



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„FlaneurInnen der Gegenwart.
Mit Filmmacher Nikolaus Geyrhalter
auf den Spuren von Walter Benjamin“

verfasst von / submitted by
Daniel Pramberger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Nicole Kandioler

Vorwort & Danksagung

Der Anlass für die Wahl der Forschungsfrage dieser Arbeit war ein Seminar im Sommersemester 2018 von Mag. Dr. Nicole Kandioler, mit dem Titel *Exzess und Entzug: Ästhetik und Poetik des Langzeitdokumentarfilms*. Es beschäftigte sich mit der Kommunikation zwischen DokumentarfilmerInnen und deren ProtagonistInnen sowie der Beeinflussung von sozialen Situationen durch Filmteams. Ich setzte mich mit dem Themen des Seminars sehr intensiv auseinander, da ich großes Interesse am Dokumentarfilm habe und auch seit 2016 bei einem Filmverleih arbeite, der schwerpunktmäßig Dokumentarfilme anbietet.

Nach diesem Seminar besuchte ich im Wintersemester 2018 die Lehrveranstaltung *Videoessays in der Filmwissenschaft* bei Mag. Dr. Claus Tieber, in welcher ich Aussagen zur Denkfigur des *destruktiven Charakters* des Philosophen Walter Benjamin mit Filmclips aus unterschiedlichen Filmen zusammenschchnitt, um dadurch eine neue Sichtweise auf den Film zu gewinnen. Diese Herangehensweise fand ich vielversprechend und deswegen habe ich sie in der folgenden Arbeit erneut verwendet, um das Schaffen des österreichischen Filmemachers Nikolaus Geyrhalter zu betrachten.

Für die vorliegende These habe ich mich mit der Figur des Flaneurs von Walter Benjamin auseinandergesetzt. Der Philosoph schrieb und situierte diese Figur im Paris des 19. Jh. An dieser Stelle möchte ich darauf hinweisen, dass ich nur von FlaneurInnen spreche, wenn ich in der Gegenwart schreibe. Das mache ich, weil Benjamin selbst erklärte, dass es im 19. Jh. keine Flaneurinnen gab, da es sich für Frauen nicht gehörte, alleine auf den Straßen unterwegs zu sein. Taten sie es doch, so wurden sie als Prostituierte angesehen.

Ich möchte mich in erster Linie bei meiner Betreuerin Mag. Dr. Nicole Kandioler bedanken, der ich den Anstoß zur Fragestellung zu verdanken habe und die mir jederzeit mit Rat zur Seite stand. Außerdem bedanke ich mich bei meinen Mitstudierenden, von denen ich gerade in der Masterarbeitsübung wertvolles Feedback und Literaturvorschläge erhalten habe. Und zu guter Letzt danke ich meiner Partnerin, die mir den nötigen geistigen Beistand lieferte, um in schwierigen Situationen nicht den Kopf hängen zu lassen, und mir bei den Korrekturen eine wesentliche Hilfe war.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1. Die Flaneurfigur bei Walter Benjamin	11
1.1 Geschichte	13
1.1.1 Passagen als Mikrokosmen	14
1.1.2 Waren als Zerstreuung	15
1.2 Räume	16
1.2.1 Straßen und das Interesse an der Reflexion	18
1.2.2 Unsichtbarkeit und Sicherheit in der Menge	20
1.3 Eigenschaften	20
1.3.1 Mit Langsamkeit gegen die Modernisierung	21
1.3.2 Distanz und die Liebe zum Detail	23
1.4 Beweggründe	25
1.4.1 Flaneure als Aufdecker und Detektive	26
1.4.2 Ambivalenz und das Ende der Flanerie	27
2. DokumentarfilmerInnen im Laufe der Zeit	29
2.1 Arbeitsweisen	30
2.1.1 Komplexität und Reduktion bei Vertov und Grierson	31
2.1.2 Das Wirken des Materials bei Wildenhahn	33
2.1.3 <i>Direct Cinema</i> und der erkenntniskritische Abstand	34
2.2 Aktivität/Passivität	36
2.2.1 Kommunikative Beziehungen im Dokumentarfilm	38
2.2.2 Beeinflussung von sozialen Situationen durch Filmteams	39
2.3 Formatierung von Filmen	40
2.3.1 Massentauglichkeit und Entindividualisierung	41
2.3.2 Gegenöffentlichkeit und kritische Randfiguren	43
2.3.3 Formatierung und der Vergleich mit dem Flaneur	44
2.4 Globalisierung im Film	45
2.4.1 Beschleunigung und Homogenisierung der Gesellschaft	47
2.4.2 Freiheitsverlust und der Faktor Zeit	49
2.4.3 Gewohnheit, Wahrnehmung und Wirklichkeit	51
3. Nikolaus Geyrhalter auf Walter Benjamins Spuren	55
3.1 FlaneurInnen der Gegenwart	57
3.1.1 Räume und Menschen in Geyrhalters Filmen	57
3.1.2 Reflexion und Partizipation des Publikums	59
3.1.3 Filme als entschleunigte Räume für FlaneurInnen	61
3.2 Filmanalysen	62
3.2.1 <i>Unser täglich Brot</i> (2005)	66
3.2.1.1 Selbstständigkeit und Wirkung der Bilder	68
3.2.1.2 Inszenierung und argumentatives Vakuum	70
3.2.1.3 Der Mensch und das Tempo der Maschine	72
3.2.2 <i>Abendland</i> (2011)	75
3.2.2.1 Mikrokosmen durch Offenheit des Schnitts	76
3.2.2.2 Der bewusste Blick und das Audiovisuelle	79

3.2.2.3 Der Mensch im Zeitalter der Überwachung	80
3.2.3 <i>Homo Sapiens</i> (2016)	83
3.2.3.1 Abwesenheit und Spuren der Vorfahren	84
3.2.3.2 Porträt einer imaginären Menschheit	86
3.2.3.3 Die Natur und das Fehlen des Menschen	88
Conclusio	91
Quellenverzeichnis	93
Filme	93
Literatur	97
Interviews	97
Online-Artikel	97
Abbildungsverzeichnis	97
Abstract	97

Einleitung

“Die Kraft der Landstraße ist eine andere, ob einer sie geht oder im Aeroplan darüber hinfliegt.“¹

Gibt es heutzutage FlaneurInnen Menschen, die sich ziellos bewegen und dabei ihre Umgebung und die Menschen in dieser sehr genau beobachten und wahrnehmen. Die Flaneurfigur des Philosophen Walter Benjamin, die in dieser Arbeit behandelt werden soll, wandelte in der Öffentlichkeit von Paris des 19. Jh. Präziser gesagt, in den urbanen Räumen jener Stadt. Es soll im Rahmen dieser Arbeit versucht werden, die Eigenschaften und Erkennungsmerkmale dieser Figur in die Gegenwart zu übertragen und im Dokumentarfilmbereich, anhand des Filmemachers Nikolaus Geyrhalter, sichtbar zu machen. Dadurch soll gezeigt werden, dass die Flanerie, auch in der heutigen sich stetig beschleunigenden Gesellschaft noch von Bedeutung ist. Außerdem soll in weiterer Folge die Relevanz der Flanerie in der heutigen Zeit verdeutlicht werden.

Es ist natürlich mit Schwierigkeiten verbunden, eine Theorie aus dem frühen 20. Jh. in die gegenwärtige Geschehenslage zu übertragen. Deshalb wird darauf zu achten sein, einen nostalgischen Blick in diesem Kontext zu vermeiden. Schlüsselpunkt der Arbeit ist, die literarische Figur Benjamins mit der filmischen Arbeit von DokumentarfilmerInnen vergleichbar zu machen. Dazu ist es nötig, Ähnlichkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten, beide Bereiche eingehend auf die Fragestellung hin zu untersuchen und dabei den historischen Hintergrund im Auge zu behalten. Diese Verbindung der literarischen Arbeit Benjamins und der filmischen Arbeit Geyrhalters soll durch Quellenarbeit zum Flaneur und zum Dokumentarfilm hergestellt werden, um letztendlich Filmanalysen durchführen zu können, mit denen nach den Spuren des Flaneurs gesucht werden soll.

Wie im Zitat von Benjamin in seinem Buch *Einbahnstrasse* angesprochen, “Die Kraft der Landstraße ist eine andere, ob einer sie geht oder im Aeroplan darüber hinfliegt“², macht es einen Unterschied, wie viel Zeit für die Wahrnehmung der Umgebung aufgebracht wird. Dieser Aspekt soll im Bezug zur Rezeption von Filmen hinterfragt werden. Die Reflexion der Gesellschaft und des einzelnen Individuums soll unter anderem im Fokus stehen und es soll

¹ Benjamin, Walter, *Einbahnstrasse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1955, S. 16.

² Ebd. S. 16.

untersucht werden, inwieweit Kritik eigenständig erfolgt oder vorgegebene Meinungen übernommen werden.

Benjamin hat sich dazu geäußert und angedeutet, dass Individuen meistens dazu tendieren, mit dem Strom zu schwimmen: „Eine sonderbare Paradoxie: die Leute haben nur das engherzigste Privatinteresse im Sinne, wenn sie handeln, zugleich aber werden sie in ihrem Verhalten mehr als jemals bestimmt durch die Instinkte der Masse.“³ Diesem Verhalten hat Benjamin die Figur des Flaneurs gegenübergestellt, die in vielen Belangen entgegen dem Mainstream handelte. Besonders deutlich wurde das in der Art und Weise, wie sich die Figur in der Menge der Menschen in der Öffentlichkeit bewegte und bestimmte Standpunkte einnahm. „Kritik ist eine Sache des rechten Abstands“⁴, erklärte der Philosoph weiter. Das wird bei der Untersuchung der Flaneurfigur noch erkenntlich werden und das soll diese Arbeit im Dokumentarfilmbereich hinterfragen und im Speziellen anhand des Filmkorpus von Nikolaus Geyrhalter auch überprüfen.

Benjamin lehnt seinen Flaneur an den Protagonisten aus der Erzählung *Der Mann der Menge* (englischer Originaltitel *The Man of The Crowd*) von Edgar Allan Poe an, die erstmals 1840 veröffentlicht wurde. Auch Poe beschreibt in dieser Erzählung Eigenschaften, die darauf hinweisen, wie wichtig der rechte Abstand und die Wahrnehmung im Generellen sind:

„Meine Beobachtungen waren zunächst ganz allgemeiner Art. Ich sah die Passanten nur als Gruppen und stellte mir ihre Beziehungen zueinander vor. Bald jedoch ging ich zu Einzelheiten über und prüfte mit eingehendem Interesse die zahllosen Verschiedenheiten in Gestalt, Kleidung, Haltung und Mienenspiel.“⁵

Es wird ersichtlich, wie relevant eine genaue Beobachtung ist und wie sich die Art der Wahrnehmung auf die Rezeption auswirkt. Poe schildert diese Herangehensweise noch weiter und erklärt schließlich, was alles durch eine detaillierte Beobachtung wahrnehmbar werden könnte:

„Die seltsamen Lichtwirkungen fesselten meine Blicke an einzelne Gesichter; und obgleich die Schnelligkeit, mit der die Menge da draußen in Licht und wieder in Schatten trat, mich verhinderte, mehr

³ Ebd. S. 27.

⁴ Ebd. S. 95.

⁵ Poe, Edgar Allan (1922), „Der Mann der Menge“, in: Hg. von Theodor Etzel, *Gesamtausgabe der Dichtungen und Erzählungen, Dritter Band, Verbrechergeschichten*, Berlin: Propyläen-Verlag, <https://gutenberg.spiegel.de/buch/der-mann-der-menge-7242/1>, (24.10.2019), Absatz 4.

als *einen* Blick auf jedes Antlitz zu werfen, so schien es doch, als ob ich infolge meiner besonderen Geistesverfassung imstande sei, in einem Augenblick die Geschichte langer Jahre zu lesen.“⁶

Der Autor beschreibt es als besondere Geistesverfassung, doch im Grunde handelt es sich nur um gezielte Beobachtungen, für die sich *Der Mann der Menge* die nötige Zeit lies und den rechten Abstand wählte. Poe und Benjamin erklären somit beide, dass es für eine individuelle Sichtweise bedeutsam ist, der Schnelligkeit der Masse entgegenzutreten. Auch ich sehe mit der steten Beschleunigung der Gesellschaft eine Änderung der Wahrnehmungs- und Reflexionsfähigkeit einhergehen. Dies soll aber wiederum nicht von vornherein als Verschlechterung betrachtet werden. Diese Änderungen im Laufe der Zeit, besonders im Hinblick auf die Arbeitsweisen im Dokumentarfilmbereich, sollen helfen, eine mögliche Transformation des Flaneurs vom 19. Jh. in die Gegenwart zu untersuchen.

⁶ Ebd. Absatz 12.

1. Die Flaneurfigur bei Walter Benjamin

„Wenn der Flaneur dergestalt zu einem Detektiv wider Willen wird, so kommt ihm das gesellschaftlich sehr zupaß. Es legitimiert seinen Müßiggang. Seine Indolenz ist eine nur scheinbare. Hinter ihr verbirgt sich die Wachsamkeit eines Beobachters, der den Missetäter nicht aus den Augen läßt.“⁷

Walter Benjamins Denkfigur des Flaneurs hatte viele Seiten, welche diese Arbeit ergründen wird. Die Beschäftigung mit der Figur soll aber nur als Grundlage für die weitere Bearbeitung der Forschungsfrage dienen. Die Geschichte der Figur, deren bevorzugte Räumlichkeiten, ihre Eigenschaften und Ziele werden hinterfragt und festgehalten, um eine Vergleichsbasis für die Gegenwart und die Arbeit des Filmemachers Nikolaus Geyrhalter zu erhalten.

Schon das erste, oben genannte, Zitat aus Benjamins *Gesammelte Schriften. 1. 2.* enthält relevante Informationen. Der Flaneur war ein Aufdecker, der bei seinen Beobachtungen mitunter Verbrechen beobachtete, aber wem hat er nachgespürt und warum? Die Beantwortung dieser Fragen war dem Flaneur dabei weniger wichtig als die Tatsache, dass sein Verhalten gegenüber der Gesellschaft gerechtfertigt war.

Der Flaneur war eine Figur, die sich gegen Vorurteile in Bezug auf die öffentliche Wahrnehmung schützen musste. Gleichgültigkeit und Untätigkeit sind Eigenschaften, die ihm damals nachgesagt wurden, doch Benjamin erklärt, dass dies nur oberflächliche Betrachtungen der Figur belegen. Hinter dieser Oberfläche war der Flaneur ein aufmerksamer Beobachter, der zu jeder Zeit den Blick über die Gesellschaft und deren Handlungen schweifen ließ.

Deshalb war die Figur in den Augen der Menschen verdächtig, da man nie wusste, ob man nicht gerade beobachtet wurde, und so war der Flaneur in seiner Epoche eine Randfigur, wie Susan Buck-Morss, Philosophin und Historikerin aus Amerika, in ihrem Text „Der Flaneur, der Sandwichman und die Hure. Dialektische Bilder und die Politik des Müßiggangs“ beschreibt. Benjamin vermied es, bekannte soziale Typen darzustellen, und begab sich in gesellschaftliche Randbereiche, wo er u. a. den Flaneur herausstellte.⁸

⁷ Benjamin, Walter, „Der Flaneur“, in: *Gesammelte Schriften. 1. 2.*, Hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 543.

⁸ Vgl. Buck-Morss, Susan, „Der Flaneur, der Sandwichman und die Hure. Dialektische Bilder und die Politik des Müßiggangs“, in: Hg. von Norbert Bolz, *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München: Fink, 1984, S. 96.

Diese Arbeit wird einigen Fragen bzgl. des Flaneurs nachgehen, so soll unter anderem beantwortet werden, ob die Figur heutzutage auch noch im Randbereich der Gesellschaft agiert und ihr gegenüber weiterhin eine abwertende Haltung vorliegt.

Die Tatsache, dass der Flaneur seine Beobachtungen als scheinbar Unsichtbarer in der Menge machen konnte, lag daran, dass er die Stadt, in der er sich bewegte, sehr gut kannte, was auf dessen Interesse am urbanen Raum zurückzuführen ist. So wie er die Bevölkerung der Städte untersuchte, untersuchte er auch die Städte selbst und versuchte, Verborgenes und Vergangenes über diese herauszufinden. Michael Opitz, Literaturwissenschaftler und Publizist, erläutert diese Vorgehensweise in seinem Artikel „Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten, vom Flanieren in Büchern“, im Buch *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin* wie folgt: „Sollte die so geschaute Stadt ihre Geschichte preisgeben, dann mußte es dem Flaneur gelingen, neben der tatsächlichen Stadt die andere, verborgene, die nicht mehr oder vielleicht noch nie existente, als Gedankengebilde entstehen zu lassen.“⁹

Dem Flaneur war es wichtig, die Hintergründe über den eigenen Lebensraum zu erfahren und demjenigen, was an der Oberfläche zu sehen war, mit Skepsis zu begegnen. Der Flaneur war somit ein äußerst kritischer Zeitzeuge, der, anders als viele seiner ZeitgenossInnen, auch Vergangenes hinterfragte. Diesen Beweggrund versucht diese Arbeit auch zu untersuchen und mit einer etwaigen aktuellen Flaneurfigur in Verbindung zu bringen. Zunächst wird nun aber der geschichtliche Hintergrund der Figur bei Benjamin beleuchtet.

⁹ Opitz, Michael (Hg.), „Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten, vom Flanieren in Büchern“, in: *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*, Leipzig: Reclam, 1992, S. 178.

1.1 Geschichte

„Blütezeit der Metropolen ist auch Geburtsstunde des Flaneurs.“¹⁰

Einer der wichtigsten Punkte dieser Arbeit wird sein, die Verortung der Denkfigur Flaneur in der Vergangenheit einer möglichen Verortung in der Gegenwart gegenüberzustellen. Deshalb ist es zunächst bedeutsam, sich in groben Zügen mit der gesellschaftlichen Lage auseinanderzusetzen, in der sich Benjamins Flaneur befand. Christiane Schneider, Germanistin und Literaturwissenschaftlerin, bemerkt in ihrem Aufsatz „Von der Schildkröte zur Datenautobahn. Verlaufsformen und Funktionen des Flaneurs“, dass dieser Sozialtypus zu Blütezeiten von Städten auftritt. Im Folgenden soll herausgearbeitet werden, inwiefern die gesellschaftliche Situation vom Paris des 19. Jh., hier ist Benjamins Figur verortet, mit der Gegenwart in Übereinstimmung ist. Anschließend werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Beziehung mit der Figur des Flaneurs gebracht und zur Diskussion gestellt.

Das Paris des 19. Jh. war geprägt von einer sich rasch entwickelnden Warenwirtschaft. Die Vervielfältigung, die durch Techniken wie der Fotografie möglich wurde, ist unter anderem ein Grund für diese Expansion, so Benjamin:

„Die Photographie ihrerseits dehnt seit der Jahrhundertmitte den Kreis der Warenwirtschaft gewaltig aus, indem sie Figuren, Landschaften, Ereignisse, die entweder überhaupt nicht oder nur als Bild für einen Kunden verwertbar waren, in unbeschränkter Menge auf dem Markt ausbot.“¹¹

Der Flaneur war auch auf diesen Märkten unterwegs, um seine Beobachtungen zu tätigen. Die Figur verband mit den Märkten und Einkaufspassagen jedoch mehr als nur diese Beobachtungssituation. Durch ihre ständige Anwesenheit im urbanen Raum und auf dessen Märkten wurde die Figur mit der Zeit vom Kapitalismus instrumentalisiert, und zwar in Form einer Werbefigur. Dies geschah aufgrund der hohen Einfühlungsgabe des Flaneurs, denn so wie dieser sich mit seiner Umgebung und deren Individuen beschäftigte, beschäftigte er sich in Folge auch mit den Waren auf den Märkten und in den Passagen. Dadurch führte der

¹⁰ Schneider, Christiane, „Von der Schildkröte zur Datenautobahn. Verlaufsformen und Funktionen des Flaneurs“, in: Hg. von Jörg Döring et. Al., *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S. 156.

¹¹ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften. 5. 1.*, Hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 49.

Flaneur letztlich den Begriff der Käuflichkeit selbst spazieren, in der letzten Inkarnation der Figur als Sandwichman.¹² Dieser warb in der Öffentlichkeit mit Werbeschildern, die über dem Körper hängen, für allerlei Produkte.

An diesem Punkt spricht diese Arbeit lediglich die Verbindung des Flaneurs zum Kapitalismus an und geht nicht näher auf die Entwicklung zum Sandwichman ein. Fest steht jedenfalls, dass es möglich war, eine skeptische und hinterfragende Figur durch kapitalistische Entwicklungen zu instrumentalisieren.

1.1.1 Passagen als Mikrokosmen

„Zu beiden Seiten dieser Gänge, die ihr Licht von oben erhalten, laufen die elegantesten Warenläden hin, so daß eine solche Passage eine Stadt, ja eine Welt im kleinen ist.“¹³

Eine Welt im Kleinen, so bezeichnet Benjamin die Passagen, die sich im 19. Jh. in Paris befanden. In diesen Welten hielt sich der Flaneur bevorzugt auf. Dort konnte er Waren und ihre KäuferInnen ungestört beobachten, da diese selbst mit den Schaufenstern beschäftigt waren. Vor jeder Witterung geschützt waren die Passagen wie Wohnungen für die Figur, wie später noch erklärt werden wird.

An diesen Orten konzentrierte sich der Handel auf engstem Raum. Benjamin erläutert diese weiter: „Die Passagen sind ein Zentrum des Handels in Luxuswaren. In ihrer Ausstattung tritt die Kunst in den Dienst des Kaufmanns. Die Zeitgenossen werden nicht müde, sie zu bewundern. Noch lange bleiben sie ein Anziehungspunkt für die Fremden.“¹⁴ Diese Zentren können als Mikrokosmen der Metropolen bezeichnet werden. Sie lockten die Massen und damit auch den Flaneur an, der sich bevorzugt in diesen befand.

Durch den Bau dieser Passagen verlagerte sich der Aufenthaltsort der Figur von den Straßen und Gassen in diese Stätten. Mit der neuen Umgebung sollten sich im Laufe der Zeit die Beweggründe des Flaneurs ändern, wie anhand des Zitats zum Sandwichman als Inkarnation

¹² Vgl. ebd., S. 562.

¹³ Ebd., S. 45.

¹⁴ Ebd., S. 45.

der Figur schon erklärt wurde. Im Weiteren beschäftigt sich diese Arbeit nun mit den Waren, die in den Schaufenstern der Passagen den Menschen dargeboten wurden.

1.1.2 Waren als Zerstreuung

„Weltausstellungen sind die Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware.“¹⁵

An dieser Stelle wird die Kapitalismuskritik in Benjamins Literatur sichtbar und Verbindungen zu Nikolaus Geyrhalters Werk lassen sich ziehen, der mit seinen Filmen u. a. die Wegwerfgesellschaft und den unbedachten Umgang mit den Ressourcen in Filmen wie z. B. *Homo Sapiens* oder *Unser täglich Brot* kritisiert. Benjamin bedachte die Ware mit dem Zusatz Fetisch, er stellte diese sogar auf eine Ebene mit einer Religion, indem er behauptete, Weltausstellungen wären Wallfahrtsstätten für diese heilig anmutenden Gegenstände. Auch Geyrhalter prangert in seinen Filmen die westliche Gesellschaft und deren Umgang mit den eigenen Produktions- und Lebensmitteln an, seine Herangehensweise zeichnet sich dabei aber eher durch eine Globalisierungs- als eine Kapitalismuskritik aus.

Benjamin erläuterte, dass durch die Vermarktung der eigentliche Gebrauchswert des Produktes verlorengehe und die Käuferschicht abgelenkt werde. Diese mache dies aber nicht gegen ihren Willen, sondern lasse sich im Gegenteil bewusst darauf ein, im Tausch mit der Zerstreuung. Der Tauschwert der Waren werde verklärt und deren Gebrauchswert trete zurück.¹⁶ Diese Zerstreuung ist ein wichtiger Punkt in Hinsicht auf Geyrhalters Filmografie, der mit seinen Filmen das Gegenteil intendiert, nämlich die eigene Reflexion des Gesehenen.

Auch Benjamins Flaneur stellte sich gegen diese Zerstreuung, indem er als Detektiv und Beobachter dezidiert seine Umgebung reflektiert wahrnahm. Im Kontrast dazu wird bei Benjamin die Ware als Fetisch, der die Menschen zerstreut und ablenkt, beschrieben. Diese Ablenkung zeigt sich, wie schon angesprochen wurde, besonders in den Passagen.¹⁷ Doch Benjamin merkte auch an, dass die Warenwirtschaft als Fassade gesehen werden konnte: „Mit

¹⁵ Ebd., S. 50.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 50.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 55.

der Erschütterung der Warenwirtschaft beginnen wir, die Monumente der Bourgeoisie als Ruinen zu erkennen, noch ehe sie zerfallen sind.“¹⁸

Benjamin versuchte mit dem Flaneur hinter diese Fassade zu blicken und den Fetisch Ware auszustellen, um den Zustand der Gesellschaft abbilden zu können. Das ist auch eines der Grundanliegen von vielen DokumentarfilmerInnen. Dieser Fokus auf die Schattenseiten und die Vergänglichkeit der Konsumgesellschaft wird in den ausgewählten Filmen bei Geyrhalter thematisiert. Hier sei der Film *Homo Sapiens* als Beispiel vorweggenommen, in dem der Filmemacher durch Gebäude verlassener Orte spaziert und Relikte einer Zivilisation sichtbar werden.

1.2 Räume

„Die Straße wird zur Wohnung für den Flaneur, der zwischen Häuserfronten so wie der Bürger in seinen vier Wänden zuhause ist. Ihm sind die glänzenden emaillierten Firmenschilder so gut und besser ein Wandschmuck wie im Salon dem Bürger ein Ölgemälde; Mauern sind das Schreibpult, gegen das er seinen Notizblock stemmt; Zeitungskioske sind seine Bibliotheken und die Caféterrassen Erker, von denen aus er nach getaner Arbeit auf sein Hauswesen heruntersieht.“¹⁹

Der Flaneur wohnte, nach Benjamins Schilderungen, auf der Straße. Während der Rest der Menschen in der Privatheit der eigenen vier Wände hauste und sich dort zuhause fühlte, tat dies der Flaneur in der Öffentlichkeit. Benjamin schrieb der Figur, wie im obigen Zitat zu lesen ist, ein Eigentum an der Straße zu. Dies ist ein wichtiger Punkt, der im Analyseteil zum Vergleich mit Geyrhalters Verhältnis von Öffentlichkeit, Privatraum und Eigentum dient. Außerdem wird untersucht werden, in welchen Räumen sich der Filmemacher bewegt. Ist es z. B. auch der urbane Raum, wie bei Benjamins Figur, oder fühlt er sich woanders zuhause?

Um wieder zum Flaneur und dessen Verortung in der Zeit zurückzukommen, wird nun ein Zitat von Matthias Hein angeführt, das den Umgang mit Vergangenheit und Gegenwart im urbanen Raum thematisiert. Es stammt aus dem Text „Die Begriffspersonen Flaneur, Sammler und Archäologe“ im Buch *Walter Benjamins Konzept der Lektüre*:

„Benjamins Stadt Paris zeichnet sich wesentlich durch die Koexistenz von Vergangenheit und Gegenwart

¹⁸ Ebd., S. 59.

¹⁹ Benjamin, „Der Flaneur“, S. 539.

aus, und dem Flanierenden erschließt sich in der Lektüre der Stadt immer auch das Verhältnis seiner individuellen Gegenwart zu der Vergangenheit seiner Vorfahren.²⁰

Der Flaneur fand in Paris neben der Gegenwart auch die Vergangenheit vor. Neben seiner eigenen Geschichte und seinem Handeln in der Gegenwart konnte er auch auf die Ursprünge in der eigenen Familiengeschichte zurückblicken. In die Stadt schrieben sich Geschichten wie Spuren ein, die die Figur nachspüren und lesen konnte, und somit konnte er sich sogar in ein Verhältnis zu seinen Ahnen setzen, wie später noch genauer erläutert wird. Der Flaneur war somit eine Figur, die die Taten von anderen, die eigenen und die der Vorfahren reflektierte und, wie schon angesprochen, mitunter in Frage stellte. Diesen Umstand wird diese Arbeit im späteren Verlauf wieder mit der möglichen gegenwärtigen Flaneurfigur, im Bereich des Dokumentarfilms, vergleichen, denn auch DokumentarfilmerInnen reflektieren mitunter die Taten und Auswirkungen des eigenen Handelns sowie jene der Gesellschaft und der Vorfahren.

