf technischen Entwicklungen der Filmgeschichte:¹⁴

„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.“¹⁵

Er betont die Weiterentwicklung dieser Einheiten in der Zukunft, beeinflusst durch neue, technische Errungenschaften und zeitnahe soziale Kontexte bei gleichzeitiger Möglichkeit der Vermischung und Verschmelzung.¹⁶ „New modes convey a fresh, new perspective on reality.“¹⁷ Die Herausarbeitung dieser von Nichols aufgestellten Modi ist an dieser Stelle nicht von Bedeutung. Es wird im zweiten Teil der Diplomarbeit versucht eine „Kategorisierung“ der vorgestellten Filme anzudeuten, die sich an diesen „modes of representation“ orientiert und dann dementsprechend genauer erörtert wird.

¹³ Nichols, B. (1991). *Representing reality. Issues and concepts in documentary*. Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana Univ. Press, S. 12.

¹⁴ Vgl. Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana Univ. Press.

¹⁵ Nichols (2001). *Introduction to Documentary*, S. 99.

¹⁶ Vgl. Nichols (2001), *Introduction to Documentary*.

¹⁷ Nichols (1991), *Representing reality*, S. 32.

Expertenmeinungen gehen auseinander und es gibt divergierende Herangehens- und Rezeptionsweisen, von denen ein Versuch der Definition ausgeht. Der Charakter des Dokumentarischen kann beispielsweise auch durch den Inhalt des Filmes, der gesellschaftliche Debatten widerspiegeln sollte, definiert werden: „Essentially, documentary films appear as pale reflections of the dominant, instrumental discourses in our society.“¹⁸ Einen allgemeineren Ansatz verfolgt Manfred Hattendorf; seiner Ansicht nach werden

„diskursive Strukturen eines Kunstwerks [...] von unterschiedlichen Rezipienten zu verschiedenen Zeiten aufgrund unterschiedlicher Wahrnehmungsvoraussetzungen bzw. –situationen [...] wahrgenommen und interpretiert“¹⁹

und dies treffe ebenfalls auf den Dokumentarfilm zu.²⁰

Wie Heinz-B. Heller im folgenden Zitat erläutert, kann die Begriffsbestimmung an dem grundsätzlichen Unterschied zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm bzw. dessen Gestalt festgemacht werden:

„Was den illusionsmächtigen Spielfilm vom dokumentarischen unterscheidet, ist, daß der dokumentarische Film über die unmittelbare Präsenz des Sichtbaren (die er mit dem Spielfilm teilt) und über die Selbstevidenz des bildlich Gezeigten hinaus gleichzeitig auf etwas hindeutet, was im Bild abwesend ist und als außer- oder vorfilmische Realität bezeichnet wird. Dokumentarischen Charakter würden in diesem Sinne dann solche Filme zeitigen, die – nicht im Gegensatz sondern im Unterschied zum Fiktionsfilm – einen Mehrwert an Authentizität, einen Mehrwert an referentiellen Bezügen zur außerfilmischen Wirklichkeit versprechen oder erkennen lassen. Und dieser referentielle Mehrwert vermittelt sich weniger über die manifesten Bildinhalte des Films als über dessen Form.“²¹

Dieser Authentizitätsanspruch wird in den folgenden Kapiteln genauer problematisiert und zu einem wichtigen Kriterium, um die Darstellung von Gegebenheiten, die so wirklich passiert sein könnten, anhand der gewählten Dokumentarfilme durch die Verwendung von Animationen versucht zu ergründen. Die Frage nach der Definition dieser Filmkategorie steht auch bei Bordwell zur Debatte. Die Vermutung des Rezipienten, es handle sich um einen Dokumentarfilm, sei in „its title, publicity, press coverage, word of mouth, and subject matter“²² begründet und durch dieses

¹⁸ Nichols (2001), Introduction to Documentary, S. 4.

¹⁹ Hattendorf, M. (1994). *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger, S. 42.

²⁰ Hattendorf (1994), Dokumentarfilm und Authentizität, S. 42.

²¹ Heller, H.-B. (2001). Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In U. v. Keitz, & K. Hoffmann (Hg.), *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. "Fiction Film" und "Non Fiction Film" zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren, S. 18.

²² Bordwell, D., & Thompson K. (2010). *Film art. An introduction*. New York, NY: McGraw-Hill, S. 349.

„labeling“²³ uns dazu veranlasst zu glauben, „that the persons, places, and events shown to us exist and that the information presented about them will be trustworthy.“²⁴

Das Publikum geht von der Annahme aus, das ihm Vorgeführte entspreche der Wahrheit. Der heutige Zuschauer sollte kritisch demgegenüber stehen, was er von Fernsehen und Kino vorgesetzt bekommt. Denn Realität und Fiktion liegen heutzutage nah beieinander. Weder Dokumentarfilm noch irgendein anderes Medium kann hundertprozentigen Anspruch auf absolute Widerspiegelung der Realität haben. Allein durch die postproduktive Bearbeitung (Schnitt und Montage) kann der Regisseur das Gezeigte – wie im Spielfilm – gezielt lenken:

„Beide Genres sind hochgradig konstruierte Texte: Spielfilme werden geschrieben, bevor sie gedreht werden, und Dokus werden häufig im Schneiderraum geschrieben. Beide Filmarten werden unzählige Male ‚neu geschrieben‘, bevor wir sie auf der Leinwand sehen.“²⁵

Dies muss keine automatische Verfälschung der Realität bedeuten, eine Manipulation ist es jedenfalls, die – Bordwell zufolge – keine unverzeihliche sein muss: „Still, both viewers and filmmakers regard some staging as legitimate in a documentary if the staging serves the larger purpose of presenting information.“²⁶ Sie kann sogar die Aussagekraft steigern: „In some cases, staging may intensify the documentary value of the film.“²⁷ Diese Argumentation wird für die animierten Sequenzen in den behandelten Filmbeispielen unter anderen ausschlaggebend sein, da die gezeigten Animationen aus Erinnerungen, Erzählungen und Beschreibungen, Träumen und Ähnlichem entstehen und somit „inszeniert“ sein *müssen*, was nicht bedeutet, dass sie dadurch automatisch den dokumentarischen Blickwinkel auf eine Sache verlieren.

3.2 Historischer Überblick

Im historischen Überblick wird zunächst die in der Filmgeschichte bereits gefestigte Unterscheidung zwischen dem Fiktiven und dem Dokumentarischen in den Anfängen des Films dargelegt werden. Danach wird ein grober Überblick hinsichtlich der geschichtlichen

²³ Bordwell, & Thompson (2010), S. 349.

²⁴ Ebd. S. 349.

²⁵ Hoffmann, K. (2012). Die Wirklichkeit schmilzt dahin wie Schnee unter der Sonne. Von der Inszenierung im Dokumentarfilm. In E. Mayer, & W. Reschl, & K. Hofmann (Hg.), *CLOSE UP. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 25.

²⁶ Bordwell, & Thompson (2010), Film art, S. 350.

²⁷ Ebd. S. 350.

Entwicklung der Filmgattung gegeben werden, die für die weitere praktische Auseinandersetzung betreffend der zu analysierenden Filme von Bedeutung ist.

Den meisten Filmgeschichten zufolge wurde der Begriff des Dokumentarischen zuallererst von John Grierson verwendet, als dieser 1926 in einer Filmkritik über Robert Flahertys *MOANA* schrieb, der Film hätte „documentary value“. Davor wurde der grundsätzliche Unterschied zwischen Realität und Fiktion an den Filmpionieren Lumière und Georges Méliès festgemacht. Den ersteren, die unter anderem mit *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* 1895 ihren „Durchbruch“ erlangten, wurde der Status des Dokumentarischen eingeräumt, hingegen wurde Méliès in der Gattung der Fiktion angesiedelt.²⁸ Neuere Auseinandersetzungen mit *ANKUNFT EINES ZUGES* - zum Beispiel die von Martin Loiperdinger - bezweifeln jedoch den dokumentarischen Charakter dieser 50-sekündigen Einfahrt eines Zuges in einen Bahnhof. Da die technische Ausrüstung der Kamera so neuartig, dermaßen laut und auffällig war, kann es ihm zufolge unmöglich gewesen sein, die Sequenz so zu drehen, ohne dass ein einziger Passant neugierig in die Kamera blickt. Loiperdinger behauptet weiter, die Brüder Lumière hätten Laiendarsteller verwendet, um die Authentizität des Gedrehten zu inszenieren.²⁹ Sie stellten aber auch nicht das Postulat der uninszenierten Wiedergabe der Realität in den Vordergrund, sie benutzten beispielsweise bewusst einen filmischen Trick um in *LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE* eine Mauer sich wie von selbst wieder aufbauen zu lassen, indem sie das Filmmaterial rückwärts laufen ließen.³⁰ „Für die Lumière-Brüder waren alle Filme noch unterschiedslos als *vues*, als Ansichten, im Katalog ausgewiesen [...].“³¹ Somit ist eine eindeutige Unterscheidung von Dokumentar- und Spielfilmen zu dieser Zeit noch kein Thema gewesen. Dass das Verlangen des Publikums nach etwas Authentischem durch Inszenierung hervorgerufen wurde, minderte die Darstellung, die als realistisch empfunden wurde, nicht im Geringsten.

3.2.1 Anfänge des Dokumentarfilms

Erst neuere theoretische Auseinandersetzungen mit der Dokumentarfilmtheorie differenzieren diese näher. Tom Gunning beispielsweise hat in seinem Aufsatz „Vor dem Dokumentarfilm“ den Unterschied zwischen „Ansichten“ und den ersten Dokumentarfilmen ausgemacht:

²⁸ Vgl. Hoffmann (2012), *Die Wirklichkeit schmilzt dahin wie Schnee unter der Sonne*.

²⁹ Vgl. Meyer (2005), *Filme über sich selbst*.

³⁰ Vgl. Hoffmann (2012), *Die Wirklichkeit schmilzt dahin wie Schnee unter der Sonne*.

³¹ Heller (2001), *Dokumentarfilm als transitorisches Genre*, S. 21ff.

„Ich unterscheide also die Ansicht, die beschreibend ist und auf dem Akt des Schauens und der Zurschaustellung beruht, vom Dokumentarfilm als einer rhetorischeren und diskursiveren Form, welche die Bilder in eine argumentative oder eine dramatische Struktur einbettet. Die Ansicht reiht einzelne Einstellungen aneinander, während der Dokumentarfilm einen breiteren, strukturierten Zusammenhang kreiert.“³²

Gunning zufolge ist der Grierson'sche Dokumentarfilm „nicht mehr eine Abfolge von Aufnahmen“³³, sondern

„er entwickelt mit Hilfe der Bilder entweder eine artikulierte Argumentation, wie in den Filmen aus dem Krieg, oder eine dramatische Struktur, die auf dem Vokabular des continuity editing und der dem Spielfilm entlehnten Gestaltung von Charakteren beruht, wie in *Nanook*.“³⁴

John Griersons Theorie ist wirkungsbezogen, und seine Definition lautete: „creative treatment of actuality“; diese Aktualität und die Auswahl des Themas bzw. „Handlung“ soll immer bewusst in Bezug zum Publikum stehen.³⁵ Neben Grierson, der als „Vater der Dokumentarfilmbewegung“³⁶ gilt, spielt in diesem Zusammenhang auch Dziga Vertov eine wichtige Rolle. Hohenberger schreibt beiden eine Begriffsbestimmung zu, die sie „an einen spezifischen Wirklichkeitsbezug des Genres binden und aus ihm seine interventionistische soziale Funktion ableiten.“³⁷ Vertov hat seine Filme den Wochenschauen der 1920er Jahre gegenübergestellt und sie als technisch-ästhetisches Experimentierfeld benutzt; seine Dokumentarfilmtheorie basiert auf seinen Manifesten der Faktographie (Lebensfakten werden durch die Aufnahme zu Filmfakten), seine Theorien beruhen auf den Strömungen der russischen Avantgarde:³⁸

„Er läßt mit Handkameras drehen, erprobt Mehrfachbelichtungen, Einfärbungen, Zeitraffer und Zeitlupe, Trickaufnahmen, graphische Gestaltungen der Zwischentitel, und experimentiert mit der Montage.“³⁹

Somit gab es schon in den Anfängen des Dokumentarfilms Tendenzen zur Hybridität dieses Genres. In diesem Fall mit dem Ziel der „Hingabe des Auges an die technischen

³² Gunning, T. (1995). Vor dem Dokumentarfilm. In F. Kessler, & S. Lenk, & M. Loiperdinger (Hg.), *KINtop 4. Anfänge des dokumentarischen Films*. Basel [u.a.]: Stroemfeld, Roter Stern, S. 118.

³³ Gunning (1995), Vor dem Dokumentarfilm, S. 118.

³⁴ Gunning (1995), Vor dem Dokumentarfilm, S. 118.

³⁵ Vgl. Hohenberger (1998), Dokumentarfilmtheorie.

³⁶ Vgl. Hohenberger (1998), Dokumentarfilmtheorie.

³⁷ Hohenberger (1998), Dokumentarfilmtheorie, S. 9.

³⁸ Vgl. Hohenberger (1998) Dokumentarfilmtheorie.

³⁹ Hohenberger (1998), Dokumentarfilmtheorie, S. 10.

Möglichkeiten der Kamera.“⁴⁰ Dziga Vertov war jedoch weder der erste, noch der einzige, der unter anderem mit Trickfilmaufnahmen in seinen Filmen arbeitete:

„Animierte Dokumentarfilme gibt es, seit es Film gibt. Gerade in den Anfängen des Filmschaffens, als es noch keine wissenschaftliche Einordnung in verschiedene Gattungen und Genres gab, wählten FilmemacherInnen für die Präsentation von nonfiktionalen Themen öfter und völlig selbstverständlich die Form des Animationsfilm, wenn das Thema dieses verlangte.“⁴¹

Richter schreibt weiter, dass in den Jahren 1910 bis 1930 vor allem animierte Dokumentarfilme entstanden, die sich mit dem Thema Krieg auseinandersetzten, wie beispielsweise *THE SINKING OF THE LUSITANIA* aus dem Jahr 1918⁴² von dem amerikanischen Karikaturen-, Trickfilm- und Comiczeichner Winsor McCay.⁴³ Der Film hatte eine Länge von 20 Minuten und basiert auf der Geschichte des versunkenen britischen Passagierschiffes *Lusitania*, das von einem deutschen U-Boot 1915 torpediert wurde. Dieser Film orientiert sich an den damaligen Dokumentarfilmen oder Wochenschauen.⁴⁴

Schon mit dem Beginn dokumentarischer Arbeiten bestand kein Zweifel daran, dass es sich nicht um eine direkte Wiedergabe der Wirklichkeit handle, sondern um eine kreative Interpretation von gefilmten Tatsachen. Eine andere Art dokumentarisch zu arbeiten, war aufgrund der mangelnden Technik in den 1920er und 1930er Jahren nicht möglich. Die Ästhetik des damaligen Dokumentarfilms glich der des Stummfilms und wurde durch den Kommentar dominiert. Hauptsächlich wurden Filme gemacht, die in das Genre des klassischen Erzähldokumentarismus fielen. Mit der Einführung des Tonfilms wurde diese Art des Filmemachens hauptsächlich zu Propagandazwecken verwendet, der mithilfe des Kommentators als „Allwissender“ einen Anspruch auf Darstellung der Realität erhob.⁴⁵

Zusammenfassend sind folgende wesentliche Merkmale herauszulesen, die – zu dieser Zeit - einen Dokumentarfilm ausmachen: die kreative Behandlung von Aktualität und die Dramatisierung von Tatsachenmaterial bzw. in späterer Folge Anspruch auf Darstellung von Realität zu Propagandazwecken. Es ist immer ein Medium, das sich an den zur Verfügung

⁴⁰ Hohenberger (1998), Dokumentarfilmtheorie, S. 11.

⁴¹ Richter, A. (2011). Zeichnung der Wirklichkeit. Animation als dokumentarisches Mittel. In B. Wagner, & W. Grausgruber (Hg.), *Tricky Women. AnimationsfilmKunst von Frauen*. Marburg: Schüren, S. 125.

⁴² Richter (2011). Zeichnung der Wirklichkeit, S. 125.

⁴³ Vgl. Bendazzi, G. (1994). *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. London [u.a.]: Libbey.

⁴⁴ Vgl. Bendazzi (1994), *Cartoons*.

⁴⁵ Vgl. Kleinschnitger, J. (2009). *Realität oder Fiktion? Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage*. Berlin [u.a.]: Lit-Verl.

stehenden technischen Errungenschaften orientieren muss (wie sinngemäß auch der Spielfilm).

3.2.2 Dokumentarfilm seit den 1960er Jahren

Seit den 1960er Jahren entstand ein ästhetischer Bruch in der Dokumentarfilmpraxis. Diese Veränderungen wurden hauptsächlich aufgrund neuer technischer Errungenschaften möglich. Das Aufkommen tragbarer Kameras und synchroner Tonbandaufnahme ermöglichte den Filmemachern eine andere, neue Zugangsweise der Abbildung.⁴⁶

3.2.2.1 Direct Cinema und Cinéma Vérité

Vertreter des so genannten Direct Cinema in den USA, hatten es sich zur Aufgabe gemacht, jegliche Inszenierung vor der Kamera zu vermeiden, da dadurch eine Inszenierung vor der Kamera stattfinden würde und wodurch das Geschehen verfälscht worden wäre und aufgrund dessen Authentizität künstlich hergestellt werden würde. Ziel war es zu filmen, ohne (oder so wenig wie möglich) in das Geschehen einzugreifen.⁴⁷ Den Protagonisten des Direct Cinema war es demnach wichtig, zu versuchen „unkontrollierte“ Begebenheiten einzufangen und auf diese Weise Realität und/oder Aktualität darzustellen. Ihr Postulat war das Versprechen, einen Mehrwert an Authentizität in Bezug auf die außerfilmische Realität zu zeigen. Die europäische Parallelbewegung dazu, die in Frankreich seine Wurzeln hatte, nannte sich Cinéma Vérité. Sie hatte es sich zum Ziel gemacht, die gefilmten Personen mit der Kamera zu konfrontieren und dadurch ihr Bewusstsein zu verändern.⁴⁸ Eine Debatte um den Wahrheitsanspruch im Dokumentarfilm wurde 1960 von Siegfried Kracauer ausgelöst; er verfolgte die Annahme, Dokumentarfilme seien deshalb authentisch, weil sie Wahrheit abbilden. Ihm gegenüber stand Peter Krieg, der eine entschieden gegenteilige Meinung vertrat. Dokumentarfilm bilde – wie der Spielfilm – keine Realität ab, weil Wirklichkeitskonstruktionen immer intersubjektiv hergestellt werden.⁴⁹ Die „Wahrheit“, die der Betrachter eines dokumentarischen Films als solche für sich wahrnimmt ist eine subjektive. Somit kann sie weder mit dem Wirklichkeitsempfinden des Autors oder des Regisseurs übereinstimmen, noch mit einer anderen Person, die denselben Film gesehen hat.

⁴⁶ Vgl. Loiperdinger, M. (2001). Die Erfindung des Dokumentarfilms im Ersten Weltkrieg. In U. v. Keitz, & K. Hoffmann (Hg.), *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. "Fiction Film" und "Non Fiction Film" zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren.

⁴⁷ Vgl. Loiperdinger (2001), Die Erfindung des Dokumentarfilms im Ersten Weltkrieg.

⁴⁸ Vgl. Roth, W. (1982). *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München [u.a.]: Bucher.

⁴⁹ Vgl. Kleinschmitzer (2009). Realität oder Fiktion?

Das was wir als wahr empfinden, kann durch ein scheinbar „unkontrolliertes“ Filmen à la Cinéma Vérité sicherlich verstärkt werden. Diese Methode der interaktiven Teilnahme von Filmemacher und Regisseur ist eine erprobte und gebräuchliche Methode um überzeugend dokumentarisch zu arbeiten, wie beispielsweise in den Filmen von Michael Moore. Dieser arbeitet vermehrt mit spontanen Interviews, die nicht geschnitten werden um beim Zuschauer ein Gefühl der Unmittelbarkeit zu erzeugen. Moore versucht dadurch eine „Wahrheit“ ans Licht zu bringen.

3.2.2.2 Deutschland: Klaus Wildenhahn

Klaus Wildenhahn führte in den 1980er Jahren den filmtheoretischen Begriff des Synthetischen Films ein, der im Gegensatz zum dokumentarischen Film entwickelt wurde.⁵⁰ Der Synthetische Film ist eine Mischform von Fiktion und Non-Fiktion, was im Prinzip alle Filme seien.⁵¹ Diese Tatsache ist in der heutigen Spielfilm- und Dokumentarfilmpraxis Alltag geworden. Spielfilme bedienen sich dokumentarischer Strategien zur Herstellung von Authentizität oder einer Vortäuschung von Realität, sowie Dokumentarfilme sich auch immer häufiger einer Spielfilmnarrativik bedienen. Seit den 1980er Jahren haben sich unterschiedlichste Mischformen im Dokumentarfilm herausgebildet, die vor allem im Fernsehen nicht mehr wegzudenken sind, wie beispielsweise Doku-Soaps, oder Doku-Dramas, Reenactments, u.a. Daher ist es heutzutage ein schwieriges Unterfangen, Dokumentarfilme in eine bestimmte Kategorie einzuordnen, ohne von einer hybriden Mischform zu sprechen. Wie Hoffmann und Keitz es deutlich ausformulieren, dass unter anderem „[...] der „inszenierte“ Dokumentarfilm *on location*, der ein Stück verlorener Wirklichkeit zurückzuholen trachtet, [sic!] die Kategorien des Fiktiven und des Dokumentarischen zusehends verwischt [sic!].“⁵² Im folgenden Unterkapitel werden einige dieser Hybride näher erörtert, vor allem jene, die in den behandelten Filmen verwendet wurden.

⁵⁰ Vgl. Bock, M.-H. (Hg.) (2000). *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl.

⁵¹ Vgl. Kleinschmitzer (2009), Realität oder Fiktion?

⁵² Keitz v. U., & Hoffmann K. (Hg.) (2001). *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. "Fiction Film" und "Non Fiction Film" zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren, S. 9.

3.2.2.3 Hybride Formen des Dokumentarischen

Die häufigste Form eines dokumentarischen Hybrids findet sich als Reenactment wieder. In dokumentarischen Kinofilmen eher selten, findet sich dieses Verfahren am ehesten im Fernsehdokumentarismus. Es beschreibt

„das Nachstellen historischer Situationen mit Schauspielern [...], um so in historischen Dokumentationen Passagen, zu denen kein Originalmaterial existiert, zu bebildern oder die sachliche Darstellung emotional aufzuladen [...]“⁵³

Diese Form ist keine Erfindung des 21. Jahrhunderts, sie wurde bereits nach dem ersten Weltkrieg in propagandistischen Dokumentarfilmen eingesetzt. Der erste und bekannteste durch seinen fiktional dramatisierenden Höhepunkt gekennzeichnete Film ist BATTLE OF THE SOMME aus dem Jahr 1916. Aber auch während des Zweiten Weltkrieges und des Kalten Krieges war der inszenierte Dokumentarfilm Gang und Gebe. Erst später wurde das Interesse mehr auf einen faktenorientierten und wahrheitsgetreuen Dokumentarfilm hingelenkt.⁵⁴ Meistens wird das Reenactment zusammen mit dem Begriff des Dokudramas in einem Atemzug genannt. Das Dokudrama findet sich ebenfalls vor allem im Fernsehen. Entstanden ist diese Form in den 1960er Jahren und behandelte historische Vorgänge in Spielfilmmanier. Diese Mischform zeichnet sich durch die Verwendung von Interviews, Archivmaterial und Reenactments aus.⁵⁵ Eine neue Form von Reenactments ist durch die Digitalisierung und technische Entwicklung der letzten Jahrzehnte möglich geworden: die durchgehende Animation eines ganzen Dokumentarfilms, wie beispielsweise der animierte Dokumentarfilm WALTZ WITH BASHIR. Beim Filmbeispiel CHICAGO 10 wird nicht die gewöhnliche Technik einer Trickfilmaufnahme in den animierten Szenen verwendet, sondern es wurde mittels eines Rotoskops gearbeitet, der es möglich macht, reale Bewegungen für die Animation nachzuzeichnen.⁵⁶ Auf diese neuen Möglichkeiten zur künstlichen Nachstellung von Ereignissen wird im Animationskapitel näher Bezug genommen. Davor wird sich hier einer der wichtigsten Thematiken in Bezug auf die Frage nach einer realistischen Darstellung von Ereignissen in animierten Dokumentarfilmen gewidmet: der Authentizität. Welche Strategien werden in klassischen Dokumenten verwendet und können diese im weiteren Sinne durch Animationssequenzen aufgehoben oder verstärkt werden? Wodurch zeichnen sich diese aus?

⁵³ Bock (2000). *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl., S. 208.

⁵⁴ Vgl. Zimmermann, P. (2001). *Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm. Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm = formes hybrides*, 3.

⁵⁵ Vgl. Bock (2000), *Film und Neue Medien*.

⁵⁶ Vgl. Bock (2000). *Film und Neue Medien*.

3.3 Authentisierungsstrategien

Manfred Hattendorf hat sich in seinem Buch *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung* ausführlich mit Fragen authentischer Darstellung von Begebenheiten in Dokumentarfilmen auseinandergesetzt. Seine These lautet Authentizität sei mit der Herstellung von Wirklichkeit im künstlerischen Prozess und mit der Wahrnehmung von Wirklichkeit durch den Rezipienten eng verbunden. Vor allem aber, wird sie durch die filmische Ausführung dominiert. Es hängt vom ganzheitlichen filmischen Prozess ab, ob der Zuschauer das Ergebnis als authentisch empfindet oder nicht. Die unterschiedlichen Vorgänge, die der Regisseur oder Autor benutzt, um diese glaubwürdige Darstellung herzustellen, fasst Hattendorf unter dem Begriff der Authentizitätssignale bzw. der Codes des Authentischen zusammen – er nimmt dabei vorweg, dass diese variabel und dynamisch sind. Signale des Authentischen zeichnen sich teilweise dennoch durch bestimmte Konventionen aus. Ein häufig benutztes Authentizitätssignal ist der verbale Hinweis auf die Echtheit des Gezeigten; der Einsatz von ungeschnittenen, langen Einstellungen, lässt den Zuschauer als Augenzeugen am Geschehen teilhaben und erzeugt ein Gefühl der Unmittelbarkeit.⁵⁷ Hans Beller schreibt in seinem Aufsatz zur dokumentarischen Filmmontage, die lange Einstellung sei heutzutage für den Zuschauer durch die allgemeine Beschleunigung der Schnittfrequenz im Film etwas Ungewöhnliches, fast Langweiliges geworden, da er sich an sehr schnelle Schnitte gewöhnt hätte. Durch eine Mischung der Montagemuster und die Standardisierung der digitalen Technik, verschwimmen nicht nur Realität und Fiktion zusehends, sondern legen den Dokumentarfilmern Möglichkeiten zum experimentieren und inszenieren offen. Bilder von Handycameras, die - von Medien unveröffentlichte Ereignisse - von Zeitzeugen aufgenommen wurden, sind nicht abhängig von Montage und scheinen durch ihre Unmittelbarkeit verschwiegene Realität unverfälscht abzubilden.⁵⁸ Allgemein betrachtet schreibt Hattendorf, dass sich ein Code erst dann als solcher etabliert, wenn bestimmte Strategien des Authentischen beim Publikum ein authentisches Empfinden hervorrufen. Dies ist beim Dokumentarfilm von den jeweils vorherrschenden Rezeptionskategorien und Konventionen, sowie technischen Standards abhängig. Der Film drückt sich primär durch Bilder und Töne aus, das bedeutet für ihn, er muss auf dieser Grundlage hinsichtlich der Kamera, Montage und Musik, Geräusche und Dialoge auf Authentizität hin untersucht

⁵⁷ Vgl. Hattendorf (1994). *Dokumentarfilm und Authentizität*.

