



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Sein und Schein des Wirklichen

Ein Beitrag zur Philosophie und Praxis der dokumentarischen Arbeiten
von Andreas Pichler

Verfasser

Florian Geiser

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
1.1 Gedanken	1
1.2 Interesse	6
2. DISKURS	9
2.1 Diskursbeginn	9
2.2 Wirklichkeit contra Wirklichkeit(en)	12
2.3 Wirklichkeitskonstruktionen der Vergangenheit	15
Zur Entwicklung von Authentizitätsstrategien	15
2.3.1 Antike und die nachgeahmte Wirklichkeit	17
2.3.2 Spätantike – Mittelalter – Renaissance – Neuzeit	27
2.3.2.1 Bild und Kontext	28
2.3.2.2 Die acheiropoietische Bildentstehung	30
2.3.2.3 Die asketische Transparenz des Malers	33
2.3.2.4 Das gefundene Bild	35
2.3.2.5 Bild und Stil(losigkeit)	38
2.3.2.6 Literatur und Stil(losigkeit)	40
2.4 Das Zeitalter der mechanisch-leidenschaftslosen Beobachtung	45
2.5 Exkurs: Das <i>Ich-Subjekt</i> und die <i>Erkenntnis</i> in der Moderne – Skeptizismus, Realismus und Empirismus	49
2.5.1 Der fühlende Mensch	49
2.5.2 Der denkende Mensch	51
2.5.3 Der wahrnehmende Mensch	52
2.5.4 Zusammenfassung	55
2.6 Mechanische vs. sinnliche Wahrnehmung	55
2.6.1 Fotografie	61
3. WIRKLICHKEIT – REALITÄT – AUTHENTIZITÄT – FILM	77
3.1 Repräsentation der Wirklichkeit	78
3.2 Das nicht-fiktionale Genre	78
3.3 Über die eigenwillige Natur der Realität	82
3.4 Authentizitätsstrategien im Film	89
3.4.1 Strategien dokumentarischer Authentizität im Film	91
3.4.1.1 Das Schattenspiel	91
3.4.2 Poesie statt Prosa	95
3.4.3 Aktualitätenfilme	97
3.4.4 Erster Weltkrieg – Übergang von der Ansicht zum Dokumentarfilm	100
3.4.5 Exkurs: Technik	107

4. ZUR PHILOSOPHIE UND PRAXIS DER DOKUMENTARISCHEN ARBEITEN DES FILMEMACHERS ANDREAS PICHLER	115
4.1 Methode der Analyse	115
4.2 Zur Person Andreas Pichler und seiner Berufung zum Filmemacher	116
4.3 Herkunft	121
4.4 Miramontefilm	123
4.5 Filmtage	124
4.6 Andreas und das bewegte Bild	124
4.7 Film ist Wahrheit 24 mal in der Sekunde	145
Mirabella/Sindelfingen (2001) – Call me Babylon (2003) – Meine 3 Zinnen (2005)	145
4.7.1 Der beobachtende Dokumentarfilmstil	146
Mirabella-Sindelfingen – Rückfahrkarte nach Deutschland	146
4.7.2 Der reflexive Dokumentarfilmstil	155
Call me Babylon	155
4.7.3 Der selbstreflexive/performative Dokumentarfilmstil	164
Meine drei Zinnen	164
5. RESÜMEE	173
6. QUELLENVERZEICHNIS	175
6.1 Literaturverzeichnis	175
6.2 Internetverzeichnis	177
6.3 Pressespiegel	178
6.4 Interviews	178
7. ANHANG	179
7.1 Filmografie	179

1. Einleitung

1.1 Gedanken

Einer der letzten festangestellten Dokumentaristen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens Hans-Dieter Grabe sagte einmal:

„Da wir das Schnellerwerden im Informationsbereich wohl nicht verhindern können, müssen wir daran denken, ob wir diesem Schneller-Werden im dokumentarischen Bereich die Ruhe- und wenn es sein muss die zunehmende Ruhe – gegenüberstellen.“¹

Von einer solchen Ruhe spricht wohl auch der Filmemacher, Autor und Produzent Christoph Hübner, wenn er den die Ästhetik betreffenden Begriff der Ruhe auf eine produktionstechnische Ebene überträgt und an den Beginn seiner zusammen mit Gabriele Voss (Autorin, Filmemacherin und Editorin) zusammengetragenen und unter der Schrifreihe „Texte zum Dokumentarfilm I“ veröffentlichten Gespräche mit sieben namhaften europäischen Dokumentaristen setzt:

„DAS WARTEN – so heißt ein Film von Peter Nester, einem der Filmemacher in dieser Gesprächsreihe. Das Warten ist für alle dokumentarische Arbeit etwas Zentrales. Das Wartenkönnen auf den richtigen Moment, auf das richtige Licht, auf die Situation, in der sich etwas zeigt, das Wartenkönnen Augenblicke von Wahrheit, nach denen man immer wieder sucht. Das Wartenkönnen, die Geduld, das Zuhören und Nachfragen, das Zeitlassen für die Entfaltung eines Gedankens, aber auch die Neugier und die Offenheit für das, was sich ergibt – ohne das ist dokumentarische Arbeit nicht vorstellbar.“²

Dieses Warten(-können), mit welchem Hübner recht treffend aber auch poetisch den wahrscheinlich wichtigsten Punkt im kreativen Schaffungsprozess dokumentarischer Arbeiten umschreibt, nahm in der Debatte um eine Theorie des Dokumentarfilms stets einen wichtigen und zentralen Stellenwert ein. Oft wurden an Stelle dieses Begriffs unterschiedliche Synonyme verwendet, aber grundsätzlich meinte man dasselbe. Thomas Schadt, ein namhafter Dokumentarfilmer aus Deutschland, brachte dieses Warten mit dem *menschlichen Gefühl des Augenblicks* in Verbindung. Damit meinte er den einen bestimmten Moment, in dem es ihm gelang, die Wahrheit, Wirklichkeit oder Realität, so unverstellt wie möglich vor seine beobachtende dokumentarische Kamera zu bekommen, im Bild zu verschließen und für den Zuschauer zu konservieren. Durch diese Rezeption bietet sich diesem die Möglichkeit an einem fremden Leben teilzuhaben.³ Bis heute gilt die Suche zahlreicher Dokumentarfilmer dem Aufspüren der individuellen

¹ Frank, T. S.: Räume für das Nachdenken schaffen, 2001. S 8.

² Voss, G.: Dokumentarisch Arbeiten, 1996. S. 8.

³ Vgl. Schadt, T.: Das Gefühl des Augenblicks, 2002. S. 45.

Ebene, dem Einfangen von einem Stück Alltag, diesem Zufall und darauf Warten (können), diesen einzigartigen Momenten der Wahrheit. Die Suche gilt diesen authentischen Augenblicken, die einen großen Anteil des ethischen Wollens ausmachen und dem Genre damit seine Seele geben.

Der Dokumentarfilm erzählt Geschichten, allerdings anders als andere Filmgattungen. Der Dokumentarfilm kann als eine Form der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, mit dem Alltag, mit der *Wahrheit* verstanden werden. Unvereinbares wird plötzlich zusammengeführt oder gegeneinander gestellt. Dadurch entsteht ein ganz neues, ein authentisches Bild unserer Wirklichkeit. Die Frage lautet stets, um es mit den Worten von Gilles Deleuze zu sagen: „Was gibt es im Bild zu sehen und was gibt es hinter dem Bild zu sehen?“⁴ In Dieser authentisierenden Energie, die sich durch das Eindringen in die zweite Ebene des Bildes entfaltet und letztlich jene Glaubwürdigkeit zum Vorschein bringt, die für uns geistige Nahrung und sinnliches Vergnügen bedeutet, möchte ich einen Großteil dieser Arbeit widmen.

„Es gibt nichts im Leben, außer in der Liebe vielleicht, wo sich auf den ersten Blick Welten eröffnen. Spannender ist immer der zweite Blick.“⁵

Bereits seit einigen Jahren ist ein zunehmendes Interesse am Dokumentarischen festzustellen. Der eine oder andere fragt sich deshalb, warum dies so ist, wo die Gründe für eine solche Entwicklung sein mögen. Woher kommt dieses Verlangen nach mehr medial vermittelter Wahrheit? Ist es die Gesellschaft die sich immer mehr auf sich selber besinnt, sich zunehmend, wie in den 60er, 70er Jahren, beteiligen und sogar verändern will?⁶ Grundet dieses Interesse, diese Tendenz vielleicht auf den Merkmalen unserer neokapitalistischen Zeit, in der Markt und die Masse für das gesellschaftliche Zusammenleben ebenso entscheidend sind, wie für das verbreitete Unbehagen des Individuums?

Verspürt die Gesellschaft einen neuen Wissenshunger oder schafft es der Dokumentarfilm umgekehrt die Lücken einer zunehmenden Politikverdrossenheit und Entpersonalisierung unseres Alltags zu füllen?⁷ Dr. Heinrich Breloer schafft es meiner Meinung nach einen guten ersten Ansatz zu finden, wenn er behauptet:

„Das ist immer ein dialektischer Prozess. Nach Zeiten mit viel Schein kommen die, in denen man nach dem Sein fragt.“⁸

⁴ Vgl. Feil, G.: Dokumentarisches Fernsehen, 2003. S. 205.

⁵ Feil, G.: Dokumentarisches Fernsehen, 2003. S. 194.

⁶ Vgl. Feil, G.: Dokumentarisches Fernsehen, 2003. S. 113.

⁷ Vgl. Teissl, V.: Poeten, Chronisten, Rebellen, 2006. S. 9.

⁸ Feil, G.: Dokumentarisches Fernsehen, 2003. S. 114.

Obwohl das Nichtfiktionale einen unübersehbaren Aufschwung in der heutigen Medienlandschaft erlebt hat, die Genregrenzen sich verschoben haben und der Dokumentarfilm zum (heftig umstrittenen) Diskussionsthema zwischen Film- und Medienwissenschaftlern, Autoren, Produzenten, Regisseuren und Senderverantwortlichen war, wurde das Genre von der allgemeinen Filmtheorie bis vor einigen Jahren weitgehend vernachlässigt. Erst in jüngster Zeit wurde dem Genre von Seiten der Filmtheoretiker eine erhöhte Aufmerksamkeit entgegengebracht, wurde sozusagen auch von der Masse endlich ernst genommen.

Aufgrund dieser verspäteten Auseinandersetzung seitens der Theoretiker wurde der Versuch, eine allgemeingültige Definition für das nicht-fiktionale Genre zu finden, demzufolge von den Dokumentarfilmern vorerst selbst unternommen, jedoch ohne nennenswerten Erfolg. Aufschlussreich für eine solche Begriffsbestimmung könnte das Ergebnis einer von den beiden Dokumentarfilmern Christoph Hübner und Thomas Schadt über das *Haus des Dokumentarfilms* unter Kollegen gestarteten Umfrage sein. Die Frage lautete ganz simpel: Was ist ein Dokumentarfilm? Was dabei herauskam war überraschend und vorhersehbar zugleich. Die Antworten zeigen, dass es im Meinungsbild zu dieser Frage keine disparatere Gruppe gibt als die der Dokumentarfilmer selbst. Des Weiteren offenbaren sie einen Generationskonflikt, eine Diskrepanz zwischen den Jüngeren und den Älteren. Dieser Antagonismus äußert sich darin, wie mit der Abgrenzung des Genres gegenüber anderen Genres umgegangen wird. Während die einen im Zusammenhang der Vermischung verschiedener (Spiel-)Formen das Wort *Korruption* benützen, sehen gerade die anderen in diesem *Spiel* eine Befreiung. Nicht nur ästhetisch, sondern, wie sich in der Fernsehlandschaft der letzten paar Jahre gezeigt hat, auch ökonomisch. Begriffe wie *Wirklichkeit*, *Realität*, *Authentizität*, *Glaubwürdigkeit*, *Mut*, *Haltung*, *Korruption*, *Manipulation*, *Grenzen*, *Freiheit* und *nicht-fiktionaler Film* sowie ihre Beziehungen zueinander wurden in den Antworten der Umfrage gebraucht. Geht es allerdings darum, diese abstrakten Begriffe klar voneinander zu unterscheiden, zu definieren bzw. zu konkretisieren, spürt man im Kreise der Autorschaft eine gewisse Ängstlichkeit und Unsicherheit heraufziehen. Thomas Schadt bringt es auf den Punkt, wenn er sagt:

„Viele berufen sich auf Realität und Freiheit, aber nur wenige können sagen, was sie darunter verstehen (wollen)“⁹.

Eine klare Übereinstimmung lässt sich nur im Begriff der *Glaubwürdigkeit* als unbedingte Voraussetzung für einen qualitativ hochwertigen Dokumentarfilm feststellen. Es geht folglich darum, dass Dokumentarfilmer stets wie Trüffelschweine – um den, wie ich finde,

⁹ Schadt, T.: Das Gefühl des Augenblicks, 2005. S. 19.

passenden Ausdruck von Uwe Kersken (Autor, Produzent und Inhaber der *Gruppe 5*) zu verwenden – ihre Nase weit in den Boden der Tatsachen stecken müssen, um mit einem geschulten Geruchssinn jene Momente der Wahrheit ans Tageslicht zu befördern, die beim Zuschauer diese Glaubwürdigkeit hervorrufen. Bei der Frage nach der Methode, Glaubwürdigkeit filmisch herzustellen, gehen die Meinungen allerdings erneut weit auseinander.

Interessant für eine Dokumentarfilmdebatte ist außerdem die gleichsam von Theoretikern wie Praktikern so häufig diskutierte Relation zwischen Fiktionalem und nicht-Fiktionalem, daher Spiel- und Dokumentarfilm. Grundsätzlich kann man beide als Kommunikations- und Ausdrucksmittel verstehen. Beides sind filmische Gattungen, wobei der Dokumentarfilm mit seiner *grundsätzlichen* Definition *Nonfiktion*, vorerst als Gegenpol zum Spielfilm, mit seiner *grundsätzlichen* Definition *Fiktion*, verstanden werden soll. In der letzten Zeit wurde es für uns Zuschauer zunehmend schwerer die beiden Genres voneinander zu unterscheiden. Einer der Hauptgründe liegt wohl darin, dass der Dokumentarfilm mehr und mehr die formale Perfektion des Spielfilms sucht. Umgekehrt setzt der Spielfilm immer öfters auf die weniger perfekte Ästhetik des Dokumentarischen.¹⁰ Spätestens seit der Gründung der dänischen Dogmabewegung um Lars von Trier 1995 haben sich die Grenzen in Form vermeintlich genredieferter technischer Methoden aufgelöst. Die Offenheit der Methoden und die Auflösung der formalen Grenzen, die mittlerweile auf den Bildschirmen in unseren Wohnzimmern aufflackern, schwächen die Glaubwürdigkeit in solche Formate, erhöhen andererseits jedoch die Quote. Aus ökonomischer Sicht sicherlich wünschenswert, doch dass dadurch der klassische Dokumentarfilm (damit gemeint sind Filme mit ausgewiesener, persönlicher Handschrift des Autors) Gefahr läuft von der Bildfläche zu verschwinden, kümmert einige Sendeanstalten reichlich wenig. Diese engagierte, politisch-journalistische Fernsehkultur, die sich in ihren Dokumentarfilmen äußerte und Bemerkenswertes hervorbrachte, gibt es immer seltener.¹¹ Man kann heutzutage schon fast sagen, dass der Autorendokumentarfilm selbst zu einer Subform der Dokumentarfilmgattung geworden ist. Die Gründe dafür liegen klar auf der Hand. Durch das Aufkommen des Fernsehens als Massenmedium und die Einführung digitaler Kameratechnik entstand eine Vielzahl hybrider Formen des Dokumentarischen wie die Mischformen der Diaries, die Reportagen, Features, Dokumentationen, Dokudramen und Essayfilme. Verstärkung erhielten diese Formate durch neueste Modeerscheinungen wie Dokusoaps, Fake-Dokus, Reality-TV, Reality-Soap und pseudo-futuristische Reportagen, die eine bessere Quote versprochen. Die Strategie zahlreicher Autoren,

¹⁰ Vgl. Schadt, T.: *Das Gefühl des Augenblicks*, 2005. S. 20.

¹¹ Vgl. Feil, G.: *Dokumentarisches Fernsehen*, 2003. S. 14.

innerhalb dieser wuchernden Medienlandschaft zu überleben und den Gang zum Sozialamt zu vermeiden, lautet immer häufiger: Weg vom freischaffenden Filmemacher, hin zum unfreien Dienstleister großer Sendeanstalten, dessen einzige Aufgabe darin besteht, Formatideen anderer auszufüllen. Dies führte und führt noch immer zu einem veränderten Selbstverständnis des dokumentarischen Genres, das sich darin zeigt, dass es heutzutage nicht mehr darum geht, Wissen und Bewusstsein des Zuschauers mittels eines Kommunikationsprozesses zu erhöhen, sondern den Zuschauer vom Umschalten auf einen anderen Sender abzuhalten. Die von Hans-Dieter Grabe häufig postulierte Ruhe bzw. Langatmigkeit zahlreicher Autorendokumentarfilme, die keineswegs mit Langeweile gleichzusetzen ist, findet folglich nur in sogenannten Spartenkanälen oder den dritten Programmen einen Platz.

Die übrigen Sendeanstalten setzen, dem ungeachtet, viel lieber auf innovative, hybride Mischformen dokumentarischer Formate um eine größtmögliche Zuschauerquote zu erreichen. Dabei sollte nicht der grundsätzliche Einsatz dieser Mischformen kritisiert werden, da in ihnen ein großes Potenzial innewohnt, das immer häufiger genutzt wird, sondern der ausbeuterische Umgang mit ihnen. Filme, wie sie Koepp postuliert, werden erst in den späten Nachtstunden ausgestrahlt. Dass sie dabei nicht die von den Sendern erwünschte Quote erreichen, erklärt sich folglich von selbst.

Irgendwie fehlt dem Dokumentarfilm im Fernsehen eine richtige Heimat, eine durchgängige Infrastruktur wie sie der Spielfilm schon seit längerem hat. Hinzu kommt der seltsame Widerspruch, dass es noch nie schwieriger und leichter zugleich war einen Dokumentarfilm zu machen. Zum einen erleichterte sich durch die Weiterentwicklung der digitalen Technik die Produktion von Dokumentarfilmen enorm, zum anderen aber wird es für freie Autoren zunehmend schwerer ihre Projekte zu finanzieren und daraufhin einen geeigneten Verleih zu finden. Große Sendeanstalten stellen hohe Ansprüche an das Produkt und nicht selten werden die lukrativsten Aufträge kurzerhand an die eigene Produktionsfirma vergeben. Den einzigen Ausweg aus ihrer finanziellen Misere sehen viele freie Filmschaffende leider darin, sich zu einem reinen Dienstleister degradieren zu lassen. Wie die aktuelle Bestandsaufnahme des Dokumentarfilms auch scheinen mag, es gibt stets neue Hoffnungen aus dem Senderdogma zu entkommen. Eine davon wären internationale Koproduktionen, die kostenaufwendigere Projekte ermöglichen und deshalb immer häufiger anzutreffen sind. Des Weiteren gibt es neue Finanzierungsmöglichkeiten, die eine Vorfinanzierung gestatten, um das Selbstrisiko auf ein Minimum zu reduzieren. Nicht zu vergessen sind auch die zahlreichen internationalen Pitchings-Treffen, bei denen Dokumentarfilmer aller Nationen versuchen einen Abnehmer für ihre Idee zu finden.

„Ich glaube daran, dass Dokumentarfilme etwas in der Welt bewegen können. Vielleicht ist das sogar insgeheim die wichtigste Triebfeder bei meiner Arbeit. Der Schlag eines Schmetterlingsflügels kann einen Sturm auslösen.“¹²

1.2 Interesse

In dieser Arbeit geht es vor allem um den Dokumentarfilm als ein Genre, das sich dem Sichtbarmachen des Wahren, Echten, Eigentlichen verschrieben hat. Egal ob man den nicht-fiktionalen Film lieber als offenes Fenster zur Welt, als eine gelenkte Sicht auf die Welt, als ein komplexes, rhetorisches Konstrukt oder als bloßes Produkt einer Erzählstrategie betrachten möchte, es handelt sich stets um einen Kommunikationsprozess. Dabei sollte man nicht vergessen, dass Film stets etwas Gemachtes, etwas Konstruiertes ist. Inwiefern man darin eine Manipulation des Gefilmten und infolgedessen auch des Rezipienten sieht, bleibt jedem selbst überlassen. Der Verfasser dieser Arbeit folgte seiner Leidenschaft und seinem Interesse für das nicht-fiktionale Genre, als er sich dazu entschloss, die Arbeit einem namhaften Südtiroler Dokumentarfilmer zu widmen. Die Wahl fiel ihm recht leicht, da er mit den Arbeiten des Filmemachers Andreas Pichlers Arbeiten bereits vertraut war und seine filmischen Werke als sehr tiefsinnige, geniale, humoristische und zugleich sehr gesellschaftskritische Filme kennenlernte. Seine Filme haben zudem meist einen didaktischen Wert, ohne sich einer strikten didaktischen Sprache zu bedienen. Des Weiteren trifft die Thematik seiner Filme, die meist aus einem ganz bestimmten kulturellen, sozialen, historischen, und politischen Umfeld stammt, genau den Geist der Zeit. Besonders interessant findet er vor allem die spezifische dokumentarische Methode Andreas Pichlers, die sich darin zeigt, dass er stets großen Wert darauf legt, ganz im Sinne einer Autorschaft, eine spezifische Bildsprache und individuelle Form für die jeweiligen Projekte zu entwickeln. Seine Arbeit selbst beschreibt Pichler als ein Eintauchen in fremde Welten, das ihn eigentlich schon von klein auf faszinierte. Der seit Ende der 90er Jahre hauptsächlich im Bereich Dokumentarfilm tätige südtiroler Autor und Regisseur antwortete einmal auf die Frage nach den Beweggründen seiner Tätigkeit mit den Worten:

„Mich interessieren soziale und gesellschaftliche Themen. Ich liebe es, Geschichten von Menschen zu erzählen. Deshalb sind meine Dokumentationen auch nicht wirkliche Reportagen, sondern viel eher persönliche Geschichten, nahe am Menschen, meist kombiniert mit gesellschaftlichen oder politisch aktuellen Themen.“¹³

¹² Feil, G.: Dokumentarisches Fernsehen, 2003. S. 85.

¹³ Pichler, A.: Interview, 2009.

Dies sind die Worte, die eine gewisse Leidenschaft fürs Dokumentarische erkennen lassen und mit denen er eine klare Stellung in der seit Jahrzehnten währenden Authentizitätsdebatte bezieht. Der Begriff *erzählen* wird stets mit *Erfundenem*, *Fiktionalem* in Verbindung gebracht und es handelt sich dabei um einen vorwiegend dem Spielfilm vorbehaltenen Terminus. Mit diesen Worten schlägt sich Andreas Pichler außerdem, wenn auch nicht bewusst, auf die Seite der jüngeren Generation von Filmemachern, die entgegen der Meinung älterer Dokumentarfilmpuristen, ein Dokumentarfilm wäre eine reine Beobachtung der Geschehnisse, in der Realität ein unerschöpfliches und faszinierendes Angebot sehen, das es mit allen Mitteln des Darstellbaren zu ergründen gilt. Der Prozess bleibt stets derselbe: man beobachtet die Realität, Wirklichkeit oder nennen wir sie die Wahrheit, sucht darin jene Momente, die diese widerzuspiegeln vermögen und versucht sie auf filmischem Material festzuhalten. Letzten Endes kommt es darauf an glaubhaft zu sein und das von den Zuschauern entgegengebrachte Vertrauen nicht zu enttäuschen. Das Postulat der *Objektivität* kann bereits von Vorneherein aufgrund der Tatsache, dass Wahrheitsproduktion immer eng mit der Integrität und Perspektive des Erzählers zusammenhängt, nicht gewährleistet werden. Die Mittel zur Darstellung dieser in der Realität gefundenen Authentizität haben sich seit der Geburtsstunde des Dokumentarfilms einem ständigen Wandel unterzogen. Betrachtet man die Filme der jüngeren Generation von Filmemachern, zu denen wie bereits gesagt auch Andreas Pichler gehört, lässt sich mal abgesehen davon, dass jeder eine eigene Auffassung und Interpretation seiner Tätigkeit hat, die These aufstellen, dass der nicht-fiktionale Status dem Dokumentarfilm keine endgültigen dramaturgischen und formalen Grenzen setzt. Vielmehr gilt es diese Grenzen zu sprengen, um dem Reichtum der Realität, wenn auch nur ansatzweise, gerecht zu werden. Dokumentaristen der jüngeren Generation kann man demzufolge als rebellische Grenzgänger bezeichnen: Während sie sich mit der Recherche von Fakten beschäftigen, sind ihnen Poesie und visuelle Experimente geeignete Mittel zur Interpretation und Narration.¹⁴ Die Kämpfe um den idealen dokumentarischen Filmstil, wie sie von Entscheidungsträgern in Institutionen, Redaktionen und Festivals lange Zeit geführt wurden, stehen der Innovation dieses künstlerischen Genres und seinem Überleben vor einem breiten Publikum entgegen. Zahlreiche namhafte Autoren vollzogen in den letzten Jahren eine Neuorientierung im Nachdenken über den Dokumentarfilm und seinen Subgenres. Die daraus resultierende theoretische Beschäftigung mit dem Genre Dokumentarfilm ist noch lange nicht zu Ende. Einen kleinen Beitrag dazu soll unter anderem diese Arbeit leisten.

¹⁴ Vgl. Teissl, V.: Poeten, Chronisten, Rebellen, 2006. S. 11.

Das Genre Dokumentarfilm erlebt derzeit, wie bereits erwähnt, eine Renaissance, eine Wiedergeburt. Das gab dem Verfasser dieser Arbeit den ausschlaggebenden Anstoß, sich mit den Produktionsbedingungen und dem Anliegen eines aktuellen Dokumentarfilmemachers auseinander zu setzen und das Genre für sich persönlich neu zu entdecken. Andreas Pichler ist ein sehr einfühlsamer Filmemacher. Er beobachtet seine Umgebung ganz genau, was nicht zuletzt auf seinen interdisziplinären Bildungsweg zurückzuführen ist. Besonders bemerkenswert ist seine Positionierung als Inhaber einer eigenen, relativ kleinen Produktionsfirma, im internationalen Markt. Als einer der wenigen Südtiroler Filmemacher gelang es Andreas Pichler, im Laufe seiner Karriere ein Netzwerk freier Mitarbeiter und Koproduktionspartner aufzubauen. Dieses Netz ermöglicht ihm die in Südtirol kaum vorhandenen Auftrags- und Finanzierungsmöglichkeiten zu kompensieren.

In dieser Arbeit geht es vor allem um den Dokumentarfilm als Autorenfilm. Ziel dieser Arbeit ist es nicht eine allgemeingültige Definition des Dokumentarfilms zu finden oder eine Betriebsanleitung für den vollkommenen Dokumentarfilm zu entwerfen, da sich ein solches Vorhaben aufgrund der Komplexität der Thematik als ein unmöglicher und unsinniger Versuch zugleich herausstellen würde. Vielmehr unternimmt diese Arbeit - beginnend mit einem Nachdenken über die Begriffe *Wahrheit*, *Wirklichkeit*, *Authentizität* - eine kleine Reise durch die Geschichte verschiedener Verfahren der Wirklichkeitskonstruktion. Dabei werden die ersten Versuche der Filmemacher die Wirklichkeit in Bild und Ton zu verewigen, das Nachdenken über den Dokumentarfilm bis hin zur aktuellen Situation des Dokumentarfilms beleuchtet. Am Ende soll über die Alpen nach Südtirol kommend, der künstlerisch-kreative Schaffungsprozess, sowie der gesellschaftspolitische Gestaltungswillen des südtiroler Filmemachers Andreas Pichler ergründet werden.

Im letzten Teil dieser Arbeit, dem persönlichen Gespräch mit Andreas Pichler, eröffnet der Autor seine Instrumente um in die faszinierende Welt des Filmemachens einzutauchen: Wartenkönnen, Geduld, Zuhören, Nachfassen, Zeitlassen, Neugier und Offenheit.

Durch die Darlegung einer ähnlichen Grundtendenz in seinen Werken wird darüber hinaus der Versuch unternommen, die persönliche Handschrift des Filmemachers herauszuarbeiten. Durch das Aufzeigen unterschiedlicher Sichtweisen, Standpunkte und Konfliktansätze erhofft sich der Verfasser einen kleinen Beitrag zum Diskurs um eine neue Dokumentarfilmtheorie geleistet zu haben.

2. Diskurs

2.1 Diskursbeginn

Die Bemühungen die zahlreichen Ausprägungen der Kunst (bildende Kunst, darstellende Kunst, Musik, Literatur) in Klassen einzuteilen, wie es vor allem im Zeitalter der Aufklärung mit dem neu aufkommenden Drang nach Wissen der Fall war, führte unter anderem zur Einführung des Begriffs, des Genres. Da auch die Kunstform des Films dazu gezählt wird, wurde sie bereits in ihren Anfangsjahren ebenfalls einer Klassifizierung unterzogen. So kam es, dass sich neben den zahlreichen, sich stetig wandelnden Genrebezeichnungen allmählich Filmgattungen von relativer Konstanz herausbildeten. Darunter kam unter anderem eine Gattung zum Vorschein, die gemeinhin als Dokumentarfilm bekannt ist. Vordergründig kann beim Dokumentarfilm demzufolge von einem Genre gesprochen werden,

„denn unter einem Genre, insbesondere einem Filmgenre, verstehen wir gemeinhin ein Ensemble von Werken, das in Hinblick auf Sujet, Dramaturgie und Ästhetik von einer relativ konstanten Regelmäßigkeit ist, wobei die ständige Variation des erkennbar Vertrauten für die Lebendigkeit und historische Beständigkeit eines Genremusters sorgt.“¹⁵

Betrachtet man die Geschichte des nichtfiktionalen Genres, dann wird eine solche Parallelität von konstanten und gleichzeitig variablen Mustern erkennbar. Und nicht selten war es, wie aus dem vorigen Zitat hervorging, gerade die Variation des Vertrauten, die das dokumentarische Genre vor Zeiten des Misskredits beschützte. Nichtsdestotrotz haftet aber gerade dem nichtfiktionalen Film seit jeher ein Element des Konventionellen an, das im Genrebegriff beschlossen ist. Der Film- und Medienwissenschaftler Dr. Heinz-B. Heller schreibt dazu:

„Mit dokumentarischen Filmen verbindet sich wesensmäßig die Darstellungs- und Wahrnehmungskonvention, dass im Unterschied zum Fiktionsfilm Wirklichkeit selbstevident zur Anschauung komme: zwar nicht frei von perspektivischen, interpretativen Zurichtungen und auch oft nicht unberührt von manipulativen Eingriffen in das „Rohmaterial“ (Kracauer) der Wirklichkeit, doch der Glaube an eine prinzipielle Authentizität der dokumentarischen Filmbilder schwingt selbst noch in der Kritik an deren Verzerrungen oder Verfälschungen mit.“¹⁶

Dieser Wunsch des Rezipienten, in einem noch so verdächtigen Bild dennoch Spuren der Wirklichkeit zu erkennen, wurde natürlicherweise nicht erst mit der Erfindung des

¹⁵ Heller, H.B. - In Keitz, U.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks, 2001. S. 15.

¹⁶ Heller, H.B. - In Keitz, U.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks, 2001. S. 15.

bewegten Bildes laut, sondern ist eine wichtige Eigenschaft des Menschen, die ihn seit Anbeginn seiner Tage verschiedene Methoden entwickeln ließ. Methoden, die vor allem dazu dienten, diese Wirklichkeit auf irgendeine Art und Weise abzubilden bzw. darzustellen, zu vermitteln und somit scheinbar konservieren zu können.

Diese Sehnsucht nach Wahrheit, Wirklichkeit, Transparenz führte im Laufe der Geschichte immer wieder zu Strategien, die Authentizität dieser Wirklichkeitsdarstellungen gegenüber Dritter zu legitimieren. Dies führte letzten Endes zu einer Ausformulierung verschiedenster Typen des Dokumentarfilms, die einer mehr oder weniger gültigen Regelmäßigkeit unterworfen waren.

Diesen selbst auferlegten Grenzen folgten nicht selten dogmatische Grundsätze, die oftmals zu sehr radikalen Sichtweisen führten. Einer in der vergangenen Filmwissenschaft sehr häufig anzutreffenden, jedoch nicht mehr haltbaren, Wesensbestimmung zufolge, kann man bei Dokumentarfilmen grundsätzlich von nicht-fiktionalen Filmen sprechen. Sie erzählen demzufolge keine in den Köpfen der Filmemacher erfundenen Geschichten, sondern erheben einen möglichst hohen Anspruch auf *Objektivität*. Ihre Aufgabe besteht darin, die Wirklichkeit so abzubilden, wie sie ist, direkt und ohne Einflussnahme von Seiten der Filmemacher. Die Protagonisten von Dokumentarfilmen stammen aus dem wirklichen Leben, handeln an Orten und in Situationen, die der Wirklichkeit entsprechen. Allein den Stilmitteln des Interviews oder denen des autoritären Kommentars ist es gestattet, das Gezeigte dem Zuschauer näher zu bringen.¹⁷

Solchen oder ähnlichen Kriterien begegnet man auch in den zahlreichen unterschiedlichen Versuchen seitens der Filmemacher und Autoren das nichtfiktionale Genre zu definieren. So ordnet beispielsweise der britische Autor und Filmwissenschaftler William Sloan nur solche Filme dem nicht-fiktionalen Genre zu, die *wahr* sind und die Wirklichkeit abbilden, aber vor allem nicht-kommerziell genutzt werden sollen.¹⁸ Eine sehr bekannte und häufig zitierte Definition stammt vom Filmwissenschaftler Wilhelm Roth. Für ihn wird ein Film zum Dokumentarfilm, wenn er Ereignisse abbildet, die auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten und wenn reale Personen in ihrem Alltag auftreten – ein Film der sich also an die nichtfilmische, äußere Wirklichkeit hält.¹⁹ Die Bemühungen von Sloan und Roth das Genre Dokumentarfilm zu definieren mögen zwar zu ihrer Zeit Anhänger gefunden haben, jedoch vollzog sich im Kreise der Filmemacher und Filmtheoretiker in den letzten Jahren eine Neuorientierung im Nachdenken über den Dokumentarfilm, sodass die hier

¹⁷ Vgl. Teissl, V.: Poeten, Chronisten, Rebellen, 2006. S. 14.

¹⁸ Vgl. William, S. In: Teissl, V.: Poeten, Chronisten, Rebellen, 2006. S. 14.

¹⁹ Vgl. Teissl, V.: Poeten, Chronisten, Rebellen, 2006. S. 14.

angeführten Begriffsbestimmungen keine Gültigkeit mehr haben. Dr. Heinz-B. Heller weist in seinem Aufsatz *Dokumentarfilm als transitorisches Genre* auf die Tatsache hin, dass bereits seit den frühesten Anfängen der Filmgeschichte die Wirkung eines Films und seine Wahrheit nicht unbedingt übereinstimmen müssen:

„Die Wirklichkeit des Films mit dem Präsenz respektive der Präsenz des Visuellen kennt keinen prinzipiellen Unterschied zwischen fiktiven und nichtfiktiven Bildern – beiden eignet auf der Projektionsleinwand gleichermaßen konkret Wahrnehmbares wie Imaginäres.“²⁰

Während die ersten Filmtheoretiker, darunter vor allem André Bazin und Siegfried Kracauer, noch versuchten dem unvergleichlichen Realitätseindruck, den der Film vermittelt, über eine Ontologisierung des Filmbildes auf den Grund zu gehen²¹, entfernten sich jüngere Filmtheorien zunehmend vom Gedanken der reinen Repräsentation der Wirklichkeit und wandten sich dem konstruktiven, gemachten Charakter der Filme zu. Die Debatten konzentrierten sich nicht mehr so sehr auf den Inhalt der Filme, als vielmehr auf jene spezifischen Methoden des Genres, die zur Vermittlung und Darstellung der Inhalte eingesetzt wurden und Glaubwürdigkeit vermitteln sollten. Von diesem Zeitpunkt an galten Dokumentarfilme nun als konstruierte Kommunikations- und Ausdrucksmittel mit narrativem Charakter und zahlreichen Möglichkeiten der dramaturgischen Gestaltung. Eine derartige Neuorientierung warf natürlich neue Fragen auf: Dürfen sich nur nicht-fiktionale Filme narrativer Erzählstrategien bedienen, um eine Geschichte zu erzählen? Sind die Filmemacher unserer Zeit zunehmend bereiter ihre Filme an narrativen Strukturen anzupassen? Was hat es mit dieser *Wirklichkeit* auf sich, auf die sich Theoretiker wie Filmemacher immer wieder beziehen? Was ist überhaupt das Authentische am Genre Dokumentarfilm? Worin unterscheiden sich gefundene von erfundenen Geschichten? Welche stilistischen Elemente werden von den Filmemachern eingesetzt, um bei den Zuschauern Glaubwürdigkeit hervorzurufen und wie steht es mit der Manipulierbarkeit des filmischen Materials, die durch den Einsatz solcher Stilmittel ermöglicht wird? Und was ist mit der Montage eines Films, in denen Filmemacher die einzelnen Szenen zu einem sinnhaften Ganzen zusammensetzen und den Aufnahmen Bedeutung verleihen?²²

Was immer mit dem Begriff des Filmisch-Dokumentarischen verbunden wird: Wiedergabe einer authentischen, unverfälschten oder nicht-inszenierten Wirklichkeit –

²⁰ Heller, H.B. - In Keitz, U.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks, 2001. S. 16.

²¹ André Bazin und Siegfried Kracauer fundierten ihre Theorien größtenteils auf dem mimetischen Potential bewegter fotografischer Bilder. Vgl. Heller, H.B. - In Keitz, U.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks, 2001. S. 16-17.

²² Vgl. Teissl, V.: Poeten, Chronisten, Rebellen, 2006. S. 15.

die Filmbilder allein geben von sich aus nicht preis, ob sie in diesem Sinne dokumentarisch sind oder nicht. Dazu bedarf es eben mehr.²³

Die filmästhetischen Qualitäten von Dokumentarfilmen waren von der Dokumentarfilmdiskussion demzufolge lange Zeit ausgeschlossen. Einer der ersten, der sich nicht mehr allein mit historischen bzw. ideologisch geprägten Überlegungen begnügte, war der US-amerikanische Filmtheoretiker Bill Nichols²⁴. Nichols forderte endlich das *Wie* und nicht nur das *Was* ins Zentrum der theoretischen Überlegungen zu stellen, denn nur so sei es möglich die ästhetischen Qualitäten des Dokumentarfilms anzuerkennen. Entgegen der Meinung des Vaters der britischen Dokumentarfilmbewegung John Griersons, der in der Filmleinwand ein Fenster zur Welt zu erkennen glaubte, sah Nichols in ihr eine geeignete Fläche zur ästhetischen Wirklichkeitsreflexion.²⁵ Ausgangspunkt seiner Überlegungen war die Relaismusproblematik und das, die damalige Filmtheorie beherrschende und einem ständigen Wandel unterworfenene, Realismusverständnis.

Einen besonderen Beitrag zur Realismusdebatte liefert die Film- und Medienwissenschaftlerin Eva Hohenberger mit ihren zahlreichen Publikationen. Ähnlich wie Nichols ist auch Sie eine Vertreterin des *Wie*. Im Vorwort ihrer Veröffentlichung *Die Wirklichkeit des Films* (1988) schreibt sie:

„Über den Dokumentarfilm zu sprechen, muss auch heißen, über die Wirklichkeit zu sprechen die er zeigt. [...] Dazu bedarf es allerdings einer anderen Redeweise vom Dokumentarfilm; er muss endlich theoretisiert werden, d.h. es müssen Kategorien für seine Analyse angeführt werden, die nicht mehr nur das Verhältnis von Wirklichkeit und Film als gefilmte Wirklichkeit begreifen, sondern die zunächst die filmische Realität des Dokumentarischen selbst beschreiben können [...]“²⁶

2.2 Wirklichkeit contra Wirklichkeit(en)

„Wie man an die Wirklichkeit herangeht, ist für das ausschlaggebend, was man finden kann.“²⁷

Mit dem Terminus *Wahrheit* wird in der Philosophie im Allgemeinen etwas *Objektives*, tatsächlich Vorhandenes und Stattfindendes bezeichnet. *Realität*, manchmal auch als *Wirklichkeit* benannt, wird hingegen als kompletter, aber dennoch individueller Zugriff des Einzelnen auf das *Objektive* definiert. Folglich haftet dem Begriff der Realität bzw. der Wirklichkeit bereits in seinem Wesen ein subjektiver Charakter an. Aus dieser ersten

²³ Heller, H.B. - In Keitz, U.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks, 2001. S. 16.

²⁴ Ungefähr ab Anfang den 80er Jahren.

²⁵ Vgl. Teissl, V.: Poeten, Chronisten, Rebellen, 2006. S. 16.