Benjamins Beschreibung des Flaneurs beschränkte sich durchgehend auf den urbanen Raum und zumindest das Verhältnis von der Figur, als Fußgänger, zu den anderen StraßenverkehrsteilnehmerInnen lässt sich mit der heutigen Situation vergleichen. Die Figur war ein klassischer Stadtbewohner und wie auch heute war sie mit den LenkerInnen von Automobilen in Konkurrenz. In den Worten von Benjamin klingt dies wie folgt:

„Lohnend wäre, einzelne präzise Züge zur Physiognomik des Stadtbewohners ausfindig zu machen. Beispiel: der Bürgersteig, der dem Fußgänger vorbehalten ist, läuft am Fahrdamm entlang. So hat der Stadtbewohner unterwegs bei seinen alltäglichsten Geschäften, wenn er zu Fuß ist, ununterbrochen das Bild des Konkurrenten vor Augen, der im Wagen ihn überholt.“²¹

Bürgersteig und Fahrdamm als eindeutig voneinander getrennte Bereiche. Der/die AutofahrerIn als KonkurrentIn. Die langsame Fortbewegung stellt sich gegen die Schnellere, sie Überholende. Zwei grundlegende Ansichten treffen aufeinander, die auch in der Umsetzung als Arbeitsweisen in dieser Arbeit noch untersucht werden. Diese beiden Arbeitsweisen wären jene des Flaneurs und des Bildjournalisten, der ebenfalls im 19. Jh. situiert war, der aber anders als Benjamins Figur möglichst ohne Umwege und Zeitverlust seine Aufgaben erledigen musste.

²⁰ Hein, Matthias, „Die Begriffspersonen Flaneur, Sammler und Archäologe“, in: *Walter Benjamins Konzept der Lektüre*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 67.

²¹ Benjamin, *Gesammelte Schriften*. 5. 1., S. 555f.

1.2.1 Straßen und das Interesse an der Reflexion

„Ein Rausch kommt über den, der lange ohne Ziel durch Straßen marschierte. Das Gehen gewinnt mit jedem Schritte wachsende Gewalt; immer geringer werden die Verführungen der Läden, der Bistros, der lächelnden Frauen, immer unwiderstehlicher der Magnetismus der nächsten Straßenecke, einer fernen Masse Laubes, eines Straßennamens.“²²

In einer Zeit, die geprägt war von der industriellen Revolution und Fortschritt, hatte Walter Benjamin der Figur des Flaneurs neuen Raum gegeben. Als Gegenpol zur Mehrheit der Bevölkerung, die sich zusehends an das wachsende Tempo anpasste, war es der Figur eigen, ziellos durch die Straßen zu irren und dadurch einen euphorischen Zustand zu erreichen. Anstatt an den Waren in den Läden, die den Mainstream anlockten, fand sie Begeisterung an unscheinbaren Dingen, wie Benjamin beschrieb.

Die Fortbewegung selbst wurde zur Attraktion und der Flaneur interessierte sich dafür, sich selbst in Relation zur Stadt zu stellen. Während die Mehrheit der Menschen durch die Vielfalt der Geschäfte und Waren zerstreut wurde, konnte sich die Figur durch ihren anderen Fokus diesem Eingriff noch eine Zeit lang entziehen. Die Zerstreung hing dabei auch mit dem zunehmenden Straßenlärm in dieser Zeit zusammen, den Benjamin wie folgt schilderte: „Bei dem ständig zunehmenden Straßenverkehr dankte man es zuletzt nur noch der ‚Makadamisierung‘ der Straßen, wenn man auf den Caféterrassen ohne einander in die Ohren zu schreien, sich unterhalten konnte.“²³

Die Makadamisierung der Straßen war eine städtebauliche Entwicklung in Paris, durch welche Straßen zu Passagen umgebaut wurden. Mit diesen Passagen verschwand der Lärm, aber die Wohnung des Flaneurs, die herkömmlichen Straße und Gassen, verschwand somit ebenfalls. In weiterer Folge wurden aus den Passagen Warenhäuser, in denen der Kapitalismus, wie von Benjamin angesprochen, immer intensiver auf die Menschen wirkte. Auch der Flaneur veränderte sich ab diesem Zeitpunkt zusehends. Je mehr Platz den Waren in den Straßen und Häusern gegeben wurde, desto stärker wurde die Verbindung der Ware zu der Figur. Wie zuvor besprochen ist der Sandwichman die letzte Inkarnation des Flaneurs und Benjamin gibt mit folgenden Zitat einen kurzen Einblick, wie diese Wandlung vonstatten ging:

²² Ebd., S. 525.

²³ Ebd., S. 529.

„Wenn die Passage die klassische Form des Interieurs ist, als das die Straße sich dem Flaneur darstellt, so ist dessen Verfallsform das Warenhaus. Das Warenhaus ist der letzte Strich des Flaneurs. War ihm anfangs die Straße zum Interieur geworden, so wurde ihm dieses Interieur nun zu Straße, und er irrte durchs Labyrinth der Ware wie vordem durch das städtische.“²⁴

Das Warenhaus stellt bei Benjamin somit die Verfallsform der Straße dar, wie er auch schon von den Ruinen des Bürgertums im Zusammenhang mit der Warenwirtschaft gesprochen hat. Die Wohnung des Flaneurs unterlag einer grundlegenden Änderung, die er zwangsläufig mitgehen musste. Anstatt die Spuren der Stadt und deren BewohnerInnen zu erkunden, konnte er in den Warenhäusern lediglich die dort ausgestellten Produkte bestaunen. Und anstatt berauscht durch Gassen zu flanieren, irrte er fortan durch die Gänge der Warenhäuser, wo er letztlich vom Kapitalismus, wie Benjamin es beschrieb, instrumentalisiert wurde.

Ob nun auf der Straße, in der Passage oder im Warenhaus, der Flaneur befand sich stets in einer Masse von Menschen, dieses Zusammensein war ihm wichtig. Während die anderen Menschen seiner Zeit wie bereits erwähnt die Privatheit des eigenen Zuhauses vorzogen, bewegte sich der Flaneur gerne in der Öffentlichkeit. Benjamin beschreibt die Figur daher als kollektives Wesen, das unruhig und stets in Bewegung in der Öffentlichkeit seine Erfahrungen, Erkenntnisse und Erlebnisse sucht.²⁵

Auch FilmemacherInnen suchen den Kontakt mit der Masse. Dies geschieht in diesem Fall aber indirekt über den Apparat des Vorführmediums, wie im Kino oder beim Fernsehgerät. Selbst wenn zwischen Film und Publikum scheinbar kein sozialer Kontakt stattfindet, leben die FilmemacherInnen von der Verbreitung des fertigen Materials. Dies stellt ein interessantes Verhältnis von Nähe und Distanz dar, das sich auch beim Flaneur in seinem Verhältnis zur Masse auf der Straße widerspiegelt.

²⁴ Benjamin, „Der Flaneur“, S. 557.

²⁵ Vgl. Benjamin, *Gesammelte Schriften*. 5. 1., S. 533.

1.2.2 Unsichtbarkeit und Sicherheit in der Menge

„Die Menge ist nicht nur das neueste Asyl des Geächteten; sie ist auch das neueste Rauschmittel des Preisgegebenen. Der Flaneur ist ein Preisgebener in der Menge. Damit teilt er die Situation der Ware.“²⁶

Der Flaneur, als soziale Randfigur, fand einerseits in der Menge Zuflucht, sie schützte ihn davor, in der Öffentlichkeit aufzufallen, andererseits war er zu jedem Zeitpunkt in der Öffentlichkeit und damit sichtbar. Dieses ambivalente Verhältnis kann damit erklärt werden, dass man in einer großen Menge, auch wenn man grundsätzlich stets sichtbar ist, unsichtbar werden kann. Wie die Ware in den Regalen war der Flaneur jederzeit greifbar, der Öffentlichkeit preisgegeben, worin Benjamin auch eine Art Nervenkitzel sieht.

Benjamin erklärte schließlich, dass die Flanerie in der Menge an ihre Grenzen kommen konnte. Wenn sich die Menge oder verschiedene Mengen gegenseitig blockierten und somit stauten, konnte auch die Flanerie zum Erliegen kommen, da keinerlei Bewegung mehr möglich war.²⁷ Es hing also von einer Ausgewogenheit ab, der Flaneur musste sich einerseits in der Menge verstecken, andererseits aber auf jeden Fall bewegen können. Diese Arbeit will herausfinden, ob Menschenmengen heutzutage dieser Zuschreibung noch entsprechen, oder ob ein anderer Zugang gesucht werden muss.

1.3 Eigenschaften

„Die eigentümliche Unschlüssigkeit des Flanierenden. Wie das Warten der eigentliche Zustand des unbeweglichen Kontemplativen so scheint das Zweifeln der des Flanierenden zu sein.“²⁸

Nach der Geschichte und den Räumen des Flaneurs werden jetzt dessen Eigenschaften untersucht. Benjamin sprach im Bezug auf die Figur von einer Unschlüssigkeit, die sich durch Zweifel äußert. Dies könnte wieder als ein Naheverhältnis zu der Arbeit von DokumentarfilmerInnen gesehen werden, die auch ein Thema in Frage stellen und es dann meist möglichst objektiv zur Schau stellen, um etwaige Zweifel zu beseitigen. Das Zweifeln

²⁶ Benjamin, „Der Flaneur“, S. 557.

²⁷ Vgl. ebd., S. 556

²⁸ Benjamin, *Gesammelte Schriften*. 5. 1., S. 535f.

als Grundhaltung ist dabei eine Verbindung zwischen Flaneur und DokumentarfilmerInnen. Dadurch wächst der Drang, die Wahrheit offenzulegen. Hat der Flaneur diese jedoch in der Vergangenheit noch für sich behalten, offenbaren sie die FilmemacherInnen von heute, um sie in der Bevölkerung verbreiten zu können.

Neben dieser zweifelnden Haltung wurde bereits die Wachsamkeit des Flaneurs angesprochen. Diese ließ ihn als Detektiv erscheinen, der alles und jeden im Blick hatte. Er reflektierte aber, wie zuvor erläutert, generell seine gesamte Umgebung und beobachtete nicht nur einzelne Individuen auf der Straße. Durch diese Reflexion konnte die Figur nicht leicht vereinnahmt werden. Weder ließ sie sich in eine bestimmte Klasse der Gesellschaft einteilen noch von den Entwicklungen der Großstadt, von Benjamin als „Überwältigungen“ bezeichnet, mitreißen. Um diesen zu entgehen, suchte der Flaneur wiederum Asyl in der Menge.²⁹

Eine weitere Eigenschaft, die die Figur von der Mehrheitsgesellschaft unterschied, war ihre Langsamkeit. Auch diese Eigenschaft wird im Analyseteil mit der Arbeitsweise des Filmemachers Nikolaus Geyrhalter verglichen werden, um Rückschlüsse auf eine mögliche Flaneurfigur in der Gegenwart und deren Ausformung ziehen zu können.

1.3.1 Mit Langsamkeit gegen die Modernisierung

„1839 war es elegant, beim Promenieren eine Schildkröte mit sich zu führen. Das gibt einen Begriff vom Tempo des Flanierens in den Passagen.“³⁰

Ob dieses Zitat von Benjamin nun der Wahrheit entspricht oder nicht, sei dahingestellt, aber es gibt wohl wirklich einen Begriff davon, wie man sich das Tempo des Flaneurs zu seiner Zeit vorstellen konnte. Heutzutage ist es schwer vorstellbar, mit dem Tempo einer Schildkröte auf den Straßen unterwegs zu sein, doch das Tempo von damals ist mit dem heutigen auch nicht zu vergleichen.

Hartmut Rosa, Soziologe und Politikwissenschaftler, spricht die Entwicklung der steten Beschleunigung in der Gesellschaft in seinem Buch *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* an: „[...] nicht nur Zeitmessungen, sondern auch Zeitwahrnehmungen und Zeithorizonte sind in höchstem Maße kulturabhängig und ändern

²⁹ Vgl. ebd., S. 54.

³⁰ Ebd., S. 532.

sich mit der Sozialstruktur von Gesellschaften.³¹ Geschwindigkeit wurde in der Zeit des Flaneurs somit anders wahrgenommen als dies in der Gegenwart der Fall ist.

Arbeiten und Tätigkeiten werden heute, durch die Technisierung, in wesentlich kürzerer Zeit erledigt wie noch vor zehn Jahren, geschweige denn wie vor hundert Jahren. Es sind dies Entwicklungen und Anpassungen, die beim Vergleich des Flaneurs mit seiner möglichen gegenwärtigen Ausformung mitbedacht werden müssen. Die Beschleunigung in der eigenen Epoche wird dabei, wie Rosa weiter erklärt, auch schon in der Vergangenheit als immens wahrgenommen und dies schon lange vor der industriellen Revolution:

„Seit etwa 1750 [...], also lange vor dem Einsetzen der industriellen und noch vor der Französischen Revolution erscheinen in sich rasch steigendem Maße – oft im Zustand der Fassungslosigkeit vorgetragene – Berichte über die Wahrnehmung einer ungeheuren *Beschleunigung* der Zeit und der Geschichte.“³²

Eine gegenwärtige Flaneurfigur könnte somit einem/einer BeobachterIn in ein paar Jahren wiederum derart langsam erscheinen wie der Flaneur um 1839, der mit einer Schildkröte spazieren ging, heute erscheint. Diese sich rasch steigernde Wahrnehmung einer Beschleunigung der Zeit und der Geschichte erfasste und erfasst noch heute den Großteil der Menschen. Bereits in der Vergangenheit waren es Fließbänder, an denen die Menschen arbeiteten und die einem das Gefühl des Ausgeliefertseins gegenüber der Maschine und dem Leistungsdruck gaben. Man denke nur an die berühmte Szene aus *Modern Times* (1936), in der der Protagonist von der Maschine geschluckt wurde und trotzdem weiterarbeiten wollte bzw. musste.

Diesem Leistungsdruck stellte Benjamin den Flaneur entgegen. Die Figur war gegen die Modernisierung und grundsätzlich auch gegen den Wandel in der Gesellschaft, wie Christiane Schneider erläutert: „Im Gegensatz zum eilig-zielstrebigen Passanten opponiert der Flaneur durch die provozierende Langsamkeit, mit der er erst die Passagen und später die Straßen durchmißt, programmatisch gegen gesellschaftliche Modernisierung.“³³ Wieder war es die zweifelnde Haltung des Flaneurs, die ihn nicht ohne weiteres über diese Schwelle der Modernisierung schreiten lies. Im Gegensatz zur Mehrheitsgesellschaft, die sich stets dem gegebenen Tempo und der Beschleunigung der Zeit anpasste, um Schritt halten zu können, ging

³¹ Rosa, Hartmut (Hg.), *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005, S. 26.

³² Ebd., S. 39.

³³ Schneider, „Von der Schildkröte zur Datenautobahn“, S. 155.

die Figur die entgegengesetzte Richtung und setzte in Zeiten von Beschleunigung auf Entschleunigung. Erkennbar ist eine Haltung, die konkret auf Widerstand, Wachsamkeit und Bedachtsamkeit fußt, aber auch anachronistische und antizyklische Tendenzen zeigt.

Was diese Arbeit noch untersucht, ist die Frage, ob es heutzutage im Dokumentarfilmbereich neben den eilig-zielstrebigen Passanten auch noch provozierend-langsame Flaneure gibt und ob gegenwärtig darin immer noch eine Unterscheidung in der Haltung zur gesellschaftlichen Modernisierung sichtbar ist, wie es Christiane Schneider in ihrem Text „Von der Schildkröte zur Datenautobahn. Verlaufsformen und Funktionen des Flaneurs“ beschreibt.

1.3.2 Distanz und die Liebe zum Detail

„Die Menge ist der Schleier, durch den hindurch dem Flaneur die gewohnte Stadt als Phantasmagorie wirkt.“³⁴

Die Menge, in der der Flaneur untertauchte, wurde bereits mehrfach angesprochen. Nun geht es jedoch um das Verhältnis, die Nähe bzw. Distanz, die er zu dieser pflegte. Die Menge war nicht nur Asyl, sondern wie gesagt auch Rauschmittel der Figur. Durch das Untertauchen in dieser konnte der Flaneur die Stadt anders wahrnehmen als der Großteil der Menschen, so Benjamin. Dieser Schleier, im angeführten Zitat, erzeugte Distanz zur gewohnten Stadt, die die Stadt als Trugbild erscheinen ließ. Ein fantastisches Gebilde entstand, das nur der Flaneur zu Gesicht bekam. Neben seiner Langsamkeit war auch diese besondere Wahrnehmungsfähigkeit, die durch Distanz zum Gesehenen entstand, ein Unterscheidungsmerkmal zu anderen Individuen seiner Zeit.

Benjamin weist in seinen Texten auf diesen Unterschied zwischen Passanten und Flaneur im Bezug auf das Verhältnis von Nähe und Distanz in der Menge hin: „Es gab den Passanten, welcher sich in die Menge einkeilt; doch es gab auch noch den Flaneur, welcher Spielraum braucht und sein Privatisieren nicht missen will.“³⁵ Im Gegensatz zum Passanten, der das Tempo der Menge mitging und sich geradezu wie ein Puzzleteil in die Menge einfügte, also Nähe suchte, brauchte der Flaneur Platz, um zu agieren, und suchte die Distanz. Der Passant,

³⁴ Benjamin, *Gesammelte Schriften. 5. 1.*, S. 54.

³⁵ Benjamin, „Der Flaneur“, S. 556.

engekollt in der Menge, beraubte sich der Sicht, während die Figur Benjamins sich selbst Raum gab, um den Blick schweifen lassen zu können und eine andere Sichtweise auf die Dinge zu erhalten. Auch DokumentarfilmerInnen suchen oftmals einen anderen Blickwinkel als den gewohnten, um dem Publikum dadurch eine neue Perspektive zu offenbaren, oder eine möglichst objektive Sichtweise auf bestimmte Themenkomplexe liefern zu können.

Neben dieser Distanz des Flaneurs zur Menge gab es aber auch Situationen, in denen er ganz im Gegensatz Nähe zu dieser suchte. Wie schon besprochen trat dies durch seine beobachtende Haltung, die ihn als Detektiv erscheinen ließ, zutage und auch Stephanie Gomolla, Romanistin und Germanistin, erkennt in ihrem Buch *Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne* dieses ambivalente Verhältnis in Bezug auf die Distanz zur Menge in der Figur:

„Während kritische Stimmen die scheinbar unbeteiligte Haltung des Flaneurs als Ausdruck politischen Desinteresses und mangelnden Engagements werten, hat der komplexe Dialog von Distanz und Nähe, Aufmerksamkeit und Nichteinmischung, [...] dem Flaneur zugleich auch das Etikett einer Urform des modernen Intellektuellen eingebracht.“³⁶

Der Flaneur war einerseits aufmerksam, was auf Nähe schließen ließ, dabei jedoch andererseits niemals aufdringlich, sondern zurückhaltend. Die Figur war an Details interessiert, aber versuchte stets, eine Distanz zu halten und im Hintergrund zu agieren. KritikerInnen sahen darin, wie Gomolla schildert, ihre Vorurteile, wie jene die im obigen Zitat beschrieben werden, gegenüber der Figur bestätigt. Die Autorin hingegen sieht hier wiederum Seiten eines sozialen Typus festgehalten, die ihn von der Masse abhoben und ihn als Intellektuellen auszeichneten.

Dieses Verhältnis von Nähe und Distanz bzw. Aufmerksamkeit und Nichteinmischung ist, wie im zweiten Kapitel besprochen werden wird, auch ein wesentlicher Faktor des Dokumentarfilms. Und auch in anderer Hinsicht können Gomollas Ausführungen zum Flaneur parallel zu der Beschreibung der Arbeitsweisen von FilmemacherInnen im dokumentarischen Bereich gelesen werden: „Dadurch, dass der Flaneur der städtischen Masse seine Individualität entgegensetzt, bewusst immer wieder abgelegene Straßen aufsucht und eigene, alternative Wege geht, etabliert er sich gewissermaßen als Gegenfigur zum

³⁶ Gomolla, Stephanie, *Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 30.

„mainstream“.³⁷ So wie der Flaneur sich von der Masse abgrenzt, steht auch der/die FilmemacherIn dieser Masse gegenüber und sucht neue Sichtweisen abseits der gewohnten Wege und Perspektiven.

Der Flaneur als Gegenfigur zum Mainstream hat sich durch seine Haltung gegenüber der städtischen Masse ausgezeichnet und diese Arbeit wird untersuchen, ob Geyrhalters Filmkorpus als Gegenstück zum Mainstreamkino gesehen werden kann. Es ist dabei relevant zu vergleichen, in welcher Art und Weise sich Geyrhalter von der Masse der anderen DokumentarfilmerInnen unterscheidet und ob sich diese Unterscheidungen mit denjenigen, die Stephanie Gomolla bzgl. Nähe und Distanz des Flaneurs aufzählt, decken. Des Weiteren ist zu hinterfragen, wie der Raum der möglichen gegenwärtigen Flaneurfigur beschaffen ist und in welchem Bezug zum Rest der Bevölkerung sie steht.

1.4 Beweggründe

„Die Phantasmagorie des Flaneurs: das Ablesen des Berufs, der Herkunft, des Charakters von den Gesichtern.“³⁸

Die Beweggründe des Flaneurs sind wichtige Faktoren in dieser Arbeit. Die Antwort auf die Frage, warum die Figur sich so verhalten und bewegt hat, wie sie dies tat, soll einerseits Rückschluss über die Figur an sich geben und andererseits zeigen, ob diese Beweggründe heute noch bei bestimmten Individuen gefunden werden können. Benjamin schreibt, dass der Flaneur z. B. versuchte, anhand der Gesichter von Menschen auf das Dahinter zu schließen, also auf Beruf, Herkunft und Charakter der Individuen. Hier ist wiederum der Vergleich mit Detektiven naheliegend, der nun schon öfters gefallen ist.

Die Ermittlungen des Flaneurs beschränkten sich jedoch ausschließlich auf Beobachtungen. Befragungen waren für die Figur kein Thema. Diese Beobachtungen waren ihr dafür äußerst wichtig, da sie dadurch, wie anhand des Zitats von Benjamin zu sehen ist, glaubte, tiefer in die Persönlichkeiten der jeweiligen Menschen blicken zu können. Michael Opitz geht noch weiter und behauptet in seinem Aufsatz „Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten,

³⁷ Ebd., S. 31f.

³⁸ Benjamin, *Gesammelte Schriften*. 5. 1., S. 540.

vom Flanieren in Büchern“, dass der Flaneur nicht nur die Geschichte hinter den Gesichtern zu finden vermochte, sondern die Geschichte der Menschheit an sich erforschen wollte: „Ihm nämlich ist jede Spur verlässlicher Hinweis darauf, daß alles, Dinge wie Personen, seinen Abdruck in der Geschichte hinterlassen hat. Diese Geschichte will der Flaneur auffinden.“³⁹

Die Figur war demnach nicht nur an der Stadt, ihren Straßen, Passagen und deren BewohnerInnen interessiert, sondern auch an deren Einbettung in der Geschichte. Sie wollte Abdrücke verfolgen, um Rückschlüsse auf die Vergangenheit zu erhalten. Auf ihren Wegen durch den urbanen Raum nahm die Figur deshalb Spuren auf, die ihr halfen, die Geschichte nachzeichnen zu können, so beobachtete sie im Grunde nicht nur die Gegenwart, sondern hatte stets auch die Vergangenheit im Blick.

Im Vergleich zu FilmemacherInnen lässt sich sagen, dass diese ihre Auseinandersetzung mit der Vergangenheit oftmals verwenden, um im Vergleich mit der Gegenwart mögliche zukünftige Entwicklungen herauszuarbeiten. Dies war bei Benjamins Flaneur nicht der Fall, er interessierte sich zwar für die Abdrücke in der Geschichte, aber nur, um die Geschichte des urbanen Raums, in dem er sich befand, besser verstehen zu können, und nicht, um Prognosen für die Zukunft herzustellen.

1.4.1 Flaneure als Aufdecker und Detektive

„Welche Spur der Flaneur auch verfolgen mag, jede wird ihn auf ein Verbrechen führen.“⁴⁰

Wie in Edgar Allan Poes Erzählung *Der Mann der Menge* war auch Benjamins Flaneur ein Detektiv, der wachsam seine Umgebung und im Besonderen die Menschen beobachtete. Kleinigkeiten und Details, die einem Passanten, der nur schnell von A nach B zu kommen versuchte, nicht auffielen, nahm die Figur auf und entdeckte darin Geschichten und Hinweise auf Vergangenes. Wie *Der Mann der Menge* verfolgte auch der Flaneur verdächtige Spuren und wurde zum Aufdecker von Verbrechen: „In Zeiten des Terrors, wo jedermann etwas vom

³⁹ Opitz, „Lesen und Flanieren“, S. 162.

⁴⁰ Benjamin, „Der Flaneur“, S. 543.

Konspirateur an sich hat, wird auch jedermann in die Lage kommen, den Detektiv zu spielen. Die Flanerie gibt ihm darauf die beste Anwartschaft.“⁴¹

Es ist einerseits die Flanerie an sich, die die Grundlage bietet, jemanden zum Beobachter und Detektiv werden zu lassen, und andererseits muss die Zeit, in der man sich befindet, Krisen aufweisen, die Grund zur Beobachtung und Aufdeckung liefern. Wichtig anzumerken ist dabei, dass Benjamin davon sprach, dass jedermann in die Lage kommen konnte, Detektiv zu spielen, doch nicht jeder dies tat.

Die Passagen und Straßen in den Metropolen, in denen sich Mengen von Menschen auf engem Raum befanden, gaben dem Flaneur die Möglichkeit, andere unbehelligt zu beobachten. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird einerseits untersucht, ob die Gesellschaft sich gegenwärtig in einer Krisenzeit befindet, und andererseits, ob die Räume, in denen sich die Gesellschaft heutzutage aufhält, noch die Möglichkeit der unbehelligten Beobachtung liefern. Außerdem wird hinterfragt, ob und welche Individuen in der Gegenwart in Krisenzeiten überhaupt noch zu Detektiven werden, bzw. ob es mittlerweile nur noch Passanten gibt, die nicht wie Benjamins Figur an Details ihrer Umgebung interessiert sind.

1.4.2 Ambivalenz und das Ende der Flanerie

„Dialektik der Flanerie: einerseits der Mann, der sich von allem und allen angesehen fühlt, der Verdächtige schlechthin, andererseits der völlig Unauffindbare, Geborgene. Vermutlich ist es eben diese Dialektik, die ‚Der Mann der Menge‘ entwickelt.“⁴²

Benjamin beschrieb den Flaneur als den *Mann der Menge* und rückte die Figur damit unmittelbar in die Nähe von Edgar Allan Poes Figur. Ebenso sprach Benjamin von ambivalenten Zügen. Die Menge bot demnach sowohl Sicherheit als auch Unsicherheit.

Auf diese Dialektik wird im Kapitel „Aktivität/Passivität“ näher eingegangen, wenn der Text „Anwesende Abwesenheit“. Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms.“ von Britta Hartmann, Professorin für Filmwissenschaft und Audiovisuelle Medienkulturen, besprochen wird. Wie *Der Mann der Menge* sind auch FilmemacherInnen stets in einer ambivalenten Situation. Hinter der Kamera in der Aufnahmesituation für die ProtagonistInnen

⁴¹ Ebd., S. 542f.

⁴² Benjamin, *Gesammelte Schriften*. 5. 1., S. 529.

sichtbar, sind sie in der Vorführsituation unsichtbar für das Publikum. Die Auseinandersetzung mit diesem Text soll in weiterer Folge helfen, die literarische Figur des Flaneurs mit den produktionstechnischen Situationen des Films vergleichbar zu machen. Die Unsichtbarkeit, die Benjamins Figur suchte und FilmemacherInnen im fertigen Film auszeichnet, fand der Flaneur in der Menge und DokumentarfilmerInnen finden diese außerhalb des filmischen Rahmens.