⁵⁸ Vgl. Beller, H. (2007). *Dokumentarische Filmmontage. Zwischen Authentizität und Manipulation*. In D. Sponzel (Hg.), *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film* (S. 119-131). Konstanz: UVK-Verl.-Ges.

werden. Die Montage – so schreibt Hattendorf – gilt als potentieller Störfaktor zur Darstellung von authentischen Bildern, sie ist immer mit dem Hintergedanken einer Manipulation verbunden. Folglich erzeugen lange Einstellungen einen größeren Grad an Authentizität, da sie das Wahrnehmungsvermögen des Publikums steigern, der Zuschauer hat somit eine größere Möglichkeit sich in das Gesehene hinein zu fühlen, oder es gar zu hinterfragen. Auf diesen Prämissen aufbauend, vergleicht Hattendorf das Rezipieren eines Dokumentarfilms durch den Zuschauer als einen Kaufvertrag. Wenn der Verkäufer – gleichzusetzen mit den Instanzen, die hinter den filmischen Prozessen stehen, den Käufer – dargestellt durch den Zuschauer, dessen Interesse an dem Film durch den Einsatz ihn überzeugender Authentizitätssignale für sich gewinnen kann, bleibt der Käufer dem so lange treu, wie der Film ihn davon überzeugt. Wird der Zuschauer jedoch misstrauisch oder fühlt sich in seinem Vertrauen getäuscht, bestraft er den Verkäufer mit Sanktionen, wie etwa durch Verlassen des Kinosaals. Er vertritt weiter die Ansicht, dass es grundsätzlich keine filmischen Formen gibt, die authentischer sind als andere – die Analyse der Gestaltungsmittel ist immer abhängig vom kulturellen Kontexten und technischen Dispositionen. Hattendorf beschäftigt sich ebenfalls mit dem Einsatz des Filmtricks als filmisches Gestaltungsmittel. Dieses wurde vor allem in Lehr- bzw. wissenschaftlichen Filmen als Darstellungsmittel von Vorgängen herangezogen, die beispielsweise nicht mit bloßem Auge zu erkennen waren. Der Filmtrick bzw. die Animation kann außerrealistische Ereignisse darstellen und die visuelle Wahrnehmung erweitern. Trickfilmaufnahmen können jedoch auch als übergreifende Abstraktion genutzt werden. Das Interview hat eine besondere und scheinbar authentisierende Wirkung auf den Rezipienten, aber auch nur dann wenn Frage und Antwort unmittelbar ein nahtloses Gespräch erzeugen. Bloße Antworten können leicht aus ihrem Kontext herausgerissen und so montiert werden, dass sie als vorgefertigte Statements erscheinen.⁵⁹ Hattendorf propagiert demnach, dass Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm zwar, sowohl durch gestalterische Mittel des Filmes durch den Autor bzw. Regisseur bedingt sind, als auch durch den Rezipienten, der aufgrund der gewählten Darstellungsweise, den Film entweder als authentisch empfindet oder auch nicht. Zusammenfassend hat Christian Iseli Strategien filmischer Umsetzung herausgearbeitet, die – unter dem Blickpunkt der Darstellung von Authentizität – folgende Punkte bei der Dokumentarfilmanalyse beachtet: Zunächst sind Strategien während der Dreharbeiten (die sich während des Prozesses verschieben können) von entscheidender Wichtigkeit. Es muss gefragt werden, ob ein rein

⁵⁹ Vgl. Hattendorf (1994), Dokumentarfilm und Authentizität.

beobachtendes Verfahren verwendet wird, oder ob interagiert bzw. inszeniert wird. Wenn Interaktion und/oder Inszenierung eine Rolle spielen, ist es wichtig festzuhalten, wie groß die Kontrolle darüber sein soll, ob bei der Inszenierung Schauspieler angestellt werden sollen.⁶⁰ Für den animierten Dokumentarfilm ist der Grad der Inszenierung ein naheliegender. Die Schauspieler werden gleichsam künstlich hergestellt und die Kontrolle über die Interaktion und Inszenierung ist sehr hoch. Laut Iselis Ausführungen ist der Authentizitätsgrad umso höher, je niedriger der Grad der Inszenierung ist. Im Laufe der Analyse der Filmbeispiele wird versucht zu zeigen, dass dies auf den gänzlich oder teilweise künstlich durch Animation hergestellten Dokumentarfilm nicht unbedingt zutreffen muss. Zu den Strategien während der Dreharbeiten gehört auch die Präsenz von Reflexivität. Im Bezug darauf und im Hinblick auf die Authentizität, verhält es sich genau umgekehrt: je größer der Grad der Reflexivität, desto größer der Anschein der Authentizität. Auf der Ebene der Montage, wird einerseits auf der Mikrostruktur, also der Schnitt- und Tonebene die Frage gestellt, wie viel Wert auf Kontinuität und Kausalität bzw. auf eine dramat(urg)ische Erzählweise ähnlich dem Spielfilm gelegt werden soll. Andererseits wird hinsichtlich der Makrostruktur gefragt, wie viel Wert auf die Kraft des Arguments gelegt wird. Hinzu kommt noch der Einsatz von Musik⁶¹, der sich das nächste Kapitel näher widmen wird. Daniel Sponcel und Jan Sebening bringen es in ihrem Beitrag "Authentizität in fiktionalen und nonfiktionalen Filmen" auf den Punkt:

„Ein massgeblicher Faktor für die Bestimmung des Grads der Authentizität ist nicht zuletzt die Medienkompetenz des einzelnen Zuschauers. [...] Aber letztendlich ist jeder Film eine eigene, immer wieder neue Verabredung mit dem Zuschauer, die auf der Basis der jeweiligen Gattung getroffen wird.“⁶²

Sie betonen noch einmal wie schon zuvor Hattendorf:

„Authentizität ist keine natürliche Gegebenheit, sondern ein filmisches Ereignis, das man herstellen muss. Um sie zu erleben ist die Unterscheidung zwischen fictional und nonfictional nicht relevant, Authentizität existiert in unterschiedlicher Ausprägung in beiden Gattungen. Authentizität ist ein Evidenzerlebnis, das man in einem unerwarteten Moment im Kino oder vor dem Bildschirm erfährt, mit einer emotionalen Wirkkraft, wie sie vergleichbar wohl nur die Musik besitzt.“⁶³

⁶⁰ Vgl. Iseli, C. (2009). Strategien der filmischen Umsetzung. In L. B. Egloff, & A. Rey, & S. Schöbi (Hg.), *Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*. (S. 20-61). Zürich: ZHdK – Züricher Hochschule der Künste, ipf – Inst. for the Performing Arts and Film.

⁶¹ Vgl. Iseli (2009). Strategien der filmischen Umsetzung.

⁶² Sponcel, D., & Sebening, J. (2009). Authentizität in fiktionalen und nonfiktionalen Filmen. In L. B. Egloff, & A. Rey, & S. Schöbi (Hg.), *Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*. Zürich: ZHdK – Züricher Hochschule der Künste, ipf – Inst. for the Performing Arts and Film, S. 106.

⁶³ Sponcel & Sebening (2009), Authentizität in fiktionalen und nonfiktionalen Filmen, S. 106ff.

3.3.1. Authentisierung durch Ton und Musik

Intensiv mit dem Thema der Filmmusik im Dokumentarfilm hat sich Norbert Schneider in seinem Handbuch *Filmmusik II* auseinandergesetzt. Wie auch auf der visuellen Ebene, unterscheidet Schneider zwei Realitäten auf der akustischen Ebene: die der „inneren Realität“ und „äußeren Realität“. Letztere bezeichnet er als eine Größe, die zum Bild synchron ist aber auch ein wenig modifiziert wurde; die „innere Realität“ hingegen muss nicht mehr mit dem Bild synchron sein, in sie wurde stark eingegriffen und sie enthält mehrere Tonebenen. Damit sind neben der Filmmusik auch die Dialoge, Geräusche oder zusätzliche Töne gemeint. Der Pol der „äußeren Realität“ sei im Dokumentarfilm legitim, wenn sie konkret als Szenenmusik oder O-Ton hörbar wird. Die komplexere Auseinandersetzung mit der „inneren Realität“ auf musikalischer Ebene beinhaltet die Frage nach der Glaubwürdigkeit der Filmmusik.

Außerdem spiegelt sie immer auch die Intention des Autors wider. Grundsätzlich kann jede Art von Musik als Filmmusik fungieren, dennoch kategorisiert Schneider die Musik im Film nicht nur in die Musik im „on“ und „off“, sondern noch folgendermaßen: die eigens für den Film komponierte Musik; die Archivmusik, damit ist ebenfalls komponierte Musik gemeint, die jedoch nicht für einen bestimmten Film, sondern allgemein zu diesem Zweck produziert wurde; zuletzt die „Nicht-Filmmusik“, welche jedes Musikstück meint, dass schon einmal in einem Film zum Einsatz kam. Die Funktion von Musik in einem Dokumentarfilm muss sich legitimieren, um eine gewisse Authentizität zu bewahren. Sie stellt zugleich einen Blickwinkel auf einen gezeigten Ausschnitt der Wirklichkeit dar. Musik im Dokumentarfilm wird niemals als autonomes oder rein ästhetisches Mittel betrachtet und muss immer auch in seinem gesellschaftlichen Zusammenhang analysiert werden. Die Authentizität der Musik kann auch als „dramaturgische Stimmigkeit“ verstanden werden; die subjektive Richtigkeit einer bestimmten Musik ist keine fest vordefinierte Größe, sie involviert aber eine gewisse Ausgeglichenheit zwischen der Bild- und Musikästhetik und ihrer dadurch bedingten dramaturgischen Stimmigkeit. Dann kann bei subjektiver Betrachtung der Wirkung einer Filmmusik im Dokumentarfilm der Anspruch des Authentischen erhoben werden. Schneider ordnet den Musiken bestimmte Funktionen zu, deren durchdachte Auswahl ein Musikkonzept stimmig machen.⁶⁴ Da die Musik im Dokumentarfilm ebenfalls Hinweise auf eine realistische Darstellung von Ereignissen geben kann, diese eventuell verändert oder verstärkt, wird bei jedem Filmbeispiel auf die Musik eingegangen. Nicht nur, ob die Musik komponiert oder

⁶⁴ Vgl. Schneider, N., J. (1989). *Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film*. München: Ölschläger.

kompiliert wurde, ob sie synchron und eine den Bildern entsprechende Realität versucht wiederzugeben, wird untersucht, sondern auch auf die Funktionen der eingesetzten Musik wird Augenmerk gelegt. Die 25 Kategorien dieser Funktionen nach Schneider werden hier auf folgende beschränkt: Herstellung einer Atmosphäre; Setzung eines Ausrufezeichens; Illustration von Bewegung; Integration von Bildern - auf die illustrative Funktion - d.h. auf die akustische Abbildung von Bildinhalten; Abbildung und Verstärkung von Emotionen; Herstellung von epischen Bezügen; Vermittlung von gesellschaftlichem Kontext; Vermittlung einer historischen Zeit; Kommentierens; Vermittlung von Ortsangaben; physiologische Konditionierung des Zuschauers; Herstellung eines Raumgefühls; Transfer eines Textinhaltes; Modifikation von visueller Aufmerksamkeit; Relativierung des Zeitempfindens.⁶⁵

⁶⁵ Vgl. Schneider (1989). Handbuch Filmmusik II.

4 Theorie des Animationsfilms

Den Animationsfilm zu theoritisieren, vor allem dessen Definition zu finden, erweist sich als mindestens genauso schwierig wie beim Dokumentarfilm. Der Grund dafür ist mitunter die Bandbreite der Ausführungen und Konventionen, in denen der Animationsfilm auftaucht. Vom Zeichentrick bis zur Computeranimation hat diese Art des Geschichtenerzählens einen genauso weitreichenden historischen Hintergrund wie der Film selbst.

4.1 Animationsfilm definieren

Wie im Falle des Dokumentarfilms gegenüber des Spielfilms wird in der Animationsgeschichte ebenfalls versucht eine Definition zu finden, indem der Animationsfilm dem Realfilm gegenüber gestellt wird:

„One way to think about animation is in relation to live-action media. 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’.⁶⁶

Maureen Furniss schlägt jedoch vor, eine andere Strategie zu wählen, um den Animationsfilm zu definieren, da es unzählige Beispiele gibt, bei denen sich diese beiden Tendenzen überlappen. Aufgrund dessen sieht Furniss es als angemessen, diese beiden Kategorien nicht voneinander zu trennen, sondern sie als eine kontinuierliche Größe anzusehen, die gemeinsam alle möglichen Darstellungsweisen vereint und diese unter den Sammelbegriff der ‘motion picture production’ zu setzen. In diesem Kontinuum ersetzt sie die Begriffe ‘animation’ und ‘live-action’ durch die ihrer Meinung nach nicht gänzlich passenden Ausdrücke der ‘mimesis’ und ‘abstraction’. Der erste Begriff der Mimesis wäre dann mit dem Verlangen gleichzusetzen, Wirklichkeit abzubilden – ähnlich den Zügen des Realfilms und der zweite Begriff der Abstraktion sei die pure Form, weniger die Suche nach dem Abbild auf der Basis des echten Lebens. Dabei betont Furniss, dass dies immer relativ zu sehen ist – es gibt demnach keinen Film der ein vollkommenes Abbild dieser beiden Begrifflichkeiten in sich vereint.⁶⁷ Aus technischer Sicht, kann die Animation, die eine große Bandbreite verschiedener Animationstechniken zur Verfügung stellt, als Methode der Aneinanderreihung von Einzelbildern zur Erzeugung von Bewegung verstanden werden.⁶⁸

⁶⁶ Furniss, M. (2007). *Art in motion. Animation aesthetics*. Eastleigh: Libbey, S. 5.

⁶⁷ Vgl. Furniss (2007). *Art in motion*.

⁶⁸ Vgl. Bendazzi, G. (1994). *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. London: John Libbey & Company Ltd.

Ähnlich Bill Nichols, der den Dokumentarfilm in *modes* zu fassen sucht, ist es Paul Wells ein Anliegen, den Animationsfilm in sieben unterschiedliche Genres einzuteilen und zur Diskussion zu stellen.

4.2 Animation als Gattung

Paul Wells beschäftigt sich mit der Eingrenzung bzw. der Unterteilungen der Animation in sieben Gattungen. Dabei nimmt er Abstand von einer ikonographischen, thematischen oder narrativen Struktur – aufgrund derer man gewöhnlich den Spielfilm in Gattungen unterteilt – und nimmt viel mehr Bezug auf eine Methode der Animation, die in gattungsmäßigen „deep structures“ – wie er es nennt – eingegrenzt wird. Diese Strukturen integrieren Form und Bedeutung und stellen diese gleichzeitig gegenüber. Mehr noch, sie bringen den Zugang und seine Anwendung im Kern der Animation in Übereinstimmung. Die dadurch entstandenen Gattungen entfalten sich in der technischen Ausführung.⁶⁹ Bei der Untersuchung der ausgewählten Filme wird unter anderem versucht, sie einer dieser Gattungen zuzuordnen. Die ersten beiden Eingrenzungen sind der formale und der dekonstruktive Animationsfilm. Beim formalen Animationsfilm stehen die technischen Ausdrucksmöglichkeiten im Vordergrund, das heißt es geht primär um die Form der Darstellung als um den thematischen oder narrativen Aspekt. Bei der so genannten dekonstruktiven Gattung, handelt es sich um einen reflexiven Umgang mit dem Genre. Wells betont, dass alle Animationsfilme im Grunde selbstreferentiell sind, in diesem speziellen Fall jedoch wird die Animation selbst in den Mittelpunkt gestellt zum Zweck der Kritik oder der Satire. Ein Beispiel dafür wäre, wenn eine Figur den in sich geschlossenen filmischen Raum zerstört und sich mit der Rede direkt an den Zuschauer wendet. Der politische Animationsfilm strebt danach moralische, ethische oder politische Aussagen zu machen.⁷⁰ Diese Art ist dem Dokumentarfilm ohne Zweifel am Ähnlichsten und wird auf den Großteil der zu untersuchenden Filme zutreffen oder zumindest ein Hauptaspekt der Filme ausmachen; mit Sicherheit werden mehrere Gattungen zumindest ansatzweise in den Filmen zu finden sein. Die abstrakte Form der Animation ähnelt der formalen, das Augenmerk liegt bei jener jedoch vielmehr auf einer nicht-linearen Erzählweise, dem Experimentieren mit neuen Techniken und der Ablehnung traditioneller Regeln der Verständigung. Die Wieder- oder Nacherzählung, Wells nennt sie „re-narration“, bedient sich ganz spezieller und markanter Begriffswelten um Zeit, Raum oder Perspektiven neu zu rekonstruieren. Paradigmatische Animationsfilme beziehen ihre Machart auf ein schon

⁶⁹ Vgl. Wells, P. (2002). *Animation: genre and authorship*. London [u.a.]: Wallflower.

⁷⁰ Vgl. Wells (2002), *Animation*.

vorher da gewesenes literarisches oder graphisches Konzept und bauen darauf auf. Die letzte Unterteilung ist die ursprüngliche, sog. „primal animation“, die eine Emotion darstellt, erforscht oder definiert, häufig in Form eines (Alb-)Traumes oder einer Erinnerung.⁷¹ Wie weiter oben schon erwähnt sind die Filme nicht nur Mischformen aus Dokumentarischem und Animation, sondern unterteilen sich auch noch einmal in spezifische Gattungen des Animierten, sie ordnen sich jedoch nicht nur eines Genres unter, sondern bedienen sich mehrerer Möglichkeiten.

4.3 Eine kurze Geschichte des Animationsfilms

Wie im Kapitel zu den Anfängen des Dokumentarfilms bereits erwähnt, hatte der Animationsfilm (bereits in einer dokumentarischen Ausführung) früh seine Anfänge. Giannalberto Bendazzi beschreibt die Ursprünge der Entstehung der Animation im 19. Jahrhundert – dem Zeitalter der Wissenschaft. Besonders in der Physik und in der Optik begannen zu diesem Zeitpunkt Forscher das Fortbestehen von Bildern auf der Netzhaut zu untersuchen. 1824 verfasste Peter Mark Roget – damals Prüfer der Physiologie an der Universität von London – seine Studie PERSISTENCE OF VISION WITH REGARD TO MOVING OBJECTS. Darin erläutert er das Bestehen eines Bildes auf der Netzhaut für den Bruchteil einer Sekunde bis sie von einem anderen ersetzt werden. Wenn die Nachfolge schnell genug ablief, erweckte es beim Betrachter den Eindruck einer Bewegung, auch wenn er unbewegliche Bilder betrachtete. Die Erkenntnis über dieses Phänomen führte zu weiteren Entdeckungen, die die nächsten fünfzig Jahre geprägt haben.⁷² Als erster Animationsfilm in der Geschichte kann SKETCHES OF FUNNY FACES aus dem Jahr 1905 genannt werden. Gesichter auf Schiefertafeln wirken, als ob ihnen Leben eingehaucht wurde.⁷³ Eine ausführliche historische Auseinandersetzung würde den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen, deshalb werden hier nur die bekanntesten und prägendsten Animationskonventionen erwähnt. Einer der wichtigsten Namen in der Geschichte des animierten Zeichentrickfilms ist zweifellos Walt Disney. Seine ästhetischen Mittel ahmen ein realistisches und menschliches Vorbild nach, auch wenn er Tiere oder Gegenstände zum Leben erweckt. Diese Art der realistischen Wiedergabe nennt Umberto Eco „Hyperrealismus“. Der abendfüllende Animationsfilm wurde von Disney monopolisiert. Trotz der Entwicklung der computeranimierten Filme blieb ein Vorurteil gegenüber des

⁷¹ Vgl. Wells (2002), Animation.

⁷² Vgl. Bendazzi (1994), Cartoons.

⁷³ Vgl. Schwebel, F. (2010). *Von FRITZ THE CAT bis WALTZ WITH BASHIR. Der Animationsfilm für Erwachsene und seine Verwandten*. Marburg: Schüren.

Animationsfilms erhalten: er sei nur für Kinder gedacht, und tatsächlich lassen die kindlichen, kitschigen und niedlichen Figuren und der Inhalt darauf schließen.⁷⁴ Wichtig ist es an dieser Stelle die groben Unterschiede eines Animationsfilms im Gegensatz zu einem Realfilm festzuhalten - idealerweise zu einem Dokumentarfilm. Der Animationsfilm hegt keine Bestrebungen auf irgendeine Art und Weise eine Wirklichkeit wiederzugeben. Technisch gesehen ist die Animation eine Aneinanderreihung von Einzelbildern. Hingegen hält die Kamera beim Realfilm eine Folge von Bildern fest - eine tatsächlich ablaufende Bewegung – und projiziert diese im nachhinein. Der Künstler, Zeichner, Animator versucht eine Illusion einer Bewegung herzustellen. Die Animation hat einen großen Vorteil gegenüber dem Film, sie kann beliebige Folgen von Bildern miteinander verbinden.⁷⁵ Sie hat einen anderen Zugang zur Wirklichkeitsdarstellung, denn „der Animationsfilm ist [...] in der Lage, die Wirklichkeit zu transzendieren und sie mit einer neuen, weiterführenden Bedeutung aufzuladen.“⁷⁶ Durch Animationen in Dokumentarfilmen muss eine realitätsnahe Darstellung nicht unbedingt einem realistischen Vorbild entsprechen, sie kann zum weiterdenken anregen. Genauso gut kann sie jedoch eine realistische Darstellung anstreben und kann sich dabei diverser Ausführungen bedienen. Der Trick- oder Animationsfilm versucht nicht darzustellen, wie die Welt funktioniert, vielmehr veräußerlicht er das Innenleben seiner Figuren; dabei bedient er sich häufig solcher Darstellungen die im Realfilm nur schwer oder unmöglich darzustellen wären.⁷⁷

4.4 „animated documentary“

Das Genre der „animated documentary“ hat sich nicht erst in den letzten Jahren entwickelt, sondern wird eigentlich durch – den schon erwähnten – dokumentarischen Animationsfilm *SINKING OF THE LUSITANIA* von Windsor McCay markiert. Der Begriff hat in den letzten zwei Jahrzehnten jedoch immer mehr an Bedeutung gewonnen. Die Bezeichnung kann sich allgemein auf animierte Filme beziehen, die sich mit nicht fiktionalem Material auseinandersetzen. Annegret Richter definiert in ihrem Aufsatz über „Animation als dokumentarisches Mittel“ die „animated documentary“ als nicht nur durgehend animierte Dokumentarfilme sondern darunter fallen ebenfalls jene, in denen nur kurze Sequenzen animiert sind. Größtenteils dominiert der Inhalt über die Form und es gibt mehrere Gründe, warum ein Filmemacher die Form der Animation wählt um in einen Dokumentarfilm

⁷⁴ Vgl. Friedrich, A. (2007). *Filmgenres. Animationsfilm*. Stuttgart: Reclam.

⁷⁵ Vgl. Friedrich (2007), *Filmgenres*.

⁷⁶ Friedrich (2007), *Filmgenres*, S. 11.

⁷⁷ Vgl. Schwebel (2010), Von *FRITZ THE CAT* bis *WALTZ WITH BASHIR*.

Ereignisse zu verbildlichen. Richter erklärt weiter, dass die Entscheidung darüber darin begründet sei, dass das Thema diese Methode verlangt. Der Hauptgrund liege darin, dass die filmischen Ereignisse als reales Bild nur eingeschränkt oder begrenzt darstellbar sind. Diesen Filmen ordnet Richter vier Ursachen zu: die Figuren möchten anonym bleiben, es sollen Erinnerungen oder Gefühle veranschaulicht werden, es ist kein Archivmaterial oder dokumentarisches Material vorhanden oder der Filmemacher möchte die Möglichkeiten einer erweiterten Darstellung nutzen.⁷⁸ Bevor Animation im Dokumentarfilm als ernstzunehmendes Hilfsmittel unter den eben genannten Intentionen verwendet wurde, diente es oftmals auch anderen Zwecken. In klassischen Dokumentarfilmen nahmen Trickfilmaufnahmen die Rolle eines Zwischenrufes ein. Meistens in komischer Weise, um die Ernsthaftigkeit zu kontrpunktieren.⁷⁹ Animationen spielen auch eine wichtige Rolle in Dokumentationen, die beispielsweise organische Vorgänge im Körper veranschaulichen wollen, die mit dem bloßen Auge nicht sichtbar oder gar nicht abbildbar wären.

4.5 Möglichkeiten des Animationsfilms

4.5.1 Animationsstile

Es gibt viele Methoden wie animiert werden kann. Die Herausarbeitung aller ist nicht das Ziel dieses Kapitels. Nur jene Animationstechniken, die die animierten Dokumentarfilme betreffen, kommen hier zur genauen Ausführung. Zunächst sei Brett Morgens CHIGACO 10 (2007) angeführt. Dieser bedient sich der heutzutage sehr gängigen Bewegungs-Erfassung, dem „motion capture“-Verfahren. Ursprünglich wurde dieses Verfahren in den 1970er Jahren für das Militär entwickelt. Es wird vor allem deshalb in der Filmszene viel davon Gebrauch gemacht, weil es als kostengünstig, zeiteffizient und zuverlässig eingestuft wird.⁸⁰ Diese Technik erlaubt es

„die Bewegungen realer Darsteller aufzuzeichnen und in Animations-Bilder zu übertragen. Auf dem Körper der Darsteller befestigte Sensoren werden aufgenommen, dann digital umgerechnet, um die animierten Bilder zu steuern.“⁸¹

Ari Folmans WALTZ WITH BASHIR (2009) bedient sich wieder einer anderen, der ältesten Animationstechnik, des Legetricks (engl. cut-out animation). Dabei platzierte man

⁷⁸ Vgl. Richter (2011), Zeichnung der Wirklichkeit.

⁷⁹ Vgl. Roe Honess, A. (2011). Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a Framework for the Study of Animated Documentary. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6 (3), S. 215-230. Zugriff am 23.11.2012 unter <http://anm.sagepub.com/content/6/3/215>.

⁸⁰ Vgl. Furniss, (2007), Art in motion.

⁸¹ Bock (2000), Film und Neue Medien, S. 161.

ursprünglich die Kamera über eine Fläche, auf der die Figuren platziert waren, die in einzelne Körperteile zerstückelt waren, und bewegte sie minimal. Der Legetrick wurde in diesem Fall am Computer durchgeführt wo die Figuren in einzelne Grundelemente aufgeteilt wurden. Die Animatoren von *WALTZ WITH BASHIR* gingen einen Schritt weiter und unterteilten die Grundelemente noch einmal in einzelne Teile, zum Beispiel den Mund oder eine Hand. Dadurch verlor die Bewegung der Figuren ihre Steifheit und jeder der Körperteile konnte – unabhängig von den anderen – bewegt werden, was die Sache dadurch um einiges komplizierter machte. Ein großer Vorteil der Adobe Flash Software ist, dass aus den einzelnen Körperteilen in den verschiedenen Szenen eine Figur für eine neue Szene zusammenstellen konnte – dadurch wirkt alles einheitlich. David Polonsky, der fast 75% der Bilder zeichnete, gab den Stil vor. Um diesen Stil im Film zu vereinheitlichen, wurden die Objekte und Figuren, die von anderen Animatoren gezeichnet worden waren, am Computer Polonskys Linienführung angepasst. Bevor mit der Animation begonnen wurde, filmte das Team die Szenen in einer „sound stage“ ab, damit sich die Animatoren orientieren konnten, wie die einzelnen Sequenzen ungefähr aussehen sollen. Anhand dessen erstellte das Team erst das Storyboard. Der nächste Schritt – Orientierung dafür gab das vorgefertigte Storyboard – war die Produktion so genannten „animatics“, die in diesem Fall sehr genau waren, damit in der „previsualization“⁸², also der bearbeiteten animatics am Computer, Folman einen Eindruck davon bekommen konnte, ob die Dramaturgie und Erzählstruktur in dieser Art und Weise funktionieren.⁸³ Der letzte Film ist die iranische Produktion *THE GREEN WAVE* (2010) von Ali Samadi Ahadi. Die Animationen in dem Film basieren auf dem so genannten motion-comic oder animated comic-Prinzip. Ein motion comic hat natürlicherweise seinen Ursprung im Comic. Durch Digitalisierung am Computer werden Bewegung, Geräusche, Musik und Stimmen hinzugefügt. Es befindet sich in einem Grenzbereich zwischen dem normalen Comic und einem durchgehend animierten Cartoon.⁸⁴

⁸² Vgl. Bordwell & Thompson (2010), Film art.

⁸³ Vgl. Folman, A. (Drehbuch/Regie). (2009). *Waltz with Bashir*. [Film]. Israel: Sony Pictures Classics, Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film Produktion GmbH.

⁸⁴ Vgl. <http://www.digitalmotioncomics.com/content/what-motion-comic>, Zugriff am 23.01.2013.

5 Résumé

Jede Wirklichkeit, die durch einen Rezipienten aus der medialen Wirklichkeit entsteht, ist subjektiv und beruht auf dem Erfahrungshintergrund jedes einzelnen. Der Mensch hatte immer schon ein Bedürfnis, die erlebte Wirklichkeit medial abzubilden, besonders beim Dokumentarfilm besteht dieser Anspruch bis heute. Dass Realität aber nie gänzlich, sondern nur ein Ausschnitt wiedergegeben werden kann steht außer Frage. Die Möglichkeiten in einem Dokumentarfilm realistisch und authentisch zu arbeiten sind vielfach. Eine Möglichkeit davon könnte die Darstellung von Ereignissen mithilfe von Animationen sein. Im Zusammenspiel von Animation, Musik und Geräuschen, Archivaufnahmen oder „talking heads“ kann ein realistisches Abbild politischer oder persönlicher Episoden dargestellt werden. Obwohl der Anspruch des Filmemachers, der einen dokumentarischen Film produziert, meist auf Abbildung von Geschehnissen basiert, sie sich wirklich so ereignet haben könnten und der Anspruch des Animationsfilms, sich außerhalb natürlicher Darstellungsweisen zu bewegen, widersprüchlich erscheint, kann die Kombination dieser beiden Filmgattungen neue Zugänge erschaffen. Auch wenn beide keine einheitliche Definition besitzen, ist es für den Zuschauer möglich sie trotzdem als solche zu erkennen. Die so genannte „animated documentary“ erweitert die Perspektiven beider Genres. Vor allem durch die Digitalisierung erschließen sich ergänzende Mittel um ein größeres und jüngeres Publikum für den Dokumentarfilm zu interessieren. Je nach verwendeter Animationstechnik entsteht eine Diversifikation dieser hybriden Formen. In Hinblick auf die politischen Hintergründe, die Motivation und Intention des Filmemachers, die Ästhetik und Machart der Filme, der Musik, der Authentizitätsstrategien und des verwendeten Archivmaterials wird eine Basis geschaffen CHICAGO 10, WALTZ WITH BASHIR und THE GREEN WAVE zu untersuchen, sie einander gegenüberzustellen und miteinander zu vergleichen.

6 Diversifikation des Dokumentarfilms durch Animationen

Die Filmbeispiele, die in den nächsten Kapiteln analysiert werden, haben eines gemeinsam: sie thematisieren eine politische Situation oder lehnen sich an politische Hintergründe und stellen diese mithilfe von Animationen dar. Sie unterscheiden sich jedoch sowohl durch ihren Dokumentar-, als auch durch ihren Animationsstil und bieten dadurch unterschiedliche Zugänge zur Darstellung der jeweiligen politischen Ereignisse. Brett Morgens *CHICAGO 10* ist ein dokumentarischer Kompilationsfilm, der sich durch die Reenactments in Form von Animationen – durch eine aktive vom Regisseur inszenierte Methode – hervorhebt. Alle anderen Aufnahmen, die in diesem Film zu sehen sind, bestehen aus Archivmaterial, die zu dieser politischen Periode aufgezeichnet wurden. Die dokumentarischen Modi (nach Nichols) verschmelzen zu einer Mischung aus darlegender bzw. erklärender, beobachtender und reflexiver Methode. Wenn hinsichtlich der Animationen von einer Gattung (nach Wells) gesprochen werden soll, beinhaltet der Film politische, nacherzählerische und primäre Züge. *WALTZ WITH BASHIR* hingegen zeichnet sich dadurch aus, dass er „Archivmaterial digital herstellt“, aktuelle Interviews und die gesamte Geschichte animiert. Dadurch gewährt der Film dem Regisseur große Freiheit, Erinnerungen, Geschichten und Träume nach seinen Vorstellungen zu verwirklichen und einen in sich einheitlichen Stil beizubehalten. *THE GREEN WAVE* kompiliert ebenfalls – im Gegensatz zu *CHICAGO 10* jedoch – beinhaltet er neben Archivaufnahmen und digital nachgestellten Erzählungen, eine Reihe aktuell gefilmter Interviews in klassischer „talking head“-Manier.