²⁶ Hohenberger, E.: Die Wirklichkeit des Films, 1988. S. 5.

²⁷ ck Paul. Die Unsicherheit unserer Wirklichkeit. Ein Gespräch über den Konstruktivismus, 1988. S. 9.

Begriffsbestimmung lässt sich die Behauptung aufstellen, dass eine Wahrheit und daneben unzählige Wirklichkeiten oder Realitäten existieren.²⁸

„In unserer Welt, in der sich der Mensch in zunehmendem Maße nach rationalen Kriterien organisiert und in der die Vernunft maßgeblich seine Wirklichkeitserfahrung bestimmt, scheint es fast nur noch Gewissheiten zu geben. Glauben wir doch, allen Dingen ihren logischen Ort zuweisen, alles durchschauen und erklären zu können. Aber je differenzierter unsere Einsichten in die Komplexität dieser Welt auch werden und je tiefer wir in sie vordringen, umso größere Abgründe des Nichtwissens tun sich auf und machen uns klar, wie fragwürdig und unsicher doch eigentlich all das ist, was wir voreilig immer für wahr und wirklich gehalten hatten.“²⁹

Was uns Vomm mit diesem Zitat klar zu machen versucht ist, dass man, möchte man das Wesen des Wirklichen ergründen, darauf gefasst sein sollte mit Skepsis konfrontiert zu werden. Wenngleich moderne naturwissenschaftliche Erkenntnisse einen wesentlichen Beitrag zur Erhellung unserer Welt beigetragen haben, so tun wir uns heute, wie Vomm weiters anführt,

„angesichts von cyper space, virtuellen Welten, Computeranimation und Realityshow schwerer als je zuvor, Aussagen über die Wirklichkeit von Raum und Zeit zu machen.“³⁰

Die Grenzen zwischen Realität, Fiktion und Vision werden immer häufiger durchtrennt und miteinander verwoben, sodass man besser von *Wirklichkeiten* als von *Wirklichkeit* sprechen sollte. Wie die Wirklichkeit selbst so hat auch jene Kunst, welche sich ihrer verschrieben hat, die bildende Kunst mit ihren Abbildern und Sinnbildern dieser Wirklichkeit, ihre Eindeutigkeit und Unschuld verloren. Dass der Glaube, es gäbe nur eine Wirklichkeit, eine der gefährlichsten Selbsttäuschungen ist, erkannten schon viele, unter anderem der österreichische Kommunikationswissenschaftler Peter Watzlawick³¹. Watzlawick war einer der ersten, der die enge Beziehung zwischen Wirklichkeit und Kommunikation erkannte und zum Gegenstand zahlreicher Untersuchungen machte.³² Ausgehend von seiner These, dass Wirklichkeit stets das Ergebnis von Kommunikation ist, in Verbindung mit der ersten Grundregel seiner Kommunikationstheorie: „Man kann

²⁸ Vgl. Schadt, T.: Das Gefühl des Augenblicks, 2005. S. 39.

²⁹ Vomm, Wolfgang. Das Loch in die Welt. Aus: <http://www.edgarlissel.de/>. Zugriff: 01.04.2009

³⁰ Vomm, Wolfgang. Das Loch in die Welt. Aus: <http://www.edgarlissel.de/>. Zugriff: 01.04.2009

³¹ Paul Watzlawick u.a. Psychotherapeut, Psychoanalytiker, Soziologe, Philosoph und Autor, ist der Begründer einer der wichtigsten Theorien über menschliche bzw. soziale Kommunikation. Er entwickelte eine Kommunikationstheorie, die auf fünf Grundregeln (pragmatischen Axiomen) aufbaut: 1) Man kann nicht nicht kommunizieren, 2) Jede Kommunikation hat einen Inhalts- und einen Beziehungsaspekt, 3) Kommunikation ist immer Ursache und Wirkung, 4) Menschliche Kommunikation: Analoge und digitale Modalitäten, 5) Kommunikation ist symmetrisch oder komplementär. Die Axiome bedingen Regeln für eine funktionierende Kommunikation: Jede Störung von Kommunikation kann auf ein Handeln gegen diese Axiome zurückgeführt werden. Vgl. Watzlawick P.: Menschliche Kommunikation, 2007. S. 50-70.

³² *Die erfundene Wirklichkeit* (1981), *Die Unsicherheit unserer Wirklichkeit* (1988), *Wie wirklich ist die Wirklichkeit* (1976) uvm.

nicht nicht kommunizieren“³³, stellte Watzlawick die Behauptung auf, dass es mehrere Wirklichkeitsauffassungen gibt.³⁴

„Watzlawick beklagte bereits 1976, dass das Studium der sogenannten Pragmatik der menschlichen Kommunikation, das heißt die Art und Weise, wie sich Menschen durch Kommunikation gegenseitig beeinflussen und wie dadurch mannigfaltige *Wirklichkeiten*, Weltanschauungen und Wahnvorstellungen entstehen, zu seiner Zeit erst noch in seinen Kinderschuhen steckte.“³⁵

Die Denkansätze, welche infolge seiner Bemühungen entstanden sind, eine Antwort auf die Frage „Wie wirklich ist, was wir naiv und unbesehen die Wirklichkeit zu nennen pflegen?“³⁶ zu finden, lassen sich gut auf die Dokumentarfilmtheorie übertragen. Film und im Besonderen der Dokumentarfilm ist eine kommunikative Ausdruckform und enthält zahlreiche verschiedene Wirklichkeitsanschauungen. Der Glaube früherer Dokumentarfilmer an eine objektive Wiedergabe der Wirklichkeit, der Realität und demzufolge der absolute Wahrheit, ist längst überholt. Heute weiß man von der Vielfältigkeit subjektiver Wirklichkeitsauffassungen, welche eine Wiedergabe derselben überhaupt erst möglich macht. Für die Darstellung ist nicht so sehr die Beziehung der gefilmten Wirklichkeit zu seinem Original entscheidend, sondern die Haltung des Filmemachers bzw. sein Verständnis davon. Jeder sieht die Welt so, wie sie ihm persönlich erscheint. Interessant ist, wie sie vom einzelnen Individuum vermittelt bzw. kommuniziert wird.

„Bevor wir Dokumentaristen an dem unerschöpflichen Reichtum der Realität teilhaben, uns an ihr bereichern, müssen wir eine Haltung dazu entwickeln, müssen wir feststellen, was wir unter >>Realität<< überhaupt verstehen, verstehen wollen.“³⁷

Dieser von Thomas Schadt formulierten Aufforderung an die Dokumentaristen, was wir unter Realität verstehen und wie diese Jahrzehnte vor der Erfindung des Bewegtbildes von zahlreichen anderen Künsten als Sujet ihrer Arbeiten herangezogen wurde, wird sich nun das folgende Kapitel widmen. Der Verfasser dieser Arbeit möchte nicht in die Tiefen der Philosophie hinabsteigen, sondern vielmehr einige wichtige Anhaltspunkte geben, die für eine weitere Auseinandersetzung mit den Begriffen wie *Wirklichkeit*, *Realität* und *Wahrheit* im Hinblick auf die Themenstellung wichtig sein werden. Ausgangspunkt ist eine kulturhistorische Annäherung mit dem Ziel, die oralen und visuellen Medien aufzuzeigen, die schon vor dem Medium Film geeignet waren, Wahrheit und Wirklichkeit unvermittelt darzustellen bzw. zu präsentieren.

³³ Paul Eatzlawick in Watzlawick, P.: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit*, 2005. S. 6.

³⁴ Vgl. Paul Eatzlawick in Watzlawick, P.: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit*, 2005. S. 7.

³⁵ Watzlawick, P.: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit*, 2005. S. 8.

³⁶ Watzlawick, P.: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit*, 2005. S. 8.

³⁷ Schadt, T.: *Das Gefühl des Augenblicks*, 2005. S. 39.

Wie der Filmwissenschaftler Dr. Frank Thomas Meyer zutreffend feststellte, geht die inhaltliche und formale Vorstellung von Wirklichkeit stets auf gesellschaftliche, kulturelle und technische Entwicklungen zurück. Aus diesen Entwicklungen resultieren bis heute verschiedenste mimetische Konzepte und Methoden, welche versuchen, die Wirklichkeit zu erfassen und darzustellen. Zwar sind sich die Wissenschaftler nicht einig in der Frage der ersten Verfahren der Wirklichkeitskonstruktion, dennoch darf davon ausgegangen werden, dass es nicht erst mit dem Aufkommen des *ersten wirklich revolutionären mechanischen Reproduktionsmittels*³⁸, der Fotografie, möglich war das reale Leben festzuhalten, um es anschließend einer breiten Masse zugänglich zu machen.³⁹

2.3 Wirklichkeitskonstruktionen der Vergangenheit

Zur Entwicklung von Authentizitätsstrategien

In den folgenden Kapiteln werden nun verschiedene Strategien aufgezeigt, die in der Vergangenheit dazu dienten, das wirkliche Leben einzufangen und darzustellen. Neben diesen Verfahren der Wirklichkeitsrekonstruktion soll auch deren Funktion vor dem Hintergrund des jeweiligen historischen Kontextes betrachtet werden. Vorweg wird es aber hilfreich sein den Begriff *Authentizität* erstmal einer groben Bestimmung zu unterziehen, zumal dieser hier noch des Öfteren Verwendung finden wird. Da sich eine genauere Annäherung und Untersuchung dieses Begriffs im Zuge der Beschäftigung mit der Thematik von selbst ergeben wird, sollten unter dem Begriff der *Authentizität* vorerst jene Momente verstanden werden, in denen sich etwas Wahres zeigt. Authentizität soll weiter jene Relation beschreiben, die im Sinne einer transparenten Medialisierung zwischen der Darstellung und dem Darstellungsgegenstand herrscht, d.h. der Blick auf den Gegenstand sollte weder getrübt noch bewusst verfälscht werden. Voraussetzung für eine derartige Authentizität einer Darstellung ist demzufolge die Transparenz des Mediums.⁴⁰ Entscheidend für die Verwendung des Attributs „authentisch“ ist außerdem, dass der dargestellte Gegenstand unabhängig von seiner Darstellung existent sein sollte. Folglich ist das autonome Kunstwerk aus der Debatte um eine authentische Darstellung für diese Arbeit von vornherein ausgeschlossen. Zwar lässt sich auch eine solche gegenstandslose Darstellung, in Hinblick auf den schöpferischen Akt durch ein

³⁸ Walter Benjamin in: Schulte, C.: Walter Benjamins Medientheorie, S. 18.

³⁹ Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 8.

⁴⁰ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 23.

Individuum, in gewisser Weise als authentisch bezeichnen, doch wird diese hier weitgehend vernachlässigt.⁴¹

Betrachtet man die Geschichte der authentisierenden Strategien, lässt sich die Tendenz erkennen, dass sie sich meist von dem Zeitpunkt an (weiter-)entwickelten, an dem die transparente Fassade der Darstellung eines Mediums allmählich anfang zu bröckeln. Demzufolge können Authentisierungsstrategien als eine Art apologetischer Reflex verstanden werden, der den ontologisch auftretenden Mangel einer Darstellung zu kompensieren versucht.

Die Tatsache also, dass man um die diskreditierenden Aspekte visueller Darstellungsformen weiß, schließt Authentizität nicht aus, sie erscheint vielmehr als notwendige Verbindung jeder Authentizitätsbehauptung. Ohne Schein kein Sein.⁴²

Dokumentarische Authentizität, ob in der Fotografie oder im Film, hat eine Vor- und Frühgeschichte, die weit über eine reine Technikgeschichte hinausweist. Im Folgenden soll nun ein kurzer Überblick über die medienübergreifende Geschichte authentischer Darstellung gegeben werden. Dadurch soll jener historische Rahmen geschaffen werden, innerhalb der sich anschließend die Authentizitätsdebatte modernerer Medientechnik wiederfindet. Dabei werden immer wieder Fragen bezüglich der Authentizität technisch generierter Bilder sowie der erkenntnistheoretischen Kritik ihrer Apologetik auftauchen. Außerdem wird allmählich ein konstantes kulturelles Handlungsmuster sichtbar werden, welches sich deutlich durch die gesamte Geschichte der Darstellung von Sein zieht.

Wenngleich die ersten Versuche der Menschheit Ereignisse der Wirklichkeit festzuhalten, d.h. die Realität mittels künstlicher und künstlerischer Hilfsmittel darzustellen, bis in die schriftlose Phase der Menschheitsgeschichte, der prähistorischen Zeit mit ihren Höhlenmalereien zurückreichen mag, startet die hier unternommene kleine Rundreise/Zeitreise bei den oralen Kulturen der griechischen Antike, da sich erste Konstellationen von Authentizitätsskepsis und apologetischem Reflex besonders deutlich ab dieser Epoche aufzeigen lassen.

⁴¹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 14.

⁴² Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 15.

2.3.1 Antike und die nachgeahmte Wirklichkeit

Ausgangspunkt der Untersuchung ist wie bereits erwähnt die griechische Antike, jene Epoche, in der das Verhältnis zwischen Erfahrungs-Wirklichkeit und künstlerischer, nachahmender Gestaltung neu definiert wurde und ein neuer Begriff die Diskussionen anführte: *Mimesis*.

So ambivalent der Begriff bis heute in verschiedensten Disziplinen Verwendung findet, so vielschichtig zeigte sich der Begriff auch in der griechischen Antike des 4. Jahrhundert v. Chr. Dies zeigen vor allem sprachgeschichtliche Untersuchungen:

Linguistisch ist *mimos* das Stammwort; von ihm leiten sich *mimeisthai* und *mimesis*, *mimema*, *mimetes* und *mimetikos* her. *Mimeisthai* bedeutet nachahmen, darstellen oder porträtieren. *Mimos* und *mimetes* bezeichnen die Personen, die nachahmen oder darstellen, wobei *mimos* auch auf den Kontext dramatischer Handlungen verweist. *Mimema* ist das Ergebnis mimetischen Handelns und *mimesis* die Handlung selbst. *Mimetikos* verweist auf etwas zur Nachahmung Fähiges bzw. auf das Nachahmbare.⁴³

Über den kulturgeschichtlichen Hintergrund des Begriffs sind sich die Theoretiker noch uneinig, da der Begriff im Laufe der Geschichte einem ständigen Bedeutungswandel ausgesetzt war. Ob man nun *Wirklichkeitskopie*, *Wirklichkeitsverwandlung* oder *Entwürfe neuer Realitätsvorstellungen* zum Bedeutungsspektrum dieses Begriffs zählen kann oder nicht, einig sind sich die Gelehrten nur darüber, dass sich aus der vorplatonischen Zeit drei zentrale Bedeutungsdimensionen herleiten lassen, die sich im Verlauf der Entwicklung noch weiter ausdifferenzierten: *nachbildende Darstellung* - als die ursprüngliche Bedeutung des Mimesisbegriffs, *Nachahmung* - vor allem bei Platon und Aristoteles, und *Ausdruck*. Anfangs wurde der Begriff nicht nur in den Bereichen Kunst, Dichtung und Musik verwendet, sondern auch in außerästhetischen Disziplinen. Erst später, mit der Ausbreitung der Schrift und des Lesens, wurde die Verwendung des Begriffs auf die Bereiche Literatur, Kunst und Musik beschränkt. Die *Nachahmung* wurde von diesem Zeitpunkt an ausschließlich auf den Bereich der Ästhetik angewandt.⁴⁴ Wie weit die verschiedenen Vorstellungen zur Mimesis in der Antike divergierten, davon zeugen die beiden griechischen Philosophen Platon und Aristoteles.

Bis Mitte des 5. vorchristlichen Jahrhunderts kam der oralen Mimesis eine bedeutende Funktion zu. Nun setzte sich jedoch allmählich eine textgebundene Kultur in Griechenland durch und mit ihr neue Mimesisvorstellungen, die den Begriff der Mimesis

⁴³ Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 44.

⁴⁴ Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 44.

auf den Bereich der Ästhetik begrenzten, der Sprache der Dichter ihren bildhaften Charakter absprachen und somit die monopolistische Macht der oralen Dichter als die allein Nachzuahmenden brachen.⁴⁵ Die orale Kommunikation, die zwar selbst schon in charakteristischer Weise normiert war, wird nun mit Hilfe der Schrift kodifiziert.⁴⁶

Die philosophische Erfassung sowie die Strategie der Entmachtung der Mimesis wurden auch von Platon vorangetrieben und sind zugleich der Schlüssel zum Verständnis seines Urteils über die Mimesis. Mit ihm erlebte die theoretische Problemgeschichte der Naturnachahmung ihren ersten Höhepunkt.

Im zehnten Buch seiner *Politeia* beschreibt Platon in Bezug auf die Malerei den gesamten Kunstbereich bekanntlich als Nachahmung der Natur und fordert den Ausschluss der mimetischen (Dicht-)Kunst aus dem vollkommenen Staat. Diese Beschreibung bzw. Forderung seitens des griechischen Staatsmannes enthielt einen ausdrücklichen Einwand gegen die Mimesis:

„Nachgeahmt werde in der Malerei nämlich nur das, was in der stofflichen Welt selbst Nachahmung einer ursprünglichen Idee (Urbildes) sei.“⁴⁷

Dieses von Platon geäußerte Argument, welches er auf erkenntnistheoretischen und ontologischen Ebene artikuliert, offenbart Platons Einstellung gegenüber der Mimesis. Platon als einer der ersten Vertreter einer neuen textgebunden Kultur verstand unter Mimesis die Herstellung eines *Scheins* - eine Welt der Erscheinungen, die auf dreifacher Weise (Idee/Urbild-Werkbild-Nachbild) von dem Wahren verschieden ist. Auf Basis dieses Scheins und der Beschränkung auf den Bereich der Ästhetik unterschied Platon zwischen dem Schaffungsprozess eines Künstlers (Nachbildner) und dem eines Handwerkers (Werkbildner). Nach ihm produzieren Künstler stets nur Schein, d.h. sie bilden etwas nach, wie es ihnen erscheint. Wohingegen Handwerker vermögen *Sein* zu erschaffen – individuelle Umsetzung einer Idee. Folglich nimmt bei Platon allein der Handwerker an der Wahrheit teil, wohingegen der Künstler und seine Werke in ontologischer Hinsicht herabgestuft werden, da sie ja nur eine Welt der Erscheinungen hervorbringen können. Wie das folgende Zitat verdeutlicht, sprach sich Platon ganz klar gegen das Unvermögen des Künstlers bzw. seiner täuschenden Wirkung aus:

„Wenn sich die Darstellung der Malerei auf eine oberflächliche Abbildung unwesentlicher Erscheinungen beschränkt, dann benötigt der Maler für seine Kunst im Gegensatz zum Werkbildner auch keine besondere Einsicht in die Dinge. Er kann so vieles malen, doch tut er es ohne Verstand! Damit kann sein künstlerisches Schaffen aber auch keinen

⁴⁵ Die Sprache der Dichter bildete bis zu diesem Zeitpunkt einen Referenzrahmen und einen Standard des Ausdrucks, auf den sich alle Gemeinschaftsmitglieder beziehen sollten. Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 74.

⁴⁶ Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 74.

⁴⁷ Platon siehe Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 20.

Erkenntnis- oder Wahrheitsanspruch erheben. In letzter Konsequenz muss ihm sogar angelastet werden, nur Falsches darzustellen, indem er die ohne Verständnis erlangte Wiedergabe des bloß Erscheinenden als Abbildung des Wirklichen ausgibt.⁴⁸

Entscheidend für die platonische Authentizitätskepsis ist, dass die künstlerische Darstellung - der Schein - nicht den Schein des Seins oder des Seienden darstellt, sondern den Schein eines Erscheinenden (subjektive Wahrnehmung der Dinge).⁴⁹ Diese Welt der Erscheinungen ist also nicht gleichartig mit der Welt des Seins, sondern steht mit ihr in einem Verhältnis, das sich aus der Ähnlichkeit ergibt. Das Vermögen bestimmter Menschen Bilder herzustellen, in denen diese beiden Welten – das Nichtseiende und das Seiende – miteinander verbunden sind, nannte Platon *Mimesis*. Mit diesem Bezug des Bildes zur äußeren Wirklichkeit, ohne deren Doppel zu werden, taucht die künstlerische Darstellung in die Welt des Fiktiven und Imaginären ein. Platon war, wie im darauffolgenden Zitat ersichtlich wird, davon überzeugt, dass in der Sichtbarkeit der Bilder etwas Unsichtbares, etwas zwischen Sein und Nichtsein, zwischen Wahrem und Falschem, zwischen dem Selben und dem Anderen, ein fiktiver Raum entsteht.

„Insofern Bilder durch Ähnlichkeit gekennzeichnet sind, gehören sie zur Ordnung der Erscheinungen; das Bild macht sich als Erscheinung von etwas sichtbar, das es nicht ist. Soweit es Ähnlichkeit ausdrückt, ist diese nicht wirklich, sondern fiktiv. Im Bild werden mit Hilfe der *Mimesis* Ähnlichkeitsphantasmen erzeugt, bei denen es nicht um ein genaues Abbild, sondern um die Erzeugung einer Ähnlichkeitsillusion beim Betrachter geht. Der mimetisch arbeitende Künstler schafft Phantasmen, Bilder und Simulakren; er bringt etwas zur Darstellung, nicht wie es ist, sondern wie es erscheint; dabei erzeugt er etwas, das es ohne sein mimetisches Tun nicht gäbe, nämlich Bilder, die zwischen Sein und Nichtsein angesiedelt sind.“⁵⁰

Die von Platon unternommene Differenzierung zwischen der Herstellung von Dingen (Sein) und der Produktion von Bildern (Schein) wurde bei Aristoteles verringert, indem er die platonischen Vorstellungen so interpretierte, dass nicht nur die ästhetische Produktion, sondern das gesamte menschliche Handeln *Mimesis* der Natur sei.⁵¹ Aristoteles verwendete den Begriff der *Mimesis* ähnlich vielfältig wie Platon, mit dem wesentlichen Unterschied, dass Aristoteles den Begriff sowohl auf ästhetische als auch, wenn auch nur vereinzelt, auf außerästhetische Bereiche anwandte.⁵² Der Großteil seiner Schriften, welcher den Bereich der Nachahmung gewidmet ist oder diesen ansatzweise streifen, ist größtenteils auf die Bereiche der Dichtung, der Musik und der bildende Künste begrenzt. Aristoteles war der Meinung, dass die Fähigkeit und der

⁴⁸ Platon siehe Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 20.

⁴⁹ Vgl. Gebauer, G.: *Mimesis*, 1992. S. 59.

⁵⁰ Aus Platon: *Sophistes* in Gebauer, G.: *Mimesis*, 1992. S. 63-64.

⁵¹ Vgl. Gebauer, G.: *Mimesis*, 1992. S. 64.

⁵² Eine allgemeine Definition der *Mimesis* gibt Aristoteles ebenso wenig, wie er sich auf einen bestimmten Typus von *Mimesis* festlegt.

Drang der Nachahmung – wie Mimesis im Sinne seiner Poetik verstanden werden kann – dem Menschen angeboren seien.⁵³ Dieser Meinung zufolge ahmt ein Mensch bereits seit dem Kindheitsalter die Natur, die ihn umgibt, nach. Er versucht sie deshalb zu imitieren, weil es ihm Spaß macht und er dadurch Kenntnisse gewinnt.⁵⁴

Aristoteles wies dem Mimesisbegriff in seiner Poetik zwei grundlegende Bedeutungen zu: zum einen eine Bilderzeugung (*visuelle Mimesis*) und zum anderen eine Herstellung eines Plots bzw. einer Fabel (*dichterische Mimesis*)⁵⁵. Die Vorstellung einer visuellen Mimesis knüpft noch an Platons Überlegungen an. Mit der Einführung einer dichterischen Mimesis liefert Aristoteles seinen eigenen Beitrag zur Theorie der Mimesis, indem er den Begriff an der dramatischen Aufführung und am Problem der indirekten Rede exemplarisch aufzeigt. Entscheidend für Aristoteles Mimesiskonzept ist, dass er einen Zusammenhang zwischen der visuellen und der dichterischen Mimesis sah. Folglich waren für ihn beide vergleichbar, einander ähnlich und different zugleich.⁵⁶

In der Poetik spricht Aristoteles außerdem von einem Bedeutungsunterschied zwischen Mimesis im ästhetischen und im außerästhetischen Bereich. Mimesis im ästhetischen Bereich bedeutete für Aristoteles eine Symbiose von Nachschaffen und Verändern.

Maler und Dichter sollen nämlich nicht nur Menschen so nachahmen wie sie sind, sondern wie gute Porträtmaler verfahren⁵⁷,

„d.h. die Tätigkeit in der Malerei und der Dichtung bedeutet nicht das bloße Kopieren des Äußeren, der Natur und die Darstellung der individuellen Züge, sondern zielt vielmehr auf die Verschönerung und Verbesserung der individuellen Züge – auf eine Universalisierung:

Maler und Dichter haben im Bereich der Kunst und Dichtung nicht die Aufgabe bloßer Reproduktion. Vielmehr geht es um eine gestaltende Nachahmung, in der eine malerische bzw. dichterische Synthese geschaffen werden soll. Aufgabe der Dichtung ist es, nicht darzustellen was geschehen ist, sondern das darzustellen, was nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit geschehen könnte.“⁵⁸

Dichtung ist demzufolge mehr als bloße Nachahmung von Vorgefundenem und deshalb unterscheidet sich der Dichter auch vom Geschichtsschreiber, der sich nur auf das tatsächliche Geschehen bezieht.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der aristotelische Mimesisbegriff im ästhetischen Bereich das Mögliche und das Allgemeine umfasst.⁵⁹ Entscheidend ist stets

⁵³ Mimesis verstanden als *Nachahmung* oder *Darstellung* ist der zentrale Begriff der aristotelischen Theorie der Dichtung, die er in seiner, zu Lebzeiten nicht veröffentlichten, Poetik ausarbeitete. Mimesis umfasst in der Poetik alle Ausdrucksformen der Kunst: Tanz, Musik, Malerei und Dichtung.

⁵⁴ Platon glaubte an keinen Erkenntnisgewinn. vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 81.

⁵⁵ Die dichterische Mimesis stellt keine bloße Nachahmung, sondern einen bewussten künstlerischen Schöpfungsakt dar. Vgl. Söffing, W.: Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles, 1981. S. 12.

⁵⁶ Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 81.

⁵⁷ Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 81-82.

⁵⁸ Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 82.

⁵⁹ Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 82.

die Ähnlichkeit und der Realitätsbezug der Darstellung sowie die drei Dimensionen/Darbietungsarten, unter denen Dichter, Maler und Musiker ihre Produkte schaffen: 1) *realistische Mimesis* (wie es war oder ist), 2) *fiktive Mimesis* (wie es sein soll, wie gesagt wird, wie es ist, wie es scheint), 3) *idealisierte Mimesis* (wie es sein sollte).⁶⁰ Der mimetische Prozess ist dabei nicht so sehr ein Abbildungsakt, vielmehr ein Akt des Hervorbringens.⁶¹ Welchem Typ der Dichter/Künstler den Vorzug gibt, hängt von seiner Intention ab, d.h. die Darstellungsabsicht bestimmt das Verhältnis von Kunstwerk und Wirklichkeit.⁶² Das Ergebnis der dichterischen Mimesis kann demzufolge ein originalgetreues Abbild der Wirklichkeit sein, aber nur dann, wenn sich der Dichter an der realistischen Mimesis orientiert, da nur diese einen direkten Realitätsbezug erlaubt. In einem solchem Falle liegt keine *Darstellung*, sondern effektiv eine sogenannte *Nachahmung* vor. Die fiktive und idealisierte Mimesis hat hingegen weniger etwas mit originalgetreuer Nachahmung zu tun;

„denn hier wird die Abweichung von der Realität geradezu zum Postulat erhoben, wobei in einem Fall Wahrscheinlichkeit im Sinne subjektiver Glaubwürdigkeit, im anderen moralische Wertmaßstäbe zum Maßstab der Mimesis erhoben werden. Darstellung oder Repräsentation dürfte die Interpretation sein, die der Eigenart dieser künstlerischen Umsetzung der Wirklichkeit am ehesten Rechnung trägt.“⁶³

Aristoteles sah in der Dichtung ein Mittel der *Repräsentation* der Realität, welche über eine reine *Nachahmung* hinausgeht und charakteristische sowie subjektive Ausformungen/Interpretationen des Gegebenen enthält. Sie bedeutet stets eine Darstellung von Handlungen, wobei diese Handlungen nicht von einem tatsächlich Geschehen herkommen, sondern wie bereits erwähnt von den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit abhängen. Entscheidend dabei war eine Orientierung am Tatsächlichen, d.h. dem wirklichen Geschehen, da dieses bereits die notwendige Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit enthält.⁶⁴

„Fabel, Charakter und Gedanke bilden die Objekte der Wahrnehmung; das Schauspiel selbst stellt die Art und Weise dar; Diktion und Melodie sind die Mittel der Mimesis. In der Komposition von Objekten, Art und Weise und Mittel der Mimesis zeigt sich die Qualität der Dichtung.“⁶⁵

Aristoteles unterschied also zwischen einer Mimesis als Fähigkeit zur Herstellung von Bildern und der dichterischen Mimesis, deren Bestimmung er bezüglich der Tragödie gewann. Die dichterische Mimesis, in deren Mittelpunkt der handelnde Mensch steht, bezeichnet die Fähigkeit zur Dramatisierung und Verkörperung des Redens und

⁶⁰ Vgl. Söffing, W.: Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles, 1981. S. 44.

⁶¹ Der griechische Begriff *poiesis* bedeutet soviel wie *hervorbringen*.

⁶² Vgl. Söffing, W.: Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles, 1981. S. 44-45.

⁶³ Söffing, W.: Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles, 1981. S. 45.

⁶⁴ Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 83.

⁶⁵ Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 83.

Handelns. Dargestellt werden sollten Handlungen, die etwas über den Menschen aussagen/verraten. Der Nachahmer sollte sich nicht so sehr auf den Menschen als Figur oder Charakter konzentrieren, sondern vielmehr auf seine Handlungen. Interessant dabei ist, dass bei Aristoteles anfangs Handlung und Charaktere noch nebeneinander standen. Erst zu einem späteren Zeitpunkt wurden die Charaktere der Handlung untergeordnet und von hier an wurde die Mimesis in der Poetik stets als Repräsentation verstanden.⁶⁶

Die Mimesis als Fähigkeit zur Herstellung von Bildern ergibt sich aufgrund einer Wechselbeziehung zwischen der visuellen Kunst und ihren Vorbildern. Auch die dichterische Mimesis bezieht sich auf Situationen, in denen Handlungen andere Handlungen repräsentieren. Doch geht es dabei vor allem um Handlungen, die keinen realen Vorbildern folgen. Somit gewinnt die dichterische Mimesis eine imaginäre Seite, durch die sie sich von dem Bereich des Vorhandenen löst und etwas Eigenständiges hervorbringt (*poiesis*): Mimesis führt in diesem Falle zu einer dichterischen Repräsentation der Welt, die sich im sprachlichen und imaginären Entwurf von Handlungen ausdrückt.⁶⁷ Darin gründet auch die kreative Freiheit, die den Künsten eigen ist. Dem Möglichen und nicht dem Wirklichen gilt es die Aufmerksamkeit zu schenken. Darin liegen das Wesen und die Freude am Mimetischen,

„denn höchst getreue Bilder von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude an, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.“⁶⁸

Da sich die Kunst von der Wirklichkeit loszulösen vermag, ist es möglich sich an künstlerischen Darstellungen zu erfreuen, die sich weniger erfreulichen Dingen/Themen annehmen. Das Wesen des Werkes und seine Wirkung auf den Rezipienten entfalten sich folglich nicht so sehr aus seinem Inhalt, als vielmehr aus seiner spezifisch ästhetischen Darstellung. Aufgrund dieser neuen Fokussierung hin zur ästhetischen Ebene nimmt das Kunstwerk im Gegensatz zum Alltäglichen und Realen einen besonderen Stellenwert/Status an.

Diese Überlegungen verdeutlichen, dass Aristoteles stets bemüht war seinen Mimesisbegriff von dem Anspruch, sich rein auf eine gegebene Wirklichkeit zu beziehen, lösen wollte. Denn neben dem Möglichen kann die Kunst auch das Unmögliche darstellen. Und da Unmögliches ja schlecht nachzuahmen ist, weil dies ja nicht existent sein kann, sollte man unter dem Begriff Mimesis vielmehr *Darstellung* als *Nachahmung* verstehen. Ob Mögliches oder Unmögliches, ob Wahrheit oder Unwahrheit, ob

⁶⁶ Vgl. Söffing, W.: Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles, 1981. S. 47.

⁶⁷ Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 83.

⁶⁸ Suchen wo dieses Zitat ist: ich habe es aus Seiltanz der Filmemacher, Steiner Katharina S. 15 Petersen Jürgen in der Hauptbibliothek

Erfundenes oder Wirkliches dargestellt wird, ist für die Dichtung und allgemein für die Kunst nebensächlich. Einzig und allein auf die ästhetische Wirkung kommt es an. Das ist der Schlüssel zum Verständnis des aristotelischen Mimesiskonzepts.

Mit seiner Aussage: „*Die Kunst ahmt die Natur nach*“, meinte Aristoteles nicht eine Nachahmung der Natur, sondern die Fähigkeit des Künstlers, Malers, Dichters in derselben Art und Weise zu schaffen wie es uns die Natur tagtäglich vormacht. Demzufolge ahmt die Kunst die Natur in der Art ihres Tuns – die Gestaltungskraft der Natur – nach. Der Ursprung der Natur liegt in der Natur, die der Kunst beim Künstler, doch beide sind voneinander zu unterscheiden.⁶⁹ Die Kraft etwas zu schaffen ist der Natur wie dem Menschen gemeinsam. Platon war von einer solchen Differenzierung noch weit entfernt.

Aristoteles weist in seiner Poetik außerdem darauf hin, dass die Mimesis gerade deshalb von so großer Bedeutung ist, weil sie die für die Tragödie seiner Zeit so wichtige Fabel ermöglicht, durch die wiederum *Schaudern* und *Jammern* vermittelt werden kann – dies ist unter anderem aus seiner Tragödiendefinition ersichtlich.⁷⁰ Da erst durch die Organisation der Fabel und des Materials eine kathartische Wirkung erzielt werden kann, ist nicht die Katharsis, sondern die Fabel der Mittelpunkt der Tragödie. Das Ziel der Rezeption dieses *Schreckens* ist das Nacherleben des tragischen Geschehens durch den Zuschauer selbst, dem dadurch die Möglichkeit geschaffen wird seinen Erfahrungsraum zu erweitern. Gerade an dieser mimetischen Anteilnahme sah Aristoteles, im Gegensatz zu Platon, eine Möglichkeit sich gegen das *Schauererregende* und *Jammervolle* zu stärken. Die Funktion der mimetischen Rezeption der Tragödie war nach Platons Überlegungen die Gefährdung des Menschen, für Aristoteles hingegen seine charakterliche Stärkung, die sich aus dem Reinigungsprozesses ergibt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, sah Aristoteles in der Mimesis ein geeignetes und legitimes Instrument zur Bildung fiktiver Welten. Die Erzeugung und Darstellung einer phänomenalen Wirklichkeit mit den Mitteln der Inszenierung war für ihn ein akzeptiertes künstlerisches Mittel, nicht zuletzt aufgrund seiner ethischen Qualitäten. Mimesis wird

⁶⁹ Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 84

⁷⁰ Aristoteles definiert die Tragödie als eine Darstellung (Mimesis) einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, (Nachahmung) von Handelnden und nicht durch Bericht, die Schaudern (Eleos) und Jammern (Phobos) hervorruft, und hierdurch eine Reinigung (Katharsis) von derartigen Emotionen bewirkt.

bei Aristoteles zu einem Grundprinzip und im Vergleich zu Platon positiver bewertet. Insgesamt lassen sich drei Mimesis-Typen unterscheiden:⁷¹

- 1) Mimesis als direktes Abbild der Realität (*Nachahmung* → Kunstwelt = *wirkliche Realität*)
- 2) Mimesis als fiktive Konstruktion unter dem Gebot der Wahrscheinlichkeit (*Fiktion* → Kunstwelt = *Scheinwelt*)
- 3) Mimesis als idealisierte Überhöhung der Realität (*Idealisierung* → Kunstwelt = *Wunschwelt*)

Während die Abweichung von der Realität im ersten Typ am geringsten ist, ist sie im zweiten am größten. *Nachahmung* kann als allgemeingültige Interpretation der Mimesis ausgeschlossen werden, da sie nur für den ersten Typus Geltung hätte. Vorzuziehen sind die Termini *Darstellung* und *Repräsentation*.

Je nachdem ob der Begriff in einem ästhetischen, philosophischen oder sozialen Kontext gesehen wird, verändert sich stets seine Bedeutung. Besonders in der Renaissance gewann der Mimesis-Begriff an Bedeutung und wurde zum Schlagwort der poetologischen Auseinandersetzung in der Kunsttheorie der französischen und deutschen Klassik. Einen neuen Aufschwung erlebte der Begriff in der Realismus-Debatte des 20. Jahrhunderts. Zahlreiche Autoren, u.a. Benjamin, Adorno und Derrida, um nur wenige zu nennen, widmeten sich diesem Begriff, der sie zu mehreren Reflexionen anregte. Betrachtet man die Geschichte der Mimesis, wird eine gewisse Verweigerung hinsichtlich einer klaren wissenschaftlichen Definition deutlich. Mimesis lässt sich nicht einer bestimmten Kategorie zuordnen und somit eingrenzen, sondern findet ihren Platz in verschiedensten Bereichen der Kunst, Philosophie, Dichtung, Ästhetik, Wissenschaft, usw. Außerdem spielt der Begriff in beinahe allen Bereichen menschlichen Vorstellens und Handelns, Denkens, Sprechens, Schreibens und Lesens eine essentielle Rolle.⁷² Mimesis als ein zentraler Begriff der Humanwissenschaften ist nach Meinung des deutschen Philosophen und Linguisten Gunter Gebauer⁷³ eine *conditio humana*⁷⁴, die die Mannigfaltigkeit des Menschen überhaupt erst ermöglicht. Gebauer führt weiter an:

„Mimetische Prozesse sind nicht eindeutig; vielmehr sind sie ambivalent. Mimesis führt zur Angleichung an destruierte Umwelten und verfestigte Gesellschaftsverhältnisse; sie beteiligt sich an der Verbildlichung der Welt und an Prozessen der Simulation. Die sich mimetisch zu angenommenen Wirklichkeiten verhaltenden Bilder der Massenmedien fördern die Ästhetisierung der Welt. Sie schaffen vorgebliche oder konstruierte

⁷¹ Vgl. Söffing, W.: Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles, 1981. S. 46.

⁷² Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 9-10.

⁷³ Deutscher Philosoph und Linguist.

⁷⁴ Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 9.

Wirklichkeiten, verändern sie und saugen sie auf; Bilder in Form von Fernsehbildern werden miniaturisiert und beschleunigt, werden zum Ersatz von Realitätserfahrungen; nicht Wirklichkeiten werden zu Bildern, sondern die Bilder werden zu Wirklichkeiten; eine Pluralität von Bild-Wirklichkeiten entsteht.⁷⁵

Der von Gebauer beschriebenen Beziehung zwischen der Wirklichkeit und deren *Nachahmung* zufolge entzieht sich die Mimesis einer Differenzierung zwischen Subjekt und Objekt und der eindeutigen Unterscheidung zwischen Sein und Sollen. Indem sich der Mensch der Welt anzugleichen versucht, schafft er sich die Möglichkeit aus sich herauszutreten, die Außenwelt in die Innenwelt zu holen, um das Letztere besser ausdrücken und somit verstehen zu können.⁷⁶ Die Geschichte der Mimesis - als ein Instrument der Erzeugung von Welten aus Symbolen und aus Erkenntnissen auf der Grundlage von Sinneserfahrungen - ist laut Gebauer eine Geschichte der Auseinandersetzung um die Macht anderer, sich selbst darzustellen und die Welt zu interpretieren. Demzufolge kennzeichnet der Begriff *Mimesis* die Interpretation der Real-Welt und die Darstellung/Produktion einer symbolischen Schein-Welt, die praktische und theoretische Bestandteile einbezieht und eine politische Dimension besitzt.⁷⁷ Des Weiteren führt Gebauer drei Bedeutungsschwerpunkte von Mimesis an, die bereits im 5. Jahrhundert auftauchen:

„Zum ersten die direkte Nachahmung des Aussehens von Subjekten durch Rede, Lied oder Tanz. Zweitens die Nachahmung von Handlungen und drittens die Rekonstruktion eines Bildes oder Abbildes einer Person oder einer Sache in materieller Form. Der Mime hat die Aufgabe, den Lebensalltag darzustellen. Dazu hatte er zu vereinfachen, zu betonen und zu karikieren. Die Stimmigkeit der Ähnlichkeitsrelationen⁷⁸ zwischen der Person im Alltag und der nachgeahmten Figur ist entscheidend.“⁷⁹

Erste Ansätze, Authentizität herzustellen, lassen sich bereits in die orale Kultur des frühen Griechenlands zurückverfolgen. Die Dichter der vorliteraren Zeit suchten nach Möglichkeiten, ihre Poesie zu memorieren. Deshalb entwickelten sie sogenannte Memotechniken des Symbolgebrauchs, mit denen sie ihre dichterische Welt erzeugen und mittels körperlicher Codes vortragen und weitergeben konnten. Entscheidend dabei war die psychische wie physische Teilhabe des Erzählers am Geschehen. Ziel dieser Techniken war die Sicherung des Glaubwürdigkeitsanspruches der Erzählung. Der Authentizitätsanspruch des Erzählers konnte vor allem deshalb erhalten bleiben, da sich noch keine moderne Künstlerpersönlichkeit herausentwickeln konnte. Eine solche hätte nach einer Hinterfragung und Offenlegung der Konstruktionsprinzipien verlangt und

⁷⁵ Gebauer, G.: *Mimesis*, 1992. S. 10.