Warum die Figur, wie von Benjamin beschrieben, verschwand, erklärt Philosophin Susan Buck-Morss in ihrem Text „Der Flaneur, der Sandwichman und die Hure. Dialektische Bilder und die Politik des Müßiggangs“ folgendermaßen: „Was den Flaneur betrifft, so war es der Verkehr, der ihn ausrottete: [...]. Die menschliche Bewegung hatte ihre Sanftheit und Ruhe verloren. [...] Heutzutage ist es jedem Fußgänger in Paris klar, daß Autos die dominante, raubtierartige Spezies geworden sind.“⁴³ Die stetige Beschleunigung und der aufkommende Automobilverkehr haben die Figur verdrängt. Ihre gemächliche Art der Fortbewegung ist in modernen Zeiten nicht mehr möglich.

Im folgenden Kapitel wird hinterfragt, ob eine gegenwärtige Flaneurfigur andere Orte zum Flanieren nutzt, anstelle der Straßen. Im Konkreten wird geklärt, ob Filme, wie die von Geyrhalter, solche Plätze liefern können – Plätze, in denen diese neuen FlaneurInnen den Raum und die Zeit vorfinden, um in Ruhe Spuren aufnehmen und nachgehen zu können. Deshalb soll der Übergang von der vergangenen literarischen Figur in die Gegenwart des Dokumentarfilms gezeichnet werden. Es werden u. a. die Entwicklung der Arbeitsweisen von FilmemacherInnen, die filmischen Aufnahmesituationen und die Formatierung von Filmen untersucht.

⁴³ Buck-Morss, „Der Flaneur, der Sandwichman und die Hure“, S. 96.

2. DokumentarfilmerInnen im Laufe der Zeit

„Häufig erscheint er als Gegenspieler zum rasenden Reporter, der sich – so wollen es die Topoi – immer nah am Puls der Zeit befindet. Der Flaneur dagegen wandelt auf den Spuren der Vergangenheit und ist so mindestens ein Anachronist, häufig gar der Unzeitgemäße schlechthin.“⁴⁴

Vom Flaneur geht diese Arbeit in diesem Kapitel zur Untersuchung von DokumentarfilmerInnen und ihren Arbeiten über und das Zitat von Christiane Schneider liefert einen Ausgangspunkt hierfür. Denn den angesprochenen Unterschied zwischen Flaneur und Reporter gibt es heutzutage auch zwischen KinodokumentarfilmerInnen und FernsehjournalistInnen. Hier sind es die Themen, die behandelt, und die Geschwindigkeit, in der diese bearbeitet werden, die die beiden Gruppen in gewisser Weise trennen und beinahe zu Konkurrenten werden lassen.

Durch eine eingehendere Beschäftigung mit den RegisseurInnen von Dokumentarfilmen werden einerseits die Beweggründe dieser näher beleuchtet und andererseits wird dadurch überhaupt ein Vergleich des Flaneurs mit dem Filmschaffen von Nikolaus Geyrhalter ermöglicht. Kapitel eins und zwei sind somit das Grundgerüst für die eigentliche Analysearbeit im dritten Kapitel. Beide Kapitel stehen aber auch für sich und sollen eine Übersicht geben. In diesem Kapitel über den Dokumentarfilm bzw. die DokumentarfilmerInnen wird außerdem in einzelnen Punkten auf die Begriffsbeschreibungen des Flaneurs im ersten Kapitel referenziert, um die Ähnlichkeiten und Differenzen der Konzepte zu markieren.

Das erste Unterkapitel soll auf die Arbeitsweisen der DokumentarfilmerInnen im Laufe der Kinogeschichte eingehen und wie sich diese im Laufe der Zeit, von den Anfängen der Filmgeschichte bis in die Gegenwart, verändert haben. Dadurch wird eine Entwicklung mitgezeichnet, die im Analyseteil eine Rolle spielen wird. Danach wird die bereits angesprochene Thematik der Aktivität bzw. Passivität der FilmemacherInnen beim Filmdreh behandelt, im Besonderen den Eingriff in die sozialen Situationen und dessen Auswirkungen. Das dritte und vierte Unterkapitel beschäftigt sich noch mit der Formatierung bzw. Globalisierung im Kino und Fernsehen und wie die beiden Themenfelder sich auf die Arbeit

⁴⁴ Schneider, „Von der Schildkröte zur Datenautobahn“, S. 155f.

der RegisseurInnen auswirken bzw. wie letztere damit umgehen und sie dies selbst auch in ihren Werken thematisieren und darstellen.

2.1 Arbeitsweisen

„Um die Dinge in ihrer kaum noch erinnerten Bedeutung sehen zu können, hatte der Flaneur die Details aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herauszulösen.“⁴⁵

Im Folgenden wird gezeigt, wie sich Arbeitsweisen im Filmbereich entwickelt haben und was und wie einzelne FilmemacherInnen ihre Stoffe dem Publikum nähergebracht haben. Dies gibt Aufschlüsse über die Beweggründe des Dokumentarfilms und diese können dann mit den Beweggründen des Flaneurs in Verbindung gebracht werden. DokumentarfilmerInnen nehmen Bilder und Stimmen der Gegenwart auf, sie verweisen mit diesen aber oftmals auch auf die Vergangenheit oder die Zukunft. Wie im obigen, auf Benjamins Figur bezogenen, Zitat von Michael Opitz versuchen sie Zusammenhänge aufzudröseln, um neue Erkenntnisse zu generieren. Dies geschieht in der Montage des aufgenommenen Materials. Hier verfolgt jede/r RegisseurIn eine andere Methode und diese wiederum ändern sich im Laufe der Geschichte.

Ein Unterschied zwischen Flaneur und DokumentarfilmerInnen besteht in der Tatsache, dass der Flaneur ohne notwendigerweise danach zu suchen auf Spuren stößt, während FilmemacherInnen hingegen gezielt nach diesen suchen. Bei der Aufarbeitung der Entdeckungen gleichen sich die Vorgehensweisen des Flaneurs und die der kritischen DokumentarfilmerInnen erstaunlicherweise wieder:

„Die Entdeckungen, auf die der Flaneur stoßen kann, werden durch Spuren ausgelöst, durch Nebensächlichkeiten, durch Abfälle der Geschichte. Begegnet ihm aber ein Phänomen, welches Verweisungscharakter hat, dann verlieren sich seine Gedanken an andere Zeiten, fühlt er sich in andere Räume versetzt.“⁴⁶

Wie Benjamins Figur verfolgen manche Dokumentarfilme Spuren und dringen durch diese tiefer in Thematiken ein. Dadurch können FilmemacherInnen auf Ereignisse in der

⁴⁵ Opitz, „Lesen und Flanieren“, S. 180f.

⁴⁶ Ebd., S. 180.

Vergangenheit oder Parallelen zwischen Regionen, Ländern oder Kontinenten verweisen. Sie stellen, wie der Flaneur, Parallelen zu anderen Zeiten und Räumen her. Diese dem Flaneur eigene Arbeitsweise des Beobachtens, Verfolgens und Verweisens findet sich dezidiert auch im Dokumentarfilm.

2.1.1 Komplexität und Reduktion bei Vertov und Grierson

„Anstatt die Kamera dem menschlichen Auge zu unterwerfen, wie es später das [*Direct Cinema*] verlangen wird, geht es ihm im Gegenteil um die Hingabe des Auges an die technischen Möglichkeiten der Kamera.“⁴⁷

Wie unterschiedlich die Herangehensweisen bestimmter RegisseurInnen an einzelne Stoffe ausfallen können, hat die Medienwissenschaftlerin Eva Hohenberger in ihrem Text „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“ im von ihr herausgegebenen Buch *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* anschaulich erläutert. Dort gibt sie einen Überblick an Theorien und FilmemacherInnen und dieser Arbeit wird anhand dieser die Veränderungen im Laufe der Zeit im Dokumentarfilmbereich illustrieren. Die Autorin geht von den frühen Jahren mit Dziga Vertov und John Grierson über zum *Direct Cinema*, das Ende der 50er-Jahre entstand, und schließt mit der Theorie vom deutschen Dokumentarfilmer Klaus Wildenhahn. Dabei werden die Arbeitsweisen der RegisseurInnen kurz geschildert.

Dem sowjetischen Filmemacher Dziga Vertov war es z. B. wichtig, die neuen Techniken des Filmemachens in vollem Ausmaß auszunutzen und sie nicht dem menschlichen Auge und der menschlichen Sehweise anzupassen. Im Gegenteil sollten das Auge und das Publikum im Generellen die neue Technologie und die Unzahl ihrer neuen Möglichkeiten kennen und schätzen lernen. Vertov sah im neuartigen Medium Film die Möglichkeit, eine Gesellschaft mitzugestalten. Die Montage verwendete er, um in ausgeklügelten Schnitten soziale Gegebenheiten darzustellen und vermittelbar zu machen. Seine Herangehensweise, die auf revolutionären Ansätzen beruhte, bezog sich auf dokumentarische Aufnahmen, wie die von

⁴⁷ Hohenberger, Eva (Hg.), „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 11.

John Grierson. Die Arbeitsweisen von Vertov und Grierson unterschieden sich in der Gestaltung des Materials aber grundlegend, erklärt Hohenberger:

„Auch wenn Grierson wie Vertov die Affinität des Films zur Wirklichkeit in der Photographie verortet und ebenfalls von Fakten spricht, so ist sein Ziel Vertovs Absichten geradezu diametral entgegengesetzt. Die Komplexität des Sozialen, die Vertov in analog komplexen Filmen auf eine Zukunft hin mitorganisieren will, möchte Grierson in der Reduktion auf eine filmische Story vereinfachen, um Konsens über eine bestehende Gegenwart zu erzielen.“⁴⁸

Die Bandbreite und das Potential des Dokumentarfilms wird durch diese beiden frühen Vertreter bereits deutlich. Der eine benutzte das Medium in all seiner Komplexität, um eine Gesellschaft mit zu organisieren, der andere versuchte das Gegenteil, er verdichtete die Fakten zu einer nachvollziehbaren Handlung, um die Gesellschaft zu bilden und zu erziehen. Auch hieraus wird ersichtlich, wie relevant und verschieden der Umgang mit dem Material war und welche Auswirkungen dieser auf das fertige Werk und dessen Wirkung auf das Publikum hatte.

John Griersons Methode der Vereinfachung kann heutzutage noch bei vielen Produktionen beobachtet werden, so z. B. bei Fernsehreportagen. Es ging Grierson darum, Informationen über soziale Kontexte zu vermitteln, um die Partizipation der Gesellschaft an bestimmten Diskussionen zu steigern. Die Theorie war daher eine wirkungsbezogene, die auf Erziehung und Bildung des Publikums abzielte.⁴⁹ Der Umgang des Filmemachers/der Filmemacherin mit der Gesellschaft ist ein entscheidender Punkt, der bezogen auf die Fragestellung noch diskutiert werden muss.

Wurde bei Vertov und Grierson noch mit einer bzw. für eine Gesellschaft gearbeitet, so wandelte sich die Herangehensweise bei Klaus Wildenhahn. Dieser war ein deutscher Dokumentarfilmer, der von 1965 bis 2000 Filme machte und 2018 starb. Wildenhahn hatte ein anderes Verständnis davon, was einen Dokumentarfilm ausmachen sollte. Seine Filme bilden die Gesellschaft an sich ab, wie Hohenberger schildert:

„So wie Filmtheorie bei Grierson Teil staatlicher Kulturpolitik war, wird sie bei Wildenhahn zu einem Bestandteil von Gesellschaftskritik. Seiner Theorie des Dokumentarfilms geht ebenso wie dessen Produktion die Gesellschaftsanalyse zwingend voraus.“⁵⁰

⁴⁸ Ebd., S. 13.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 14.

⁵⁰ Ebd., S. 17.

2.1.2 Das Wirken des Materials bei Wildenhahn

„Auf jeden Fall soll zusätzlicher Text sich dem dokumentarischen Geschehen unterordnen. Benötigt ein Dokumentarfilm ständige Erläuterungen, Interpretationen seines Materials, dann hat der Filmmacher seine Arbeit nicht richtig gemacht, oder er hat sein Thema falsch gestellt, oder der Film ist etwas anderes, als er vorgibt.“⁵¹

Die Theorie des Filmemachers Wildenhahn unterscheidet sich wesentlich von den zuvor vorgestellten Regisseuren. War für Vertov und Grierson, jeweils auf ihre spezielle Weise, der Text bzw. die Arbeit mit dem Material wichtig, so lautete Wildenhahns These, dass das Material möglichst wenig bearbeitet werden durfte. Diese Aussagen finden sich im Text „Siebente Lesestunde. Das Problem einer Ästhetik (1). Beharrliches Bestehen auf der dokumentarischen Form; eine Forderung mitsamt Abschweifungen zum poetischen Film“, der von Wildenhahn selbst stammt. Das dokumentarische Geschehen, also das aufgenommene Material, müsse von sich aus wirken, ansonsten würde es entweder verfälscht werden, oder das Thema an sich wäre falsch gewählt, so der Dokumentarfilmer.

Filme sollen ohne Kommentar Aussagen treffen können, die das Publikum dazu bringen, diese zu reflektieren. Umso mehr mit Text oder ähnlichen Bearbeitungsschritten gearbeitet werden muss, umso mehr wird die Reflexion des Publikums beeinflusst. Deshalb ist es laut Wildenhahn die Aufgabe von FilmemacherInnen, Aussagen lediglich aufzusuchen, aufzunehmen und weiterzuvermitteln, ohne sie zu kommentieren.⁵² Wie bei Grierson werden so Thematiken vermittelt, der/die ZuschauerIn hat jedoch die Möglichkeit, Aussagen freier zu rezipieren, da der leitende Text fehlt, der in gewisser Weise eine Meinung vorgibt. Damit liefert diese Art des Dokumentarfilms eine Grundlage für ein Publikum, bei dem Reflexion und die Bildung einer eigenen Meinung zu den gezeigten Themengebieten im Vordergrund stehen. Eine Herangehensweise, die auch Nikolaus Geyrhalter verwendet, wie später noch zu sehen sein wird.

Bei dieser Arbeitsweise werden von den FilmemacherInnen durch Bild und Ton Räume gestaltet, in welchen das Publikum sich seinen eigenen Weg sucht und eigenständig zu einer Meinung gelangt. Diese können sich dabei von ZuschauerIn zu ZuschauerIn unterscheiden.

⁵¹ Wildenhahn, Klaus, „Siebente Lesestunde. Das Problem einer Ästhetik (1). Beharrliches Bestehen auf der dokumentarischen Form; eine Forderung mitsamt Abschweifungen zum poetischen Film“, in: Hg. von Eva Hohenberger, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 129.

⁵² Vgl. ebd., S. 133.

Diese Theorie liefert eine gewisse Freiheit in der Rezeption und Wildenhahn sieht in dieser Form die dokumentarische Herkunft, die nicht vom Bearbeitenden, also dem/der RegisseurIn, umgeformt, ausgelegt oder mit Zusätzen wie Kommentar, Musik oder grafischem Titel entfremdet wird.⁵³

2.1.3 *Direct Cinema* und der erkenntniskritische Abstand

„Die Techniken des [*Direct Cinema*] entsprechen weder der Industrie noch der Ästhetik des Repräsentationskinos. Das [*Direct Cinema*] erlaubt es nicht, dieselben Dinge wie das nicht-*[Direct Cinema]* besser oder neu zu filmen, es eröffnet dem Kino einen neuen Horizont und verändert sein Objekt – und von dort aus seine Funktion und sein Wesen. Die Industrie läßt die Techniken des [*Direct Cinema*] daher an ihren Rändern für ihre Nebenproduktionen arbeiten: für das Fernsehen vor allem, für den Dokumentar- und den pädagogischen Film, für den Werbefilm etc.“⁵⁴

Das *Direct Cinema*, eine Dokumentarfilmtheorie, die Ende der 1950er-Jahre entstand, fand man nicht im klassischen Kino. Es entsprach nicht dessen Ästhetik, wie der Filmkritiker, Drehbuchautor und Regisseur Jean-Louis Comolli in seinem Text „Der Umweg über das *direct*“ erläutert. Deshalb konnte es entstehen und sich erweitern, da es mit der Industrie des herkömmlichen Kinos nicht konkurrierte. Die Techniken des *Direct Cinema*, die im Folgenden näher beschrieben werden, wurden neben dem Fernsehen und Werbefilmen vor allem in Dokumentarfilmen eingesetzt und sind deshalb für diese Arbeit relevant.

Interessant bei der Betrachtung der verschiedenen Arbeitsweisen im Dokumentarfilmbereich ist der erkenntniskritische Abstand zwischen der Welt und deren Abbildung. Je nachdem, wie ein/e FilmemacherIn den Abstand wählt, entsteht ein anderer Film mit anderer Aussage. Beim *Direct Cinema* schrumpft der Abstand auf null und der Dokumentarfilm erscheint in transparenter Beziehung zur Welt.⁵⁵ Die Kamera bildet das, was sich vor ihrer Linse abspielt, mehr oder weniger durchsichtig ab, ohne etwas Bestimmtes aussagen zu wollen.

Gegensätzlich zum *Direct Cinema* gestaltet sich hier Dziga Vertovs Theorie, in der durch die aufwendige Montage Abstand erzeugt und Text zwischen den Bildern gefunden werden konnte. Der Schnitt bekam eine sinnstiftende Funktion, wodurch Erkenntnisgewinn für das

⁵³ Vgl. ebd., S. 136.

⁵⁴ Comolli, Jean-Louis, „Der Umweg über das *direct*“, in: Hg. von Eva Hohenberger, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 225.

⁵⁵ Vgl. Hohenberger, „Dokumentarfilmtheorie“, S. 16.

Publikum erzielt werden konnte. Umso näher der/die FilmemacherIn das Bild demnach wählt, umso transparenter wird es, und der erkenntniskritische Abstand verschwindet.

Die Kritik muss dann vom Publikum kommen, da sie nicht im Schnitt oder im Text liegen kann. Das bedeutet einerseits, dass keine Aussage durch den Schnitt oder den filmischen Text vorgegeben wird, andererseits, dass das Publikum aber aktiv werden muss, da ansonsten auch keine Kritik geäußert wird. Der/die RezipientIn hat die Freiheit, den erkenntniskritischen Abstand in diesem Fall selbst zu wählen und sich hier eigenständig zu positionieren. Die Ergebnisse werden dabei von ZuseherIn zu ZuseherIn unterschiedlich sein, da jede/r je nach Aktivität einen anderen Abstand wählen und damit eine andere Sichtweise auf die Thematiken erhalten wird.

Ähnlich wie bei Wildenhahn wird das Material beim *Direct Cinema* nicht bearbeitet. Hier treffen sich auch Spielfilm- und Dokumentarfilmarbeitungsweisen:

„Was die Realismuskritik der Filmtheorie für die Theorie des Dokumentarfilms so interessant machte, ist die Tatsache, daß die Unsichtbarkeit der Mittel zugunsten der Präsenz des Dargestellten eben nicht nur die (ideologiekritischen) Fiktionen des Spielfilms darstellen, sondern ebenso die Zielvorgaben des [*Direct Cinema*], die in seinen methodischen Regularien von Nichtintervention, minimalen technischen Aufwand und Ablehnung von Kommentar und Musik festgeschrieben werden.“⁵⁶

Diese Regularien und der Abstand zum Bild werden in dieser Arbeit beim Filmschaffen von Geyrhalter untersucht und hinterfragt. Es wird dort relevant sein, die Unterschiede zu den anderen Filmtheorien herauszuarbeiten, um auf die Forschungsfrage zurückzukommen. Insbesondere soll in seinen Filmen das Verhältnis zum Flaneur herausgestrichen werden, der sich in seinem Vorgehen durch Nichtintervention und Beobachtung statt Kommentierung auszeichnete. Hier wird eine Verbindung von Benjamins Figur zu der Arbeitsweise des *Direct Cinema* erkennbar.

Eine weitere Parallele des Flaneurs zu dieser Filmtheorie ist die detektivische Haltung, die sich durch eine transparente Beobachtung kennzeichnet. Daher wird *Direct Cinema* auch vermehrt für Reportagen und Fernsehnachrichten eingesetzt, wie Comolli erläutert: „Man weiß, wo das [*Direct Cinema*] beginnt, nicht aber, wo es aufhört. Es beginnt in der Tat beim elementarsten Reportagefilm (dem Nachrichten-Genre), beim kleinsten Tonfilmdokument, und auf dieser Ebene wird es auch am meisten eingesetzt: vom Fernsehen, von den

⁵⁶ Ebd., S. 24.

Soziologen und Ethnologen, Lehrern und Detektiven.“⁵⁷ Der Nichteingriff in das Material gewährleistet dem Publikum den Wahrheitsgehalt der Bilder. *Direct Cinema* entspricht nicht den Techniken der Filmindustrie und der Ästhetik des Repräsentationskinos, der Horizont wird jedoch erweitert und das macht es für den Dokumentarfilm und das Fernsehen interessant.

Die Verwendung des *Direct Cinema* kann zum Aufbrechen von Konventionen führen, und das wirkt sich auf die Reflexion des Publikums aus. Comolli schildert das wie folgt: „Wenigstens zu einem Teil kann das [*Direct Cinema*] [...] selbst die Ideologie manipulieren, es ist Produzent eines politischen Sinns.“⁵⁸ Indem es nicht der Herangehensweise vom klassischen Filmemachen folgt und Wirtschaftlichkeit und Effekthascherei in den Vordergrund stellt, können andere Aussagen getroffen werden bzw. kann das Publikum selbst Aussagen über das Gesehene treffen. Somit können neue Ideologien entstehen und ein neuer politischer Sinn kann produziert werden. Die Partizipation des Publikums wird, wie bei Wildenhahn, gefördert und die Rezeption erfolgt eigenständig, da keine vorgegebene Meinung im Text liegt.

2.2 Aktivität/Passivität

„Im Spielfilm befindet sich die Welt in einem Rahmen; im Dokumentarfilm befindet sich der Rahmen in der Welt.“⁵⁹

Einen bedeutsamen Faktor bei der Beantwortung der Forschungsfrage wird das Thema Aktivität liefern. Während der Flaneur eine passive Figur war, die sich in der Menge versteckte und von dort aus Beobachtungen anstellte, ist das für FilmemacherInnen nicht möglich. Der/die RegisseurIn muss aktiv auf Menschen zugehen und kann sich hinter den Apparaturen, die für die Aufnahmen relevant sind, nicht verstecken.

Hier kann auf ein Zitat von dem Philosophen, Filmkritiker und Dokumentarfilmer François Niney aus seinem Buch *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms: 50 Fragen zur Theorie und*

⁵⁷ Comolli, „Der Umweg über das *direct*“, S. 218.

⁵⁸ Ebd., S. 227.

⁵⁹ Niney, François, *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms: 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*, Übers. u. hrsg. v. Heinz-B. Heller, Marburg: Schüren 2012, S. 90.

Praxis des Dokumentarischen verwiesen werden: „Im Spielfilm befindet sich die Welt in einem Rahmen; im Dokumentarfilm befindet sich der Rahmen in der Welt.“⁶⁰ Im Spielfilm wird eine Diegese erzeugt, die eine eigene Welt erschafft und das Publikum folgt den RegisseurInnen in diesen Rahmen. Beim Dokumentarfilm aber muss der/die FilmemacherIn entscheiden, was im Film sichtbar ist. Es muss ein Rahmen gesetzt werden und an den Ecken und Kanten dieses Rahmens kann man sich als ZuschauerIn stoßen.

Durch diesen Rahmen wird die Aktivität und Anwesenheit von DokumentarfilmerInnen sichtbar. Das Publikum fängt an, sich die Welt außerhalb des Rahmens vorzustellen, so Niney: „Auf der Leinwand bringt die An- und Abwesenheit der Welt im Verhältnis zu uns kreative und suggestive Kräfte hervor, die für den Film spezifisch sind: eine zeitversetzte Ko-Präsenz, den Austausch von Blicken durch Raum und Zeit, [...]“⁶¹ Das partizipatorische Element von Dokumentarfilmen, wie bereits bei den Filmtheorien besprochen, wird erkennbar. Das macht es unmöglich, sich hinter der Kamera zu verstecken, da das Publikum den Blick auch auf die abwesenden FilmemacherInnen richten kann. Niney erklärt weiter, dass der/die Filmende, entgegen der Idee des Flaneurs, sich an ein bestimmtes Publikum wenden muss. Es gibt also konkrete Interaktionen und Beziehungen, die Benjamins Figur in der Menge und im Zusammenleben mit seinen Mitmenschen stets zu vermeiden versuchte. Diese Beziehungen zwischen Filmenden und Gefilmten machen den dokumentarischen, wie auch fiktionalen, Charakter von Filmen aus. Das Konzept der *Mise-en-scène*, die Zuwendung zum Publikum und die Tatsache, dass der/die ZuschauerIn in den Bildern seine, oder eben eine erfundene, Welt wiedererkennt, lebt von dieser Beziehung.⁶²

⁶⁰ Ebd. S. 90.

⁶¹ Ebd., S. 44.

⁶² Vgl. ebd., S. 26.

2.2.1 Kommunikative Beziehungen im Dokumentarfilm

„Im dokumentarischen Bereich hingegen kann der Zuschauer gar nicht anders, als das hinzuzudenken [...], was notwendig da ist, wenn auch im Bild nicht sichtbar: den oder die Filmemacher als lebendige Subjekte hinter der Repräsentation und als Teilnehmer an einer sozialen Situation, die durch die Aufnahmesituation erst entsteht oder zumindest von ihr überlagert und beeinflusst wird und die, so die These, grundsätzlich mit dokumentiert wird: Neben seinem jeweiligen thematischen Interesse legt der Dokumentarfilm immer auch Zeugnis ab von einer sozialen und kommunikativen Beziehung, die zwischen den Beteiligten besteht oder von ihnen ausgehandelt wird.“⁶³

Die Film- und Medienwissenschaftlerin Britta Hartmann bringt es in ihrem Text „Anwesende Abwesenheit“. Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms.“ auf den Punkt: Der/die FilmemacherIn dokumentiert nicht nur eine soziale Situation, sondern produziert diese mit. Die Aufnahmesituation, die RegisseurInnen errichten, lassen den Verlauf einer sozialen Situation zwischen Filmenden und Gefilmten nicht unbeeinflusst und dies bleibt, obwohl im Bild nicht sichtbar, für das Publikum nicht unbemerkt.

Die RezipientInnen stellen sich die Aufnahmesituation hinter der Kamera vor und reflektieren somit die Aktivität der DokumentarfilmerInnen. Im Gegensatz zum Flaneur, der in einer Menge verschwand und als Teilnehmer sozialer Situationen beinahe nicht wahrnehmbar war, ist der/die RegisseurIn an diesen aktiv beteiligt und durch die Imagination der ZuschauerInnen greifbar. Außerdem sind sich die Gefilmten im Dokumentarfilm ihrer Situation, im Unterschied zu den Mitmenschen des Flaneurs, bewusst. Die ProtagonistInnen vor der Kamera können sich gewisser Rollenkonfigurationen bedienen und wissen, dass die Situation vor der Kamera ebenfalls eine Situation für die Kamera ist.⁶⁴ Das bedeutet, dass die Menschen, die sich im Bild befinden, sich dessen bewusst sind und sich dementsprechend auch anders verhalten; sie können demnach einerseits für die Kamera spielen, oder andererseits auch versuchen, dieser zu entgehen.

Dokumentarfilme legen somit Zeugnis von einer sozialen und kommunikativen Beziehung zwischen Filmenden und Gefilmten ab, die zwischen Benjamins Figur und seinen Beobachtungsobjekten, den Menschen in den Städten, nicht gegeben war. Zusammenfassend ergeben sich dadurch zwei für diese Arbeit bedeutende Unterschiede zwischen

⁶³ Hartmann, Britta, „Anwesende Abwesenheit“. Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms.“, in: *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*, Hg. v. Julian Hanich & Hans J. Wulff, München: Fink 2012, S. 146.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 150.

DokumentarfilmerInnen und Flaneur; erstens, die Art der sozialen Interaktion und zweitens, die Sicht- bzw. Wahrnehmbarkeit, die daraus resultiert.