Der Aufbau des zweiten Teiles strukturiert sich folgendermaßen: *CHICAGO 10* und *THE GREEN WAVE* werden zuerst separat, dann parallel zueinander erörtert, da sie einen ähnlichen inhaltlichen und formalen Aufbau haben. Die Abhandlung von *WALTZ WITH BASHIR* schließt an die ersten beiden Filme an, da dieser im Unterschied zu den anderen beiden vollständig animiert wurde und anders formal aufgebaut ist sowie eine verschiedenartige Erzählstruktur besitzt. Danach wird er zu den ersten beiden Filmen auf Unterschiede und eventuelle Gemeinsamkeiten hin, untersucht. Bevor eine detaillierte Zerlegung der Filme in Angriff genommen wird, geht die Darstellung der politischen Fakten einher, die in den Filmen zentrales Thema sind. Die historische nichtfilmische Realität gibt Aufschluss, inwieweit sich die dargestellten Ereignisse in den Filmen dieser Wirklichkeit anzunähern versuchen.

7 Filmbeispiel: Brett Morgens CHICAGO 10 (2007)

Brett Morgens CHICAGO 10 kann im Grunde genommen als ein Kompilationsfilm bezeichnet werden. Ein Kompilationsfilm kennzeichnet sich dadurch, dass er sich aus vergangenem Fremdmaterial zusammensetzt. Das Neue an dem Film, in dem Archivmaterialien kompiliert werden, sind die Animationen.⁸⁵ Die Realität Film besteht demnach aus der Kompilation von Fernseh- und Radiostatements, Aufnahmen unbekanntem bzw. privaten Ursprungs und den Protokollen während der Gerichtsverfahren, die durch Animationen illustriert werden. Bevor der Film schrittweise analysiert wird, klärt das nächste Kapitel über den Inhalt des Filmes auf, mit vorhergehendem Einblick in die politische Situation, die CHICAGO 10 thematisiert.

7.1 Ein Krieg, der eine Nation prägte: Vietnam

Robert Buzzanco beschreibt in seinem Buch „Vietnam and the Transformation of American Life“ den Vietnamkrieg als den Auslöser für den größten gesellschaftlichen Wendepunkt der amerikanischen Geschichte. Die politischen und sozialen Umstände, die Revolutionen und Demonstrationen zwischen 1960 und 1975 prägten das Leben der amerikanischen Bevölkerung und machten sie zu dem, was sie heute ist. Der Vietnamkrieg sei der Auslöser dafür gewesen. Als Anfang der 1960er Jahre das politische System den Anschein erweckte liberale Formen anzunehmen - markiert durch den „Civil Rights Act“ und „Voting Right Act“ von 1964 und 1965 - begannen die Liberalen in Amerika wieder ein wenig Vertrauen in die Regierung zu setzen. Vor allem durch Präsident John F. Kennedy, der diese Veränderungen ins Rollen brachte, aber auch durch Martin Luther King, der sich für die Gleichberechtigung der schwarzen Mitbürger in einer zweigeteilten Nation aussprach. Nach der Ermordung Kennedys, übernahm Vizepräsident Lyndon B. Johnson ab 1963 das Amt des Präsidenten mit dem Augenschein Kennedys angefangene Bestrebungen fortzuführen und wurde in Folge 1964 offiziell zum Präsidenten gewählt. Im selben Jahr unterzeichnete er den „Civil Rights Act“ und dies bedeutete die Aufhebung der Rassentrennung in den Vereinigten Staaten. Durch Johnsons Kriegsführung im Vietnamkrieg, die auf dem Prinzip der Zerstörung, der zwangsläufigen Tötung von unzähligen vietnamesischen Zivilisten basierte, und hundert Tausende amerikanische Soldaten nach Vietnam zwang, verloren nicht nur die Liberalen zusehends das Vertrauen in das durch LBJs regierte Land. Intellektuelle, Schwarze, Gemeinschaftsaktivisten und Arbeiter glaubten nicht mehr an Johnsons Versprechen, den

⁸⁵ Wulff, J. H. (Hg.) (2012). *Filmlexikon*. Kiel: Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien. Zugriff am 25.02.2013 unter <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=229>.

Vereinigten Staaten Sicherheit, Gleichberechtigung und Gerechtigkeit zu gewährleisten. Sie begannen die Ursachen des Krieges genauer unter die Lupe zu nehmen und zu hinterfragen, wie diese sich auf die nationalen Bedürfnisse auswirkten. Der nationale Zusammenklang und die Hoffnungen auf ein liberales Amerika begannen abzutreiben und kippten in Ernüchterung bzw. Verzweiflung, und auf seinem Höhepunkt in Wut bei den Bürgern um. Nicht nur die Bevölkerung begann die Ziele und Gründe des Vietnamkriegs zu hinterfragen, sondern auch hochrangige Offiziere. Vor allem die „Marines“ kritisierten die Kriegsführung, in erster Linie die des Oberbefehlshabers Westmoreland, der die Strategie eines Zermübungskrieges verfolgte. Bald war es offensichtlich, dass der Krieg auf amerikanischer Seite nicht mehr gewonnen werden konnte und das spürten auch die Soldaten, die in Vietnam stationiert waren. Es gab einen großen Unterschied zwischen amerikanischen und vietnamesischen Streitern. Während auf beiden Seiten der Vietnamesen, sowohl die „Vietcong“ (VC), als auch die „People’s Army of Vietnam“ (PAVN) ihre Disziplin während der Kämpfe durchgehend aufrecht erhielten, hatten die amerikanischen Truppen immer weniger Engagement. Drogenmissbrauch, Disziplinprobleme, Rassenkonflikte untereinander und die Anti-Kriegsbewegungen im eigenen Land waren verbreitete Probleme unter den in Vietnam kämpfenden Soldaten. Der durchschnittliche amerikanische Soldat, der in den Krieg eingezogen wurde, war in seinen späten Zehnern oder frühen Zwanzigern und unvermögend. Erst einmal in Vietnam angekommen, ist ihnen klar geworden, dass die Gründe für den Krieg – den Kommunismus auszumerzen und den Vietnamesen zu helfen, ein demokratisches System aufzubauen – Lügen waren. Vor allem viele schwarze Bürger wurden in den Krieg geschickt, um für „Demokratie“ zu sorgen, während im eigenen Land viele politische Führer gegen das Bürgerrechtsgesetz ankämpften. Bedingt durch diese Umstände verweigerten viele den Militärdienst und eine über das ganze Land verteilte Anti-Kriegsbewegung geriet ins Rollen. Nicht nur Schwarze und Arbeiter, sondern vor allem auch Intellektuelle, Studenten, Kriegsveteranen, bekannte Persönlichkeiten und Politiker beteiligten sich daran und hielten öffentlich Reden, in denen sie sich für die Beendigung des Krieges aussprachen. Der Großteil der Proteste fand jedoch auf den Straßen statt, die zwischen 1966 und 1967 in den wichtigsten amerikanischen Städten anhielten und Millionen Amerikaner unterschiedlichen Alters, religiöser Zugehörigkeit und Gesellschaftsschichten miteinander gegen den Vietnam Krieg demonstrieren ließen. 1967 demonstrierten zwischen 125.000 und 400.000 Menschen in New Yorks Straßen, 75.000 Menschen in San Francisco und über 100.000 in Washington. 1968 gründeten Abbie Hoffman und Jerry Rubin (zusammen mit anderen) die Partei der „Yippies“, der „Youth International Party“. Obwohl sie nur eine Minderheit in der

Friedensbewegung darstellten, bekamen sie ein enormes mediales Echo und wurden wie Stars gefeiert. Bekannt wurden sie vor allem durch ihren Versuch, die zwischen 26. und 29. August 1968 in Chicago stattfindende „National Democratic Convention“ zu stören. Diese zu Beginn friedlichen Demonstrationen, eskalierten zunächst im Chicagoer Lincoln Park, wo die zeltenden Demonstranten von Polizeikräften mit Gas und Gummiknüppeln angegriffen wurden. Die Selbstverteidigung der Menschen mit Steinen und Flaschen am nächsten Tag führte dazu, dass 5.000 Truppen nach Chicago befehligt wurden. Am letzten Tag der „Democratic Convention“, dem 29 August, begaben sich mehrere tausend Demonstranten vor das Hilton Hotel, in dem sich die Zentrale der Versammlung befand und die Situation eskalierte in Straßenkämpfen zwischen Demonstrierenden und Polizeikräften, die mit ihren Schlagstöcken hunderte verletzten.⁸⁶ In CHICAGO 10 werden die Vorbereitungen der Anführer der „Yippies“ und der „MOBE“ („National Organization Against The War“) für die Demonstrationen filmisch festgehalten. Einerseits klären Archivaufnahmen als übergreifende „Handlung“ über politische Situation und Regierung auf, andererseits wird in die Absichten, Vorkehrungen und Bestrebungen der Friedensaktivisten eingeführt. Die „Haupthandlung“ stellen die Gerichtsverfahren dar, die allesamt animiert wurden und deren Zeugenaussagen mit Archivaufnahmen oder weiteren Animationen bestätigt und veranschaulicht werden. Die Rolle der Hauptprotagonisten im Film nehmen die angeklagten Aktivisten David Dellinger – ein Friedensveteran⁸⁷, Rennie Davis, Tom Hayden – ein Leiter der „SDS“ („Students for a Democratic Society“⁸⁸), Abbie Hoffman und Jerry Rubin – Gründer der „Yippies“, Lee Weiner, John Froines und Bobby Seale – Mitbegründer der „Black Panther Party“, ein. Daneben spielen auch der Strafverteidiger William Kunstler zusammen mit Leonard Wineglass und Staatsanwalt der Anklage Thomas Foran, sowie Richter Julius J. Hoffman eine wichtige Rolle. Eine weitere wichtige Figur ist Allen Ginsberg, ebenfalls Mitbegründer der „Yippies“ und auch Bürgermeister Richard M. Daley, dem – durch seine selbst getätigten Aussagen - die Rolle des fanatischen Gegners jeglicher Friedensdemonstrationen während des Kongresses in Chicago zufällt. Ebenfalls die Massen, die amerikanische Bevölkerung, können als einer der Hauptprotagonisten in CHICAGO 10 genannt werden.⁸⁹

⁸⁶ Vgl. Buzzanco, R. (1999). *Vietnam and the Transformation of American Life*. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell.

⁸⁷ Vgl. Buzzanco (1999). *Vietnam and the Transformation of American Life*.

⁸⁸ Vgl. Buzzanco (1999). *Vietnam and the Transformation of American Life*.

⁸⁹ Vgl. Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.].

7.2 Animationen und Authentizitätsstrategien in CHICAGO 10

Der erste Hinweis auf die Echtheit des Gezeigten ist das Textinsert, das den Film eröffnet:

„Adapted from the court of transcripts of The United States of America vs David D. Dellinger, Rennard C. Davis, Thomas F. Hayden, Abbot H. Hoffman, Jerry C. Rubin, Lee Weiner, John F. Froines and Bobby G. Seale.” (vgl. 00:00:00-00:00:13)⁹⁰

Das nachfolgende Textinsert erklärt die politischen Umstände, in denen dieser Film angesiedelt ist: „1968. The Vietnam War has been raging for over three years. In that time, 19,272 Americans have been killed and countless more wounded” (vgl. 00:00:43-00:00:53). Anschließend wird ein Fernsehstatement des amtierenden Präsidenten Lyndon B. Johnson gezeigt, der erklärt, dass er noch mehr Soldaten nach Vietnam bestellen wird (vgl. 00:00:54-00:01:29) und er somit gleichzeitig als Verantwortlicher dafür erklärt wird, dass der Krieg einerseits noch immer andauert und andererseits dadurch noch mehr Soldaten sich in die Situation begeben, getötet oder verwundet zu werden. Das letzte Textinsert, das den Film eröffnet, deutet einerseits auf die Handlung des Films hin, andererseits gibt es einen Hinweis auf die politische Aktivität der Angeklagten, die damals nicht ungefährlich war:

„In March 1968, anti-war activists from all over the world held a secret meeting in northern Illinois to discuss what type of protests should occur at the 1968 Democratic Convention in Chicago. Two organizations, the National Mobilization against the War (MOBE) and the newly-formed Yippies, led the talks.” (vgl. 00:01:30-00:01:46)

Archivaufnahmen unbekanntem Ursprungs stellen einige der Angeklagten dem Zuschauer vor, David Dellinger, Tom Hayden als MOBE Co-Director (vgl. 00:01:55 und 00:02:22) und Rennie Davis als MOBE Co-Founder (vgl. 00:02:55), sowie Abbie Hoffman und Ed Sanders (vgl. 00:02:31 und 00:03:11). Es gibt mehrere unterschiedliche Ereignisse und Situationen, die mithilfe von Animationen dargestellt werden. Zunächst sind die Gerichtsverfahren animiert – diese bieten dem Zuschauer einen exklusiven Einblick in die absurden Befragungen der Zeugen. Da kein Audio- oder Videomaterial dazu existiert, welches die Vorgänge im Gerichtssaal filmisch zeigt, wurden sie nach Vorlage der gerichtlichen Protokolle nachinszeniert. Die verwendete Animationstechnik, die auf dem „motion capture“-Verfahren basiert, gewährleistet eine der nachfilmischen Realität ähnliche Abbildung. Durch die Musik wird unter anderem der gesellschaftliche Kontext vermittelt. Der Dokumentarfilm wird mit dem Song „Wake Up“ von Rage Against the Machine „eröffnet“ (vgl. 00:04:20-00:08:59). Dadurch wird zunächst eine Atmosphäre erzeugt, die

⁹⁰ Anmerkung: sämtliche Zeitangaben zu CHICAGO 10 beziehen sich auf die in der Filmographie angegebene DVD-Version.

den Film definiert. Der Text der Musiknummer beschreibt den Rahmen der Zustände in den 1960er Jahren. „Wake Up“ spricht die Friedensbewegungen gegen den Vietnamkrieg an, die Ermordung Martin Luther Kings und Malcolm X, klagt die Scheinheiligkeit des Landes, der Polizei und des Gerichtes an und ruft gleichzeitig zum „Aufwachen“ auf. Somit kann die Funktion des gewählten Musiktitels als Setzung eines Ausrufezeichens verstanden werden und gleichzeitig fällt ihr die Funktion des „Audiokommentars“ zu. Die Gesichter, Mimik und Kleidung der Angeklagten gleicht den in den Archivaufnahmen vorgegebenen Mustern (vgl. Abb.1 und Abb 2).



Abb. 1 (vgl. 00:07:17)



Abb. 2 (vgl. 00:07:31)

Die Animationen bieten dem Regisseur mehr Freiheiten in der Darstellung, vor allem komischer Situationen, die sich während der Verfahren ereigneten. Als Staatsanwalt Thomas Foran beispielsweise Abbie Hoffman den Geschworenen vorstellt, „wirft“ Hoffman ihnen einen imaginären Kuss zu, der durch den Kommentar des Richters, protokolliert wurde: „The jury is ready to disregard the kiss, thrown by the defendant Hoffman.“ (vgl. 00:07:02-00:07:10). Die Animation des durch den Gerichtssaal „fliegenden“ und auf der Wange einer weiblichen Geschworenen landenden Kusses, illustriert dies auf eine plastische Art und Weise, die trotzdem durch die Abstraktion überzeugend wirkt. Als Abbie Hoffman im Zeugenstand sitzt und von Staatsanwalt Foran befragt wird, was er im September 1967 getan habe, werden seine Beschreibungen durch eine Animation illustriert. Dadurch ist es Morgen gelungen, in einer einzigen Sequenz die Geisteshaltung der Hippies zu zeigen. Ein Textinsert klärt über Ort und Zeit auf: „December 31, 1967 – Lower East Side, NYC.“ Der Zuschauer bekommt offen praktizierte freie Liebe und das Rauchen einer Marihuana-Zigarette zu sehen. Zu dieser Zeit suchten Millionen junger Leute nach einer persönlichen Freiheit durch den Gebrauch von Drogen oder einer neuen sexuellen Moral.⁹¹ Auffällig ist ebenfalls ein Ché

⁹¹ Vgl. Buzzanco (1999). Vietnam and the Transformation of American Life.

Guevara Poster an der Wand. Dieser galt als revolutionäre Ikone der 1960er Jahre.⁹² Krassner, Rubin und Hoffman sitzen gemeinsam auf der Couch und diskutieren über den Vietnamkrieg, Präsident Johnson und ihre zukünftigen Pläne bezüglich der „National Democratic Convention“. Atmosphärisch untermalt wird diese Animation von Long Beach Dub Allstars feat. Barrington Levys „Righteous Dub“. Die Animation wird in dem Augenblick dekonstruiert, als Krassner über einen Namen für eine radikale Organisation der Hippies grübelt. Eine Glühbirne erscheint über seinem Kopf und dann in pinken Buchstaben die Aufschrift „Yippie“ (vgl. 00:10:36-00:12:05). Genau die gleiche Form findet sich später im Film auf einem Aufkleber in einer Archivaufnahme (vgl. Abb. 3 und Abb. 4).



Abb. 3 (vgl. 00:12:04)



Abb. 4 (vgl. 00:19:00)

Die Episoden im Gerichtssaal wirken häufig überzeichnet und lassen zunächst an der Glaubwürdigkeit, dass die Dinge sich tatsächlich so eignet haben, zweifeln. Die zum Teil haarsträubenden Vorfälle sind, nachdem sie mit künstlich hergestellten Bildern versehen werden, durch Fernseharchivaufnahmen aus der damaligen Zeit belegt.

Ein wichtiger Zwischenfall ereignete sich bei Verhandlungen zwischen Paul Krassner, Abbie Hoffman, Tom Hayden, Allen Ginsberg und dem stellvertretenden Bürgermeister David Stahl in seinem Büro (vgl. 00:13:07-00:14:23). Die vorhergehenden privat gedrehten Archivaufnahmen zeigen Abbie Hoffman und Rennie Davis beim Versuch dem Bürgermeister von Chicago – Richard J. Daley – einen formellen Antrag zu überreichen, woran sie von zwei Polizeibeamten gehindert werden (vgl. 00:12:11-00:12:59). Im darauffolgenden Interview erklärt Hoffman:

„We began negotiations with the city of Chicago back on March 25th 1968 with a meeting with the Park’s Department and Deputy Major Stahl.“ (vgl. 00:12:59-00:13:06)

⁹² Buzzanco (1999). Vietnam and the Transformation of American Life, S. 148.

Am Ende des besagten Verhandlungsgesprächs (vgl. 00:13:07-00:14:23) – das darauf hinausläuft, dass den „Yippies“ keine Genehmigung erteilt wird, im Lincoln Park ein Festival zu veranstalten und dort zu zelten, macht Abbie Hoffman Stahl ein halb ernst gemeintes Angebot: „Why don’t you just give me a hundred grant and we’ll call the whole thing off.“ (vgl. 00:14:17-00:14:21). Zurück im Gerichtssaal macht sich Wineglass darüber lustig, dass Stahl – der im Zeugenstand sitzt – dieses Angebot ernst genommen hat (vgl. 00:14:24-00:14:42). Daraufhin bestätigt ein offizielles Fernsehinterview mit Abbie Hoffman die Tatsache, dass dieser Kommentar tatsächlich während der Verhandlungen mit Stahl zur Sprache gekommen ist (vgl. 00:14:43-00:15:28). Die Animation der Besprechung zwischen den „Yippies“ und Stahl weist zwei andere interessante Aspekte auf. Zum einen die Darstellung Allen Ginsbergs, der für seine meditative Ader bekannt war, zum anderen die Verwendung einer ganz speziellen Animation in der Animation. Allen Ginsberg wird nicht normal auf einem Stuhl sitzend gezeigt, sondern im Schneidersitz in der Luft schwebend. Nur mithilfe der Animation ist eine solche Darstellung seiner spirituellen Überzeugung möglich, ohne Fehl am Platz zu wirken. Diese Art der Veranschaulichung dekonstruiert sich gleichsam verglichen mit den anderen Animationskonventionen in diesem Film. Ebenfalls dekonstruktiv ist die Animation in der Animation. Diese nimmt Bezug zu den Erklärungen Krassners, der auf die Frage Stahls, was sie planen – neben der Demonstration ihrer Musik - im Park zu tun, mit ausführlichen Beschreibungen antwortet (vgl. 00:13:27-00:13:51).



Abb. 5 (vgl. 00:13:40)

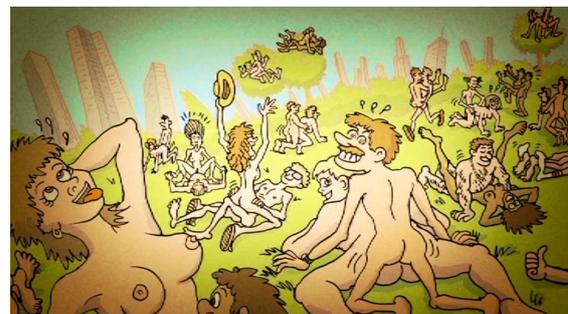


Abb. 6 (vgl. 00:13:51)

Diese Ausführungen werden unterstützt durch eine imaginäre Leinwand (vgl. Abb. 3), auf der eine überzeichnete Darstellung der von Krassner beschriebenen sexuellen Orgien (vgl. Abb. 4) und nackten Volleyball-Turniere zu sehen ist. Diese Form der Bebilderung, die bewusst ihre eigene künstliche Machart dekonstruiert wird hier eingesetzt um einen komischen Effekt zu erzeugen. Andererseits könnte sie auch sozial-politisch motiviert sein um die Geisteshaltung der Hippies in den 1960er Jahren zu verdeutlichen: denn freie Liebe, sexuelle

Freiheit, Vertretung politischer Ansichten durch Musik und Drogenkonsum um sein Bewusstsein zu erweitern waren die Ideen der jugendlichen Aktivisten der damaligen Zeit. Ein weiteres Beispiel für die Bekräftigung der von den animierten Zeugen getätigten Aussagen ist die Vernehmung von Robert Pierce. Er spricht unter anderem über die Vorkommnisse am zweiten Tag der „National Convention“, dem 26. August 1968. Als verdeckter Ermittler nannte er sich Bob Levin und wurde Jerry Rubin als sein persönlicher Leibwächter vorgestellt. Nach der Bekanntmachung sickert die Festnahme von Tom Hayden durch und die Menge begiebt sich zum Polizeipräsidium, um Hayden zu „befreien“. Seine Ausführungen werden bereits gegen Ende mit Archivaufnahmen von Menschen belegt, die sich auf den Weg dorthin machen (vgl. 00:32:39-00:33:18). Nach einer Zeitangabe durch ein Textinsert - „AUGUST 26, 1968 CONVENTION DAY 2“ (vgl. 00:33:19-00:33:20) zeigen die darauffolgenden Bilder einen Menschenfluss. Eine Person hebt deutlich ein Schild in die Kamera mit der Aufschrift „FREE HAYDEN“ (vgl. 00:33:20-00:33:22). Eine Reporterstimme aus dem off unterstützt auf der Audioebene die Fakten: „The march was called to protest against the arrest of Tom Hayden [...]“ und eine schwarz-weiße Archivaufnahme zeigt Rennie Davis als Leiter des Aufmarsches in ein Megaphon rufend: „Free Hayden, free Hayden!“ Die Befragung von Pierce durch Foran wird im off weitergeführt. Foran fragt Pierce, ob er irgendwelche Polizisten in der Nähe des Präsidiums gesehen hat, dieser bejaht die Frage. Gleichzeitig zeigen Archivaufnahmen in einer Reihe vor dem Gebäude aufgestellte Polizeistreitkräfte. Laut Pierce Erläuterungen meinte Rubin, es seien zu viele Polizisten in der Gegend und sie sollten ihren Aufmarsch Richtung Hilton Hotel fortführen. Als die Menge am Grant Park vorbeigeht, stürmen die Menschen plötzlich auf die Logan Statue zu und beginnen sie zu erklimmen. Sofort besetzen Blauhelme ebenfalls den Hügel, um die Statue – gewaltsam - von den Demonstranten zu befreien um sie daraufhin zu verbarrikadieren. Seine Beschreibungen sind nur im off zu hören, und durch Realaufnahmen bekräftigt (vgl. 00:33:23-00:36:12). In dieser Szene kommt in dem Moment Beastie Boys’ „Sabotage“ zum Einsatz, als die Menschen beginnen die Statue einzunehmen. Die Musiknummer hat die Funktion einen Textinhalt zu transferieren. Dieser Inhalt kann aber nur dann beim Zuschauer eine Wirkung erzielen, wenn er weiß, dass das Lied „Sabotage“ Bezug auf die Watergate-Affäre nimmt; trotzdem transferiert der Titel des Musikstückes bereits eine Metapher zu dem Gesehenen. Weiters findet eine Verstärkung von Emotionen des Zuschauers statt, dessen visuelle Beobachtungsgabe durch die harte Rockmusik und den scharfen Gesang verstärkt wird und er kann sich dadurch besser in das Geschehen hineinversetzen. Auf die anknüpfende Befragung von Pierce im Zeugenstand (vgl. 00:36:16-

00:37:24) lehnt sich das offizielle Fernsehinterview mit Jerry Rubin (u.a.) an. In diesem Interview beschreibt Rubin seine gemischten Gefühle gegenüber Pierce und stellt erstens fest, dass ihm übel wird, sobald er an Pierce denkt, zweitens, dass er darüber lachen möchte von ihm zum Narren gehalten worden sein und drittens ist ihm zum Weinen zumute, weil es so gefährlich ist (vgl. 00:37:24-00:37:49). Die letzte beispielhafte - und besonders durch ihre Absurdität herausstechende - Szene ist jene, die einen Streit zwischen dem Richter Hoffman und dem Anwalt der Angeklagten Kunstler illustriert. Darin beschuldigt Kunstler den Richter nur dem Vertreter der Anklage Gerichtsferien zu bewilligen. Allen Ginsberg, der währenddessen im Zeugenstand sitzt und sich als „religious experimenter“ bezeichnet, versucht durch sein meditatives „Oum“ die beiden zu beruhigen (vgl. 00:53:24-00:53:57). Man könnte glauben, diese Episode könnte ein wenig weit her geholt sein. Im darauffolgendem Archivbeitrag eines Fernsehberichtes wird die Situation vom Berichterstatter ebenso beschrieben:

„Allen Ginsberg demonstrated to the court a chant that he uses to calm tensions and quiet crowds. It goes ‚Oum‘. When an argument broke out between defense attorneys and the judge about an early recess, Ginsberg said ‚Oum‘, the judge got mad and kicked him out of the court room and there was a running verbal battle down the quarters into the elevator between the defendants and the lawyers [...]“ (vgl. 00:53:57-00:54:17)

Alle diese Beispiele von animierten Szenen im Gerichtssaal sind gestützt durch Realaufnahmen, die die Aussagen beweisen und/oder bekräftigen und stellen ein Mittel zur Annäherung an Fakten dar, die auf eine ähnliche Weise so von statten gegangen sind.

Um die Meinung von Hoffman zum Gerichtsverfahren und die Geisteshaltung der Yippies - vor allem die von Abbie Hoffman - darzustellen, hat Morgen sich ebenfalls für eine Animation entschieden. Er lässt Hoffman zwei Mal (vgl. Abb. 7 und Abb. 8) – in einer schwarz-weiß Animation – als „Stand-Up-Comedian“ auftreten (vgl. 00:09:05-00:09:14 und 00:16:19-00:16:40).



Abb. 7 (vgl. 00:09:10)



Abb. 8 (vgl. 00:16:22)

Auf diese Weise spielt er auf den Charakter Hoffmans an, der als durchwegs positiver und humorvoller Mensch gezeigt wird, der trotz der bedrückenden Situation, immer für einen Spaß zu haben ist. Fernsehinterviews, Privataufnahmen und öffentliche Reden von Hoffman bestätigen die genannten Charaktermerkmale. Hoffman gibt in Interviews immer wieder zu verstehen, dass er die Anklage, die Verhöre und die Anschuldigungen und Zeugenaussagen als einen Witz empfindet. Diese Sicht auf die Verfahren kommen deutlich in den im Radio aufgezeichneten Telefongesprächen zwischen Abbie Hoffman und dem Moderator Bob Fass vom WBAI Radiosender in New York durch (vgl. 00:30:36-00:31:48, 00:40:04-00:40:41, 00:54:32- 00:55:00 und 00:56:51). In diesen Szenen wird mit der gleichen Animationstechnik gearbeitet, die für die Gerichtsverfahren verwendet wird (vgl. 9 und Abb. 10). Im ersten Gespräch zwischen Fass und Abbie spricht Hoffman das hohe Alter des Richters an und der Radiomoderator fragt, ob der Richter und Abbie nicht doch miteinander verwandt sind, da sie den gleichen Nachnamen haben (vgl. 00:30:52-00:31:48). Im zweiten Gespräch berichtet Abbie Bob von der absurden Befragung der Zeugen durch Foran, die darauf hinauslief zu erfahren, welche schmutzigen Wörter jemals von den Angeklagten verwendet worden sind.