⁷⁶ Vgl. Gebauer, G.: *Mimesis*, 1992. S. 11.

⁷⁷ Vgl. Gebauer, G.: *Mimesis*, 1992. S. 12.

⁷⁸ Nur so kann Glaubwürdigkeit beim Rezipienten hervorgerufen werden.

⁷⁹ Gebauer, G.: *Mimesis*, 1992. S. 45.

infolgedessen die Autorität des Erzählers als Erzählinstanz untergraben und ihn der Täuschung des Publikums überführt. Demzufolge existierte bereits ein unmerklich vorhandener Wahrnehmungsvertrag zwischen Erzähler und Publikum.⁸⁰

Weitere Verfahren der Rekonstruktion wie Reorganisation der sozialen Wirklichkeit lassen sich außerdem im Mimus (oft auch als Mimos bezeichnet) nachweisen. Der Begriff *Mimus* tauchte zum ersten Mal im 5. vorchristlichen Jahrhundert in der dorischen Einflussphäre in Sizilien auf und bezeichnete anfänglich die dramatischen Arbeiten des in Syrakus wirkenden Dichters Sophron. Anfangs noch als reiner Vortrag verschiedener und von einer Person vorgetragener Teile gesehen, bezeichnete man später mit dem Wort *Mimus* den mimischen Schauspieler als auch das von ihm gestaltete und zeitweilig von einer griechischen oder lateinischen Mimendichtung getragene, volkstümliche und weitgehend unliterarische antike Theater.⁸¹ Die Vorstellungen handelten meist vom Leben der einfachen Leute und nicht von den aristokratisch gesellschaftlich höhergestellten Persönlichkeiten. Die Darstellungen unterschieden sich von den Inhalten der Tragödien und Komödien insofern, dass der Mimus die Ereignisse nicht dramatisch zuspitzte, sondern das Leben so zeigte wie es war. Der Lebensalltag des einfachen Volkes wurde vereinfacht dargestellt, betont und karikiert. Voraussetzung dafür war eine genaue Kenntnis über allgemeine Phänomene und Charakterzüge, sowie, wenn nötig, auch spezifische individuelle Züge. Ob die Vorführung funktionierte (authentisch wirkte, glaubwürdig erschien), hing demzufolge von der Stimmigkeit der Ähnlichkeitsrelationen ab und demzufolge von der Übereinstimmung der dargestellten Charakterzüge mit den für diese Person typischen Merkmalen. Da die griechischen Künstler Anfang des 4. Jahrhunderts vor Christus für die Erarbeitung ihrer Werke noch keine konkreten Modelle heranzogen, bezog sich die Ähnlichkeit nicht auf das Verhältnis zwischen dem Referenten und Signifikanten, sondern auf die Beziehung zwischen dem Referenten und dem Signifikanten – d.h. auf Basis eines geistigen Bildes im Kopf des Rezipienten und den relevanten Eigenschaften des Werkes wird ein Ähnlichkeitsbezug hergestellt.⁸²

In der Entwicklung des mimischen Theaters sind, wie der Autor Wiemken feststellte, vor allem zwei Punkte essentiell:

„Erstens: die Keimzelle des Mimus ist das in rituelle Veranstaltungen phallischer Chöre eingelegte komische Intermedium, das, getragen von der Spielfreudigkeit mehrerer freiwilliger Improvisatoren, zur Kulthandlung selbst in keinem notwendigen Bezug steht. Seine Herauslösung aus dem chorischen Ritual bedeutete, einmal vollzogen, auch die endgültige Trennung des Mimus vom Kult: das mimische Theater blieb bis zum Ausgang der Antike >>eine volkstümliche Unterhaltungskunst weltlicher Art<<. [...] der Mimus war fortan nie mehr Bestandteil sakralen Brauchtums; er entwickelte sich als Volkstheater sui generis [...]

⁸⁰ Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 13-14.

⁸¹ Vgl. Wiemken, H.: Der griechische Mimus, 1972. S.31-32.

⁸² Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 47.

Zweitens: die Ursprünge des Mimus liegen, wie die der attischen Tragödie, im Bereich des Stegreifspiels, des improvisierten Theaters.⁸³

Heutzutage dient dieser Begriff als Sammelbezeichnung für jene theatralen Erscheinungen, die in irgendeiner Weise mit diesem antiken Volkstheater in Verbindung stehen.⁸⁴ In den theaterwissenschaftlichen Arbeiten

„ist es üblich geworden, unter *Mimus* all das zu verstehen, was beim Versuch, eine Ästhetik des Theaters zu entwerfen, unformulierbar bleibt – obwohl (oder gerade weil) es zum Elementarsten der Theaterkunst gehört.“⁸⁵

Für die Thematik dieser Arbeit ist der antike Mimus deshalb relevant, weil er volkstümliche Darstellungen von Szenen aus dem alltäglichen Leben enthält. Das Mimenensemble bestand aus typisierten und unmaskierten Vertretern bestimmter Stände, die, ursprünglich mittels grober Improvisation, in Form einer Erzählung oder eines Dialogs, Alltagssituationen nachahmten, um das Leben so unverfälscht/authentisch/alltagsnah wie möglich auf die Bühne zu bringen.⁸⁶

Den Darstellungen des Lebens/der Realität waren in der Antike jedoch klare Grenzen gesetzt, da das Alltägliche nur komisch und ohne kritische Hinterfragungen vorgeführt werden durfte. Folglich wurde von dem Ensemble nicht nur verlangt die Typen des Alltags mimetisch zu charakterisieren, sondern zudem medial zu karikieren.⁸⁷

2.3.2 Spätantike – Mittelalter – Renaissance – Neuzeit

Dieses Kapitel widmet sich der Vor- und Frühgeschichte authentisierender Darstellungsformen. Ausgehend von der byzantinischen Spätantike soll das Hauptaugenmerk nicht so sehr darauf liegen, was als *wahr* oder *nicht wahr* gegolten hat, vielmehr sollen jene Konstanten authentisierender Strategien aufgezeigt werden, die sich im Laufe des lateinischen Mittelalters bis in die italienische Renaissance, trotz verschiedener Modifikationen und Transformationen, herauskristallisierten und ohne große Veränderungen von späteren technischen Medien übernommen wurden. Es soll weiter aufgezeigt werden, dass jede Epoche von mimetischen Prozessen geprägt wurde, welche jeweils auf bereits Vorhandenes aufbauten.

⁸³ Wiemken, H.: Der griechische Mimus, 1972. S.33.

⁸⁴ Vgl. Wiemken, H.: Der griechische Mimus, 1972. S. 7.

⁸⁵ Wiemken, H.: Der griechische Mimus, 1972. S. 7.

⁸⁶ Wichtig war die mediale Darstellung des Alltags. Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 11.

⁸⁷ Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 12.

2.3.2.1 Bild und Kontext

Das europäische Mittelalter war gekennzeichnet von einer nach Ständen geordneten Gesellschaft, einer gemeinsamen Kultur- und Bildungssprache in Latein sowie einer streng gläubig christlichen Geisteshaltung in Literatur, Kunst und Wissenschaft. So kam es, dass die in der Antike entstandene Idee der Nachahmung/Darstellung der Natur einer neuen, seit den Anfängen des Mittelalters (ca. 500 n. Chr.) bis tief in die Zeit der Renaissance (ca. 1500 n. Chr.) vorherrschenden Ideologie weichen musste.

„In dieser Zeit greift man auf die Antike zurück, nimmt etwas auf und modifiziert es durch Einfügung in einen neuen Kontext.⁸⁸ [...] Dieser für das Mittelalter charakteristische Prozess der Aufnahme und Einordnung antiker Elemente in das christliche Denken ist mimetisch.“⁸⁹

Von nun an war nicht mehr die Natur Gegenstand der Mimesis, sondern Gott bzw. seine schöpferische Kraft galt von nun an als die höchste nachzuahmende Instanz und als Grundlage jeglichen schöpferischen Handelns. Der kreative Akt des Nachschaffens umfasste weniger eine Produkterzeugung, sondern eher eine geistige Angelegenheit, die in der *imitatio Christi* ihre Vollendung fand. Mimesis wurde als Reproduktion entsprechend einer Idee gesehen⁹⁰. Sie begründete ein Nachfolgeverhältnis in Bezug auf ein Vorbild und ihr Endprodukt konnte eine Ähnlichkeit mit dem Modell aufweisen. In der Renaissance kam zu alledem noch der aus der griechischen Antike bekannte Faktor der Wahrscheinlichkeit hinzu.⁹¹

Besonders im Bereich der visuell gestaltenden Künste suchte man nach geeigneten Wegen die physische Abwesenheit Gottes zu kompensieren. Insgesamt waren drei Aspekte für die mittelalterliche Mimesis kennzeichnend: das *Repräsentationsverhältnis* – dieses bezog sich auf das Verhältnis zwischen dem Vorbild und dem Ergebnis der Mimesis. Aufgrund des grundlegenden Verbots, Aussagen über Gott oder Christus zu tätigen, gingen alle Vorstellungen und Bilder der Künstler auf ein festgeschriebenes Repräsentationsverhältnis zurück. Da sich jede neue Darstellung auf dieses Verhältnis beziehen musste, konnte sie als Repräsentation einer vorangehenden Repräsentation verstanden werden. Der zweite und für dieses Kapitel sehr entscheidende Aspekt war

⁸⁸ Die Epoche der Renaissance durchzog eine Auseinandersetzung zwischen den Vertretern des Humanismus, die die Notwendigkeit einer >>Widergeburt<< der Antike vertraten, und Kritikern dieser Verehrung aus dem Bereich der Philosophie, der Naturwissenschaften und der Kunst, die selbstbewusst an die Möglichkeiten der eigenen Zeit glaubten. In dieser Auseinandersetzung zwischen den >>Alten<< und den >>Modernen<< ging es weniger um die authentische Auffassung des Altertums, als vielmehr um eine reklamierte, kommentierte Antike – es ging folglich um die rechte Interpretation. Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 110,119.

⁸⁹ Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 93.

⁹⁰ Ganz im Sinne Platons ahmte der Künstler nicht die Natur nach, sondern Idee die er von ihr hatte. Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 97.

⁹¹ Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 90.

der *Prozess*. Dieser Aspekt behandelte den Entwicklungsgang, der zu einer bestimmten künstlerischen und literarischen Darstellung führt. Der dritte und letzte Aspekt war das *Ergebnis*.⁹² Als Ausgangspunkt der mittelalterlichen Mimesis, sprich der Repräsentation Gottes, dienten tradierte Vorstellungen⁹³ und Bilder (Bildlegenden), sowie das Streben der Künstler eine Authentisierung ihrer Darstellung durch den Prozess ihrer Entstehung (Entstehungslegenden) zu evozieren.⁹⁴

Strategisch verschiedene Legendenarten bildeten sich zur Authentifizierung des Bildes heraus. Allerdings findet man auch schon in der vorchristlichen Zeit frühe Formen der Authentifizierung – Authentifizierungen, die über das Argument der Autorlosigkeit begründet werden.⁹⁵

Die Auseinandersetzung mit den tradierten Vorbildern führte nicht, wie man vielleicht vermuten könnte, zu bloßen Reproduktionen derselben, als vielmehr zu einer Verknüpfung/Verschmelzung und daher zu neuen Werken, die nicht auf die zugrunde liegenden Modelle reduziert werden konnten. Mimesis kann für diesen Zeitraum demzufolge nicht als reine *imitatio* begriffen werden. Der mimetische Prozess beinhaltete genügend gestalterische Freiräume, welche die Hervorbringung neuer Werke ermöglichten, die zwar in einem mimetischen Verhältnis zu anderen Werken standen, aber dem ungeachtet, dennoch ihren spezifischen Charakter entfalten konnten. Als wesentliche Einflussfaktoren auf den mimetischen Prozess sind vor allem die gesellschaftlichen und individuellen Bedingungen des Künstlers bzw. Autors anzuführen.⁹⁶

Das Besondere einer Darstellung hing hauptsächlich von dem vermittelten Wissen bzw. der Qualität der Beschreibung um seine Entstehung ab. Ihre Authentizität kann primär als ein rezeptiver Effekt verstanden werden, der durch die Bildbetrachtung und dem Wissen um die Legende zustande kam und einen kommunikativen Prozess zwischen Darstellung und Rezipient ins Rollen brachte. Letzen Endes kam es drauf an, ob und inwiefern die Betrachter der Darstellung dazu bereit waren, der jeweiligen Authentizitätsbehauptung der (Entstehungs- und Bild-)Legende zu folgen oder nicht.⁹⁷ Die damaligen Legenden wären somit

⁹² Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 90-91.

⁹³ In der Entwicklung des mittelalterlichen Christentums fand eine *imitatio* der Religion, der Sprache und des Bildungswesen der Spätantike statt. Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 44.

⁹⁴ Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 14.

⁹⁵ Wortmann, V.: Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des Dokumentarischen. – In: Keitz, U.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks, 2001. S. 66.

⁹⁶ Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 95-96.

⁹⁷ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 23.

„als eine die Betrachtung des Rezipienten leitende Kontextinformation zu verstehen, die den Betrachter erst dazu befähigen die Zeichen auf dem Bild als Zeichen der Authentizität zu deuten.“⁹⁸

Inwiefern diese Legenden funktionierten, hing stark von dem jeweiligen historischen Kontext und dem Wissen des Rezipienten um die (Un-)Möglichkeit einer authentischen Darstellung ab. Entscheidend dabei war, dass sich die in den Legenden enthaltene Authentizitätsbehauptung, gemäß ihrer apologetischen Funktion, an die immer wieder auftretende Authentizitätsskepsis anpasste bzw. transformierte.

Kurzum, Bild- und Entstehungslegenden sind folglich so etwas wie Leseanweisungen oder Zeichenerklärungen einer visuellen Darstellung, die indirekt eine Authentizitätssehnsucht des historischen Bildbetrachters offenbaren und die Aufgabe haben die Darstellung jeglicher Authentizitätsskepsis zu entziehen. Entscheidend ist letzten Endes die Mystifizierung und Vermittlung des Entstehungsprozesses mittels sich an die jeweilige Zeit anpassenden Legenden.

Der Medienwissenschaftler Dr. Volker Wortmann unterscheidet drei Authentisierungsmodelle, die sich bereits seit der Spätantike in den vortechnischen Medien visueller Darstellung herausbildeten: Die *acheiropoietische Bildentstehung*, die asketische *Transparenz des Malers* und das *gefundene Bild als authentische Darstellung*; allesamt kontextbezogene Authentisierungsformen.⁹⁹

2.3.2.2 Die acheiropoietische Bildentstehung

Die Authentisierungsstrategie der *acheiropoietischen Bildentstehung* charakterisiert sich durch die Verbannung des Künstlers aus dem Darstellungsprozess. Demzufolge handelt es sich bei dieser *Bild-Erzeugung* um eine entanthropomorphisierte Bildentstehung, die sich als Antwort auf jene Zweifel entwickelte, welche sich allmählich in Bezug auf die anthropomorphen Wirklichkeitsabbildungen der antiken Mimesis breit zu machen schienen.

Der Maler ist nicht mehr Urheber der Darstellung und in den Bildlegenden zumeist nur noch deshalb erwähnt, um mit seinem Scheitern die Grenzüberschreitung herkömmlicher Darstellungsformen zu unterstreichen.¹⁰⁰

„Die Aufgabe der acheiropoietischen Bildlegenden war es, das unvermeidliche Scheitern des Malers (allgemein des Künstlers) und ein Abbild, das ohne sein Zutun zustande

⁹⁸ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 24.

⁹⁹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 79.

¹⁰⁰ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 79.

kam, auszudrücken. Die christliche Umdeutung solcher Legenden sah vor, in Gott den eigentlichen Autor solcher sich selbst hervorbringender Bilder zu sehen.

Die bildliche Darstellung fand ihren Zugang im christlichen Kult, also nur unter der Voraussetzung, dass sie einem autorisierten Selbstausdruck entsprach, dass also das Heilige sich selbst einen Weg in die Welt der Zeichen bahnte, >unbefleckt< und >unberührt< von jeder Kunst; [...]“¹⁰¹

Meist beinhalten diese *entmenschlichten* Bilder eine indexikalische Beziehung (physischen Zusammenhang) zwischen Zeichen und bezeichnetem Gegenstand, die laut den Legenden durch Berührung oder Abdruck zustande kam. Ein berühmtes Beispiel dafür wäre die *vera-icona*-Legende der Frau, die Christus jenes Leichentuch reichte, auf dem ein Abdruck seines Gesichtes zurückblieb.¹⁰² Dieses Tuch enthält das zuvor erwähnte Motiv des Scheiterns. Durch diese Berührung hat nicht ein Künstler, sondern Christus den wunderbaren Abdruck quasi zwangsläufig selbst autorisiert.¹⁰³

„Legenden zeigen auf verschiedene Weise, wie der Mensch beim Versuch der Gottesdarstellung scheitert, Gott ihm im wörtlichen und übertragenen Sinn den Pinsel aus der Hand nimmt und ihm dann sein authentisches Bild schenkt oder finden lässt. Der Argwohn der Bildgegner, dass der Mensch sich ein Bildnis von Gott macht, läuft damit ins Leere. Gerade die Verzweiflung des Malers, das Einverständnis des Scheiterns, also die Autorlosigkeit, authentifiziert das heilige Bild.“¹⁰⁴

Authentifizierung, die auf diesem Wege der Legendisierung hervorgerufen wird, stützt sich auf eine besondere Form der Zuschreibung und zwar auf die Selbstschreibung des Authentischen. Während ein gewöhnliches Bild einen ikonographischen oder symbolischen Bezug zum Dargestellten hat, beruht die Referentialität einer bildtragenden Berührungsreliquie auf einer indexikalischen Basis. Weiters muss der Gläubige die Bedeutung, die er glauben möchte, sozusagen mitgenerieren,

„die Authentifizierung ins sich selbst vollbringen, und dieses Mitgenerieren ist nicht auf den theologischen Glaubensdiskurs beschränkt, auf Ritual oder Liturgie. Es gilt vielfach für die *weltlichen* Künste, bis in unsere Zeit.“¹⁰⁵

Folglich geht die Strategie der acheiropoietischen Authentisierung aus dem Effekt der Bildlegendisierung hervor. Im 13. Jahrhundert wurde die Reliquie vom Bild abgelöst, bzw. übernahm deren Funktion, d.h.:

„Die neue Aufgabe, Tatsächlichkeitserfahrung kraft einer neuen Fiktionalität des Bildes zu erwirken, wurde zu einer der grundlegenden Vorgaben für die Konstitution des neuen Wirklichkeitssinnes in der Bildkunst.“¹⁰⁶

¹⁰¹ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 32.

¹⁰² An der Zeitwende vom zwölften zum dreizehnten Jahrhundert lässt sich eine sukzessive Rezeption und Transformation östlicher Bildlegenden durch das Abendland nachweisen. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 39.

¹⁰³ Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 16.

¹⁰⁴ Wortmann, V.: Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des Dokumentarischen. – In: Keitz, U.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks, 2001. S. 67.

¹⁰⁵ Wortmann, V.: Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des Dokumentarischen. – In: Keitz, U.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks, 2001. S. 67.

Da, wie bereits erwähnt wurde, die Authentizität der Darstellung als ein rezeptiver Effekt verstanden werden kann, konnten mögliche ikonische Beziehungen/Merkmale und die sich daraus ergebenden Ähnlichkeiten zwischen Zeichen und Bezeichnetem, vernachlässigt werden oder allenfalls als Nebeneffekte der unmittelbaren Bildentstehung angesehen werden. Einzig und allein auf die Art der Bildentstehung kam es an.¹⁰⁷ Ob es sich dabei um eine Reproduktion eines acheiropoietischen Bildes oder dem Original handelte, machte demzufolge keinen großen Unterschied, da, ähnlich wie bei der Photographie, die Darstellung ihre Originalität nicht durch eine ihm zugesprochene Reproduzierbarkeit einbüßte. Ihre Qualität war folglich nicht an den einmaligen Schöpfungsakt eines kreativen Künstlersubjekts gebunden.¹⁰⁸ Vielmehr schien gerade diese Möglichkeit der Reproduktion ein Garant dafür zu sein, dass der Darstellungsakt frei von jeglichem künstlerischem Eigensinn und demzufolge *wahr* war. Die Authentizität des Bildes wurde also gerade durch die Möglichkeit seiner Reproduktion gewährleistet. Die neuzeitliche Frage nach der Originalität erübrigte sich insofern, da der Bildbetrachter einen Zusammenhang zwischen der Reproduktion und der dazugehörigen Legende herstellen konnte.¹⁰⁹

Die acheiropoietisch-authentisierenden Bildlegenden, von denen bisher die Rede war, beschreiben Darstellungen, deren Abdruck und Reproduktion auf unmittelbarem Wege erfolgten. Das unterscheidet sie von herkömmlichen Kunstwerken. Interessant für das nun folgende Authentisierungsmodell ist, dass die acheiropoietischen Bilder ihre Authentizität von einer Entstehung herleiteten, die sich frei von jeglicher künstlerischen, individuellen und gestalterischen Einflussnahme durch den *Schöpfer* oder der manipulativen Undurchsichtigkeit des Mediums gab. Das sich zur selben Zeit entwickelnde Modell der *asketischen Transparenz des Malers* gründete seinen Authentizitätsanspruch nämlich nicht durch den Ausschluss des Künstlers, sondern gerade durch seine Integrität im Darstellungsprozess; d.h. gerade der Hinweis auf eine bestimmte Persönlichkeit, als Urheber der Darstellung, sollte die gewünschte Glaubwürdigkeit evozieren. Kurzum, es ging bei beiden Modellen um die Erfüllung von ganz bestimmten Darstellungskriterien, welche nicht allein die technische Ausführung, sondern, wie im zweiten Fall, vor allem die sittliche Lebensführung der Kopisten betraf. Wichtig war, dass die Kriterien für einen Außenstehenden einsichtig und nachvollziehbar waren. Die Grundidee war stets dieselbe: Wollte eine Darstellung authentisch sein, dann durfte sich der Künstler als Subjekt nicht zu einem willkürlichen Schaffen hinreißen

¹⁰⁶ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 44.

¹⁰⁷ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 79-80.

¹⁰⁸ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 34.

¹⁰⁹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 37.

lassen. Der Künstler war aus dem Entstehungsprozess durch seine ihm zugesprochene selbstlose Funktion als transparentes Medium nicht gänzlich ausgeschlossen.¹¹⁰

„Sollte das göttliche Werk heiliger Darstellungen fortgeführt werden, und die Bilder an den Wundern der Acheiropoieten und deren heiliger Maler partizipieren, müsste man einen Weg finden, die Persönlichkeit des Kopisten trotz seiner offensichtlichen und notwendigen Tätigkeit als Maler zu nivellieren.“¹¹¹

2.3.2.3 Die asketische Transparenz des Malers

Das Modell der *asketischen Transparenz des Malers* befasst sich mit der Person des Künstlers. Im Mittelpunkt steht allerdings nicht die Kreativität des Schöpfers und die, ab der Renaissance manifestierende und im neunzehnten Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte, Idee des Genies und seiner Verausgabung unerwarteter und nicht generalisierbarer Fertigkeiten. Der Fokus steht hingegen der selbstlose, jegliches gestalterische Potenzial verlorene Künstler, der mit seiner eigentümlichen Lebensführung die Authentizität seiner Darstellung bestimmt.¹¹² Hier vollzog sich ein Wandel: An Stelle des aus dem Darstellungsprozess ausgeschlossenen Darstellenden, tritt nun ein neues Authentizitätskriterium, welches sich durch die asketische Zurücknahme des Darstellenden definiert, die geistliche Hingabe. Diese Authentisierungsstrategie setzte mehr oder weniger auf denselben Effekt wie die Legendisierung acheiropoietischer Bilder. Es wurden Bild- und Entstehungslegenden verfasst, die versuchten den Künstler ohne Selbstbestimmung, Eigenwille, Ungehorsam, Genusssucht - ohne individualisierenden Aspekten seiner Existenz darzustellen.

Die Einbindung *Heiliger* in die bestehenden Legenden kann als Reaktion hagiographischer Autoren begriffen werden, die Unvollkommenheit und den historischen Abstand zu den Ereignissen zu kompensieren. Damit konnte der einzelne Schöpfungsakt viel detailgenauer und phantasievoller dargestellt werden.¹¹³ Ziel war das Anstreben einer idealisierten medialen Transparenz des Künstlers, durch dessen unbezweifelbarer *Heiligkeit* sämtliche gestalterische Willen und die damit einhergehenden Auswirkungen bereits von vornherein aus dem Darstellungsprozess ausgeschlossen werden konnten.

„Die authentisierende Selbstlosigkeit ist vor allem das Ergebnis einer ethisch-moralischen Verpflichtung, deren Erfüllung sich entweder durch bildbegleitende Wunder

¹¹⁰ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 45.

¹¹¹ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 53.

¹¹² Dieser sog. versklavte Künstlertypus erscheint geradezu als programmatischer Gegenentwurf zu jenem Kunstideal, das sich der Individualität, Atechnizität und dem Abweis rüpelhafter Verfahren verpflichtet sieht.

¹¹³ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 46.

oder durch die monastische Reglementierung der asketischen Übung nachweisen lässt.“¹¹⁴

Wie effektiv dieses Modell war, zeigt sich dadurch, dass oft die bloße Namensnennung des Heiligen die Legende unnötig machte. Entscheidend war, dass sich der Darsteller als reiner Vermittler verstand, d.h. von den Darstellungsgegenständen berichtete, anstatt über sie zu richten. Dieses Ideal konnte nur durch eine asketische Lebensführung eingelöst werden. Die Legenden verbürgten demnach eine quasi dokumentarische Abbildungstreue. Dadurch, dass er sich mittels Askese von seiner *fleischlichen Endlichkeit* und allen *Sünden des Selbst* zu lösen vermochte, erreichte er jene mediale Durchlässigkeit, die ihm die nötige Glaubwürdigkeit seitens der Rezipienten anerkennte.

Betrachtet man einmal die Zunft der Maler und im Speziellen die Legenden über die *heiligen* Vertreter dieser Gemeinschaft, wird verständlich, dass ein Maler bereits durch seine ihm zugesprochene Heiligkeit nicht in der Lage war Inauthentisches hervorzubringen. Noch zusätzlich bestärkt wurde diese authentisierende Selbstlosigkeit durch die Tatsache, dass sich viele der Bilder nicht auf eine transzendent gedachte Wirklichkeit bezogen, sondern auf bereits vorhandene Belegexemplare, deren Authentizitätsfrage längst geklärt wurde. So wurde eine bloße Kopie, in Verbindung mit der *Heiligkeit* ihres Schöpfers, zu einer unverfälschten Reproduktion einer transzendentalen Wirklichkeitsdarstellung, deren Authentizität außer Frage stand und wiederum rückwirkend diesen Wahrheitsanspruch auf die Kopie übertrug.¹¹⁵ Neben der ikonographischen Gestalt der Vorlage, musste der *heilige* Darsteller dafür sorgen, dass auch das Charismatische (die Seele/Aura des Bildes) auf die Kopie mit übertragen wurde. Platons Vorwurf, die visuellen Künste könnten nur nachahmen bzw. nur den Schein des Lebens zeigen und sind folglich der physischen Natur untergeordnet, konnte durch eine solche Sublimierung verteidigt werden:

„Die Ikone geht in ihrer Darstellung über den Begriff der Kunst hinaus. Sie erscheint dem Betrachter so natürlich, dass man das Werk eher der Natur (physei) als der Kunst (techne) zurechnen muss.“¹¹⁶

Die bisher genannten Darstellungskriterien galten nur innerhalb einer eindeutig markierten, kunsthistorischen und genretypischen Periode der Bildgeschichte. Kunst- und künstlerlose Darstellungen und die damit einhergehenden Authentizitätsversprechen waren in erster Linie das Ideal der sakralen Kunst der Spätantike und des Mittelalters.¹¹⁷

¹¹⁴ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 80.

¹¹⁵ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 80.

¹¹⁶ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 55.

¹¹⁷ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 55.

2.3.2.4 Das gefundene Bild

Die Authentisierungsstrategie des *gefundenen Bildes als authentische Darstellung* basiert auf den heidnisch-antiken Berichten der vom Himmel gefallenen Götterbilder, den sogenannten Diipetes. Für das Mittelalter ist es nämlich kennzeichnend, dass antike Grundelemente in das christliche Denken aufgenommen werden. Nach Bild- und Entstehungslegenden, die für eine Authentisierung des Dargestellten unverzichtbar zu sein schienen, sucht man bei den gefundenen Bildern vergebens. Die Umstände ihrer Entstehung bleiben folglich unklar. Und sollten sie dennoch im Kontext christlicher Bildlegenden auftauchen, so nur in abgewandelter Form bereits hinreichend authentisierender Darstellungen:

„Diese Bilder werden unter glücklichen oder wunderbaren Umständen nach jahrhundertlangem Vergessen wiederentdeckt und mit bekannten Entstehungslegenden verknüpft, wobei die Legende mit der Auffindung verschollener Exemplare vor allem dem heiklen Sachverhalt christlicher Bilderlosigkeit früherer Zeiten zu begegnen versucht.“¹¹⁸

Diese *göttlichen* Bilder eines Künstlers waren auch hier, ähnlich wie beim asketischen Maler, von dessen angeblich heiligen Lebensführung abhängig, mit dem einzigen wesentlichen Unterscheid, dass sich der *heilige* Maler mittelalterlicher Legenden, mit seiner vorbestimmten Funktion als Gottesmaler, in der kunstgeschichtlichen Epoche der Renaissance zu einer gottunabhängigen, individuellen, schöpferischen Künstlerpersönlichkeit emanzipierte.¹¹⁹ Durch die Mimesis der *Alten* ergab sich die Möglichkeit, einen persönlichen Stil zu entwickeln und diesen auch auszudrücken. Es war seine Natürlichkeit, die es dem Künstler ermöglichte, die zufälligen Strukturen seiner Umgebung als schon vorhandene Bilder der Natur wahrzunehmen und darzustellen und es war die Autorität der antiken Vorbilder, die den subjektiven Ausdruck des Individuums gegenüber den kirchlichen und weltlichen Ansprüchen legitimierte.¹²⁰ In Bezug auf das Authentisierungsmodell *gefundener Bilder* bedeutete dies, dass sich das in der Natur Vorgefundene, als die Ebene des Authentischen, mit dem natürlichen, schöpferischen Potenzial seines Schöpfers verband. Als kreativen Ausgangspunkt brauchte der Künstler nur noch das in der Natur vorhandene ästhetisch auszuformulieren.

„Die so evozierten Darstellungen sind nicht allein Bilderfindung des Malers, also kein unverwechselbarer Ausdruck seines Gestaltungswillens, jedoch auch nicht authentisches Bild in Form einer kunstlosen Darstellung.“¹²¹

¹¹⁸ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 81.

¹¹⁹ Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 16.

¹²⁰ Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 91-92.

¹²¹ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 81.

Während sich die ersten beiden Authentisierungsmodelle auf das personale Bildnis, die *imago*, mit seinen Personendarstellungen bezogen und zur bevorzugten Methode der Religionspraxis wurden, verlor das authentische Bild nach spätantiker und mittelalterlichem Verständnis als kunst- und künstlerlose Darstellung in der Renaissance sukzessiv an Bedeutung.¹²² Eine Neuorientierung in der Kunst führte schrittweise zu einer Transformation der tradierten Authentizitätskonzepte und zu einem zunehmenden Verlust transzendentaler Verweiskraft seitens der Kirche. Mit der entschiedenen Absage ästhetisch vorformulierter, konventionalisierter Schemata gab sich erstmals ein neuer Künstler als stilbewusstes und schöpferisches Individuum zu erkennen, der einen Anspruch auf *objektive* Erkenntnis erhob. Das neuformulierte künstlerische Selbstverständnis zeigte sich vor allem in dem neu aufkommenden Interesse an einer Selbstinszenierung der künstlerischen Persönlichkeit.¹²³ Die Entfaltung des Individuums sowie die ihm zugeschriebene Subjektivität befanden sich jedoch erst in ihrer Anfangsphase. Weiter zu Berücksichtigen ist die Tatsache, dass das Individuum zu Beginn der Neuzeit, aufgrund des Einflusses mittelalterlicher Traditionen, noch anders bestimmt war als in der Moderne:

„Der Weg zu einer vollkommen freien Wahl des Ausdrucks und der Darstellung war noch nicht freigegeben, noch nicht einmal angebahnt worden. Ein literarischer Autor war weder von den Ausdrucks- und Darstellungsmitteln noch von dem ihm zugestandenen Freiheitsspielraum her dazu fähig, persönliche Welten zu schaffen.“¹²⁴

In der Renaissance wurde das als absolut geltende Modell der *imitatio Christi* des Mittelalters abgelehnt und durch *realistischere* ersetzt, wohingegen der *imitatio der Alten* wiederaufgegriffen wurde, da er einen wichtigen Beitrag zur Konstitution des Individuums darstellte.¹²⁵ Auslöser für die Entstehung des frühen Subjektivismus war der aufkommende Zweifel in die traditionelle, durch die Religion gegebene und von der Theologie festgelegte, kosmische Ordnung, die keine Antworten auf neuartige interpretationsbedürftige Erfahrungen bereit hielt. Dieser Zweifel führt zu einer Neuorientierung des Individuums, dessen Subjektivität eine Ergänzungsfunktion zugesprochen wurde. Ein *Ich* im Sinne eines äußeren Subjekts, welches mit der Person des Autors gleichzusetzen ist, tauchte erst ab dem 15. Jahrhundert auf. Entscheidend für die Humanisten war es, das Prinzip der *imitatio* der Alten mit dem subjektiven Ausdruck

¹²² Die von den Humanisten geforderte Verpflichtung auf die *Alten* bzw. das *imitatio*-Gebot, ist nicht wörtlich zu nehmen, sondern bedeutet vielmehr einen Verweis auf Stilvorbilder. Mit der Verpflichtung auf die antiken Modelle wird die Darstellungsform definiert und strikt organisiert. Darstellungsformen sind demzufolge nicht vollkommen frei, sondern einem, auf gesellschaftliche Macht, beruhenden sozialen Druck unterworfen. Vgl. Gebauer, G.: *Mimesis*, 1992. S. 119-120.

¹²³ Vgl. Wortmann, V.: *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 2003. S. 57.

¹²⁴ Gebauer, G.: *Mimesis*, 1992. S. 120.

¹²⁵ Vgl. Meyer, F. T.: *Filme über sich selbst*, 2005. S. 15.

des Individuums zu vereinen. Einen wichtigen Stellenwert nimmt dabei das Prinzip des Modells ein, da dadurch dem *Ich* klare Grenzen gesetzt werden konnten:

„Die dichterische Freiheit überschreitet nie die spezifischen Grenzen einer speziellen Erlaubnis, die immer dem Eifer der Zensoren unterworfen war.“¹²⁶

Mimesis im Sinne von *imitatio* hatte also, gegenüber des aufkommenden Subjekts und der kirchlichen Autorität, eine kompensatorische Wirkung. Der Preis, den das *Ich* dafür zahlen musste, ist die Unterwerfung gegenüber legitimierte Modellen. Trotz dieser Unterordnung schrieb sich allmählich die Lebenswirklichkeit in die Theorie ästhetischer Produkte ein. Es kam zu einer Veränderung des aristotelischen Bezugssystems. Während sich bei Aristoteles die Mimesis noch auf das Mögliche im Sinne von Wahrscheinlichkeit bezog, wurde diese in der Renaissance durch das Tatsächliche bestimmt. Besonders gut zu verfolgen ist diese Veränderung in der Theatertheorie, in der die Darstellung des Wahrscheinlichen sich dem Postulat nach Einheit der Zeit unterordnen musste, d.h. die im Theaterstück dargestellte Zeit (gespielte Zeit) entsprach der Dauer der Darstellung (Spielzeit).

Es kam folglich soweit, dass das Künstlerische/Poetische dem Prinzip der Realität untergeordnet wurde. Das von der Lebenswirklichkeit Erwartbare wurde zu einem wichtigen Gesichtspunkt bezüglich der Beurteilung künstlerischen und literarischen Schaffens. Paradoxerweise räumten aber gerade diese, der Poesie auferlegten, Restriktionen und Kontrollen dem Individuum genügend Platz ein, seinen subjektiven Ausdruck zu entfalten.¹²⁷

Das grundlegend neue Kunst- und Künstlerverständnis der Renaissance führte den Menschen erstmals vor Augen, dass es die Kunst bzw. der Künstler selbst war, der den Gläubigen ihre visuellen Vorstellungen von der Glaubenswelt vermittelte.¹²⁸ Trotz dieses radikalen Wandels eines kunst- und künstlerlosen Bildverständnisses, waren die neuen Kunstauffassungen an eine unvergängliche Bildtradition gebunden. Das *heilige Bild* wurde als heilige Autorität verabschiedet und als individualkünstlerische Darstellung absoluter Inhalte in den Kunstdiskurs wieder aufgenommen. An die Stelle des selbstlosen Darstellungsprozesses trat nun eine Mystifizierung des Künstlers bzw. eine Aufwertung des Künstlers durch einen hagiographischen Vergleich.¹²⁹

„Mit der Aufwertung des Künstlers im Darstellungsprozess richtet die Legende ihr Augenmerk also zunehmend auf den Künstler selbst; wenn man so will, dann ist es die

¹²⁶ Zit. nach Costa Lima, L. aus: Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 122.

¹²⁷ Vgl. Gebauer, G.: Mimesis, 1992. S. 121-124.

¹²⁸ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 65.

¹²⁹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 66.

personale Authentizität des Malers, die man in dessen Bildern wiederzufinden glaubt – oder richtiger: deren Auffindbarkeit das Ergebnis und offenkundige Interesse der legendisierenden Beschreibung ist.“¹³⁰

Durch diese hagiographische Aufwertung des Künstlers zu einem gottähnlichen, genialischen Wesen, wurde er von seiner ursprünglichen Aufgabe der bloßen Reproduktion der Natur bzw. Gottes gelöst und ihm wurden künstlerisch schöpferische Qualitäten natürlichen Ursprungs zugesprochen, ähnlich der Schöpfungskraft Gottes. An die Stelle der Wirklichkeit christlichen Glaubens trat die Natürlichkeit des Künstlers, die sich mit Hilfe der bekannten Schemata Ausdruck verschaffte. Die Welt und der Kosmos wurde erstmals als etwas Unvollkommenes betrachtet, dem noch einiges hinzuzufügen wäre.

„Der heilige, gottgleiche Maler war also längst nicht mehr Vermittler; er war >Kreator<, selbst schöpferisch und dadurch in der Lage, dem >Wesentlichen< durch Phantasie und Erfindung Ausdruck zu verleihen – oder sogar: durch die Erfindung der Welt >Wesentliches< hinzuzufügen.“¹³¹

Die Einbindung des kreativen Aktes hatte zur Folge, dass das Bedürfnis nach einer authentischen Darstellung allmählich schwand und aus dem Diskurs um das Kunstwerk weitgehend verdrängt wurde. Während also das *authentische* Bild, wie es in den beiden zuvor genannten Authentisierungsmodellen beschrieben wurde, in die genuine Einflussphären der Kirchen zurückgedrängt wurde, vollzog sich mit der Zeit ein Transfer der Funktion authentischer Darstellung auf die sich neu entwickelnden technischen Darstellungsformen. Die bisherigen Authentizitätskriterien und –strategien wurden demzufolge gewissermaßen unverändert auf ein neues Medium übertragen.¹³²

2.3.2.5 Bild und Stil(losigkeit)

Wie bereits erwähnt, legte man in den byzantinischen Bildlegenden zunächst keinen so großen Wert auf die ikonographische Gestalt der legendisierten Darstellung. Statt dem ikonographischen Ausdruck reichte allein das acheiropoietische Abbildversprechen aus. Ähnlich verhielt es sich mit den Legenden heiliger Maler bezüglich ihres medialen Versprechens asketischer Transparenz. Jedoch die Zeiten änderten sich und das Authentizitätsversprechen der Bildlegenden wich sukzessiv dem der spezifischen Bildgestalt.¹³³

¹³⁰ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 61.

¹³¹ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 71.

¹³² Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 82.

¹³³ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 84.