2.2.2 Beeinflussung von sozialen Situationen durch Filmteams

„Für den Dokumentarfilm [...] ist die Interaktion von Filmenden und Gefilmten nicht hintergebar Bestandteil der kommunikativen Konstellation; das gilt nicht allein für den ‚interaktiven‘ oder auch ‚partizipatorischen‘ Modus, der dieses Verhältnis hervorkehrt und zum Teil reflexiv umkreist, sondern sogar für den ‚beobachtenden‘ etwa des *Direct Cinema*, auch wenn dessen Vertreter vehement das vermeintliche Ideal von der Unsichtbarkeit des Filmteams und des Nicht-Eingreifens in die profilmische Situation postulieren.“⁶⁵

Hartmann erklärt, dass selbst im *Direct Cinema*, einer beobachtenden Form des Filmschaffens, eine kommunikative Situation zwischen Filmenden und Gefilmten nicht vermieden werden kann. Es bleibt dabei, dass FilmemacherInnen in diesen Konstellationen, auch wenn sie dies vermeiden bzw. bestreiten wollen, mit den Objekten vor der Kamera interagieren. Sie können die Eigenschaft der Unsichtbarkeit von der Figur des Flaneurs somit nicht übernehmen.

Die Beweggründe von Flaneur und FilmemacherInnen mögen dieselben sein, aber die verschiedenen Situationen und Stufen der Aktivität differenzieren sie in ihrer Arbeitsweise. Gesprochen wurde davon, dass eine kommunikative Beziehung in jeder Aufnahmesituation vorliegt, doch Hartmann geht noch weiter und erläutert, dass Filmteams nicht nur die Situationen beim Dreh beeinflussen, sondern sich selbst, teilweise notwendigerweise, in den Mittelpunkt stellen. Eine Aussage, die den Unterschied zum Flaneur augenscheinlich werden lässt. FilmemacherInnen schaffen Aufnahmesituationen um sich herum, um überhaupt filmen zu können.⁶⁶

Die Beeinflussung der sozialen Situation bzw. der gefilmten ProtagonistInnen durch das Filmteam wird im Analyseteil genauer untersucht, um beantworten zu können, wie das Verhältnis der Arbeitsweisen des Filmemachers und des Flaneurs diesbezüglich aussieht. Es muss hinterfragt werden, inwiefern die Aussagen von Britta Hartmann und die Erkenntnisse,

⁶⁵ Ebd., S. 149.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 158.

die daraus gezogen werden können, Geyrhalter als mögliche gegenwärtige Flaneurfigur ausschließen und wo die Figur stattdessen zu finden sein könnte.

2.3 Formatierung von Filmen

„Der Blick des Flaneurs auf die Stadt steht in deutlichem Gegensatz zur Arbeitsweise der Bildjournalisten, welche sich in den 20er Jahren auf die Jagd nach möglichst originellen Schnappschüssen begeben.“⁶⁷

Eine Verbindung bzw. Differenz zwischen Flaneur und Medien hat schon Stephanie Gomolla in ihrem Buch *Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne* herausgestrichen. Sie merkt an, dass Benjamins Figur einen anderen Blick auf die Dinge hatte als die BildjournalistInnen. Ihre Tätigkeiten gingen in der Wahl der Beobachtungsobjekte auseinander; war der Flaneur einerseits aus eigenem Antrieb an Kleinigkeiten und Details interessiert, war es Aufgabe der BildjournalistInnen andererseits, Aufregendes und Massentaugliches einzufangen.

Festgestellt werden kann, dass Unterschiede in der Arbeits- und Herangehensweise unterschiedliche Ansichten von ein und derselben Stadt liefern können. Es geht konkret darum, ob man als FilmmacherIn aus freien Stücken entscheiden kann oder ein/e AuftraggeberIn vorgibt, was abgelichtet oder beobachtet werden soll. BildjournalistInnen hatten eine Form, die sie einhalten mussten, um für die jeweiligen Magazine passende Bilder zu liefern. Diese Formatierung ist heutzutage durch Filmförderstellen oder Programmierungsschienen von Fernsehsendern ebenfalls gegeben. Das ist ein bedeutender Aspekt, der eine Flaneurfigur der Gegenwart grundsätzlich in Frage stellt und an dem sich die Filme von Geyrhalter messen müssen.

Neben Gomolla, die den Flaneur in der französischen Literatur behandelt, sieht auch Peter Zimmermann, wissenschaftlicher Leiter des Hauses des Dokumentarfilms, Parallelen zwischen Dokumentarfilmen und der Literatur. In seinem Text „Der Autorenfilm und die Programm-Maschine Fernsehen“ schreibt dieser Folgendes: „Neue Impulse einer dokumentarischen ‚Ästhetik des Widerstands‘ kamen zunächst aus Theater und Literatur. Der

⁶⁷ Gomolla, *Distanz und Nähe*, S. 67.

dokumentarische Blick, die dokumentarische Haltung, die dokumentarische Methode: Das waren in den 60er-Jahren Zauberwörter einer neuen Ästhetik, [...].“⁶⁸ FilmemacherInnen richteten ihre Arbeitsweisen an theatralen und literarischen Vorlagen aus. Inwiefern Geyrhalter den Formatierungen von Film und Fernsehen entgehen will und sich deshalb vielleicht an der literarischen Figur des Flaneurs anlehnt, wird in dieser Arbeit noch hinterfragt.

Im Folgenden wird einerseits untersucht, wie die Formatierung durch Fernseh- und Förderungsanstalten sich auf FilmemacherInnen auswirkt, und andererseits, was diese FilmemacherInnen tun können, um dem Druck der Formatierung entgehen zu können. Außerdem wird verglichen, wie die Figur des Flaneurs in diesem Kontext eingeordnet werden kann.

2.3.1 Massentauglichkeit und Entindividualisierung

„Vor allem erzeugt die Formatierung einen Druck auf eine bestimmte Arbeitshaltung. Formatfernsehen zielt auf Darstellung, nicht auf Beobachtung. Formatfernsehen kann den Zufall nicht gebrauchen und kann mit dem Unerwarteten nichts anfangen. Dokumentarische Haltungen, die mehr aufs beobachten aus sind, die Geduld brauchen und in denen nicht alles ohne Rest aufgeht wie in der berühmten Milchmädchenrechnung, geraten ins Hintertreffen.“⁶⁹

Dieser Auszug aus dem Text „Zunehmende Formatierung. Über den Umgang mit dokumentarischen Sendeplätzen im Fernsehen“ von Journalist und TV-Kritiker Fritz Wolf liefert weitere Orientierungshilfen. Das Zitat macht deutlich, dass es heutzutage mitunter schwierig sein kann, in Film und Fernsehen eine eigene Handschrift zu entwickeln und nicht dem Druck der Fernsehanstalten zu unterliegen. Anstatt Filme zu produzieren, die sich durch langsame Beobachtungen entfalten und somit einen präzisen Einblick in Themenfelder liefern könnten, soll rasch eine Aussage abgebildet und auf den Punkt gebracht werden. Es geht dabei um Darstellung und nicht um Beobachtung.

⁶⁸ Zimmermann, Peter (Hg.), „Der Autorenfilm und die Programm-Maschine Fernsehen“, in: Hg. von Peter Zimmermann und Kay Hoffmann, *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*, Konstanz: UVK, 2006, S. 88.

⁶⁹ Wolf, Fritz, „Zunehmende Formatierung. Über den Umgang mit dokumentarischen Sendeplätzen im Fernsehen“, in: Hg. von Peter Zimmermann und Kay Hoffmann, *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*, Konstanz: UVK, 2006, S. 112.

Wie beim Vergleich im letzten Kapitel zwischen Flaneur und Bildjournalist ist auch hier der ausschlaggebende Punkt die Zeitspanne, die für die Bearbeitung eines Themas aufgewendet wird. Beim Formatfernsehen geht es darum, in Kürze abzubilden, was im Vorhinein in Auftrag gegeben wurde. Außerdem sollten die Themen massentauglich sein, um ein großes Spektrum an potentiellen ZuschauerInnen zu erhalten und möglichst niemanden zu verschrecken: „Der Profilverlust der öffentlich-rechtlichen Sender ist an diesen Beispielen mit Händen zu greifen. Nichts Strittiges mögen sie zur Primetime ihrem Publikum mehr zumuten. Wem nach weltläufigerem oder gar kontroversem Stoff ist, der muss eben lange wach bleiben.“⁷⁰

Es werden Arbeitsweisen und Filme gefordert und gefördert, die jenen von Vertov, Grierson und Wildenhahn entgegengesetzt sind. Die Themen sollen verträglich sein und kritische Filme, die ein Publikum bilden und nicht nur unterhalten, werden daher seltener. Zu erkennen ist, laut Wolf, eine Entwicklung im Fernsehen weg von der politischen Berichterstattung und von gesellschaftlich-kontroversen Inhalten, hin zu unverfänglichen Alltagsthemen. Sichtbar wird so, geht man nach der Ansicht des Journalisten, eine stetige Verflachung und Entpolitisierung des Fernsehprogramms.⁷¹ Zimmermann spricht in diesem Fall von Entindividualisierung zu Gunsten der Einschaltquoten:

„Die Masse der Sendungen ist daher auch nach Regeln formatiert, die die jeweiligen Redaktionen in dieser Hinsicht für erfolgversprechend halten. [...] Ein solches Verfahren, das im Laufe der Zeit immer dominanter geworden ist, führt zur Entindividualisierung des Einzelstücks im Interesse der Wiedererkennbarkeit eines Sendeplatzes mit dem Ziel der Zuschauerbindung an Sendezeit, Sendeplatz und Sender.“⁷²

Das sind Faktoren, denen sich FilmemacherInnen gegenübergestellt sehen. Es werden dadurch auch indirekt die Freiheiten der RegisseurInnen eingeschränkt. Zimmermann führt treffenderweise eine Aussage von Claas Danielsen, Leiter des Internationalen Dokumentarfilm-Festivals in Leipzig, an. Dieser prognostiziert, dass die Formatierung für die AutorInnen eine große Umstellung bedeuten wird und aus ihnen Fachkräfte werden, die auf Bestellung Filme produzieren.⁷³ Aus den Filmschaffenden von heute werden demnach wieder die BildjournalistInnen von damals und aus detailreichen Beobachtungen werden wieder

⁷⁰ Ebd., S. 110.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 110.

⁷² Zimmermann, „Der Autorenfilm und die Programm-Maschine Fernsehen“, S. 92.

⁷³ Vgl. ebd., S. 100.

Darstellungen ohne Tiefgang und Erkenntnisse für das Publikum. Individualität würde somit im Interesse von ZuschauerInnenzahlen und Massentauglichkeit verlorengehen.

Zusammenfassend soll hier erwähnt werden, dass diese Einschätzungen von Fritz Wolf und Peter Zimmermann womöglich auf viele FilmemacherInnen zutreffen, aber mit Sicherheit nicht auf alle. Das wird diese Arbeit auch durch die Analyse des Filmkorpus von Nikolaus Geyrhalter noch zeigen. Generell ist zu sagen, dass die Formatierung sich bestimmt auf verschiedenste Art und Weise auf FilmemacherInnen auswirken kann, viele dieser FilmemacherInnen aber gleichzeitig immer Wege finden werden, ihre Individualität in ihrem Filmschaffen zu verwirklichen.

2.3.2 Gegenöffentlichkeit und kritische Randfiguren

„In ihrem Buch ‚Öffentlichkeit und Erfahrung‘ (1973) wandten Alexander Kluge und Oskar Negt die soziologische Theorie der Frankfurter Schule auf die Analyse des öffentlich-rechtlichen Fernsehens an. Sie kritisierten eine Programmpolitik, die sich weniger an Sachlogik, Kritik gesellschaftlicher Missstände und den Interessen der Zuschauer orientierte als vielmehr an dem Sparten-, Genre- und Programmschematismus der bürokratisierten Fernsehanstalten, [...]“⁷⁴

Die zuvor dargelegte Aussage von Claas Danielsen deckt sich mit Anmerkungen von Alexander Kluge und Oskar Negt. Bereits 1973 kritisierten sie in ihrem Buch *Öffentlichkeit und Erfahrung* die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten und sprachen ebenfalls von einer Entindividualisierung des Fernsehprogrammes und somit einer Einschränkung der FilmemacherInnen. Zimmermann führt die Kritik der DokumentarfilmerInnen weiter aus, indem er erklärt, dass es lediglich um die Illustration, also wieder nur die Darstellung, eines vorgefertigten Wirklichkeitsbildes geht, anstatt um die Erkundung der Realität mit der Kamera.⁷⁵

Man bemerkt wieder den Zusammenhang zum Bildjournalisten/zur Bildjournalistin, der/die ebenfalls auf eine reine Darstellung, wie von Gomolla angesprochen, aus war. Der Flaneur hingegen erkundete die Realität, anstatt diese zu illustrieren. Im Analyseteil wird untersucht werden, ob Geyrhalter in seinen Filmen illustriert oder erkundet.

⁷⁴ Ebd., S. 88.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 88.

Angemerkt werden muss erneut, dass es trotz Formatierung stets AkteurInnen gab und gibt, die sich mit ihren Filmen kritisch über vorherrschende Zustände äußern. Oft sind diese FilmemacherInnen aber auf sich allein gestellt und produzieren die Filme selbstständig. Der Antrieb kommt aus dem eigenen Unmut über gesellschaftliche Missstände, wie Zimmermann erläutert:

„Die Studenten-, Protest- und Alternativbewegungen ermutigten und inspirierten junge Autorenfilmer mit politischem Engagement, [...]. Sie produzierten ihre Filme selbst („Rucksackproduzenten“) und entschieden selber über Thema, politische Tendenz und Stil ihrer Filme. Sie wollten gesellschaftliche Entwicklungen mit der Kamera beobachten, für Benachteiligte Partei ergreifen und soziale Verbesserungen bewirken und verstanden sich als eine gesellschaftskritische ‚Gegenöffentlichkeit‘ zu der auf ‚Ausgewogenheit‘ bedachten und als affirmativ kritisierten Mainstream-Berichterstattung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens.“⁷⁶

Diese Filmschaffenden verstanden sich als Gegenöffentlichkeit und es hat den Anschein, als wäre dies ein relevanter Aspekt, um der Entindividualisierung durch Formatierung zu entgehen. Es galt, dem Mainstream entgegenzutreten. Eine Parallele zum Flaneur, der von vielen AutorInnen als Randfigur und Gegenspieler des Mainstreams bezeichnet wurde, kann hier ausgemacht werden. Die Arbeitsweisen, die diese AutorenfilmerInnen verwendeten, gingen einher mit einem distanzierten und beobachtenden Blick, wie ihn Wildenhahn propagierte, und die Filme wurden dadurch wieder kritischer.⁷⁷

2.3.3 Formatierung und der Vergleich mit dem Flaneur

„Beim Spielfilm muss man sich vielmehr fragen: ‚Was erzählt man, was für eine Geschichte?‘, und ich habe damals nicht gewusst, was ich zu erzählen hätte, was irgendjemanden interessieren könnte. So geht es mir auch heute noch, weswegen ich Geschichten lieber finde als erfinde. Irgendwie hat das auch etwas Wahrhaftigeres, [...]“⁷⁸

Die besprochene distanzierte und beobachtende Herangehensweise ist demnach entscheidend, um eine differenzierte Sichtweise aufrechtzuerhalten und nicht wieder Produktionen gemäß dem Sparten-, Genre- und Programmschema abzuliefern. Auch Geyrhalter scheint, wie er

⁷⁶ Ebd., S. 90.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 87.

⁷⁸ Geyrhalter, Nikolaus, „Den Bildern den richtigen Atem geben. Interview. Im Gespräch mit Nikolaus Geyrhalter“, in: Hg. von Alejandro Bachmann, *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 127.

selbst im Interview erläutert, diese Arbeitsweise vorzuziehen und sich ebenso keinem Formatierungsdruck unterzuordnen, sondern das zu filmen, was er an bestimmten Orten vorfindet, und nicht, was für die Masse erfunden werden soll.

Anknüpfend werden nun die anderen, von Eva Hohenberger angeführten, dokumentarischen Theorien im Zusammenhang mit diesem distanzierten und beobachtenden Blick verglichen. Dadurch können Theorien ausgeschlossen werden, die mit dieser Beschreibung nicht übereinstimmen. Vertov und Grierson arbeiteten zu wenig beobachtend, da sie auch einen Text zum Bild hinzufügten, und dem *Direct Cinema* fehlt die Distanz, es ist zu transparent, um eine Kritik mitzuliefern, die, wie gerade angemerkt, Distanz benötigt.

Es bleibt lediglich Wildenhahns gesellschaftskritische Theorie übrig und es ist zu überprüfen, wie sich Geyrhalters Filmschaffen bezogen auf diese Aspekte beschreiben lässt bzw. ob und inwiefern er der Entindividualisierung durch die Formatierung entgeht.

2.4 Globalisierung im Film

„Angesichts der grundsätzlichen Begrenztheit menschlicher Lebenszeit ist davon auszugehen, dass die Beschleunigung *zielgerichteter Prozesse* [...] grundsätzlich als wünschenswert wahrgenommen wird.“⁷⁹

Der Flaneur war ein urbaner Mensch, den Benjamin dem Kapitalismus und der Modernisierung entgegensetzte. Für die Fragestellung muss diese urbane Situation des späten 19./des beginnenden 20. Jh. mit der gegenwärtigen Lage verglichen werden. Deshalb wird diese Arbeit nun philosophische und mediale Entwicklungen untersuchen, die sich mit dem Thema Globalisierung auseinandersetzen. Wie Hartmut Rosa im obigen Zitat anführt, ist die gegenwärtige Lage eine, die sich schnell wandelt und in der jede/r einer gewissen Beschleunigung ausgesetzt ist.

Wenn in dieser gegenwärtigen Situation die Eigenschaften und die Arbeitsweisen des Flaneurs in Erinnerung gerufen werden, mutet die Figur unpassend und unzeitgemäß an. Um diese Situation auf die Fragestellung hin zu untersuchen, wird sich diese Arbeit mit zwei Wissenschaftlern beschäftigen, die Medien, Modernität, Globalisierung und Geschwindigkeitsentwicklungen hinterfragen und theoretisieren. Es sind dies der Ethnologe

⁷⁹ Rosa, *Beschleunigung*, S. 44.

Arjun Appadurai und der Philosoph Paul Virilio. Sie sollen verstehen helfen, ob die gesellschaftliche Lage der Gegenwart Flanerie zulässt. Frank Bröckelmann, Autor des Textes „Verschwinden und Wiederkehr der Städte“, erläutert bezogen auf Virilios Werk: „Der Aufenthalt in den Städten ist bodenlos. Wer sich ausgeloggt hat, betritt beim Spaziergehen eine Zone verminderter Präsenz und letztlich auch minderen Rechts. Der Wohnbezirk, die Parkanlage, der Hausflur, das Gewerbegebiet sind schäbige Relikte aus Zeiten der Bodenhaftung.“⁸⁰

Damit spricht der Autor dem urbanen Raum jene Relevanz ab, die dieser in Zeiten Benjamins mit Bestimmtheit hatte. Das Bedürfnis, über längere Zeiträume in den Straßen und Gassen zu flanieren, sei somit, laut Bröckelmann, nicht mehr vorhanden und man präsentiere sich heutzutage nicht mehr in der Öffentlichkeit, sondern auf einzelnen Events oder in sozialen Netzwerken.

Appadurai erklärt in seinem Buch *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, welchen hohen Stellenwert die Globalisierung in der heutigen Zeit einnimmt. Es handelt sich bei dieser um eine Schlüsselfunktion der Gegenwart, die das Handeln und die Arbeitsweisen von FilmemacherInnen mitbeeinflusst. Angesprochen werden vom Autor Faktoren wie das Schwinden der Distanzen zwischen den Eliten, das Verschieben der Beziehungen zwischen ProduzentInnen und KonsumentInnen und die Unterbrechung von Verbindungen zwischen Arbeit und Familienleben.⁸¹ Sowie der Flaneur den Kapitalismus beobachtete und thematisierte, tun dies FilmemacherInnen heutzutage mehr oder weniger mit der Globalisierung, lediglich die Perspektive hat sich demnach verschoben.

In weiterer Folge wird untersucht, ob sich mit der Verschiebung des Beobachtungsobjektes auch die Beobachtungsräume verschoben haben. Für gegenwärtige FlaneurInnen könnte daher nicht mehr der lokale, urbane Raum spannend sein, sondern der von Appadurai thematisierte globale, transnationale Raum der Moderne.

⁸⁰ Bröckelmann, Frank, „Verschwinden und Wiederkehr der Städte“, in: Hg. von Peter Gente, *Paul Virilio und die Künste*, Berlin: Merve, 2008, S. 45.

⁸¹ Vgl. Appadurai, Arjun, *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, Minneapolis, Minn.: Univ. of Minnesota Pr., 2010, S. 9f.

2.4.1 Beschleunigung und Homogenisierung der Gesellschaft

„Seit den Siebzigerjahren schärft uns Paul Virilio ein, dass die Stadt als eigenständiger Ort verschwindet, im Schleudergang der Angleichung aller Orte durch die größtmögliche Beschleunigung des Verkehrs zwischen ihnen.“⁸²

Der urbane Raum, der für den Flaneur bedeutsam war und aus dem dieser laut Benjamin durch das Automobil verdrängt wurde, ist für Paul Virilio im Verschwinden begriffen. Bröckelmann erläutert Virilios These, wonach sich Städte durch die steigenden Geschwindigkeiten, die mit dem Verkehr zwischen ihnen zusammenhängen, aneinander angleichen und als individuelle Orte verloren gehen. Der Verkehr zwischen den Städten wird somit diesen selbst zum Verhängnis, so wie der Verkehr in den Städten dem Flaneur zum Verhängnis wurde.

Bröckelmann fasst zusammen, dass wenn die Welt kleiner wird, die dadurch näher rückenden Orte ineinander übergehen und dadurch verschwimmen.⁸³ Soziale Netzwerke lassen die Menschen im virtuellen Raum aufeinandertreffen, aber der Ausbau des Verkehrsnetzes und die zeitlich kürzer werdenden Strecken zwischen den realen Städten lassen auch diese aufeinandertreffen. Trends und Entwicklungen werden rapider verbreitet und übernommen und ergeben eine Angleichung der räumlich getrennten Orte.

Die Globalisierung lässt zudem Grenzen verschwinden und wirkt sich schwerwiegend auf die Menschen aus. Appadurai schildert das als Folge von Diskrepanzen zwischen verschiedenen Bereichen wie Ökonomie, Kultur und Politik. Der Ethnologe stellt in seiner Arbeit einen Lösungsansatz vor, um unübersichtliche und unregelmäßige Ströme zwischen diesen Bereichen sichtbar werden zu lassen. Dazu schlägt er die Beobachtung globaler und kultureller Ströme vor:

“The complexity of the current global economy has to do with certain fundamental disjunctures between economy, culture, and politics that we have only begun to theorize. I propose that an elementary framework for exploring such disjunctures is to look at the relationship among five dimensions of global cultural flows that can be termed (a) *ethnoscapes*, (b) *mediascapes*, (c) *technoscapes*, (d) *financescapes*, and (e) *ideoscapes*. The suffix *-scape* allows us to point to the fluid, irregular shapes of these landscapes, shapes that characterize international capital as deeply as they do international clothing styles.”⁸⁴

⁸² Bröckelmann, „Verschwinden und Wiederkehr der Städte“, S. 39.

⁸³ Vgl. ebd., S. 40.

⁸⁴ Appadurai, *Modernity at large*, S. 33.

Für die Fragestellung wird die nähere Betrachtung der *mediascapes* vorrangig sein, denn auch auf die Medienlandschaft und somit die Filmproduktionen hat die Globalisierung Einfluss. Deshalb muss der Austausch, der zwischen diesen Bereichen stattfindet, untersucht werden, um aus den unregelmäßigen Formen fassbare und beschreibbare Medienlandschaften werden zu lassen. Diese Medienlandschaften können als Vergleichsbasis für den urbanen Raum des Flaneurs dienen und somit zur Beantwortung der Forschungsfrage beitragen.

Die Entindividualisierung und Homogenisierung, wie sie von Zimmermann in der Film- und Fernsehlandschaft und von Virilio bei der Betrachtung der Städte angesprochen wurde, ist auch für Appadurai ein wesentlicher Aspekt der gesellschaftlichen Lage und er macht die Globalisierung dafür mitverantwortlich. Für ihn ist die Globalisierung der Kultur nicht gleichzusetzen mit deren Homogenisierung, aber sie kennzeichnet sich durch verschiedenste Werkzeuge der Homogenisierung wie z. B. Werbetechniken, Sprachhegemonien und Kleidungsstile aus.⁸⁵ Der Flaneur verbarg sich in der Masse der Menschen auf den Straßen, er bewegte sich aber nie mit dieser in einer homogenen Menge mit, das ermöglichte ihm mitunter seinen distanzierten und kritischen Blick.

In einer Kultur, die durch Globalisierung vereinheitlicht wird, kann es vorkommen, dass kritische BeobachterInnen seltener werden, wie auch schon im Kapitel *Formatierung im Film* auf ähnliche Art und Weise behandelt wurde. Werbung, Sprache und Kleidung tragen zur Homogenisierung der Bevölkerung bei, durch welche mitunter die Figuren, die sich gegen den Mainstream stellen, weniger werden. An dieser Stelle muss aber darauf hingewiesen werden, dass diese Äußerungen lediglich auf Teile der Gesellschaft zutreffen und es früher genauso Formen der Homogenisierung gab. Die Art und Weise der Homogenisierung hat sich lediglich mit der Zeit verändert.

Heutzutage spielen die Medien eine immer gewichtigere Rolle, da sich ihre Wahrnehmung durch die Menschen rund um den Globus stetig angleicht. Das hat, wie bereits erläutert, auch mit dem Zusammenrücken der Städte zu tun. Es wird dadurch komplizierter, Realität von Fiktion zu trennen, da die Fülle an Nachrichten und Bildern zunimmt. Realität und Fiktion verschwimmen somit ineinander, wie Appadurai erläutert. Dasselbe wird auch beim Verschwinden der Städte erkenntlich:

“What is most important about these mediascapes is that they provide [...] large and complex repertoires

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 42.

of images, narratives, and ethnoscares to viewers throughout the world, in which the world of commodities and the world of news and politics are profoundly mixed. [...] The lines between the realistic and the fictional landscapes they see are blurred, so that the farther away these audiences are from the direct experiences of metropolitan life, the more likely they are to construct imagined worlds that are chimerical, aesthetic, even fantastic objects, particularly if assessed by the criteria of some other perspective, some other imagined world.”⁸⁶

Es fehlen den Menschen die direkten Erfahrungen, die sie nur in der Realität, in den Städten und auf den Straßen, machen können. Deshalb bilden sich die Menschen ihre eigenen Konstruktionen und imaginären Welten. Die Realität wird nicht beobachtet und ausgewertet, sondern jede/r formt sich seine/ihre Welt und aus diesen Welten entstehen dann Einstellungen und Sichtweisen. Das ist grundsätzlich auch kein Problem, jedoch können auf diese Weise auch sehr realitätsferne und weltfremde Einstellungen aufkommen. Was fehlt, ist dann oftmals die kritische und distanzierte Haltung. Die Geschwindigkeit und Beschleunigung der Gesellschaft führt somit zu einem gewissen Grad an Wahrnehmungsverlust.

2.4.2 Freiheitsverlust und der Faktor Zeit

„Es reicht schon, wenn wir an die Kontrollen und notwendigen Zwänge der Eisenbahn-, Luft- und Auto-Verkehrswege denken, um die traurigen Folgen zu bemerken: je mehr die Geschwindigkeit wächst, um so mehr verkümmert die Freiheit; die Automobilität des Apparates bewirkt letztenendes ein Selbstgenügen der Automation.“⁸⁷

Die Relevanz der Langsamkeit spricht Virilio in seinem Buch *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie* an. Er erläutert auf radikale Weise, dass Beschleunigung mit Freiheitsverlust einhergeht. Mit der Geschwindigkeit der verschiedenen Fortbewegungsmittel gehen Kontrollen und Zwänge einher, die jene, die sie benützen, vereinheitlichen.

Der Flaneur stellte sich gegen das Automobil, er wollte sich in den Straßen und Gassen frei bewegen und diese Freiheit nicht hergeben, jedoch wurde die Figur vom Ausbau des Verkehrsnetzes zurückgedrängt und verschwand, laut Benjamin, deswegen auch aus der Öffentlichkeit. Virilio erläutert, warum sich Benjamins Figur und die restliche Bevölkerung, die sich der Modernisierung der Gesellschaft nicht entgegenstellte, nicht miteinander

⁸⁶ Ebd., S. 35.