Abb. 9 (vgl. 00:30:53)



Abb. 10 (vgl. 00:54:57)

Abbie erzählt ihm, dass sie nach jedem neuen Zeugen das Gefühl haben, sich im falschen Gerichtssaal zu befinden (vgl. 00:40:04-00:40:41). Die dritte und letzte Animation einer Radioaufzeichnung zeigt wieder, welche Nichtigkeiten in den Gerichtsverfahren eine Rolle spielten. Abbie erklärt, dass das Gerichtsgebäude mit langen Haaren überhaupt nicht betreten werden darf (vgl. 00:54:32-00:55:00). Die vierte Unterhaltung zwischen den beiden bezieht sich auf die vorhergehende Situation, die sich im Gerichtssaal ereignet hat. Jerry Rubin und Abbie Hoffman betreten den Gerichtssaal gekleidet in Richterroben. Sie werden vom Richter aufgefordert diese abzulegen und leisten dieser Anordnung Folge. Darunter tragen sie Hemden wie Polizeibeamte und polizeiliche Abzeichen (vgl. 00:55:50-00:56:50). Bob Fass ermahnt Abbie einen anderen Weg einzuschlagen, statt den Richter zu ärgern. Er fordert

Abbie auf, sich dem Richter gegenüber nett zu verhalten (vgl. 00:56:51-00:57:05). Diese animierten Telefongespräche wirken sehr vertraut und der Zuseher bekommt das Gefühl, in intime Details Einblick zu bekommen zu, auch wenn diese Interviews im Radio öffentlich gemacht wurden. Diese Animationen beinhalten sowohl einen politischen Aspekt, wie auch einen privaten und bieten einen selbstreferentiellen Blick auf die Animationen im Gerichtssaal bzw. auf das was darin geschieht. Dieselbe Technik wurde verwendet, um die Ansprachen von Dellinger und Rubin im Grant Park zu illustrieren bevor Dellinger den Demonstrationmarsch zum Amphitheater anführt. Diese Szenen werden zusätzlich mit Archivaufnahmen der Massen ineinander und miteinander montiert (vgl. 01:11:00-01:13:19). Sie wechseln auch mit Archivaufnahmen und je nachdem, ob die Originalaufnahmen schwarz-weiß oder in Farbe sind, werden auch die Animationen farblich dazu angepasst (vgl. Abb. 11 und Abb. 12). Diese Aufnahmen werden so montiert, dass beispielweise Archivaufnahmen von jubelnden Massen den Ansprachen von Dellinger (vgl. 01:11:01-01:11:16) und Rubin aufeinanderfolgen (01:11:57-01:12:18).



Abb. 11 (vgl. 01:11:12)



Abb. 12 (vgl. 01:12:04)

Durch die Verschmelzung von Animation und Realaufnahmen wird in der filmischen Realität ein Signal gegeben, dass die Massen sich tatsächlich dort vorgefunden hätten um den Sprechern zuzuhören. Die darauffolgenden Realaufnahmen von Dellinger, der versucht einen Menschenfluss für eine friedliche Demonstration zum Amphitheater zu führen, noch einmal bestärkt (vgl. 01:13:17-01:13:54). Diese Aufnahme wird parallel mit Animationen im Gerichtssaal montiert, in denen Bobby Seal auf sein Recht besteht, sich selbst vor Gericht verteidigen zu dürfen. Dieses Recht wird ihm vom Richter Hoffman nicht gewährt und er wird von zwei Gerichtsvollziehern gewalttätig aus dem Saal gebracht (vgl. 01:13:55-01:15:11). Wiederholt wird der von Dellinger angeführte Aufmarsch gezeigt. Beim Zusammentreffen mit einer Polizeibarriere instruiert der kommandierende Polizeibeamte Dellinger, dass an diesem Tag kein Aufmarsch stattfinden wird, weil es keine Erlaubnis dafür

gibt. Dellinger behauptet aber, dass keine Genehmigung von Nöten sei. Ohne einer erklärenden Begründung beendet der Polizeibeamte das Gespräch mit den Worten: „There will be no march today.“ (vgl. 01:15:11-01:17:06). Musikalisch untermalt wird die Aufzeichnung von Eminems „Mosh“ – welches die Emotionen der Zuschauer verstärkt und versucht, die innere Realität auf der auditiven Ebene zu charakterisieren. Gleichzeitig fungiert die Musiknummer als Transfer eines Textinhaltes:

„Just let it gradually build from the front to the back. All you can see is a sea of people some white and some black. Don't matter what color, all that matters we gathered together. [...] They ain't gonna stop us they can't, we're stronger now more than ever. They tell us no - we say yeah, they tell us stop - we say go. Rebel with a rebel yell, raise hell we gonna let 'em know. [...]“ (01:15:17- 01:16:26)

Die anschließende Animation im Gericht zeigt, wie Bobby Seale wieder in den Saal hineingebracht, an einen Stuhl gefesselt und mundtot gemacht wird. Der Staatsanwalt Foran schlägt dem Richter vor, Seale von den Knebeln zu befreien, wenn er gewillt sei, still zu sein. Dieser rebelliert weiter und schafft es sich das Tuch von seinem Mund zu reißen und beginnt zu rasen: „Shut up! I want to speak on behalf of my constitutional rights!“ Daraufhin wird er wieder von den Gerichtsvollziehern auf seinem Stuhl hinausgetragen (vgl. 01:17:06-01:18:52). Die folgenden Archivaufnahmen zeigen Dellinger, der den Menschen mitteilt, dass – auch wenn die Polizei den Aufmarsch verbieten will, sie nicht so einfach aufgeben werden. Zwei Stellvertreter der „MOBE“ verhandeln eben mit der Polizei. Dazwischen wird die Gnadenlosigkeit der Polizei offen gelegt: eine Mutter möchte ihre Kinder aus der Gefahrenzone bringen und eine Polizeibarriere durchqueren. Die Streitkräfte beginnen hektisch die Personen aus dem Wagen zu zerren. Währenddessen umstellen sie das Auto und halten grundlos ihre Gewehre direkt ins Gesicht der Frau (vgl. Abb. 13). Erneut sieht man Dellinger zur Menge sprechen: „We are not being arrested here, we will proceed to the Hilton Hotel [...]“ (vgl. 01:18:52-01:20:48). Wiederholt wird auf die Geschehnisse im Gericht gewechselt. Bobby Seale wird von zwei Marshalls auf einem Stuhl geknebelt und gefesselt in den Saal hineingetragen (vgl. Abb. 14). Die Anwälte der Angeklagten Wineglass und Künstler wenden sich kritisch an den Richter. Künstler erhebt seine Stimme und klagt J. Hoffman an, dass in diesem Gerichtssaal „medieval torture“ durchgeführt wird. Die ganze Situation eskaliert, Seale reißt sich von seinen Fesseln los und die Gerichtsvollzieher beginnen ihn zu verprügeln. Abbie donnert den Richter an, in diesem Gerichtssaal würde das Gleiche geschehen, was letztes Jahr in Chicago passiert ist (vgl. 01:20:49-01:22:26).



Abb. 13 (vgl. 01:19:055)



Abb. 14 (vgl. 01:21:07)

Die Parallelmontagen von der grundlosen Gewalt und den unbegründeten Verboten der Chicagoer Polizei gegenüber den friedlich marschierenden Demonstranten und derselben ungerechtfertigten Behandlung von Bobby Seale im Gerichtssaal bilden ein Metapher zu dem, wie der amerikanische Staat sich die Freiheit nimmt, beliebig Gewalt auszuüben; sei es in den eigenen Straßen oder im Vietnamkrieg. Auf die letzte Animation folgen die gewaltsamen und grausamen Ausschreitungen der Polizei gegenüber den Demonstranten vor dem Hilton Hotel am vierten Tag der „Convention“, dem 28. August 1968 (vgl. 01:22:27-01:30:30). Morgen bedient sich einer anderen Art der Animation in einer Szene, in der die Angriffe der Polizeikräfte auf die Demonstranten im Lincoln Park am 26. August 1968 illustriert werden. Diese Animation wendet sich von einer computergenerierten realistischen Abbildung der Ereignisse ab und nimmt eine paradigmatische, an Zeichentrickfilme erinnernde Form an (vgl. 00:41:42-00:43:40).



Abb. 15 (vgl. 00:41:48)



Abb. 16 (vgl. 00:42:03)

Die klassische Musik (vgl. 00:41:42-00:43:54), die diesen Bildern unterlegt ist, ist formbildend – eine Art Leitmotiv, das an dramaturgisch wichtigen Stellen immer wieder zu hören ist. Gleichzeitig findet durch die eher ruhigen (im Vergleich zu anderen Musiknummern in dem Film) Klaviertöne eine physiologische Konditionierung des Zuschauers statt. Durch die harmonischen Klänge wird der Puls des Betrachters gesenkt und die Atemfrequenz verlangsamt, und fördert somit eine aufmerksamere Erfahrung und eine

Sensibilisierung und Differenzierungsfähigkeit. Durch die Formbildung und die Darstellung durch eine divergierende Animation, findet zugleich eine Einprägung der Musik statt - kombiniert mit den Bildern.



Abb. 17 (vgl. 00:42:39)



Abb. 18 (vgl. 00:42:45)

An jenen Stellen, an denen dieses Leitmotiv vorkommt, erhöht sich die visuelle Beobachtungsgabe des Zuschauers (vgl. 01:02:57-01:06:28, 01:18:46-01:24:36 und 01:27:40-01:30:34). Die animierten Aufnahmen im Lincoln Park werden im Nachhinein mit Realaufnahmen von den Angriffen im Lincoln Park bekräftigt - diese sind jedoch nur relativ minimal. Gezeigt werden jedoch Fernsehaufnahmen von Ausschreitungen der Polizeikräfte in den Straßen. Diese Aufnahmen stehen im Widerspruch zu der aus dem off zu hörenden Befragung der verdeckten Ermittlerin Mary Ellen Dahl. Sie antwortet auf die Frage Forans, ob sie gesehen hat, dass Polizisten Demonstranten geschlagen hätten oder irgendetwas Falsches getan hätten, mit einem klaren „Nein“ (vgl. 00:43:41-00:45:28). Die Animation, die diese Zeugenaussage von Dahl verbildlicht, untermauert die Unglaubwürdigkeit und Heuchelei der Polizei durch den nachfolgenden Fernsehreport. In dieser Reportage erklärt der Reporter den Fernsehzuschauern über ein Spiel, in dem Kinder im Hinterhof das nachahmen, was sie in den Straßen zu sehen bekommen. Sie nennen es „cops and demonstrators“ (vgl. 00:45:29-00:46:12). Die paradigmatische Animation, die für die Darstellung der Ereignisse im Lincoln Park verwendet wurde, ist vorher in einer Szene schon in Anspruch genommen worden. In dieser spricht Abbie Hoffman, wieder als „Stand-Up-Comedian“ zu einem Publikum. Auf diese Weise unterstützt die Animation die Rede Hoffmans, der die Bestellung von Panzern und den Aufmarsch von 35.000 Truppen in Chicagos Straßen mithilfe seiner Schlagfertigkeit als eine Absurdität artikuliert (vgl. 00:28:10-00:28:35). Diese Szene vermittelt aufgrund Abbies Aussagen und der Abbildung der amerikanischen Flagge im Hintergrund ein politisches Statement. Eine Flagge, die für ein Land der „unbegrenzten“

Möglichkeiten und Freiheit steht während die Bürgerrechte in den Straßen Chicagos mit Panzern und Soldaten unterbunden werden.



Abb. 19 (vgl. 00:28:13)

Auf musikalischer Ebene wird durch unterschiedliche Funktionen versucht eine authentisierende innere Realität zu vermitteln. Bereits in den ersten Minuten setzt die bedrohliche Musik ein, die eine Stimmung von Gefahr und Ungewissheit hervorbringt (vgl. 00:00:43-00:03:27) und konditioniert den Zuschauer bereits von Beginn an – ähnlich dem schon beschriebenen Leitmotiv. Ein Karikieren durch Musik findet ebenfalls statt. Die Szene, in der Abbie und andere Mitglieder der „Yippies“ versuchen, dem Bürgermeister das Ansuchen um Bewilligung im Lincoln Park zu zelten, zu übergeben, wird durch eine schnelle, rhythmische Banjo-Trompeten-Melodie unterstützt (vgl. 00:12:11-00:12:57). Die gleiche Melodie erklingt während einer animierten Gerichtsverhandlung. In dieser findet eine Reihe von Befragungen unterschiedlicher Augenzeugen statt, deren Antworten auf die Fragen lächerlich und albern erscheinen. Beispielsweise sagt ein Zeuge gegen Abbie Hoffman aus, obwohl er zugibt, ihn vorher noch nie gesehen zu haben. Ein anderer Zeuge wird von Künstler gefragt, ob er gesehen hat, dass Hoffman jemals ein Objekt auf einen anderen Menschen geworfen hätte. Dieser bejaht mit der Erklärung, das geworfene Objekt sei ein Pullover gewesen. Der Staatsanwalt Foran befragt einen weiteren Zeugen, ob in einer Rede von Jerry Rubin irgendwelche Obszönitäten gefallen sind, und welche Anfangsbuchstaben diese Worte hatten (vgl. 00:38:12-00:40:17). Die Musik karikiert durch ihre „springende“ Form und weist in diesen Szenen noch einmal daraufhin, dass in den Gerichtsverhandlungen

teilweise Verhöre geführt wurden, deren Inhalt nichts zur Sache tat. Eine 5-minütige Montage von Archivaufnahmen, Fernsehinterviews und einer Animation im Gericht ist unterlegt mit Vivaldis „Frühling“ aus der Konzertreihe „Die vier Jahreszeiten“. Dieses Musikstück wird verwendet, um die visuelle Aufmerksamkeit beim Zuschauer zu modifizieren. Klassische Musik zu Bildern von ankommenden Truppen, demonstrierenden Hippies, Bildern von Soldaten, die Gas in eine Zivilistenmenge losgehen lassen, Maßnahmen der Stadt durch die Polizeigarde und auf der anderen Seite, die Vorbereitung der Demonstranten auf die bevorstehenden Ereignisse durch Techniken der Selbstverteidigung und Ähnliches, stellen eine ungewohnte Perspektivierung dar, die zum Nachdenken anregt. Durch die ungewohnte Vermischung der scheinbar nicht in Harmonie erklingender Musik zu den Bildern, verstärkt jedoch den Eindruck einer authentischen inneren Realität. Dazwischen wird die Musik auch kurzzeitig abgehakt, was den Zuschauer sensibilisiert, da er die Ursache für das plötzliche Abreißen der Musik sucht (vgl. 00:17:51-00:22:07). Die Musiknummern „Kick Out the Jams“ von Rage Against the Machine (vgl. 00:26:12-00:28:06) - das Original stammt von MC5 aus dem Jahr 1968 -, Black Sabbaths „War Pigs“ (vgl. 00:29:01-00:30:35) und „Down on the Streets“ von Rage Against the Machine – im Original von The Stooges – (vgl. 00:46:13-00:46:53 und 00:47:48-00:49:44), „Monster Suicide America“ von Steppenwolf (vgl. 00:59:00-01:02:54) und Maggot Brains „Funkadelic“ (vgl. 01:06:49-01:07:59) dienen dem Zweck der Evozierung von historischer Zeit, sowie des Transfers von Textinhalten und der Verstärkung von Emotionen des Zuschauers. Dies bezeugt ebenfalls die Tatsache, dass Musik oftmals einen politischen Aspekt einnimmt, aber diesen vor allem in den 1960er Jahren in Amerika in Anspruch genommen hat. Die zu dieser Zeit neu aufgekommene Rockmusik reflektierte die politische Themen und nahm gegen Ende der 1960er Jahre eine entscheidende Rolle im national-kulturellen Widerstand und den Anti-Kriegsbewegungen ein.⁹³ Ein anderes Lied, das historische Zeit hervorruft wird zwei Mal im „off“ gesungen. „We Shall Overcome“ von Pete Seeger wird zuerst von der Menge vor dem Hilton Hotel (vgl. 01:05:44-01:06:08) und noch einmal von einer Frau mittleren Alters gesungen, die von Polizisten gewaltsam in eine Abtransporter gedrängt wird (vgl. 01:30:00-01:30:10). Dieses Volkslied diente als Hymne für die Bürgerrechtsbewegungen in der ersten Hälfte der 1960er Jahre⁹⁴.

⁹³ Vgl. Buzzanco (1999). Vietnam and the Transformation of American Life.

⁹⁴ Vgl. Buzzanco (1991). Vietnam and the Transformation of American Life.

Die Animationen in CHICAGO 10 evozieren in der nachfilmischen Realität eine authentische Annäherung an eine außerfilmische Realität durch ihre Montage mit der durch die Medien vorgegebenen Wirklichkeit. Durch die historisch belegbaren Bezüge zu politischen Fakten und die an ihren Vorbildern orientierten Figuren überzeugen mit einem Mehrwert an referentiellen Bezügen zur Realität. Durch den durch Textinserte vermittelten Hinweis auf die Echtheit des Gezeigten, durch die Kausalität der Montage und durch die in den Archivaufnahmen gegebene Kraft des Arguments vermitteln sie einen subjektiv erlebbares Gefühl des Authentischen. Die auf Destruktivität und Reflexivität, Politik und Paradigma hindeutenden Animationsgattungen werden zusammen mit den Archivaufnahmen durch die Musik bestärkt. Diese stellt eine bestimmte Atmosphäre her, sie verstärkt Emotionen, vermittelt einen gesellschaftlichen und historischen Kontext, konditioniert den Zuschauer bei gleichzeitiger Herstellung von epischen Bezügen und modifiziert die visuelle Aufmerksamkeit des Zuschauers. Dadurch werden Signale gesetzt, die den Zuschauer wichtige Ereignisse stärker wahrnehmen lassen. Im gesellschaftlichen Zusammenhang gesehen, entsteht durch die Musik eine dramaturgische Stimmigkeit. Einige Zustände, z.B. die Geisteshaltung Ginsberg wären realfilmisch schwierig oder nur begrenzt darstellbar und würden als Realaufnahme ihre Wirkung nicht so gut erzielen, wie mithilfe einer Animation. Außerdem besteht zu den Gerichtsverfahren kein Filmmaterial, das zur Verwendung hätte kommen können. Der Filmemacher kann somit die Möglichkeiten einer erweiterten Darstellung nutzen wie beispielsweise in der Szene des Filmes, in der ein einziges Mal der Vietnamkrieg veranschaulicht wird. In dieser Sequenz wird eine Ansprache von Rennie Davis animiert und im Hintergrund werden teils animierte, teils Realaufnahmen von Krieg und Soldaten überblendet. Hier wird auch die Möglichkeit einer abstrakten Vorgehensweise erprobt. Eine Mischung aus Nebelblenden, Blitzen, grünen und roten Farben und undefinierbaren Formen beschreiben das Chaos eines Krieges inkomparabel (vgl. 00:06:36-00:06:52). Auf dokumentarischer Ebene ist CHICAGO 10 ein Kompilationshybrid aus erklärendem Verfahren (expository) - welches sich direkt auf ein historisches Ereignis bezieht, jedoch ohne lehrhaftem Kommentar, teilweise aus einem mitwirkendem Verfahren (participatory), da der Film sich Archivaufnahmen bedient um die Geschichte zu erfassen und dem Zuschauer zugänglich zu machen und dem reflexivem Verfahren (reflexive) – da er durch die Animationen die dokumentarische Form hinterfragt.

8 Filmbeispiel: Ali Ahadi Samadis THE GREEN WAVE (2010)

THE GREEN WAVE von Ali Ahadi Samadi aus dem Jahr 2010 folgt der Struktur eines klassischen Dokumentarfilms mit dem Unterschied der Darstellung bestimmter Ereignisse mittels Animationen. Die Realität Film ist eine Montage aus Interviews, Archivaufnahmen und Animationen, wobei die Archivaufnahmen größtenteils aus privaten Aufnahmen der Bewohner Irans stammen, die mit ihren Handys die Ereignisse aufgezeichnet haben. Einige Aufnahmen stammen auch aus dem Iranischen Fernsehen – diese beziehen sich lediglich auf öffentliche Reden Politiker und Geistlicher. Mithilfe der Animationen ist es dem Regisseur gelungen, Situationen und vor allem die Grausamkeiten, die an unschuldigen Zivilisten durch die Milizen des Präsidenten Ahmadinedschad verübt worden sind, darzustellen, ohne dass der Zuschauer den Anblick dieser Gräueltaten nicht ertragen könnte.

8.1 Entstehung der „Grünen Revolution“

Der historische Überblick soll sich auf die Geschehnisse beziehen, die im Film thematisiert werden; trotzdem muss ein wenig weiter zurückgeschaut werden, um den Gesamtzusammenhang verständlich zu machen. Ali Schirasi fragt in seinem Text „Die Grüne Bewegung und ihren Vorläufer“ danach, wie die „Grüne Bewegung“ aus dem Jahr 2009 entstanden ist, wer sie trug und was sie forderte. Ebenfalls wichtig für den Zusammenhang ist die Frage danach, welche politischen Umstände ihr vorangegangen sind.

Der Grundstein für ein modernes System im Iran wurde bereits Anfang des 20. Jahrhunderts gelegt. Die wohlhabenden Leute, die unter der Kadscharen-Dynastie, die damals am Hofe des Schahs herrschte, ihre Kinder ins Ausland schickten, gaben ihnen die Möglichkeit sich mit dem Gedankengut der Französischen Revolution und mit den Reformen des Osmanischen Reiches vertraut zu machen. Diese unbedeutend kleine Elite stieß jedoch auf den Widerstand der absoluten Macht des Schahs sowie der Willenslenkung des islamischen Klerus. Die frühen Reformer wollten die Machtposition des Schahs durch eine Verfassung einschränken. Obwohl eine konstitutionelle Verfassung verabschiedet wurde war der Widerstand der Mullahs (Geistlichkeit) zu groß. Die Reformer bewältigten es nicht an die Macht zu kommen, jedoch gelang es einem einfachen Soldaten, genannt Reza Khan, die Kadscharen-Dynastie abzusetzen und 1925 ein Parlament zu gründen - unter dem Rückhalt der Reformer. Reza Khan, der sich „Reza Shah“ nannte, schaffte es, die Geistlichkeit zurückzudrängen, jedoch brach er gleichzeitig sein Versprechen der Gründung einer Republik. Durch seine

Verbundenheit zu Hitler im Zweiten Weltkrieg wurde auf der Teheraner Konferenz 1943 beschlossen ihn durch seinen Sohn, Mohammad Reza auszuwechseln. In der Zeit nach dem Krieg wurden viele Parteien und Zeitungen gegründet und das Leben im Iran – vor allem aber aus politischer Sicht – erlangte einen enormen Aufstieg. Dadurch gelang es 1951 der Friedensbewegung eine Regierung auf Grundlage einer Verfassung durchzusetzen – unterstützt durch Premierminister Mossadegh. Dieser verlangte nach einer Verbindlichkeit der in der Verfassung festgelegten Rechte und kritisierte die Zuständigkeit des Schahs als Oberbefehlshaber des Heeres, dem eigentlich nur eine figurative Funktion als Regent vorgesehen war. Diese Umstände zwangen den Schah sich nach Italien zurückzuziehen. Da Mossadegh nicht darauf einging, die USA an Erdölausbeutungen teilhaben zu lassen, führte 1953 ein Putsch zur Absetzung Mossadeghs und zur gleichzeitigen Inhaftierung und Hinrichtung tausender Anhänger der Friedensbewegung. Reza Schah konnte in den Iran zurückkehren und jenen, denen es gelang ins Ausland zu flüchten, bildeten dort ein politisches Exil. Nach der Rückkehr des Schahs wurden die öffentliche Redefreiheit und öffentliche Versammlungen verboten. Dadurch bildeten sich Sektionen, die sich nur illegal begegnen konnten, um miteinander zu sprechen. An einigen wenigen Orten durften sich Menschen noch treffen, wie beispielsweise in Moscheen oder Universitäten. Nach einem Arbeiterstreik 1959, der vom Militär des Schahs gewaltsam niedergeschlagen wurde, kamen die Studenten zu dem Entschluss, dass ein friedlicher Widerstand gegen den Schah keine Früchte tragen konnte. Von Beunruhigung getrieben, beschloss der Schah Mossadeghs Anhängern der „Nationalen Front“ eine gewisse Autonomie zu gewähren, um sich ungehindert versammeln zu dürfen. Bald entstand ein landesweiter Lehrerstreik, der dazu führte, dass Reza den Mitgliedern der demokratischen Bewegung unter Premierminister Ali Amini gewährte, eine neue Regierung zu bilden. Amini war ebenfalls ein Anhänger Mossadeghs und vertrat die Ansicht die Bauern sollten ihr eigenes Land besitzen. Einer der Anführer des Streiks - Mohammad Derachschesch - wurde zum Minister für Schulen und Universitäten ernannt. Aus Angst seine Machtposition zu verlieren, beschloss Reza im Juli 1962 Ali Amini abzusetzen und eine eigene Landreform durchzusetzen. Unter dem Namen „Grüne Revolution“ bot er jedem Bauern sechs Hektar Land und 12,5% der Geschäftseinnahmen der Firmen, sowie das aktive und passive Wahlrecht für Frauen und eine Verbesserung der rechtlichen Stellung der Frau in der Familie, was so viel bedeutete, dass sie auch Mitsprache beim Scheidungsrecht hatte. Am 3. Juni 1963 rief ein Gegner der Reformen des Schahs - Ajatollah Khomeini – seine Anhänger auf, in den Straßen von Teheran Kundgebungen zu seiner Person zu machen. Diese wurden schnell vom Militär des Schahs

gewaltsam niedergeschlagen und es kam zur Verhaftung Khomeinis. Aus Angst vor einem Märtyrer, schickte Reza Khomeini ins Exil in die Türkei, die ihm jedoch alsbald erlaubte nach Nadschaf in den Irak zu gehen. Nadschaf galt als Sammelpunkt für Schiiten – ein hervorragender Ort für Khomeini, um dort weiter zu unterrichten und seine Anhängerschaft zu erweitern. 1969 flammte die Protestbewegung wieder auf, da die „Grüne Revolution“ des Schahs ineffektiv schien. Wieder gingen Millionen von Menschen auf die Straße. Einerseits Linke und die Volksmudschaheddin, die Anschläge auf die Militärs begingen, um den Schah gewaltsam zu stürzen. Andererseits Sympathisanten Ajatollah Khomeinis, der seine Absichten in seinem Buch „Der Islamische Staat“ niedergeschrieben hatte. Ebenfalls gingen Lehrer und Studenten erneut auf die Straßen um zu protestieren. Die Protestbewegung zwang den Schah erneut zu flüchten, dieses Mal in die USA. 1979 kam Ajatollah Khomeini zurück nach Teheran und versuchte wieder an die Macht zu kommen - mithilfe einer bedachten Taktik. Mehdi Basargan – ein Universitätsprofessor und Angehöriger der „Nationalen Front“ – der sich unter Reza in Haft befand, bekam von Khomeini den Auftrag der Regierung. Danach ließ er die US-Botschaft in Teheran besetzen. Diese erste Maßnahme zur Machtergreifung wurde von Basargan protestiert und er legte sein Amt nieder. Die Besetzung der US-Botschaft führte dazu, dass die Linken Khomeini keinen Vorwurf mehr machen konnten, er habe sich mit den kapitalistischen Mächten verbündet. Und schon hatte Ajatollah eine neue Regierung unter seiner Handhabung. Da er dem Militär nicht vertraute, wurden im Iran Revolutionskomitees geschaffen, die die Dienste der Polizei an sich nahmen. Aus diesem Umfeld mobilisierte er die so genannten „Pasdaran“ (Revolutionswächter), die ihm als Basis für Ersatzkräfte des Heeres dienten. Am Abend vor dem Entscheid über die Regierungsform - dem 29. März 1979 - erklärte Ajatollah es gäbe keine Diskussionen, ob es im Iran ein demokratisches oder islamisch-demokratisches Regierungssystem geben werde, sondern das einzige Modell, das in Frage käme, eine Islamische Republik ist. Die Worte Khomeinis führten zur Entstehung einer Opposition, die eine Demokratie forderten. Der Irakkrieg bot Ajatollah eine perfekte Gelegenheit, alle demokratischen Bestrebungen zu vernichten und die Mitglieder bewaffneter Vereinigungen zu ergreifen und zu exekutieren. Für die Oppositionellen gab es keine Möglichkeiten mehr an die vergangenen Erfahrungen anzuknüpfen, da zu viele Mitglieder hingerichtet worden waren oder ins Exil geflohen sind. Der Iran war von Folgen des Krieges wirtschaftlich und politisch gekennzeichnet und obwohl die Bevölkerung immer unzufriedener wurde, trauten sich nicht mehr viele zu protestieren - aus Angst vor Exekution und Folter. Diese Ereignisse der Vergangenheit entzweiten die iranische Bevölkerung. Auf der einen Seite gab es die Anhänger des Kriegssystems, auf der

anderen die so genannten „Reformisten“. Von dieser gesellschaftlich-politischen Gegensätzlichkeit zog Khatami 1997 seinen Vorteil und wurde im Mai zum Präsidenten gewählt. Unter anderem gewann Khatami bei den Präsidentschaftswahlen, weil Khomeini den Gegenkandidaten Natek Nuri öffentlich empfahl und selbst die Gegner der Reformisten gaben Khatami ihre Stimme, nur um die alte Herrschaft aus dem System zu drängen. Unter Khatami wurden viele Zeitungen und nichtstaatliche Organisationen gegründet, in denen öffentlich über die politischen Zustände im Iran geschrieben wurde. Trotz Khatamis Regierungssitz kontrollierte Khomeini weiterhin die Gerichte, die Revolutionswächter, die Gefängnisse und Geheimdienste. Da viele Kritiker der Regierung exekutiert worden sind, forderten die neu gegründeten Zeitungen die Aufklärung dieser Verbrechen. Die Studenten waren die ersten, die sich organisierten und begannen politische Anforderungen zu erheben. Die Regierung erwiderte diese Bestrebungen mit Gewalt und im Juli 1999 wurden – im Auftrag der Staatsoberhäupter – Studentenheime überfallen und Studenten verhaftet und aus Fenstern geworfen. Trotz des Eindrucks, dass in der 8-jährigen Regierungszeit Khatamis sich scheinbar nichts verändert hatte und die Iraner nicht als freie Bürger in ihrem eigenen Land leben konnten, zeichnete sich dennoch ein Umbruch ab. Die Täter staatlicher Verbrechen wurden festgenommen auch wenn sie ohne Verurteilung schnell wieder frei gekommen sind. Die gewaltsame Unterdrückung der iranischen Bürger nahm auch unter dem seit 2005 regierenden Präsidenten Ahmadinedschad kein Ende. Trotzdem konnte er die Bildung der immer radikaleren Organisationen nicht unterbinden. Zudem trieb Ahmadinedschad die iranische Wirtschaft in den Ruin. Die Mittelschicht – etwa zwei Drittel der iranischen Bevölkerung – war für ihn nicht von Bedeutung und genau in dieser großen Menge an Menschen konnte die Reformbewegung Wurzeln schlagen. Sowohl Khomeini, als auch Ahmadinedschad war bewusst, dass eine Wiederwahl des amtierenden Präsidenten in dieser politischen Situation so gut wie unmöglich war. Die Oppositionsbewegung war bestrebt die Regierung durch Veröffentlichung von Korruptionsfällen bloßzustellen. Dadurch wurde das Vertrauen der Bevölkerung in Ahmadinedschad enorm getrübt, was eine Wiederwahl noch mehr ausschloss. Damit die Menschen überhaupt wählen gehen würden - was für die Legitimation und das Zustandekommen der Regierung unerlässlich war – durften die Kandidaten im iranischen Fernsehen miteinander debattieren. So etwas hat es in der Geschichte Irans noch nicht gegeben. Die Bevölkerung hörte und sah wie Mussawi Ahmadinedschad öffentlich als Lügner bezeichnete. Die Folge dieser öffentlichen Debatten war der Gang der Bevölkerung zu den Wahllokalen. Nach der offenkundigen Wahlfälschung begannen die Protestbewegungen. Vor den Wahlen ging es den Menschen noch darum,

Mussawi als neuen Präsidenten zu wählen – danach ging es vielmehr um eine grundsätzliche Veränderung der Zustände. Nach und nach bekam die Bewegung mehr Anhänger, es wurden Flugblätter verteilt, in Internetblogs darüber geschrieben und Kundgebungen an öffentlichen Plätzen gehalten. Das Regime hingegen antwortete in gewohnter Manier: Menschen wurden verhaftet, auf den Straßen verprügelt, gefoltert, vergewaltigt und ermordet.⁹⁵

8.2 Animationen und Authentizitätsstrategien in THE GREEN WAVE

THE GREEN WAVE kann ebenfalls – wie CHICAGO 10 – als eine Art Kompilationsfilm bezeichnet werden. Der Inhalt des Filmes bezieht sich auf die Ereignisse vor, während und nach den Präsidentschaftswahlen im Iran im Jahr 2009. Er ist eine hybride Mischung aus Archivaufnahmen von Privatpersonen, animierten Blogeinträgen, Erinnerungen und Interviews. Die Menschen, die interviewt werden sind: Dr. Mohsen Kadivar – ein schiitischer Geistlicher, Shadi Sadr – eine Rechtsanwältin, Mitra Khalatbari – eine Journalistin, Mehdi Mohseni – ein Blogger und Journalist, Dr. Shirin Ebadi – eine Juristin und Friedensnobelpreisträgerin, Prof. Dr. Payam Akhavan – ein ehemaliger UN-Ankläger, Babak – ein Wahlkampfaktivist, der bei den Interviews unerkannt bleibt und Amir Farshad Ebrahimi – ein ehemaliger Milizionär. Die Aussagen der interviewten Personen und die Archivaufnahmen stützen die animierten Blogeinträge. Ebenfalls nehmen „twitter“-Einträge eine unterstützende Funktion ein. Alle animierten Blogeinträge werden mit Erzählerstimmen kommentiert, die die Ereignisse bei der Wiederwahl des Präsidenten Ahmadinedschad, aus deren persönlicher, erlebter Perspektive erzählen. Die Namen der Sprecher werden nur teilweise genannt. Ein Blogger, der den ganzen Film über namenlos bleibt, entpuppt sich gegen Ende als der Journalist Mohseni. Die Blogeinträge der Medizinstudentin Azade weisen gegen Ende des Filmes darauf hin, dass der Rechtsanwältin Sadr und der Journalistin Khalatbari ebenfalls das Gleiche zugestoßen ist, wie Azade.