In diesem Kapitel sollen bildimmanente Authentisierungsformen aufgezeigt werden, deren spezifische Form ähnliche Strategien aufweisen, wie die zuvor genannten kontextbezogenen Authentisierungsformen. An die Stelle einer entanthropomorphisierten Bildentstehung, tritt nun ein *entstilisiertes* Bild.

„Während man anfangs noch den Mensch als fleischliches Wesen aus dem Darstellungsprozess zu verbannen versuchte, konzentrierte man sich nun auf den Menschen als einen stilbewussten Individualisten. Erfahrungsgemäß kann man nichts negieren, was man nicht kennt bzw. zu kennen bereit ist. Folglich konnte sich das Ideal stilloser Darstellungen als authentisierendes Attribut erst von dem Zeitpunkt an entfalten, als sich ein anthropomorpher Gestaltungswillen, sprich ausgeprägtes Stilbewusstsein, in den Bildmedien durchzusetzen schien und bekanntlich geschah dies erst seit der kunstgeschichtlichen Epoche der Renaissance, mit ihrer Profilierung von Stil- und Kunstwillen.“¹³⁴

Erst mit der Abkehr von diesem stillosen Stil der Maniera Greca, konnte sich eine stilbewusste Malerei als Produkt eines originellen und schöpferischen Malers entfalten. Mit Einbruch des 17. Jahrhunderts vollzog sich jedoch ein Wandel in der ikonographischen Authentizitätszuschreibung. Erstmals versuchte man für die in der Antike entstandenen und mit wenig darstellerischen Qualitäten ausgestatteten Malereien, eine nicht abwertende Erklärung zu finden. So kam es, dass man die Darstellungen nicht auf eine mangelnde Kunstfertigkeit, sondern auf eine bewusste Stilisierung zurückführte, die wiederum der unverdorbenen Reinheit und Aufrichtigkeit ihres Schöpfers zugeschrieben wurde. Diese Reinheit war gewissermaßen ein programmatisches Gegenmodell zu der überladenden und verdächtig kunstvoll erscheinenden Darstellungspraxis des siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts. Anfangs noch als künstlerisches Unvermögen abgestempelt, galt diese darstellerische Schwäche nun als Garant für Reinheit und Aufrichtigkeit. Ähnlich den kontextbezogenen Authentisierungsformen war auch hier eine legendisierende Bildbeschreibung von Nöten, um die unter der oberflächlichen Darstellung verborgene Bedeutungsebene zu entdecken.¹³⁵ Die von verschiedenen Kunsthistorikern verfassten Legenden veränderten die Perspektive der Bildrezipienten des achtzehnten Jahrhunderts. Dieser Vorstellungswandel verweist im Kontext der strategischen Authentisierung visueller Kommunikate noch auf eine weitere Umwertung:

„Während zu Beginn des vierzehnten Jahrhunderts die Stillosigkeit byzantinischer Importikonen als Kennzeichen quasi dokumentarischer Authentizität gedeutet wird, sieht man im achtzehnten Jahrhundert darin primär den Ausdruck personaler Authentizität.“¹³⁶

¹³⁴ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 85.

¹³⁵ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 87-88.

¹³⁶ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 89.

Diese Umwertung war deshalb von Bedeutung, da es für die personale Authentizität völlig belanglos war, ob die Darstellung im Sinne einer eindeutigen Referenzzuschreibung (Beziehung zwischen sprachlichen Zeichen und ihrem Referenten) authentisch war oder nicht.

„Entscheidend ist vielmehr, dass sich mit der Stillosigkeit der Darstellung die Aufrichtigkeit ihrer Urheber als ästhetische und damit erkennbare Qualität in die Bilder eingeschrieben hatte.“¹³⁷

Die (oftmals stilisierte) stillose Kunst, bzw. ihre Umbewertung wurde zu einer Grundhaltung des 18. Jahrhunderts und als spezifische Form der Authentisierung zu einem eindeutigen Authentizitätssignum erkoren. Dass der affektive Duktus noch nicht Gegenstand des ästhetischen Diskurses war und demzufolge die Forderung nach stilloser Darstellung in der Malerei nur bedingt gestellt werden konnte, kümmerte zu dieser Zeit noch niemanden.¹³⁸

2.3.2.6 Literatur und Stil(losigkeit)

Erste Spuren einer Verbindung von Authentizität und Stilaskese lassen sich in der Literatur erheblich früher nachweisen als in den visuellen Darstellungen. Ein ausgeprägtes Stilbewusstsein und damit auch die Möglichkeit zu einer Stilverweigerung, existierte nämlich bereits seit der Antike. Als Medium diente die gesprochene oder geschriebene Sprache mit ihrem dominierenden Stil der Rhetorik.¹³⁹

„Spätestens seit Platons *Gorgias* steht Rhetorik unter dem Verdacht der bloßen Überredungskunst, der auf Wirkung zielenden strategischen Gestaltung einer Rede, die sich gegenüber dem moralischen, philosophischen oder theologischen Gehalt ihres Sujets gleichgültig verhält.“¹⁴⁰

Zum besseren Verständnis der Formen und Funktionen stilloser Kommunikation in der Literatur, die sich seit der Spätantike herausbilden konnten, eignen sich die von Volker Wortmann entworfenen und auf einer literarisch konstruierten medialen Konstellation basierenden drei Modelle kommunikativer Authentisierungsstrategien: Die *Autorlosigkeit des Textes*, die *Unmittelbarkeit der Äußerung* und die *Stillosigkeit der Sprache*.

Für das Authentisierungsmodell der *Autorlosigkeit des Textes* steht also, wie bereits der Name vorwegnimmt, eine für die öffentliche Rezeption verfasste Niederschrift, die keinen

¹³⁷ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 89.

¹³⁸ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 90.

¹³⁹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 16-17.

¹⁴⁰ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 98.

Autor als deren Urheber vorweisen kann, bzw. keinen Autor im herkömmlichen Sinne, eine Person aus Fleisch und Blut. Geschrieben werden diese autorlosen Texte nämlich vom Leben selbst und können demzufolge eher als soziale und nicht als öffentliche oder ästhetische Konstrukte betrachtet werden.¹⁴¹

„Solange ein Leser glauben kann, ein Textdokument vor Augen zu haben, in das sich lebenspraktische Kommunikation direkt eingeschrieben hat, das von materiellen Interessen, sozialen und emotionalen Beziehungen und Abhängigkeiten geprägt ist, kann er sicher sein, dass nichts in Hinsicht auf ihn als Leser ausgedacht oder hingedreht wurde: was er liest, ist sowohl von seiner Position als auch vom Buchmarkt völlig getrennt.“¹⁴²

Bei diesen Texten muss aber stets zwischen dem Leser und dem Empfänger des Schriftstückes unterschieden werden. Während der Empfänger durch verstellende Motive, welche die Äußerungen autorloser Texte durchaus enthalten können, getäuscht werden kann, weiß der Leser von der Täuschung. Durch diese Integration des Lesers in den kommunikativen Prozess nimmt er die Position des Verbündeten ein und wird dadurch empfänglicher für die Aussagen. Betrachtet man die soeben genannte Differenzierung zwischen Leser und Empfänger vor dem Hintergrund allgemeiner Stillosigkeit, lassen sich zwei Arten autorloser Texte festhalten: Zum einen die Texte einfacher Stillosigkeit und zum anderen jene Texte, die zu ihrer Authentisierung eine mediale Figur heranziehen, wie zum Beispiel einen Empfänger.¹⁴³

Eine weitere Authentisierungsstrategie wäre die *Unmittelbarkeit der Äußerung*. Diese baut auf der vorher genannten Autorlosigkeit des Textes auf und fügt dieser noch den entscheidenden Faktor hinzu, dass der Äußernde, was immer er auch äußert, dies nicht im Hinblick eines potentiellen Rezipienten tut; d.h. die Texte sind nicht für eine Veröffentlichung bestimmt. Die Texte beanspruchen somit für sich ein Unmittelbarkeitsversprechen. Besonders im achtzehnten Jahrhundert war das Vertrauen in öffentliche Kommunikationsformen derart gesunken, dass man glaubte nur in der Sphäre des Privaten bzw. Intimen auf aufrichtige Äußerungen stoßen zu können. Kennzeichnend für unmittelbare Äußerungen ist das starke Interesse seitens des Autors, der Öffentlichkeit *Nicht-Öffentliches* zukommen zu lassen, sowie die daraus sehr deutlich hervorgehende literarische Konstruktion.¹⁴⁴ Da die Öffentlichkeit aus dem Kommunikationsprozess ausgeschlossen wird, unterliegen diese unmittelbaren Äußerungen auch nicht der Gesetzmäßigkeiten öffentlicher Kommunikation und

¹⁴¹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 119.

¹⁴² Berg, J.: Offenbarungen des Faktischen. Gefundene Bilder, gefundene Geschichten. Aus: Blümlinger, C.: Sprung im Spiegel, 1990. S. 108.

¹⁴³ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 119.

¹⁴⁴ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 103.

entziehen sich somit auch deren manipulativen Möglichkeiten. Da unmittelbare Äußerungen einem sozialen, unmittelbaren, kommunikativen und keinem öffentlichen Kontext entstammen, können doppeldeutige Motive ausgeschlossen werden.¹⁴⁵

„Unmittelbare Äußerungen sind dem Leben *abgelauscht* oder [...] der Intimsphäre privater Korrespondenz entrissen.“¹⁴⁶

Damit diese Intimsphäre von einem Rezipienten überhaupt wahrgenommen werden kann, benötigt es einer medialen Konstellation als einer dritten, transmittenden Figur, die nichts hinzufügen und bloße Kopisten der Äußerungen sind. Nur so kann die Authentizität der Äußerungen gewährleistet und zugleich der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Diese mediale Figur ist für die Vermittlung der Intensionslosigkeit des Autors bzw. seines Textes unerlässlich und somit auch für den authentisierenden Effekt. Die Unmittelbarkeits- und Authentizitätsbehauptungen können als zeichentheoretisch subversive Antwort auf jene repressiven Diskursformen gesehen werden, denen man Falschheit, Täuschung und Referenzlosigkeit unterstellt.¹⁴⁷ Dementsprechend entsagten die Autoren solcher Texte auch den rhetorisch verstellenden Formen, die eine geplante Veröffentlichung anstreben würden.

Das Authentisierungsmodell der *Unmittelbarkeit der Äußerung* weist über die bisher genannten Authentisierungsformen hinaus, da die Stillosigkeit des Textes nicht auf eine bewusst vollzogene Bildungsaskese oder der angeblichen Bindungslosigkeit des Autors beruht, sondern vielmehr bereits im Kontext der Textproduktion eingegliedert ist. Aufgrund des Ausschlusses der Öffentlichkeit sowie der Privatheit des Autors unterliegen die Texte nicht den Gesetzmäßigkeiten öffentlicher Kommunikation. Ohne Stilvorgabe ist dessen Verweigerung folglich unmöglich und bereits von vorneherein ausgeschlossen.¹⁴⁸

Das dritte Authentisierungsmodell der *Stillosigkeit der Sprache* bezieht sich auf die Ästhetik der unmittelbaren Aussagen. Diese ist von den Rezipienten stets sichtbar und gibt die fehlende stilistische Selbstkontrolle des Urhebers zu erkennen. Aufgrund der Unmittelbarkeit der Äußerungen erübrigt sich jegliches Motiv ihrer strategischen Verstellung bereits von vorneherein. Stillos meint jedoch nicht nur die *niedrige* Sprache des Volkes, sondern auch die gehobene Sprache. Entscheidend ist, dass egal welche sprachliche Form gewählt wurde, der stillose Gebrauch derselben zu erkennen ist, d.h. für den Rezipienten transparent bleibt.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 105.

¹⁴⁶ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 120.

¹⁴⁷ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 120.

¹⁴⁸ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 105.

¹⁴⁹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 120.

Ähnlich dem apologetischen Reflex der Bildlegenden tritt auch der Wunsch nach einer stillos vermittelten literarischen Kommunikation als Reaktion auf die zunehmende Authentizitätskepsis in die referentielle Funktion der Sprache auf. Der Kultursoziologe und Autor Wolfgang Engler beschreibt die Sprachskepsis wie folgt: „Wer kommuniziert, hat Motive und wer Motive hat, kommuniziert nicht um der Kommunikation willen.“¹⁵⁰ Besonders in der Reiseliteratur der frühen Neuzeit versuchte man die kulturelle Repräsentationskrise zu umgehen, indem man den darin enthaltenen Reiseberichten einen ganz bestimmten Stil auferlegte.

Diese Texte, die größtenteils von Autoren stammten, welche die neuen Länder mit eigenen Augen gesehen haben, wurden in einem Stil verfasst, der vorwiegend bescheiden, phantasielos, wenig erfinderisch und deshalb als sehr verlässlich galt. Den Chronisten der damaligen Zeit wurde vorgeworfen, dass sie ihre Texte mit überladenen Vorreden und stilistischen Finessen ausschmückten. Die Funktion dieser rhetorischen Kunstgriffe sah man in der Verschleierung der Tatsache, dass die *Geschichtsschreiber* die Ereignisse nicht aus eigener Anschauung kennen.

„Wer nicht von eigenem Erleben berichtet, muss überreden. Augenzeugen beanspruchen für sich, die Wahrheit durch Berufung auf gelebte Erfahrung zu garantieren und da sie stets in einem unmittelbaren Kontakt zur Wahrheit stehen, schrieben die *Augenzeugen-Autoren* zwar einfach, in einer klaren, schlichten und unprätentiösen Sprache, dafür aber verlässlich – d.h. ohne die Tatsachen zu verdrehen. So wurde die sprachliche Form zu einem performativen Versprechen dokumentarischer Treue.“¹⁵¹

Kennzeichnend für diese Reisetexte war, dass ihre historiographische und stilistische Qualität oftmals von Dritten (*Lizentiaten*) bestätigt wurde. Dass diese Schriften ca. dreihundert Jahre später, also im neunzehnten Jahrhundert noch immer ihre Glaubwürdigkeit behielten, davon zeugt ein Zitat des Historikers William Prescotts bezüglich des Konquistadors Bernal Diaz del Castillo, der einen Augenzeugenbericht über die Eroberung mittelamerikanischer Hochkulturen unter Hernan Cortes verfasste:

„Bernal Diaz, dieses unverdorbene Naturkind, ist ein äußerst getreuer und wahrhafter Kopist der Natur. Er überträgt Szenen aus dem wirklichen Leben durch eine Art daguerrotypischen Prozess, wenn ich mich so ausdrücken darf, auf das Papier.“¹⁵²

Dieses Zitat ist deshalb so interessant, weil Prescott die Qualität des Reiseberichts mit der dokumentarischen Qualität photographischer Bilder gleichstellt. Voraussetzung dafür ist, wie bereits mehrmals erwähnt, die Transparenz des verwendeten Mediums und da dies bei den Texten die Sprache ist, schien die mediale Klarheit und Transparenz bereits aufgrund der verwendeten stilasketischen Sprache gewährleistet zu sein. Für das

¹⁵⁰ Zit. nach Wolfgang Engler aus: Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 115.

¹⁵¹ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 110.

¹⁵² Zit. nach Bernal Diaz aus: Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 110.

Authentizitätsversprechen entscheidend ist außerdem die dritte vermittelnde Person, im vorhin genannten Fall wäre dies William Prescott. Diese hat die Aufgabe das grundlegende kommunikative Paradoxon zu lösen, Kulturlosigkeit als zivilisationskritische Idee kulturell (d.h. mittel eines sprachlich genau festgelegten Repräsentationssystems) zu vermitteln und gleichzeitig die Qualität der Quelle, also ihre Aufrichtigkeit, zu erhalten. Aufgrund der Unmöglichkeit das kulturkritische Potenzial mittels eines kulturell hoch kodifizierten Repräsentationssystems darzustellen, wird die rhetorische Figur des Vermittlers durch die Konstruktion der medialen Transparenz kurzerhand zu einer vertrauenswürdigen Person.¹⁵³ Diese Konstruktion ähnelt in gewisser Hinsicht der medialen Konstellation anachoretischer Bildbeschreibungen, da beide von sich aus behaupten, einer frei von jeglicher verdächtigen Kultur, unberührten Sphäre unverstellter Ursprünglichkeit zu entstammen. Lässt sich der Rezipient auf diese Konstruktion ein, dann evoziert die mediale Konstellation ein kommunikatives Authentizitätsversprechen, das weniger auf die Darstellung, als vielmehr auf die Beschreibung dieser Darstellung basiert.¹⁵⁴

„Betrachtet man diese drei Modelle, zeigt sich die Sehnsucht nach einer Kommunikation jenseits ihrer symbolischen Kodifizierung“¹⁵⁵, die wiederum als Authentizitätssehnsucht verstanden werden kann. Erst mit dieser Abkehr von den Zeichen glaubte bzw. erhoffte man sich, das *Wahre* der Dinge zu entdecken. In Folge der Aufrichtigkeits- und Authentizitätssehnsucht entwickelten sich stets verschiedene Formen subversiver Authentisierung, die ihre Glaubwürdigkeit aus der systematischen Opposition gegenüber dominanten und zweifelhaften Repräsentationsformen gewinnen konnten.¹⁵⁶

Das hier postulierte, literarisch vermittelte Authentizitätsversprechen einer zeichenlosen Kommunikation scheitert jedoch notgedrungen an dem kommunikativen Paradoxon, dass ein Text, der dominante Repräsentationsformen und ihre charakteristischen Merkmale negieren soll, gerade in seiner kommunikativen Ausformulierung, in der er jene Form literarisch konstruierter, medialer Konstellation mittels Zeichen annehmen muss, seine sprachkritische Funktion erfüllen sollte: „Was immer man negiert, man entrinnt der Form nicht“¹⁵⁷. Das Problemfeld aufrichtiger Kommunikation umfasst folglich nicht nur die Ebene des Inhalts, sondern auch die des formalen Aufbaus. Das zeigen vor allem die Unmittelbarkeitsbehauptungen, die ja trotz ihrer Opposition gegenüber den zeichentheoretisch erstarrten Diskursformen, ihren zeichenhaften Charakter stets

¹⁵³ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 113.

¹⁵⁴ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 114.

¹⁵⁵ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 121.

¹⁵⁶ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 114.

¹⁵⁷ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 121.

behalten. Demzufolge kann auch die reinste Zeichenabstinenz als ein bewusster Stil begriffen werden.

„Gleichwohl aber ist die subversive Verweigerung tradierter Repräsentationsmodi ein strukturelles Muster kommunikativer Authentisierung, die in dieser Konstellation als Reflex einer Sprachskepsis – wenn man so will – das Vertrauen wiederherzustellen und den referentiellen Charakter ihrer Kommunikate zu unterstreichen versucht.“¹⁵⁸

Es wird also nicht die Zeichenhaftigkeit der Äußerungen überwunden, sondern lediglich die zeichenhaft erstarrten und dominierenden Diskursformen. Für einen Authentizitätsdiskurs ist es deshalb unumgänglich die Authentizitätsbehauptungen im Hinblick auf die ihr zugesprochenen kommunikativen Funktionen und ihre jeweiligen historischen Kontexte zu betrachten.¹⁵⁹

Letztendlich wurde der Authentizitätsdiskurs von einem Instrument fortgeführt, von dem man erhoffte die Sehnsucht nach Authentizität endlich stillen zu können und welches als das erste Modell technisch-mechanischer Medialität galt – die Camera obscura.

2.4 Das Zeitalter der mechanisch-leidenschaftslosen Beobachtung

„Was ist die berühmte Höhle Platons anderes als eine Dunkelkammer – und zwar die größte, wie ich meine, die jemals erdacht wurde.“¹⁶⁰

Heutzutage sieht man Profis ebenso wie Amateure, ausgerüstet mit Low-Budget oder High-End-Kameras durch die Straßen ziehen, um alles einzufangen, was ihnen vor die Linse kommt. Die Präsenz von Aufnahmeapparaturen, welcher Art auch immer, ist längst keine Besonderheit mehr. Die Menschen haben gelernt mit ihnen umzugehen und sind es gewohnt abgebildet zu werden. Die anfangs noch umständliche und kostspielige Aufnahmetechnik, derer sich nur sehr wenige bedienen konnten, unterlag den Jahren seit ihrer Erfindung zahllosen emanzipatorischen Prozessen, sowohl die Technik als auch die Ideologie betreffend. Aufgrund ihrer problemlosen und vergleichsweise kostengünstigen Multiplikation wurde sie allmählich auch der Masse zugänglich gemacht. Das war aber, wie bereits erwähnt, nicht immer so. Der Vorgänger dieser kleinen handlichen Alleskönner war alles andere als klein und seine einzige Gemeinsamkeit mit den heutigen Kameras besteht einzig und allein im optischen Prinzip, das bereits seit der *problemata physica* des Aristoteles bekannt ist. Dieses

¹⁵⁸ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 121.

¹⁵⁹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 121.

¹⁶⁰ Valéry, Paul. Aus: <http://www.edgarlissel.de/>. Zugriff: 01.04.2009.

Prinzip besagt, dass wenn durch eine kleine Öffnung in einem völlig abgedunkelten Raum Licht hineinfällt, auf einer dieser Öffnung gegenüberliegenden Oberfläche ein auf dem Kopf stehendes, zentralperspektivisches Abbild der Realität entsteht. Mit der Zeit wurde dieses Prinzip weiterentwickelt und es wurden Methoden entwickelt, mit denen das flüchtig projizierte Bild der *Camera obscura* besser betrachtet und schließlich auch aufgezeichnet werden konnte.

Im Kontext der bisherigen Überlegungen ist weniger dieses optische Prinzip von Bedeutung als vielmehr jene Zuschreibung, die dieser neuartigen Maschinerie die Qualität einer authentischen Abbildung der *Real-Welt* anheftete. Die Mechanik der *Camera obscura* wurde kurzerhand zu dem optischen Modell des Wahrnehmens und sollte von nun an zwischen dem Menschen und der Wirklichkeit vermitteln und infolgedessen den *wahren* Blick stellvertretend für den Menschen generieren als auch garantieren.¹⁶¹

Zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts war man noch davon überzeugt in der *dunklen Kammer* endlich eine geeignete Form der Beobachtung gefunden zu haben, durch die eine bessere (*objektivere*) Erkenntnis über die Welt/Natur gewonnen werden konnte als es bisher möglich war. Der berühmte italienische Physiker, Mathematiker und Astronom Galileo Galilei behauptete zum Beispiel in seiner im Jahre 1610 verfassten Schrift *sidereus nuncius*¹⁶² bezüglich seiner neuen Entdeckungen:

„Großes, so sage ich, zum einen wegen der Erhabenheit des Gegenstandes, zum anderen wegen der bislang unerhörten Neuheit und schließlich wegen des Instruments, durch dessen Hilfe es sich unseren Sinnen offenbart hat. Seine epochalen Entdeckungen, die man mit Hilfe des Fernrohrs mit den Sinnen so klar wahrnehmen kann, dass aller Streit, der die Philosophie seit so vielen Jahren gequält hat, von der mit dem Auge gewonnenen Gewissheit abgelöst wird und uns wortreiche Erörterungen erspart hat.“¹⁶³

Das Instrument, von dem Galileo Galilei hier so begeistert sprach, war das Teleskop. Wie man weiß, bestand seine originäre Leistung nicht in der Erfindung dieser neuartigen Sehmaschine, als vielmehr darin, aus einem vermeintlichen Jahrmarkts-Faszinosum ein Instrument neuzeitlicher Wissenschaft gemacht zu haben. Evident war vor allem seine Positionierung als neuzeitlicher Naturforscher gegen die philosophische Tradition. Sein Vertrauen in sinnlicher wie instrumenteller Beobachtung, mittels derer er glaubte neue

¹⁶¹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 124.

¹⁶² Der lateinische Begriff *sidereus nuncius* bedeutet soviel wie *Sternenbote* und betitelte jenes Werk Galileo Galileis mit dem er vor allem in wissenschaftlichen Kreisen berühmt wurde. Bei diesem Werk handelt es sich um eine, im Jahre 1610 verfasste, wissenschaftliche Abhandlung über die vier Monde des Jupiters, die Beschaffenheit der Mondoberfläche und der Milchstraße. Diese Abhandlung basiert auf Beobachtungen die mittels eines Teleskops gemacht wurden.

¹⁶³ Zit. nach Galileo Galilei aus *sidereus nuncius* S. 100-122. In: Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 126.

Kenntnisse über die Welt und die Natur zu erlangen, war größer als sein Glaube in eine philosophische Erkenntnisgewinnung. Entscheidend war jedoch, dass nicht allein die sinnliche Wahrnehmung (das Sehorgan) für den Erkenntniszuwachs verantwortlich war, sondern eben deren Kombination mit einem optisch, mechanischen Apparat, quasi als Erweiterung des menschlichen Sehapparats, sowie das Vertrauen in ein solches Instrument.

Im sechzehnten Jahrhundert von den Gelehrten weitgehend noch als Kuriosum bezeichnet, sah sich die Mechanik in den darauffolgenden Jahrhunderten, aufgrund der aufkommenden erkenntnistheoretischen Skepsis neuzeitlicher Wissenschaften gegenüber der sinnlichen Wahrnehmung des Menschen, einer stetigen Umwertung ausgesetzt. Optischen Instrumenten wurde zunehmend die Funktion als Vermittler zwischen Mensch und Wirklichkeit zugesprochen. Sie sollten sozusagen, als Erweiterung der sinnlichen *Wahr*-nehmung, einen *wahren* Blick auf die Welt ermöglichen.¹⁶⁴ Ihre Stärken bestanden in ihrer medialen Konstellation, welche eine Darstellung ermöglichte, bei der die äußere Wirklichkeit mittels der leidenschaftslosen Optik ihrer Konstruktion unberührt reflektiert wurde. Der Mensch sollte als wirklichkeitsverstellende Komponente der Wahrnehmung aus dem Darstellungsprozess ausgeschlossen werden. Ähnlich dem apologetischen Reflex der Bildlegenden oder der Wunsch nach einer stillos vermittelten Kommunikation kann man auch diese Um- bzw. Aufwertung der optischen Mechanik als Reaktion auf die zunehmende Authentizitätsskepsis (Wahrnehmungskrise des 17. und 18. Jahrhunderts) verstehen, mit dem Ziel, den in der neuzeitlichen Wissenschaftspolemik auftretenden ontologischen Mangel sinnlicher Wahrnehmung, sowie philosophischer Deutung der Welt zu kompensieren:

„Beide werden von der instrumentellen Beobachtung als so unvollkommen bloßgestellt, dass auch das Universum nicht länger mehr als ein aufgeschlagenes und weitgehend ausgelesenes Buch verstanden werden kann. [...] Die Camera obscura begegnet dem hinsichtlich seiner Sinne verunsicherten Subjekt mit einer Darstellung, die weitgehend autonom auf die Projektionsfläche der dunklen Kammer geworfen wird.“¹⁶⁵

Der in diesen Worten enthaltene Skeptizismus offenbart jene entscheidende Einschränkung, die von neuzeitlichen Wissenschaftlern als Folge der gefallenen Natur des Menschen gedeutet wurde. Der Mensch war in dem Sinne eingeschränkt, als dass ihm aufgrund der neu aufkommenden, instrumentellen Beobachtung der unmittelbare Zugang zu der Welt aberkannt wurde. Dem apologetischen Reflex entsprechend

¹⁶⁴ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 124.

¹⁶⁵ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 127-129.

versuchte man demzufolge mittels der Wissenschaft die menschliche Beherrschung der Natur wiederherzustellen bzw. erst zu ermöglichen. Und dies konnte nur dadurch erreicht werden, wenn mechanische (d.h. unmittelbare) und leidenschaftslose (d.h. frei von jeglicher menschlicher Schwäche) Instrumente (*Camera obscura*, Teleskop usw.) als Vermittler zwischen Mensch und Natur auftreten würden. Der Skeptizismus der Zeit ging so weit, dass der Mensch für all die Irrtümer verantwortlich gemacht wurde, die er bisher aufgrund seiner Leidenschaft und Eitelkeit beging:

„So habe der Mensch bislang in einer verhängnisvollen Abhängigkeit von einem kulturell vorformulierten und damit äußerst bedenklichen Verständnis der Welt gestanden; das Zeige seine blinde Verehrung der Antike. Darüber hinaus würde diese Knechtschaft noch durch die offensichtliche Schwäche und Begrenztheit seiner Sinne verstärkt. Durch beides habe der Mensch jenen unmittelbaren Zugriff auf die Natur eingebüßt, [...]“¹⁶⁶

Interessant ist, dass die Verbindung mangelhafter Organe mit mechanischen und optischen *Prothesen*¹⁶⁷ eine *Entsubjektivierung* des Erkenntnisprozesses zufolge hatte, welche auf eine skeptische Anthropologie und einer offensichtlichen Wunschvorstellung der Technik zurückzuführen ist. Wie der amerikanische Kunsthistoriker Jonathan Crary bemerkt, nahm der Mensch eher die Rolle eines zufälligen Betrachters ein, als die eines aktiven Rezipienten:

„Einerseits ist der Betrachter von der reinen Funktionsweise des Gerätes getrennt und wird zum entkörperlichten Zeugen einer mechanischen und transzendentalen Repräsentation der Objektivität der Welt. Andererseits impliziert jedoch seine bzw. ihre Anwesenheit in der Camera eine räumliche und zeitliche Simultanität der Subjektivität des Menschen und der Objektivität der Apparatur. Der Betrachter ist daher ein eher unabhängiger Bewohner der Dunkelheit, eine marginale, ergänzende Präsenz, unabhängig von der Apparatur der Repräsentation.“¹⁶⁸

Ausgehend von dieser Behauptung seitens Crary kann dem Lichtbild der Camera obscura eine kommunikative Funktion zugeschrieben werden, die sich sehr stark an die der stillos stilisierten Literatur orientiert:

„Alle Kriterien aufrichtiger Kommunikation sind durch den optisch mechanischen Apparat mustergültig erfüllt. Die Autorlosigkeit der Darstellung gibt sich acheiropoietisch zu erkennen, wobei sich nun die einzufordernde mediale Transparenz mit den Naturgesetzen der optischen Physik begründen lässt. Unmittelbar ist die Darstellung durch die das Bild generierende mediale Konstellation, denn die Camera schaltete sich ja zwischen Mensch und Welt, macht also den Betrachter zu einem unabhängigen Beobachter einer Projektion, die jederzeit auch ohne ihn zustande gekommen wäre.“¹⁶⁹

¹⁶⁶ Zit. nach Joseph Glanvill in *The Vanity of Dogmatizing*, 1661. Aus: Wortmann, V.: *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 2003. S. 126-127.

¹⁶⁷ Vgl. Wortmann, V.: *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 2003. S. 128.

¹⁶⁸ Crary, J. Aus: Wortmann, V.: *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 2003. S. 130.

¹⁶⁹ Wortmann, V.: *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 2003. S. 130.

Gerade dieses stillose Abbild der Welt bzw. dessen Absichtslosigkeit und Kontingenz verlieh der mechanisch optischen Apparatur jene Authentizität, die vielen Besuchern/Beobachtern den Eindruck verlieh, dass die durch einfallende Lichtstrahlen erzeugten Bilder als eine Repräsentation der Außenwelt oftmals lebensechter wirkten, als die Objekte der Wirklichkeit selbst. Doch wer war eigentlich dieser stille Besucher, der in der dunklen Kammer die Wirklichkeit zu entdecken glaubte.

2.5 Exkurs: Das *Ich-Subjekt* und die *Erkenntnis* in der Moderne – Skeptizismus, Realismus und Empirismus

Das Subjekt bzw. dessen Ergründung war im Laufe der Geschichte einem ständigen Wandel ausgesetzt, der vor allem auf unterschiedliche Auffassungen aus den verschiedensten Bereichen der Philosophie und Psychologie zurückzuführen ist. „Folglich kann“, wie u.a. der Filmwissenschaftler Frank Thomas Meyer feststellte, „die Konstruktion von Subjektivität nur situativ am jeweils vorherrschenden historischen Kontext geklärt werden. [...] Subjektivität kann gebunden sein an die Genieästhetik des 18. Jahrhunderts, in der dem Autor der Status eines autonom empfindenden und handelnden Subjekts zugesprochen wurde.“¹⁷⁰

Bereits seit der Antike beschäftigten sich Gelehrte mit dem Subjekt oder besser gesagt mit der einhergehenden Erkenntnisproblematik. Mit der Entdeckung der Tatsache, dass das, was man denkt, nicht immer mit dem übereinstimmen muss, was man äußert, setzte allmählich eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem *Subjekt* und seinem *Erkenntnispotential* ein. Besonders interessant und aufschlussreich ist die Entstehung des Subjekts in der Moderne. Der Literaturwissenschaftler Peter Bürger stellt Michel Eyquem de Montaigne¹⁷¹ an den Anfang moderner Subjektkonzeptionen, „weil er anders als Augustinus¹⁷² für seine Selbsterkundung keinen transzendenten Adressaten mehr braucht und das eigene Dasein nicht mehr durch das religiöse Schema von Weltverfallenheit und Leben in Gott perspektiviert.“¹⁷³

2.5.1 Der fühlende Mensch

Der Skeptizismus kann als eine erkenntnistheoretische Richtung in der Philosophie angesehen werden, der es grundsätzlich darum geht aufzuzeigen, dass zum Beweis

¹⁷⁰ Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 24.

¹⁷¹ Michel Eyquem de Montaigne war Politiker, Philosoph und Begründer der Essayistik.

¹⁷² Augustinus benutzte das Mittel der Introspektion um die Stimme Gottes zu empfangen und sein Dasein der göttlichen Autorität und Urteilskraft zu unterwerfen. Vgl. Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts, 1998. S. 218.

¹⁷³ Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts, 1998. S. 218.

einer Hypothese stets grundlegendere, übergeordnete Erkenntnisse herangezogen werden müssen. Demzufolge stößt man im Erkenntnisprozess auf eine unzählige Reihe von aufeinander folgenden Erkenntnissen, sodass ein abschließender Erkenntnisgewinn ausgeschlossen werden kann. Des Weiteren vertritt der Skeptizismus die Meinung, dass jede Vermutung mittels einer gleich starken, entgegengesetzten Vermutung aufgehoben werden kann. Beim Skeptizismus wird das Denken von einem fortwährenden Zweifel begleitet, sodass jede Möglichkeit einer Erkenntnis von der Wirklichkeit/Wahrheit zu erlangen, bereits von vornherein ausgeschlossen werden kann. Demzufolge stellt der Skeptizismus einen Gegenpol zum Realismus oder Empirismus dar, welche an grundlegenden, keiner Beweisführung bedürftigen Wahrheiten glauben.

Montaigne gilt als der Begründer der literarischen Kunstform des Essays, welche er stets als von subjektiver Erfahrung und Reflexion geprägte Erörterungen verstand. Montaigne hatte es sich zu Aufgabe gemacht, die Grenzen der menschlichen Vernunft aufzuzeigen und infolgedessen den Menschen allgemein als fehlerbehaftetes Lebewesen bloßzustellen. Das Subjekt tritt bei ihm gleichzeitig als Erforschendes und Erforschtes auf.¹⁷⁴ Die Person Montaigne markiert den Beginn autobiografischen Selbstverständnisses:

„Erstens durch die Selbsttransparenz des Ichs, zweitens durch seinen Anspruch *unverfälschter Widergabe der eigenen Erfahrung* und schließlich drittens durch die Annahme, sein *Ich-Zustand* könnte über das Medium der Schrift zum Ausdruck kommen.“¹⁷⁵

Montaignes Werke kennzeichnen sich durch eine *Selbstthematisierung*, ein *ästhetisches Bewusstsein* sowie eine *Problematisierung des Erkenntnisgewinns vermittelt sinnlicher Erfahrung*. Montaigne kann also an den Beginn einer ganz speziellen wissenschaftlichen Methodik sowie einer Autorschaft im Sinne der Definition der Moderne gestellt werden.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Vgl. Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts, 1998. S. 36.

¹⁷⁵ Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts, 1998. S. 36.

¹⁷⁶ Vgl. Starobinski, Jean: Montaigne. Denken und Existenz, 1993. S. 442.

2.5.2 Der denkende Mensch

Während bei Montaignes noch der einem nicht-enden-wollenden/könnenden Erkenntnisprozess ausgesetzte, fühlende Mensch im Mittelpunkt steht, setzte sich bei dem französischen Philosophen, Mathematiker und Naturwissenschaftler René Descartes allmählich ein denkender Mensch durch. Für ihn galt der Mensch bzw. das abstrakte Ich als Ausgangspunkt jeglichen Wissens. Infolge seiner Überlegungen über das *rationalistische* Denken¹⁷⁷ und seinem methodischen Skeptizismus, nicht zu verwechseln mit Montaignes Skeptizismus¹⁷⁸, erklärte er den Zweifel zum Paradigma des Denkens:

„Gewiss ist nur, dass ich bestimmte Vorstellungen habe und dass ich wahrzunehmen scheine; nicht aber, dass meine Verbindungen wahr und meine Wahrnehmungsinhalte wirklich sind.“¹⁷⁹

Auf dieser verstärkten Hinwendung zum Selbstbewusstsein ist außerdem sein berühmtes Dictum *cogito ergo sum* (*ich denke, also bin ich*) zurückzuführen. Rückblickend auf Platons Idee-Prinzip glaubte Descartes nicht an einen, auf sinnliche Wahrnehmung zurückzuführenden, Erkenntnisgewinn. Descartes ging noch einen Schritt weiter und sah in den sinnlich aufgenommen *Ideen* eine *Verunreinigung* sowie ein *Hindernis* für die eigenen *angeborenen Ideen*. Demzufolge „muss der Rationalismus das eigentliche Denken von der Eigentümlichkeit der bildlichen Vorstellens befreien.“¹⁸⁰ Seine Abwertung der sinnlichen Wahrnehmung als nicht geeignete Erkenntnisquelle war jedoch an eine von ihm bestimmte Voraussetzung geknüpft. Und zwar ging Descartes davon aus, dass ein denkender Mensch unabhängig von seinen Sinnen, Objekte in seinem Kopf entstehen lassen kann. Die Baupläne sind seine Ideen in Kombination mit seiner Vernunft. Da bei Descartes der Erkenntnisgewinn eng an das Denken gekoppelt war, musste der Mensch die absolute Kontrolle über seinen Ich-Zustand haben. Infolgedessen glaubte Descartes an die Existenz von zwei nicht miteinander in Wechselbeziehung stehenden Substanzen: Geist und Körper. Während Montaignes noch an eine Einheit von Geist und Körper festhielt, wurde diese bei Descartes aufgebrochen, wobei dem Geist und nicht dem Körper der Vorzug als Erkenntnisquelle gegeben wurde. Voraussetzung dafür war wiederum die Tatsache, dass der Denkende auch wirklich existent war; daraus schlussfolgerte er seinen weiteren unbezweifelbaren

¹⁷⁷ René Descartes gilt als der Begründer des modernen frühzeitlichen Rationalismus, bei dem es darum ging, die objektive (d.h. physische, metaphysische und moralische) Struktur der Wirklichkeit zu erkennen.

¹⁷⁸ Montaignes Skeptizismus zwang den Menschen resignativ zu verharren. Descartes methodischer Skeptizismus zielt im Gegensatz dazu auf einen Erkenntnisgewinn.

¹⁷⁹ Zit. nach René Descartes in Gottfried, G.: Grundprobleme der Erkenntnistheorie. Von Descartes zu Wittgenstein, 1993. S. 35-36.

¹⁸⁰ Gottfried, G.: Grundprobleme der Erkenntnistheorie. Von Descartes zu Wittgenstein, 1993. S. 41.

Satz *ego sum, ego existo* (*ich bin, ich existiere*). Interessant ist der Vergleich Montaignes – Descartes, unter anderem aufgrund des Spannungsverhältnisses zwischen erkenntnistheoretischer Rationalität und Irrationalität:

„Während Descartes an die Denkfigur der sicheren Erkenntnis glaubt, stellt Montaigne die Unbeständigkeit, Widersprüchlichkeit und Grenzen der menschlichen Erfahrung in den Vordergrund.“¹⁸¹

Montaigne war der Meinung dass sich die Erscheinungen dem vollen Zugriff eines Subjektes entziehen und demzufolge sich das Sein unerreichbar hinter dem Schein befindet.¹⁸²

2.5.3 Der wahrnehmende Mensch

Die erkenntnistheoretische Richtung der Philosophie, welche sich bevorzugt mit der sinnlichen Wahrnehmung und den daraus gewonnenen Erkenntnissen beschäftigt, ist der Empirismus. Im Gegensatz zum Rationalismus, der das rationale Denken bzw. die Vernunft im Erkenntnisprozess hervorhebt, setzt der Empirismus viel mehr auf die Erfahrung und sinnliche Wahrnehmung. Einer der Hauptvertreter des britischen Empirismus war der englische Philosoph John Locke. Locke stimmte zwar in einigen Punkten mit Descartes rationalistischem Denken überein¹⁸³, doch wendete er sich vom Denken als die allein zugelassene Erkenntnisquelle ab und sah stattdessen in der Erfahrung/sinnlichen Wahrnehmung die Möglichkeit eines Erkenntniszuwachses. Wie Montaigne oder Descartes stellte auch Locke den Zweifel an den Anfang seiner Überlegungen. Im ersten Buch seines aus vier Büchern bestehenden Hauptwerkes *An Essay concerning Humane Understanding* (*Ein Versuch über den menschlichen Verstand*) befasst sich Locke mit dem Ursprung der von Descartes übernommenen, angeborenen Ideen und stellt abschließend eine Vielzahl pragmatischer Argumente gegen die Existenz derselben aus. Die in diesem Buch festgehaltenen Überlegungen stützen sich größtenteils auf eine bereits seit längerem existierende Feststellung: *Nihil es in intellectu quod non prius fuerit in sensibus* (*Nichts ist im Verstand, was nicht vorher in den Sinnen gewesen wäre*). Dem Zusammenhang zwischen Ideen und der Erfahrung widmet sich dann das zweite Buch. Locke vergleicht darin den menschlichen Verstand mit einem weißen Blatt Papier, auf das sich über die sinnliche Wahrnehmung die äußere

¹⁸¹ Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 29.