⁸⁷ Virilio, Paul, *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie*, Berlin: Merve, 1980, S. 188

vertrugen: „Die Zeit des Lesens impliziert auch Zeit zum Nachdenken, eine Verzögerung, welche die dynamische Wirksamkeit der Masse zerstört.“⁸⁸

Demnach erzeugte der Flaneur durch seine statische Art und Weise eine Stauung der sonst so dynamischen Massen. Einzelne Individuen, wie es die Flaneure als soziale Randfiguren eben waren, konnten dem Druck der Mengen langfristig nicht standhalten. Auch in den Medienlandschaften setzen Fernsehanstalten auf eine schnelle und einfache Berichterstattung, anstatt einer langsamen und detaillierten Beobachtung, um die Mehrheit der Gesellschaft zufriedenzustellen.

Virilio stellt neben der These des Verschwindens der Städte noch eine weitere auf, die für die Fragestellung und die Möglichkeit einer gegenwärtigen Flaneurfigur von Bedeutung ist: „Die Schrumpfung der Entfernungen ist zu einer strategischen Realität mit unkalkulierbaren ökonomischen und politischen Konsequenzen geworden, da sie mit einer Negation des Raumes zusammenhängt.“⁸⁹ Wie die Schrumpfung der Entfernungen zwischen den Städten die Individualität dieser verschwinden lässt, wird letzten Endes auch der Raum an sich aufgehoben.

Virilio erklärt, dass statt den Räumen Nicht-Orte entstehen können, diese sind geprägt von Geschwindigkeit und haben eine relevante Beziehung zum Umgang der Gesellschaft mit Zeit. Nicht-Orte und deren strategischer Wert der Geschwindigkeit haben demnach jenen des Raumes abgelöst und ebenso hat die Frage des Zeitbesitzes jene der territorialen Aneignung überholt.⁹⁰ Geschwindigkeit wird in der Zukunft wichtiger und es wird daher in erster Linie darum gehen, Zeit zu sparen und nicht einen Raum zu bewohnen bzw. sich diesen anzueignen. Eine Ausgangslage, die nicht für eine Flaneurfigur, wie Benjamin sie sich vorstellte, spricht. Und auch Appadurai schildert eine Lage, die an diese Aspekte anknüpft:

„For in the century, there has been a technological explosion, largely in the domain of transportation and information, that makes the interactions of a print-dominated world seem as hard-won and as easily erased as the print revolution made earlier forms of cultural traffic appear. For with the advent of the steamship, the automobile, the airplane, the camera, the computer, and the telephone, we have entered into an altogether new condition of neighborliness, even with those most distant from ourselves.“⁹¹

⁸⁸ Ebd., S. 11.

⁸⁹ Ebd., S. 177.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 177.

⁹¹ Appadurai, *Modernity at large*, S. 29.

Der Ethnologe beschreibt die Situation der Gegenwart als eine grundlegend neue, in der Interaktivität an Signifikanz gewinnt.⁹² Mit Appadurai und Virilio lässt sich somit eine Lage skizzieren, die FlaneurInnen eher ausschließt, andererseits könnte eben auch die rebellische Haltung der Flaneurfigur diese dazu antreiben, konträre Meinungen zum Mainstream zu vertreten und somit erneut als Randfigur zu agieren.

2.4.3 Gewohnheit, Wahrnehmung und Wirklichkeit

„Heute bewohnen wir, so scheint es, nicht mehr so sehr unsere Wohnungen [...] als vielmehr die Gewohnheit der Schnelligkeit; ihre wirklichkeitsverbundene Wahrscheinlichkeit entfremdet uns in einem Maße, daß die optische Wirkung der Schnelligkeit aussetzt und die durch Beschleunigung hervorgerufenen Wahrnehmungsstörungen als normal erscheinen.“⁹³

Gewohnheiten der Gesellschaft ändern sich mit der Zeit und Paul Virilio macht das in seinen Werken anschaulich. Wie in *Geschwindigkeit und Politik* spricht er auch in *Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung* davon, dass heutzutage die eigenen Wohnungen anders wahrgenommen werden. Auch in den eigenen vier Wänden, den Orten der Ruhe und Besinnung, wird Geschwindigkeit ein wesentlicher Gesichtspunkt. Die Beschleunigung kann nicht mehr erfasst werden, vielmehr wird sie als gegeben hingenommen. Das erzeugt laut Virilio Wahrnehmungsstörungen. Die Menschen werden so von der Wirklichkeit entfremdet.

Mit diesen Entwicklungen wird auch das Automobil stets relevanter und im Zusammenhang mit der Schrumpfung der Entfernungen gilt es als Aspekt der Beschleunigung der Gesellschaft.⁹⁴ Autos sind aus dem Alltag der Menschen schon lange nicht mehr wegzudenken und werden im Gegenteil immer wesentlicher:

„Auf diese Weise erzeugt der aus dem ‚kleinen dynamischen Vehikel‘ (Auto, Motorrad) und dem ‚großen statischen Vehikel‘ (Landstraße, Brücke, Tunnel...) gebildete vehikuläre Komplex die negative oder positive Beschleunigung, eine neue Dimension der Welt oder vielmehr eine fortwährende Erneuerung der Dimensionen der Welt.“⁹⁵

⁹² Vgl. ebd., S. 27.

⁹³ Virilio, Paul, *Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung*, Hg. von Michael Krüger, München/Wien: Hanser, 1989, S. 156.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 203.

⁹⁵ Ebd., S. 205.

Fortbewegungsmittel gehen laut Virilio miteinander eine Verbindung ein, die zur Beschleunigung der Gesellschaft beitragen, es bestätigt sich dadurch die These von Benjamin, dass das Automobil einen ausschlaggebenden Faktor der Gesellschaft darstellt, und Virilio geht sogar so weit zu sagen, dass dieser Komplex die Welt grundlegend und, das ist noch interessanter, fortwährend verändert. Das bewirkt in Folge eine veränderte Wahrnehmung der Welt, da, wie schon angesprochen, diese zusammenhängt mit der Geschwindigkeit, mit der sich die Gesellschaft bewegt. Virilio spricht hier letzten Endes auch von Wahrnehmungsstörungen, da die stattfindenden Beschleunigungen nicht mehr erfasst werden können.

Die Wahrnehmung der elektronischen Medien wird nun mit Appadurai betrachtet: „Electronic media give a new twist to the environment within which the modern and the global often appear as flip sides of the same coin. Always carrying the sense of distance between viewer and event, these media nevertheless compel the transformation of everyday discourse.“⁹⁶ Dem Ethnologen zufolge gehen Modernität und Globalisierung miteinander einher und die neuen Medien, die im Alltag der Menschen ebenso verankert sind wie ihre Automobile, tragen ein Gefühl von Distanz zwischen BetrachterInnen und Ereignissen mit. Das kommt davon, dass, wie schon besprochen wurde, den Menschen die direkten Erfahrungen fehlen, die in der Realität gemacht werden. Der alltägliche Diskurs wird aber dennoch verändert, da Ereignisse auf der anderen Seite der Erde jederzeit zugänglich sind, sie rücken, um mit Virilios Worten zu sprechen, zusammen.

Appadurai erläutert ebenso, dass elektronische Medien und Massenmigration heutzutage die Welt kennzeichnen. Sie fachen die Vorstellungskraft an und verursachen Unregelmäßigkeiten, weil sie durch die ständige Bewegung zusehends weniger kategorisierbar sind. Sie lassen sich nicht mehr in lokale, nationale oder regionale Räume einordnen.⁹⁷ Man denke hier an die Lokalisierung des Flaneurs im urbanen Raum.

Die Vorstellungskraft hat sich seit Benjamins Figur gesteigert, geht man nach der Beschreibung von Appadurai. Individuen beschränken ihr Denken und Handeln nicht mehr auf den sie unmittelbar umgebenden Raum. Durch die Verbreitung und Vernetzung durch

⁹⁶ Appadurai, *Modernity at large*, S. 3.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 4.

elektronische Medien, und wie Virilio anmerkt die Schrumpfung der Entfernungen, bewegen sich die Individuen der Gesellschaft nicht lokal bzw. regional, sondern global.

Zwischen dem Publikum und Ereignissen, wahrgenommen über elektronische Medien, entstehen unvorhersehbare Beziehungen, wie Appadurai thematisiert:

„In this sense, both persons and images often meet unpredictably, outside the certainties of home and the cordon sanitaire of local and national media effects. This mobile and unforeseeable relationship between mass-mediated events and migratory audiences defines the core of the link between globalization and the modern.”⁹⁸

Für den Flaneur gab es wenige Unvorhersehbarkeiten. Er kannte seine Umgebung im Detail und bewegte sich auch nur in den gewohnten Bereichen der Stadt. Heutzutage liegen grundlegend andere Gegebenheiten vor. Es gibt weniger Gewissheiten, wie Appadurai erklärt. Die Bilder der Nachrichten, die man früher in der Sicherheit der eigenen vier Wände zu sehen bekam, sind heutzutage durch Smartphone und soziale Netzwerke zu jedem Zeitpunkt und an beinahe jedem Ort der Welt abrufbar. Durch diese Vernetzung gelangt man immer schneller zu immer mehr Informationen, gleichzeitig verschwinden aber die Gewissheiten. Appadurai spricht in seinem Zitat in diesem Zusammenhang vom Kern der Beziehung zwischen Moderne und Globalisierung als eine grundsätzliche Unvorhersehbarkeit, die die gegenwärtige Gesellschaft betrifft und beeinflusst.

⁹⁸ Ebd., S. 4.

3. Nikolaus Geyrhalter auf Walter Benjamins Spuren

„Hier sage ich: Schlußfolgerungen sollen nicht als verbales Anliegen des Autors mitgeliefert werden. Ein Dokumentarfilm soll so aufgenommen und montiert sein, daß der Empfänger die Folgerungen selber ziehen und diskutieren kann.“⁹⁹

Dieses Zitat von Klaus Wildenhahn könnte nicht besser zum filmischen Schaffen des österreichischen Dokumentarfilmers Nikolaus Geyrhalter passen. Dieser wurde 1972 in Wien geboren und gründete 1994 seine eigene Produktionsfirma, um seinen ersten Film *Angeschwemmt* verwirklichen zu können. Schon damals war Wolfgang Widerhofer Wegbegleiter von Geyrhalter. Von Beginn an war dieser für den Schnitt zuständig und in Folge auch für die Drehbücher mitverantwortlich. Über mehr als 20 Jahre liefert das Team rund um den Regisseur Filme, die auf vielen Festivals gezeigt werden und auch häufig Preise gewinnen.¹⁰⁰ Geyrhalters Filme werden international geschätzt und rezipiert, vielleicht auch, weil Geyrhalter, wie er selbst sagt, versucht, eine universelle Filmsprache zu verwirklichen, die auch noch von Menschen in ein paar Generationen gelesen werden kann.

Diese leitet sich ab von einfachen, aber wirkungsvollen Prinzipien. Geyrhalter erfindet keine Geschichten, die er dann dem Publikum erzählt, sondern findet diese Geschichten in der Realität und stellt diese dann dar. Es geht ihm nicht darum, spannende Geschichten oder Einzelschicksale zu erzählen, sondern um die Sichtbarmachung von Sachverhalten, die üblicherweise unbeobachtet von der Öffentlichkeit bleiben.¹⁰¹ Zu erkennen ist die Verbindung zur Arbeitsweise und der Vorstellung von Dokumentarfilmen, wie sie Wildenhahn für sinnvoll erachtete. Geyrhalter setzt dem Publikum keine vorgefertigten Meinungen vor, sondern regt dieses zum Denken an.

“Mit den Protagonisten führt er keine Gespräche, sondern lässt sie Monologe halten.”¹⁰², erklärt David Assmann in seiner Rezension *Am Rand des Sichtbaren* in der Berliner

⁹⁹ Wildenhahn, „Siebente Lesestunde. Das Problem einer Ästhetik (1). Beharrliches Bestehen auf der dokumentarischen Form; eine Forderung mitsamt Abschweifungen zum poetischen Film“, S. 129.

¹⁰⁰ Vgl. Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH (2019), *About NGF*, https://www.geyrhalterfilm.com/about_ngf/about, (25.07.2019).

¹⁰¹ Vgl. Assmann, David (2015), *Am Rand des Sichtbaren*, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/werkschau-von-nikolaus-geyrhalter-im-arsenal-am-rand-des-sichtbaren/11755716.html>, (08.08.2019), Absatz 2.

¹⁰² Ebd., Absatz 4.

Tageszeitung *Der Tagesspiegel*. Fragestellungen aus dem Off werden vermieden, um eine Befangenheit zum Thema seitens des Filmteams zu vermeiden. Die angesprochenen Monologe, wie auch die Filme und deren Themen, sollen vom Publikum eigenständig verarbeitet und reflektiert werden.

Eine Verbindung zum Flaneur resultiert aus der Tatsache, dass wie Benjamins Figur auch dieser Filmemacher sich für jedwede Art von Spuren, die der Mensch hinterlässt, interessiert. Assmann schildert das wie folgt: „Die Spuren, die vorangegangene Ereignisse in einer Landschaft und ihren Bewohnern hinterlassen haben, sind wiederkehrendes Thema in Geyrhalters Werk.“¹⁰³ Zu untersuchen bzw. vergleichen ist, inwiefern sich die Räume unterscheiden, in welchen sich Flaneur und Regisseur auf Spurensuche begeben, und welche Auswirkungen das auf die Fragestellung hat.

Bei der Analyse der Filme im Detail wird ein weiterer bedeutsamer Aspekt beim Vergleich von Benjamins Figur und dem Filmemacher deutlich. Beide versuchen durch das Sichtbarmachen von kleinen Einzelheiten auf große Zusammenhänge hinzuweisen und dadurch auf gesellschaftliche Entwicklungen aufmerksam zu machen. Der Kulturwissenschaftler Wolfgang Slapansky beschreibt das in seinem Text „Walter Benjamin – der Flaneur in der Urbanität der Moderne“ wie folgt: „Sein Lebenswerk war der Versuch, durch die Analyse einer Vielzahl scheinbar oberflächlicher Vorgänge die kapitalistische Warenwelt aufzuzeigen, den Charakter des Kapitalismus und damit auch des Faschismus durchsichtig zu machen.“¹⁰⁴ Und auch bei Geyrhalter wird diese Arbeitsweise in den zu untersuchenden Filmen nachgewiesen werden.

¹⁰³ Ebd., Absatz 3.

¹⁰⁴ Slapansky, Wolfgang, „Walter Benjamin – der Flaneur in der Urbanität der Moderne“, in: Hg von Olaf Bockhorn et. al., *Urbane Welten. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1998 in Linz*, Wien: Selbstverlag des Vereins für Volkskunde, 1999, S. 103.

3.1 FlaneurInnen der Gegenwart

„Es ist der Bereich des Kinos, wo es sich im gleichen Maße produziert wie selbst erfindet: Die Regisseure werden zu Kameramännern und die Kameramänner zu Regisseuren; [...].“¹⁰⁵

Geyrhalter ist bei all seinen Filmen Regisseur wie auch Kameramann. Eine Herangehensweise, die Jean-Louis Comolli den VertreterInnen des *Direct Cinema* zuschreibt. Die Techniken dieser Theorie passen, wie bereits angemerkt, zu den Eigenschaften des Flaneurs. Auch Geyrhalter nimmt ein paar der Techniken des *Direct Cinema* in seine Filmsprache auf, unterscheidet sich auf der anderen Seite aber wiederum in der Inszenierung seiner Filme vehement von dieser Theorie. Einerseits lässt sich dadurch eine Parallele zu Benjamins Figur ziehen, die andererseits aber genauso schnell wieder verworfen werden muss.

Im folgenden Kapitel wird diese Arbeit darum ausführlicher die Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede zwischen dem Flaneur, den Dokumentarfilmtheorien und der Arbeit von Geyrhalter herausarbeiten. Dazu werden die Beweggründe der angesprochenen Parteien betrachtet und die Arbeitsweisen verglichen, um eine These zur vermeintlichen gegenwärtigen Flaneurfigur aufstellen zu können. Diese These wird dann durch die Analyse des Filmkorpus verifiziert bzw. falsifiziert und die Fragestellung somit beantwortet.

3.1.1 Räume und Menschen in Geyrhalters Filmen

„Sein Blick interessiert sich für alle Spuren, die der Mensch und die Zeit am Raum und der Raum an ihnen hinterlässt, das Exotische ist so nah wie das Vertraute fern.“¹⁰⁶

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde der Flaneur bei Walter Benjamin beschrieben. Die Figur war an der Beobachtung der Menschen und dem Lesen der Spuren, die diese hinterlassen, interessiert und kann daher mit Detektiven und deren Vorgehen verglichen werden. Alejandro Bachmann, Kulturarbeiter und ehemaliger wissenschaftlicher Mitarbeiter

¹⁰⁵ Comolli, „Der Umweg über das direct“, S. 226.

¹⁰⁶ Bachmann, Alejandro (Hg.), „Räume in der Zeit. Über Konstanten und Verschiebungen in den Filmen Nikolaus Geyrhalters“, in: *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 27.

des österreichischen Filmmuseums, schreibt in seinem Buch *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter* über diesen Ähnliches, wie im obigen Zitat zu lesen ist. Wie der Flaneur in der Menge des urbanen Raums seinen Blick schweifen ließ, lässt auch der Dokumentarfilmer, laut Bachmann, seinen Blick schweifen, um die Menschen und deren Spuren zu beobachten:

„Konstituierend für viele seiner Filme ist [...] das Aufsuchen von Orten, die Spuren vorübergehender Ereignisse in sich tragen, Spuren, die sich in den Raum wie auch in den Menschen eingeschrieben haben: [...]“¹⁰⁷

Geyrhalter beschränkt sich jedoch nicht auf den städtischen Raum, sondern erkundet nahe wie auch ferne Orte, um diese zugänglich zu machen. Bachmann erklärt, dass Kino bei diesem Filmemacher Raumerfahrung sei und man mit jedem Einzelbild die Möglichkeit gewährt bekomme, mehr zu sehen und sich neu verorten zu können.¹⁰⁸

Geyrhalter ist es wichtig, den ihn umgebenden Raum aufmerksam wahrzunehmen und diese Konzentration bezogen auf die Rezeption versucht er, auf das Publikum zu übertragen. Der/die ZuschauerIn soll einen Mehrwert beim Betrachten seiner Filme erfahren und die Erkenntnisse reflektieren, um sich eine Meinung zu bilden. Laut Bachmann liefert Geyrhalter mit seinen Filmen somit Möglichkeiten, um entlegene oder unzugängliche Orte und Räume erfahrbar werden zu lassen. Wie der Flaneur sich Räume in den Städten durch das Flanieren erschlossen hat, konstruiert Geyrhalter diese Räume in Form von Kinofilmen für sein Publikum. Das trifft auf viele DokumentarfilmerInnen und ihre Filme zu, durch die anschließenden Filmanalysen werden aber in der Inszenierung der einzelnen Einstellungen und Geyrhalters Arbeitsweise spezielle Merkmale herausgearbeitet, die sein Filmschaffen gegenüber anderen FilmemacherInnen hervorheben sollen.

Neben der Verortung, die bei Geyrhalter im Gegensatz zum Flaneur nicht auf den urbanen Raum beschränkt ist, gibt es zwischen Benjamins Figur und dem Filmemacher noch eine weitere Abweichung. Geyrhalter filmt Räume, in denen der Mensch entweder nicht anwesend oder nicht im Fokus der Inszenierung ist. Hier soll in Erinnerung gerufen werden, dass der Flaneur sich umgeben von vielen Menschen und in der Anonymität und Unsichtbarkeit der Menge wohl fühlte. In dem ausgewählten Filmkorpus hingegen stehen in *Unser täglich Brot* (2005) Maschinen im Mittelpunkt, in *Abendland* (2011) Räume in der Nacht und in *Homo*

¹⁰⁷ Ebd., S. 28.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 27.

Sapiens (2016) fehlt der Mensch sogar vollständig und ist zu keinem Zeitpunkt des Films zu sehen. Aber dieser Unterschied zwischen Benjamins Figur und dem Dokumentarfilmer lässt sich relativieren, denn der Mensch ist in diesen Filmen, wie auch im gesamten Filmschaffen Geyrhalters, nie abwesend.¹⁰⁹

Bachmann stützt sich hier auf die These von Britta Hartmann in ihrem Text „Anwesende Abwesenheit“. Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms.“. Darauf Bezug nehmend sind die Menschen in den Filmen mitzudenken, in gleicher Weise wie die FilmemacherInnen in den Aufnahmesituationen. Sie sind stets anwesend, als abwesende Figuren im Film, die aber maßgeblich die sozialen Situationen mitbeeinflussen und dadurch vom Publikum zu jeder Zeit in einer bestimmten Art und Weise imaginiert werden. Bei der Rezeption der Filme drängen sie sich von den Rändern des filmischen Rahmens, wie Niney angesprochen hat, in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Publikums.

3.1.2 Reflexion und Partizipation des Publikums

„Seine formalen Entscheidungen – wenn man so will: seine ‚Ästhetik‘ – resultieren letztlich aus der Tatsache, dass es in den Filmen darum geht, einen totalen Zusammenhang in partikularen Bildern zu spiegeln. Die Filme zeigen Konkretes, aber sie meinen häufig einen Zusammenhang, der auf Universalität zielt.“¹¹⁰

Die Filme von Geyrhalter regen dazu an, zu den Thematiken Stellung zu beziehen und das Gesehene und Gehörte zu reflektieren. Entgegen der Beweggründe des *Direct Cinema* will der Filmemacher, wie auch Journalist und Filmkritiker Bert Rebhandl anmerkt, nicht nur beobachten, sondern das Publikum auch dazu bewegen, zwischen den einzelnen Einstellungen und Bildern Zusammenhänge herzustellen. Die ZuschauerInnen sollen eigenständig auf Erkenntnisse stoßen und diese nicht von einer Erzählstimme oder anderen filmischen Techniken vermittelt bekommen.

Außerdem versucht Geyrhalter, wie Wildenhahn es beschrieb, Gesellschaftskritik durch den Einsatz einer bestimmten Ästhetik miteinzubeziehen: „Geyrhalter zählt zu den Filmemachern, die daran arbeiten, mit einer spezifisch kinematografischen Ästhetik die Differenzpunkte

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 28.

¹¹⁰ Rebhandl, Bert, „Reich der Mitte“, in: Hg. von Alejandro Bachmann, *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 109.

zwischen medialen Regimen zu markieren, die ihrerseits wieder zivilisationstheoretische Aspekte haben.¹¹¹ Wie der Flaneur ist Geyrhalter kritisch gegenüber den Medien und der Gesellschaft. Mit seinen Filmen und seiner Ästhetik macht er auf Entwicklungen in der Gesellschaft aufmerksam. Wie der Filmemacher auf diese Entwicklungen hindeutet, erläutert Bert Rebhandl folgendermaßen:

„Der Spiegel ist ein Bild für diesen Abstand: Eine Zivilisation spiegelt sich in Bildern, in denen sie sich selbst als fremd oder befremdlich wahrnehmen kann [...], oder in denen sie vollends etwas zu sich selbst Anderes zu sehen bekommt.“¹¹²

Die Filme halten dem Publikum einen Spiegel vor und das funktioniert deshalb, weil Fremdes bzw. Befremdliches zu sehen ist, das sich ZuschauerInnen nicht gerne vor Augen führen. Es wird dadurch ein Abstand, eine Distanz zum Gesehenen erzeugt und es passiert in Folge zweierlei; erstens ermöglicht dieser Abstand, dass das Publikum sich in den Bildern spiegeln kann und zweitens beginnt es, über das Gesehene nachzudenken. Die ZuschauerInnen reflektieren den Film und ihr Verhältnis zu dem, was der Film abbildet und aussagt.

Das Filmschaffen Geyrhalters ist durch diese Vorgehensweise nicht gerade massentauglich. Wie in dem Kapitel über die Formatierung in Film- und Fernsehen angesprochen wurde, stellt sich der Dokumentarfilmer gegen den Mainstream und produziert Filme, die in keine vorgegebenen Programmschienen passen. Er kann dadurch als Randfigur der Medienlandschaft gesehen werden, der, wie der Flaneur damals entgegen den BildjournalistInnen, nicht das liefert, was von AuftraggeberInnen gefordert wird. Stattdessen produziert der Filmemacher, was er als relevant empfindet, gezeigt zu werden, um die Gesellschaft auf Missstände aufmerksam zu machen.

Die Filme können dabei wie Landschaften gelesen werden. Das Publikum kann sie überfliegen, um das Konkrete zu erkennen. Sie können aber bei genauerer Betrachtung auch Zusammenhänge und bedeutsame Details offenbaren, wie Rebhandl erläutert:

„Geyrhalter [macht] in der Spannung zwischen Konkretem und Totalen, die er vor und hinter der Kamera zueinander in Beziehung setzt, erst das konstituierende Moment von Modernität deutlich: unaufhörliche Rückbezüglichkeit. [...] Erst wenn man [die Filme] auf das implizite Ganze hin befragt, das sich in ihnen spiegelt, geben sie ihren Sinn preis.“¹¹³

¹¹¹ Ebd., S. 108

¹¹² Ebd., S. 108.

¹¹³ Ebd., S. 109.

Wie schon besprochen möchte Geyrhalter auf Zusammenhänge hinweisen, die sich im Laufe der Zeit bei einer intensiven Auseinandersetzung mit seinen Filmen entfalten. Zwischen Offensichtlichem und den größeren Zusammenhängen liegt ein weiter Weg, der, so erklärt es Rebhandl, durch Rückbezüglichkeit begangen werden kann.

3.1.3 Filme als entschleunigte Räume für FlaneurInnen

„Wenn du unterwegs etwas näher ansehen willst, geh nicht zu gierig darauf los. Sonst entzieht es sich dir. Laß ihm Zeit, auch dich anzusehn. Es gibt ein Aug in Auge auch mit den sogenannten Dingen. Es genügt nicht, daß *du* die Straßen, die Stadt wohlwollend anschaust. Sie müssen auch mit dir gut Freund werden.“¹¹⁴

Was hier vom deutschen Schriftsteller Franz Hessel im Text „Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehen“ als Zitat im Buch *Der Spaziergang. Ein literarisches Lesebuch. Ausgewählt von Angelika Wellmann* Eingang gefunden hat, trifft einerseits auf den Flaneur zu, andererseits auch auf Nikolaus Geyrhalter und die Räume, die er mit seinen Filmen erschafft. So wie Benjamins Figur sich bei ihren Beobachtungen Zeit lässt, gibt der Filmemacher dem Publikum mit seinen Werken Zeit, um genau hinsehen und reflektieren zu können.

Zwischen den konstruierten filmischen Räumen, den Inhalten der Filme und den ProtagonistInnen kann dadurch eine Beziehung entstehen, die einen Erkenntnisgewinn erzeugt, der vom Publikum wahrgenommen werden kann. Derartige Beziehungen sind in den wenigsten Filmen heutzutage möglich, da Themen, wie im Kapitel *Formatierung im Film* beschrieben, kurz und bündig beantwortet werden sollen und dadurch verunmöglicht wird, dass dieser Mehrwert entstehen kann.

Der Rezipient muss jedoch im Hinterkopf behalten, dass die Räume, die der Dokumentarfilmer mit seinen Werken liefert, nicht objektiv sein können, auch wenn das vielleicht die Intention wäre. Volker Pantenburg, Professor an der Freien Universität in Berlin am Institut für Theaterwissenschaft, erläutert das in seinem Text „Arbeit am Inneren des Films“ bezogen auf Geyrhalters Werk mit folgenden Worten:

¹¹⁴ Hessel, Franz, „Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehen“, in: Hg. von Angelika Wellmann, *Der Spaziergang. Ein literarisches Lesebuch. Ausgewählt von Angelika Wellmann*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 1992, S. 243.