Die Farben in dem Dokumentarfilm - aber vor allem in den animierten Sequenzen - spielen eine besondere Rolle. Nicht nur der Titel des Films spricht diesen Umstand bereits im Vorhinein an. Die Farbe „grün“ hatte schon während der Landreform Reza Schahs 1962 symbolische Bedeutung. Damals spiegelte die „Grüne Revolution“ nicht das Grün des Islams und die Farbe des Propheten wider, sondern stand für die Industrialisierung der

⁹⁵ Vgl. Schirasi, A. (2010). Die „Grüne Bewegung“ und ihre Vorläufer. In T. v. d. Osten-Sacken, & O.M. Piecha, & A. Feuerherdt (Hg.), *Verratene Freiheit. Der Aufstand im Iran und die Antwort des Westens* (S. 205-224). Berlin: Verbrecher-Verl.

Landwirtschaft.⁹⁶ In THE GREEN WAVE steht sie jedoch für den Islam, für ein Freiheitsgefühl, für Revolution und Hoffnung auf Veränderung. Sie stand auch zugleich für die Wahlkampffarbe Mussawis.⁹⁷

In den ersten Bildern wird durch den Kommentar eines Bloggers auf die Echtheit und Authentizität des Gezeigten verwiesen und in die politische Situation in diesem Jahr eingeführt:

„2009 litt der Iran unter einer beispiellosen Unterdrückung. Journalisten und Oppositionelle wurden verhaftet und die ausländischen Medien des Landes verwiesen. Alle Texte auf den folgenden Animationen sind authentische Internetblogs von mutigen Menschen aus dem Land, die ihre Erfahrungen ins Netz stellten, um sie mit der Welt zu teilen.“ (vgl. 00:00:29-00:00:51⁹⁸)

Bereits die Eröffnungsszene des Filmes ist animiert. Zu sehen ist die Stadtlandschaft Teherans in einer violetten Farbhaltung. Die Stadt wird bei Nacht gezeigt, die Geräuschkulisse setzt sich aus Stimmen von Menschenmassen zusammen. Dann wird aus Teherans nächtlicher Landschaft Tag und die Erzählerstimme des Bloggers beschreibt die Ausweglosigkeit, in der sich die iranische Bevölkerung in der Gegenwart befindet (vgl. 00:00:18-00:01:04). Das in eine violette Farbe getauchte Teheran bei Nacht vermittelt zusammen mit den Menschenstimmen eine düstere Stimmung (vgl. Abb. 20), hingegen erscheint die Tagesansicht der Stadt wie eine ausgezehnte Wüste (vgl. Abb. 21). Sie wirkt ausgebrannt und abgenutzt, und spiegelt die Spuren der vergangenen Jahrzehnte in einem trockenen beige wieder.

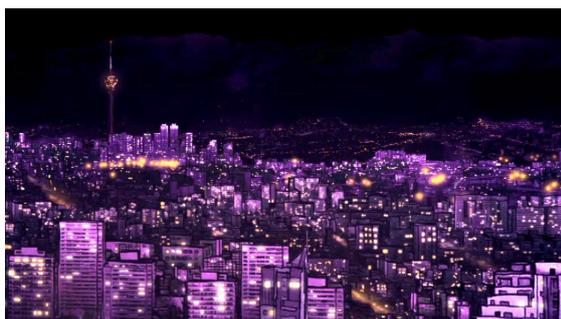


Abb. 20 (vgl. 00:00:23)



Abb. 21 (vgl. 00:01:03)

Die darauffolgende Szene ist ebenfalls animiert und verdeutlicht durch den gesprochenen Text und einem durch iranische Straßen rennenden Jungen parallel montiert mit Animationen

⁹⁶ Vgl. Schirasi (2010), Die „Grüne Bewegung“ und ihre Vorläufer.

⁹⁷ Vgl. Schirasi (2010), Die „Grüne Bewegung“ und ihre Vorläufer.

⁹⁸ Anmerkung: sämtliche Zeitangaben zu THE GREEN WAVE beziehen sich auf die in der Filmographie angegebene DVD-Version.

einer Gefängniszelle die aussichtslose Situation der iranischen Bevölkerung. Dann wird der Erzählerstimme ein Gesicht verliehen (vgl. Abb. 23); ein brillentragender junger Mann, mit schwermütigem Gesichtsausdruck und blutverschmiertem Gesicht ist zu sehen (vgl. 00:01:05-00:02:20). Der laufende Junge ist in zwei Farben getaucht worden, eine Hälfte in violetten, die andere Hälfte in gelblichen Schattierungen (vgl. Abb. 22) – ähnlich der beiden ersten Darstellungen von Teheran bei Tag und bei Nacht. Dies stellt eine Assoziation zur Gespaltenheit des Landes her, - zu den Hoffnungen, die immer wieder zunichte gemacht wurden – die im gesprochenen Text noch einmal präzisiert werden:

„Mein Vater sagte mit immer ‚Wir gehören zu einer Nation, die seit 150 Jahren auf der Suche nach ihrer verloren gegangenen Stimme ist‘ und er sagte ‚Wir sind nicht mehr weit davon entfernt, wir müssen uns nur danach strecken, dann werden wir es schaffen.‘ Seine Generation hat das oft versucht und ist immer wieder daran gescheitert. Dann waren wir dran unser Glück zu versuchen. Und für wenige Wochen hatten wir das Gefühl unserem Ziel so nah zu sein wie noch nie zuvor. Heute schaue ich mir die blutverschmierten Wände an und befürchte, dass es auch diesmal nichts mehr war als eine Fata Morgana.“ (vgl. 00:01:05-00:02:20)



Abb. 22 (vgl. 00:02:01)



Abb. 23 (vgl. 00:02:19)

Ein Stilmittel, das häufig in THE GREEN WAVE verwendet wird, um die bewegten Comics einem authentischen Bild anzunähern, sind Überblendungen und Verschmelzungen von Animationsaufnahmen und Realbildern. Beispielsweise in der zweiten animierten Szene, in der der Erzähler im Taxi sitzt und beschreibt, wie sein Freund Ali ihn vor 3 Monaten ins Stadion mitnahm. Die Aufnahmen werden aus der Perspektive eines vorbeifahrenden Fahrzeugs gezeigt, zunächst sind die Straßen und Gebäude deutlich als Animationen erkennbar, die darauffolgenden Aufnahmen gehen fast unmerklich in Realaufnahmen über (vgl. 00:02:32-00:02:49). Die Szene, in der der Blogger und Ali im Taxi sitzen und sich mit dem Lenker und einer am Beifahrersitz sitzenden Frau über die Wahlen unterhalten, illustriert dieses Stilmittel sehr deutlich (vgl. Abb. 24). Die kaum bewegten, animierten Figuren im Taxi erscheinen fast durchsichtig - während die Realaufnahmen von den Autos auf der Straße deutlich zu erkennen sind. Einmal sind die Animationen im Vordergrund und unverkennbar, hingegen der Hintergrund verschwommen und nur leicht angedeutet; dann treten wiederum

reale Hintergrundbilder der Umwelt in den Vordergrund (vgl. 00:03:08-00:03:35). Diese Technik weist den Zuschauer darauf hin, dass diese Taxifahrt und dieses Gespräch sich so haben ereignen können und erinnert ihn daran, dass er sich trotz der animierten Figuren in Teherans Straßen befindet. Ein weiteres Beispiel für dieses Verfahren ist die Szene, in der Azade – eine 23-jährige Medizinstudentin, die im Wahlkampfbüro Mussawis freiwillig mitarbeitet – während der Vorbereitungen für die Veranstaltung im Stadion auf die durch die grüne Farbe gekennzeichneten Menschenmassen hinabsieht. Zunächst ist in ihrem Gesicht eine Spiegelung der Menschen zu sehen (vgl. 00:05:33-00:05:35). In der nächsten Einstellung ist die in den Vordergrund montierte Animation lebhaft erkennbar (vgl. Abb. 25). Die darauffolgenden Einstellungen zeigen die Mitarbeiter im Wahlbüro Mussawis. Figuren und Hintergrund sind durchgehend in eine grüne Farbe getaucht und im Hintergrund sind Realaufnahmen von Mussawi auf den Fernsehschirmen zu erblicken (vgl. 00:05:39-00:06:22).



Abb. 24 (vgl. 00:03:21)



Abb. 25 (vgl. 00:05:36)

Die Bewegungen in den Comics sind meistens sehr gering. Dem Zuschauer wird ein Tableau vorgeführt, in denen die Figuren von Einstellung zu Einstellung anders positioniert werden und keine mit dem gesprochenen Text synchrone Mundbewegungen machen, wie vergleichsweise bei CHICAGO 10. Die animierten Sequenzen beziehen sich ebenfalls immer auf Blogeinträge aus dem Internet. Im Verlauf der Ereignisse wird deutlich, dass die Animationen hier gewählt wurden um einerseits die Personen zu anonymisieren und andererseits Bildmaterial zu liefern, das zu diesem Thema nur begrenzt vorhanden ist. Da ausländische Medien den Iran verlassen mussten, gibt es keine Aufnahmen westlicher Fernsehsender, die eine „objektive“ Wirklichkeit der Vorkommnisse vermitteln hätten können. Zum Einen können die Animationen der politischen Gattung zugeordnet werden, zum anderen dienen sie der verbildlichten Nacherzählung einer formalen Vorlage: der Blogger aus dem Internet. Nach der einführenden Taxiszene, zeigen die erklärenden

Interviews mit dem schiitischen Geistlichen Kadivar, der Rechtsanwältin Sadr, der Journalistin Khalatbari und des Bloggers Mohseni wie stark die Repression Ahmadinedschads zu spüren war (vgl. 00:03:36- 00:04:48). Die Veranstaltung im Stadion scheint zunächst einen Wendepunkt zu markieren. Archivaufnahmen von begeisterten Menschen, die sich dort versammelten und darauf hofften, durch die bevorstehenden Wahlen endlich eine Veränderung in ihrem Land zu erzielen, werden durch die gezeichnete Euphorie der Blogger zusätzlich illustriert. Das Verteilen der Flugblätter durch Azade vor dem Stadion und ihre Beschreibungen, wie immer mehr Menschen sich dort versammelten, wirken wie ein Hoffnungsschimmer. Zum Einen vermittelt auf der Geräuschebene der äußeren Realität das Jubeln der Massen einen authentischen Eindruck, zum anderen verstärken die Realaufnahmen im Stadion diesen noch einmal. Die dazwischen eingeschnittenen „talking heads“, die glückliche Menge - in grüne Armbänder, Kopftücher, Schals und T-Shirts gekleidet und der händeschüttelnde Präsidentschaftskandidat Mussawi, sowie das Auftreten einer Frau, Zahra Rahnavard – der Ehefrau von Mussawi – als „Persönlichkeit, als Aktivistin“ bezeugen dem Zuschauer eine Realität, die ihm vorher nicht zugänglich gemacht werden konnte (vgl. 00:07:57-00:11:17). Vor allem die Musik im On, die während der Aufnahmen im Stadion zu hören ist, stellt eine authentische Atmosphäre her, sowie einen gesellschaftlichen Kontext und drückt ein Raumgefühl aus, das den Zuschauer in den Sog dieser Begeisterung hineinzieht. Die komponierte Musik im Off bestrebt besonders in dieser Szene die Emotionen des Rezipienten zu verstärken. Der hoffnungsvolle Klang des Pianos zusammen mit Bildern von berührten Iranern und Iranerinnen verweist auf die innere Realität der veranschaulichten Personen. Das erste Hindernis, das die Regierung den Iranern in den Weg stellte, war die Codierung der Kandidaten auf den Stimmzetteln. Der animierte Blogeintrag Azades vom 12.06.2009 zeigt ihr Entsetzen als sie auf dem Wahlzettel ein Kästchen entdeckt, dass nach dem Code des Kandidaten fragt. Zu ihrer Erleichterung macht ihre Mutter sie auf eine Hinweistafel aufmerksam, auf der die Codes angegeben waren. Diese Szene bringt zum Ausdruck, dass die Wahlbeteiligung an diesem Tag sehr groß war. Archivaufnahmen vom Inneren der Wahllokale und die Aussagen der interviewten Personen bestätigen diese Annahme (vgl. 00:17:49-00:20:04). Tatsächlich betrug die Wahlbeteiligung 85%.⁹⁹ Mithilfe von zwei besonderen, unterschiedlichen Animationsstilen wird den Gefühlen und der inneren

⁹⁹ Vgl. Dahlenburg B., & Piecha M.O. (2010). Chronik der Ereignisse seit der Präsidentschaftswahl im Iran am 12. Juni 2009. In T. v. d. Osten-Sacken, & O. M. Piecha, & A. Feuerherdt (Hg.), *Verratene Freiheit. Der Aufstand im Iran und die Antwort des Westens* (S. 115-129). Berlin: Verbrecher-Verl.

Haltung des Bloggers am Wahltag Ausdruck verliehen. Im ersten Tableau beschreibt der Blogger in einem Wahlbüro seine Emotionen - kurz bevor er seine Stimme abgibt:

„Ich werde für Mussawi stimmen, ohne Zweifel, aber ich habe Angst. Vor dieser Aufregung, vor diesem Aufschrei, vor dieser unlogischen grünen Farbe, vor diesen nächtlichen Aufmärschen [...]. Vor der unwissenden Weitergabe der Unlogik durch meine Mitbürger. Ich habe Angst vor den Enttäuschungen nach dieser Erregung. [...]“ (vgl. 00:20:50-00:21:13)

Die Zeitangabe wird durch ein Textinsert gemacht, wie alle Blogeinträge, die animiert werden: „BLOG, 5.06.2009“ (vgl. 00:20:50-00:20:54). In dieser Animation wird seine Erregung durch einen Wirbel gezeigt, die Menschen im Hintergrund in einen Strudel von violetten, grünen und weißen Farben überblendet und diese verschmelzen mit Realaufnahmen eines Menschentumults (vgl. Abb. 26, 00:20:50-00:21:13). So wird auf abstrakte Weise Mitgefühl beim Zuschauer erzeugt und mit der Kombination von Realaufnahmen die Situation verständlich und erlebbar gemacht. Die Aufregung und Ekstase bei den iranischen Mitbürgern, endlich frei wählen und somit vielleicht etwas in ihrem Land verändern zu können, wird in dieser Sequenz authentisch verwirklicht.



Abb. 26 (vgl. 00:21:07)

Die Angst und die Erfahrungen der Vergangenheit werden im Folgenden in einer noch abstrakteren Form durch Zeichnungen illustriert. Sie stellen mithilfe von Metaphern die Konsequenzen und Befürchtungen dar, die sich nach oder sogar schon während den Wahlen ereignen könnten. Sie beziehen sich auf die willkürliche Staatsgewalt – auf die Sittenwächter Ahmadinedschads – die durch wahllose Verhaftungen, Folterungen und Tötungen versuchen

könnten, die Menschen einzuschüchtern. Zu sehen ist ein Stimmzettel, der in eine Urne hineinfällt und sich in ein grünes Blatt eines Baumes verwandelt, das in eine scheinbar unendliche Tiefe hinabgleitet (vgl. Abb. 27 und Abb. 28). Daraufhin nimmt das Blatt die Gestalt einer zerknüllten Papierkugel an und fällt in ein rauschendes Meer, das die Papierkugel in eine Wüste schwemmt (vgl. Abb. 29). Die Papierkugel „entknüllt“ sich wieder und formt sich zu einem Papierblatt, auf dem persische Schrift zu sehen ist. Dieses Blatt könnte ein Symbol für die Verfassung sein, die bloß auf einem Stück Papier existiert, aber nie – den Menschen zugute – eingehalten wird. Es könnte aber auch für den Befehl des Regenten stehen, der den Aufmarsch von Polizei und Miliz gegen die Bevölkerung anordnet. Das Blatt Papier bleibt an einem der Garnisonsstiefel hängen. Zwischen den Füßen des Soldaten, der mitten in einer Wüste steht, ringt ein roter Fisch nach Wasser und bleibt nach einer Weile regungslos liegen (vgl. 00:21:14-00:21:42, Abb. 30). Auf der Geräuschebene wird in dieser Sequenz die Angst vor den „Wächtern“ des Landes durch marschierende Schritte und der melancholischen Melodie einer Viola verstärkt. Auf der Tonebene beschreibt der Blogger seinen Gefühlszustand mit den Worten:

„Unsere Geschichte hat gezeigt, dass hinter solchen zerstörerischen Wellen stets eine endlose Wüste liegt. Sehr plötzlich können die fröhlich marschierenden, Turnschuh tragenden Füße sich zu den im Gleichschritt laufenden Garnisonsstiefeln verwandeln. Davor fürchte ich mich. Es ist schon mal passiert und es kann wieder passieren.“ (vgl. 00:21:14-00:21:42).



Abb. 27 (vgl. 00:21:17)



Abb. 28 (vgl. 00:21:21)

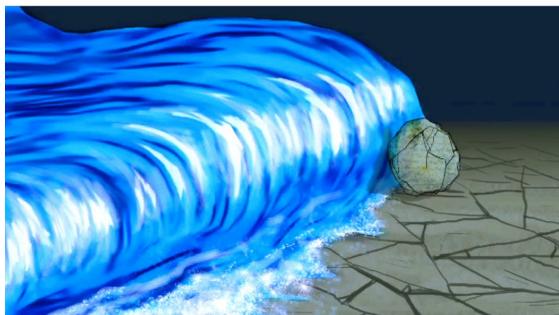


Abb. 29 (vgl. 00:21:28)



Abb. 30 (vgl. 00:21:37)

Die Musik in THE GREEN WAVE ist für den Film komponiert worden. Sie hat hauptsächlich die Funktion, Gefühle beim Zuschauer hervorzurufen und zu verstärken. Gleichzeitig vermittelt sie einen historischen und gesellschaftlichen Kontext; das heißt die Melodien passen zur abendländischen Kultur. Sie begründet eine Atmosphäre, die bis zu der eben beschriebenen Animation eine positive Assoziation zu den Bildern herstellt. Die Vorgänge nach den Wahlen werden mit einer Musik unterlegt, die negative Assoziationen hervorruft. Die tiefen, einschneidenden Töne des Pianos und eine atonale scharfe Melodie der Viola propagieren eine nahende Katastrophe. Diese Musik wird Bildern von Militär und Soldaten unterlegt, dazwischen klären Interviews darüber auf, was geschehen ist (vgl. 00:21:44-00:23:16). Mohseni erklärt, was passiert ist:

„Der Verlauf der Ereignisse war furchtbar. In den meisten Städten wurden die Wahlkampfbüros überfallen und geschlossen. [...] Die Redaktionen wurden geschlossen. Dann wurden verschiedene Internetseiten gefiltert, später SMS- und Telefonnetze abgeschnitten.“ (vgl. 00:22:29-00:22:36 und 00:23:02-00:23:11)

Die Abschottung durch die getrennten medialen Leitungen beweisen die nachfolgenden „twitter“-Einträge. Diese wurden so konzipiert, dass sie in „Realzeit“ angezeigt werden. Gemeint ist damit, dass auf einem schwarzen Hintergrund, der mit einem Filter überzogen wurde - sodass er einem Computerbildschirm ähnelt - die Worte getippt werden, als ob die Person gerade in diesem Moment die Zeilen verfassen würde (vgl. 00:23:17-00:23:38, 00:23:48-00:24:05, 00:25:22-00:25:47 und 00:38:56-00:39:17).

Eine dieser Nachrichten lautet: „Mousavi: I don't have a way to communicate with people. 11:39PM“ (vgl. 00:23:22) oder „SMS is still shut down, cellphones aren't working, and all major websites are filtered. 10:23PM“ (vgl. 00:23:25-00:23:26). In einer der folgenden Szenen wird wieder ein Blogeintrag animiert und mit dazu passenden Bildern versehen. Die Aufnahmen sind deutlich als Amateuraufnahmen erkennbar, die aus einem Gebäude heraus gefilmt wurden und zeigen, was in den Straßen geschah. Der Erzähler sieht aus dem Fenster hinab und erzählt:

„BLOG, 16.06.2009. Heute hat der Schweigemarsch stattgefunden. Als ich gemeinsam mit meinem Freund zurückging, trafen wir auf einen jungen Mann, der dabei war die Scheiben in den Autos in unserer Gasse mit seinem Schlagstock zu zertrümmern. Als wir ihn daran hindern wollten bedrohte er uns mit seiner Pistole und sagte, dass wir uns an die Wand stellen sollen, damit er uns durchsuchen kann. In diesem Moment fiel uns ein Funkgerät auf und uns wurde klar, dass er zu den Militärorganen gehört.“ (vgl. 00:29:02-00:29:42)

Diese Tatsache belegt auch Ali Schirasi in seinem Text über die „Grüne Revolution“:

„Eine Millionenbewegung zieht freilich auch Menschen an, die den Freiraum nutzen, um Steine zu werfen oder Fahrzeuge anzuzünden, und sie ist zudem Ziel staatlicher Provokationen. So schleusen die Pasdaran¹⁰⁰ Leute in Zivil ein, die Steine werfen und Scheiben einschlagen, oder sie überfahren Demonstranten vor den Augen der anderen erst mit dem Vorwärts- und dann mit dem Rückwärtsgang.“¹⁰¹

Die Ausführungen eines tragischen Ereignisses, die Khalatbari beschreibt, werden ebenfalls durch Verwendung einer Animation illustriert. Durch ihre bildliche Beschreibung ließen sich zu ihren Worten passende Zeichnungen anfertigen. Mithilfe der bewegten Comics wird dieses einschneidende Ereignis auf eine Weise verkörpert, die dem Zuschauer die brutalen Vorgänge der Miliz verbildlicht. Khalatbaris Ausführungen hätten viel weniger Aussagekraft, wenn sie die Ereignisse bloß beschreiben würde. Die Animationen verleihen der Episode durch die dramatischen Bilder, zusammen mit der dramatisierenden Musik eine Wucht, die dem Zuschauer durch die Tatsache, dass sich diese Geschichte so ereignet haben könnte, den Atem stocken lässt. Gleichzeitig können die Emotionen Khalatbaris – ihr entsetztes Gesicht während sie das Geschehen beobachtet – realitätsnah dargestellt werden (vgl. 00:36:29-00:37:39).



Abb. 31 (vgl. 00:37:09)



Abb. 32 (vgl. 00:37:19)



Abb. 33 (vgl. 00:37:23)



Abb. 34 (vgl. 00:37:26)

¹⁰⁰ Anmerkung: Pasdaran ist der offizielle Name der Iranischen Revolutionsgarde, der schon erwähnten Sittenwächter des Regimes.

¹⁰¹ Vgl. Schirasi (2010), Die „Grüne Bewegung“ und ihre Vorläufer.

Auf Abb. 31 erkennt man wie Khalatbari den Jungen in der Gasse beobachtet. In Abb. 32 rasen die Milizen auf Motorrädern auf den Jungen zu. Sie schlagen auf ihn ein und lassen ihn am Boden liegend und blutend zurück (vgl. Abb. 34).

Die Blogbeiträge von Azade illustrieren plastisch wie viele Zivilisten von Milizionären verletzt oder getötet worden waren. Da Azade eine Medizinstudentin ist und in einem Krankenhaus arbeitet, kann gesagt werden, dass die Beschreibungen aus erster Hand stammen. Ein Ereignis, das sich am 20. Juni 2009 wie ein Lauffeuer im Internet verbreitete, war die Ermordung der Studentin Neda Agha-Sultan. Personen nahmen mit ihren Handys auf, wie Neda im Sterben liegt und sie wurde zur Ikone dieser demokratischen Bewegung ernannt.¹⁰² Diese Aufnahmen werden auch im Film gezeigt (vgl. 00:39:18-00:39:32). Laut Azades Blog vom 17.06.2009 herrschte Chaos in den Krankenhäusern und „Obwohl es die Anordnung gab alle verletzten Aufständischen in Militärkrankenhäuser zu schicken, waren alle anderen Krankenhäuser überfüllt [...]“ (vgl. 00:39:42-00:39:49). Die am stärksten auf realitätsnahen Erzählungen der Blogger basierenden Animationen sind mit Sicherheit die von den Verhaftungen und Folterungen. Da bis dahin durch Archiv- und Handyaufnahmen klar gestellt wurde, dass das Militär und die Sittenwächter keine Gnade zeigten, bestürzen und überzeugen die Animationen, die die Vorgänge in den Gefängniszellen illustrieren. Im Blog vom 28.07.2009 schildert der männliche Blogger seine Verhaftung am 8. Juli 2009. Damals war er 21 Jahre alt. Auch da wird zuerst mit einer Verschmelzung von Animation und Realaufnahmen gearbeitet, zur Verdeutlichung der Ausführungen und Darstellung seiner Gedanken um immer wieder an eine Realität erinnert zu werden, die sich im Iran ereignet hatte (vgl. Abb. 35). Als der Blogger bereits in die Gefängniszelle gebracht wurde, erfasst er die unmenschlichen Zustände, auf die er stieß: „Allein in dem Raum, in den sie uns hineinwarfen waren zweihundert Leute eingesperrt. Alle waren verletzt.“ Der ehemalige UN-Ankläger, dessen Interview mit dieser Animation parallel montiert wurde, bestätigt die Zustände in den Gefängnissen:

„Wir wissen aus vielen unterschiedlichen Quellen, von Zeugen, die das Gefängnis Kahrizak überlebten, dass Menschen in extrem überfüllten Zellen, auf kleinstem Raum eingesperrt wurden. Dies geschah nicht etwa aus Platzmangel, sondern mit der Absicht, Menschen unter inhumanen Bedingungen festzuhalten. Man enthielt ihnen Nahrung und Medizin vor.“(vgl. 00:46:45- 00:47:16)

¹⁰² Vgl. Dahlenburg (2010), Chronik der Ereignisse seit der Präsidentschaftswahl im Iran am 12. Juni 2009.