¹⁸² Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 30.

¹⁸³ In seinem ca. vierjährigen Frankreichaufenthalt hat sich Locke sehr intensiv mit Descartes und dessen Vorstellung einer angeborenen Idee auseinandergesetzt.

Welt aufzeichnet und dadurch den Weg zur Erkenntnis bahnt.¹⁸⁴ Bezogen auf die *Camera obscura* ist interessant, dass Locke den Verstand als einen abgeschlossenen Raum begriff, in den durch verschiedene Öffnungen Ideen der äußeren Wirklichkeit hineintreten und sich auf ein weißes Blatt verewigen. „Der menschliche Geist überwacht die Übereinstimmung zwischen äußerer Welt und innerer Repräsentation, mit dem Ziel, alles Regelwidrige auszuschließen.“¹⁸⁵ Schlussfolgernd könnte man also behaupten, kommt der *Camera obscura* gewissermaßen dieselbe Funktion zu, wie dem menschlichen Geist. Im darauffolgenden dritten Buch untersuchte Locke die Funktion der Sprache im Zusammenhang mit den Ideen und dem Erkenntnisgewinn.

Mit Lockes Abkehr von einer Vorstellung angeborener Ideen wollte er hauptsächlich gegen die zu seiner Zeit vorherrschenden Dogmen, Vorurteilen und Autoritäten vorgehen und, im Sinne der aufklärerischen Tendenz, die Dinge so erklären, wie sie sind. Besonders interessant, vor allem in Hinblick auf die Thematik dieser Arbeit, ist Lockes Ideen- und Erkenntnisconcept. Locke unterscheidet grundsätzlich zwischen einfachen und komplexen Ideen. Einfache Ideen sind innere (d.h. vom Bewusstsein herrührende, geistige Tätigkeiten) wie äußere Eindrücke (d.h. Abbilder, die über die Sinne von der Außenwelt aufgenommen werden), die über einen aktiven Verstand, der die inneren und äußeren Eindrücke gegenüberstellt und vergleicht, in komplexe Ideen umwandelt. Die komplexen Ideen unterschied er wiederum in Substanzen, Relationen und Modi. Als Substanzen bezeichnete er Ideen von Dingen die eine eigenständige Existenz aufwiesen. Das Verhältnis zwischen den einzelnen Ideen ordnete Locke der Kategorie der Relationen zu. Die Modis beinhalteten die geistigen Ideen von Dingen. Die Kategorie der Substanzen unterteilte er außerdem in primäre und sekundäre Qualitäten. Primäre sind solche, die auf den ersten Blick ersichtlich sind (d.h. äußere Erscheinung), Sekundäre sind hingegen solche, die von unserem Geist hinzugefügt werden, wobei keine Übereinstimmung mit der Wirklichkeit gegeben sein muss. Sekundäre Qualitäten sind demzufolge Produkte unseres Geistes und erzeugen eine geistige Welt. Diese wiederum wird durch die Abbildung der Eigenschaften realer Dinge, daher primärere Qualitäten, hervorgerufen – folglich steht die geistige Welt in einer ständigen Wechselbeziehung zu der realen Welt, und dem Mensch bleibt nichts anderes übrig, als diese kombinierte Welt als *die reale Welt* zu begreifen. Die Welt erschließt sich uns demzufolge nicht wie sie ist, sondern stets wie sie uns erscheint.

Die Grundsubstanz der Erkenntnis sind Ideen. Der Erkenntnisprozess beschreibt jenen Prozess, bei dem die einzelnen Ideen miteinander verglichen werden, d.h. ob eine Übereinstimmung bzw. Nichtübereinstimmung vorherrscht. Dieses Urteilsvermögen ist

¹⁸⁴ Vgl. Locke, John: Über den menschlichen Verstand, 1976. S. 185.

¹⁸⁵ Locke, John: Über den menschlichen Verstand, 1976. S. 185.

für den Prozess sehr entscheidend. Locke unterschied drei Elemente der Erkenntnis, die in einem sehr engen Verhältnis zueinander stehen: die *intuitive* Erkenntnis, die *demonstrative* Erkenntnis und die *sensitive* Erkenntnis. Die *intuitive* Erkenntnis stützt sich auf Ideen, die im Geist bereits vorhanden und nicht weiter analysierbar sind. Der Mensch bzw. sein Verstand kann mittels der Vernunft Zusammenhänge zwischen zwei oder mehreren Ideen herstellen. Diesen Teil des Prozesses nannte Locke die *demonstrative* Erkenntnis. Entscheidend dabei ist, dass jede Verknüpfung vorher mit der *intuitiven* Erkenntnis abgeglichen wird. Informationen, die über die Sinne von der realen Welt aufgenommen werden, ordnete er der sensitiven Erkenntnis zu. Mit der aufkommenden Skepsis in die sinnliche Wahrnehmung beschränkte Locke die Erkenntnis letztendlich auf die intuitive und demonstrative Erkenntnis.

„Diese beiden, Intuition und Demonstration, sind die Grade unserer Erkenntnis. Alles, was nicht einer dieser beiden entspricht, ist – wie zuversichtlich man es auch annehmen mag – bloßer Glaube oder Meinung, aber nicht Erkenntnis.“¹⁸⁶

Wie aus dem Zitat ersichtlich ist, beruht Lockes Erkenntnisbegriff allein auf die Erfahrung, wobei die Grenze der sinnlichen Erfahrung nicht durchbrochen werden und folglich das Wesen der äußeren Dinge nicht ergründet werden kann. Diese Ansicht Lockes kann aber nur als Hilfsmittel der Forschung und Wissenschaft angesehen werden, da sie keine universelle Erkenntnis in sich birgt. Schlussfolgernd könnte man also behaupten, dass eine absolute Gewissheit auf empirischen Wege nicht möglich ist: „Allgemeine und sichere Wahrheiten sind lediglich in den Beziehungen und Verhältnissen der abstrakten Ideen begründet.“¹⁸⁷

Auf Lockes Werk *An Essay concerning Humane Understanding* folgten zahlreiche weitere Abhandlungen von bekannten Philosophen, die den Diskurs über die Erkenntnistheorie fortsetzten/ergänzten u.a. *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand* (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1704), *Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis* (George Berkeley, 1709), *Untersuchung über den menschlichen Verstand* (David Hume, 1748), *Kritik der reinen Vernunft* (Immanuel Kant, 1781).

¹⁸⁶ Zit. nach John Locke. In: Thil, U.: John Locke, Essay über den menschlichen Verstand, 1997. S. 127.

¹⁸⁷ Zit. nach John Locke. In: Thil, U.: John Locke, Essay über den menschlichen Verstand, 1997. S. 127.

2.5.4 Zusammenfassung

Wie zu sehen war, wurden in der Vergangenheit zahlreiche, sich ergänzende aber auch widersprechende Beiträge zur Erkenntnistheorie verfasst. Der Diskurs zeigt auf, dass sehr disparate Meinungen im Kreise der Gelehrten zirkulierten, aber grundsätzlich kann man für diesen Zeitraum mit den Persönlichkeiten Descartes, Locke und Montaigne die drei wichtigsten Strömungen aufzeigen. Während der *rationale* Descartes an einem Erkenntnisgewinn über die Vernunft/den Verstand des Menschen festhielt, glaubte der *Empirist* Locke diesen mit Hilfe seiner Sinne zu erlangen. Bei Montaigne, dem *Skeptiker*, wurde der Erkenntnisgewinn grundsätzlich auf die härteste Probe gestellt und ständig hinterfragt.

Die drei Strömungen Rationalismus, Empirismus und Skeptizismus wurden hier deshalb angeführt und kurz angeführt, weil hinter diesen unterschiedlichen Polen Denkansätze stecken, die bis in die Gegenwart der heutigen modernen (Massen-)Medien hineinreichen.

„Auf der einen Seite aufklärerische-ambitionierte Ansätze, die dem Primat der Wahrheitsfindung unterliegen (sei es mittels des Verstandes [Rationalismus] oder mittels der Sinne [Empirismus]), auf der einen Seite künstlerische bzw. essayistische Verfahren, die Wahrnehmungskonventionen problematisieren und eine skeptische Grundhaltung gegenüber jedwedem Form- und Wahrheitsanspruch und gegen die Paradigmen der Wissenschaft einnehmen (die Grundhaltung des Skeptizismus).“¹⁸⁸

2.6 Mechanische vs. sinnliche Wahrnehmung

Wie bereits erwähnt hatte die Camera obscura eine Lücke zu füllen und zwar jene erkenntnistheoretische Kluft, die zwischen der gefallenen Natur des Menschen und den Geheimnissen der Realität aufbrach. Das authentische Abbildversprechen der technischen Apparatur wurde jedoch erst mit der zunehmenden Wahrnehmungskrise des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vom Erkenntnisdiskurs voll ausgeschöpft. Dass das menschliche Auge zahlreichen optischen Täuschungen unterlegen ist, erkannte bereits F. J. Kepler. Er untersuchte als einer der ersten die physikalischen Probleme, die auftreten, wenn ein Bild auf der Netzhaut des Auges entsteht. Gegenüber anderen Forschern seiner Zeit konzentrierte sich Kepler also nicht auf die psychische, sondern auf die physische Wahrnehmung.¹⁸⁹ Eine weitere einschneidende Persönlichkeit war I. Kant, da nach seinen zahlreichen Abhandlungen, die er vorzugsweise der subjektiven Erkenntnistheorie widmete (u.a. *Kritik der reinen*

¹⁸⁸ Bürger, P.: Das Verschwinden des Subjekts, 1998. S. 45.

¹⁸⁹ Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 32.

Vernunft), das bloße Sehen zum Objekt der Wissenschaft wurde.¹⁹⁰ Einen besonders hohen Stellenwert hatte das Sehen bei Goethe. Dieser setzte sich im Gegensatz zu Kepler mit der psychischen Seite der Wahrnehmung auseinander, d.h. er verband das optisch wahre Netzhautbild mit der körperlichen Subjektivität des Betrachters, wodurch das physikalische Sehen zu einem persönlichen, individuellen und autonomen Sehen wurde:

„Die als absolut und objektiv geltenden Farbwerte der Newton’schen Theorie ersetzt Goethe in seiner nach-kantianischen Vorstellung durch die Entstehung wechselnder Farbschattierungen im menschlichen Subjekt. Mit seiner Entdeckung des subjektiven Sehens markiert Goethe eine der Voraussetzungen der Moderne.“¹⁹¹

Neben Goethe vertrat auch der französische Metaphysiker Maine de Biran die Idee des subjektiven Sehens. Er war der Meinung, dass jeder Mensch sein eigenes inneres Licht besäße und dass dieses sich dem von Außen eintretenden Licht widersetzen würde. De Briens Leistung bestand darin, zwischen inneren und äußeren Eindrücken zu unterscheiden, sowie bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts in der Autonomie und den Willensakten innerer Eindrücke die grundlegendsten Voraussetzungen für Subjektivität zu sehen. An eine Verschmelzung von innerem und äußerem Licht glaubte wiederum der deutsche Philosoph und Autor Arthur Schopenhauer in seinem 1819 veröffentlichten Werk *Über das Sehn und die Farbe*. Eine strikte Trennung von innen und außen, wie sie de Brain vorsah, war für ihn deshalb unmöglich, weil sich beim Betrachten, der Betrachtende mit dem Betrachtenden zu einer untrennbaren Einheit zusammenfügen.¹⁹² Zusammenfassend kann man sagen, gab es zu jener Zeit sehr ambivalente Meinungen dazu, was im Auge, dem Gehirn und vor allem dazwischen alles vor sich geht. Der Sehapparat, seine Fehlbarkeit sowie die Informationsverarbeitungszentrale des Menschen offenbarten sich gegenüber der klaren und einfachen Apparatur der Camera obscura als ein dunkler, trüber und hoch komplizierter Ort, den es zu ergründen galt.

Mit der fortschreitenden Modernisierung erkenntnistheoretischer Ansätze und der veränderten Seherfahrung im 19. Jahrhundert kam es zu einer Zeit, in der die unumstößliche Behauptung von Wahrheit – wie sie durch die Camera obscura verkörpert wurde – zunehmend unter Legitimationsdruck geriet und in der das *normale* Sehen, mit all seinen Mängeln und Schwächen erforscht wurde. Die aus diesem Zeitraum stammenden, optischen Geräte, die der Fotografie ca. ein halbes Jahrhundert vorausgingen, waren: das *Phenakistiskop*, das *Thaumatrope* und das *Stereoskop*. Diese neuen einschneidenden Erfindungen rückten die Wahrnehmung in ein neues Licht: von

¹⁹⁰ Vgl. Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft, 1956. S. 20.

¹⁹¹ Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 33.

¹⁹² Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 33-34.

nun an galt sinnliches Erfahren grundsätzlich als ein Erfassen von Unterschieden. Die Erkenntnis, dass das Sehen mit der Physiologie des menschlichen Körpers verbunden ist, führte zu einem Paradigmenwechsel. Vorher bedurfte es jedoch der Entstehung der physiologischen (wissenschaftlichen und philosophischen) Optik des 19. Jahrhunderts, sowie der Verschmelzung eines physiologischen Betrachters mit einem autonomen Betrachter im Sinne de Briens. Die Grundlage für die Erfindung des Phenakistiskops (Wunderrad/Wundertrommel/Augentäuschung, 1832) waren die Erkenntnisse des belgischen Physikers J. A. F. Plateaus, die er bezüglich der Beharrlichkeit des Seheindrucks und dem damit einhergehenden Bewegungseindruck machte. Das Phenakistiskop ermöglichte erstmals die Dekomposition von Bewegungsabläufen, deren Untersuchung, die Reproduktion der Realgeschwindigkeit eines Objektes und wird heutzutage von vielen als Ausgangspunkt des modernen Kinos bezeichnet. Weitere wichtige Erfindungen aus diesem Zeitraum waren das Thaumatrope (Wunderdreher/Wunderscheibe, 1827) und das Stroboskop (griech. Strobos = Taumel, Wirbel, Strudel; scopein = beobachten untersuchen). Beiden Erfindungen lag die wissenschaftliche Erkenntnis zugrunde, dass ein Eindruck, den das Gehirn von einem Bild hat, etwa eine Achtelsekunde anhält, nachdem das Bild verschwunden ist. Dieser Effekt verursacht eine optische Täuschung (in diesem Fall eine Bewegung), die auf die Nachbildwirkung im menschlichen Gehirn zurückzuführen ist. Dieser Nachbildwirkung-Effekt ist unter anderem für den Bewegungseindruck im Film verantwortlich. Außerdem verweist diese Möglichkeit/Täuschung Bewegung auf die Fehlbarkeit menschlicher Wahrnehmung zu simulieren. In Zweifel gestellt wird die Unfehlbarkeit menschlicher Wahrnehmung außerdem von Jonathan Crary, wenn er behauptet:

„Der physiologische Apparat des Menschen [...] ist seiner Natur nach alles andere als apodiktisch oder universell wie die >Schauspiele< von Zeit und Raum, sondern mangelhaft, inkonsistent und Täuschungen wie Manipulations- und Stimulationsprozessen von Außen unterworfen, die vermögen, die Erfahrung für das Subjekt zu produzieren. Stereoskop und Phenakistiskop bieten zwar die Möglichkeit einer medialen Wirklichkeitserfahrung im 19. Jahrhundert, geben aber nicht vor, das Reale sei irgendetwas anderes als das Produkt einer mechanischen Apparatur.“¹⁹³

Der zu dieser Zeit neu aufkommende Wunsch nach mehr Illusion seitens der Rezipienten, muss vor dem Hintergrund betrachtet werden, dass der traditionelle, kartesianische Subjektbegriff – Vorstellung eines kohärenten Subjekts, das das autonome Zentrum seiner Handlung und seines Denken ist – längst verabschiedet und durch den Begriff eines dezentrierten und inkohärenten Subjekts ersetzt wurde. Das Aufkommen *neuer Medien*, wie das Stereoskop, führte zu einer radikalen Neudefinition von Identität, Subjektivität und Gesellschaft. Schlagworte wie *Repräsentation*

¹⁹³ Zit. nach Jonathan Crary. In: Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 36-37.

(Produktion von Bedeutung) und *Subjekt* führten den neu aufkommenden Diskurs an. Laut Crary kam es aufgrund der technologisch begründeten Geschichte des Sehens zu einer erkenntnistheoretischen Verschiebung. Diese Verschiebung war wiederum von verfügbaren, Wahrnehmungs-, Darstellungs-, und Identifikationsparametern des jeweiligen Zeitpunkts abhängig. Die aufkommende kritische Betrachtung der Mechanismen der Subjektkonstituierung wurde schon bald mit einem neuen Diskurs über Bedeutungsproduktion verbunden.

Den Vorgang der Subjektkonstituierung beschrieb der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan¹⁹⁴ als ein *Fotografiert-Werden*, insofern das Subjekt sich als Bild in das Feld des Sichtbaren – symbolischen Ordnung – einschreibt, d.h. repräsentiert wird. Nach Lacan war das Mittel der Repräsentation der Blick, den er mit dem Begriff der Kamera gleichsetzt. Unter diesem Blick ist nicht so sehr der Blick eines Subjekts oder der Blick eines Anderen gemeint, sondern der Blick einer imaginierten Instanz, die das Subjekt als solches konstituiert und zwischen Subjekt und Blick vermittelt. Diese Instanz bezeichnete Lacan als den *Bildschirm*.¹⁹⁵ Der Lacansche Begriff des Bildschirms ist deshalb von Bedeutung, weil er die in einer Kultur zu einem bestimmten Zeitpunkt vorherrschenden bzw. verfügbaren Bilder bzw. Denkschemata¹⁹⁶ und deren Repräsentation- und Wahrnehmungsstrukturen einer Gesellschaft sichtbar macht. Das bedeutet, dass es eine *direkte* Wahrnehmung der Dinge sowie des Selbst gar nicht geben kann. Dies ist nur über den Bildschirm, d.h. im Rahmen des kulturell Vorstellbaren möglich. In Hinblick auf die Bedeutung einer konkreten Technologie, verbindet sich die Lacansche Idee des Bildschirms mit der neuen technischen Apparatur, sodass daraus ein neues kulturelles Repräsentationssystem entsteht, welches Bilder darzustellen vermag, die mit den Sinnen erfasst werden können.¹⁹⁷

„Der Bildschirm ist die Vermittlungsinstanz, über die die Funktion des Blicks – und damit die Kontingenz bzw. das Ins-Bild-Gesetzt-Sein – des Subjekts erfahrbar wird. Insofern der Apparat/die Technologie dem Bildschirm inhärent ist, ist er mitbestimmend für die Art und Weise, wie diese Kontingenz erfahrbar bzw. umgekehrt weitgehend verschleiert wird, um (entgegen dieser Erfahrung) die Illusion eines transzendenten und autonomen Subjekts aufrechtzuerhalten.“¹⁹⁸

¹⁹⁴ Jacques-Marie Émile Lacan.

¹⁹⁵ Für Lacan strukturiert der Bildschirm die Wahrnehmung sowie unser Wahrgenommenwerden.

¹⁹⁶ Diese können quasi als Filter für den Bildschirm/Blick verstanden werden.

¹⁹⁷ Vgl. Lummerding, Susanne: Darüber im Bild zu sein, im Bild zu sein / Being in the Picture About Being in the Picture (1998). http://www.camera-austria.at/ca_volltext.cfm?aid=1619511520&cat=1&heftid=907776612. Zugriff: 10.09.2008

¹⁹⁸ Lummerding, Susanne: Darüber im Bild zu sein, im Bild zu sein / Being in the Picture About Being in the Picture (1998). http://www.camera-austria.at/ca_volltext.cfm?aid=1619511520&cat=1&heftid=907776612. Zugriff: 10.09.2008

Gängige Lehrmeinungen gehen von einer kontinuierlichen Entwicklung optischer Geräte – von der Camera obscura über die Fotokamera bis zum Film – aus. Demzufolge müsste sich das System kultureller Repräsentation ebenfalls gleichbleibend weiterentwickelt haben. Dass dies jedoch nicht der Fall war, davon zeugt eine These von Crary, welche er in seinem 1990 erschienenen Buch *Techniques of the Observer*, formulierte. Er geht von der Annahme aus, dass ab dem 19. Jahrhundert mit der Erfindung der Fotografie, der Kamera, insbesondere aber des Stereoskops, eine radikale Abstraktion und Neustrukturierung der optischen Erfahrung stattgefunden habe. Die daraus resultierende Verschiebung von einer geometrischen zu einer physiologischen Optik führte zu jenem epistemologischen Bruch, der bereits angeführt wurde. Im Feld der geometrischen Optik führt Crary paradigmatisch das Prinzip der Camera obscura an, da diese im Unterschied zu einer konventionellen perspektivischen Konstruktion dem Besucher keine fixe Betrachtungsposition vorschreibt. Bereits dieser kleine Spielraum/Bewegungsfreiheit in Verbindung mit der Voraussetzung einer räumlichen und zeitlichen Simultaneität von menschlicher Subjektivität und (optischem) Apparat sowie der Trennung zwischen Auge und Welt suggeriert dem Betrachter die Vorstellung eines freien bzw. unabhängigen Individuums. Außerdem manifestiert sich in der dunklen Kammer erstmals ein vom menschlichen Körper unabhängiges Sehen, das auch nicht mit dem Gesehenen gleichzusetzen ist. Mit den neuen optischen Apparaturen des 19. Jahrhunderts, wie dem Stereoskop, kam jedoch der erkenntnistheoretische Bruch und mit ihm das Zeitalter der physiologischen Optik. Die neuen optischen Geräte stellten eines ganz klar dar und zwar die Differenz zwischen einem, auf technologische Errungenschaften basierenden, physikalisch fundierten optischen Prinzip und dem Prinzip des menschlichen Sehens. Die Tatsache, dass der bipolare menschliche Sehapparat aus zwei jeweils für ein Auge bestimmten Bildern zu einem fiktiven, räumlich erscheinenden Bild zusammenfügt, verdeutlicht neben der gerade erwähnten Trennung zwischen optischem Apparat und menschlichem Auge unter anderem eine Nicht-Trennbarkeit von Auge und Objekt. Das Auge verlor demnach seine autoritäre Position als *das* Instrument zur Erkennung einer dem Auge äußeren Wirklichkeit.¹⁹⁹

„Das Auge sieht nicht etwas, was von ihm getrennt wäre, sondern einen unbegrenzten Bereich, in dem die Unterscheidung zwischen internen Sinneswahrnehmungen und externen Zeichen nicht aufrechtzuerhalten ist.“²⁰⁰

¹⁹⁹ Vgl. Lummerding, Susanne: *Darüber im Bild zu sein, im Bild zu sein / Being in the Picture About Being in the Picture* (1998). http://www.camera-austria.at/ca_volltext.cfm?aid=1619511520&cat=1&heftid=907776612. Zugriff: 10.09.2008

²⁰⁰ Lummerding, Susanne: *Darüber im Bild zu sein, im Bild zu sein / Being in the Picture About Being in the Picture* (1998). http://www.camera-austria.at/ca_volltext.cfm?aid=1619511520&cat=1&heftid=907776612. Zugriff: 10.09.2008

Crary weist in seinem Buch darauf hin, dass es nicht so sehr auf eine Ersatzrealität durch ein Simlacrum ankam, als vielmehr darauf, dass das Vertrauen in den eigenen Sehapparat verloren ging. „Der Glaube an die vermeintliche Objektivität und Autorität des Auges, schwand laut Crary zudem mit dem zunehmenden Verständnis des Sehorgans als Objekt, nicht als Subjekt optischen Wissens.“²⁰¹ Das Sehen wurde erstmals zu einem wissenschaftlichen Untersuchungsobjekt. Infolgedessen kann der Status des objektiven Betrachters vollkommen verabschiedet und durch einen neuen Betrachtertyp ersetzt werden. Dieser Typus, der nicht mehr als einer zu verstehen ist, der die Welt aus einer objektiven, vermeintlich transzendenten, kontrollierten Position aus betrachtet, sondern vielmehr als einer, dessen unzuverlässige und determinierte Sicht ihn von dieser privilegierten Position verdrängte und in die Weiten des subjektiven Sehens und Wissens führte, konnte ab diesem Zeitpunkt, als ein unvollkommener, manipulierbarer, subjektiver Betrachter angesehen werden. Stets entscheidend im Medienkampf des 18. und 19. Jahrhunderts war das Verhältnis bzw. die Abhängigkeit zwischen der verwendeten Apparatur und dem menschlichen Sehapparat, dem Auge. Beim Stereoskop zum Beispiel, war die Unterscheidung zwischen Apparatur und Auge sehr klar ausgestellt. Bei der Fotografie und später dem Kino hingegen, griff man auf bereits vergangene Darstellungscodes (perspektivische), quasi als Erweiterung menschlichen Sehens, zurück. Somit räumte die Fotografie, im Gegensatz zum Stereoskop, dem Betrachter die Position scheinbarer visueller Autorität ein – der Betrachter hatte nicht mehr das Gefühl, sein Blick wird gelenkt/manipuliert, sondern er sah in dem optisch-mechanisch festgehaltenen Blick die Kongruenz seines eigenen Blicks. Dieser Neupositionierung des Subjekts als ein autoritäres Betrachter-Objekt in dem neu eingeführten Seh- und Erkenntnisprozesses war es zu verdanken, dass die Fotografie gegenüber früheren optischen Geräten als Medium der Welt bis heute erhalten blieb. Wie zu sehen ist, war also das unterschiedliche Verhältnis zwischen Art und Weise, wie sich die Kontingenz (von Subjektivität und Repräsentation) bemerkbar macht (Bsp.: Stereoskop) und wie sie verdeckt wird (Bsp.: Fotografie), für das Überleben der einzelnen Technologien ausschlaggebend. Grundsätzlich lassen sich zwei Gründe aufzeigen, weshalb die Fotografie die bisher genannten optischen Instrumente verdrängte: Zum einen wurde der körperliche Kontakt mit der Apparatur zunehmend unakzeptabel und zum anderen suspendierten die optischen Geräte des 19.

²⁰¹ Lummerding, Susanne: Darüber im Bild zu sein, im Bild zu sein / Being in the Picture About Being in the Picture (1998). http://www.camera-austria.at/ca_volltext.cfm?aid=1619511520&cat=1&heftid=907776612. Zugriff: 10.09.2008

Jahrhunderts die referentielle Illusion zwischen dem Betrachter und seinem Erkenntnisfeld.²⁰² Crary schreibt dazu:

„Die Fotografie besiegte das Stereoskop als Mittel des visuellen Konsums [...], weil sie die Fiktion, das >freie< Subjekt der Camera obscura sei noch immer möglich, wiederbelebte und fortsetze.“²⁰³

Mit dem Aufkommen des Wunsches seitens der Rezipienten nach mehr Illusion, suchte man schließlich nach Wegen die Apparatur vom Betrachter zu trennen.

„Die rasante Industrialisierung mit der damit verbundenen Modernisierung der Gesellschaft und der Entstehung einer neuen Bedürfnissituation kam der technischen Entwicklung einer rationellen Bilderproduktion durch die Fotografie und später den Film entgegen. Das Bedürfnis nach medial vermittelter Authentizität spielte dabei eine große Rolle.“²⁰⁴

2.6.1 Fotografie

Ab dem 16. Jahrhundert durchlief die Camera obscura eine stetige technische Weiterentwicklung. Sie wurde immer kleiner und handlicher, sodass sie schließlich zu einer sogenannten Kastenkamera, bei der das auf eine Scheibe geworfene Bild von hinten betrachtet werden konnte, zusammenschrumpfte. Ihre technische Vollendung kam dann gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Mittels Linsensysteme und Spiegelkonstruktionen wurde die *Kamera* derart verbessert, dass der Betrachter kein spiegelverkehrt projiziertes, sondern ein aufrecht stehendes Bild der Welt zu sehen bekam. Mit der veränderten Technik setzte allmählich auch eine Veränderung im Gebrauch der Apparatur ein. Anfangs von den Künstlern/Malern im Prozess der Wirklichkeitsreproduktion noch als zweitrangig angesehen, d.h. das projizierte Bild sah unter den besten Umständen wie gemalt aus, veränderten sich das Machtverhältnis. Die von der Camera obscura produzierten Bilder galten von nun an als Vorbilder, an deren realitätsnaher Darstellung sich wiederum Kunst und Maler zu messen hatten. Wichtig anzumerken ist an dieser Stelle, dass der Großteil derjenigen, die für ihre Arbeit die Camera obscura zur Hilfe nahmen, dies nicht aufgrund ihres spezifischen Abbildversprechens²⁰⁵, als vielmehr wegen des erzielbaren illusionistischen Effektes taten. Ein Meister darin war der für die Entstehung der ersten fotografischen Verfahren entscheidende Panoramen- und Bühnenmaler Louis Jacques Mandé Daguerre. Sein Interesse an der Erzeugung von Illusion in Kombination mit der technischen Apparatur

²⁰² Vgl. ²⁰² Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 22-23.

²⁰³ Crary, J. In: Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 23.

²⁰⁴ Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 37.

²⁰⁵ Das Interesse nach einer authentischen Darstellung war noch nicht ausschlaggebend.

der Camera obscura veranlasste ihn dazu, zusammen mit seinem Partner Charles Marie Bouton das Diorama²⁰⁶ zu erfinden und lange Zeit zu betreiben. Die Camera obscura wurde von den beiden ausschließlich als Zeichenhilfe für die Anfertigung ihrer Naturskizzen verwendet. Anschließend wurden die Skizzen auf den lichtdurchlässigen Stoff der in den Dioramen verwendeten Prospekte übertragen und mit transparenter Farbe bemalt. Da der Akt des *Abpausens* sehr mühsam und zeitaufwendig war, suchte Daguerre nach Möglichkeiten die flüchtigen Bilder des Apparates gewissermaßen selbstmalend – daher, ohne sie selbst abzeichnen zu müssen – festzuhalten. Nach zahlreichen, wenig Erfolg versprechenden Alleinversuchen mittels phosphoreszierender Chemikalien die Bilder einzufangen, wandte sich Daguerre schließlich an Joseph Nicéphore Niepces. Dieser hatte bis zu diesem Zeitpunkt bereits einige erfolgreiche Experimente mit lichtempfindlichem Silberchlorid und Asphaltplatten hinter sich. Sein im Sommer 1826 entwickeltes Positiv-Verfahren, aus dem heraus eines der ersten bis heute erhaltenen Fotografien resultiert, bezeichnete er als *Heliographie* (Sonnenzeichnung/beschreibung) und seine Bilder dementsprechend *Heliographien*. Nach zahlreichen Versuchen des Zweiergespanns die unzumutbare Belichtungszeit von bis zu acht Stunden zu unterbieten, gelang Daguerre, nach dem Tod seines Forschungspartners Niepces (1833), in den Jahren zwischen 1835 und 1839 endlich der entscheidende Durchbruch. Dank Daguerre war es nun möglich, ein latent vorhandenes Bild bereits nach einer kurzen Belichtungsphase mit Quecksilberdampf sichtbar zu machen und dieses mit einer Kochsalzlösung zu fixieren. Dieses vielversprechende Verfahren taufte Daguerre bezeichnenderweise, wie könnte es anders sein, *Daguerreotypie*. Im Januar 1839 bekundete der französische Physiker und Astronom Dominique François Jean Arago vor der Akademie der Wissenschaft seine Begeisterung für das neue Verfahren mit den Worten:

„Alle Welt kennt den Camera obscura genannten optischen Apparat, dessen Erfindung auf J. B. Porta zurückgeht. Alle Welt hat gesehen, mit welcher Genauigkeit und Wahrheit in Form, Farbe und Tönung die Objekte der Außenwelt auf der Mattscheibe im Brennpunkt der großen Linse abgebildet werden, die den wesentlichen Teil des Instruments bildet. Alle Welt hat dieses Abbild bewundert und nur bedauert, dass sie sich nicht festhalten lassen. Dieses Bedauern wird jetzt gegenstandslos sein: Herr Daguerre hat eine besondere Art von Platten erfunden, auf denen das optische Bild einen dauernden Eindruck hinterlässt, Platten, auf denen alles, was das Bild umfasst, abgebildet wird bis zur kleinsten Einzelheit mit einer Exaktheit, mit einer Feinheit die unglaublich ist. Es wäre tatsächlich keine Übertreibung, wenn man sagt, dass der Erfinder die Mittel entdeckt hätte, die Bilder festzuhalten, wenn seine Methode die Farbe bewahren würde.“²⁰⁷

²⁰⁶ Überdimensionale, halbdurchsichtige, beidseitig mit transparenter Farbe bemalte Prospekte (meist Landschaftsprospekte) die durch den Wechsel von Auf- und Durchlicht eine bis dahin unübertroffene illusionistische Wirkung erzielten.

²⁰⁷ François Arago. In: Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 132.

Mit den abschließenden Worten brachte Arago die Schwachstelle der Daguerreotypie auf den Punkt. Aufgrund der fehlenden Farbgebung war es schwer die Abbilder gegenüber anderen illusionistischen Darstellungsformen des frühen neunzehnten Jahrhunderts, welche auf eine Täuschung der Sinne beruhten, zu behaupten. Das Abbildversprechen des von Daguerre entwickelten Bildverfahrens beruhte auf dem Umstand, dass der Mensch als ein kreativ schaffendes Subjekt keinen unmittelbaren Einfluss mehr auf die Darstellung nehmen konnte. Der Mensch wurde sozusagen aus dem Darstellungsprozess ausgeschlossen und es schien so als würden sich die Bilder selbstmalend auf dem Bildträger verewigen. Dem Verfahren wurde sozusagen ein *acheiropoietischer* Charakter zugeschrieben. Von diesem Zeitpunkt an galt die Fotografie als ein Medium, dem man ein besonders hohes Maß an *Objektivität* bescheinigte. Da dieses technische Verfahren des Abbildens den Naturgesetzen der Optik und der Chemie folgt, betrachtet man die Abbilder als grafisch nichtgedeutete Bilder. Die wiederum daraus gedeutete Objektivität, Genauigkeit, Exaktheit und Feinheit, mit welcher die Welt festgehalten werden konnte, war der Grund für die euphorische Haltung dieser neuen Technik gegenüber.²⁰⁸ Die Möglichkeit, die Flüchtigkeit des Augenblicks zu konservieren, sowie die Verwendung von Begriffen wie „einfangen“, „bannen“ und „festhalten“ verweisen auf den (Wunsch-)Glauben, mit dem neuen Verfahren einen menschlichen Machtzuwachs über die Vergänglichkeit der gegenständlichen Welt erhalten zu haben. Des Weiteren offenbart es die Hoffnung mittels eines technischen Reproduktionsverfahrens Wirklichkeit authentisch abbilden zu können.²⁰⁹

„Es ist die Sonne selbst, als allmächtiges Werkzeug einer neuen Kunst“, schrieb im Jahre 1839 der französische Schriftsteller und Kunstkritiker, „die diese unglaubliche Arbeit vollbringt. Diesmal ist es nicht mehr der unsichere Blick des Menschen, der aus der Ferne Schatten und Licht wahrnimmt, es ist nicht mehr seine zitternde Hand, die auf vergängliches Papier die wechselhafte Gestalt der Welt bannt, die sofort wieder vergeht. [...] Denn keine Hand könnte zeichnen, wie die Sonne zeichnet; kein menschlicher Blick könnte so tief in die Massen von Schatten und Licht eindringen. [...] Zwischen der Kunst und ihrem neuen Rivalen gibt es nichts mehr zu verhandeln. Es handelt sich hier wohlgerne nicht um eine grobe mechanische Erfindung, die die Massen ganz ohne Tiefe ohne Detail und nur so vollkommen zeigt, wie es mehrere Stunden Handarbeit zustande brächten. Nein, es handelt sich um zarteste, feinste und vollkommenste Reproduktion, die göttliches und menschliches Vermögen nur erreichen können.“²¹⁰

Das mit der Erfindung Daguerres einhergehende Bemühen, subjektive Bedingungen bei der Reproduktion auszuschalten, nimmt technische Forderungen vorweg, wie sie später für das Kino bzw. dem Film hinsichtlich einer *objektiven* Wiedergabemöglichkeit von

²⁰⁸ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 133-134.

²⁰⁹ Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 23-24.

²¹⁰ Jules Janin. In: Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 134.

Wirklichkeit aufgestellt wurden. Bevor jedoch auf die Verbindung Fotografie-Film eingegangen wird, sollten jene spezifischen Authentizitätsversprechen angeführt werden, welche von den flüchtigen Projektionen der Camera obscura auf die festgeschriebenen Bilder der Fotografie übertragen wurden.

Grundsätzlich kann vorweg genommen werden, dass die Adaption tradierter Authentisierungsmuster bei der Fotografie vorwiegend auf technischer Ebene stattfand. Während das Authentizitätsversprechen spätantiker und mittelalterlicher Acheiropoieten noch auf die Vermittlung ihrer Entstehung zurückzuführen war und somit die Authentizität eines Bildes als ein Effekt der kontextgeleitenden Bildbetrachtung verstanden werden konnte, vollzieht sich dieser Sinngabungsprozess, durch den eine Darstellung letzten Endes zu einem unverfälschten, authentischen Abbild sublimiert werden kann, in der Fotografie, neben Bildbeschreibungen, programmatischen Texten und theoretischen Reflexionen, hauptsächlich in technischen Termini – folglich, auf klar beschreibbare physikalische Voraussetzungen ihrer Entstehung.²¹¹ Dass dieser Wahrheitsmoment jedoch nicht ausschließlich aus der dokumentierenden Technik als Technik resultiert, sondern vor allem infolge einer Analogiebildung bzw. wertenden Zuschreibung zustande kam, ist wenig verwunderlich.²¹² Erstaunlicherweise wurde die Fotografie als *das* neue Medium authentischer Darstellung bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts aus dem ästhetischen Diskurs fast vollkommen ausgeschlossen.²¹³ Das hatte zum Vorteil, dass man in der Fotografie lange Zeit ein geeignetes Mittel zur Repräsentation von Wirklichkeit sah. Dies änderte sich jedoch ab dem Zeitpunkt, als sich die Kunstkritik mit der kunst- und künstlerlosen Bildentstehung, an der man anfangs noch den Erfolg und die Darstellungsqualität fotografischer Bilder festmachen konnte, zu befassen begann. Ausschlaggebend für einen solchen Sinneswandel war vor allem die sich verändernde Funktion, die einem künstlerischen Werk zugesprochen wurde. Diese bestand von nun an nämlich nicht mehr in einer reinen Repräsentation von Wirklichkeit, sondern in einer Transformation derselben. Durch den Übergang von einem naturalistischen zu einem realistischen Denken, wurde dem kreativen Subjekt im Schaffungsprozess demzufolge wieder mehr Bedeutung beigemessen. Es ging in dieser Zeit nicht mehr nur um die naturgetreue Abbildung der gegenständlichen Welt – äußere Richtigkeit –, sondern um die Darstellung einer inneren Wahrheit – Erkenntnis der Wirklichkeit, die sehr eng mit einem sozialen Engagement verbunden war. Da der fotografischen Darstellung jedoch bis dato kein

²¹¹ Vgl. Wortmann, V.: *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 2003. S. 136-137.

²¹² Vgl. Berg, J.: *Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ‚Dokumentarischen‘*. In.: Keitz, U.: *Die Einübung des dokumentarischen Blicks*, 2001. S. 51.

²¹³ In den ästhetischen Reflexionen des neunzehnten Jahrhunderts galt die Fotografie als Darstellungsform bedeutungslos, da die Kunstkritiker der damaligen Zeit, der Fotografie, als eine mechanische Kunst, im Vergleich mit den schönen Künsten keine Chancen zusprachen.