„Kein Zweifel, dass die Filme Zeugnisse von Nikolaus Geyrhalters prägnantem Blick sind, zumal der Autodidakt die Kamera selbst führt und daher sehr direkt für Kadrierung, Komposition und Bewegung verantwortlich ist. Aber in erheblichem Maße ist das, was der Zuschauer sieht und hört, zugleich eine interpretierende Beobachtung dieses Blicks, denn das Material wird ausgewählt und angeordnet, verknüpft, in Konstellationen überführt durch die Arbeit am Schnittplatz.“¹¹⁵

Entgegen dem Flaneur im urbanen Raum hat der/die ZuschauerIn der Filme des Dokumentarfilmers es mit einer Abbildung der Wirklichkeit zu tun, der stets eine Interpretation vorausgeht; einzelne Einstellungen zeigen, registrieren und nehmen auf, aber sie bilden zugleich auch rhetorische, narrative und argumentative Strukturen.¹¹⁶ Durch die Analyse wird ersichtlich, dass es für den Filmemacher von Relevanz ist, wenig in das Material einzugreifen und jeglichen Kommentar zu vermeiden. Wie angesprochen ist die Arbeitsweise von Geyrhalter vergleichbar mit den Thesen von Wildenhahn, der davon spricht, dass das Material von sich aus wirken muss und Dokumentarfilme ohne Eingriffe oder zusätzliches Material funktionieren sollen.

Durch die Filmanalysen werden die Unterschiede zum *Direct Cinema* erkenntlich und dass der Dokumentarfilmer daher wohl nicht als Flaneur gesehen werden kann. Die Frage ist folglich, ob er durch seine Filme die Möglichkeit liefert, dass ZuschauerInnen seiner Filme zu FlaneurInnen werden können, die in den konstruierten Räumen der Filme zu flanieren, beobachten und zu hinterfragen beginnen. Sind es vielleicht die ZuschauerInnen, die in ihren Eigenschaften, Rezeptionsweisen und Beweggründen mit Benjamins Figur vergleichbar sind?

3.2 Filmanalysen

„Ich halte nichts davon, jemandem einfach so hinterher zu laufen, das führt zu nichts.“¹¹⁷

Die bisherige Arbeit hat sich mit der Geschichte des Flaneurs und mit DokumentarfilmerInnen beschäftigt. Diese beiden Kapitel sollen nun anhand eines

¹¹⁵ Pantenburg, Volker, „Arbeit am Inneren des Films“, in: Hg. von Alejandro Bachmann, *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 50.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 53.

¹¹⁷ Geyrhalter, „Den Bildern den richtigen Atem geben“, S. 128.

Filmkorpus des Filmemachers Geyrhalter zusammengeführt werden, um die Forschungsfrage, ob es heutzutage noch FlaneurInnen gibt, beantworten zu können.

In diesem Teil der Arbeit wird hinterfragt, welche Aspekte der zu analysierenden Filme auf die Eigenschaften und Arbeitsweisen des Flaneurs zutreffen. Außerdem untersucht die Arbeit, ob die Herangehensweise des Dokumentarfilmers einzigartig ist, oder ob auch anderen FilmemacherInnen diese Arbeitsweise und dieser Stil zuzuschreiben sind. Dazu müssen einerseits die Filme betrachtet werden, aber andererseits muss auch bearbeitet werden, was KritikerInnen und der Regisseur selbst zu seinen Filmen zu sagen haben.

In einem Interview erklärt Geyrhalter, dass er sich vorgenommen habe eine universelle Filmsprache zu praktizieren. Er versucht, Filme zu drehen, die in 100 Jahren noch von den Menschen interpretiert werden können.¹¹⁸ Dies setzt voraus, dass man sich mit Themen beschäftigt, die für den Großteil der Menschheit bedeutsam sind und mutmaßlich auch in Zukunft nicht an Bedeutung verlieren werden. Dem Filmemacher ist es daher wichtig, keine Trends zu hinterfragen oder sich mit einzelnen Porträts oder kleineren Themengebieten zu befassen. Er versucht hingegen, das Große und Ganze im Auge zu behalten und für das Publikum auf die Leinwand zu bringen. Deshalb ist ein Fokus seiner Filme auf die Globalisierung und deren Auswirkungen auf die Menschen und deren Räume gerichtet. Wie entwickelt, arbeitet, wohnt und lebt der Mensch in Zeiten der Globalisierung? Das sind Fragen, die der Dokumentarfilmer mit seinen Filmen aufwirft.

Diese universelle Filmesprache lädt zur Interpretation ein, denn wie Wildenhahn ist dieser Filmemacher ein Verfechter der These, dass das Material aus sich heraus wirken soll. Geyrhalter kann und will nicht vollständig objektiv sein, aber er liefert mit seinen Filmen Werke, die zur Reflexion einladen und eine sich fortsetzende Beschäftigung mit den Themen hervorrufen: „Es ist ein pseudoneutraler Blick, in dem schon auch sehr viel Kritik liegt, aber es soll eben keine billige, leicht zu formulierende Kritik sein. Die Kritik liegt eher in der Aufforderung, hinzuschauen und sich selbst ein Bild zu machen und nachzudenken.“¹¹⁹ Laut eigener Aussage sollten deshalb Dokumentarfilme auch Fragen stellen und keine Antworten geben.¹²⁰

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 133.

¹¹⁹ Ebd., S. 135.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 135.

Hier können bereits Unterschiede zu den Dokumentarfilmtheorien erkannt werden, die im zweiten Kapitel besprochen wurden. Anders als Vertov versucht Geyrhalter mit seinen Filmen, die Gesellschaft nicht mitzuorganisieren, und auch nicht wie Grierson, das Publikum zu informieren und eine Meinung vorzugeben. Wie bereits wiederholt angemerkt trifft am ehesten die Theorie von Wildenhahn bzw. die Theorie des *Direct Cinema* auf Geyrhalters Werk zu, wobei auch zu diesen Theorien Abweichungen vorhanden sind.

Geyrhalters Filme sind keine Kritik an der Gesellschaft, wie bei Wildenhahn, und sie haben diese auch nicht gezielt im Fokus. Beim Vergleich mit dem *Direct Cinema* ist der offensichtlichste Unterschied, dass die Bilder des Dokumentarfilmers hochgradig inszeniert sind. Er sagt auch selbst von seiner Arbeit, dass er nichts davon halte, jemandem mit der Kamera hinterherzulaufen, wie dies im *Direct Cinema* der Fall ist. Nichts ist zufällig, trotzdem erscheinen die Bilder durch die starren Aufnahmesituationen transparent und objektiv. Es hat vordergründig den Anschein, als wäre der Filmemacher und das Filmteam nicht anwesend und vor der Kamera würde die Realität ohne Beeinflussung abgelichtet.

Diese Starre, mit wenigen Zooms, Kameranäherungen und -fahrten, verbunden mit dem Fehlen von Texttafeln oder einer Erzählstimme, bildet eine Ästhetik, die wohl wenig massentauglich ist, da man heutzutage eine andere Filmsprache gewohnt ist. Es handelt sich um Filme, die sich dadurch eher beschwerlich in gängige Programmschienen im Fernsehen integrieren lassen, auch weil keine eingängigen Themen, sondern eher Kontroverses in Szene gesetzt wird.

Die vermeintliche Transparenz und Objektivität von Geyrhalters Filmen sieht auch Wolfgang Widerhofer. Er ist bei den Filmen für den Schnitt und die Dramaturgie und neben Geyrhalter auch für das Drehbuch zuständig. Widerhofer merkt ebenfalls eine Offenheit an, die für ihn in der heutigen Zeit relevant ist:

„Es stimmt schon, dass unsere Filme eine offene Haltung forcieren, aber auch Offenheit kann eine subjektive, konsequente Autorenhaltung sein. Diese Offenheit ist für mich etwas Subversives, vor allem im Kontrast zum didaktischen Meinungswettbewerb in unserer Kultur. [...] Daraus ergeben sich spannende Frage- und Erlebnisräume für die Betrachter/innen.“¹²¹

¹²¹ Widerhofer, Wolfgang, „Verschiedene Perspektiven in Konfrontation miteinander bringen. Interview. Im Gespräch mit Wolfgang Widerhofer“, in: Hg. von Alejandro Bachmann, *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 150.

Offenheit würde in gewisser Weise wieder auf Techniken des *Direct Cinema* verweisen, aber Widerhofer widerlegt diese Parallele durch die Anmerkung der subjektiven und konsequenten Autorenhaltung. Interessant dabei ist, dass er von Räumen für die RezipientInnen spricht, die sich durch die Filme ergeben würden. Es hört sich in seiner Darstellung so an, als würden von Geyrhalter und Widerhofer Räume geschaffen, in denen der/die ZuschauerIn, wie der Flaneur in den Straßen und Gassen, flanieren und in Folge entdecken und aufdecken könnte. Das Publikum findet, wie Benjamins Figur, eine Atmosphäre vor, in der es Fragen stellen, Erfahrungen machen und den Blick schweifen lassen kann.

Widerhofer vergleicht die Schnittarbeit dabei mit der Arbeit an einer Skulptur, die sich aus allen im Laufe der Produktion gesammelten Daten und Eindrücken zusammensetzt. Dieser Prozess wiederum erinnert an das Flanieren in den Städten und eröffnet einen spannenden Vergleich zwischen Flaneur und den Filmen Geyrhalters:

„Das Skulpturale, das ist eigentlich eine sehr simple Beobachtung, die aber auf den Schnitt großen Einfluss hat. Wenn wir Filme schauen, dann sammeln wir im Laufe eines Films Daten und Eindrücke. Das heißt, in uns baut sich in der Zeit eine Art innere Skulptur all der Dinge auf, die wir bereits gehört und gesehen haben. Jedes neue Bild, das uns begegnet, formt diese Erinnerungs-Skulptur.“¹²²

Es entstehen somit Skulpturen, die das Publikum im Laufe der Zeit abtasten und erfahren kann. Die Beschäftigung mit diesen Skulpturen kann dabei von ZuschauerIn zu ZuschauerIn variieren. Manche werden genauer hinsehen als andere, wie auch Benjamins Figur genauer hinsah als seine Mitmenschen.

¹²² Ebd., S. 156.

3.2.1 *Unser täglich Brot* (2005)

„Deren Montage verknappt die von Nikolaus Geyrhalter und Wolfgang Widerhofer bis dato entwickelte Dokumentarfilmästhetik weiter auf Akte des Beobachtens hin: Verzichtet wird nicht nur, wie bislang, auf einen erklärenden Kommentar, sondern auch auf die frühere Arbeiten prägenden Interviews und Menschenporträts.“¹²³

Der erste Film, der bearbeitet wird, ist *Unser täglich Brot* aus dem Jahre 2005. Thematisiert wird die Nahrungsmittelproduktion in industriellen Großbetrieben. Zu sehen sind Ställe, Hallen, Felder und Gewächshäuser. ArbeiterInnen werden an Fließbändern oder zwischen Pflanzenreihen dabei gezeigt, wie sie monoton immer dieselben Handgriffe tätigen. Auf Feldern und in Gewächshäusern werden Menschen abgebildet, die Obst und Gemüse aussäen, pflegen und aussortieren, düngen und ernten. Die ZuseherInnen erhalten dadurch einen Einblick, wie die Produktion von verschiedensten Obst- und Gemüsesorten in großer Anzahl vonstattengeht.

Die Arbeitsschritte in den Ställen und Schlachthöfen gestaltet sich sehr ähnlich. Die Hühner, Schweine oder Rinder werden gezüchtet, aussortiert, in Schlachthäuser transportiert und dort zum Endprodukt an Fließbändern weiterverarbeitet. Die Tiere werden dann mithilfe von allerlei Maschinen geschlachtet, in Folge werden bestimmte Körperteile entfernt und die Kadaver immer feinteiliger zerteilt.

Am Ende des Filmes werden die Felder umgeackert und die Gewächshäuser, Ställe und Hallen gesäubert, um die Produktion am nächsten Tag, oder für die nächste Saison zu gewährleisten. Ein Produktionskreislauf, der sich so Tag für Tag und Jahr für Jahr wiederholt. Der Mensch in diesen gezeigten Orten und in diesem Kreislauf ist dabei in ein von Maschinen vorgegebenes Tempo integriert und seine Handgriffe sind optimiert und werden beinahe mechanisch gesetzt.

Wie im obigen Zitat von Joachim Schätz in seiner Rezension zum Film erwähnt, beschränkt sich die Regiearbeit des Dokumentarfilmers auf das Beobachten der Abläufe in den Betrieben. Anders als in seinen vorigen Arbeiten (*Angeschwemmt* (1994), oder *Pripyat* (1999)) ist der Mensch zwar zu sehen, aber beinahe nie zu hören. Es gibt keine Interviews und auch sonst beschränkt sich der Film auf das Erfassen der Arbeitsabläufe und die Art und

¹²³ Schätz, Joachim, „*Unser täglich Brot* (A 2005)“, in: Hg. von Alejandro Bachmann, *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 184.

Weise, mit der der Mensch in die Produktionsketten einbezogen ist. Diese Entwicklung in der Beobachtung des Menschen in Geyrhalters Filmschaffen wird diese Arbeit chronologisch analysieren. Untersucht wird außerdem, inwiefern der Filmemacher von *Unser täglich Brot* (2005), über *Abendland* (2011) zu *Homo Sapiens* (2016) seine Fokussierung verändert und wie das bei der Beantwortung der Forschungsfrage helfen könnte.



Abb. 1-2: Der Mensch inmitten der großen Nahrungsmittelproduktionsstätten

Dass es sich bei den Darstellungen in *Unser täglich Brot* um Observationen handelt, sieht auch der Filmkritiker Lukas Hunziker in seiner Rezension „Fenster zur Nahrungsindustrie“ ähnlich. Mit dem Film wird wie durch ein Fenster Zugang bzw. Einblick in Räumlichkeiten verschafft, die man sonst nicht zu sehen bekommt. Das, was dahinter zu sehen ist, regt zur Reflexion und Diskussion an. Die Kamera wird zum neutralen Beobachter, sie folgt den ArbeiterInnen kommentarlos und registriert lediglich. Die ZuschauerInnen können aufgrund der intensiven Bilder aber nicht neutral bleiben und werden somit zur Partizipation angetrieben.¹²⁴

Wie bereits angemerkt wurde, wirft diese Offenheit diverse Fragen auf. Dadurch, dass der Kommentar fehlt, wird das Publikum dazu gebracht, zu dem Gezeigten Stellung zu nehmen. Hunziker erläutert in seiner Kritik die Außergewöhnlichkeit dieses Filmschaffens, da der Filmemacher eben keine Publikumspräferenzen bedient: „Die Eindrücklichkeit des Films ist nicht abzustreiten. Etwas guten Willen braucht es jedoch, um die 90 Minuten durchzuhalten, denn Geyrhalter gönnt einem als Zuschauer weder Kommentar noch musikalische Unterlegung.“¹²⁵ Der Dokumentarfilmer entwickelt auch deswegen eine eigene Filmsprache.

Wie der Flaneur spielt auch Geyrhalter als Regisseur die Rolle einer sozialen Randfigur, die in gewisser Weise detektivisch agiert. Denn auch der Filmemacher sieht mit seiner Kamera

¹²⁴ Vgl. Hunziker, Lukas (2007), *Fenster zur Nahrungsindustrie*, <https://www.nahaufnahmen.ch/2007/07/10/unser-taglich-brot/>, (25.07.2019), Absatz 2.

¹²⁵ Ebd., Absatz 3.

hier genau hin. Er erkundet Räume, die von der überwiegenden Mehrheit der restlichen Gesellschaft nicht erkundet werden kann. Der Unterschied zwischen Geyrhalter und Benjamins Figur besteht in der Wahl der Orte, welche zum Beobachten aufgesucht werden. *Unser täglich Brot* spielt zumeist in vor der Öffentlichkeit verschlossenen Räumlichkeiten und der Flaneur bevorzugte, wie mehrmals bereits angesprochen, gerade den öffentlichen Raum. Mit Abweichungen wie dieser in Geyrhalters filmischem Schaffen in Bezug auf die Arbeitsweisen, Beweggründe und Eigenschaften der Flaneurfigur wird sich diese Arbeit in den nächsten Kapiteln beschäftigen und dazu werden verschiedene Rezensionen angesehen bzw. werden eigene Erkenntnisse zu den Filmen Eingang in die Betrachtungen finden.

3.2.1.1 Selbstständigkeit und Wirkung der Bilder

„We can only guess where we are on the continent at any given point, however, since Mr. Geyrhalter has dispensed with many of the familiar tropes of documentary filmmaking, including naming the locations. Just as radically, he doesn't supply a narration that steers us in any obvious direction; nor does he even translate the snatches of German and Arabic we hear, probably because these voices soon melt into the pervasive mechanized whirl.“¹²⁶

Manohla Dargis, US-amerikanische Filmkritikerin und Journalistin bei der *New York Times*, beschreibt in ihrer Rezension „What's for Dinner? You Don't Want to Know“ eine weitere Ähnlichkeit zwischen Geyrhalter und Benjamins Flaneur.

Wie der Flaneur in den Gassen von Paris muss sich auch der/die BetrachterIn des Films in den Bildern eigenständig zurechtfinden. Es gibt keine Erklärung für das Gesehene oder Übersetzung für das Gehörte. Der/die ZuschauerIn ist auf sich gestellt und muss die Orientierung selbst übernehmen. Dadurch wirkt es, als könnte das Publikum die Richtung des Films mitentscheiden, weil der Filmemacher diese nicht strikt vorgibt und somit Spielraum für die Rezeption gibt.

¹²⁶ Dargis, Manohla (2006), *What's for Dinner? You Don't Want to Know*, <https://www.nytimes.com/2006/11/24/movies/whats-for-dinner-you-dont-want-to-know.html>, (25.07.2019), Absatz 4.

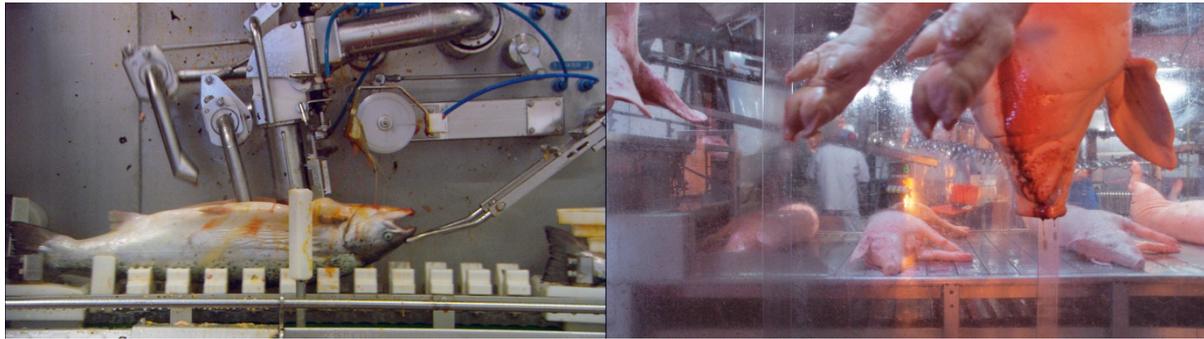


Abb. 3-4: Der Dokumentarfilmer liefert keine leichte Kost, gibt dafür aber Spielraum

Wildenhahns These war es, dass ein Film sein Thema durch das aufgenommene Material schildern können muss, ohne zusätzliches Material wie Texttafeln und Off-Stimmen. Dargis sieht das bei *Unser täglich Brot* umgesetzt und erläutert auch den Unterschied zwischen Zeigen und Erzählen. Demnach könne ihrer Meinung nach eine Erzählstimme dem Film nichts mehr hinzufügen und die Brillanz des Films liege auch darin, dass der Filmemacher die Bilder und ihre Bedeutungen durch kühle Überlegungen aufzeigt.¹²⁷ Angesprochen auf die Ästhetik im Film erklärt Geyrhalter diese im Interview mit dem *ray*-Magazin, eine österreichische Zeitschrift für Film und Kino, wie folgt:

„Mir ist natürlich bewusst, dass die Bilder einen hohen ästhetischen Wert haben, so bekommt man auch schneller die Aufmerksamkeit des Publikums, das ist mir schon klar. Aber die Einstellungen repräsentieren eben ziemlich genau die Erfahrung, die ich gemacht habe mit diesen fast unwirklichen Orten. Man kommt rein in die Fabriken und ist erst einmal einfach überwältigt. Solche Locations könnte man für einen Spielfilm nie bauen. So habe ich zwar damit gespielt, es ist aber auch ein Teil der Realität.“¹²⁸

Der ästhetische Wert ist für seine Herangehensweise relevant. Er inszeniert die Einstellungen jedoch so wie er sie selbst wahrgenommen hat. Die statischen und zentrierten Aufnahmen, die den Film ausmachen, zeigen somit die unwirkliche Realität in den Produktionsstätten und stellen diese nicht dar, so der Dokumentarfilmer. Diese Art der Aufnahme, also ohne Schnitte und Bewegung, ist für den Filmemacher die passendste Variante, um Räume für die Nachwelt festzuhalten.

Geyrhalter spricht im weiteren Verlauf des Interviews die Abweichungen seiner Konzeptionen von der Theorie von John Grierson an. Demnach kann der/die ZuschauerIn von *Unser täglich Brot* Aussagen entdecken, aber der Filmemacher hat sich explizit darum

¹²⁷ Vgl. ebd., Absatz 8.

¹²⁸ Pscheider, Günter (2012), *Unser täglich Brot. Mitleidlose Tempel der Effizienz*, <https://ray-magazin.at/unser-taeglich-brot-mitleidlose-tempel-der-effizienz/>, (25.07.2019), Absatz 6.

bemüht, dem Publikum nichts aufzudrängen. Dieses steht selbst in der Verantwortung, über das Gesehene zu reflektieren. Und vor allem, und das ist der bedeutsamste Unterschied zu Griersons Theorie, zeigt der Filmemacher keine Lösungen auf, sondern stellt nur Fragen.¹²⁹ Seine Filme sind also wirkungsvoll inszeniert und ihnen ist eine Aussage mitgegeben, aber das Publikum entscheidet, ob es diese wahrnehmen will oder selbstständig eine andere Aussage treffen will.

Diese Selbstständigkeit, welche die Filme dem Publikum zugestehen und die sich in einer Reflexion der gezeigten Themen äußert, erklärt sich Geyrhalter durch das Weglassen von zusätzlichem Material:

„Ich finde die Ortsangaben oder irgendwelche beeindruckenden Zahlen und Fakten, die man als Fernsehzuschauer gewohnt ist, nicht so wichtig. Der Informationsgehalt sinkt zwar im Laufe des Films, innerhalb von dem, was man vorher gelernt hat, wird der Neuigkeitswert geringer, aber dafür kann man sich mehr aufs Sehen einlassen, und dann fängt der Film so richtig an zu wirken.“¹³⁰

Die ästhetische Stärke kann sich durch dieses Weglassen entfalten und der/die ZuseherIn ist dazu angehalten, für die Dauer der Einstellungen durch die Bilder und Räume zu flanieren. Die Faszination des Flaneurs für die Straßen, Gassen und Gebäuden spiegelt sich in jener des Publikums für die Bilder der Produktionshallen, Fließbänder und Maschinen wider. Der/die BetrachterIn der Bilder kann sich durch das Fehlen eines zusätzlichen Textes auch vollständig auf das Bild und dessen Reflexion konzentrieren. Die Einstellungen können auf detektivische Art und Weise untersucht und die Themen eigenständig hinterfragt werden.

3.2.1.2 Inszenierung und argumentatives Vakuum

„Tatsächlich sind seine stilistischen Qualitäten als radikaler Gegensatz zu jenem Realismus zu verstehen, den das *Cinema Verité* oder das diesem verwandte *Direct Cinema* nahelegen. Nichts an *Unser täglich Brot* erscheint spontan oder an den zufälligen Mustern der Realität orientiert.“¹³¹

Der amerikanische Filmhistoriker Tom Gunning erläutert den Unterschied zwischen Geyrhalters Filmschaffen und dem *Direct Cinema* in seinem Text „Maschinen-Blick,

¹²⁹ Vgl. ebd., Absatz 9.

¹³⁰ Ebd., Absatz 11.

¹³¹ Gunning, Tom, „Maschinen-Blick, Maschinen-Welt“, in: Hg. von Alejandro Bachmann, *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 82.

Maschinen-Welt“. In *Unser täglich Brot* ist nichts spontan oder zufällig. Alle Einstellungen sind hochgradig inszeniert und kadriert.



Abb. 5-6: Inszenierung und Kadrierung in Geyrhalters Film *Unser täglich Brot*

Vor allem in den Szenen, in denen die ArbeiterInnen bei ihren Pausen gezeigt werden, wird die Inszenierung des Films augenscheinlich. Die Menschen vor der Kamera sind sich der Anwesenheit der Kamera bewusst und alles, was sie machen, auch die Handgriffe am Fließband während ihrer Arbeit werden in diesem Bewusstsein gesetzt. Es wird dadurch kein Einblick in die Realität dieser Räumlichkeiten gewährt, da die Anwesenheit des Filmteams diese beeinflusst. Gunning schildert das in seinem Text folgendermaßen:

„Auch wenn die Filmemacher jene stilistischen Elemente vermeiden, die oftmals mit einer subjektiven Haltung in Verbindung gebracht werden – etwa Handkamera oder Schnitte, die eine starke Interpretation evozieren –, wäre es falsch [...], diese Herangehensweise als ‚objektiv‘ zu bezeichnen. *Unser täglich Brot* macht eher einen visuellen Prozess der Auswahl und Gestaltung geltend, als dass er einen unvermittelten Zugang zur Realität nahelegt. [...] Statt sich an den Ereignissen vor der Kamera oder den Bedürfnissen der Zuschauer auszurichten, wird uns nie erlaubt, zu vergessen, dass all dies durch eine Kamera sichtbar wird.“¹³²

Entgegen dem *Direct Cinema* legt es Geyrhalter darauf an, dass das Publikum die Kamera wahrnimmt. *Unser täglich Brot* ist, laut dem Filmhistoriker, keinesfalls objektiv, aber vielleicht braucht es diese Art der Subjektivität, um die Gesellschaft zur Reflexion und Partizipation anzuregen. Denn wie der Filmhistoriker schreibt, fehlen jene klassischen subjektiven, stilistischen Elemente, die eine Interpretation des Materials auf herkömmliche Weise nahelegen und dadurch wird ein argumentatives Vakuum erzeugt, so Gunning.¹³³ Dieses Vakuum lädt das Publikum folglich zur Interpretation ein.

Auch Bert Rebhandl, österreichischer Journalist und Filmkritiker, schreibt dem Film in seinem Text „Reich der Mitte“ die Wirkung zu, das Publikum zur Diskussion und

¹³² Ebd., S. 82.

¹³³ Vgl ebd., S. 82.

Partizipation zu bringen: „*Unser täglich Brot* zielt mit seiner ganzen visuellen wie akusmatischen Gestaltung auf einen Effekt, der über eine Reportage deutlich hinausgeht. Er zeigt die Welt in einem Spiegel. Das gespiegelte Subjekt ist aber kein Individuum, auch kein idealtypisches oder durchschnittliches, sondern eine Zivilisation.“¹³⁴ Wie bei Wildenhahns Theorie ist das Ziel des Filmemachers eine Analyse der Gesellschaft, so Rebhandl. Die Intention des Films geht über Wissensvermittlung weit hinaus. Die Reflexion zu dem Film gelingt, da man nicht als Individuum angesprochen ist, sondern eine gesamte Zivilisation in dem Film gespiegelt wird und sich der/die ZuschauerIn auf diese beziehen kann.

Rebhandl legt dem Dokumentarfilmer mit seinem Werk ein zivilisationstheoretisches Interesse nahe.¹³⁵ Mit Hilfe dieser Aussage kann Geyrhalters Werk von den anderen angesprochenen Dokumentarfilmtheorien abgegrenzt werden. Außerdem lässt sie eine Verbindung zu Benjamins Figur erkennen, die auch Spuren der Zivilisation in ihrer Umgebung aufspürte.

3.2.1.3 Der Mensch und das Tempo der Maschine

Wenn der Inhalt und die Räumlichkeiten des Films mit den Vorlieben und bevorzugten Aufenthaltsorten des Flaneurs verglichen werden, werden kleine und größere Unterschiede ersichtlich. Grundsätzlich ist zu sagen, dass es in *Unser täglich Brot* um die Produktion von Lebensmitteln für den Menschen geht. Das geschieht in Hallen und Ställen, auf Feldern oder in Gewächshäusern. Diese bekommt das Publikum bei Tageslicht in weitgehend sterilen, nicht-öffentlichen Räumlichkeiten zu sehen. Die Einrichtung der verschiedenen Fabrikhallen ist dabei meist sehr ähnlich. Der/die BetrachterIn erkennt Fließbänder, weiße leicht zu waschende Fliesen und viel Metall in Form von Maschinen und Geräten.