Die Animationen im Gefängnis sind in schwarzen Farben gehalten, mit blauen Schattierungen zur Erkennung von Konturen (vgl. Abb. 36). Das einzig hervorstechende ist das leuchtend rote Blut am Boden, an den Wänden und Menschen selbst. Durchbrochen werden diese Illustrationen einerseits von dem Erzähler, der auf seinem Bett mit verschränkten Händen an seinen Kopf gelehnt – dieses Bild verfärbt sich gleichzeitig in das Rot des Blutes, um die Darbietung noch einmal zu verstärken (vgl. Abb. 37); andererseits von Interviews, beispielsweise des ehemaligen Milizionärs Ebrahimi, der erklärt, was einen in der Haft erwartete. Eine realistische Darstellung in den Zellen wird nicht ausgespart (vgl. Abb. 38) – genauso wenig wie die Andeutung der Vergewaltigungen (vgl. 00:43:17-00:51:41).



Abb. 35 (vgl. 00:44:14)



Abb. 36 (vgl. 00:46:41)



Abb. 37 (vgl. 00:47:21)



Abb. 38 (vgl. 00:48:53)

Einen Einblick in die Sicht der Milizionäre gewährt ein Blog von Azade vom 25.06.2009. In dieser Episode bekommt Azade einen überraschenden Anruf von ihrem Cousin, mit dem sie sonst keinen Kontakt hat. Dieser bittet sie um ein Treffen. Währenddessen erzählt er seiner Cousine davon, wie die Kommandanten der Kampftruppen ihr eigenes wahlloses Töten rechtfertigten. Im Namen Gottes würden ihnen ihre Taten verziehen werden. Die Animationen stellen den Angriff auf eine Gruppe junger Demonstranten dar und die Zusammenkünfte der Milizionäre in Moscheen, die detailgetreu nachgezeichnet wurden (vgl. 00:52:51-00:56:27). Vor diesen Aufnahmen tätigt Akhavan eine Aussage, die sich auf das bezieht, was der Zuschauer genau in diesem Augenblick zu sehen bekommt. Die Tatsache,

dass das, was das iranische Regime seiner Bevölkerung antut, festgehalten wird und der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt wird:

„Die heutigen Machthaber im Iran werden sich für ihre Taten verantworten müssen. Ihre Verbrechen sind dokumentiert und aufgezeichnet. Der Tag wird kommen, an dem sie sich rechtfertigen müssen.“ (vgl. 00:52:36-00:52:51)

Ein weiteres tragisches Ereignis wurde mittels Animation illustriert, nämlich der Verlust einer Mutter. Ihr Sohn wurde von der Miliz verhaftet und ermordet. Die Realaufnahmen der weinenden und schreienden Mutter am Grab ihres Sohnes werden im Nachhinein gezeigt. Diese Sequenz verweist auf alle Mütter des Landes, deren Kinder grundlos sterben mussten (vgl. 00:58:13-01:00:19, Abb. 39 und Abb. 40).

Die Erfahrungen Mohsenis, Khalatbaris und Sadrs werden in den letzten Sequenzen mit Animationen illustriert. Dass sie diese offen darstellen lassen, in einem Land, das durch Terror und Zensur bestimmt wird, scheint verwunderlich. Anhand ihrer Aussagen wird klar, dass sie nicht mehr im Iran leben sondern sich ins Ausland abgesetzt haben. Dies wird auch der einzige Grund sein, warum sie sich filmen ließen und bedeutet auch gleichzeitig, dass sie beschlossen haben, nicht mehr in den Iran zurückzukehren.



Abb. 39 (vgl. 00:58:29)



Abb. 40 (vgl. 00:59:57)

Die Animationen in diesem Film dienen hauptsächlich der Veranschaulichung von Gefühlen, Erinnerungen und der grausamen Folterungen durch das Regime. Sie werden genutzt, da wenig bis kein Archivmaterial zu den Ereignissen vorhanden ist. Ebenfalls stellen sie ein Mittel zur Darstellung von politischen Aussagen dar. Aus dokumentarischer Sicht ist der Film – wie CHICAGO 10 – ein Kompilationsfilm, in dem beobachtende und erklärende Verfahren verwendet werden.

8.3 The Green Wave vs. Chicago 10

Die beiden Filme arbeiten nach demselben Prinzip: Sie kompilieren Archivaufnahmen mit Animationen – Vorgänge, die durch die gezeichneten oder computeranimierten Sequenzen illustriert werden, werden durch Archivaufnahmen bestätigt oder verstärkt. In *THE GREEN WAVE* kommen noch die Interviews und „twitter“-Einträge hinzu. Die Protokolle der Gerichtsverfahren in *CHICAGO 10* können mit den Blogeinträgen im Internet in *THE GREEN WAVE* verglichen werden. Da zu den Gerichtsverfahren keine Realfilmaufnahmen vorhanden sind und die „Protokolle“ zu den Geschehnissen im Iran durch die Repression nur im Internet schriftlich niedergelegt werden konnten, bedienen sich beide Regisseure der Animation. In beiden Filmen wird auf die Authentizität des Gezeigten hingewiesen, entweder durch ein Textinsert – wie bei *CHICAGO 10* – oder durch einen Audiokommentar – wie bei *THE GREEN WAVE*. Im Dokumentarfilm von Ali Samadi Ahadi wird durch Aussagen von Zeitzeugen und durch von Medien unveröffentlichten Ereignissen von Handykameras auf authentisches Material hingewiesen. Die Animationen hingegen zeichnen ein realistisches Bild von Personen, die sich in diesem Film zu Wort melden. Anders Brett Morgen, der durch die mediale Verbreitung der Vorgänge während der „National Democratic Convention“ in Chicago im Jahr 1968 eine Fülle an Archivmaterial zur Verfügung hatte – sowohl aus den Medien als auch aus privatem Besitz. Durch die Kraft des Arguments und der Kontinuität und Kausalität der Montage verstärken beide Filme die Annäherung an die vorfilmische Realität und überzeugen durch einen Mehrwert an realistischen Bezügen zur alltäglichen Realität. Auf der Ebene der Musik unterscheiden sie sich dadurch, dass in *CHICAGO 10* „Nicht-Filmmusik“ verwendet wurde, die auf der Ebene der äußeren Realität auf gesellschaftliche Kontexte verweist, eine bestimmte Stimmung erzeugt, oftmals historische Bezüge durch Musiknummern aus den 1960ern herstellt, durch ein Leitmotiv formbildend ist, den Zuschauer physiologisch konditioniert und die Musik sogar eingesetzt wird, um Komik und Absurdität des Gesehenen zu verstärken und zu untermalen. In *THE GREEN WAVE* kommt extra für diesen Film komponierte Musik zur Verwendung, die im „ersten“ Teil des Filmes, also während der Darstellungen, vor und während der Wahlen die Euphorie, Hoffnung und positiven Emotionen der iranischen Bürger unterstreicht und damit die Emotionen der Zuschauer positiv beeinflusst. Durch den Einsatz von Originalgeräuschen und Tönen ist eine authentische Vermittlung von Ort und Gemütslage der Menschen hörbar. In der „zweiten“ Hälfte des Filmes – nach den Wahlen und während der Repression Ahmadinedschads – lässt eine bedrohliche Musik den Zuschauer mit den iranischen Bürgern mitfühlen und verstärkt

die aussichtslose Atmosphäre. Die Animationsgattungen, die sich in beiden Filmen wiederfinden, sind solche mit politischen oder ethischen Anforderungen und solche die als Wieder- bzw. Nacherzählung fungieren. In CHICAGO 10 werden die Möglichkeiten der Animation dahingehend erweitert, dass sie die Form der Darstellung nutzen, um unrealistische Begebenheiten durch eine künstlich hergestellte Authentizität zu legitimieren. Auch wird in diesem Film auf vorhergehende Konzepte der Darstellung durch Animation zurückgegriffen. THE GREEN WAVE fällt in die ursprüngliche (primäre) Animationskategorie, die versucht Emotionen zu erforschen oder zu definieren und bedient sich dabei auch abstrakter Illustrationen. In beiden Filmen dienen die Animationen der filmischen Wiedergabe von Situationen, die als Realbild nur eingeschränkt oder begrenzt darstellbar wären. In CHICAGO 10 nutzt Morgen unter anderem auch die Möglichkeiten Dinge in einem breiterem Rahmen zu veranschaulichen. Ahadis Intentionen zum Griff der Animation können darauf hinweisen, dass wenig bis kein Archivmaterial zur Verfügung stand und die Blogger teilweise anonymisiert werden wollten. Außerdem haben die Animationen das Ziel, Erinnerungen und Gefühle zu veranschaulichen. Beide Filme bedienen sich – in dokumentarischer Eingrenzung - des erklärenden Verfahrens (expository), ohne einen Kommentar zu verwenden, der als übermächtiger Erzähler die Geschehnisse erklärt oder deutet. Andererseits werden durch den Einsatz von Textinserts die Geschehnisse zwischendurch erklärt. Die Anwendung des teilnehmenden Verfahrens (participatory) wird jedoch nur hinsichtlich der Verwendung von Archivaufnahmen deutlich. In THE GREEN WAVE gibt es noch ein anderes Merkmal, das in die Eingrenzung des teilnehmenden Modus hineinpasst: das Aufkommen von Interviews bzw. vom Filmemacher unkommentierter Statements. CHICAGO 10 kann zusätzlich noch in die Kategorie der reflexiven Darstellung eingeordnet werden.

9 Filmbeispiel: Ari Folmans WALTZ WITH BASHIR (2008)

Der israelische semi-dokumentarische Film von Ari Folman ist im Gegensatz zu den ersten beiden Filmen erstens vollkommen animiert, zweitens basieren die Erzählungen auf sehr subjektiven Erfahrungen bestimmter Personen. Er bedient sich einer spielfilmähnlichen Dramaturgie, auch wenn das Interview die Handlung vorantreibt. Die dargestellten Ereignisse basieren auf persönlichen Erinnerungen, wie die Interviews und Blogeinträge in *THE GREEN WAVE*. Im Unterschied dazu besteht eine größere Zeitspanne zwischen Ereignis und Erinnerung. Auch Träume und Halluzinationen spielen in *WALTZ WITH BASHIR* eine große Rolle und bestimmen die Erzählung. Ari Folman nutzt die Möglichkeiten der Darstellung durch die Animationen verschärft um durch die Zeichnungen eine realistische Illustration vorzuzeigen, die als Realfilm kaum umsetzbar wäre. Ari Folman selbst ist der Hauptprotagonist dieses Filmes. Er begibt sich auf die Suche nach seiner verloren gegangenen Erinnerung an das Massaker von Sabra und Shatila als er als Soldat 1982 im Libanon stationiert war. Da Erinnerungsstrukturen und –funktionen in *WALTZ WITH BASHIR* direkt angesprochen werden, wird ein wissenschaftlicher Exkurs zu Gedächtnis und Erinnerung der Filmanalyse vorangestellt. Dieser Film bietet keinerlei politische Aufklärung zum Libanonkrieg und der Zuschauer muss sich auf sein eigenes Wissen bezüglich dieses Krieges verlassen. Somit wird auch hier im historischen Teil nur allgemein erläutert, wer am Krieg beteiligt war und was es mit dem Massaker auf sich hatte. Die Stütze für diese Erklärungen bietet ein Augenzeugenbericht des Journalisten Robert Fisk, der sich 1982 im Libanon befand.

9.1 Das Massaker von Sabra und Shatila im Libanonkrieg

Offiziell dauerte der libanesische Bürgerkrieg von 1975 bis 1990. Zu den bestehenden Kriegsparteien kam im Jahr 1978 Israel hinzu, das die südlichen Teile des Landes besetzte. Es überließ ihren Bündnispartnern, den Mitgliedern der christlichen Freischar, uneingeschränktes Gefecht gegen die Palästinenser. Einer der wichtigsten Verbündeten der Israelis war Major Saad Haddad, der zuvor mit seiner Streitmacht die libanesische Armee abtrat. Unter israelischer Wache konnte Haddad und seine Südlibanesische Armee (SLA) die Verbrechen im palästinensischen Flüchtlingslager Sabra und Shatila in West-Beirut verüben. Die Phalangisten waren ebenfalls Verbündete Israels und hatten es sich zum Ziel gemacht das bisherige Regiment aufrechtzuerhalten. Sie wollten mit Israels Unterstützung die palästinensischen „Eindringlinge“ beseitigen. Als am 14. September 1982 Bachir Gemayel –

der libanesische Präsident – bei einem Anschlag ermordet wurde, fassten die Phalangisten den Entschluss für die Ermordung Gemayels Vergeltung zu üben. Die Rache sollte an den Verdächtigen – den Palästinensern – verrichtet werden. Fest steht, dass Ariel Sharon – der israelische Verteidigungsminister – den Anschlag auf das Flüchtlingslager geplant hatte. Die israelischen Truppen vereinbarten, dass die Palästinensische Befreiungsorganisation (PLO) aus der Stadt abgezogen und nach Tunesien gebracht wurde. Somit blieben nur die palästinensischen Familien übrig, die es geschafft hatten, nach der Vertreibung aus Israel und Jordanien, zu überleben. Verteidigungsminister Sharon nannte diese Zivilisten jedoch Terroristen, denen man entgegenwirken musste. Dem Massaker fielen zwischen 2000 und 3500 Menschen zum Opfer.¹⁰³

9.2 Exkurs: Blick in die Vergangenheit – Trauma und Erinnerungen

In diesem Kapitel wird der Zusammenhang zwischen traumatischen Erlebnissen und Erinnerungen kurz beschrieben und erklärt. Die Frage, in welcher Form traumatische Erinnerungen gespeichert und wiedergegeben werden und welche Symptome im Zuge einer Posttraumatischen Belastungsstörung (PTSD) und Dissoziation auftreten, wird erörtert. Dieser Ausflug in die Funktionen des menschlichen Gedächtnisses im Zusammenhang mit Träumen bildet eine Hilfestellung für eine „objektivere“ Interpretation und Deutung der illustrierten Erinnerungen in *WALTZ WITH BASHIR*. Denn die Erinnerungen basieren auf Erzählungen realer Personen, die sich im Libanonkrieg befanden und um ihr Überleben kämpften. In wissenschaftlichen Studien wurde nachgewiesen, dass, wenn der Körper über einen längeren Zeitraum Stressreaktionen ausgesetzt wird, es zu einem erhöhten Spiegel der Stresshormone führt, die sich negativ auf die Nervenzellen auswirken. Die Folge davon ist, dass sich traumatische Erlebnisse als Emotionen, Impressionen und körperliche Registrierungen im Gedächtnis manifestieren. Diese Art der Manifestation von Erinnerung wird „hippocampale Amnesie“ genannt und bedeutet, dass die traumatisierte Person kein fassbares Erinnerungsvermögen an die erlebten Situationen besitzt. Eine PTSD tritt in den meisten Fällen dann auf, wenn zwischen acht Wochen und sechs Monaten das Trauma nicht verarbeitet wurde.¹⁰⁴ In einem Interview erklärt der Regisseur – Ari Folman – er hätte, bevor er mit der Produktion des Filmes begann, nie mit jemanden über seine Erlebnisse im

¹⁰³ Vgl. Fisk, R. (2011). *Sabra und Shatila. Ein Augenzeugenbericht. Libanon 1982*. Wien: Promedia-Verl.

¹⁰⁴ Vgl. Reddemann, L., & Dehner-Rau, C. (2004). *Trauma. Folgen erkennen, überwinden und an ihnen wachsen*. Stuttgart: Trias-Verl.

Libanonkrieg gesprochen.¹⁰⁵ Die Definition einer Posttraumatischen Belastungsstörung - laut dem DIAGNOSTIC AND STATISTICAL MANUAL OF MENTAL DISORDERS – besagt, dass die Erinnerungen an ein Trauma sowohl lebhaft bis gar nicht mehr zum Vorschein treten; die meisten Patienten beschreiben eine Kombination aus beidem. Die Ursache dafür, warum traumatische Erinnerungen anders entschlüsselt werden, als gewöhnliche Erinnerungen, könnte auf die extreme emotionale Erregung zurückzuführen sein, die auf die Gedächtnisfunktionen im Hippocampus störend einwirkte.¹⁰⁶ Häufige Symptome einer PTSD sind das Vorhandensein der nicht verarbeiteten Episoden, die in Form von Alpträumen, Flashbacks, Gefühlen, bruchartigen oder körperlichen Erinnerungen wiederaufleben. Diese Anzeichen einer PTSD werden durch so genannte Trigger hervorgerufen, die alles sein können, was eine persönliche Assoziation zu dem traumatischen Erlebnis herstellt. Sehr oft werden eben diese Trigger vermieden, damit derartige Reaktionen nicht auftauchen. Intensivere Folgen der PTSD werden oftmals als dissoziative Störungen beobachtet. Eine einfache Posttraumatische Belastungsstörung charakterisiert sich durch ein Wiedererleben in Form von angstbesetzten Erinnerungszuständen – so genannten Intrusionen; oder in der Vermeidung von Trigger und dem Anhalten einer Übererregung, die als chronischer traumatischer Stress bezeichnet wird. Das dissoziative Phänomen wurde von dem amerikanischen Psychiater Dell in drei Schweregrade unterteilt. Die einfache dissoziative Störung ist unter anderem durch Amnesie, Flashbacks, Depersonalisation und Derealisation und Trancezustände gekennzeichnet. Die komplexen dissoziativen Störungen unterteilen sich in zwei Kategorien. Erstens, als teilabgespaltene Selbstzustände; diese definieren sich dadurch, dass die Person von zwei oder mehreren Identitäten kontrolliert wird. Diese Störung äußert sich in Anzeichen wie beispielsweise das Führen von inneren Dialogen mit sich selbst, das Erleben von Emotionen oder Gedanken, die nicht als die eigenen erlebt werden oder Verwirrung über das eigene Ich. Zweitens, als vollabgespaltene Selbstzustände, die in schwerwiegenden Fällen zum Verlust des Zeitgefühls führen können, oder Verhaltensweisen an den Tag bringen, an die sich die Person nicht mehr erinnern kann.¹⁰⁷ Wenn eine Person ein Erlebnis im Gedächtnis speichert wird dieses nicht als abgegrenzte Erinnerung verankert sondern wird durch bereits vorhandene, ähnliche Erfahrungen und durch den Gefühlszustand der Person im Moment des Erinnerens verzerrt. Traumatisierte Menschen befinden sich in

¹⁰⁵ Vgl. Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, "Making of".

¹⁰⁶ Vgl. Kolk v. d., A. B., & McFarlane C. A., & Weisaeth, L. (2007). *Traumatic stress. The Effects of Overwhelming Experience of Mind, Body, and Society*. New York, NY [u.a.]: Guilford Press.

¹⁰⁷ Vgl. Reddemann & Dehner-Rau (2004), Trauma.

einem Schreckzustand, in dem sie die Erinnerungen zunächst nicht verbalisieren können – obwohl sie wissen, was ihnen zugestoßen ist. Dieser Zustand erschwert es Patienten ihre Gefühle und Wissen über das Trauma zu artikulieren. Wichtig ist auch, dass die Emotionen, Bilder und Sinneseindrücke, die das traumatische Ereignis im Gedächtnis hinterlässt gleichbleibend sind und sich im Laufe der Zeit nicht verändern. Sobald die Personen beginnen über das Trauma zu sprechen und versuchen ihm eine verbale Bedeutung zuzuordnen, wandeln sich die traumatischen Erinnerungen in gewöhnliche um; wie alle Erinnerungen, sind diese anfällig für Verzerrungen. Wenn die traumatisierte Person einmal begonnen hat, sich ihrer Erinnerungen bewusst zu werden, besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass sie ebenfalls versucht, die Lücken zu füllen um das Bild zu vervollständigen.¹⁰⁸ Das Gedächtnisvermögen ist in diesem Zusammenhang jedoch noch nicht umfassend entschlüsselt und das folgende Zitat erklärt, wie vorsichtig mit der Interpretation des Filmes in Bezug auf die Annäherung der Darstellung einer Realität umgegangen werden muss:

„Like all stories that people construct, our autobiographies contain elements of truth, of things that we wish had happened, but did not, and elements that are meant to please the audience. The stories that people tell about their traumas are vulnerable to distortion as people’s stories about anything else. However, the question of whether the brain is able to “take pictures”, and whether some smells, images, sounds, or physical sensations may be etched onto the mind and remain unaltered by subsequent experience and by the passage of time, still remains unanswered.”¹⁰⁹

9.3 Nachgezeichnete „Wirklichkeit“: Ästhetik und Wirkung

In *WALTZ WITH BASHIR*, in dem eine subjektive Perspektivierung auf persönliche Erlebnisse israelischer Soldaten während des Bürgerkriegs im Libanon gezeigt wird, liegt das Augenmerk weniger auf einer durchgehend realistischen Illustration von Erinnerungen. Vielmehr wird die Art und Weise untersucht, in der die Animationen eine subjektive Authentizität vermitteln. Neben Farbgebung, Dialogen, Geräuschen und Machart des Filmes, spielt die komponierte Musik von Max Richter eine separate Rolle bei der Verstärkung und Darlegung der inneren Realität. Dessen Wirkung vermittelt - in gesonderter Prägung – ein authentisches Erleben der nachgezeichneten „Wirklichkeit“. Die Wahrnehmung kann durch die Animationen erweitert werden und in *WALTZ WITH BASHIR* werden diese Möglichkeiten gänzlich ausgenutzt. Der Film kann in die Gattungskategorien der selbstreflexiven, abstrakten – bei der Verbildlichung von Träumen, Erinnerungen und Visionen – und ursprünglichen

¹⁰⁸ Vgl. Kolk [u.a.] (2007), Traumatic stress.

¹⁰⁹ Kolk [u.a.] (2007), Traumatic stress, S. 297.

(primären) Animation eingeordnet werden. Durch die Interviews kategorisiert sich WALTZ WITH BASHIR in die teilnehmende Dokumentarfilmform und in die reflexive Form, die durch die durchgehende Animation die traditionelle Machart des Dokumentarfilms hinterfragt. Ebenfalls wird die performative Animationsgattung genutzt. Letzteres bezeichnet die Repräsentation der Welt als eine, die mehr für den Zuschauer bereithält, als die erkennbaren „Beweise“, die unsere Wahrnehmungen und Erkenntnisse prägen. Der einzige Hinweis, dass sich der Film auf das sich tatsächlich ereignete Massaker in Sabra und Shatila bezieht, sind die am Ende des Filmes gezeigten Realbilder von den getöteten Palästinensern.

Die Eröffnungsszene des Filmes, in der ein immer wiederkehrender Traum von Boaz Rein-Buskila dargestellt wird, legt auf mehrere Weisen die Stimmung des Filmes fest (vgl. 00:00:59-00:03:07¹¹⁰). Die Farbgebung der Hunde und der Stadt ist in graue Farben getaucht. Im Kontrast dazu steht der schwefelfarbene Himmel, die Augen und Zähne der Hunde. Die Szene verrät nicht von Beginn an, dass sie als Traum zu deuten ist. Die Zeichnungen der Tiere, die Geräusche, die dem Umwerfen der Tische und Stühle, den durch Pfützen laufenden Hunde unterlegt sind, wirken realistisch. Jedoch ist das Grollen und Bellen der Tiere nicht hundeähnlich. Die Musiknummer „Boaz And The Dogs“¹¹¹ vermittelt auf der Ebene der inneren Realität die Atmosphäre des Filmes. Durch die elektronischen Klänge findet eine Überhöhung der Szene statt. Gleichzeitig erzählt die Musiknummer von Boaz' Traum und repräsentiert eine gewisse Irrealität, die dieser Traumdarstellung zugute kommt. In einer Einstellung dieser Szene wird ein dekonstruktiver Hinweis hinsichtlich der Animation gemacht: in dieser laufen die Hunde direkt auf den Zuschauer zu und „rammen“ die Kamera; zurück bleibt ein deutlich erkennbarer Speichelfleck im Bildausschnitt (vgl. Abb. 41). In der folgenden Szene sieht man Ari und Boaz in einer Kneipe. Boaz erzählt von dem immer wiederkehrenden Traum mit den 26 Hunden. Im Laufe des Gesprächs stellt sich heraus, dass die Hunde in Boaz' Traum eine Assoziation zu Erlebnissen während seiner Stationierung im Libanonkrieg herstellen. Er erzählt Ari, dass er auf keine Menschen schießen konnte, deshalb schickten ihn seine Kameraden meistens vor, um die Hunde zu erschießen, damit sie die Truppen nicht verrieten.

¹¹⁰ Anmerkung: sämtliche Zeitangaben zu WALTZ WITH BASHIR beziehen sich auf die in der Filmographie angegebene DVD-Version.

¹¹¹ Vgl. Ehrbacher, F. (Hg.) (2002ff.). *CD-Lexikon – Die Musik-Datenbank*. Zugriff am 25.02.2013 unter http://www.cd-lexikon.de/album_soundtrack-waltz-with-bashir.htm.



Abb. 41 (vgl. 00:02:07)

Boaz' Erzählungen werden illustriert und auf musikalischer Ebene stellt die Musiknummer „Iconography“¹¹² die Suche nach der Bedeutung des Traums dar. Sie stellt atmosphärisch eine Verbindung zwischen wiederkehrenden Träumen her, die mit Assoziationen im Krieg verbunden sind. Boaz' Traum hat zwanzig Jahre auf sich warten lassen, bevor er ihn vor 2 ½ Jahren begann, jede Nacht heimzusuchen. Er erklärt, dass es 26 Hunde gewesen sind, die er erschossen hatte und dass er sich an jeden einzelnen erinnern kann. Die Frage Aris, ob sein Freund schon einmal etwas dagegen unternommen, z.B. einen Therapeuten aufgesucht hätte, verneint er. Deswegen hat er aber *ihn* angerufen, denn er ist Filmemacher. Boaz meint, Filme seien eine Art Psychotherapie, in denen Ari bereits alles aufgearbeitet hätte. Ari sagt aber, die Zeit im Libanon hätte er nicht verfilmt und auf Boaz' Frage, ob er an den Krieg und das Massaker von Sabra und Shatila denke, beantwortet Ari mit den Worten: „Nein. Nein, eigentlich nicht.“ Voller Verwunderung erinnert Boaz Ari, er sei 100 Meter davon entfernt gewesen. Ari kann sich jedoch nicht erinnern und erklärt: „Ich hab's nicht im System.“ (vgl. 00:03:08 - 00:06:20). Diese Szene weist darauf hin, dass das erwähnte Massaker bei den Beteiligten Narben hinterlassen haben muss. Zumindest leidet Boaz an einer Posttraumatischen Bewusstseinsstörung, die ihn durch Träume die Kriegereignisse wiedererleben lässt. Ari hingegen befand sich bis zu dem Augenblick in einem verschlossenen Zustand und während des Gespräches wird deutlich, dass er an einer Amnesie

¹¹² Vgl. Ehrbacher, F. (Hg.) (2002ff.). *CD-Lexikon – Die Musik-Datenbank*. Zugriff am 25.02.2013 unter http://www.cd-lexikon.de/album_soundtrack-waltz-with-bashir.htm.

bezüglich dieser Episoden leidet. An dieser Stelle wird klar, dass die Suche nach den Puzzleteilen seiner Erinnerung an das Massaker von Sabra und Shatila in diesem Film aufgearbeitet und gefunden werden soll. Auf dem Nachhauseweg im Auto erklärt Ari, dass auch bei ihm zum ersten Mal nach zwanzig Jahren seine Erinnerungen an den Libanonkrieg hervortraten. Diese Erinnerung bildet ein visuelles Leitmotiv - gekoppelt mit der Musiknummer „The Haunted Ocean“¹¹³ - das sich im Laufe des Filmes wiederholt. Zu sehen ist der junge Ari, der mit zwei weiteren Soldaten aus einem schwarzen Meer tritt. Die Kulisse ist in das schon zu Beginn des Filmes dominierende, schwefelartige Gelb getaucht; ein Gelb das in Erscheinung tritt, wenn Leuchtraketen in den Himmel geschossen werden. Ein zerbombtes Beirut vermittelt einen dramatischen Eindruck vom Krieg (vgl. Abb. 42). Die Umrisse zeigen die nackten Soldaten (vgl. Abb. 43), die sich ankleiden und durch die Straßen von Beirut gehen (vgl. Abb. 44). In der darauffolgenden Sequenz werden Aris Erinnerungen an das Massaker illustriert (vgl. Abb. 45). Das klassische Leitmotiv, dominiert von der Melodie einer Geige, vermittelt auf der Ebene der inneren Realität eine unter die Haut gehende und gleichzeitig auf filmischer Ebene realistische Darstellung Aris Gefühlszustand (vgl. 00:07:10-00:08:45). Die Gesichter der alten Frauen sind durch das ihnen widerfahrene Grauen gekennzeichnet (vgl. Abb 45).



Abb. 42 (vgl. 00:08:05)

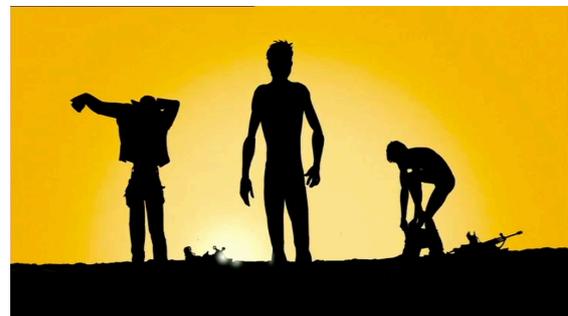


Abb. 43 (vgl. 00:08:11)



Abb. 44 (vgl. 00:08:26)



Abb. 45 (vgl. 00:08:36)

¹¹³ Vgl. Ehrbacher, F. (Hg.) (2002ff.). *CD-Lexikon – Die Musik-Datenbank*. Zugriff am 25.02.2013 unter http://www.cd-lexikon.de/album_soundtrack-waltz-with-bashir.htm.