Selektionsprozess innewohnte, d.h. Wesentliches darstellen und Unwesentliches aussparen, musste sie nun den Platz wieder frei räumen für die Werke der schönen Künste.²¹⁴

„Im neunzehnten Jahrhundert sieht man das Kunstwerk maßgeblich gebunden an das >Genie< seines Urhebers. Der Künstler aber als notwendiges Kriterium ästhetischer Transformation des Willkürlichen in eine bedeutungsvoll zu lesende Darstellung ist in einem mechanischen Abbildverfahren weitgehend ausgeschlossen.“²¹⁵

Dieses Zitat bringt die Problematik der fotografischen Darstellungen auf den Punkt. Aufgrund der Entindividualisierung der Bildentstehung – die Darstellungen sind einzig und allein Produkte der optischen Mechanik einer Apparatur sowie der chemischen Reaktion eines Bildträgers – erlaubte der ästhetische Diskurs des neunzehnten Jahrhunderts dem Medium Fotografie nicht in die Sphäre der schönen Künste vorzudringen. Unter den Skeptikern gab es jedoch auch jene, die an die Fotografie glaubten und die dieser zunehmenden Geringschätzung entgegenzuwirken versuchten. Ihre Strategie war es, die authentische Darstellungsqualität als bloße Begleiterscheinung herabzusetzen und der *seelenlosen Maschine* eine Seele zu verleihen. Man versuchte ihren mechanischen Charakter dadurch zu überwinden, indem ihr innewohnendes gestalterisches Potenzial in den Vordergrund gerückt wurde. Infolgedessen stellten die Verteidiger der Fotografie die individualisierenden Aspekte ihres Abbildverfahrens deutlich heraus und stellten die Behauptung auf, dass der Fotograf als kreatives, gestaltendes Subjekt aus dem Schaffungsprozess nicht ausgeschlossen werden kann. Dem von den Kritikern angeführten Vorwurf der Darstellung von Unwesentlichem versuchte man mit einer neuen künstlerischen Ausdrucksweise zu begegnen – die gewollte Unschärfe der Aufnahme.

Gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts verlor diese Kunstkonzeption jedoch zunehmend an Bedeutung und es kam zu einer erneuten radikalen Umwertung. Der gegen die Fotografie gerichtete Vorwurf, sie sei bloß das Ergebnis eines mechanischen, unkünstlerischen Bildverfahrens wurde nun auf die schönen Künste übertragen. Die Fotografie galt von nun an als eine medienontologisch eigenständige Darstellungsform, während man die akademischen Künste streng mechanischen Bedingungen unterwarf. Infolgedessen wurden die Versuche seitens der Fotografen, dem seelenlosen Medium eine Seele einzuhauchen, kurzerhand wieder verworfen. Infolgedessen wurde das Medium von manipulativen, gestalterischen Eingriffen gereinigt, denn künstlerische Individualität erschien von nun an als zunehmend verdächtig und manipulativ. Das alte Wesen und die alte Funktion der Fotografie kehrten

²¹⁴ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 137-138.

²¹⁵ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 138.

sozusagen wieder zurück. Unverfälschte Fakten und nicht das künstlerische Genie sollten im neuen Medium zum Ausdruck kommen. Die neuen Vertreter der *Reinen Fotografie* sahen sich wieder der Tradition der Daguerreotypie verpflichtet und die Unberührtheit der Darstellung war nicht mehr nur eine notwendige technische Bedingung – wie bei Daguerre –, sondern eine bewusste ästhetische Entscheidung.²¹⁶ Aus einer Stellungnahme des amerikanischen Philosophen George Santayana vor dem *Harvard Camera Club* geht hervor:

„Hinter die spontane Begeisterung für die Realität tritt das vermittelte Interesse der Kunst zurück, [...] und ich danke der Fotografie dafür, dass sie ein so transparentes Medium ist und die unglaubliche und unsachliche Übertragung eines menschlichen Berichterstatters überflüssig macht.“²¹⁷

Die Vertreter der *Reinen Fotografie* haben versucht, anstatt ihre Arbeit einer präfigurierten Ästhetik anzupassen, wie dies bei den Foto-Malern des 19. Jahrhunderts der Fall war, den Kunstbegriff so zu erweitern, dass auch die Fotografie ihren Platz darin einnehmen konnte. Demzufolge verstanden sie ihre Arbeit noch immer als Kunst – als *wahre* Kunst. Der französische Filmtheoretiker und spätere Herausgeber der *Cahiers du Cinéma* André Bazin bekundet in seinem im Jahre 1945 erstmals erschienen Aufsatz zur *Ontologie de l'image photographique* ebenfalls die medienontologische Überlegenheit der leidenschaftslosen Mechanik über die anthropomorphe Kunst. Seine Argumentation lässt dabei nicht unwesentliche Analogien zu dem acheiropoietischen Authentisierungsmodell byzantinischer Legenden erkennen:

„So talentiert der Maler auch sein mag, sein Werk wird immer mit der Hypothek einer unvermeidlichen Subjektivität belastet sein. Die Präsenz des Schöpfers hinterlässt stets den Schatten des Zweifels auf dem Bild.“²¹⁸

Der Schatten des Zweifels, von dem André Bazin in seiner *Ontologie des fotografischen Bildes* (1975) spricht, erzeugt jene Differenz zwischen dem *eigentlichen Realismus*, der notwendig ist

„für die signifikante Darstellung alles Konkreten und zugleich Essentiellen der Welt und einem *Pseudo-Realismus* der Augentäuschung [...] (oder besser Geistestäuschung), der sich mit der Illusion der äußeren Form zufrieden gibt.“²¹⁹

Die Grundlage eines authentischen Bildes, welches nach Bazin dem eigentlichen Realismus, d.h. der Darstellung des Konkreten sowie des Essentiellen verpflichtet sein muss, liegt demzufolge nicht im Ergebnis, sondern im Prozess seiner Entstehung,

²¹⁶ Vgl. Wortmann, V.: *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 2003. S. 140.

²¹⁷ Zit. nach George Santayana. In: Wortmann, V.: *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 2003. S. 141.

²¹⁸ Bazin, A.: *Ontologie des fotografischen Bildes*. In: *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*, 1975. S. 23.

²¹⁹ Bazin, A.: *Ontologie des fotografischen Bildes*. In: *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*, 1975. S. 23-24.

vorausgesetzt das Kunstwerk ist stets als ein Zeichen zu verstehen, das auch die Art wie es hergestellt wurde, mitteilt.²²⁰ An dieser Stelle verweist der Theoretiker auf die Beharrlichkeit der leidenschaftslosen Mechanik und stellt die ontologische Überlegenheit fotografischer Darstellungen, welche frei von jeglichem kreativen Einwirken seitens des Fotografen allein über die Optik der Apparatur auf die Emulsionsschicht des Trägermaterials gebannt werden, über die Werke der anthropomorphen Kunst heraus:

„Zum ersten Mal – einem rigorosen Determinismus entsprechend – entsteht ein Bild der Außenwelt automatisch, ohne das kreative Eingreifen eines Menschen. [...] Alle Künste beruhen auf der Gegenwart des Menschen, nur die Fotografie zieht Nutzen aus seiner Abwesenheit. [...] Sie verleiht ihr eine Stärke und Glaubhaftigkeit, die jedem anderen Werk der bildenden Künste fehlt. Welche kritischen Einwände wir auch immer haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des repräsentierten Objekts zu glauben, des tatsächlich re-präsentierten, das heißt, des in Zeit und Raum präsent gewordenen.“²²¹

Bei Bazins theoretischer Beschäftigung mit dem für ihn relativ neuen Medium griff der Theoretiker, wie aus dem Zitat ersichtlich wird, auf eine ikonologische Argumentation zurück. Dies zeigt sich darin, dass er, wenn er ein authentisches Bild meint, stets von einer signifikanten Darstellung alles Konkreten und zugleich Essentiellen spricht – d.h. es eine notwendige Relation zwischen einer Darstellung (Signifikant) und seinem Darstellungsgegenstand (Referent) geben muss. Dies trifft für ihn vor allem deshalb bei der Fotografie zu, da ein fotografisches Abbild ja gerade von der Übertragung der Realität des Objektes auf seine Reproduktion profitiert.²²² Eine ähnliche Ansicht vertrat der französische Philosoph und Semiotiker Roland Barthes. In seinem im Jahre 1980 verfassten Essay *La chambre claire* beschreibt er das fotografische Bild als ein Bild ohne Codes, dessen Verfahren nicht dem Bereich der Kunst sondern vielmehr dem der Magie zuzuordnen ist. Demzufolge sollte die Fotografie dem zu jener Zeit vorherrschenden Bilddiskurs entzogen werden. Gemäß seiner strukturalistischen Tätigkeit²²³ sprach Bazin in Bezug auf die Fotografie von einer *Emanation der Wirklichkeit*. Dabei handelt es sich um eine Wirklichkeit, die viel mehr war, als jene, auf die sich die Abbilder der Fotografie stützen. Es entsteht sozusagen eine *neue* Wirklichkeit und den *photographischen Referenten* sah der Semiotiker nicht in der realen Sache, sondern in der notwendig

²²⁰ Vgl. Bazin, A.: Ontologie des fotografischen Bildes. In: Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films, 1975. S. 25.

²²¹ Bazin, A.: Ontologie des fotografischen Bildes. In: Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films, 1975. S. 24.

²²² Ein fotografisches Zeichen verweist, gemäß einem ikonischen Zeichen, auf den dargestellten Referenten aufgrund einer Ähnlichkeit bzw. aufgrund innerer Merkmale, die in irgendeiner Weise mit den Merkmalen des Gegenstandes korrespondieren. Vgl. Eco, U.: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, 1977. S. 60.

²²³ Methoden und Forschungsprogramme des 20. Jhd., die zum Ziel hatten, den Ordnungscharakter von Objekten und Beziehungssystemen hervorzuheben, deren Erscheinungsweise und Aufbau systematisch zu ergründen und linguistisch, logisch oder auch poetisch zu beschreiben. Vgl. Pagel, G.: Jacques Lacan zur Einführung, 2007. S. 7-8.

realen Sache, ohne die es eben keine Fotografie gäbe.²²⁴ Kurz gesagt, gemäß seiner Definition des strukturalen Menschen: „Der strukturale Mensch nimmt das Gegebene, zerlegt es, setzt es wieder zusammen.“²²⁵ entsteht aus der gegebenen Wirklichkeit eine neue, aber eigentlich *realere* Wirklichkeit als jene, auf die sie sich bezieht. Denn nach den beiden Operationen Zerlegen und Arrangement entspringt am Ende etwas Neues: etwas, was das Gegebene weder kopieren noch verändern, sondern verständlich machen will.²²⁶ Folglich können Fotografen als Interpreten der Wirklichkeit verstanden werden, indem sie die Zeichen der Wirklichkeit offenlegen. Dabei verfolgen sie vor allem das Ziel hinter die Fassade zu blicken, um dahinter eine neue Wirklichkeit zu entdecken. Gegenüber den anderen bildenden Künsten schöpft die Fotografie ihre Kraft aus dem Umstand, dass das Gezeigte real existiert haben muss. Aus dieser notwendigen zeitlichen Simultanität ergibt sich wiederum das Wesen der Fotografie, die Verbindung von Realität und Vergangenheit.²²⁷ Bazin schreibt dazu:

„Worauf ich mich in einer Photographie intentional richte [...], ist weder die *Kunst* noch die *Kommunikation*, sondern die *Referenz*, die das Grundprinzip der Photographie darstellt. Der Name des Noemas (Sinngehalts, Wesen) der Photographie sei also: >Es-ist-so-gewesen<.“²²⁸

Ähnlich der Authentizitätsstrategie spätantiker Bildlegenden lässt sich der medienontologischen Argumentation André Bazins und Roland Barthes' ebenfalls eine authentisierende Funktion, entsprechend dieser alten Legenden, beimessen, also ein das Verständnis der Photographie modellierender Beitrag von allgemein kultureller Relevanz.²²⁹

Die Entmenschlichung des Schöpfungsaktes²³⁰, hervorgerufen durch die euphorische Hinwendung zu einer angeblich acheiropoietischen Bildentstehung mittels einer seelenlosen Maschinerie/Technizität, wie sie bei Bazins und Barthes' theoretischer Auseinandersetzung mit der Fotografie anzutreffen ist, diente bereits bei den byzantinischen und mittelalterlichen Legenden als Nachweis eines indexikalischen und deshalb privilegierten Verhältnisses von Darstellung und Darstellungsgegenstand. Die Verschiebung bestand einzig und allein darin, dass anstelle des körperlichen Ausdrucks, die fotochemische Reaktion des Bildträgers und anstelle der Askese des Malers, die Leidenschaftslosigkeit der Mechanik trat. Da also nur eine, auf technischen Fortschritt

²²⁴ Vgl. Barthes, R.: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, 1985. S. 86.

²²⁵ Roland Barthes. In: Pagel, G.: Jacques Lacan zur Einführung, 2007. S. 8.

²²⁶ Vgl. Pagel, G.: Jacques Lacan zur Einführung, 2007. S. 8.

²²⁷ Vgl. Barthes, R.: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, 1985. S. 86.

²²⁸ Barthes, R.: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, 1985. S. 86.

²²⁹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 147.

²³⁰ Damit gemeint ist die Abwesenheit des Menschen, als ein verstellendes Subjekt, aus dem Darstellungsprozess.

beruhende, Verschiebung stattfand, blieb auch das Ziel dasselbe: Gewinnung einer ästhetischen Überlegenheit der Darstellung, mittels einer, auf Basis von kunstvollen Legenden beruhenden, acheiropoietischen Stillosigkeit, gegenüber anderen Darstellungen.²³¹

„Die Einwände der Skeptiker gegen eine acheiropoietische Bildentstehung ließen jedoch nicht lange auf sich warten. Ihre Argumentation stützten sie auf dem Faktum, dass allein mit der fotochemischen Bildentstehung jener Teil des Abbildverfahrens gegeben ist, der frei von jeglichem subjektiven Einwirken seitens des Fotografen ist. Die Auswahl und Anordnung des Bildsujets, die Lichtführung, die Kadrierung, die Blendenwahl, die Tiefenschärfe, die Verlagerung der Schärfe auf bestimmte Bildbereiche usw., wurden von den Skeptikern als gestalterische Elemente angesehen, mittels derer sie das Abbildversprechen der authentisierenden Legenden in Frage stellen wollten und den Fotograf als Urheber einer äußerst artifiziellen und codierten Bildform charakterisierten.²³² Für die Skeptiker reflektiert das fotografische Abbild die Wirklichkeit, indem es eine künstlich-künstlerisch arrangierte und manipulierte Realität erzeugt, in dem sich gleichzeitig die gestalterische Bild-Intention des Künstlers mit einschreibt. Möchte man demzufolge eine Fotografie beurteilen, sollte zu allererst die Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen Fotograf und Fotografiertem erforscht werden. Ihr Ziel ist es eigentlich nie die nüchterne Tatsachenschilderung, also das technische Abbilden, sondern von vorne herein immer die Interpretation des visuellen Befundes, das kreative Bilden.“²³³

Wie des Öfteren zu sehen, folgte im Laufe der Geschichte auf die Argumente der Skeptiker stets eine, im Sinne des apologetischen Reflexes, wissenschaftliche Rechtfertigung. Angeführt, vor allem, von den drei Namen André Bazin, Walter Benjamin und Roland Barthes. Der erste der drei Apologeten, André Bazin, sah, wie aus dem folgenden Zitat hervorgeht, in der Person des Fotografen keine Einschränkung für das Abbildversprechen fotografischer Darstellungen:

„Wenn auf dem fertigen Werk Spuren der Persönlichkeit des Photographen erkennbar sind, so müsse man doch davon ausgehen, dass die >Spuren< sich nicht zwischen Gegenstand und Abbildung stellen und damit den authentisierenden Abbildungsprozess beeinträchtigen können. Denn alle individualisierbaren Aspekte photographischer Bildentstehung lassen den zugrunde liegenden Modus indexikalischer Referenzialität weitgehend unberührt. Wollte man die Bildmedien in dieser Hinsicht hierarchisch differenzieren, dann gelte es festzuhalten, dass die erkennbaren Spuren künstlerischer Persönlichkeit der Photographien nicht vom gleichen Rang wie die der Malerei seien.“²³⁴

Diese *indexikalische Referenzialität*, welche jeder fotografischen Abbildung zugrunde liegt, wurde bereits vom Begründer des Negativ-Positiv-Verfahrens in der Fotografie, dem Engländer William Henry Fox Talbot, aufgegriffen. Er schreibt in seinem 1844/46 herausgegebenen Bildband *The Pencil of Nature* von offenbar unkontrollierten Darstellungsanteilen, die der Fotograf weder beabsichtigen noch inszenieren kann und

²³¹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 147-148.

²³² Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 148.

²³³ Vomm, Wolfgang. Das Loch in die Welt. Aus: <http://www.edgarlissel.de/>. Zugriff: 01.04.2009

²³⁴ Bazin, A.: Ontologie des fotografischen Bildes. In: Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films, 1975. S. 24.

die sich erst auf dem zweiten Blick zu erkennen geben. Für ihn bestand der besondere Reiz eben darin,

„dass der Photograph selbst, und unter Umständen erst nach langer Zeit, bei der Nachprüfung entdeckt, dass er viele Dinge mit aufgenommen hat, die ihm seinerzeit gar nicht aufgefallen waren.“²³⁵

Talbots Begeisterung für das neue Medium war demzufolge auf dem spezifischen Abbildversprechen des unwillkürlichen Ausdruckes begründet, durch die eine Fotografie resistent gegenüber jeder gestalterischen bzw. verfälschenden Einwirkung seitens des Fotografen wird. Außerdem sah er gerade durch diese bildimmanenten Zufälligkeiten erstmals die Möglichkeit gegeben, die Flüchtigkeit des Augenblicks zu konservieren, durch die wiederum ein menschlicher Machtzuwachs über die Vergänglichkeit der gegenständlichen Welt gestattet wurde. Der unwillkürliche Ausdruck, als authentisierender Aspekt photographischer Darstellung und als Überwindung der Einmaligkeit, steigerte die Hoffnung, mit Hilfe eines technischen Reproduktionsverfahrens Wirklichkeit authentisch abbilden zu können. Die Bemühungen der Skeptiker subjektive Bedingungen bei der Produktion von Bildern aufzuzeigen und anzuklagen, wurden also bereits im Vorhinein entkräftet.²³⁶ Dass mit dem neuen Medium Wirklichkeit authentisch dargestellt werden konnte, davon war auch der österreichische Schriftsteller Fernand Stamm überzeugt. Dieser meinte in seiner 1850 veröffentlichten Erzählung *Das Daguerreotyp*:

„Die Maler sind Lügner und unsere Augen sind Lügner: wir sehen aus Eigenliebe das Fehlerhafte an uns nicht, aber die Sonne deckt mit unerbittlicher Wahrheitsliebe die weggeschmeichelte Hässlichkeit auf. Im Lichtbilde erscheint der Mensch wie er ist, nicht wie wir ihn wünschen.“²³⁷

In diesen Elementen der Wahrheit, die in jedem noch so inszenierten Bild stecken, sah der zweite Apologet, Philosoph, Gesellschaftstheoretiker und Literaturkritiker Walter Benjamin das außerordentliche ontologische Potential der Fotografie, welches er in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* als einen magischen Wert fotografischer Aufnahmen beschrieb:

„Hat man sich lang genug in solch ein Bild vertieft, erkennt man, wie sehr sich die Gegensätze berühren: die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann. Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsenkt hat [...]. Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als

²³⁵ William Fox Talbot. In: Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 148.

²³⁶ Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 23-24.

²³⁷ Fernand Stamm. In: Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 149.

welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raumes ein unbewusst durchwirkter tritt.“²³⁸

Diesen unwillkürlichen Ausdruck *magischen Wertes*, welcher sich jeglichen Eingriffs seitens einer kreativ gestalterischen und somit manipulierenden Intension durch den Fotografen widersetzt und somit zu einem entscheidenden Aspekt im Authentizitätsdiskurs wurde, sah Benjamin, wie aus dem Zitat hervorgeht, in der Bedeutungszuschreibung des jeweiligen Rezipienten verankert. Damit meinte er jene Kraft, die jedem von uns inne wohnt und die uns auffordert in den Bildern stets nach entsprechenden Zeichen des Authentischen zu suchen. Dieser Sinngabungsprozess ist auch dann bzw. gerade dann noch gegeben, wenn das Wissen um die Entstehungsbedingungen und um den Gestaltcharakter das Authentizitätsversprechen weitgehend in Abrede gestellt wird.

Mit der Rezeption fotografischer Bilder befasste sich auch der dritte Apologet, Roland Barthes in seinem bereits erwähnten Essay *La chambre claire*, wobei er zwei grundlegende Rezeptionshaltungen herausarbeitete, das *studium* und das *punctum*. Beim ersten, dem *studium*, handelt es sich um eine von kulturellem Vorwissen geprägte Haltung, bei der konventionalisierte Erwartungen des Rezipienten mit den in der fotografischen Darstellung enthaltenen Zeichen verglichen werden. Das auf kulturellen Konventionen basierende *studium* ist demzufolge

„ein durchschnittlicher Affekt, fast könnte man sagen kulturelle Dressur, die es ermögliche, Photographien zu lesen, den *operator* wiederzufinden, die Absichten nachzuvollziehen, die seine Vorgehensweise begründen und befruchten.“²³⁹

Das *studium* kann also nur dann seine Funktion erfüllen, wenn ein gemeinsamer (Verständigungs-)Kode, im Sinne einer konventionalisierten und sozialisierten Korrespondenz zwischen den Urhebern und den Verbrauchern existiert, d.h. zwischen Sender und Empfänger muss ein gemeinsamer Kode existieren – eine Reihe von Regeln, die dem Zeichen eine Bedeutung zuordnen.

Dem ungeachtet gibt es nach Barthes eine zweite Haltung, die keinem kulturell sanktionierten Designationsprozess unterworfen ist, das *punctum*:

„Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht [...], sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. [...] Das *punctum* einer Photographie, das ist jene Zufälligkeit an ihr, die mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).“²⁴⁰

Das *punctum* beschreibt also jene Elemente einer Darstellung, die auf keinen eindeutigen kommunikativen Zusammenhang zurückgeführt werden können und

²³⁸ Benjamin, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1977. S. 50.

²³⁹ Barthes, R.: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, 1985. S. 37.

²⁴⁰ Barthes, R.: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, 1985. S. 35-36.

demzufolge gibt es keinen bewussten Absender. Ganz im Sinne eines kommunikativen Prozesses, wie ihn die Rezeption vorsieht, ist das *studium* letztendlich immer bewusst kodiert, das *punctum* hingegen niemals oder zumindest nicht bewusst. Der italienische Philosoph, Medienwissenschaftler und Semiotiker, Umberto Eco, schreibt in seinem semiotisch-philosophischen Werk *Segno* (Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte) von 1973 unter dem Kapitel *Das Zeichen als Element des Kommunikationsprozesses*:

„Ein Kommunikationsprozess, bei dem es keinen Kode und mithin keine Designation gibt, wird zu einem bloßen Reiz-Reaktions-Prozess. Bei bloßen Reizen fehlt eines der elementarsten Merkmale des Zeichens: es steht für etwas anderes. Der Reiz steht nicht für etwas anderes, sondern ruft dieses andere unmittelbar hervor.“²⁴¹

Bei der Rezeption einer fotografischen Darstellung kommt neben einem *gewöhnlichen* Kommunikationsprozess auch ein Reiz-Reaktions-Prozess zum Tragen. Der magische Wert, um noch einmal Benjamins Ausdruck zu verwenden, ergibt sich demzufolge unmittelbar und nicht ausschließlich bewusst kodiert. Ruft man sich an dieser Stelle noch einmal das erste von fünf Axiomen Paul Watzlawicks „Man kann nicht nicht kommunizieren“ ins Gedächtnis, drängt sich nun jedoch die Frage auf, auf welche Art Zeichen, welche ja nicht nur für einen Kommunikationsprozess, sondern auch für einen Designationsprozess unverzichtbar sind, sich ein Reiz-Reaktions-Prozess stützt. Eine Antwort auf diese Frage liefert uns der Semiotiker Eco, wenn er zwischen kommunikativen (bewusst ausgesandten und als künstliche Werkzeuge hervorgebrachten) und expressiven (spontan, auch ohne Kommunikationsabsicht ausgesandten und eine psychische Eigenschaft der Disposition offenbarenden) Zeichen unterscheidet:

„Die ersteren sind kodifiziert (es gibt Regeln, die eine vereinbarte Entsprechung zwischen Signifikant und Signifikat festsetzen), die zweiten werden intuitiv verstanden und entziehen sich der Kodifizierung.“²⁴²

Umberto Eco weist jedoch darauf hin, dass gerade im Bereich der expressiven Zeichen eine Täuschung des Empfängers vonstatten gehen kann:

„Man braucht sich indes nur zu vergegenwärtigen, dass ein Schauspieler einen weibischen Gang, den Tonfall eines Aristokraten, Haltung und Redeweise eines Klerikers annehmen kann, um zu erkennen, dass auch diese Zeichen in gewisser Weise kodifiziert sind und bewusst als künstliche Werkzeuge zur Übermittlung einer Information, also zum Kommunizieren, eingesetzt werden können.“²⁴³

Aufgrund der Tatsache also, dass die Zeichen vom Sender/Urheber bzw. Empfänger/Rezipienten entweder bewusst oder unbewusst ausgesandt bzw. empfangen

²⁴¹ Eco, U.: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, 1977. S. 26.

²⁴² Eco, U.: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, 1977. S. 45.

²⁴³ Eco, U.: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, 1977. S. 45.

werden können und da der Empfänger dem Sender entweder Absichtslosigkeit oder Absichtlichkeit zuschreiben kann, gibt es mehrere mögliche Designations- oder Kommunikationssituationen.²⁴⁴ Es versteht sich demnach von selbst, welch großes Manipulierbarkeits-Potenzial in dem Prozess der kommunikativen Aneignung von Informationen über die Sinne steckt.

In Ecos Schauspielerbeispiel wird das Täuschungspotential zwar auf eine sehr banale Art und Weise dargestellt, doch bringt es gerade das in den siebziger Jahren auftretende und bis heute andauernde Problemkontinuum des theoretischen Diskurses über die Authentizitätszuschreibung mittels der Unmittelbarkeitszuschreibung einer Darstellung klar und deutlich auf den Punkt. Geführt wurde dieser Diskurs einerseits von Kritikern, die in jeder fotografischen Darstellung eine vollkommen beherrschte, nichts dem Zufall überlassene, kontrollierte Darstellung sahen – ein Simulacrum eines kollektiven Gedächtnisses. Ihnen gegenüber standen andererseits die Meinungen der Enthusiasten, die sich wiederum auf die intuitive, unmittelbare Reaktion bei der Bildbetrachtung – dem magischen Wert eines Bildes – stützten. Für sie beinhaltete eine Fotografie eine stumme Aussage, die aus ihm heraus sickert.

„Nun beginnt ein anderer Text aus dem Foto herauszusickern [...] Darin hat das Foto, mag es auch den gleichen Abbildungscodes (Camera obscura usw.) entspringen, nichts mit der Malerei zu tun: Das Objekt wird auf ganz andere Weise festgehalten: Auf einem gemalten Bild *schreit* das Objekt nicht so wie auf einem Foto.“²⁴⁵

Eine Fotografie war folglich so etwas, wie ein vom magischen Wert unbewusst durchwirkter Raum (W. Benjamin), durch den unendliche, beeinflusste oder unbeeinflusste Spuren, führen können. Letzten Endes jedoch kann es nur eine sein, die zur *Wahrheit* führt... die Authentizitätspur; egal ob beeinflusst oder nicht – es geht rein um diesen einen Moment der Wahrheit.

Zusammenfassend kann man sagen, entspringt die *unfassbare* Qualität einer Fotografie aus der entanthropomorphisierten Bildentstehung sowie auf kulturellen Voraussetzungen und individuellen Erfahrungen, die dem Betrachter erlauben einem Signifikanten ein oder mehrere Signifikate zuzuordnen und somit die Fotografie zu entschlüsseln. Neben dieser auf Konventionen und kulturellem Vorwissen geprägten Haltung im Rezeptionsprozess (Prozess des Zeichenaustausches) gab es jene subversive Verweigerung des Zeichens, welches wiederum von der einmaligen Disposition des jeweiligen Rezipienten zum Zeitpunkt des Betrachtens abhängig ist:

²⁴⁴ Vgl. Eco, U.: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, 1977. S. 46.

²⁴⁵ Alain Bergala. In: Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 153.

„Ob es nun deutliche Konturen aufweist oder nicht, es ist immer eine Zutat, es ist das, was ich dem Foto hinzufüge und *was dennoch schon da ist*.“²⁴⁶

Des Weiteren darf nicht außer Acht gelassen werden, dass erst durch die historischen und ideologischen Implikationen technisch medialer Bildentstehung jene Voraussetzungen geschaffen werden konnten, die es dem Betrachter überhaupt ermöglichten, die Unwillkürlichkeit und Authentizität wahrzunehmen. Die Aufgabe eines aufmerksamen Rezipienten ist es also die zuvor genannte Authentizitätsspur zu entdecken, d.h.

„in den Bildern das zu suchen, was ihre acheiropoietische Entstehung nahe legt: dass sich der unbestechlichen, leidenschaftslosen und ebenso >scharfsinnigen< Mechanik des optischen Apparats jenseits aller kulturellen Determination Wirklichkeit offenbare, die dem Beobachter oder Teilnehmer der konkreten Aufnahmesituation selbst zumeist entgehe. Und es ist dieses spezifische Abbildversprechen, das die >gleichgültige< Oberfläche des Bildträgers gewissermaßen empfindlich macht für die Authentizitätszuschreibung des Betrachters.“²⁴⁷

Authentizität als wesentliche Qualität der *unbestechlichen, leidenschaftslosen und ebenso scharfsinnigen Mechanik des optischen Apparates* ist jedoch nicht nur indirekt die Folge technischer Bildentstehung, sondern vor allem die Folge einer kulturellen Zuschreibungspraxis. Die Verbindung Authentizität und Technik musste demzufolge erst infolge kultureller Erfahrungen geschaffen werden, d.h. die neuen technischen Verfahren mussten in einem ersten Schritt aufgewertet und im Zweiten erst wahrheitsfähig gemacht werden. Der Auslöser für eine solche Zuschreibung war jene erkenntnistheoretische Misere, die sich infolge des Eingestehens der Fehlbarkeit des menschlichen Sehapparates breit machte. Als Reaktion darauf legte man die ganze Zuversicht in die technische Apparatur, quasi als Sehkrücken des menschlichen Auges, mit welcher man hoffte den erkenntnistheoretischen Abgrund zwischen Mensch und Welt überbrücken zu können. Eine kulturelle Authentizitätszuschreibungspraxis, wie sie u.a. Benjamin und Barthes für die Fotografie propagierten, kann ohne weiteres bis zu den Bildlegenden und den literarisch konstruierten medialen Konstellationen der Spätantike zurückverfolgt werden.²⁴⁸ Entscheidend in diesem Authentisierungsprozess war jedoch stets die Bereitschaft des Betrachters sich auf die Wahrheitsuche einzulassen, sowie der Entschluss namhafter Theoretiker, die Apologetik, gleichgültig in welche Richtung, weiterzuführen und so den Diskurs aufrecht zu erhalten. Immer wieder tauchten zahlreiche semilogische und ideologiekritische Einwände auf, die sich auf das Argument der Unmöglichkeit authentischer, nicht codierter, kulturell unberührter Zeichen stützten.

²⁴⁶ Barthes, R.: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, 1985. S. 65.

²⁴⁷ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 154-155.

²⁴⁸ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 156.

Aber auf jeden skeptischen Einwand folgte eine davon provozierte elaborierte Entgegnung seitens eines oder mehrerer Apologeten, die den semio-strukturalistischen und ideologiekritischen Diskurs in eine andere Richtung lenkten. Dem ungeachtet scheint jedoch die medienontologische Apologetik auf der einen Seite und die dekonstruktive Skepsis auf der anderen Seite blind gegenüber der Tatsache zu sein, dass der Mensch ein wahrheitssuchendes Wesen ist, welches von einer konstitutiven Kraft getrieben in Bildern stets authentische Darstellungsanteile herauszulesen versucht.

3. Wirklichkeit – Realität – Authentizität – Film

Das Streben Wirklichkeit medial zu vermitteln und für funktionale sowie didaktische Zwecke zu nutzen, lässt sich in unterschiedlichsten Ausprägungen von Platon über Aristoteles, von Descartes bis Bazin, bis in die heutige Zeit feststellen. Stetig neue technische Modifizierungen der Apparaturen, sowie deren Theoretisierung und der damit einhergehenden Authentisierungsstrategien offenbaren ein nicht enden wollendes menschliches Bedürfnis nach Wahrheit und Wirklichkeit.

„Die Dinge sich räumlich und menschlich >>näherzubringen<<“ ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen, wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist. [...] Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren >>Sinn für das Gleichartige in der Welt<< so gewachsen ist, dass sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“²⁴⁹

Im zwanzigsten Jahrhundert versuchte man dieses Begehren nach Wahrheit, sowie die von Benjamin beschriebene Leidenschaft der *Überwindung des Einmaligen*, mittels eines neuen Mediums zufrieden zu stellen. Dabei handelte es sich um ein Medium, von dem geglaubt wurde, dass es die Kraft und die Elemente vorangegangener Medien weiterführen und den Anspruch auf Authentizität nahtlos übernehmen könne; die Sprache ist vom Medium Film. Die neue Technik blieb unter den Theoretikern nicht lange unentdeckt und schnell formten sich, ähnlich den vorangehenden Medien, zwei gegenüberstehende Lager heraus. Auf der einen Seite die Apologeten, deren Konzepte stets auf Wahrheitsfindung ausgerichtet waren und auf der anderen Seite die Skeptiker, welche die Abhängigkeit der Wirklichkeitskonstruktion von der subjektiven Vermittlung und Instabilität der menschlichen Wahrnehmung in den Mittelpunkt des Diskurses rückten. Besonders Montaignes Herausbildung der modernen Künstlerpersönlichkeit und der damit einhergehenden Subjektphilosophie spiegelt sich bis heute in verschiedensten theoretischen wie praktischen Beschäftigungen mit Film wieder, insbesondere im Bereich des essayistischen Dokumentarfilms.

„Montaignes Konzept ist von der Skepsis geprägt, das wahre Sein hinter den Erscheinungen zu erreichen. Auch der essayistische bzw. selbstreflexive Dokumentarfilm problematisiert diese Konstruktion der >>Wirklichkeit<< und die darin zum Ausdruck kommenden Prinzipien.“²⁵⁰

Montaignes Argumentationen wurde als obsolet abgestempelt als Kant, Goethe und Schopenhauer, den Betrachter als aktiven Produzenten optischer Erfahrung erklärten.

²⁴⁹ Benjamin, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1977. S. 15-16.

²⁵⁰ Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 38.

Damit entkräfteten sie auch das bis dato vorherrschende Wahrnehmungsmodell der Camera obscura, das zwischen einem Innen des menschlichen Denkens unterscheidet, in das von außen Ideen ungehindert eintreten.²⁵¹

3.1 Repräsentation der Wirklichkeit

Ähnlich den angeführten Darstellungsformen kommt es beim Film nicht auf das *Was* sondern vor allem auf das *Wie* an. Die authentische Wirkung resultiert aus dem Verhältnis des Films zur dargestellten Realität und vor allem aus filmischen Präsentationsstrategien, welche beim Zuschauer den Eindruck von Glaubwürdigkeit erzeugen sollen. Demzufolge bildeten sich im Laufe der Jahre unzählige Dramaturgien und umstrittene Objektivitäts- und Authentizitäts-Mythen heraus, die ständig wechselten.

3.2 Das nicht-fiktionale Genre

Jede Definition von Dokumentarfilmen hat ihren Ursprung in der ihm innewohnenden spezifischen Realitätsbezug. Wenn man sich mit dem Genre Dokumentarfilm auseinandersetzen möchte, ist es demzufolge unumgänglich das Verhältnis von vorfilmischer Realität und Dokumentarfilm zu klären. Dabei taucht das Problem der adäquaten Abbildbarkeit von Wirklichkeit immer wieder auf.²⁵² Der Naturalismus hat sich bereits vor dem Medium Film mit dieser Abbildbarkeit eingehender beschäftigt. Die Kunstrichtung hat die genaue Beschreibung der Natur zum ästhetischen Prinzip erhoben und ist deshalb von Bedeutung, weil seine Charakteristika, wie etwa die Bearbeitung von Themen aus einer verdrängten sozialen Wirklichkeit, die Exaktheit in der Darstellung oder die wissenschaftlichen Beobachtungen, Eingang in die Konzeption vieler Dokumentarfilmer gefunden haben. Aus diesem Grund spricht Manfred Hattendorf, ein deutsche Fernsehredakteur, von einem *naturalistischen Credo* des *Direct Cinemas* bzw. *Cinéma Vérité*, wenn er in Bezug auf den Dokumentarfilm von einem fast naturalistischen Genre spricht.²⁵³

Seine Aussage trifft allerdings im Großen und Ganzen mehr auf das *Cinéma Vérité* zu als auf das *Direct Cinemasz*. Beim *Cinéma Vérité* wurden im Gegensatz zum *Direct Cinema* die Eingriffe seitens des Urhebers bei der Wiedergabe von Wirklichkeit nicht

²⁵¹ Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 38.

²⁵² Vgl. Hattendorf, M.: Dokumentarfilm und Authentizität, 1994. S. 15

²⁵³ Vgl. Hattendorf, M.: Dokumentarfilm und Authentizität, 1994. S. 17

abgelehnt, sondern vielmehr vorausgesetzt. Dazu ein Zitat über den französischen Schriftsteller:

„Das Resultat seiner Bemühungen²⁵⁴ schlägt sich in einer lebensnahen Darstellung mit einer damit verbundenen authentischen Wiedergabe der sozialen Wirklichkeit nieder, ohne dass er seine Position als vermittelnder Autor in Frage gestellt hätte, denn >>ein Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament<<.“²⁵⁵

Dieses Zitat verdeutlicht, dass erst die Erfahrungen des Autors es ihm erlaubten, Wirklichkeit abzubilden, um sie anschließend für ein breiteres Publikum erfahrbar zu machen. Das neue Medium Film als ein solches Medium der Erfahrung nutzbar zu machen, dafür plädierten vor allem zwei Theoretiker: Siegfried Kracauer und André Bazin.

Der hohe Wirklichkeits- und Objektivitätsanspruch, wie ihn lange Zeit die Fotografie für sich beanspruchte, findet vor allem in Siegfried Kracauers im Jahre 1964 veröffentlichten Werk *Theorie des Films* großen Widerhall. In diesem Werk geht es Kracauer unter anderem darum, die Affinitäten der Fotografie auf den Film zu übertragen bzw. diese Affinitäten für die *bewegte Fotografie* zu erweitern. Film war für ihn, wie er im Vorwort erwähnt, eine Erweiterung der Fotografie und hat mit dieser eine ausgesprochene Affinität zur sichtbaren Welt gemeinsam:

„Wenn Film ein fotografisches Medium ist, muss er auf die weiten Räume der äußeren Realität ausgerichtet sein.“²⁵⁶

Um Kracauers Idee vom bewegten Bild verstehen zu können, wird es hilfreich sein, seine theoretischen Gedanken über die Fotografie kurz zu erörtern. Kracauer betonte häufig, dass sich im Laufe der Geschichte der Fotografie und später des Films vor allem zwei grundlegende Tendenzen herausbildeten: Die Realistische, die in getreuen Wiedergaben der Natur gipfelt und die Formgebende, die künstlerische Schöpfungen anstrebt. Überdies weist er darauf hin, dass diese zwei Tendenzen oftmals im Widerspruch zueinander stehen, welcher wiederum ein grundlegendes ästhetisches Problem bewirkt²⁵⁷ Von diesem ästhetischen Problem leitet Kracauer wiederum ein ästhetisches Grundprinzip ab. Für dieses Prinzip sind drei Faktoren entscheidend: die Einstellung des Fotografen zu seinem Medium, die Affinitäten der Fotografie und zu guter Letzt die von ihr hervorgerufenen Wirkungen. Für die Einstellung des Fotografen zu seinem Medium ist grundsätzlich zu sagen, dass sie im Interesse des ästhetischen

²⁵⁴ Émile Zola begab sich für seinen Roman *Germinal*, in dem er die Arbeitsverhältnisse in einem Bergwerk schildern wollte, eine längere Zeit selbst unter Tage.

²⁵⁵ Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 41.

²⁵⁶ Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 13.

²⁵⁷ Vgl. Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 36.