Die Fließbänder und Produktionsstraßen, die nach jedem Tag gesäubert werden müssen, haben dabei die Gassen, Straßen und Passagen des Flaneurs abgelöst und statt eines entspannten Spaziergangs ist im Film das Tempo der Maschinen taktangebend für die Menschen.

¹³⁴ Rebhandl, „Reich der Mitte“, S. 104.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 104.



Abb. 7-8: Stehen und arbeiten am Fließband statt flanieren im urbanen Raum

Bedeutsamer Unterschied ist, dass die Abläufe in geschlossenen Räumlichkeiten und nicht auf offener Straße vonstattengehen. Der Dokumentarfilmer macht die Geheimnisse hinter verschlossenen Türen sichtbar, zu denen Benjamins Figur keinen Zutritt hatte. Auch wird der Mensch in einer anderen Situation erkennbar, eingebettet in maschinelle Abläufe. Statt den Menschen in dessen Freizeit zu beobachten, wird im Film der Mensch bei der Arbeit observiert.

Durch *Unser täglich Brot* bekommt der/die BetrachterIn einen Einblick in die Lebensmittelproduktion. Es ist ein ungeschönter Einblick, der die Schlachtung von Tieren, den Eingriff in Zuchtvorgänge, das chemische Behandeln von Pflanzen und vieles mehr beinhaltet. Die KonsumentInnen der Waren, also diejenigen, die der Flaneur auf den Straßen angetroffen und beobachtet hat, kommen in diesem Film nicht vor. Dafür erhält das Publikum Erkenntnisse über Vorgänge, die für einen großen Teil der Menschen unsichtbar bleiben. Analog zu der Erfahrung der Stadt bei Benjamins Figur erhält der/die ZuschauerIn ein erweitertes Bild von der gezeigten Thematik. So wie der Flaneur den urbanen Raum besser als seine MitbewohnerInnen kannte, kennt das Publikum nach der Rezeption des Filmes die Abläufe der Nahrungsmittelproduktion besser und kann diese reflektieren.

Ein Vergleich zwischen Benjamins Figur und den ArbeiterInnen im Film lässt sich ebenso ziehen und dieser bestätigt nochmal Virilios These, wonach die Geschwindigkeit in der heutigen Zeit immer relevanter wird. Wie der Flaneur, der durch den Verkehr auf die Bürgersteige vertrieben wurde, sind auch die ArbeiterInnen neben den Fließbändern aufgereiht und müssen sich an deren Tempo anpassen. Das Automobil und die generelle steigende Geschwindigkeit in der Gesellschaft ließ, laut Benjamin, seine Figur verschwinden und Geyrhalter gibt mit seinem Film Einblick, wie abhängig die Gesellschaft heutzutage von den Maschinen und deren Tempo ist. Dadurch wird vom Publikum über dieses Tempo und das Verhältnis des Menschen zu diesem nachgedacht. Mit im Fokus steht die Automatisierung und wie der Mensch in diese eingefügt wird und mit dieser mithalten muss.

Die ProtagonistInnen des Films befinden sich in einem Fluss, der sich unaufhörlich weiterbewegt. Sie können sich nicht frei bewegen. Abwechslung bieten wenige Szenen im Film, in denen die ArbeiterInnen bei ihren Mittagspausen gezeigt werden. Diese Einstellungen wirken im Verhältnis zu den restlichen Aufnahmen wie notwendige Stillstände für diese Menschen, die sich ansonsten Tag für Tag der Geschwindigkeit, welche die Maschinen vorgeben, anpassen müssen. Das Publikum kann dabei diesem Treiben in aller Gelassenheit zusehen. Wie der Flaneur, der den Strom an Menschen vorbeilässt, können die ZuseherInnen die Bilder an sich vorbeiziehen lassen.

Generell zeichnet den Film eine ruhige Kameraführung aus, ohne Schwenks und Zooms. Es gibt nur ein paar Kamerafahrten und wenige Schnitte. Nahaufnahmen gibt es keine, sondern lediglich Totalen, die eine Übersicht über die Räumlichkeiten und was darin geschieht liefern. Zum Stil des Dokumentarfilmers gehören symmetrische, zentralperspektivistische Einstellungen. Bewegung findet im Film durch die Maschinen und die diesen folgenden Menschen statt. Auch der Filmemacher folgt mit seiner Kamera diesen Menschen, so ist die Kamera hin und wieder in Fahrzeugen oder auf Maschinen befestigt. Die akustische Gestaltung des Films liefern die Maschinen. Menschen sind selten hörbar, da sie vom Maschinenlärm oder den tierischen Lauten übertönt werden.

Der Film ist in eine Art Produktionskette gegliedert, so betrachtet der/die ZuschauerIn zu Beginn, wie Tiere gemästet und Pflanzen aufgezogen werden, um diese dann am Ende geschlachtet und abgeerntet zu sehen. Zum Schluss wird in verschiedenen Einstellungen das Säubern der Hallen und Entsorgen der Pflanzenreste gezeigt. Nach der Arbeit werden die Räumlichkeiten so für den nächsten Tag gesäubert, um eine kontinuierliche reibungslose Produktion zu gewährleisten.

3.2.2 *Abendland* (2011)

„Decoding some films can involve degrees of easy, hard, familiar or frustrating effort, of course, and Mr. Geyrhalter sometimes likes to give his viewers a bit of a workout.“¹³⁶

Der zweite Film, der für diese Arbeit zur Analyse ausgewählt wurde, heißt *Abendland* und ist aus dem Jahr 2011. In diesem werden verschiedene Orte in Europa bei Nacht gezeigt. Zu sehen sind Menschen bei der Arbeit, wie auch in ihrer Freizeit. Es werden diverse Spannungsbögen gezogen, so z. B. zwischen Geburt und Tod, Fürsorge und Ausgrenzung oder Gelassenheit und Anspannung.

Durch den Einblick in allerlei Räumlichkeiten, die diese Spannungsbögen abbilden, wird somit die Gesellschaft Europas dargestellt. Diese Räume sind u. a. eine Geburtsstation, ein Krematorium, ein Flüchtlingslager, Überwachungsräume, eine Pflegestation, das EU-Parlament, der Vorplatz des Petersdom, ein Festzelt des Oktoberfests und noch etliche mehr, die im Film ohne erkennbaren Zusammenhang aneinandergesetzt werden.

Dabei sind manchmal nur einzelne Individuen im Bild zu sehen und an anderer Stelle ganze Menschenmassen. Es ergibt sich somit ein Mosaik einer Zivilisation, das vom Publikum betrachtet und reflektiert werden kann. Betrachtet werden verschiedenste Thematiken, Individuen, Berufsgruppen, Tätigkeiten und sie alle vereint einzig die Situierung in den Nachtstunden eines Kontinents.

Der Fokus liegt bei diesem Film außerdem auf dem Menschen und seinem Handeln in diversen Situationen. Dabei ist es nicht immer einfach, den Sinn bzw. den Zusammenhang der Bilder zu entschlüsseln, wie Journalistin Manohla Dargis in ihrer Kritik zum Film im obigen Zitat erkenntlich macht. Wie schon angesprochen, werden in Geyrhalters Filmen keine Meinungen oder Sichtweisen vorgegeben, sondern jedem/jeder ZuschauerIn wird Platz zur Interpretation gelassen.

¹³⁶ Dargis, Manohla (2012), *From the Dark, Illumination*,
<https://www.nytimes.com/2012/07/27/movies/abendland-a-documentary-by-nikolaus-geyrhalter.html>, (30.07.2019), Absatz 2.



Abb. 9-10: Verschiedene Locations und menschliches Handeln in diesen bilden eine Gesellschaft ab

In *Abendland*, dessen Einstellungen wahllos aneinandergesetzt erscheinen, lässt der Filmemacher den ZuschauerInnen viel Platz für Auslegungen und auch Spekulationen. Wie in seinen anderen Filmen gibt der Dokumentarfilmer dabei wiederum nicht an, wo sich die gezeigten Orte befinden. Was die Einstellungen neben der zeitlichen Orientierung verbindet, ist der Fokus auf das menschliche Handeln.

Anders als bei *Unser täglich Brot* wird der Mensch nicht nur eingespannt in maschinelle Abläufe gezeigt, sondern im Rahmen eines breiten Spektrums an Tätigkeiten in Arbeits- und Freizeitsituationen. Man sieht Menschen alleine oder in Gruppen arbeiten, an Bürotischen oder Fließbändern. Man sieht Massen feiern oder beten, Pärchen auf den Straßen spazieren oder Sicherheitskräfte, die über Überwachungskameras diese Menschen beobachten. Durch diese Einstellungen und noch viele weitere wird, wie angesprochen, ein Querschnitt einer westlichen Gesellschaft gezeigt, da eine Vielzahl an Individuen aus verschiedensten Blickwinkeln betrachtet werden.

3.2.2.1 Mikrokosmen durch Offenheit des Schnitts

„Das Einzige, was ich möchte, ist, Fragen zu stellen und zum Nachdenken anzuregen. Wenn man sich auf diese Reise eingelassen hat, hat man danach ohnehin sein eigenes Bild.“¹³⁷

Geyrhalter, hier im Interview mit dem *ray*-Magazin, schildert die Ausgangslage bei der Produktion von *Abendland* und auch generell bei seinem Filmschaffen. Jedem Film liegt verständlicherweise eine gewisse Intention zugrunde, aber seine Filme sind so intendiert, dass

¹³⁷ Pekler, Michael (2012), *In der Nacht liegt sehr viel Wahrheit*, <https://ray-magazin.at/abendland-in-der-nacht-liegt-sehr-viel-wahrheit/>, (30.07.2019), Absatz 14.

sie zu verschiedenen Rückschlüssen einladen können. Der Filmemacher gibt keinen Weg vor, sondern lädt den/die ZuschauerIn dazu ein, seinen oder ihren eigenständig zu finden. In diesem Film mit seinen unzusammenhängenden Einstellungen und Auslegungsmöglichkeiten wird das besonders deutlich.



Abb. 11: Jeder/jede BetrachterIn soll eigene Rückschlüsse bei der Betrachtung der Filme ziehen

Diese Unabgeschlossenheit des Materials ist für den Dokumentarfilmer wichtig und hier streicht er die Arbeit seines Kollegen Widerhofer heraus, der als Schnittmeister diese Leerstellen freilässt, in welche das Publikum seine Interpretationen und Reflexionen einfließen lassen kann, um dann Zusammenhänge herzustellen:

„Das ist das Schwierige und der Moment, an dem Wolfgang Widerhofer ins Spiel kommt: den Film so zu schneiden, dass er sich entwickeln kann, dass man zwischen den Zeilen lesen kann. Das macht den eigentlichen Film erst aus. Die Kontextualisierung der Szenen in Bögen, die sich oft erst viel später schließen. Dadurch wird *Abendland* zu einem komplexen, konkreten Ort, zum Mikrokosmos. Auch wenn die Schauplätze über Europa verteilt sind, ist es ein zusammenhängender Raum, eine Idee.“¹³⁸

Die beiden Filmemacher lassen die Einstellungen absichtlich unverbunden, damit der/die ZuschauerIn das Große und Ganze erkennen kann. Am Schluss soll für jeden und jede eine Interpretation dieses Komplexes entstehen. Das Publikum wird unterschiedliche Erkenntnisse entdecken und somit wird für jede/n dieser Mikrokosmos anders aussehen. Dargis erläutert das in ihrer Kritik „From the Dark, Illumination“ wie folgt: „Wie in seinen vorigen Arbeiten zeigt der Dokumentarfilmer in *Abendland* Bilder, die nicht von Anfang an lesbar sind. Vielmehr liegt es am Publikum zu entscheiden, wie die Bilder gedeutet werden sollen. Auch die Auslegung des Filmtitels kann so von diesem unterschiedlich ausgelegt werden.“¹³⁹

¹³⁸ Ebd., Absatz 7.

¹³⁹ Vgl. Dargis, *From the Dark, Illumination*, Absatz 6.

Wie im Zitat zu Beginn dieses Kapitels von Geyrhalter selbst angesprochen, hält dieser mit seinem Filmen keine Lösungen bereit, sondern wirft vielmehr Fragen auf und bietet diese zur Diskussion an. Dargis erklärt, dass es am Publikum liegt, die gezeigten Bilder zu deuten und zu hinterfragen. Das ist der Unterschied zwischen Geyrhalter und manch anderen DokumentarfilmerInnen, die eindeutig, oder zumindest eindeutiger, Stellung zu den Themen beziehen. Das sieht auch Martina Knoblen, Filmkritikerin und Redakteurin der *Süddeutschen Zeitung*, in ihrer Rezension „Niemand will den Wohlstand teilen“ ähnlich:

„Nach den jüngsten Debatten um die Zukunft der Europäischen Union ist das ein hochaktuelles Thema, das Nikolaus Geyrhalter [...] allerdings eher lyrisch als journalistisch angeht. Statt Fakten aufzuzählen und mit Argumenten zu jonglieren, evoziert er Stimmungen und montiert ein Bild Europas, das alles andere als eindeutig ist.“¹⁴⁰

Erkennbar ist eine Parallele zu Benjamins Figur; wie diese stellt sich der Dokumentarfilmer gegen journalistische Grundregeln. Geyrhalter positioniert sich somit mit seiner Art, Filme zu machen, gerade nicht eindeutig. Der Filmemacher nimmt, wie von Knoblen angesprochen, lediglich Stimmungen auf; er versucht, dadurch etwas Ganzheitliches abzubilden und keine einzelnen Meinungen zu einer Thematik zu liefern.

In einer weiteren Kritik zum Film von Autor und Filmkritiker Tony Pipolo wird ein anderer Aspekt benannt, der die Analogie zum Flaneur untermauert: „The film seems to suggest that the phenomenon of mass (as it relates to populations *and* cultures) is both an unavoidable reality and an increasing, irresolvable problem, as impossible to fathom as it is to control. Images of crowds—protesters, beer drinkers, or youth cults—connote both power and helplessness.“¹⁴¹ Die Ambivalenz der Masse ist, laut Pipolo, in *Abendland* ein Thema. Macht und Hilflosigkeit ist den Massen eigen und stellt in Folge auch ein Problem dar. Geyrhalter scheint diese Ambivalenz aufdecken oder zumindest abbilden zu wollen - Eine Ambivalenz, die auch Benjamins Figur beschäftigte, die sich einerseits im Schutz der Menge geborgen fühlte und dieser andererseits doch zu jeder Zeit ausgeliefert war.

¹⁴⁰ Knoblen, Martina (2011), *Niemand will den Wohlstand teilen*, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/abendland-im-kino-niemand-will-den-wohlstand-teilen-1.1241467>, (01.08.2019), Absatz 5.

¹⁴¹ Pipolo, Tony (2012), *Night Watch*, <https://www.artforum.com/film/tony-pipolo-on-abendland-31429>, (01.08.2019), Absatz 5.

3.2.2.2 Der bewusste Blick und das Audiovisuelle

„Was die Szenen vereint und den Film verkittet, ist der bewusste Blick, ist die Erkundung des Sicht- und Hörbaren, die Schärfung audiovisueller Wahrnehmung.“¹⁴²

Yvonne Zimmermann, Professorin für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg, erläutert in ihrer Rezension zum Film eine weitere Beziehung zum Flaneur: den bewussten Blick. Geyrhalter und Wiederhofer erzeugen durch Einstellungen, Bilder und deren Zusammenschnitt eine audiovisuelle Umgebung, die den/die ZuschauerIn einlädt, gewissenhaft hinzuschauen und hinzuhören. Dadurch wird, wie von Zimmermann angesprochen, eine Schärfung der Wahrnehmung erzielt. Benjamins Figur schärfte ihre Wahrnehmung durch bewusstes und genaues Aufnehmen ihrer Umgebung und wie dem Flaneur ist den Filmemachern diese Schärfung der Sinne beim Publikum ebenfalls von essentieller Bedeutung.



Abb. 12-13: In *Abendland* steht die Erkundung des Sicht- und Hörbaren im Mittelpunkt

Um diese Schärfung zu erzielen, ist die Kameraarbeit von großer Relevanz. Auf dieser liegt deshalb, neben dem Schnitt, das Hauptaugenmerk. Bilder werden nicht spontan aufgenommen, sondern detailreich inszeniert. Und durch das Weglassen von Voice-Over, Texttafeln und anderem zusätzlichen Material rückt die Kameraarbeit weiter in den Fokus des Publikums.

Zimmermann merkt ebenfalls den Unterschied zum *Direct Cinema* an, indem sie erklärt, dass die Präsenz von Geyrhalters Kamera ständig spürbar ist und auf sich selbst aufmerksam macht. Das zeigt sich in *Abendland* einerseits in seinen starren und streng komponierten Tableaus und andererseits in einer Szene, in der das Filmteam sich durch ein Festzelt des

¹⁴² Zimmermann, Yvonne, „Abendland (A 2011)“ in: Hg. von Alejandro Bachmann, *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 190.

Münchner Oktoberfests zwingt.¹⁴³ Anders als beim *Direct Cinema* folgt der Filmemacher nicht einfach bestimmten Individuen, um diese abzubilden. Vielmehr wird der Informationsgehalt der Szenen neben den ProtagonistInnen von vielen weiteren Details bestimmt. Wie er angemerkt hat, würde das Verfolgen von einzelnen Personen zu nichts führen. Wenn Geyrhalter sich also beim Oktoberfest durch die Menge bewegt, tut er dies laut Zimmermann nicht, weil er nur einer ProtagonistIn folgt, sondern weil er eine ganzheitliche Stimmung abbildet, die der/die ZuschauerIn aufnehmen und reflektieren soll.

Im ersten Kapitel wurde besprochen, dass der Flaneur sich ziellos bewegt und sich somit von gestressten PassantInnen unterscheidet, die sich schnell und zielgerichtet ihren Weg durch die Menge bahnen. Ebenso wirkt der Zusammenschnitt der einzelnen Einstellungen in diesem Film in seiner Unverbundenheit ziellos.

Auch Zimmermann ergänzt ihre Folgerungen zur Arbeit des Dokumentarfilmers mit dem Zusatz, dass dieser Fragen stellt und diese nicht zu beantworten versucht:

„Geyrhalters Kamera ist keine beobachtende Kamera in der Tradition des *Direct Cinema*; sie glaubt nicht an die Selbst-Evidenz der Bilder. Und sie hinterfragt die Vorstellung von der Kamera als einem epistemischen Instrument, das Wissen über die Realität produziert, wie sie zum Beispiel den Film einleitenden medialen Apparaturen der Überwachung zugeschrieben wird.“¹⁴⁴

Diese Aussage unterstreicht die Distanz von Geyrhalters Arbeit zum Fernsehjournalismus und bekräftigt die Einzigartigkeit seiner Filme.

3.2.2.3 Der Mensch im Zeitalter der Überwachung

In *Abendland* steht der Mensch im Fokus des Interesses. Eine Vielzahl an Aufnahmeorten bildet einen Querschnitt durch die Gesellschaft Europas. Dabei wechseln sich Einstellungen, die Menschen in ihrer Freizeit zeigen, mit jenen, die sie bei ihrer Arbeit zeigen, ab. Im Unterschied zu *Unser täglich Brot* sind bei diesem Werk demnach nicht Lebensmittel und Maschinen Kernthema, sondern die Menschen, die die Lebensmittel produzieren und konsumieren und die Maschinen bedienen.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 191.

¹⁴⁴ Ebd., S. 191.

Es gibt einige Unterschiede in der Gestaltung der beiden Filme, die aber größtenteils den voneinander abweichenden Thematiken geschuldet sind. Gedreht wurde für *Abendland* in der Nacht, oftmals in Räumlichkeiten ohne Fenster, und es werden mehr Menschen abgebildet als in *Unser täglich Brot*. Als Konsequenz daraus verlagert sich die Geräuschkulisse von Maschinenlärm zu Dialogen zwischen Menschen. Grundsätzlich ist der Geräuschpegel aber wesentlich geringer.

Neben diesen Unterschieden gibt es aber auch viele Analogien zwischen den beiden Filmen, so erhält das Publikum in *Abendland* ebenfalls Zutritt zu verborgenen Abläufen, es werden wieder zumeist Innenräume abgebildet und es gibt erneut keine Eingriffe in das Geschehen vor der Kamera, in Form von Fragen aus dem Off oder Ähnlichem.



Abb. 14-15: In *Abendland* wird der Querschnitt einer westlichen Gesellschaft abgebildet

Der Film startet mit Einstellungen von einem Überwachungswagen an einer Grenze. Danach wird ein Flüchtlingslager und dessen bevorstehende Räumung gezeigt. In diesen zwei Einstellungen wird bereits eine Richtung des Films vorgegeben, nämlich das Aufeinandertreffen von Kulturen. Durch das Fehlen eines Kommentars liegt die Interpretation, welche bei dieser Thematik sehr unterschiedlich ausfallen kann, aber wieder beim Publikum. Es folgen Einstellungen von einer Babystation, dem EU-Parlament, dem Oktoberfest und anderen unzusammenhängenden Orten.

Zwischendurch werden Überwachungskameras und Bildschirme eingeblendet, die verdeutlichen, dass diese Gesellschaft nicht nur ihre Grenzen überwacht, sondern vor allem auch ihr Inneres. In diesen Szenen können große Unterschiede zu den Beweggründen und Eigenschaften des Flaneurs erkannt werden, der ebenso seine Mitmenschen überwachte. Entgegen Benjamins Figur sitzen hier Menschen zurückgezogen in abgeschlossenen Räumen, umgeben von dutzenden Bildschirmen, und beobachten die Mengen auf den Straßen. Anders als bei Benjamin sehen diese Menschen, ohne von der Menge gesehen zu werden. Und die Art und Weise, wie die Menschen in *Abendland* den Blick schweifen lassen, unterscheidet sich wesentlich vom langsamen, ruhigen Beobachten des Flaneurs. Die ArbeiterInnen

schwenken hastig die Blicke von Bildschirm zu Bildschirm und kontrollieren Straßenzüge in Sekundenbruchteilen.

Im Unterschied zu *Unser täglich Brot* gibt es in diesem Film vermehrt Einstellungen, die zwischenmenschliche Kontakte beleuchten, z. B. beim Mitverfolgen eines Gesprächs im Rahmen einer Beratungshotline, Szenen aus einem Sexclub, die Menschen beim Geschlechtsverkehr zeigen, oder dem Beobachten eines Pflegers beim Umgang mit seinen PatientInnen. Wie angemerkt rückt der Fokus mehr auf die Menschen und ihr Handeln und liegt nicht auf dem Abbilden von Produktionsvorgängen.

Die letzte Einstellung des Films ist eine Kamerafahrt über die Tanzfläche einer Großraumdiskotheek. Der Filmemacher schiebt sich in dieser Einstellung mit großer Mühe langsam durch den Raum. Die deutlich wahrgenommene Anwesenheit des Filmteams im Vergleich zum in der Menge unsichtbaren Flaneur ist auffallend. Alle Menschen, an denen der Dokumentarfilmer mit seiner Kamera vorbeikommt, reagieren auf diese – einerseits, indem sie beschämt versuchen, dieser zu entgehen, oder andererseits durch Versuche, diese für sich verwenden wollen. Alle interagieren auf die eine oder andere Weise mit der Kamera. Bewegte sich Benjamins Figur aus eigenem Bestreben langsam in der Menge, so macht das Geyrhalter, weil er in der entsprechenden Situation nicht schneller vorankommt. Er bleibt auch nicht stehen, um ein Detail zu analysieren, sondern bewegt sich in konstantem Tempo voran.

In *Abendland* gibt es erneut keine Nahaufnahmen und die Kameraarbeit ist geprägt von einer konstanten Ruhe. Keine Schwenks, keine Zooms und nur vereinzelte Fahrten sind im Film zu sehen. Die symmetrische und zentralperspektivistische Herangehensweise wird beibehalten. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass im Vergleich zu *Unser täglich Brot* Maschinen in den Hintergrund treten und dafür der Mensch in Bild und Ton gewichtiger wird.

3.2.3 *Homo Sapiens* (2016)

„Das Kino als letzte Philosophie: Nikolaus Geyrhalter imaginiert eine Welt ohne Mensch und weiß, dass Menschen da sind, um sie zu sehen.“¹⁴⁵

Nachdem in *Unser täglich Brot* (2005) die Produktion für den und in *Abendland* (2011) die Produktion durch den Menschen bzw. der Mensch an sich im Mittelpunkt stand, ist in *Homo Sapiens* dessen Abwesenheit das Hauptthema. Obwohl im gesamten Film kein Mensch zu sehen oder zu hören ist, dreht der Film sich durchgehend um diesen. Gerade seine Abwesenheit bringt diesen in den Fokus der Wahrnehmung, wie auch die Abwesenheit der Kamera in Geyrhalters Filmen diese in den Vordergrund rückt.

Der Film zeigt unterschiedliche im Verfall begriffene Räumlichkeiten und Gebäude. Aneinandergereiht werden so u. a. Innenräume von Kirchen, Schulen, Einkaufszentren, Krankenhäusern, Theatern, Kinos und dergleichen mehr. Alle Orte verbindet ein hoher Grad an Beschädigung, da sich keine Menschen um die Instandhaltung dieser kümmern und die Natur ihr übriges tut und sich die Orte zurückzuerobert versucht. Obwohl die Menschen nur in ihrer Abwesenheit in diesem Film dargestellt werden, werden wie in *Abendland* diverse den Menschen betreffende Thematiken angedeutet. So sehen wir Räume, in denen früher u. a. gearbeitet, gefeiert, getanzt, gebetet und unterrichtet wurde.

Statt den Querschnitt einer europäischen Gesellschaft nachzuzeichnen, wird aber durch das Fehlen der Menschheit das Bild einer Zivilisation gezeigt, das globaler zu betrachten ist. Ist *Abendland* das Vor-Augen-Führen einer aktuellen Stimmungslage, so versucht der Dokumentarfilmer durch *Homo Sapiens*, ein postapokalyptisches Bild zu zeichnen. Geyrhalter wirft mit dem Film die Frage auf, was von uns bleibt, nachdem wir verschwunden sind. Welche Spuren hinterlässt der Mensch in seiner Umgebung?

¹⁴⁵ Stern, Lukas (2016), *Homo sapiens. Kritik*, <https://www.critic.de/film/homo-sapiens-9329/>, (01.08.2019), Absatz 1.



Abb. 16-17: Die Abwesenheit des Menschen macht diesen wiederum zum Thema

Bestimmten in den zuvor analysierten Filmen die Geräusche von Maschinen bzw. Menschen die Tonebene, sind in diesem Film hingegen lediglich Wetterbedingungen und die Tierwelt hörbar. Ebenso werden die einzigen Bewegungen in den starren Einstellungen durch Wind oder Regen ausgelöst, oder es handelt sich um Tiere, die sich im Bild von der Stelle rühren. Die Geschwindigkeit wechselt außerdem vom maschinellen Tempo in *Unser tägliches Brot* und dem menschlichen Tempo in *Abendland* zu einem beinahe vollständigen Stillstand.

3.2.3.1 Abwesenheit und Spuren der VorfahrInnen

„Instead of uncovering artifacts from long ago, *Homo Sapiens* shows us our own relics in the making.“¹⁴⁶

In der Kritik zum Film *Life After Us. Geyrhalter's ‚Homo Sapiens‘ Surveys Humanity's Ruins*, von Michael Sicinski weist dieser auf einen Zusammenhang zwischen dem Film und dem Flaneur hin. Diese Parallele bestand schon bei den beiden anderen Filmen, wird aber bei *Homo Sapiens* besonders augenscheinlich. Der Filmemacher interessiert sich an den Spuren, die der Mensch in der Welt hinterlässt. Dabei handelt es sich um Überbleibsel, die von VorfahrInnen hinterlassen wurden. Der Ursprung dieser Objekte liegt allerdings nicht Jahrhunderte oder sogar Jahrtausende zurück. Im Zentrum des Interesses stehen, wie bei Benjamins Figur, die Spuren der eigenen Ahnen.

¹⁴⁶ Sicinski, Michael (2016), *Life After Us. Geyrhalter's ‚Homo Sapiens‘ Surveys Humanity's Ruins*, <https://www.villagevoice.com/2016/07/27/life-after-us-geyrhalters-homo-sapiens-surveys-humanitys-ruins/>, (06.08.2019), Absatz 5.