Sie wirken verschwommen, das weist auf die verzerrte Erinnerung Aris an diese Situation und im Gesichtsausdruck der Soldaten sind Schuldgefühle zu lesen. In der folgenden Szene sucht Ari einen guten Freund – Ori Sivan – auf. Er hofft, von ihm Antworten auf seine Fragen zu bekommen. Ari beschäftigt die Tatsache, dass Boaz' Traum seine Erinnerungen an den Krieg ausgelöst hat, obwohl es keinen Zusammenhang zwischen ihm und den Hunden gibt. Daraufhin erzählt Ori von einem psychologischen Experiment, mit dem er versucht, Ari die Funktionen des Gedächtnisses zu verdeutlichen. Während dieses Experiments wurden einer Gruppe von Personen zehn Bilder aus ihrer Kindheit gezeigt, neun davon waren echte Bilder aus ihrer Kindheit, eines davon – der Vergnügungspark, in den die Kindheitsbilder montiert wurden - war gefälscht. Er erklärt weiter, dass 80% der Befragten sich an das gefälschte Bild erinnern konnten – die restlichen 20% nicht. Diese wurden gebeten, es sich noch einmal anzusehen. Danach gaben sie an, sich doch erinnern zu können. Ori erklärt, dass wenn im Gedächtnis Lücken sind werden diese mit Erinnerungen gefüllt, die niemals stattgefunden haben. Ori gibt Ari den Rat, die Personen zu befragen, die mit ihm im Krieg gedient haben. So beschließt Ari seinen Freund Carmi in Holland aufzusuchen (vgl. 00:08:46-00:11:35). Interessant an dieser Szene ist, dass auf der inhaltlichen Ebene die im Exkurs genannten Trigger angesprochen werden, die grundsätzlich alles sein können. So hat einerseits Boaz' Traum als solch ein Trigger fungiert, in dem er Aris Erinnerungen an den Libanon wiederaufleben ließ. Andererseits fürchtet sich Ari davor mit Carmi zu sprechen, weil er Dinge erfahren könnte, die er gar nicht wissen möchte. Ori beruhigt ihn, in dem er ihm erklärt, dass das Gehirn eben solche Trigger unbewusst vermeidet:

„Ich glaube, von Carmi wirst du wichtige Dinge erfahren, die du wissen willst. Denn, du wirst nie irgendwo hingehen, wo du nicht selber hingehen willst. Es gibt da einen Mechanismus, der das verhindert. Dieser Mechanismus hält dich davon ab, bestimmte Bereiche zu betreten, ‚Dunkel-Zonen‘; dein Gedächtnis führt dich nur dahin, wo du hinwillst.“ (vgl. 00:11:17-00:11:35)

Auf der visuellen Ebene wird mit dem Begriff Realität und Fiktion gespielt, wenn Ari die Frage stellt:

„Willst du damit sagen, dass meine Erinnerungen an das Massaker dem Foto aus dem Vergnügungspark gleichen? Es hat gar nicht stattgefunden, ich habe sie erfunden?! Es ist überhaupt nicht real?“ (vgl. 00:10:37-00:10:48)

Während er diesen Satz ausspricht, ist im Hintergrund das falsche Bild vom Vergnügungspark zu sehen. Es wurde in Grauschattierungen als Ausblick aus dem Fenster montiert und verweist auf gefälschte Erinnerungen (vgl. Abb. 46).



Abb. 46 (vgl. 00:10:48)

Gleichzeitig zeigt es, auf welche Art die Animation eine Hilfestellung sein kann. Diese Art der Darstellung wäre als Realbild nur schwer umsetzbar gewesen. Auch dekonstruiert es die Animation und verwischt die Grenzen zwischen einem authentisch in der Realität Film stattfindenden Gespräch und des Entsetzens Aris, dass sein Gedächtnis ihm einen Streich gespielt haben könnte. Auf auditiver Ebene bediente sich der Komponist Max Richter eines klassischen Stückes. Er nahm Johann Sebastian Bachs „Concerto No. 5 in F Minor for Harpsichord and Strings, BWV 1056“¹¹⁴ und nannte den Titel „JSB/RPG“¹¹⁵. Denn dieses Musikstück kommt in zwei Szenen zur Verwendung. In der eben besprochenen Szene, untermalt es die Bilder der Jahrmarktes, die im Gedächtnisexperiment verwendet wurden und hat eine idyllisierende Funktion auf der Ebene der inneren Realität. „RPG“ könnte für „rocket propelled grenade“ stehen, denn diese Melodie wird in der Szene, in der Shmuel Frenkel und andere Soldaten durch einen Obstbaumhain gehen und von einem Jungen mit einem Granatenwerfer angegriffen werden, ebenfalls verwendet (vgl. 00:39:55-00:41:20). Die Erinnerungen Frenkels werden visualisiert und in Zeitlupe gezeigt. Die innere Realität modifiziert - zusammen mit der klassischen, ruhigen Klaviermusik – die visuelle Aufmerksamkeit des Zuschauers. Gerade diese ungewohnte Musik wurde zu diesen Bildern gewählt, um den Zuseher zu fesseln und gemeinsam mit dem realistischen Geräusch einer

¹¹⁴ Vgl. International Movie Database. Zugriff am 25.02.2013 unter <http://www.imdb.com/title/tt1185616/soundtrack>.

¹¹⁵ Vgl. Ehrlicher, F. (Hg.) (2002ff.). *CD-Lexikon – Die Musik-Datenbank*. Zugriff am 25.02.2013 unter http://www.cd-lexikon.de/album_soundtrack-waltz-with-bashir.htm.

abgeschossenen Rakete und der Explosion des Panzers verleiht sie einen Eindruck von Authentizität. Gleichzeitig relativiert sie zusätzlich die durch die Bilder entstehende Zeitraffung – wie in der Szene am Jahrmarkt – das Geschehnis, stellt ein Raumgefühl her und verfremdet auf subjektive Weise die physische Wirklichkeit. Es scheint unglaublich, dass ein kleiner Junge einen Granatenwerfer auf einen Panzer abschießt, der auch noch von ein dutzend Soldaten umstellt ist.

Ari besucht – nachdem sie sich 20 Jahre nicht gesehen haben – Carmi in Holland. Während des ersten Gespräches der beiden, fragt Ari Carmi, ob er ihn zusammen mit seinem Sohn zeichnen darf. Carmi antwortet, dass es kein Problem ist, solange er nur zeichnet und nicht filmt (vgl. 00:13:54-00:14:07). Dieser Kommentar Carmis weist auf reflexive Weise auf das Dokumentarische im Film hin bei gleichzeitigem Verweis auf die Animation. Es könnte ebenfalls ein Hinweis darauf sein, dass dadurch, dass die Personen animiert worden sind, ihnen eine Möglichkeit gegeben wurde, sich zu öffnen, ohne dass sie es „live“ vor einer Kamera tun mussten. Dadurch konnten sie vielleicht auch besser damit umgehen, da sie durch die Animation anonymisiert wurden und konnten ihre Erlebnisse offener teilen. Die nachfolgenden Erzählungen Carmis zeigen zuerst ein „Loveboat“ mit dem er in den Libanon gebracht wurde. Die Sequenz wird mit der Musiknummer „Enola Gay“¹¹⁶ von der britischen Pop-Band Orchestral Manoeuvres in the Dark untermalt. Der Text und Titel des Liedes bezieht sich auf die im Zweiten Weltkrieg von den USA auf die japanische Stadt Hiroshima abgeworfene Atombombe Enola Gay und transferiert einen Textinhalt bezüglich des Krieges und seiner Folgen. Auch spiegelt die Musik eine authentische Partystimmung wider, die auf dem Boot geherrscht hatte (vgl. 00:16:36-00:16:50). In einer weiteren Szene werden die Erzählungen Carmis von einem Traum, den er auf dem Boot hatte, verbildlicht. Seine Ausführungen hätten alleine durch seine Worte keine derartige Wirkung gehabt, wie die Animation seines Traumes:

„Ich liege benommen an Deck und ich träume davon, dass eine Frau kommt und mich mitnimmt. Und ich sehe wie meine besten Freunde vor meinen Augen in Flammen aufgehen.“
(vgl. 00:17:33-00:17:57)

Eine überdimensionale, in türkisen Farben gezeichnete Frau steigt aus dem Wasser auf das Boot und nimmt Carmi mütterlich in den Arm (vgl. Abb. 47). Zwischen ihren Schenkeln liegend beobachtet Carmi das Boot von weitem (vgl. Abb. 49) und ein Flugzeug fliegt

¹¹⁶ Vgl. International Movie Database. Zugriff am 25.02.2013 unter <http://www.imdb.com/title/tt1185616/soundtrack>.

darüber hinweg und zerbombt es. Das ganze Bild wird in ein tiefes Orange getaucht (vgl. Abb. 50). Zu sehen ist Carmi, reglos und tieftraurig (vgl. 00:16:53-00:18:32) – ein Gesichtsausdruck, der in der nächsten Einstellung beim Gespräch mit Ari ebenfalls zu sehen ist.



Abb. 47 (vgl. 00:17:48)



Abb. 48 (vgl. 00:18:05)



Abb. 49 (vgl. 00:18:12)



Abb. 50 (vgl. 00:18:28)

Der große Vorteil daran, Träume, Wahnvorstellungen oder Halluzinationen mithilfe Animationen darzustellen ist, dass Animationen und Zeichnungen die natürliche Tendenz haben, nichts Reales darzustellen. Die klassische Animation stellt keinen Anspruch auf Nähe zur einer alltäglichen Realität. Deshalb ist es legitim zu sagen, dass Träume auf diese Weise „realistisch“ und „authentisch“ innerhalb der Realität Film wirken können, weil sie diesen Anspruch nicht erheben. Diese Szene ist wieder ein Beispiel dafür, dass ein derartiger Traum durch reale Bilder nicht darstellbar wäre und seine Wirkung verlieren würde. Auch die Musiknummer „Shadow Journal“¹¹⁷ verstärkt durch die hohen Töne der Melodie die Traumdarstellung – sie transzendiert die dargestellte „Wirklichkeit“. Beim weiteren Gespräch mit Carmi erzählt Ari ihm von seinem Traumbild – das einzige Bild, das Ari einen Hinweis auf eine Erinnerung an den Krieg gibt. Es wiederholt sich die visuell und musikalisch leitmotivische Sequenz wie in der Situation, in der sich Ari zum ersten Mal

¹¹⁷ Vgl. International Movie Database. Zugriff am 25.02.2013 unter <http://www.imdb.com/title/tt1185616/soundtrack>.

erinnert (vgl. Abb. 2 und Abb. 3). Durch das Gespräch mit Carmi kommen bei Ari auf dem Weg zum Amsterdamer Flughafen endlich die Erinnerungen hoch. Carmis Erzählungen scheinen ein Trigger gewesen zu sein, die Aris Bilder aufleben lassen. Während Ari im Taxi sitzt und aus dem Fenster sieht, verwandelt sich die verschneite, karge Landschaft in ein libanesisches Gelände (vgl. Abb. 51 und Abb. 52) und der junge Ari befindet sich auf einem Panzer und schießt. In der folgenden Szene interviewt Ari Ronny Dayag, von dem er vermutet, dass dieser beim Abtransport der Leichen dabei gewesen sein könnte. Ronny erinnert sich jedoch nicht an Ari. Seine Erinnerungen an den Krieg beginnen bei einer Fahrt durch die libanesischen Landschaft, er beschreibt, sie fühlte sich an, wie ein Ausflug. Ebenso wird sie dargestellt: Soldaten, die miteinander Späße treiben, als wären sie überhaupt nicht im Krieg. Gemeinsam singen sie das Lied „Lebanon“ von der israelischen Band Navadey Ha-Ukaf,¹¹⁸ deren Text Gefühle der Soldaten verdeutlicht.



Abb. 51 (vgl. 00:21:26)



Abb. 52 (vgl. 00:21:47)

Einerseits unterstützt es die zunächst „lockere“ Atmosphäre, transferiert den Textinhalt und nimmt subtil eine politische Funktion ein und macht gleichzeitig eine offensichtliche Ortsangabe. Die Bilder zeigen, dass die Soldaten – trotz ihrer langjährigen Ausbildung – noch unerfahren sind, beispielsweise mit der richtigen Navigation des Panzers. Während sie durch die Straßen von Beirut fahren, zerquetschen sie jedes Auto, das ihnen im Weg liegt. Plötzlich wird Ronnys Kommandant in den Hals geschossen und ist auf der Stelle tot. Genau in diesem Moment endet das Soldatenlied vom Libanon und die Musiknummer „Any Minute Now/Thinking Back“¹¹⁹ setzt ein. Die äußere Realität auf auditiver Ebene - damit sind die Geräusche von Explosion und Schüssen gemeint – nähert sich in der Realität Film einer möglichen alltäglichen Realität. Die Musik verstärkt durch die hektische Melodie das Flüchten der Soldaten aus dem beschossenen Panzer. Ronny beschreibt seine Erinnerungen

¹¹⁸ Vgl. Waltz with Bashir Official Website, Zugriff am 25.02.2013 unter <http://waltzwithbashir.com/crew.swf>.

¹¹⁹ Vgl. Ehrbacher, F. (Hg.) (2002ff.). *CD-Lexikon – Die Musik-Datenbank*. Zugriff am 25.02.2013 unter http://www.cd-lexikon.de/album_soundtrack-waltz-with-bashir.htm.

sehr klar und bestimmt und passend dazu werden seine Erlebnisse gezeigt. Die Einstellungen werden durch die Perspektive einer verwackelten Kamera gezeigt bzw. aus den die Situation analysierenden Blicken Ronnys, was den Zuschauer fasst vergessen lässt, dass diese Szene animiert ist. Ronny schaffte es, sich hinter einem großen Felsen zu verstecken und als seine Truppen abzogen, hatte er das Gefühl, alleine gelassen zu werden. In diesem Moment der Angst, vom Feind gefangen genommen und getötet zu werden, wird noch einen Schritt tiefer gegangen: eine Erinnerung in der Erinnerung. Ronny dachte an seine Mutter, der er als Kind beim Kochen geholfen hat. Während Ronny sich hinter dem Felsen weiter versteckt hält und wartet bis die Nacht hereinbricht, wird auch die Musik ruhiger. Er beschloss ins Meer hinauszuschwimmen. Ari fragt ihn, wie denn das Meer gewesen sei. Ronny antwortet, dass es kaum Wellen gab und es friedlich war, was ihn gelassener machte, obwohl er gleichzeitig Angst hatte, dass ihn seine Kraft verlassen, er ertrinken würde oder ihn jemand entdecken und töten würde. Eine Bombe wurde neben ihm ins Wasser abgeworfen und er wurde vom Sog in die Tiefe gezogen. Mit allerletzter Kraft schaffte er es die Küste zu erreichen und wurde zufällig von seinen eigenen Truppen – die ihn zuvor zurückgelassen hatten – wiedergefunden. Trotzdem erklärt Ronny, fühle er sich bis heute schuldig. Als wäre er ein Feigling gewesen und hätte damals sein Regiment im Stich gelassen. Er erzählt weiter, dass er nicht mehr zu den Gräbern und Gedenkfeiern geht um sich nicht erinnern zu müssen und um das Erlebte nicht mehr wiederleben zu müssen (vgl. 00:24:57-00:35:53). Das Interview ist ein weiteres Beispiel dafür, wie bewusst Trigger vermieden werden, um keine grauenvollen Erinnerungen zu durchleben. Es verweist auch darauf, wie wenig sich die im Krieg gewesenen Soldaten damit auseinandersetzen wollen oder können, was ihnen im Krieg wiederfahren ist. Wie schwierig es eigentlich ist, darüber zu sprechen. Auch die Mimik und Gestik Ronnys während er spricht, zeigt deutlich sein Unwohlsein. Das privat aufgenommene Gespräch, das nicht live vor einer Kamera stattfindet, könnte Ari die Möglichkeit gegeben haben, eine detaillierte Erzählung zu hören und den Vorteil zu ziehen, mehr zu erfahren als er hätte vor einer laufenden Kamera. Auch zeigt diese Szene, wie schwierig, aufwendig und kostspielig es gewesen wäre, solche Kriegsaufnahmen mit Panzern, Geschossen und einem authentischen Drehort herzustellen. Die Beschreibungen Ronnys bringen Erinnerungen Aris an die Küste von Beirut wieder, die er und seine Truppen danach eingenommen hatten. Die Personen sind auf eine andere Weise animiert, als die bisherigen. Die Gesichter sind weniger detailliert gezeichnet, es wurden festere Linien gezogen, was die Zeichnung etwas „verschwommen“ (vgl. Abb. 53) erscheinen lässt und darauf hinweisen könnte, dass Ari sich die Bilder noch zusammenreimen muss. Ein Grund dafür könnte sein, dass seine

Erinnerungen noch immer nicht ganz vollständig sind. Er beschreibt jedoch, dass er sich an eines ganz genau erinnern konnte: an den für ihn ekelhaften Geruch des Parfums „Patschuli“, das sein Zimmergenosse Shmuel Frenkel damals immer verwendet hatte (vgl. 00:35:54-00:37:31). Wieder ist es eigentlich nur ein Geruch, ein Sinneseindruck, der Ari im Gedächtnis blieb und weniger die Umgebung oder klare Bilder. Die Erinnerung an diesen Geruch führt ihn zu seinem alten Freund Frenkel. Dieser klärt Ari darüber auf, dass er – seit ihrer Ausbildungszeit - überall dort gewesen ist, wo auch er war. Obwohl Ari Frenkel versichert, er könne sich (an den Vorfall im Obstbaumhain – vgl. 00:39:55-00:41:20) erinnern, wirkt es nicht danach (vgl. 00:41:39-00:41:54).



Abb. 53 (vgl. 00:36:54)

Er beschließt eine Expertin für Posttraumatische Störungen aufzusuchen, Prof. Zahava Solomon. Ari fragt, ob es möglich sein kann, dass er sich an solch ein dramatisches Ereignis nicht mehr erinnern kann. Sie definiert dieses Ereignis als ein „dissoziatives“ – ein Ereignis, an dem eine Person beteiligt war, jedoch fest davon überzeugt ist, nicht miteinbezogen gewesen zu sein. Prof. Solomon gibt Ari ein Beispiel. Sie hatte einmal einen Patienten, der während des Bürgerkrieges im Libanon dort stationiert war. Er war Hobbyfotograf und sie fragte ihn, wie er durch diesen schweren Krieg durchgekommen ist. Der Patient antwortete ihr, er betrachtete den Krieg als einen langen Ausflug: „Das hat ihm geholfen. Er betrachtete das Geschehen einfach wie durch das Auge einer imaginären Kamera“ (vgl. 00:42:26-00:42:30) erklärt Solomon. Es werden Standbilder also Fotografien vom Krieg gezeigt.

Solomon „unterbricht“ das Gesehene, indem sie sagt: „Aber eines Tages geschah etwas, und diese Kamera zerbrach.“ Wie bei einem Projektor im Kino wird die Filmrolle mit dem Standbild vom Hippodrom - die Pferdeställe in der Nähe von Beirut - zurückgespult und justiert. Salomon berichtet, dass als er dort ankam, er ein traumatisches Erlebnis hatte, was diese Kameraperspektive zerstörte. Er sah Kadaver von abgeschlachteten, edlen Araberpferden und dieser Anblick brach ihm das Herz. Solomon erklärt:

„Der Anblick dieser verletzten und toten Pferde war für ihn schwer zu ertragen. Der Mechanismus, den er benutzt hatte, um außerhalb des Geschehens zu bleiben, so als ob er einen Krieg in einem Film sah und nicht daran teilnahm, hatte ihn geschützt. Aber als er dann in das Geschehen hineingezogen wurde, konnte er nicht mehr sagen ‚Das erlebe ich alles nicht‘, da wurde plötzlich alles real. Um ihn herum war das Grauen und da drehte er durch.“ (vgl. 00:43:25-00:43:47)

Diese Sequenz funktioniert sowohl auf der Ebene des Inhaltes, als auch im Bild der zurückgespulten Rolle selbstreflexiv und dekonstruktiv und erinnert den Zuschauer daran, dass das was er sieht, ein Film ist. Die animierten Bilder von den halbtoten und gequälten Pferden sind sehr stark (vgl. Abb. 54 und Abb. 55) und lassen trotz dem Anstoß, dies sei nur ein Film bzw. eine Animation, das Gesehene miterleben (vgl. 00:41:55-00:43:54). Auch ist das Sterben der Tiere wieder ein Beispiel dafür, dass diese Bilder so nicht filmisch oder dokumentarisch, also real darstellbar gewesen wären. Möglicherweise könnte diese Art der selbstreflexiven Darstellung einen Bezug zu dem Regisseur selbst haben, dass auch er das Grauen nur mithilfe einer Filmkamera verarbeiten kann. Ari Folman hat sich bereits in seinem Film, COMFORTABLY NUMB aus dem Jahr 1991, mit dem er die Filmschule abgeschlossen hatte, dem Kriegsthema gewidmet. Er dokumentierte seine engen Freunde, wie sie durch das irakische Bombardement Tel Avivs während des Golfkrieges ausgelösten Angstattacken zu Hause versteckten. Auch in den folgenden Jahren beschäftigte er sich filmisch mit dem Thema, sei es bei TV-Serien oder Spielfilmen.¹²⁰



Abb. 54 (vgl. 00:43:44)



Abb. 55 (vgl. 00:43:48)

¹²⁰ Vgl. Waltz with Bashir Official Website, Zugriff am 25.02.2013 unter <http://waltzwithbashir.com/crew.swf>.

Vielleicht ist es eben auch Aris Vorhaben die Darstellung seiner Erinnerungen und Emotionen und die Suche danach filmisch zu zeigen, um sie verarbeiten zu können. Die Geschehnisse könnten auch derartig traumatisch gewesen sein, dass es ihm leichter gefallen ist, diese zu animieren. Prof. Zahava fragt Ari, ob er sich vielleicht an andere Ereignisse aus dieser Zeit erinnern kann. Ari meint, er könne sich an jeden seiner Urlaube erinnern (vgl. 00:43:55-00:44:19). Der Urlaub, den er ihr beschreibt, zeigt wie er als junger Soldat nach Israel zurückgekehrt und durch die Straßen geht. Alle Autos, Personen, die ihn umgeben, ziehen in beschleunigter Geschwindigkeit an ihm vorbei, so, dass man sie nicht mehr erkennt. Diese Sequenz und auch in der Szene, in der Ari und Boaz in einer Diskothek sind und die tanzende Yael (Aris Ex-Freundin) beobachten wird mit „This Is Not A Love Song“ von der Punk-Band PiL¹²¹ gekennzeichnet. Diese Musiknummer evoziert einerseits historische Zeit, die Jugendszene nach dem Krieg, andererseits beschreibt der Titel auch, das Yael keine Anstalten macht, auch nur mit Ari zu sprechen. Auch erzählt er von seiner Freundin Yael, die ihn am Tag seiner Abreise verlassen hatte. Er nahm sich vor, sie wiederzugewinnen (vgl. 00:44:19-00:46:18). Daraufhin ist er wieder mit Boaz in einer Bar und erzählt ihm woran er sich bis jetzt erinnern kann und noch mehr: von der goldenen Villa in Beirut, dem roten Mercedes, der nie kam und dem Tod von Bachir Gemayel (vgl. 00:47:19-00:51:06). An den Flug nach West-Beirut konnte er sich kaum noch erinnern. Es war wieder eine Emotion, die er beschreibt:

„Nur daran, dass der Gedanke an den Tod mich nicht losließ, weil meine Freundin Yael mich verlassen hatte. Ich wollte nur noch sterben, um mich an ihr zu rächen, damit sie den Rest ihres Lebens von Schuldgefühlen gequält würde.“ (vgl. 00:51:11-00:51:24)

Während seiner Beschreibungen ist der junge Ari zusammen mit seinen Kameraden im Flugzeug zu sehen.



Abb. 56 (vgl. 00:51:15)



Abb. 57 (vgl. 00:51:23)

¹²¹ Vgl. Waltz with Bashir Official Website, Zugriff am 25.02.2013 unter <http://waltzwithbashir.com/crew.swf>.

Zwei Männer tragen einen Sarg mit israelischer Flagge an ihm vorbei (vgl. Abb. 56), dahinter die weinende Yael (vgl. Abb. 57). Diese symbolische Darstellung funktioniert in der Animation, da sie abstrakt ist, aber dadurch, dass sie animiert wurde gleich als Metapher erkennbar ist und nicht als Störung empfunden wird. In den darauffolgenden Erzählungen beschreibt Ari, dass er schon während des Krieges Halluzinationen hatte. Am Flughafen von Beirut geht er durch den Terminal und steht vor der Anzeigetafel für die Abflüge. Er scheint so traumatisiert zu sein, dass er glaubte, sich einfach einen Flug aussuchen zu können um so dem Krieg zu entfliehen. Aber schon in diesem Moment stürzte die Realität auf ihn ein und er erkannte den Flughafen wie er wirklich war: ausgeraubte Läden, zerstörte Flugzeuge und kein Flug nach Hause (vgl. 00:51:07-00:53:28). Die nächste Person, die Ari interviewt ist Ron-Ben Yishai – Israels bedeutendster Kriegsreporter. Da er sich freiwillig und oft in Kriegsgebieten aufhielt, ist er nicht traumatisiert und seine Erinnerungen sind klar. Diese Vorstellung des mutigen Yishai wird in einer Sequenz gezeigt, in der er – mitten im Schussgebiet – aufrecht die Hamra Straße entlanggeht. Angeführt von einem kauernenden Kameramann. Es wird von einer Seite zur anderen geschossen und auf den Balkonen stehen Zivilisten, die das Geschehen wie einen Film betrachten (vgl. 00:54:00-00:55:46). Durch die wiederholte Referenz, dass ein Film zu sehen ist, wird dem Zuschauer sein eigenes Tun bewusst. Aufgrund dessen, dass ein Journalist, der vor Ort gewesen ist und offensichtlich nicht traumatisiert wurde, das Geschehen beschreibt und der Zuschauer eher dazu neigt der Sequenz einen Mehrwert an Authentizität zuzusprechen. Ein überdimensionales Poster von Bachir Gemayel ist zu sehen und Frenkel erzählt seine Sicht in dieser Situation: er befand sich mitten im Feuer und schoss mit einer anderen Waffe als gewöhnlich - dabei hatte er das Gefühl nicht gut treffen zu können. Daraufhin beschließt er seinem Kameraden das MG wegzunehmen und ohne lange zu überlegen, stellt er sich in die Mitte der Straße. Er schießt um sich herum und seine Bewegungen gleichen einem Walzer (vgl. 00:55:55-00:58:12). Mit dem großen Bild Bachirs im Hintergrund erklärt diese Sequenz den Titel des Filmes. Natürlicherweise wird diese Szene mit einer walzerartigen Musiknummer untermalt. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers modifiziert und erregt. Die ungewohnte Musik aktiviert – zusammen mit dem Bild - beim Zuschauer eine Assoziation zum Filmtitel WALTZ WITH BASHIR. Ari erinnert sich selbst an diese Situation, beschreibt sie während die Bilder gezeigt werden und zum ersten Mal äußert er sich politisch, indem er sagt, dass die Anhänger Bachirs als Rache für seinen Tod das Massaker von Sabra und Shatila vorbereiten (vgl. 00:58:13- 00:58:18).

Ari beschließt seinen Freund Carmi wieder in Holland zu besuchen. Dieses Mal ist es dort Frühling, die Kulisse wirkt freundlicher als zuvor. Er erzählt ihm, dass er sich langsam wieder erinnern kann; er wollte es einfach nicht wahrhaben. Die einzige Erinnerung, die ihm jetzt noch fehlt, ist der Tag des Massakers. Carmi wundert sich nicht, dass ein solches Gräueltat geschehen ist:

„Ich verstehe nicht, warum man so überrascht war, dass die Phalangisten das Massaker begangen haben. Ich habe von Anfang an gewusst, dass sie skrupellos sind. Damals – während der Eroberung von Beirut – kamen wir in das Schlachthaus.“ (vgl. 00:58:50-00:59:09)

Mit diesem so genannten Schlachthaus war ein Friedhof gemeint, auf dem Palästinenser gebracht, verhört und getötet wurden. Carmi beschreibt den Anblick als einen LSD-Trip. Die giftig grünen Farben, die Leichen und Körperteile vermitteln den Eindruck, als könne solch ein Ort fast nicht real sein (vgl. Abb. 58).