Grundprinzips unter allen Umständen der realistischen Tendenz folgen sollte. Um das Postulat fotografischer Bilder, die Abbildung einer *ungestellten Realität*, zu erfüllen, muss laut Kracauer die realistische Tendenz der formgebenden übergeordnet werden. Fotografien und Filme können erst dann einen Anspruch auf Gültigkeit erheben, wenn sie die physische Realität wiedergeben und aufdecken.²⁵⁸ Infolgedessen fordert Kracauer vom Fotografen und folglich auch vom Filmemacher seine Subjektivität hinter eine, wie auch immer, artikulierte Objektivität zu stellen:

„Deshalb ist es nur logisch, dass er gefühlsmäßige Abgelöstheit als die höchste Tugend des Fotografen hervorhebt. [...] Fotografie ist nach Proust das Produkt völliger Entfremdung.“²⁵⁹

Die Forderung des französischen Schriftstellers und Kritikers Marcel Prousts, dass der Fotograf der Natur einen Spiegel vorhalten sollte, wird von Kracauer jedoch kritisch hinterfragt:

„Selbst Prousts entfremdeter Fotograf ordnet und gliedert spontan die auf ihn zuströmenden Eindrücke; die gleichzeitigen Wahrnehmungen seiner übrigen Sinne, gewisse seinem Nervensystem innewohnende Formkategorien des Wahrnehmens und nicht zuletzt seine allgemeinen inneren Anlagen drängen ihn dazu, den visuellen Rohstoff im Vorgang des Sehens zu organisieren. Und diese unbewusst sich abspielenden Tätigkeiten bedingen zwangsläufig die Aufnahmen, die er macht. [...] Objektivität im Sinne des realistischen Manifests ist unerreichbar.“²⁶⁰

Kracauer war aber dennoch oder gerade deshalb überzeugt davon, dass der Fotograf durch den Einsatz all seiner Sinne und seines ganzen Wesens die Möglichkeit hat die Natur wiederzugeben. Der Fotograf zeigt uns die Natur demzufolge durch den Spiegel seiner Seele, vorausgesetzt er hält sich an den *Text der Natur*, d.h. er erkundet die Natur ohne einer vorherbestimmten Intention zu folgen. Fotografen, die in der Natur das suchen bzw. ihre Kamera auf das richten, was sie bereits in ihrem Kopf entworfen haben, erkunden nicht die Natur, sondern erzeugen eine pseudo-realistische Darstellung ihrer eigenen Vision. Fotografen wie Filmemacher agieren in ein Niemandsland zwischen Reproduktion und freier Komposition.²⁶¹

Kracauer übertrug verschiedenste Affinitäten der Fotografie zur Wirklichkeit auf den Film und maß dabei vor allem vier Kategorien besonderen Stellenwert bei: Erstens die Affinität der Fotografie bzw. des Films zur nicht inszenierten Realität (Die Unmittelbarkeit von Fotografien ergibt sich aus Absicht, Natur im Rohzustand wiederzugeben), zweitens die Tendenz der Fotografie Zufälligkeiten zu offenbaren („Momentaufnahmen leben geradezu von Vorgängen, die sich aufs Geratewohl und am Rand abspielen“.), drittens

²⁵⁸ Vgl. Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 65.

²⁵⁹ Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 40.

²⁶⁰ Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 40-41.

²⁶¹ Vgl. Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 44.

die Tendenz eine Vorstellung von Endlosigkeit zu erwecken („[...] ein Foto hält dem Medium nur dann die Treue, wenn es den Gedanken an Vollständigkeit ausschließt. Sein Rahmen markiert eine vorläufige Grenze; sein Inhalt verweist auf andere Inhalte außerhalb des Rahmens; seine Struktur bezeichnet etwas, das sich nicht umfassen lässt – physisches Sein.“) und viertens die Affinität zum Unbestimmbaren (Fotografen übermitteln Rohmaterial. In diesem Rohmaterial zeigen sich die Struktur sowie die Bedeutung, die ihm seitens des Fotografen beigemessen wird. „Seine Bilder reproduzieren die Natur und spiegeln gleichzeitig seinen Versuch wider, sie zu assimilieren und zu entschlüsseln.“ Fotografische Abbilder sind Reproduktionen der Wirklichkeit und deshalb wohnt ihnen eine Tendenz inne, derer sie sich nicht zu entziehen vermögen, die Tendenz zum Diffusen und Unorganisierten. Fotografien und filmische Werke sind also von einer mehr oder weniger gearteten Mehrdeutigkeit umgeben.²⁶²

Die von Kracauer vorgenommene Unterscheidung in vier Affinitäts-Kategorien haben jedoch nur dann einen Sinn, wenn man einer Fotografie bzw. einem Film die Möglichkeit zuschreibt auf den Rezipienten eine spezifische Wirkung auszuüben.

Nach Kracauer sind im Besonderen drei solcher Wirkungen hervorzuheben. Die erste Wirkung ist der dokumentarische Wert eines fotografischen Abbildes. Diese Wirkung zeigt sich darin, dass die Rezipienten in einer Fotografie, solange ihr Glaube an die Wahrheitstreue der Fotografie nicht erschüttert wird, stets ein Dokument von Vergangenen sehen. Während für die einen eine Fotografie als Gedächtnisstütze fungiert, sehen andere darin das dokumentarische Abbild einer längst vergangenen Zeit. Der französische Lyriker Charles-Pierre Baudelaire schrieb der Fotografie, trotz seiner ambivalenten Meinung über das neue Medium, immerhin den Verdienst zu, all jene flüchtigen Erscheinungen zu registrieren und aufzubewahren, die „einen Platz in den Archiven unseres Gedächtnisses“²⁶³ verdienen. Kracauer weist außerdem darauf hin, dass je blasser die Erinnerungen werden, die auf der fotografischen Reproduktion festgehalten wurden, desto mehr tritt die dokumentarische Funktion in den Vordergrund.

²⁶⁴ Der zweite entscheidende Wert beruht auf der enthüllenden Kraft der Fotografie. Der Reiz einer Fotografie liegt demzufolge oft gerade darin, dass man im Abgebildeten nach Spuren des Unerwarteten und Neuen sucht, d.h. das, was wie Talbot betonte, „ihrem Hersteller unbekannt sind, Dinge, die er selbst erst in ihnen entdecken muss.“²⁶⁵ Talbot ging es bei der Erzeugung fotografischer Abbildungen hauptsächlich darum, die Flüchtigkeit des Augenblicks zu konservieren und infolgedessen über die Vergänglichkeit

²⁶² Vgl. Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 44-47.

²⁶³ Baudelaire, C. P.: In: Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 48.

²⁶⁴ Vgl. Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 48.

²⁶⁵ Talbot, W. H. F.: In: Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 49.

der gegenständlichen Welt erhaben zu sein.²⁶⁶ Als die dritte und somit letzte Wirkung der Fotografie nannte Kracauer den ästhetischen Wert, wobei er diesen als einen, zu einem gewissen Grad von dem zweiten Wert, der aufdeckenden Kraft, abhängigen Wert beschreibt.

„In unserer Reaktion auf Fotos durchdringen sich also Wissbegierde und Schönheitssinn. Fotos strahlen oft Schönheit aus, weil sie jene Begierde befriedigen. Wenn sie dabei – und darüber hinaus – in unbekannte Welträume und die Schlupfwinkel der Materie vordringen, mögen sie uns Einblick in eine Formwelt gewähren, die in sich selbst schön ist.“²⁶⁷

Wie bereits erwähnt appliziert Kracauer in seiner Theoretisierung des Mediums Film die vier Affinitäten der Fotografie zur Wirklichkeit (die ungestellte Realität, das Zufällige, die Endlosigkeit und das Unbestimmbare) auf den Film bzw. seinen damaligen Hauptrepräsentationsraum, dem Kino. Im weiteren Verlauf seiner Behandlung der Thematik weist er darauf hin, dass dem Film, gegenüber der Fotografie, eine weitere sehr entscheidende Affinität innewohnt, der Fluss des Lebens. Diese Affinität ergibt sich aus dem Umstand, dass die Fotografie im Gegensatz zum Film nicht imstande zu sein scheint Leben in Bewegung darzustellen/abzubilden. Mit dem Fluss des Lebens werden jedoch keineswegs nur die reinen filmischen Einstellungen, d.h. die materiellen Phänomene bezeichnet, sondern auch die emotionalen und intellektuellen Erscheinungen.

„Der Begriff >>Fluss des Lebens<< umfasst also den Strom materieller Situationen und Geschehnisse mit allem was sie an Gefühlen, Werten, Gedanken suggerieren. Das heißt aber, dass der Fluss des Lebens vorwiegend ein materielles Kontinuum ist, obwohl er definitionsgemäß auch in die geistige Dimension hineinreicht.“²⁶⁸

3.3 Über die eigenwillige Natur der Realität

Der, für diese Arbeit wohl interessanteste Abschnitt in Kracauers Filmtheorie ist wohl das elfte Kapitel, in dem er den Tatsachenfilm behandelt (S. 259-284). Im Folgenden möchte ich kurz auf eben dieses Kapitel eingehen.

Generell beschreibt Kracauer den Tatsachenfilm als einen Filmtypus ohne Spielhandlung, der unverfälschte Fakten erdichteten Geschehnissen vorzieht. Evident sind drei Klassifizierungen, auf denen der theoretische Diskurs dieses Kapitels basiert: 1. Die Wochenschau, 2. Der Dokumentarfilm und 3. Der Film über Kunst.²⁶⁹ Um auftretende Klassifizierungsprobleme zu umgehen empfiehlt es sich, diese drei

²⁶⁶ Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 23.

²⁶⁷ Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 49.

²⁶⁸ Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 109.

²⁶⁹ Vgl. Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 259.

Gattungen als Filme zu sehen, die einzig und allein ein dokumentarischer Charakter miteinander verbindet.

Tatsachenfilme konzentrieren sich prinzipiell auf physisches Dasein. Entscheidend dabei ist die filmische Einstellung, die über die Kameralinse das physische Dasein aufnimmt und konserviert. Mit Kracauers alleinigem Bezug auf die Physis schließt er außerdem weder die Inszenierung, das Nachspielen gegebener Vorgänge und die Verwendung von Tabellen, Diagrammen usw. aus.

Die drei zuvor genannten Klassifizierungen unterscheiden sich vor allem im Umgang mit dem natürlichen Material, d.h. das Verhältnis zwischen realistischer und formgebender Tendenz variiert nicht nur zwischen den Gattungen sondern auch innerhalb. Ein Querschnitt durch die Filmgeschichte zeigt außerdem, dass je nach Thematik des Films, politischer Gesinnung des Filmemachers, technischer Erneuerungen der Apparaturen usw. nicht immer alle Affinitäten des Films ausgeschöpft/berücksichtigt wurden.²⁷⁰ An dieser Stelle ist anzumerken, dass kein anderes Genre, wie das des nichtfiktionalen Films im Laufe seiner Geschichte immer wieder von verschiedensten Ideologien durchzogen wurde, die ein Bemühen um die materielle Realität (realistische Tendenz) auf der einen Seite und eine Gleichgültigkeit gegenüber der materiellen Realität (formgebende Tendenz) auf der anderen Seite aufzeigen.

Beim ersteren, dem Bemühen um die materielle Realität, geht es vor allem um die Wirklichkeitstreue, oder wie Kracauer es nannte, um die *Schnappschuss-Qualität* der Bilder, durch die ihnen ein authentischer Charakter verliehen wurde. Das muss jedoch keineswegs bedeuten, dass die persönlichen Anschauungen und Visionen der Filmemacher ausgeschlossen werden müssen. Die formgebenden Impulse eines Regisseurs helfen das Naturmaterial zu ordnen, es nach seinen inneren Bildern gemäß auszuwählen und es mit Hilfe der ihm zu Verfügung stehenden Techniken zu formen und ihm ein Gepräge zu verleihen.²⁷¹ Kurzum, oftmals hilft der poetische Ausdruck die große und eigenwillige Natur überhaupt erst zähmbar und anschließend darstellbar zu machen. Nun ist es aber so, dass umso größer der Wunsch seitens des Filmemachers ist seinen Ideen und Visionen Ausdruck zu verleihen, die Hingabe an die Realität als der bestimmende Faktor immer mehr in den Hintergrund rückt. Das führte dazu, dass die formgebende Tendenz nicht mehr von der realistischen Tendenz unterjocht werden konnte.²⁷²

Bei Filmen, in denen die formgebende Tendenz die realistische dominiert, tritt die materielle Realität fast völlig in den Hintergrund und die daraus resultierenden Filme

²⁷⁰ Vgl. Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 260-261.

²⁷¹ Vgl. Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 272.

²⁷² Vgl. Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 273.

zeigen sich größtenteils gleichgültig ihr gegenüber. Die Beweggründe für eine solche Abwertung der materiellen Realität mögen verschiedensten Ursprungs sein. Kracauer nennt vor allem zwei: 1. Die einseitige Berücksichtigung formaler Beziehungen zwischen den benutzten Bildern (Bsp.: Walter Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, in der er eine auf abstrakte, rhythmische Muster basierte Montage anwendete) und 2. Das Bemühen um geistige statt physische Realität (Dokumentarfilm-Regisseure geht es oftmals nicht um die Realität als solche, sondern vielmehr um die Führung eines intellektuellen oder theoretischen Diskurses mittels des Mediums Film. Mit dem Aufkommen des Tonfilms kam es in manchen Fällen sogar soweit, dass die bildliche Ebene im Gegensatz zur Tonebene vollkommen in den Hintergrund rückte und oftmals nur noch als visuelle Lückenfüller diente. Dokumentarfilm galt zur damaligen Zeit vor allem in England als ein Medium der Massen-Information und zur Verbreitung bürgerlicher Werte. Doch zum Glück konnten die *Pädagogen*, wie Kracauer die Vertreter der britischen Dokumentarfilm-Bewegung nannte, die Ästheten nicht verdrängen.²⁷³

Kracauers Differenzierung innerhalb des Tatsachenfilms ist insofern interessant, weil sich darin drei entscheidende Entwicklungen seiner Zeit widerspiegeln. Erstens, die in seinen Affinitäten zur Wirklichkeit enthaltenen ästhetischen Forderungen, die er nicht nur auf den Tatsachenfilm, sondern auch auf den Filmtyp mit Spielhandlung, also den fiktionalen Film bezieht. Zweitens weist er darauf hin, dass sich zu einer Zeit, in der das Erzählen einer Handlung als un-filmisches Element des nichtfiktionalen Genres galt, sich allmählich ein Bedürfnis nach eben einer solchen Handlung breitzumachen schien. Diese aufkommende Tendenz zur Dramatisierung warf, wie Kracauer anführt, einige Fragen auf:

„[...] wie kann der Regisseur dieser Tendenz folgen – das heißt, eine Geschichte erzählen – und doch versuchen, den Fluss des Lebens einzufangen? [...] wie kann er den zwei einander widerstreitenden Prinzipien gerecht werden, denen zufolge die Story Kamera-Expeditionen“ – man denke an sein Kriterium des Zufalls und der Darstellung des Lebensalltags – „sowohl hindert wie fördert?“²⁷⁴

Diese Fragen führen geradewegs zur dritten sehr entscheidenden Entwicklung seiner Zeit und zwar rückten neben den Inhalt eines Films immer öfter auch ästhetische Fragen in den Mittelpunkt der Diskussionen: Wie setzt ein Filmemacher bestimmte Ereignisse in Szene? Welche dramatisierenden Entscheidungen oder welcher Stil werden gewählt? Nicht so sehr das *Was* war von nun an für den weiteren Diskurs bestimmend, sondern das *Wie*.

²⁷³ Vgl. Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 281.

²⁷⁴ Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 284.

Mit solchen oder ähnlichen Fragen hat man sich jedoch nicht erst mit dem Aufkommen der kracauerschen Filmtheorie beschäftigt, sondern vor allem von dem Zeitpunkt an, als sich das Lager der Filmmacher in zwei große Blöcke spaltete: das Cinéma Vérité in Europa und das Direct Cinema in Nordamerika. Diese zwei dokumentarfilmischen Bewegungen, die noch heute das dokumentarfilmische Schaffen grundlegend beeinflussen, unterscheiden sich vor allem in dem Punkt, wie mit der Realität umgegangen wurde.

Wie wir sehen konnten, war die Filmgeschichte von einem ständigen Ausloten des Verhältnisses von Realismus und Medialität durchwachsen. Der starke Bezug des Tatsachenfilms, um noch einmal Kracauers Bezeichnung anzuführen, zur Wirklichkeit bzw. zur Realität galt seit den ersten Filmvorführungen der Gebrüder Lumière zu seinen bedeutendsten Kennzeichen. Schlussfolgernd daraus kann davon ausgegangen werden, dass sowohl im Kreise der Filmschaffenden als auch bei den Filmrezipierenden ein bestimmtes Verlangen nach medial vermittelter Realität vorgeherrscht haben muss.

Neben Kracauer hat auch der französische Filmkritiker André Bazin den Versuch unternommen, dem Medium Film als Erkenntnisquelle der Sinneserfahrung, einen hohen Stellenwert einzuräumen. Bazin stand dem italienischen Neorealismus sehr nahe, was besonders aus seiner theoretischen Beschäftigung mit einer Ästhetik der Schärfentiefe ersichtlich wird. Darin ging es ihm, ähnlich dem Grundsatz des ital. Neorealismus, der als oberstes Diktum versuchte die ungeschminkte Wahrheit zu zeigen, um die Frage, wie sich Wirklichkeit vorurteilsfrei beobachten und wiedergeben lässt. In seiner Schrift *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films* aus dem Jahre 1975 geht hervor, dass Bazin in der Malerei ein ungeeignetes Instrument für die Darstellung von Wirklichkeit sah, weil sie sehr stark ihre Merkmale des Gemachten bzw. Produzierten hervorhebt. Die Fotografie hingegen und infolgedessen auch das Medium Film erfüllen seine Forderung nach einer Reproduktion, bei dem die menschliche Gestaltung hinter der Illusion des Bildes verschwindet. Das Verlangen nach Realismus, wie es in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg besonders groß war, konnte demzufolge nur von diesen beiden Reproduktionstechniken zufriedenstellend befriedigt werden.²⁷⁵ Für Bazin war, im Unterscheid zu Kracauer, jedoch nicht die Tatsache entscheidend, dass mit dem Medium Film Realität darstellbar wird, sondern dass mit der medial vermittelten Realität eine bestimmte Wirkung erzielt werden konnte. Die psychologische Ebene wird bei Bazin also zu einem sehr entscheidenden Faktor. Die Technik an sich trat, gemäß der vom ital. Neorealismus propagierten Idee, zugunsten einer ethischen, politischen und

²⁷⁵ Vgl. Bazin, A.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, 1975. S. 23.

psychologischen Wirkung, immer mehr in den Hintergrund. Die Forderung lautete: Realitätsnähe bei gleichzeitiger Sozialkritik. In dieser Zeit des Neuanfangs (Nachkriegszeit) wurde auch für den Film ein völliger Neuanfang gefordert und zwar mit Hilfe eines realistischen Filmstils. Dadurch gewannen der Film und seine Repräsentationsstätte, das Kino, zunehmend an sozialer Bedeutung. Da die Filme aufgrund der Aktualität ihres Drehbuches untrennbar mit der Zeit, aus der sie stammen, verbunden sind, besitzen sie, besonders aus heutiger Sicht, einen hohen dokumentarischen Wert. Gezeigt werden in diesen Filmen meist einer inneren Chronologie folgende Bilder von Wirklichkeitsfragmenten. Fragmente deshalb, weil komplexe Handlungen, wie man sie aus dem klassischen Erzählkino kennt, auf das Essentiellste reduziert dargestellt wurden. Doch ist gerade dieser lakonisch anmutende Bilderreigen, wie ihn Bazin propagiert, in tiefstem Sinne realistisch, da auf ähnliche Weise auch die Wahrnehmung des Menschen funktioniert: wählerisch, lückenhaft, aufs Wesentliche (im Sinne des Betrachters) gerichtet. Die einzelnen Fragmente des Films werden, gemäß der Natur der eigenen Wahrnehmung, im Kopf des Zuschauers zu einem logischen Ganzen verknüpft. Für Bazin ist der Mensch in seiner Wahrnehmung so konstituiert, dass er in jeder Situation selektiv wahrnimmt. Demzufolge war es Bazin, der den subjektiven Betrachter, bzw. seinen subjektiven Blick als essentiell für die Sichtung als auch Interpretation von Filmen in die Filmtheorie einführte. Für ihn war es entscheidend, ob beim realistischen Filmschaffen ein Ereignis fragmentarisch dargestellt wird oder ob es in seiner äußeren Einheit zur Geltung kommt. Während das Letztere vor allem die zeitliche Anordnung der Bilder, also die Montage, meint, bezieht sich die fragmentarische Darstellung auf die räumliche Anordnung innerhalb des Bildes, also die Mise-en-scène. Diese bezog sich bei Bazin in erster Linie auf die Schärfentiefe und die Plansequenz. Durch den Einsatz solcher ästhetischer Mittel glaubte Bazin die Zuschauer intensiver am Geschehen teilhaben zu lassen und infolgedessen zum Nachdenken bzw. Reflektieren der eigenen Situation in der Welt anzuregen. Daraus ergibt sich wiederum die von Bazin vertretene Meinung der Mehrdeutigkeit der Realität.²⁷⁶

Grundsätzlich beurteilte Bazin den Einsatz der Tiefenschärfe positiver gegenüber der Montage, die er grundsätzlich auf das Minimum reduziert haben wollte:

1. Die Tiefenschärfe evoziert – unabhängig vom Inhalt – eine >>wirkliche<< Struktur der Wirklichkeit als die Wirklichkeit des Betrachters.
2. Der Betrachter wird – anders als bei der Fragmentarisierung einer Sequenz – bei der Tiefenschärfe stärker gefordert eine selbstständige Auswahl des Bildinhalts zu treffen.

²⁷⁶ Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 43-44.

3. Ihrem Wesen nach widerspricht die Montage dem Polyvalenzprinzip, da sie die Selektion des Bildinhalts für den Betrachter anordnet.²⁷⁷

Gegen den bevorzugten Einsatz der Plansequenz in Verbindung mit der geforderten Tiefenschärfe lassen sich jedoch zwei Punkte kritisch einwenden. Zum einen widerspricht das ästhetische Modell einer längeren ununterbrochenen Einstellung dem Selektionsverhalten der menschlichen Wahrnehmung – die Montage würde diesem Modell viel eher gerecht werden. Zum anderen kennt das menschliche Auge gegenüber dem Objektiv der Kamera keine *unendliche* Schärfentiefe. Den Einsatz einer unendlich scharfen und ununterbrochenen Einstellung bezeichnete der deutsche Medienwissenschaftler Prof. Dr. Martin Loiperdinger als Qualität eines *Hyperrealismus*. Die Hauptkritik an Bazin richtet sich gegen die von ihm vertretene Meinung, dass die Tiefenschärfe gegenüber der Montage dem Betrachter die nötige Freiheit zur eigenen Interpretation des Gezeigten gibt, denn schließlich kann man auch den Einsatz der Tiefenschärfe als eine bewusste Lenkung durch den Filmemacher verstehen.²⁷⁸

Bei einer näheren Betrachtung der klassischen Positionen Kracauers und Bazins wird insbesondere deutlich, dass ihre Argumentationen hauptsächlich darauf abzielten, die mediale Qualität des Films zu untersuchen. Bei ihren Überlegungen vergaßen sie jedoch jene Verschiebungen, die sich bis heute in der visuellen Kultur immer wieder manifestieren. Um das Verhältnis von Realität und Medialität untersuchen zu können, genügt es nicht rein die mediale Qualität des jeweiligen Mediums zu untersuchen, sondern vor allem wie diese mediale Qualität selbst zum ästhetischen Programm innerhalb der visuellen Kultur wurde.

Wie bereits zu sehen war, wurden solche ästhetischen Konzepte nicht selten zur Legitimation des Künstlers eingesetzt, dessen soziale Position seit Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend problematisch wurde. Vor allem hinter dem bewussten Streben mancher Künstler zum Dokumentarischen, zur Darstellung der ungeschminkten reinen Realität, stand häufig die Legitimation des Künstlers durch das Pathos des Authentischen, der vorbehaltlosen Beschreibung der Dinge so wie sie die Natur uns zeigt. Ihr Beweggrund lag darin, der Marginalisierung der Kunst, die zur puren Unterhaltungskunst absank, entgegenzuwirken bzw. ihr eine neuartige und bedeutsame gesellschaftliche Funktion zuzuweisen. Der Authentizitätstrieb mancher Künstler war demzufolge eher selten das Resultat ihrer Haltung zur Welt, sondern meistens das Ergebnis einer ästhetischen Programmatik. Demzufolge ist es ratsam den Großteil der

²⁷⁷ Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 44.

²⁷⁸ Vgl. Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, 2005. S. 45.

Realitätspräsentationen stets vor dem Hintergrund einer bestimmten Welthaltung zu betrachten. Anders ausgedrückt:

„In der Welt kann man nur das entdecken und zeigen, was ohnehin für einen Wert gehalten wird, und vor allem für einen ästhetischen Wert. [...] Realismus kann also nie allein aus der Automatik eines Mediums erklärt werden, sondern immer nur aus dessen diskursiver Zuschreibung.“²⁷⁹

Jene Zuschreibung ist verantwortlich für das Verhältnis von Realismus als techné (industrielles, handwerklich erzeugtes, künstlerisch wertvolles Erzeugnis) und seiner Aufladung zur moralischen Norm des Authentischen. Auffallend dabei ist, dass der Realismuskurs stets von einem paradoxen Hin und Her zwischen Weltentfremdung und Weltverdichtung gekennzeichnet war.

„Ließen die neuen Medien einerseits die Sicherheit ‚unmittelbarer‘ Welterfahrung zunehmend ins Wanken geraten (Walter Benjamin), so sollte mit denselben Medien deren Wirklichkeit ‚errettet‘ werden (Siegfried Kracauer).“²⁸⁰

Das Streben die Dinge in ihrer Einfachheit und Schönheit darzustellen kann als Reaktion auf die, durch die vorherrschende, manieristische Stilrichtung des Expressionismus, entfremdete Erfahrungswelt verstanden werden. Das Streben nach Authentizität des Dokumentarischen anstelle des Kunstwillens, d.h. die Abkehr vom Expressionismus hin zu sozialkritisch-realistischen Thematik hat seinen Ursprung demzufolge in einer neuen modernen Realitätserfahrung, die sich infolge von Veränderungen in der visuellen Kultur der Industriegesellschaft herausbildete. Bei der Hinwendung zur Realität, bzw. deren authentischen Vermittlung als Reaktion auf eine gewandelte Realität, handelt es sich jedoch stets um eine ästhetische Strategie.

Außerdem kann sie als das Produkt einer von technischen Innovationen getragene, medial geprägte Realität verstanden werden.

„Zwischen die unmittelbare Wahrnehmung und das Bildgedächtnis der Menschen schob sich jedenfalls eine mediale Konstruktion, die in einem sehr viel weitergehenden Maße als im 19. Jahrhundert nicht allein unmittelbar Wahrgenommenes abbildete und kommentierte, sondern selbst Lebenswirklichkeit war. Das Authentische konnte nur mehr eine medial geprägte Realität reproduzieren, eine technisch gestanzte Lebenswelt, die gewissermaßen zur zweiten medialen Natur des Menschen wurde.“²⁸¹

Grundsätzlich sind neue ästhetische Konzepte stets das Resultat eines komplexen Zusammenspiels von technischen, geistesgeschichtlichen, ökonomischen und sozialen

²⁷⁹ Schmitz Norbert M.: Der Film der Neuen Sachlichkeit. In.: Keitz, Ursula.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. S. 153.

²⁸⁰ Schmitz Norbert M.: Der Film der Neuen Sachlichkeit. In.: Keitz, Ursula.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. S. 154.

²⁸¹ Schmitz, Norbert M.: Der Film der Neuen Sachlichkeit. In.: Keitz, Ursula.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. S. 156.

Faktoren. Des Weiteren finden neu aufkommende Medien ihren Inhalt und ihre Daseinsberechtigung zunächst in den ihnen vorausgehenden Medien, bevor sie wirklich Eigenständigkeit erlangen. Folglich ist es mehr als verständlich, dass frühere Authentizitätsstrategien auch auf das neue Medium Film übertragen wurden.

3.4 Authentizitätsstrategien im Film

Wenn es um medial vermittelte Wirklichkeit geht, vertritt der deutsche Medienwissenschaftler Jan Berg eine sehr eindeutige Meinung. Gleich in mehreren Aufsätzen beteuert Berg, „dass das in dokumentarischer Ästhetik vermutete Wahrheitsmoment sich nicht der dokumentierenden Technik als Technik verdanke, sondern einer Analogiebildung bzw. wertenden Zuschreibung.“²⁸²

Für Berg wurde der Dokumentarismuskurs des vorigen Jahrhunderts hauptsächlich von zwei Persönlichkeiten bestimmt: Siegfried Kracauer (mit seinem fundamentalontologischen Medienansatz in seiner *Theorie des Films*) und Walter Benjamin (mit seinem Aura-Begriff, der durch die massenmediale technische Reproduzierbarkeit, insbesondere durch die des Films, zerstört wird). Kracauer wie Benjamin vertraten Meinungen, die unterschiedlicher nicht sein konnten. Während der eine noch daran festhielt, dass im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit der dokumentarische Film bzw. die *realistische Tendenz* des Films Aura-zerstörend wirkt, glaubte der andere gerade darin einen auratischen Ort sondergleichen gefunden zu haben.²⁸³

Betrachtet man den Mediendiskurs der damaligen Zeit, lässt sich vor allem eines feststellen und zwar glaubte man grundsätzlich an eine Affinität zwischen der Faktizität der Medientechnologie (sich-selbst-produzierend) und der Faktizität der lebensweltlichen äußeren Realität, dem *Rohstoff des Lebens* (Kracauer). Dadurch, dass die Meinung einer idealen Zusammenstimmung in den Diskurs aufgenommen wurde, konnte der so wichtige Aspekt der dokumentarischen Ästhetizität vernachlässigt werden.

„Dokumentarästhetik erschien entsprechend als Aufhebung der Verschiedenheit wesensmäßig gleicher Faktizitäten, der äußeren lebensweltlichen Realität und der medientechnischen Realität. [...] Das eine verweist nicht nur auf das andere, sondern generiert es.“²⁸⁴

²⁸² Berg, Jan: Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ‚Dokumentarischen‘. In.: Keitz, Ursula.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. S. 51.

²⁸³ Vgl. Berg, Jan: Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ‚Dokumentarischen‘. In.: Keitz, Ursula.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. S. 52.

²⁸⁴ Berg, Jan: Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ‚Dokumentarischen‘. In.: Keitz, Ursula.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. S. 52&58.

Eine Ent-ästhetisierung, wie sie Kracauer propagierte, würde einen ästhetischen Mehrwert seitens des Produzenten ausschließen und infolgedessen der bereits besprochenen Authentisierungsstrategie der Stillosigkeit gleichkommen. Vor allem im fotografischen Reproduktionsverfahren glaubte u. a. Kracauer das Wesen der Dinge besser als alle künstlerischen Produktions- und Reproduktionsverfahren abbilden zu können. Die Nähe von Realität und künstlerischer Reproduktion macht das künstlerische Konzept scheinbar unsichtbar. Dabei handelt es sich um jene Kunst der Kunstlosigkeit, welche als eine der kunstvollsten Strategien der Moderne gilt.²⁸⁵

„Dokumentarismus, könnte man zusammenfassen, entsteht unter der Annahme bzw. Zuschreibung eines – nicht als paradoxal durchschauten – Verhältnisses von Medialität und Nichtmedialität bzw. Faktizität. Dokumentarismus als ästhetischer Diskurs, zumal in seinen rigiden Varianten, setzt sich in den Kopf und will vor Augen haben: eine vom Nichtmedialen, von Faktizität, von Natur ‚im Rohzustand‘ initiierte wie determinierte Medialität.“²⁸⁶

Hinter diesem dokumentarischen Gedanken, bzw. Kracauers Gedanken einer Darstellung einer Nichtdarstellung, steht gewissermaßen eine ähnlich der kantschen Wahrheitssehnsucht gearbete Authentizitätssehnsucht, die im Laufe der Zeit verschiedenste Darstellungstechniken hervorbrachte. Da die Sehnsüchte der Menschen stets einem Wandel unterworfen waren, übernahm auch der Authentizitätsbegriff ständig neue Rollen. Einmal als Verlängerung des alten metaphysisch Wahren, als Relikt der unhinterfragbaren Allmacht, Herrlichkeit und Heiligkeit, ein anderes Mal als eine spezifisch moderne Wahrheitsfigur, eine Kompensationsfigur, die in der Moderne an jene Stelle rückt, welche durch Aufklärung und Entgötterung leer wurde. Und ein Authentizitätsbegriff, der früher wie heute häufige Verwendung findet und als ein Effekt bzw. Resultat einer authentifizierenden Darstellungstechnik in Erscheinung tritt.²⁸⁷ Ein Dilemma, das jedoch von Anfang an gegeben zu sein scheint, ist der Umstand, dass das Authentische, das unmittelbare Wahre irgendwie vermittelt werden muss. Der US-amerikanische Romanist, Komparatist und Literaturkritiker Jonathan Culler meint zu diesem Darstellungsparadoxon einer Darstellung von Nichtdarstellung:

„Das Paradoxe und das Dilemma der Authentizität ist, dass man, um sie als authentisch zu empfinden, sie als authentisch bezeichnen muss. Wird sie jedoch als authentisch bezeichnet, wird sie herbeigeführt wie eine Spur ihrer selbst und ist nicht authentisch im Sinne des Unverdorbenen.“²⁸⁸

²⁸⁵ Vgl. Schmitz, Norbert M.: Der Film der Neuen Sachlichkeit. In.: Keitz, Ursula.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. S. 164.

²⁸⁶ Berg, Jan: Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ‚Dokumentarischen‘. In.: Keitz, Ursula.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. S. 53.

²⁸⁷ Vgl. Berg, Jan: Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ‚Dokumentarischen‘. In.: Keitz, Ursula.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. S. 56.

²⁸⁸ Jonathan Culler In.: Keitz, Ursula.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. S. 57.

Für viele Theoretiker und Filmemacher war die hier angesprochene Problematik jedoch keinesfalls ein Hindernis, sondern vielmehr ein Ansporn immer neue Authentifizierungsstrategien zu entwickeln. Diese Anstrengungen sind es, die bis heute den Dokumentarismuskurs bzw. die Legendenbildung der Dokumentarästhetik als eine Wahrheitsästhetik leiten. Das Leitprinzip einer medialen Demedialisierung macht außerdem deutlich, dass das Authentische sich nicht so sehr aus der Sache selbst, als vielmehr aus der (Echtheits-)Zuschreibung seitens des Betrachters ergibt. Dem Erzeuger geht es indes stets um die Erzeugung von Glaubwürdigkeit und um die (Re)Produktion und Faszination des Echten. Dieser Drang treibt manche Künstler so weit Konzepte zu entwickeln, mittels derer sie die Unmittelbarkeit der Darstellung auf ein Maximum auszuloten, sowie die Nähe des Betrachters zum Gezeigten auf ein Minimum zu reduzieren versuchen.

3.4.1 Strategien dokumentarischer Authentizität im Film

In diesem Kapitel soll aufgezeigt werden, dass sich die Strategien zur Authentifizierung des Gezeigten nicht allein in Hinblick auf die originäre Mediengeschichte Film entwickelt haben, sondern in die bisher besprochene Bildgeschichte eingebettet werden können. Ganz im Sinne von:

„Authentizität im Film hat Geschichte, vor allem aber Vor- und Frühgeschichte, die sie erbt.“²⁸⁹

3.4.1.1 Das Schattenspiel

„Gestern war ich im Reich der Schatten“. Dies sind die Worte des russischen Schriftstellers Maksim Gor'kij, mit denen er im Jahre 1896 seine ersten Eindrücke anlässlich seines Besuchs des Cinématographe Lumière auf dem Jahrmarkt von Nižnij-Novgorod ²⁹⁰ beschrieb. Diese und weitere Stellungnahmen, die Gor'kij in zwei Feuilletons veröffentlichte, sind insofern von Bedeutung, dass von ihnen drei essentielle Dinge abgeleitet werden können.

²⁸⁹ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 215.

²⁹⁰ Mehrere Teams von Lumière-Operateuren bereisten in diesen Jahren die Weiten Russlands, um die neue Attraktion in den Vergnügungstätten bekannt zu machen. Zur Gesamtrussischen Ausstellung auf dem Jahrmarkt von Nižnij-Novgorod bot der Besitzer des *Théâtre Concert Parisien*, Charles Aumont, für 50 Kopeken Eintritt ein Programm mit Lumière-Filmen an. Die erste Vorstellung fand am 22. Juni 1896 statt. Vgl. Bochow, Jörg.: Maksim Gor'kij über den Cinématographe Lumière (1896). In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) KINtop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, 1995. S. 11.

Zum einen zeigen sie uns, dass zur damaligen Zeit ein erheblicher Unterschied in der Rezeptionshaltung vorlag, denn während man im Westen die ersten bewegten Photographien als verblüffend präzise Abbilder der Wirklichkeit, getreu dem Lumière'schen Motto *la nature prise sur le vif* verstand, produzierten diese vermeintlich wirklichkeitsgetreuen Abbilder für den russischen Schriftsteller eine von stummen Schatten beherrschte, beklemmend unwirkliche und geisterhafte Bilderwelt.

„Gestern war ich im Reich der Schatten. Wenn sie nur wüssten, wie merkwürdig es ist, dort zu sein. Es gibt nicht einen Laut, und keine Farben. [...] Das ist nicht das Leben, sondern der Schatten des Lebens. Das ist keine Bewegung, sondern der lautlose Schatten der Bewegung. [...] Mit Schauern sieht man es an – diese Bewegung, einzig nur von Schatten. [...] Von Ihnen brodet ein merkwürdiges Leben, das echte, lebendige, fieberhafte Leben der wichtigsten Lebensader Frankreichs, ein Leben, das zwischen den zwei Linien mehrstöckiger Häuser dahinjagt wie der Terek-Fluss bei Dariali – und trotzdem ist es so klein, grau, eintönig, und unbeschreiblich seltsam. [...] Irgendjemand hat in Ihrer Einbildung das hervorgerufen, was die Augen zu sehen glaubten – mehr nicht. Irgendwie überkommt einen das Grauen.“²⁹¹

Des Weiteren glaubte Gor'kij in den Bildern eine Gefahr für den Zuschauer und seine Nerven zu erkennen, wie aus dem folgenden Zitat hervorgeht:

„Am Ende verwirrt Sie dieses lautlose, graue Leben und macht Sie niedergeschlagen. Scheinbar liegt in ihm so etwas wie eine Warnung, ein nicht fassbarer, aber düsterer Sinn, der Ihre Seele mit Trauer niederdrückt. Man beginnt zu vergessen, wo man sich befindet. Im Kopf entstehen merkwürdige Vorstellungen, das Bewusstsein versiegt und wird trübe. Wie groß ist aber ihr Nutzen, verglichen mit der nervlichen Verausgabung? Dies ist eine um so wichtigere Frage als unsere Nerven mehr und mehr erregt sind und schwächer werden, immer mehr angespannt werden, dabei immer weniger auf einfache >>Eindrücke des Seins<< reagieren und immer mehr nach neuen, extremen, ungewöhnlichen, heftigen und absonderlichen Eindrücken gieren. [...] und immer geringer wird der Wunsch und die Fähigkeit, alltägliche, einfache Eindrücke des Lebens aufzunehmen.“²⁹²

Gor'kij war der Meinung, dass der Kinematograph nicht der unmittelbaren Wiedergabe des reinen Lebens, sondern vielmehr dem Geschmack des Jahrmarktes und der Verdorbenheit seines Publikums entsprechen könne. Nach einem ähnlichen enthusiastischen Anflug, wie er gut sechzig Jahre später bei Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* zu lesen ist: „Es war Leben in seinen unkontrollierbarsten und unbewusstesten Augenblicken, ein Durcheinander kurzlebiger, sich ständig auflösender Formen, wie es nur der Kamera zugänglich ist.“²⁹³, sucht man in Gor'kij's Feuilletons vergeblich.

²⁹¹ Gor'kij Makism. In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) KINtop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, 1995. S. 11-17.

²⁹² Gor'kij Makism. In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) Kinotop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, 1995. S. 15-18.

²⁹³ Kracauer, S.: Theorie des Films, 1964. S. 58.

Gor'kij's pessimistische Haltung gegenüber den ersten Filmvorführungen in Russland zeigen außerdem, dass, obwohl die Fotografie bereits ihren festen Standpunkt im Authentizitätsdiskurs der damaligen Zeit besaß, die in ihr vorformulierte Authentizitätserwartung keinesfalls sofort in gleicher oder ähnlicher Weise auf sein bewegtes Pendant übertragen wurde. Das war aber auch nicht erforderlich, da die Authentizität dieser Bilder nicht diskutiert, sondern schlichtweg vorausgesetzt wurde und sich das Dargestellte dadurch bereits im Vorhinein einem möglichen Authentizitätsdiskurs entziehen konnte.²⁹⁴ Und das obwohl diese frühen Ansichten keineswegs unmittelbare und unverfälschte Bilder von Ereignissen präsentierten. Häufig handelte es sich um klar strukturierte und konstruierte filmische Einstellungen, die sich jeglicher Zufälligkeit entzogen und ein bestimmtes Ziel bzw. Interesse des Filmemachers verfolgten.²⁹⁵

Dieses Nicht-in-Frage-stellen des Wahrheitsgehalts der projizierten Bilder, das in der Filmhistoriographie erst ab dem Zeitpunkt an relevant wurde, als die Bilder Teil eines Diskurses wurden, in dem sie erkennbar als Illustration oder Beweismaterial fungierten, wirft außerdem jenes Bemühen seitens einiger Filmemacher, -theoretiker, -historiker usw. über den Haufen, die in den frühen *non-fiction*-Filmen eine Differenzierung hinsichtlich ihrer Dokumentarizität oder Fiktionalität festzumachen glaubten. Als Indiz für den überwältigenden Realismus kinematographischer Aufnahmen sowie als Markstein der medienontologischen Argumentation galt lange Zeit der Film *L'Arrivée d'un Train à la gare de La Ciotat* der Gebrüder Lumière (1895, Aufführung: 6. Januar 1896) und die Beschreibungen seines panischen Publikums. Aus heutiger Sicht weiß man, dass es der frühen Filmhistoriographie bei der Beschreibung dieses panisch aus dem Zuschauerraum rennenden bzw. zur Seite springenden Publikums vor allem darum ging, „einen Ursprungsmythos zu etablieren, der es erlaubte, die erst nachträglich sich konstituierende Dichotomie von fiktionalem/künstlerischem und dokumentarischen/authentischen Filmbild in die Anfänge der Kinematographie zu verlegen. Die vermeintlich realistische Tendenz des neuen Mediums wurde dabei als quasi ontologischer Keim schon in den Filmen der Gebrüder Lumière ausgemacht.“²⁹⁶

Dass es in der Frühgeschichte des Kinos nicht darum ging, den Zuschauer mit einem so noch nie dagewesenen, überwältigenden Realismus zu konfrontieren, beweist unter anderem die Tatsache, dass das Publikum, bevor es den Film zu sehen bekam, das erste Bild des Filmstreifens als Standbild betrachten musste. Eine derartige Betonung der Technizität ermöglichte es, dass mit jeder Vorstellung die mediale Innovation neu in

²⁹⁴ Vgl. Gunning, Tom. Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der >>Ansicht<<. In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) Kinotop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, 1995. S. 111.120.