Abb. 18-19: Spuren der unmittelbaren Vorfahren, als Relikte der Menschheit

Wurden in *Unser täglich Brot* und *Abendland* die Menschen beobachtet, so werden nun deren Spuren, die sie in ihren Umgebungen hinterlassen haben, erkennbar. Der Mensch erzeugt durch seine Abwesenheit die Struktur des Filmes und in den verschiedenen Einstellungen, die in verschiedenen Kontinenten aufgenommen wurden, zeigt der Film, wie der Mensch in seine Umgebungen eingegriffen hat.¹⁴⁷ Die abwesenden Menschen stehen somit im Fokus dieses Filmes.

Das Publikum ist aufgefordert, die postapokalyptisch anmutenden Szenerien zu hinterfragen und die hinter den Bildern stehende Geschichte des Verschwindens der Menschen zu erklären. Durch Hinweise kann der/die ZuschauerIn im Verlauf des Films auch die Verfallsgründe der Orte erkennen, wie Sicinski erläutert:

„Some structures, like a school and a library, bear the blackened edges that indicate fire damage. Others, like a coastal shopping area in Japan, are waterlogged, with DVDs or bags of topsoil in shambles, the likely aftermath of a large hurricane. But still other non-scapes — a collapsing mall cinema; some overgrown railroad tracks; a dry, fallow field — tell the more prosaic tale of shifting economic fortunes, post-industrial/pre-tech-sector malaise, boats not lifted by the rising tide of neoliberal capital.“¹⁴⁸

Das Publikum wird auf diese Weise zum/zur DetektivIn, der/die die gezeigten Bilder entschlüsselt. Dabei kommt es einerseits auf die Spur von Naturgewalten an, aber auch - und das ist wesentlich entscheidender - auf die komplexeren Auswirkungen von industriellen Entwicklungen und Folgen des Kapitalismus. Diese sind mit den Handlungen der Gesellschaft eng verknüpft. Diese Bilder sind nicht einfach zu deuten, denn jede/r hat eine eigene Einstellung zu diesen Thematiken. In diesem Zusammenhang wird die Offenheit des Films deutlich, der eine eigene Meinungsbildung zulässt und auch fördert.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., Absatz 1.

¹⁴⁸ Ebd., Absatz 4.

Homo Sapiens zeigt somit eine Entwicklung der Menschheit. Im 19. Jh. wurde der Flaneur vom Automobil vertrieben und dieser Film zeigt, wie der Mensch durch seine eigenen Entscheidungen und Handlungen sich selbst von bestimmten Orten vertrieben hat. Für Jordan Mintzer, Autor bei *The Hollywood Reporter*, hat das auch etwas Tröstendes:

„If the imagery can be at once breathtaking and disconcerting – one devastated seaside city looks like the set of *Inception*, another wreck in the desert belongs in *Planet of the Apes* – there’s a sort of consolation in the fact that the natural world will continue to live on despite us. Ashes to ashes, dust to dust.“¹⁴⁹

Der Trost liegt dabei darin, dass egal wie tief die Spuren sind, die der Mensch in seiner Umwelt hinterlässt, die Natur diese mit genügend Zeit wieder verwischen und somit unkenntlich machen kann.

3.2.3.2 Porträt einer imaginären Menschheit

„Ich wollte Orte zeigen, die Menschen geschaffen haben und denen man das auch ansieht’ [...] ,Ich sage bewusst nicht, dass es ein Zukunftsszenario ist. Man kann sich das denken – es ist auch so angelegt. Entscheidend ist jedoch, dass alle diese Orte auch in der Gegenwart existieren. Es ist ein Film, der die Menschheit durch ihre Abwesenheit porträtiert.“¹⁵⁰

Geyrhalter beschreibt den Film als Porträt der Menschheit. Spuren von verlassenen Orten, die von Menschen geschaffen und noch vor kurzem genutzt wurden, haben für ihn die Funktion, den abwesenden Menschen anwesend erscheinen zu lassen. Denn so wie das Filmteam durch die soziale Situation, die es mitgestaltet, anwesend ist, ist der Mensch durch seine Spuren in den verlassenen Landschaften anwesend.

Die Gesellschaft wird in diesem Film auf Umwegen betrachtet. Der/die ZuschauerIn kann die Individuen nicht wie in den anderen beiden Filmen direkt bei der Arbeit oder der Freizeitgestaltung beobachten, sondern muss diese anhand ihrer Abdrücke in der Umgebung

¹⁴⁹ Mintzer, Jordan (2016), ‚*Homo Sapiens*’. *Berlin Review*, <https://www.hollywoodreporter.com/review/homo-sapiens-berlin-review-864447> (06.08.2019), Absatz 5.

¹⁵⁰ Kamalzadeh, Dominik (2016), *Nikolaus Geyrhalters ‚Homo Sapiens‘. Die Ruine Menschheit*, <https://www.derstandard.at/story/2000030734451/nikolaus-geyrhalters-homo-sapiens-auf-der-berlinale-die-ruine-menschheit>, (06.08.2019), Absatz 5.

ausmachen. Die Rolle der Zusehenden kommt somit einem Flanieren auf leeren Straßen und in verlassenenen Räumen gleich.



Abb. 20-21: Flaniert wird in *Homo Sapiens* in leeren Räumen und auf verlassenenen Straßen

Die Spuren der Menschen findet das Publikum dabei im Film auf verschiedenste Weise, wie Kritiker Dominik Kamalzadeh beschreibt: „Gerade der erste Teil spannt anhand diverser Schauplätze einen Fächer menschlicher Bedürfnisse auf: Arbeitswelten, Einkaufsorte, Spitäler, ein Kino oder ein Vergnügungspark – über allem liegt die Melancholie einer unwiderruflichen Vergänglichkeit.“¹⁵¹ Die Gesellschaft wird, ohne je sichtbar zu sein, wieder in verschiedenen Sparten wie Arbeit, Konsum, Gesundheit und Vergnügen dargestellt. Anhand dieser Räume beginnt der/die RezipientIn, sich die Menschen, die zuvor hier lebten, vorzustellen. Wie in *Abendland* wird ein Querschnitt einer Gesellschaft erkenntlich. Diesmal jedoch durch unbelebte Orte, Räume und Gegenstände. Gerade die Abwesenheit des Menschen und seiner Abdrücke zeichnen ein Bild einer vertriebenen bzw. geflohenen Gesellschaft.

Der Dokumentarfilmer schafft mit diesem Film eine dystopische Szenerie, für die ein hoher Grad an Inszenierung nötig war: „Der Ton ist komplett gebaut, weil es nicht möglich war, Töne aufzunehmen, in denen im Hintergrund kein Auto fährt oder kein Hund bellt. Die große Herausforderung bestand darin, Töne zu finden, die wirklich clean sind und damit die Bilder beleben.“¹⁵² Um den Fokus auf den Menschen und seine Abdrücke legen zu können, mussten störende Elemente entfernt werden. Dem Publikum wird ein Bild geliefert, das sich von der Wirklichkeit stark unterscheidet. Dies stellt den Gegensatz zwischen den Räumen dar, die der Flaneur betrat, und jenen, die der Filmemacher zum Flanieren liefert.

Geyrhalter verändert dabei in vollem Bewusstsein das Abbild der Wirklichkeit auf bestimmte Art und Weise, um dem Publikum einen Raum zu bieten, in dem dieses ungestört flanieren

¹⁵¹ Ebd., Absatz 8.

¹⁵² Ebd., Absatz 11.

kann. Er bezeichnet *Homo Sapiens* auch nicht als klassischen Dokumentarfilm, da er bei diesem Film für die Schaffung der dystopischen menschenleeren Szenerie in besonderer Weise nachhelfen musste.¹⁵³

3.2.3.3 Die Natur und das Fehlen des Menschen

Mit dem Filmmaker war das Publikum in *Unser täglich Brot* in Produktionshallen und in *Abendland* unter anderem in Festhallen flanieren. Immer zwischen Menschen oder Maschinen und deren zumeist raschem Tempo und lauten Geräuschen. In *Homo Sapiens* findet es eine andere Ausgangsbasis vor. Die ZuschauerInnen sehen und hören keine Menschen. Zu hören sind Wind und Wetter und zu sehen verlassene Orte und Räumlichkeiten. Anstatt des Tempos des Fließbandes gibt es nahezu keine Bewegung und anstatt des Geschreis am Oktoberfest gibt es das Quaken von Fröschen zu vernehmen.



Abb. 22-23: Die Natur erobert sich ihren Raum von der Menschheit wieder zurück

Die Räume und Orte, die das Publikum in diesem Film wahrnimmt, zeugen von Vergänglichkeit. Ausgeblichene Farben, beschädigte und verwitterte Gegenstände, Löcher in Decken und Wänden sind zu sehen. Alles ist im Verfall begriffen und die Natur stellt ihre Ordnung wieder her. An manchen Stellen wächst die Flora so intensiv, dass die Spuren der Menschen unkenntlich werden. Anders als bei Virilio verschwinden die Städte somit tatsächlich. Die von Menschenhand errichteten Bauten werden von der Natur richtiggehend überwuchert. Anstatt des Motorenlärms der Automobile sind auch nur mehr Laute aus dem Tierreich hörbar.

¹⁵³ Vgl. ebd., Absatz 12.

Häufig werden in *Homo Sapiens* Räumlichkeiten gezeigt, die darauf hinweisen, dass große Menschenmengen zuvor diese Orte ausgefüllt haben: Kino- und Theatersäle, Schulklassen, Krankenhaussäle, Einkaufszentren, Kirchen, Vergnügungsparks - alles Räumlichkeiten, die durch das Fehlen der Menschen ihren Nutzen verloren haben. Zu einigen dieser Räume gibt es Bezüge in den zuvor analysierten Filmen. Wie in *Abendland* sind ein Krematorium und eine Disco zu sehen und wie in *Unser täglich Brot* Ställe und Produktionshallen. Es gibt auch andere Referenzen, die die Abwesenheit der Menschen herausstreichen. Besonders hervorzuheben ist eine Einstellung in einer Kirche, in der sich der Staub und Schutt häuft. Die Kirche, für gewöhnlich ein Ort, in dem sich Menschen sammeln, wie auch in *Abendland* bei der Verfolgung einer Papstmesse vor dem Petersdom zu sehen, steht hier leer.

Eine Parallele zu Virilios These des Verschwindens der Städte bietet eine weitere Einstellung, in der eine eingestürzte und verwachsene Autobrücke gezeigt wird. Die Vernetzung der Städte wird in diesem Bild aufgehoben und das Automobil, das den Flaneur verdrängt hat, hat seine Bedeutung verloren. Die Frage ist, ob Filme, die solche Umgebungen zeigen und diese Art der ästhetischen Gestaltung und Themenwahl nutzen, für eine mögliche aktuelle Flaneurfigur ein guter Ausgangspunkt sind. Gelingt es durch den Rückzug auf ein langsames Tempo, wie es Geyrhalter und Wiederhofer in ihren Filmen durch den Schnitt versuchen, das Flanieren wieder zu etablieren?

Wie bei *Unser täglich Brot* und *Abendland* arbeitet der Dokumentarfilmer ohne Schwenks und Zooms. Dieses Mal sogar ohne Kamerafahrten, das lässt den Film noch starrer wirken. Die verwendete Einstellungsgröße ist ausschließlich die der Totalen, um die Räume in ihrer Ganzheit abzubilden und dem Publikum einen Überblick zu verschaffen. Die Geräuschkulisse, die nachträglich aufgenommen wurde, besteht aus einem ununterbrochenen Tröpfeln von Wasser und dem Rauschen des Windes und da dies nahezu nie abreißt, nagt es mitunter an den Nerven der ZuseherInnen.

Die Bilder stehen mehrere Sekunden und es wirkt als könne das Publikum sich von Einstellung zu Einstellung wie von Raum zu Raum bewegen. Nachdem es ein Bild betreten hat, hat es genügend Zeit, sich in diesem umzuschauen, um dann in das folgende Bild zu flanieren. Jedes Bild hat dabei seinen eigenen Rhythmus. Um es mit den Worten Geyrhalters zu sagen wird dadurch den Bildern der richtige Atem gegeben.

Conclusio

Gibt es heutzutage FlaneurInnen? Das war die Ausgangsfrage für diese Arbeit und ich würde sie mit ja beantworten. Ist Nikolaus Geyrhalter mit Benjamins Figur vergleichbar? Die Antwort auf diese Frage ist nein. Der Dokumentarfilmer ist kein Flaneur, da er als Filmemacher aktiv in soziale Situationen eingreift und dadurch auch zu jedem Zeitpunkt für die ihn umgebenden Individuen sichtbar ist. Auch ist seine Vorgangsweise nicht ziellos, sondern seine Filme sind hochgradig inszeniert und dieser Inszenierung geht stets eine lange Planungsphase voraus. Des Weiteren beschränkt er sich nicht auf den urbanen und schon gar nicht auf den öffentlichen Raum.

Ein Filmemacher, der im Sinne Benjamins als Flaneur bezeichnet werden könnte, ist der amerikanische Regisseur Jonas Mekas. Filmwissenschaftler Christoph Gnädig legt das in seinem Text „Poetisch-strukturelle Welterschließung. Jonas Mekas, der Flaneur mit der Kamera“ auch sehr einleuchtend nahe:

„Sein Filmen folgt keinem Zweck, keiner zeitlichen Linearität, sondern entspringt Spontaneität, einer notwendigen Improvisation. Mekas will nicht die Vergangenheit archivieren, er will die jeweilige Gegenwart einfangen, in jedem Schritt des Entstehungs- und Rezeptionsprozesses.“¹⁵⁴

Entgegen der Arbeitsweise von Geyrhalter verfolgt Mekas beim Filmen keinen Zweck. Das Filmschaffen ist von Spontanität und Zufall geprägt, wie bei Benjamins Figur. Und außerdem, und das ist noch bedeutsamer, gleichen Mekas Bewegungen beim Filmdreh jenen des Flaneurs. Dadurch nimmt dieser Filmemacher seine Umgebung auch wie Benjamins Figur wahr:

„Mekas erschließt sich seine Welt im Gehen, in einer Haltung der poetischen Wachsamkeit. Wie ein Flaneur schlendert er ziellos, weil er nirgends zu Hause ist, keinen Ort hat, durch die Stadt, und so abwesend er auch wirkt, so aufmerksam bewegt er sich durch die Straßen und sammelt Eindrücke.“¹⁵⁵

¹⁵⁴ Gnädig, Christoph (Hg.), „Poetisch-strukturelle Welterschließung. Jonas Mekas, der Flaneur mit der Kamera“, in: *Jonas Mekas. Der Flaneur mit der Kamera*, Wien: Synema, 2013, S. 8.

¹⁵⁵ Ebd. S. 11.

Geyrhalters Kamera hingegen ist zumeist völlig starr. Nur einzelne Kamerafahrten verwendet er in seinen Filmen. Das ist auch der Unterschied seiner Herangehensweise zum *Direct Cinema*, das, wie angesprochen, Ähnlichkeiten zur Arbeitsweise der Flaneurfigur aufweist.

Die Besonderheit bei Geyrhalters Filmschaffen ist nun meiner Meinung nach, dass er das Publikum zu FlaneurInnen zu erziehen versucht. Mit seinen Filmen, die bestimmte Räume entstehen lassen, schärft er die Wahrnehmung der ZuschauerInnen. Diese können sich in diesen Räumen frei bewegen und das in einem geschützten Rahmen, in welchem sie selbst nicht sichtbar sind - ein Zustand, den sich auch Benjamins Figur gewünscht hätte. Diese konstruierten Räume sind dabei Abbilder der Wirklichkeit, denen stets eine Interpretation vorausgeht. Durch diese Abbilder wird das Publikum aber zur eigenständigen Reflexion angehalten. Es bildet sich, aufgrund des Fehlers von Kommentaren und sonstigen zusätzlichen filmischen Mitteln, eigene Meinungen und nimmt eigene unterschiedliche Sichtweisen auf ein und dasselbe Thema ein. Der Filmemacher erzeugt damit Filme, die zwischen sich und den RezipientInnen stets einen erkenntniskritischen Abstand halten.

Geyrhalter spricht von seinem Filmschaffen als den Versuch, eine universelle Filmsprache zu entwickeln. Es sollen Filme entstehen, die auch für zukünftige Generationen lesbar sind. Dadurch erzeugt er Filme, die wie die Spuren einer vergangenen Gesellschaft aufgenommen werden können. Wie der Flaneur im Paris des 19. Jh. können so die ZuschauerInnen die Spuren ihrer VorfahrInnen ergründen.

Diese Filmsprache ist geprägt von starren Einstellungen und langen Schnitten oder, wie es der Dokumentarfilmer selbst beschreibt, dem richtigen Atem.¹⁵⁶ Es wird dadurch eine Ruhe und Bedachtheit geschaffen, in welcher das Publikum die perfekten Bedingungen vorfindet, um in den konstruierten Räumen zu flanieren. Es bewegt sich in den Bildern und hat Raum, um seine Perspektive auf die Thematiken zu wählen und sich dadurch eine Meinung zu bilden. Wie beim Flaneur in der Menge ist der nötige Abstand vorhanden, um den Kopf frei in alle Richtungen drehen zu können und sich ein eigenes Bild von der Lage zu machen. Dieser richtige Atem der Bilder, der Geyrhalters Werk auszeichnet und auch von anderen FilmemacherInnen unterscheidet, liefert somit den Anstoß für Reflexion und dem Finden von eigenständigen Meinungen bei seinem Publikum.

¹⁵⁶ Geyrhalter, „Den Bildern den richtigen Atem geben“, S. 129.

Quellenverzeichnis

Filme

Abendland, R.: Nikolaus Geyrhalter, Österreich 2011.

Homo Sapiens, R.: Nikolaus Geyrhalter, Österreich 2016.

Unser täglich Brot, R.: Nikolaus Geyrhalter, Österreich 2005.

Literatur

Appadurai, Arjun, *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, Minneapolis, Minn.: Univ. of Minnesota Pr., 2010.

Bachmann, Alejandro (Hg.), „Räume in der Zeit. Über Konstanten und Verschiebungen in den Filmen Nikolaus Geyrhalters“, in: *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 26-33.

Benjamin, Walter, *Einbahnstrasse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1955.

Benjamin, Walter, „Der Flaneur“, in: *Gesammelte Schriften. 1. 2.*, Hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S.537-569.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften. 5. 1.*, Hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

Bröckelmann, Frank, „Verschwinden und Wiederkehr der Städte“, in: Hg. von Peter Gente, *Paul Virilio und die Künste*, Berlin: Merve, 2008, S. 39-62.

Buck-Morss, Susan, „Der Flaneur, der Sandwichman und die Hure. Dialektische Bilder und die Politik des Müßiggangs“, in: Hg. von Norbert Bolz, *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München: Fink, 1984, S.96-113.

Comolli, Jean-Louis, „Der Umweg über das *direct*“, in: Hg. von Eva Hohenberger, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 218-239.

Gnädig, Christoph (Hg.), „Poetisch-strukturelle Welterschließung. Jonas Mekas, der Flaneur mit der Kamera“, in: *Jonas Mekas. Der Flaneur mit der Kamera*, Wien: Synema, 2013, S. 7-12.

Gomolla, Stephanie, *Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

Gunning, Tom, „Maschinen-Blick, Maschinen-Welt“, in: Hg. von Alejandro Bachmann, *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 74-85.

Hartmann, Britta, „Anwesende Abwesenheit“. Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms.“, in: *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination*

- des Zuschauers*, Hg. v. Julian Hanich & Hans J. Wulff, München: Fink 2012, S. 145-159.
- Hein, Matthias, „Die Begriffspersonen Flaneur, Sammler und Archäologe“, in: *Walter Benjamins Konzept der Lektüre*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S.62-69.
- Hohenberger, Eva (Hg.), „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 9-33.
- Niney, François, *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms: 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*, Übers. u. hrsg. v. Heinz-B. Heller, Marburg: Schüren 2012.
- Opitz, Michael (Hg.), „Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten, vom Flanieren in Büchern“, in: *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*, Leipzig: Reclam, 1992, S. 162-181.
- Pantenburg, Volker, „Arbeit am Inneren des Films“, in: Hg. von Alejandro Bachmann, *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 50-57.
- Rebhandl, Bert, „Reich der Mitte“, in: Hg. von Alejandro Bachmann, *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 103-109.
- Rosa, Hartmut (Hg.), *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.
- Schätz, Joachim, „*Unser täglich Brot (A 2005)*“, in: Hg. von Alejandro Bachmann, *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 184-185.
- Schneider, Christiane, „Von der Schildkröte zur Datenautobahn. Verlaufsformen und Funktionen des Flaneurs“, in: Hg. von Jörg Döring et. Al., *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S. 152-166.
- Slapansky, Wolfgang, „Walter Benjamin – der Flaneur in der Urbanität der Moderne“, in: Hg. von Olaf Bockhorn et. al., *Urbane Welten. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1998 in Linz*, Wien: Selbstverlag des Vereins für Volkskunde, 1999, S. 101-106.
- Virilio, Paul, *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie*, Berlin: Merve, 1980.
- Virilio, Paul, *Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung*, Hg. von Michael Krüger, München/Wien: Hanser, 1989.
- Hessel, Franz, „Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehen“, in: Hg. von Angelika Wellmann, *Der Spaziergang. Ein literarisches Lesebuch. Ausgewählt von Angelika Wellmann*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 1992.
- Wildenhahn, Klaus, „Siebente Lesestunde. Das Problem einer Ästhetik (1). Beharrliches Bestehen auf der dokumentarischen Form; eine Forderung mitsamt Abschweifungen zum poetischen Film“, in: Hg. von Eva Hohenberger, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 128-138.

Wolf, Fritz, „Zunehmende Formatierung. Über den Umgang mit dokumentarischen Sendeplätzen im Fernsehen“, in: Hg. von Peter Zimmermann und Kay Hoffmann, *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*, Konstanz: UVK, 2006, S. 105-116.

Zimmermann, Peter (Hg.), „Der Autorenfilm und die Programm-Maschine Fernsehen“, in: Hg. von Peter Zimmermann und Kay Hoffmann, *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*, Konstanz: UVK, 2006, S. 85-104.

Zimmermann, Yvonne, „*Abendland* (A 2011)“ in: Hg. von Alejandro Bachmann, *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 190-191.

Interviews

Geyrhalter, Nikolaus, Interview mit Alejandro Bachmann (Hg.), „Den Bildern den richtigen Atem geben“, in: *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 126-139.

Widerhofer, Wolfgang, Interview mit Alejandro Bachmann (Hg.), „Verschiedene Perspektiven in Konfrontation miteinander bringen“, in: *Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter*, Wien: Sonderzahl, 2015, S. 148-157.

Online-Artikel

Assmann, David (2015), „Am Rand des Sichtbaren“, in: *Der Tagesspiegel*, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/werkschau-von-nikolaus-geyrhalter-im-arsenal-am-rand-des-sichtbaren/11755716.html>, 08.08.2019.

Dargis, Manohla (2012), „From the Dark, Illumination“, in: *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2012/07/27/movies/abendland-a-documentary-by-nikolaus-geyrhalter.html>, 30.07.2019.

Dargis, Manohla (2006), „What’s for Dinner? You Don’t Want to Know“, in: *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2006/11/24/movies/whats-for-dinner-you-dont-want-to-know.html>, 25.07.2019.

Hunziker, Lukas (2007), „Fenster zur Nahrungsindustrie“, in: *nahaufnahmen.ch*, <https://www.nahaufnahmen.ch/2007/07/10/unser-taglich-brot/>, 25.07.2019.

Kamalzadeh, Dominik (2016), „Nikolaus Geyrhalters ‚Homo Sapiens‘. Die Ruine Menschheit“, in: *Der Standard*, <https://www.derstandard.at/story/2000030734451/nikolaus-geyrhalters-homo-sapiens-auf-der-berlinale-die-ruine-menschheit>, 06.08.2019.

Knoben, Martina, „Niemand will den Wohlstand teilen“, in: *Süddeutsche Zeitung*, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/abendland-im-kino-niemand-will-den-wohlstand-teilen-1.1241467> 2011, 01.08.2019.

- Mintzer, Jordan, „Homo Sapiens'. Berlin Review“, in: *The Hollywood Reporter*, <https://www.hollywoodreporter.com/review/homo-sapiens-berlin-review-864447> 2016, 06.08.2019.
- Nelson, Rob, „Doc-Making Off the Map. Nikolaus Geyrhalter at Anthology“, in: *The Village Voice*, <https://www.villagevoice.com/2010/01/12/doc-making-off-the-map-nikolaus-geyrhalter-at-anthology/> 2010, 25.07.2019.
- „About NGF“, in: Hg. von Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH, www.geyrhalterfilm.com, https://www.geyrhalterfilm.com/about_ngf/about 2019, 25.07.2019.
- Pekler, Michael, „In der Nacht liegt sehr viel Wahrheit“, in: *ray Filmmagazin*, <https://ray-magazin.at/abendland-in-der-nacht-liegt-sehr-viel-wahrheit/> 2012, 30.07.2019.
- Pipolo, Tony, „Night Watch“, in: *Artforum*, <https://www.artforum.com/film/tony-pipolo-on-abendland-31429> 2012, 01.08.2019.
- Poe, Edgar Allan, „Der Mann der Menge. Verbrechergeschichten“, in: *Spiegel Online. Projekt Gutenberg-DE*, <https://gutenberg.spiegel.de/buch/der-mann-der-menge-7242/1> 2013, 24.10.2019 (Orig. „The Man oft he Crowd“, *Burton's Gentleman's Magazine*, 1840).
- Pscheider, Günter, „Unser täglich Brot. Mitleidlose Tempel der Effizienz“, in: *ray Filmmagazin*, <https://ray-magazin.at/unser-taeglich-brot-mitleidlose-tempel-der-effizienz/> 2012, 25.07.2019.
- Sicinski, Michael, „Life After Us. Geyrhalter's ‚Homo Sapiens' Surveys Humanity's Ruins“, in: *The Village Voice*, <https://www.villagevoice.com/2016/07/27/life-after-us-geyrhalters-homo-sapiens-surveys-humanitys-ruins/> 2016, 06.08.2019.
- Stern, Lukas, „Homo sapiens. Kritik“, in: *critic.de*, <https://www.critic.de/film/homo-sapiens-9329/> 2016, 01.08.2019.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1-8: „Filme. Unser täglich Brot“, in: Hg. von Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH, www.geyrhalterfilm.com, https://www.geyrhalterfilm.com/unser_taeglich_brot 2005, 08.08.2019.
- Abb. 9-15: „Filme. Abendland“, in: Hg. von Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH, www.geyrhalterfilm.com, <https://www.geyrhalterfilm.com/abendland> 2011, 08.08.2019.
- Abb. 16-23: „Filme. Homo Sapiens“, in: Hg. von Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH, www.geyrhalterfilm.com, https://www.geyrhalterfilm.com/homo_sapiens 2016, 08.08.2019.

Abstract

Gibt es heutzutage FlaneurInnen? Menschen, die sich entgegen der stetigen Beschleunigung des 21. Jh. die Zeit nehmen, sich ziellos zu bewegen und dabei genaue Beobachtungen ihrer Umgebungen vornehmen? Dieser Frage wird anhand der Analyse eines Filmkorpus des Filmemachers Nikolaus Geyrhalter im Bereich des Dokumentarfilms nachgegangen. Die Arbeit ist dreigeteilt und beschäftigt sich zu Beginn mit der historischen Figur des Flaneurs, wie von Walter Benjamin beschrieben. Es wird die Figur vorgestellt, ihre Geschichte besprochen, die Räume, in denen sie sich bewegte, werden untersucht und die Eigenschaften und Beweggründe des Flaneurs werden hinterfragt. Danach wird mit einem Kapitel zum Dokumentarfilm und dessen Theorien, Arbeitsweisen und Formatierungen eine Vergleichsbasis geliefert, die auch bereits eine etwaige Entwicklung der Flaneurfigur erfahrbar werden lassen soll. Im letzten Abschnitt wird dann mit Hilfe von Filmanalysen die literarische Figur Benjamins mit dem filmischen Schaffen des Dokumentarfilmers Geyrhalters in Verbindung gebracht und die Filme werden auf die relevanten Aspekte des Flaneurs untersucht. Dadurch soll eine Transformation der Figur vom 19. ins 21. Jh. nachgezeichnet und anschaulich gemacht werden, sowie ihre Relevanz in der heutigen Zeit herausgestrichen werden.