Abb. 58 (vgl. 00:59:34)

Nach der Erfahrung am Schlachthof und aufgrund der herrschenden Umstände, ahnte er, dass etwas Furchtbares geschehen wird:

„Und überall die Bilder von Bashir Gemayel. Bashir-Anhänger, Bashir-Uhren. Bashir Hier, Bashir da. Für sie war Bashir das, was David Bowie für mich war. Ein Star, ein Idol, ein Traumprinz: begehrenswert. Ich glaube, sie empfanden sogar erotische Zuneigung für ihn. [...] Ihr bewundertes Idol sollte König werden und wir, wir sollten ihn für sie krönen. Und am nächsten Tag wurde er ermordet. Es war klar sie würden seinen Tod auf perverse Weise rächen.“ (vgl. 00:59:47-01:00:22)

Der Grund, warum Ari Carmi noch einmal besucht ist, dass er immer noch seine Traumbilder vom Massaker hat (das wiederkehrende Motiv von den aus dem Wasser steigenden jungen Ari, Carmi und ein Unbekannter). Carmi kann sich jedoch an keinen Strand erinnern (vgl. 00:58:26-01:01:40). In seiner Verzweiflung besucht er wieder Ori, dem er erzählt, dass er niemandem gefunden hatte, der während des Massakers dabei gewesen war. Auch Carmi, der einzige erkennbare in seinen Traumbildern, kann sich nicht erinnern dabei gewesen zu sein. Ori interpretiert seinen Traum als Teil einer wiedererlebten Realität. Seiner Meinung nach steht das Meer für Gefühle und Angst – er habe also Angst vor dem Massaker. Aber dieser Traum bezieht sich nicht auf das Massaker in West-Beirut. Die Lager und grundlosen Abschlachtungen verweisen auf ein Massaker, das schon einmal früher stattgefunden hatte, in einem anderen Krieg. Da Ari seine Frage bejaht, dass seine Eltern in Auschwitz gewesen sind, interpretiert er den Fakt, dass Ari von dem Massaker verfolgt wird auf diese Weise, dass er meint, es verfolge ihn schon seit er sechs Jahre alt war, seit seine Eltern in Auschwitz waren. Er rät Ari weiterzusuchen, Details zu finden und zu ergründen was er mit Sabra und Shatila zu tun hatte (vgl. 01:01:45-:01:03:18). Ari nimmt Oris Rat an und sucht Dror Harazi auf. Seinen Aussagen nach wurde er und sein Regiment in eine bestimmte Stellung gebracht, auf einer Anhöhe westlich vom Flüchtlingslager. Nach einiger Zeit trafen neben Truppen der christlichen Phalangisten auch israelische Soldaten ein, die sich hinter den Panzern postiert hatten. Er und die anderen Soldaten bekamen den Befehl den Phalangisten, die in die Lager gehen würden, Deckung zu geben. Er wusste nur, dass die Phalangen Miliz nach Sabra und Shatila eindringen würde um eine Säuberungsaktion von Terroristen durchzuführen. Beim Darstellen des Ganges der Miliz ins Lager fährt die Kamera auf den Himmel. Genau das schwefelige Gelb ist zu sehen, nachdem Leuchtraketen in die schwarze Nacht gefeuert werden. Eine Parallele zu Aris Traum wird aufgezeigt, dass der Traum auf etwas hindeutet, was Ari erlebt und gesehen haben könnte. Am nächsten Morgen werden Zivilisten, alte Menschen, Kinder und Frauen aus dem Lager gebracht (vgl. Abb. 59) und abtransportiert – israelische Soldaten haben dies beobachtet (vgl. Abb. 60). Laut Drors Aussagen hatte er sich zunächst nicht gefragt, was mit den Menschen passieren würde; der Grund dafür war, dass jeder, der das Lager betreten hat, als Kämpfer gelte und deshalb wurden die Zivilisten seiner Meinung nach hinausgebracht. Diese Szenen werden mit keiner Musik unterlegt, lediglich das Wimmern der Menschen und die Schüsse, die von der Miliz in die Luft abgegeben wurden, sind zu hören. Ebenso wie bei dem Interview mit Dror, welches mit den Darstellungen parallel montiert wurde (vgl. 01:03:19-01:06:41).



Abb. 59 (vgl. 01:05:29)



Abb. 60 (vgl. 01:05:41)

Auch der Fernsehreporter Ben Yishai kann sich an den Tag des Massakers erinnern. Er beschreibt, dass er sich an diesen Tag zum Militärflugplatz nach Docha – einer Küstenstadt - begeben hat. Kettenfahrzeuge der phalangistischen Milizen kamen ihm entgegen, die jubelten und vor Freude schrien. Am Flugplatz traf er einen Panzerkommandanten, der zu ihm sagte, dass er es zwar selbst nicht gesehen hatte, aber dass es dort angeblich ein furchtbares Massaker gegeben hatte. Dass dort Menschen abgeschlachtet wurden, die vorher auf Lastern getrieben wurden und denen man Kreuze in die Brust geritzt hatte (vgl. 01:06:42-01:07:55). Wieder beschreibt Dror seine Sicht der Dinge: er war Augenzeuge der Ermordung eines alten Mannes durch einen Phalangen Milizionär. Ari fragt ihn, ob er sich nicht sofort gedacht hatte, dass da etwas nicht mit rechten Dingen zugehen würde. Dror meint, dass er erst verstand, als seine Männer zu ihm sagten: „Wir haben es gesehen.“ (vgl. Abb. 61 und Abb. 62).



Abb. 61 (vgl. 01:09:20)



Abb. 62 (vgl. 01:09:26)

Als er dies hörte, rief er sofort seinen Vorgesetzten an und berichtete ihm darüber. Er bekam die Antwort, dass es bekannt sei und dass es bereits gemeldet worden war. Ari findet ebenfalls in dem Gespräch heraus, dass das Einsatzgebäude sehr hoch oben gelegen war und die stationierten Soldaten von dort aus alles sehen konnten (vgl. 01:07:56-01:10:30). Wieder wird zu den Erzählungen Ben-Yishais gewechselt. Er erzählt, dass er in dieser Nacht in seine Wohnung in Al Agba ging und sich dort mit Freunden traf und aß. Beim Essen nahm ihn der Regimentskommandeur beiseite und bestätigte ihm, dass eine Familie in Sabra und Shatila

erschossen wurde. Der Kommandant hatte es selbst nicht gesehen, jedoch seine Soldaten und Offiziere. Yishai beschloss den Verteidigungsminister Ariel Sharon anzurufen und ihm zu berichten, dass in den Lagern Palästinenser abgeschlachtet werden. Auf die Frage Sharons, ob Yishai es selbst gesehen hatte, antwortete er, dass er nur weiß, dass es viele Zeugen gibt, die es gesehen haben. Sharon bedankt für die Information, sonst nichts. Yishai wundert sich, warum Sharon nichts sagte, dass er dem nachgehen und das prüfen würde (vgl. 01:10:32-01:12:26). Nach den Aussagen Drors und Yishais sucht Ari wieder seinen Freund Ori auf. Er kann einfach nicht verstehen, wie seine eigenen Truppen von dem Massaker wussten – sogar Yishai und Sharon und nichts dagegen getan haben. Er selbst befand sich an diesem Abend auf einem Dach und sah den in die Luft geschossenen Leuchtraketen zu, wie sie den Himmel erleuchteten, damit die Phalange das tun konnte, was sie tat. Er war zwar nicht direkt am Massaker beteiligt, jedoch fühlt er sich schuldig. Ori vergleicht sein Schuldgefühl mit dem eines Nazis, der grundlos Menschen abgeschlachtet hatte (vgl. 01:12:27-01:13:56). Er interviewt zum letzten Mal Yishai, der am nächsten Morgen nach Sabra und Shatila fuhr. Menschen kamen heraus und das was er sah erinnerte ihn an ein Foto eines Jungen mit erhobenen Händen aus dem Warschauer Ghetto (vgl. Abb. 63).



Abb. 63 (vgl. 01:14:39)

Der Menschenzug, den er sah, glich genau diesem Foto. Ein Oberkommandant erreichte das Lager und befahl das Schießen einzustellen und allein nach Hause zu gehen. Die Phalangisten zogen ab und die palästinensischen Zivilisten gingen in das Lager zurück.

Yishai sagte zu seinen Männern, dass sie gemeinsam mit den Frauen und Kindern hineingehen werden, um zu sehen, was da passiert ist. Das Ausmaß war unfassbar und die Geräusche und Stimmen der Familien, die vor Trauer schrien, wurden noch mit Musik übermalt. Nach und nach beginnt man die Schreie zu hören, Leichenberge sind zu sehen, zerstörte und zerbombte Häuser. Der junge Ari steht mitten auf einem Platz und sieht die verzweifelt schreienden Menschen auf ihn zukommen (vgl. 01:13:57-01:18:27). In diesem Moment wird das Massaker für Ari real. Er erinnert sich und echte Aufnahmen von weinenden und schreienden Frauen und Familien sind zu sehen, von Leichenbergen und verstümmelten Menschen (vgl. 00:18:28-01:19:45).

Die Realaufnahmen machen dem Zuschauer bewusst, dass das, was sie als vermeintliche Zeichnung gesehen haben, auf einer gewissen Realität basiert. Dass Aris Suche nach seiner Erinnerung nicht nur ein Traum war, sondern sich auf Erlebten stützt.

In *WALTZ WITH BASHIR* werden die Animationen auf zwei Ebenen genutzt: einerseits um Träume, Visionen und Halluzinationen zu verbildlichen, andererseits um (traumatische) Erinnerungen an den Krieg im Libanon bzw. an das Massaker von Sabra und Shatila mit einer gewissen Realitätsnähe zu zeigen. In vielen Szenen wäre das Gesehene in Realaufnahmen nicht oder nur schwer umsetzbar gewesen. Außerdem zeigen viele Szenen eine derartige Gewalt, dass sich der Zuschauer vielleicht weggedreht hätte. Durch die Animationen ist der Rezipient eher gewillt die Bilder, die er sieht zu akzeptieren. Zunächst glaubt das Publikum, das die animierten Szenen sieht – es sei nicht real. Dadurch kann es sich frei machen, auch wenn im nächsten Moment klar wird, dass es doch real sein könnte. Ohne Animationen als Hilfsmittel hätte man die gealterten Personen aufnehmen müssen und ihre Erfahrungen mit Archivmaterial unterlegen müssen, um die Geschehnisse so realistisch wie möglich dazustellen. Mithilfe der Animationen kann man Gefühle ergründen und verbildlichen. Ebenfalls wird auf musikalischer Ebene – durch den Soundtrack von Max Richter – eine gewisse Authentizität hinsichtlich der inneren Realität vermittelt. Die Musiknummern untermalen sowohl ein realistisch dargestelltes Geschehen, als auch eine Traumvision, der den Zuschauer zum Nachdenken bringt. Obwohl der Film erst kurz vor dem Ende politische Fakten anspricht, ist er dennoch ein Dokumentarfilm über persönliche Erlebnisse von Individuen, die diese offen mit der Welt teilen. Es wirkt ebenfalls so, als ob Ari die Animation als Hilfsmittel gebraucht hat, um mit seinen selbst erlebten Erinnerungen umgehen zu können und die Realaufnahmen am Ende des Filmes gezeigt werden, könnte

bedeuten, dass er mit der knallharten Realität jetzt umgehen kann. Trotzdem können Erinnerungen nie dem entsprechen, was wirklich erlebt wurde, jedoch kann durch den Dialog mit anderen, die das Gleiche erlebt haben, die Erlebnisse gemeinsam in Worte gefasst werden um dadurch eine ungefähre Wiedergabe herzustellen. Es ist nicht gesagt, dass nichts in diesem Film reine Erfindung ist, gleichzeitig entspricht vieles auch nicht Realität – trotzdem wurde versucht die Ereignisse mit einem Mehrwert an Authentizität zu versehen.

9.4 Zeichnung versus Kompilation

In *WALTZ WITH BASHIR* hat Ari Folman sich entschieden alles zu animieren, während die Regisseure von *THE GREEN WAVE* und *CHICAGO 10* eine Kompilation aus Animationen und Archivmaterial benutzten. Da das Medienecho während der Ereignisse bei der National Democratic Convention und grundsätzlich während des Vietnamkriegs sehr groß war, stand Brett Morgen eine Fülle an Archivmaterial zur Verfügung. Es gab Fernsehaufnahmen von den Schlägereien zwischen Demonstranten und Polizei, sowie Aufnahmen von Politikern. Ebenfalls gab es eine Menge an Archivaufnahmen, die Aussagen der Protagonisten des Filmes bereithielten. Dadurch konnte ein realitätsnahes Abbild erzeugt werden. Das, was sich im Gerichtssaal ereignete war jedoch für die Öffentlichkeit nicht zugänglich. Diese Verfahren anhand der Protokolle zu animieren gab den Machern des Filmes die Möglichkeit Interviews mit den Protagonisten zu vermeiden, die heute in hohem Alter bloß erzählen würden, was sich ereignet hatte. Ebenfalls hätten die Erzählungen nicht derartig authentisch sein können, da die sie sich mit Sicherheit nicht mehr gut hätten daran erinnern können. Die Interviews mit den Personen, die im Iran furchtbares erlebt hatten, vermitteln deshalb einen Mehrwert an Authentizität, da der Film 2 Jahre nach den Geschehnissen aufgenommen wurde. Die Aussagen sind einerseits noch „frisch“ im Gedächtnis, andererseits haben die Personen Blogs geführt, an denen sie sich orientieren konnten. Ebenfalls sind die Protagonisten ins Ausland geflohen, und konnten nur so offene Interviews führen, was die Tatsachen der Regimeverfolgung noch einmal bestätigt. Die Handyaufnahmen von mutigen Menschen, die diese ins Internet gestellt haben, verstärken durch das Amateurhafte und „Verwackelte“ die Wiedergabe eines Augenblicks der Realität. Reine Animationen von Blogs hätten den Zuschauer nicht derartig überzeugen können, wie die Kompilation aus Archivmaterial, Interviews von wichtigen Persönlichkeiten, wie beispielsweise einer Nobelpreisträgerin oder eines ehemaligen UN-Anklägers. Da es keine Archivaufnahmen von persönlichen Geschehnissen, Gefühlen oder Erinnerungen gibt, und eine – im Fernsehen oft gesehene –

Archivaufnahme diese nicht hätte so darstellen können, beschränkte sich WALTZ WITH BASHIR auf die vollkommene Animation des Filmes. Wie schon erwähnt, können dadurch Grausamkeiten, wie beispielsweise geschlachtete Pferde, realistisch gezeichnet werden, ohne den Zuschauer dermaßen anzustrengen, dass er nicht mehr hinschauen kann. Da viele Erinnerungen traumatisch sind oder sich in Träumen manifestieren, kann die Animation ihre eigene Bestimmung vollziehen. Alle drei Filme bedienen sich Methoden, die einer authentischen und realistischen Darstellung nahe kommen. Je nach Material, das zur Verfügung steht, bedienen sie sich - neben den Animationen - auch Realbildern. Sie benutzen die Animationen, um nicht oder schwer darstellbare Ereignisse, Erlebnisse und Gefühle zu verbildlichen, nutzen die erweiterten Darstellungsmöglichkeiten der Animationen oder anonymisieren die Protagonisten.

Diese Annahmen bestätigt Richter, die in ihrem Aufsatz „Zeichnungen der Wirklichkeit“ erklärt:

„Der animierte Dokumentarfilm wird in der Regel in der bewussten Absicht produziert, von den ZuschauerInnen auch als Dokumentarfilm wahrgenommen zu werden. Dabei kann jede Animationstechnik zur Anwendung kommen, es muss jedoch im Film Elemente geben, die dem Publikum die Chance der Authentisierung des Geschehenen bieten. Nur wenn der Film für das Publikum glaubwürdig ist, kann der dokumentarische Inhalt erkannt werden.“¹²²

Auf der Ebene der Authentisierung müssen folgende Kriterien beachtet werden, um einen animierten Dokumentarfilm überzeugend wirken zu lassen:

„Mögliche Formen der Authentisierung im animierten Dokumentarfilm sind der Einsatz von Archivmaterialien, Fotos oder Ähnlichem aus dem Privatbesitz der ProtagonistInnen oder die Angabe von genauen Daten und Fakten. Bei vielen animierten Dokumentarfilmen wird die Glaubwürdigkeit von Ereignissen über die Tonebene hergestellt. Durch Originalinterviews oder die jeweiligen ErzählerInnenstimmen der ProtagonistInnen werden die Bilder in einen realen Kontext eingeordnet.“¹²³

¹²² Richter (2011), Zeichnungen der Wirklichkeit, S. 120 f.

¹²³ Richter (2011), Zeichnungen der Wirklichkeit, S. 121.

10 Conclusio

Der Dokumentarfilm muss heutzutage einen gewissen Anspruch auf die Darstellung eines Realitätsausschnittes haben um vom Zuschauer als solcher angenommen zu werden und für ihn als glaubwürdig zu erscheinen. Dass das Gezeigte vom Regisseur durch Montage, die Wahl des Bildausschnitts, die Unterlegung durch Musik und andere Faktoren manipuliert wird, bedeutet nicht, dass das Gesehene dadurch zur vollkommenen Fiktion wird. Die Diversifikation des Dokumentarfilms durch Animationen wurde an drei Filmbeispielen festgehalten. Je nach Motivation der Regisseure und dem vorhandenen Material wurden unterschiedliche Arten der Animationen verwendet um eine realitätsnahe Darstellung von politischen und persönlichen Ereignissen und Erlebnissen zu verbildlichen. Sowohl Archivmaterial wurde sich zunutze gemacht, um die animierten Sequenzen zu stützen, als auch eine durchgehende Animation benutzt, in denen Interviews und „Archivaufnahmen“ durch Animationen hergestellt wurden. Nicht nur auf der visuellen Ebene wurde versucht, einen Mehrwert an Authentizität zu vermitteln, um dem Zuschauer zu verdeutlichen, es handle sich um einen dokumentarischen Film, sondern auch auf der musikalischen Ebene der inneren und äußeren Realität vermittelten die Geräusche und Musiknummern ebenfalls diesen Mehrwert. Verschiedene Themen verlangen unterschiedliche Herangehensweisen die in diesen Filmen deutlich zur Geltung gebracht wurden. Die Animationen stellen vielfach Emotionen dar, die allein durch Aussagen von Personen nicht solch eine Wirkung erzielt hätten. Sie arbeiten dekonstruktiv, ursprünglich (primär), selbstreflexiv und politisch. Sie haben den Vorteil, dass grausame Ereignisse verbildlicht werden können, ohne dass der Zuschauer sofort „wegschaut“, denn er sieht zuerst eine Zeichnung, die er zunächst als nicht real empfindet und eher gewillt ist sich ihr gegenüber zu öffnen und hinzuschauen. Trotzdem erkennt er im Laufe der Geschichte die Zeichnungen als eine Darstellung eines Realitätsausschnittes an. Sei es, dass ihm das erst am Ende des Films – wie beispielsweise bei *WALTZ WITH BASHIR* – durch Realaufnahmen klar wird oder schon währenddessen, wie bei den zwei anderen Filmbeispielen. Durch die Digitalisierung gibt es heute eine Fülle an Möglichkeiten, wie animiert werden kann. Das Genre der AnimaDok könnte ein zukunftssträchtiges sein, dass den „verstaubten“ Dokumentarfilm neue Möglichkeiten erschließt ein größeres Interesse zu erwecken und ein jüngeres Publikum zu erreichen.

11 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:07:17.

Abb. 2: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:07:31.

Abb. 3: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:12:04.

Abb. 4: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:19:00.

Abb. 5: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:13:40.

Abb. 6: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:13:51.

Abb. 7: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:09:10.

Abb. 8: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:16:22.

Abb. 9: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:30:53.

Abb. 10: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:54:57.

Abb. 11: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 01:11:12.

Abb. 12: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 01:12:04.

Abb. 13: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 01:19:055

Abb. 14: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 01:21:07.

Abb. 15: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:41:48

Abb. 16: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:42:03.

Abb. 17: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:42:39

Abb. 18: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:42:45.

Abb. 19: Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.], Min. 00:28:13.

Abb. 20: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:00:23.

Abb. 21: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:01:03.

Abb. 22: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:02:01.

Abb. 23: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:02:19.

Abb. 24: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:03:21.

Abb. 25: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:05:36.

Abb. 26: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:21:07.

Abb. 27: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:21:17.

Abb. 28: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:21:21.

Abb. 29: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:21:28.

Abb. 30: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:21:37.

Abb. 31: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:37:09.

Abb. 32: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:37:19.

Abb. 33: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:37:23.

Abb. 34: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:37:26.

- Abb. 35: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:44:14.
- Abb. 36: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:46:41.
- Abb. 37: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:47:21.
- Abb. 38: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:48:53.
- Abb. 39: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:58:29.
- Abb. 40: Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.], Min. 00:59:57.
- Abb. 41: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:02:07.
- Abb. 42: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:08:05.
- Abb. 43: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:08:11.
- Abb. 44: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:08:26.
- Abb. 45: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:08:36.
- Abb. 46: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:10:48.
- Abb. 47: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:17:48.
- Abb. 48: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:18:05.
- Abb. 49: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:18:12.
- Abb. 50: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:18:28.
- Abb. 51: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:21:26.

Abb. 52: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:21:47.

Abb. 53: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:36:54.

Abb. 54: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:43:44.

Abb. 55: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:43:48.

Abb. 56: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:51:15.

Abb. 57: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:51:23.

Abb. 58: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 00:59:34.

Abb. 59: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 01:05:29.

Abb. 60: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 01:05:41.

Abb. 61: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 01:09:20.

Abb 62: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 01:09:26

Abb. 63: Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics, Min. 01:14:39.

12 Bibliographie

Beller, H. (2007). Dokumentarische Filmmontage. Zwischen Authentizität und Manipulation. In D. Sponzel (Hg.), *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film* (S. 119-131). Konstanz: UVK-Verl.-Ges.

Bendazzi, G. (1994). *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. London [u.a.]: Libbey.

Blümlinger, C. (1990). Blick auf das Bilder-Machen. Zur Reflexivität im dokumentarischen Film. In C. Blümlinger (Hg.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit* (S. 193-208). Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges.

Bock, M.-H. (Hg.) (2000). *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl.

Bordwell, D., & Thompson K. (2010). *Film art. An introduction*. New York, NY [u.a.]: McGraw-Hill.

Buzzanco, R. (1999). *Vietnam and the Transformation of American Life*. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell.

Dahlenburg B., & Piecha M.O. (2010). Chronik der Ereignisse seit der Präsidentschaftswahl im Iran am 12. Juni 2009. In T. v. d. Osten-Sacken, & O. M. Piecha, & A. Feuerherdt (Hg.), *Verratene Freiheit. Der Aufstand im Iran und die Antwort des Westens* (S. 115-129). Berlin: Verbrecher-Verl.

Digital Motion Comics, Zugriff am 23.01.20132 unter <http://www.digitalmotioncomics.com/content/what-motion-comic>.

Ehrlacher, F. (Hg.) (2002ff.). *CD-Lexikon – Die Musik-Datenbank*. Zugriff am 25.02.2013 unter http://www.cd-lexikon.de/album_soundtrack-waltz-with-bashir.htm.

Fisk, R. (2011). *Sabra und Shatila. Ein Augenzeugenbericht. Libanon 1982*. Wien: Promedia-Verl.

Friedrich, A. (2007). *Filmgenres. Animationsfilm*. Stuttgart: Reclam.

Furniss, M. (2007). *Art in motion. Animation aesthetics*. Eastleigh: Libbey.

Gunning, T. (1995). Vor dem Dokumentarfilm. In F. Kessler, & S. Lenk, & M. Loiperdinger (Hg.), *KINtop 4. Anfänge des dokumentarischen Films* (S. 111-121). Basel [u.a.]: Stroemfeld, Roter Stern.

Hattendorf, M. (1994). *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger.

Heller, H.-B. (2001). Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In U. v. Keitz, & K. Hoffmann (Hg.), *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. "Fiction Film" und "Non Fiction Film" zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945* (S. 15-26). Marburg: Schüren.

Hoffmann, K. (2012). Die Wirklichkeit schmilzt dahin wie Schnee unter der Sonne. Von der Inszenierung im Dokumentarfilm. In E. Mayer, & W. Reschl, & K. Hofmann (Hg.), *CLOSE UP. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms* (S. 21-39). Konstanz: UVK-Verl.-Ges.

Hoffmann, K. (2006). Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In E. Mayer, W. Reschl, & K. Hoffmann (Hg.), *CLOSE UP. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms* (S. 65-74). Konstanz: UVK-Verl.-Ges.

Hohenberger, E. (1988). *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim [u.a.]: Olms.

Hohenberger, E. (1998). Dokumentarfilmtheorie. In E. Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (S. 8-33). Berlin: Vorwerk 8.

International Movie Database, Zugriff am 25.02.2013 unter <http://www.imdb.com/title/tt1185616/soundtrack>.

Iseli, C. (2009). Strategien der filmischen Umsetzung. In L. B. Egloff, & A. Rey, & S. Schöbi (Hg.), *Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm* (S. 20-61). Zürich: ZHdK – Züricher Hochsch. der Künste, ipf – Inst. for the Performing Arts and Film.

Keitz v. U., & Hoffmann K. (Hg.) (2001). *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. "Fiction Film" und "Non Fiction Film" zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren.

Kleinschmitzer, J. (2009). *Realität oder Fiktion? Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage*. Berlin [u.a.]: Lit-Verl.

Kolk v. d., A. B., & McFarlane, C. A., & Weisaeth, L. (2007). *Traumatic stress. The Effects of Overwhelming Experience of Mind, Body, and Society*. New York, NY [u.a.]: Guilford Press.

Loiperdinger, M. (2001). Die Erfindung des Dokumentarfilms im Ersten Weltkrieg. In U. v. Keitz, & K. Hoffmann (Hg.), *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. "Fiction Film" und "Non Fiction Film" zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945* (S. 71-79). Marburg: Schüren.

Merten, K., & Schmidt, S. J., & Weischenberg, S. (Hg.) (1994). *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdt. Verl.

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

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana Univ. Press.

Nichols, B. (1991). *Representing reality. Issues and concepts in documentary*. Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana Univ. Press.

Reddemann, L., & Dehner-Rau, C. (2004). *Trauma. Folgen erkennen, überwinden und an ihnen wachsen*. Stuttgart: Trias-Verl.

Richter, A. (2011). Zeichnung der Wirklichkeit. Animation als dokumentarisches Mittel. In B. Wagner, & W. Grausgruber (Hg.), *Tricky Women. AnimationsfilmKunst von Frauen* (S. 125-133). Marburg: Schüren.

Roe Honess, A. (2011). Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a Framework for the Study of Animated Documentary. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6 (3), S. 215-230. Zugriff am 23.11.2012 unter <http://anm.sagepub.com/content/6/3/215>.

Roth, W. (1982). *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München [u.a.]: Bucher.

Schneider, N., J. (1989). *Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film*. München: Ölschläger.

Schirasi, A. (2010). Die „Grüne Bewegung“ und ihre Vorläufer. In T. v. d. Osten-Sacken, & O. M. Piecha, & A. Feuerherdt (Hg.), *Verratene Freiheit. Der Aufstand im Iran und die Antwort des Westens* (S. 205-224). Berlin: Verbrecher-Verl.

Schwebel, F. (2010). *Von FRITZ THE CAT bis WALTZ WITH BASHIR. Der Animationsfilm für Erwachsene und seine Verwandten*. Marburg: Schüren.

Sponsel, D., & Sebening, J. (2009). Authentizität in fiktionalen und nonfiktionalen Filmen. In L. B. Egloff, & A. Rey, & S. Schöbi (Hg.), *Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm* (S. 99-107). Zürich: ZHdK – Züricher Hochsch. der Künste, ipf – Institute for the Performing Arts and Film.

Taureg, M. (1990). Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film. In C. Blümlinger (Hg.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit* (S. 211-226). Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges.

Waltz with Bashir Official Website, Zugriff am 25.02.2013 unter <http://waltzwithbashir.com/crew.swf>.

Weber, S. (2003). Konstruktivistische Medientheorien. In S. Weber (Hg.), *Theorien der Medien*. (S. 180-200). Konstanz: UVK.

Wells. P. (2002). *Animation: genre and autorship*. London [u.a.]: Wallflower.

Wulff, J. H. (Hg.) (2012). *Filmlexikon*. Kiel: Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien. Zugriff am 25.02.2013 unter <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=229>.

Zimmermann, P. (2001). Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm. *Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm = formes hybrides*, 3, S. 5-14.

13 Filmographie

Ahadi, S. A. (Regie). (2010). *The Green Wave* [DVD-Video]. Deutschland: Dreamer Joint Venture Filmproduction [u.a.].

Folman, A. (Regie). (2008). *Waltz with Bashir* [DVD-Video]. Israel: Sony Pictures Classics.

Morgen, B. (Regie). (2007). *Chicago 10 – Speak the Peace* [DVD-Video]. United States: Roadside Attractions [u.a.].

14 Abstract

Deutsch

Das Thema der Diplomarbeit behandelt die Verwendung von Animationen im Dokumentarfilm. Anhand der Filmbeispiele CHICAGO 10 von Brett Morgen, THE GREEN WAVE von Ali Samadi Ahadi und WALTZ WITH BASHIR von Ari Folman wird veranschaulicht wie Animationen dem Dokumentarfilm ein Hilfsmittel sein können um Ereignisse, persönliche Geschichten und Erinnerungen wie der Mehrwert an Authentizität verbildlicht wird. In Anlehnung an mediale Wirklichkeitskonstruktionen, politische Hintergründe, die Eingrenzung in Dokumentarfilm- und Animationsgattungen und die persönliche Motivation der Regisseure wurden die Filme analysiert. Es wird aufgezeigt wie die divergierenden Animationsstile - trotz ihres eigentlichen Anspruches, nicht auf eine alltägliche Realität Bezug zu nehmen - dies in den behandelten Dokumentarfilmen teilweise aufheben und gleichzeitig eine realitätsnahe Darstellung verstärken.

English

The thesis deals with the matter of the usage of animation in documentary films. On the basis of three animated documentaries, which are CHICAGO 10 by Brett Morgen, THE GREEN WAVE by Ali Samadi Ahadi and WALTZ WITH BASHIR by Ari Folman, it has been tried to show how animation can be a helpful medium to demonstrate events, personal narratives and memories in reference to the additional benefit of authenticity within documentary films. These movies have been analyzed in dependence on the medial construction of reality, the political backgrounds, the classification in documentary, as well as animation styles and the personal motivation of the directors. At the same time it has been attempted to show in what kind of manner the diverging animation genres can reinforce a representation of events, which are meant to demonstrate aspects close to reality.

15 Lebenslauf

Zur Person

Name: Yasmin Szaraniec
Geboren am: 01.10.1987
Geburtsort: Wien
Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulbildung 2007-2013 Studium der Theater-, Film- und
Medienwissenschaften
Okt 2006 – Jan 2007 Wirtschaftsuniversität Wien

Praktika 2008 persönliche Assistenz bei KulturAG für Walter Baco
(Komponist, Schriftsteller, Regisseur, Choreograph,
Performance-Künstler)
2010 & 2012 Kritiken beim Vienna International Film Festival
2012 Mitarbeit bei Zeitschrift brut

Berufspraxis seit 2010 Produktionsassistenz bei verschiedenen Wiener
Filmproduktionen

Auslandssemester Februar 2012-Juni 2012 in Lodz, Polen; Teilnahme am
regulären Studium des Instituts für Drama und Theater in
polnischer Sprache mit besonderem Schwerpunkt auf Filmkritik
und polnische Filmgeschichte