²⁹⁵ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 159.

²⁹⁶ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 159.

die Rezeptionserfahrung des Zuschauers eingeschrieben wurde. Demzufolge bestand die Attraktion der ersten filmischen Darstellungen nicht so sehr darin, sich einer realitätsnahen Illusion hinzugeben als vielmehr darin Bilder zu sehen, die von ihrem unbewegten Urzustand in eine bewegte Entität übergangen. „Der Kinematograph – das ist bewegte Fotografie“²⁹⁷ -diese Beschreibung Maxism Gor’kij’s zeigt, dass die Betonung wie schon die Bezeichnung selbst (*Kinematograph* bedeutet soviel wie *Bewegungsaufzeichnung*) auf der Bewegung (der Kinematik) liegt.

Authentizität im Film ist also keine dem Medium eingeschriebene Qualität und genauso wenig ist sie das Resultat eines medienontologischen Effekts, auch wenn die klassische Film- und Dokumentarfilmtheorie, allen voran Siegfried Kracauer und André Bazin, uns dies bis in die sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts zu postulieren versuchte. Die Geschichte der dokumentarischen Authentizität im Film erzählt die Geschichte ihrer kulturellen Aneignung bzw. ihrer sukzessiven Eingliederung in den Authentizitätsdiskurs seiner Zeit. In den Rahmen einer solchen Geschichte fallen sowohl die Authentizitätserwartungen des Publikums als auch die dokumentarischen Repräsentationsmodi, die sich infolge der Ausbildung filmischer Authentisierungsstrategien immer wieder neu entwickeln mussten und bis heute von kulturell längst vorformulierten medialen Formen zu nähren wussten.²⁹⁸

Bei der Betrachtung der frühen Filmgeschichtsschreibung ist besonders auffällig, dass der *non-fiction* Film im Vergleich zu seinem fiktionalen Pendant fast vollständig vernachlässigt wurde. Der im Jahre 1978 in Brighton abgehaltene FIAF-Kongress²⁹⁹, dessen Ziel es war, eine Neubewertung der frühen Filmgeschichte zu etablieren, scheiterte an dem großen, unerforschten Terrain des *non-fiction* Bereichs. Da die meisten der aus der Frühzeit des Kinos stammenden Filme, welche diesem Bereich zuzuordnen gewesen wären, zu diesem Zeitpunkt noch kaum aufzuspüren, zu identifizieren, geschweige denn zu datieren waren, entschlossen die Teilnehmenden sich ausschließlich auf den übersichtlichen Bereich der fiktionalen Filme zu beschränken. Erst in jüngerer Zeit begannen sich verschiedenste Institutionen, Filmwissenschaftler und –theoretiker für den *non-fiction* Film zu interessieren und machten ihn zum Gegenstand ihrer theoretischen Untersuchungen. Davon zeugen verschiedenste Veranstaltungen wie der Domitor³⁰⁰-Kongress 1994 in New York, der den

²⁹⁷ Gor’kij Makism. In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) Kinotop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, 1995. S. 16.

²⁹⁸ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 161.

²⁹⁹ Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF). Offizielle Homepage: <http://www.fiafnet.org/>.

³⁰⁰ <http://www.domitor.uni-trier.de/>.

ersten fünf Jahren des Kinos gewidmet war, der 1994 *Amsterdam Workshop*³⁰¹ im Nederlands Filmmuseum sowie der 1995 das *Cinema Ritrovato*³⁰² in Bologna und der *Giornate del Cinema Muto*³⁰³ in Pordenone.³⁰⁴

Ob man nun Robert Flahertys *Nanook off the North* (1922), Walter Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927), Dziga Vertovs *Celovek's kinoapparatom* (1929) oder John Griersons *Drifters* (1929) als kanonisierte Frühwerke an den Anfang einer wie auch immer gearteten Dokumentarfilmgeschichte setzt oder nicht, ist hier keineswegs relevant. Viel wichtiger ist es aufzuzeigen, dass es eine Vorgeschichte des Dokumentarfilms gibt, die weit in das neunzehnte Jahrhundert zurückreicht. Bei einer Neubetrachtung des frühen nicht-fiktionalen Kinos kann es sehr hilfreich sein, wenn ein ähnlicher Ausgangspunkt eingenommen wird, wie es bei den Arbeiten zu den fiktionalen Filmen der Fall ist. Tatsache ist, dass es grundlegende Divergenzen zwischen früheren non-fiction Filmen und späteren Dokumentarfilmen gibt. Dies veranlasste einige Theoretiker dazu eine eigene Terminologie einzuführen: Der Terminus *Aktualitätenfilm* bezieht sich auf die Zeit bis 1914 und der Terminus *Dokumentarfilm* gilt für die Periode ab den letzten Kriegsjahren. Der Unterschied zwischen diesen beiden Gattungen besteht grundsätzlich in den ihnen zugesprochenen Funktionen.

3.4.2 Poesie statt Prosa

Die endgültige Trennung zwischen den Aktualitäten und dem Dokumentarischen erfolgte mit der Einführung des Ausdrucks *documentary* durch den britischen Dokumentarfilmregisseur und –produzent John Grierson. Aber nicht so sehr der Begriff an sich, den er anlässlich des Films *Nanook off the North* (1922) von Robert Flaherty ins Leben rief, als vielmehr seine Charakterisierung des Dokumentarfilms als *the creative treatment of actuality* brachte den entscheidenden Einschnitt. Durch seine Forderung nach kreativer, gestalterischer oder schöpferischer Bearbeitung der Wirklichkeit unterschied er den Dokumentarfilm von Filmen mit einer Spielhandlung aber auch von jenen Filmen, die auf natürlichem Material beruhten, wie Wochenschauen, wissenschaftlichen Filmen oder Lehrfilmen. Dieser Wechsel von früheren nicht-fiktionalen Formen zum Dokumentarfilm bedeutete für Grierson einen Übergang „von

³⁰¹ Amsterdam Workshop. <http://www.filmmuseum.nl/website/exec/frontpageread/page.html?id=722-6e6c2e66696c6d6d757365756d2e50616765>

³⁰² Il Cinema Ritrovato. <http://www.cinetecadibologna.it/en/ritrovato.htm>.

³⁰³ Giornate del Cinema Muto. <http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/>.

³⁰⁴ Vgl. Gunning, T.: Vor dem Dokumentarfilm. In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) Kinotop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, 1995. S. 112.

einfachen Beschreibungen eines natürlichen Materials hin zu dessen Anordnung, Neuordnung und kreativer Gestaltung.“³⁰⁵

Grierson forderte von jenen Filmemachern, die sich der Wirklichkeit annehmen wollten, keine reine Beschreibung, vielmehr eine weltanschauliche Auseinandersetzung und persönliche Interpretation derselben. In einem 1932 im Cinema Quarterly veröffentlichten Artikel schrieb Grierson:

„Bisher haben wir alle Filme zu dieser Kategorie gerechnet, die naturgegebene Stoffe bearbeiten. Die Benutzung solcher Stoffe ist als wesentliches Merkmal angesehen worden. Jedes Mal, wenn die Kamera irgendetwas an Ort und Stelle aufnahm [...], immer war damit die Bedingung für einen Dokumentarfilm gegeben. [...] Nach einem kurzen Blick auf die weniger wertvollen Filmarten schlage ich deshalb vor, den Ausdruck >>Dokumentarfilm<<, ausschließlich für die besseren Kategorien zu verwenden.“³⁰⁶

Grierson ließ weder das unverfälschte Abbild der Wirklichkeit, noch einen unkritischen Formalismus als genrespezifischen Auftrag gelten, sondern allein die sozial-didaktische Funktion.³⁰⁷

Für ihn unterschied sich der Dokumentarfilm von den rein journalistischen Gestaltungsformen vor allem im Bereich der ästhetischen Gestaltung.

„...denn wenn man über die Reportage-, Magazin- und Belehrungsfilm [...] hinausgeht, kommt man in die Welt des eigentlichen Dokumentarfilms, in die Welt, wo der Dokumentarfilm einzig und allein hoffen kann, die einfachsten künstlerischen Qualitäten zu erreichen. Hier kommen wir von ungeschminkten (oder erdichteten) Beschreibungen von naturgegebenen Stoffen zu bestimmten Zusammenstellungen, Anordnungen und schöpferischen Gestaltungen dieser Stoffe. [...] Mein besonderer Anspruch für den Dokumentarfilm ist nur der, dass er bei der Darstellung des Lebens auch eine Gelegenheit zur schöpferischen Arbeit bietet. Dabei meine ich, dass die Wahl des Dokumentarfilms eine ebenso schwerwiegende Arbeit darstellt wie die Wahl der Poesie statt der Prosa.“³⁰⁸

Eine reine Beschreibung eines Ereignisses bzw. Handlung reichte für Grierson demzufolge keineswegs aus, vielmehr musste etwas über die Handlung und das Geschehen hinausgehen. Nur so war es laut ihm möglich etwas Neues aus dem unbegrenzten Reichtum der Wirklichkeit zu schöpfen. Schöpfung bedeutete für Grierson nicht die Erzeugung von Dingen, sondern von Werten. Bei dieser Schöpfung von Werten vertraute Grierson vor allem auf eine dramatische Struktur, die wiederum der bevorzugten Methode des Filmemachers folgte. Grierson unterschied seinerzeit zwischen drei Methoden: 1) einer musikalischen oder unliterarischen Methode, 2) einer

³⁰⁵ Gunning, T.: Vor dem Dokumentarfilm. In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) Kinotop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, 1995. S. 113.

³⁰⁶ Grierson, J.: Grundsätze des Dokumentarfilms (1933). In.: Hohenberger, E.: Bilder des Wirklichen, 1998. S. 90.

³⁰⁷ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 188.

³⁰⁸ Grierson, J.: Grundsätze des Dokumentarfilms (1933). In.: Hohenberger, E.: Bilder des Wirklichen, 1998. S. 91-92.

dramatischen Methode mit Zusammenprall von Kräften und 3) einer poetischen, betrachtenden und gänzlich literarischen Methode.³⁰⁹

Durch die Hinzunahme einer dramatischen Struktur, in Kombination mit einer bestimmten Art der Vermittlung, wird verständlich, was mit *the creative treatment of actuality* gemeint ist. Der britische Medien- und Kulturwissenschaftler Brian Winston vertritt die Meinung: „*Treatment* was used as a synonym for *dramatisation*.“ (Aufbereitung wurde als Synonym für Dramatisierung verwendet)³¹⁰ Der britische Dokumentarfilmemacher Paul Rotha und enge Mitarbeiter von Grierson erinnerte sich: „The creative dramatisation of actuality was one of the first demands of the documentary method.“ (Die kreative Dramatisierung von Aktualitäten war eines der ersten Forderungen der dokumentarischen Methode)³¹¹

Der Übergang von der einfachen beschreibenden Funktion der frühen nichtfiktionalen Filme, die eine schlichte, beschreibende Ansicht von der Welt zeigten, zu der interpretierenden Ausrichtung des Dokumentarfilms, hing davon ab, ob und wie Formeln gefunden bzw. erfunden wurden, die das Gewohnheitsmäßige in eine dramatische Struktur einbetten konnten. Das Schwierige oder wie Grierson es ausdrückte, Dumme am Realismus war nur, dass es sich hierbei um die Wirklichkeit handelte und dass die Formeln deshalb nichts Schönes sondern vielmehr etwas Echtes, Authentisches hervorbringen sollten. Außerdem betonte Grierson in seinen Argumentationen immer wieder den Umstand,

„dass die dem Dokumentarfilm zugrunde liegende Idee grundsätzlich gar keine Idee des Films war und dass die filmische Behandlung, deren Anlass sie wurde, nur zufällig zustande kam. Dieses Mittel war zufällig das passendste und interessanteste, das gerade zur Hand war.“³¹²

3.4.3 Aktualitätenfilme

Für eine Neubewertung des frühen non-fiction Films kann es sehr hilfreich sein einen ähnlichen Ausgangspunkt zu wählen, wie die Überlegung zu den frühen fiktionalen Filmen, nämlich die Feststellung, dass trotz aller kontinuierlichen Entwicklungen und Möglichkeiten, eine tiefe Kluft zwischen den frühen und späteren Formen des non-fiction Films existiert.

³⁰⁹ Vgl.: Hohenberger, E.: Bilder des Wirklichen, 1998. S. 101.

³¹⁰ Winston, B.: In: Kiener, Wilma.: Die Kunst des Erzählens, 1999. S. 56.

³¹¹ Rotha, P.: In: Kiener, Wilma.: Die Kunst des Erzählens, 1999. S. 56.

³¹² Grierson, J.: Grundsätze des Dokumentarfilms (1933). In.: Hohenberger, E.: Bilder des Wirklichen, 1998. S. 105.

Bei den frühen nicht-fiktionalen Filmen aus den Zehner Jahren – vor allem den Reiseberichten – ist besonders auffallend, dass sie sich in stilistischer Hinsicht kaum voneinander unterscheiden und nicht wie der Spielfilm, sich ständig veränderte. Während das nichtfiktionale Genre noch immer am statischen Bild festhielt, vollzog sich bei seinem fiktionalen Gegenstück eine stetige Weiterentwicklung, vor allem in den Bereichen der Schnitt- und Montagetechniken, der narrativen Formen und der Gestaltung der Charaktere. Die Filmemacher der frühen nicht-fiktionalen Filme waren demzufolge nicht demselben Druck stilistischer Veränderungen unterworfen wie ihre Kollegen aus dem Spielfilmbereich. Dieser sich radikal vollziehende, stilistische Wandel in der Spielfilmproduktion der Zehner Jahre gründete hauptsächlich in einem Bedürfnis die Charaktere besser beschreiben zu können und über eine deutlichere Zeitstrukturen zu verfügen, welche die neuen komplexen Erzählweisen für die Betrachter verständlich machen sollten. Schlussfolgernd kann man also behaupten, reichten die geringfügigen stilistischen Veränderungen, welche sich im nicht-fiktionalen Genre vollzogen, völlig aus, um den Zielen und Zwecken der Gattung gerecht zu werden.

Aber was kennzeichnet nun diese Filme, die sich zwischen 1906 und 1916 allein mit einem einfachen, beschreibenden Filmstil begnügten? Grundsätzlich kann man sagen, ging es bei den Aktualitätenfilmen (auch Ansichten genannt) um die Präsentation von etwas Visuellem, um einen Blickfang, einen besonderen Blickpunkt. Ansichten dienten hauptsächlich der komplexen Erforschung des Blicks und standen somit für eine neue Art des Sehens, die von neuen Technologien ermöglicht wurde.³¹³

Wie die stereoskopischen Bilder oder die Laterna magica beruhen auch die Aktualitätenfilme auf einer neuen visuellen Neugierde, die sie gleichzeitig hervorbringen und ausnutzen. [...] Sowohl die Bewegung durch eine Landschaft in den phantom rides als auch ein zurückgeworfener Blick oder die bewegte Mimik stehen für die neuen Formen von Erfahrung und Wissen, die der Film ermöglicht. Die mobile Aufnahme, die auch die Mobilität der gefilmten Subjekte festhalten konnte, eröffnete der Visualisierung ein neues Terrain, [...].³¹⁴

Ein Ereignis in der Natur oder in der Gesellschaft sollte demnach festgehalten werden, um es anschließend der breiten Masse präsentieren zu können. Der Wahrheitsgehalt der Bilder gründete in der Behauptung, dass das Gefilmte entweder bereits vor der Aufnahme existierte oder auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätte. Das Paradigma der reinen Wirklichkeitswiedergabe ergab sich durch die Aufnahme von etwas, das seine weitgehende Unabhängigkeit vom Akt des Filmens behielt. Um die

³¹³ Vgl. Gunning, T.: Vor dem Dokumentarfilm. In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) Kinotop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, 1995. S. 118-119.

³¹⁴ Gunning, T.: Vor dem Dokumentarfilm. In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) Kinotop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, 1995. S. 119.

Natürlichkeit der Betrachtung aufrecht zu erhalten, musste von der Kamera außerdem der Akt des Schauens oder Beobachtens nachgeahmt werden:

„Mit anderen Worten, wir erfahren eine Ansicht nicht einfach als Darstellung eines Ortes, eines Ereignisses oder eines Prozesses, sondern gleichzeitig als Mimesis des Betrachters selbst. Die Kamera tritt buchstäblich als Tourist, Forscher oder Betrachter auf, und das Vergnügen an diesen Filmen liegt gerade darin, dass sie als Surrogat des Schauens erscheinen.“³¹⁵

Dieser Effekt kommt vor allem in solchen Momenten zum Vorschein, in denen das Gefilmte auf die Kamera reagiert, sich ihr zuwendet, speziell für sie etwas vorführt usw. und in jenen Augenblicken, in denen die Person hinter der Kamera versucht, die bestmögliche Sicht auf das Geschehen zu erhalten: „In einer Ansicht zeigt sich die Welt der Kamera und damit zeigt sie sich auch dem Zuschauer.“³¹⁶

Dieser Akt des Zeigens sowie der Akt der visuellen Aneignung war allerdings alles andere als simpel. Viele dieser Filme zeichnen sich gerade durch bewusste Auslassung bestimmter Dinge sowie durch eine, den verschiedenen Situationen angepasste Form des Schauens und Beobachtens aus. Die meisten Ansichten hatten zwei Organisationsprinzipien gemeinsam. Zum einen die räumliche Logik (Reisefilme) und zum anderen die Einhaltung der zeitlichen Anordnung (Filme über Handlungsabläufe).

„Viele Filme verbinden beides miteinander, die Entdeckung des Raumes und die Erläuterung zeitlicher Abläufe, so dass letztlich eine komplexe Struktur aus der Betrachtung einzelner Aspekte und der Konstruktion von Zusammenhängen entsteht. Beide Formen beruhen vor allem auf dem Prinzip der Aufeinanderfolge.“³¹⁷

Der voyeuristische Blick als Quelle des neuen Wissens wurde stets von kolonialistischen und sexistischen Gedanken begleitet und war demzufolge nicht frei von Ideologien. Der Umstand, dass der Betrachter sich stets der Inszenierung bewusst war, hielt den Wahrheitsgehalt der Filme jedoch aufrecht. Die Authentizität dieser Aktualitätenfilme beruhte auf einer Art von Austausch- und Begegnungsprozessen, die wiederum im Akt des Schauens verankert waren.

Grundsätzlich waren nachgestellte Aktualitäten bestimmter Ereignisse für einige Jahre verbreitete Praxis der Filmindustrie, wobei unterschiedliche Konzeptionen die jeweiligen Rekonstruktionen leiteten. Diese reichten von einer bloßen Zufriedenstellung der Schaulust des Publikums über eine detailgenaue Rekonstruktion bis hin zu medizinischen Dokumentationen, die zur Illustration fachspezifischer Vorträge dienten. Trotz unterschiedlichster Auffassungen wurden diese Filme vom Publikum keineswegs

³¹⁵ Gunning, T.: Vor dem Dokumentarfilm. In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) Kinotop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, 1995. S. 113-114.

³¹⁶ Gunning, T.: Vor dem Dokumentarfilm. In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) Kinotop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, 1995. S. 115.

³¹⁷ Gunning, T.: Vor dem Dokumentarfilm. In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) Kinotop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, 1995. S. 116.

unterschiedlich rezipiert. Fiktive, rekonstruierte oder authentische Darstellungen wurden demzufolge als gleich angesehen. Die meisten Zuschauer besuchten die Theaterhäuser nicht, um authentische Bilder zu sehen, sondern um Ereignissen von allgemeinem Interesse beizuwohnen, egal ob diese nun echt oder gestellt waren. Die Authentizität der Darstellung spielte damals noch keine Rolle, denn Authentizitätsbehauptungen setzten stets ein differenziertes Problembewusstsein voraus, das ja gerade in diesen ersten Jahren offensichtlich fehlte.³¹⁸

3.4.4 Erster Weltkrieg – Übergang von der Ansicht zum Dokumentarfilm

Wie bereits erwähnt war Grierson der Meinung, dass ein Film nur dann zu einem Dokumentarfilm werden konnte, wenn es dem Filmemacher gelang einem natürlichen Material Gestalt zu geben. Dokumentarfilme gingen folglich über die ursprüngliche Begegnung der Ansichten hinaus, indem das *natürliche* Material schöpferisch gestaltet und dramatisiert wurde. Die Beziehung zwischen dem Subjekt und dem Aufnahmeapparat galt noch immer als primär, doch allmählich nahm die Montage mit ihren zahlreichen Möglichkeiten der räumlichen wie zeitlichen Anordnungen, Zurückhaltungen und sensationellen Effekten an Relevanz zu. Im nichtfiktionalen Film hatte das gestalterische Mittel der Montage nicht denselben Drang zur Dramatisierung und Rhythmisierung, als dies beim Spielfilm jener Zeit der Fall war. Spielfilme nutzten vorwiegend Schnitte als expressives Mittel der Erzählung oder des ideologischen Kommentars.³¹⁹ Der amerikanische Kunsthistoriker, Filmwissenschaftler und Autor Tom Gunning³²⁰ meint,

„dass der Übergang von der Ansicht zum Dokumentarfilm eine Bewegung ist, von Filmen, die als Blick funktionieren, hin zu Filmen, in denen die Bilder in eine Argumentation eingebettet werden und als Beweismittel zur Unterstützung oder Verstärkung eines Diskurses dienen.“³²¹

Aus dieser Differenzierung wird verständlich, dass der Übergang vom Attraktionsfilm zum Dokumentarfilm vor allem mit der Entstehung der Propagandafilme im Ersten Weltkrieg zusammenhängt. Diese Kriegsfilme, deren Thematik häufig von einem erfolgreichen Angriff der eigenen Truppen auf feindlichem Gebiete handelte, hatten vor allem zwei Funktionen zu erfüllen: Zum einen das Anliegen die Bevölkerung der sich im

³¹⁸ Vgl. Wortmann, V.: *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 2003. S. 164.

³¹⁹ Vgl. Gunning, T.: *Vor dem Dokumentarfilm*. In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) *Kinotop 4. Anfänge des dokumentarischen Films*, 1995. S. 117.

³²⁰ Tom Gunning war der Begründer des Begriffs *Das Kinos der Attraktionen*.

³²¹ Gunning, T.: *Vor dem Dokumentarfilm*. In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) *Kinotop 4. Anfänge des dokumentarischen Films*, 1995. S. 117.

Krieg befindlichen Staaten zu beruhigen und sich gegen den Feind zu mobilisieren und zum anderen die Belegung und Veranschaulichung propagandistischer Behauptungen.³²² Die meist gestellten Szenen (*re-enactments*) sollten eine These belegen, die hauptsächlich durch den begleitenden verbalen Diskurs in den Zwischentiteln aber auch in den Bildern selbst vorgetragen wurde. Entscheidend für die Filme war, dass sie weniger vom Leiden an der Front erzählten, als vielmehr die heiteren und angenehmen Seiten zeigten, die der Krieg für die Soldaten anscheinend bereit zu stellen schien. Die frühen Filme, insbesondere die Propagandafilme, waren demzufolge keineswegs frei von diskursiven Strategien, was wiederum bedeutet, dass es in den Filmen keine un-interpretierten Fakten gab. Aber dennoch erhielten die gezeigten Filmaufnahmen den Status von Dokumenten, welche als Augenzeugen fungierten.³²³

„Kein Bild ist ideologisch unschuldig, und die Syntax des Blicks, der zwischen Kamera, dem Subjekt auf der Leinwand und dem Zuschauer ausgetauscht wird, ist ziemlich komplex.“³²⁴

Diese Komplexität, von der hier Gunning spricht, war der entscheidende Faktor, der den Übergang von den bloßen Ansichten-Filmen zum Dokumentarfilm einleitete. Für Gunning unterscheiden sich diese beiden Gattungen nach Grad, Methode und Zweck der Interpretation. Er vertrat, wie Grierson zuvor, die Meinung, dass ein Film erst zu einem Dokumentarfilm wird, sobald das filmische Material neu geordnet wird, also durch Schnitt und Zwischentitel in einen diskursiven Zusammenhang gestellt wird. Dokumentarfilme zeigen demzufolge keine reine Abfolge verschiedenster Aufnahmen, sondern Bilder, die in einem komplexen, rhetorischen und diskursiven Konstrukt artikulierender Argumentationen, sowie dramatischer Strukturen eingebettet sind. Diese Strukturen sind wiederum von Beziehungen abhängig, die durch die Montage entstehen, sowie von Zwischentiteln, welche die Bilder erklären und interpretieren. Der Grierson-Anhänger und Filmwissenschaftler Richard M. Barsam schrieb folgende Definition an den Anfang seiner Geschichte des Dokumentarfilms: „The non-fiction film dramatizes fact instead of fiction.“ (Der nicht-fiktionale Film dramatisiert Tatsachen anstelle von Erfundenem)³²⁵ Die Aufnahmen, die Anfangs noch rein auf dem Akt des Schauens und der Zurschaustellung beruhten, wurden ab den Kriegsjahren zu Beweismaterial oder zu Illustrationen im Rahmen einer Argumentation oder einer Geschichte. Da die Authentizität des Bildes ein wichtiger Teil der Argumentation war, wurden vor allem die

³²² Bei dem Großteil der gezeigten Kampfszenen handelt es sich um gestellte Szenen, also um sogenannte *fakes*. Die Wirklichkeit des Schlachtfeldes konnten demzufolge erst nach den Kampfhandlungen eingefangen werden.

³²³ Vgl. Loiperdinger, Martin.: Die Erfindung des Dokumentarfilms im Ersten Weltkrieg. In: Keitz; U., Hoffmann, K.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks, 2001. S. 75.

³²⁴ Gunning, T.: Vor dem Dokumentarfilm. In: Kessler, Frank; Sabine Lenk; Martin Loiperdinger (Hrsg.) Kinotop 4. Anfänge des dokumentarischen Films, 1995. S. 118.

³²⁵ Barsam R. M. In: Keitz; U., Hoffmann, K.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks, 2001. S. 73.

Genauigkeit und die Beweisführung betont. Mit der Einführung des Authentizitätsbegriffes in dem neu aufkommenden Diskurs tauchte allmählich auch das Problem der Fälschung auf. Die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Aufnahmen stellte man sich bei den Ansichten noch nicht, weil hier alle manipulativen Maßnahmen vorwiegend dazu dienten, den Film spektakulär zu machen.

Der wohl berühmteste (Propaganda-)Film, der dramatische Strukturen mit der Repräsentation des Faktischen verknüpfte, war THE BATTLE OF THE SOMME (W. F. Jury, 1916). Allein in London strömten während der ersten Wochen ungefähr eine Million Besucher in die Filmtheater und ein Jahr später wurde der Film bereits in 16.000 Filmtheatern gezeigt. Der Grund für seinen großen Erfolg lag darin, dass der Film nicht nur die Fakten des Krieges zeigte, sondern diese in eine spezifische dramatische Struktur einbettete. Zwischentitel zum Beispiel wiesen in mehreren Momenten auf das Schicksal der gerade vor der Kamera positionierten Soldaten hin, während dieses Ereignis in darauffolgenden Momenten scheinbar auch wirklich eintraf. Diese Vorankündigung schrecklicher Ereignisse erhöhte zum einen die Spannung und die Dramatik der Filmaufnahmen, zum anderen aber auch den Reiz am Schauen. Der authentisierende Effekt entfaltete sich in erster Linie vor dem grausamen, schockierenden und realistischen Hintergrund des Krieges, aus dem heraus sich auch seine überwältigende Wirkung ergab. Der Authentizitätseindruck, welcher der Film bei seinem zeitgenössischen Publikum hinterließ, ist aus heutiger Sicht unwiderlegbar. Davon zeugen vor allem die zahlreichen, meist schriftlichen, Stellungnahmen zum Film, welche unter anderem die Authentizität der Darstellung thematisierten. Auffallend dabei ist der Umstand, dass gerade diese Authentizität als besondere Qualität kinematographischer Bilder hervorgehoben wurde. Anhand des Films THE BATTLE OF THE SOMME lässt sich hervorragend aufzeigen, welcher Wandel sich in der Kinematographie vom Zeitpunkt ihrer Entstehung bis hin zum Ausbruch des ersten Weltkrieges vollzog. Herausgetreten aus dem Umfeld populärer Jahrmarktattraktionen avancierte der nicht-fiktive Film schließlich zu *dem* Medium authentischer Darstellung. Dabei spielte das (Vor-)Wissen der Zuschauer über die Technik der Apparatur eine nicht unwesentliche Rolle, d.h. die Vorstellung einer vorurteilsfreien, leidenschaftslosen Mechanik ging auch auf die Filmapparatur über.³²⁶

Für viele Filmwissenschaftler, -historiker, -theoretiker wurde der Dokumentarfilm am 10. August 1916 erfunden, also an dem Tag, an dem die Uraufführung von THE BATTLE OF THE SOMME vor geladenen Gästen in London stattfand. An den Beginn der Dokumentarfilmgeschichte wurde demnach ein offizieller Propagandafilm aus der

³²⁶ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 176.

Schmiede des britischen War Office gestellt, dessen Höhepunkt völlig inszeniert ist. Dokumentarfilm und Propaganda waren folglich von Anfang an sehr eng miteinander verknüpft.³²⁷

Wie bereits erwähnt entfaltete sich der Authentizitätsgedanke im Medium Film erst mit seiner Problematisierung. Ab dem Zeitpunkt also, ab dem entsprechende Ansprüche erhoben wurden oder der zunehmende Verlust der Glaubwürdigkeit apologetische Strategien nötig machte. Ausgelöst wurde dieser Verlust unter anderem durch verschiedene Aufklärungsartikel und Bücher über Filmtechnik und Tricks. Erst als sich diese schwindende Glaubwürdigkeit der Filme auch ökonomisch auswirkte, wurde die Authentizität kinematographischer Bilder zum allgemeinen Diskurs erhoben. Die Skepsis der Zuschauer reichte so tief in ihr Bewusstsein, dass selbst jenes Filmmaterial, das tatsächlich an Ort und Stelle gedreht wurde, dem Verdacht der Fälschung unterlag. Diese zunehmende Medienkompetenz seitens des Publikums verlangte von den Produktionsgesellschaften ein Umdenken und eine Veränderung ihrer Produktionspraxis. Und das taten sie auch. Anstelle nachgestellter Ereignisse zeigten sie vermehrt *echte* Bilder, *reine Dokumentarfilmaufnahmen*. Wenn man im Juli 1911 in der Moving Picture World Folgendes lesen konnte – Cinematography cannot be made to lie, it is a machine that merely records what is happening (Die Kinematographie kann nicht lügen, es ist eine Maschinerie die rein das aufnimmt was gerade passiert), dann ist der apologetische Versuch, die Bilder jeglicher Skepsis zu entziehen, unübersehbar.³²⁸ In den Propagandafilmen des ersten Weltkrieges übernahm vor allem der Kameramann die Aufgabe der Authentisierung kinematographischer Darstellungen. Meist berichteten die Authentisierungslegenden von einem unerschrockenen Kameramann, der sein eigenes Leben auf Spiel setzte, wenn er die Kamera so nah wie möglich am Kriegsschauplatz zu positionieren versuchte. Und gerade diese lebensbedrohliche Konstellation der Bildentstehung wurde zu einem bedeutenden Authentizitätskriterium kinematographischer Berichterstattungen. Die Aufgabe der Legenden, die meist von den Kameramännern selbst stammten, war es, die Verletzbarkeit des Operateurs sowie seine unerschrockene Bereitschaft, das eigene Leben aufs Spiel zu setzen, zu betonen. Die extremen Umstände, unter denen die Bilder scheinbar eingefangen werden mussten, waren ein Garant dafür, dass der Kameramann keine Möglichkeit hatte sich mit der ästhetischen Gestaltung der filmischen Einstellungen zu beschäftigen. Demzufolge übernahm er lediglich die Funktion des mechanisch operierenden, fast subjektlosen

³²⁷ Vgl. Loiperdinger, Martin.: Die Erfindung des Dokumentarfilms im Ersten Weltkrieg. In: Keitz; U., Hoffmann, K.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks, 2001. S. 79.

³²⁸ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 165-166.

Individuums. Eine nicht kalkulierbare Realität, wie die des Krieges, galt als nicht manipulierbar. Die Authentizität der Bilder war demzufolge das Ergebnis eines rein technischen Verfahrens.³²⁹

Bei der Betrachtung der Geschichte des Dokumentarfilms ist vor allem der Sprung von den Lumières hin zu Flaherty ein sehr markanter Einschnitt. Die Ästhetik der Ansicht in den frühen Aktualitäten-Produktionen wurde von der allgemeinen Filmgeschichtsschreibung lange Zeit vernachlässigt.

„Die Erfindung des Dokumentarfilms durch Flaherty ist eine definatorische Erfindung der Filmhistoriographie, die der Kanonisierung Flahertys durch Grierson folgt und dabei ein Vierteljahrhundert dokumentarischer Filmproduktion und –rezeption schlicht übergeht.“³³⁰

Bei Flaherty bestand das Authentizitätsversprechen grundsätzlich in einem rezeptionsorientierten Versprechen einer systematisch betriebenen Legendisierung seiner Filme. Betont wurden in diesen Legenden vor allem seine asketische Haltung sowie die vorurteilsfreie Mechanik der Filmapparatur. Anfang der sechziger Jahre verband Flahertys Frau das authentisierende Ideal der asketischen Haltung des Vermittlers (entsprechend dem der Entstehungslegenden) mit dem bekannten Begriff des *non-preconception*. Von diesem Zeitpunkt an wurde damit eine spezifische Arbeitsweise benannt, die sich durch eine umfassende Vorurteilslosigkeit und Offenheit des Filmmaterials gegenüber seinem Darstellungssujet kennzeichnete. Dieses Ideal zielte folglich nicht nur auf den Vermittler aus Fleisch und Blut, sondern auch auf die Technik der Vermittlung, die mit ihrer leidenschaftslosen Mechanik dieses Versprechen einzulösen vermag, ab. Der Filmmacher Robert Flaherty sollte mittels dieser Legenden wiederum zu einer transparenten, medialen Figur stilisiert werden, deren Aufgabe darin bestand, die ontologische Qualität der mechanisch acheiropoietischen Kamera zu unterstreichen. Ziel war es den Filmmacher aus dem Darstellungsprozess, d.h. als Medium zwischen dem Darstellungsgegenstand und dem Publikum, zu verbannen.³³¹ Ebenso wie vorherige Strategien ist auch Flahertys Authentizitätsversprechen auf Vermittlung angewiesen, denn erst, wenn der Betrachter von einer solchen asketischen Haltung seitens des Filmmachers erfährt, kann es seine volle Wirkung entfalten.

Ende der siebziger Jahre wurden Kritiker infolge der systematischen und ideologiekritischen Filmwissenschaft laut, weil sie in diesem Ideal des *non-preconception* und seinem Prinzip der Strukturierung bzw. Dramatisierung der Wirklichkeit einen Widerspruch zu erkennen glaubten. Für Flaherty selbst und vor allem für seinen

³²⁹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 170.

³³⁰ Loiperdinger, Martin.: Die Erfindung des Dokumentarfilms im Ersten Weltkrieg. In: Keitz; U., Hoffmann, K.: Die Einübung des dokumentarischen Blicks, 2001. S. 72.

³³¹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 178.

enthusiastischen Verteidiger John Grierson lag darin noch kein Widerspruch, erwies sich ja gerade diese Dramatisierung des Faktischen als ein wesentliches Qualitätsmerkmal. Für die beiden sollte ein Film, der als dokumentarisch gelten möchte, die Wirklichkeit nicht nur beschreiben, sondern diese mittels der Bilder organisieren und interpretieren. Flahertys Strategie der Verweigerung von dominanten Repräsentationsmodi, ästhetischen Konventionen usw., mit der er die dokumentarische Ästhetik seiner Filme zu authentisieren versuchte, war zeitgleich auch in Russland zu beobachten. In den Arbeiten der russischen Avantgarde spiegelte sich der Versuch wieder, die Ideale der politischen und sozial-ökonomischen Revolution auch auf den künstlerischen Produktionsprozess zu übertragen. Die Folge war eine strikte Verweigerung jeglicher Formen traditioneller Darstellungen, denen eine falsche Ideologie und ein falsches Klassenbewusstsein vorgeworfen wurden. Auf der Suche nach einem neuen Kommunikationsträger, der in den Dienst dieser neuen Ideologie gestellt werden konnte, stießen die Avantgardisten sehr bald auf das Medium Film. Dabei hat es ihnen besonders das darstellerische Potenzial des Mediums angetan. In den Augen der Avantgardisten war die russische Kinematographie bereits längst durch bürgerlichen Missbrauch beschmutzt. Ähnlicher Meinung war auch der sowjetische Filmemacher Dziga Vertov (Dziga Wertow). In seinem Manifest Kinoki-Umsturz (1923), mit dem er eine neue Theorie des Dokumentarfilms heraufbeschwor, kritisierte er die Tatsache, dass auf der Kinoleinwand nur Bilder zu sehen sind, die den ideologischen und ästhetischen, an bourgeoise Traditionen gebundenen, Mustern von Literatur und Theater entsprachen. Vertov war ein sehr avancierter Filmemacher des russischen Konstruktivismus, der stets auf die programmatische Legendisierung seiner Werke bedacht war. Zusammen mit seinem Bruder Mikhail Kaufmann und seiner späteren Frau Elizaveta Svilova forderten die drei die Säuberung von allem, was sich im Film einzuschleichen vermag, sei es von der Musik, der Literatur oder dem Theater. Vertovs Idee einer revolutionären Filmkunst orientierte sich sehr stark an der Technizität der Filmapparatur. Er forderte die Rückführung des Films auf sein eigentliches, sein maschinelles Wesen, womit ein objektiver Standpunkt eingenommen und jeglicher subjektiver Missbrauch ausgeschlossen werden konnte. Vertov forderte:

„Nieder mit dem bourgeois Märchenszenarien! Es lebe das Leben wie es ist! [...] Nieder mit den Inszenierungen des Alltags: filmt uns unversehens und so, wie wir sind! [...] Das Szenarium ist ein Märchen, das sich die Literatur über uns ausdenkt. Wir leben unser Leben und fügen uns keinerlei Fiktionen.“³³²

³³² Vertov, D.: Vorläufige Instruktion an die Zirkel des >>Kinoglaz<< In: Hohenberger, E.: Bilder des Wirklichen, 2006. S. 80.

Verständlicherweise galten diese von Vertov geäußerten Forderungen auch für den Kameramann, der gemäß seiner Funktion als Medium seine Subjektivität unterzuordnenden hatte. Er sollte mit der Maschine verschmelzen und selbst zum *kinematographischen Auge* werden. Weder der Kameramann noch der Regisseur durfte in irgendeiner Weise zwischen dem Zuschauer und der Wirklichkeit treten, sondern allein die leidenschaftslose, vorurteilsfreie Mechanik der Aufnahmeapparatur. Mit der Kamera glaubte man die Unvollkommenheit des menschlichen Auges zu überwinden, mit dem Ziel einer Darstellung näher zu kommen, die frei von jeglicher ideologischen Implikation sein würde. Vertov ging es um eine unverfälschte Darstellung des Lebens, so wie es sich der Kameralinse präsentiert. Damit verbunden war jedoch ein umfangreicher Arbeitsprozess, da für Vertov die Aufgabe eines Films nicht in der reinen Wirklichkeitspräsentation bestand, sondern in der Dechiffrierung derselben. Diese Entschlüsselung fand wiederum im Prozess des Montierens statt, denn erst in der Filmmontage konnte, so Vertov, die eigentliche Essenz des Lebens offenbart werden. Mit Montage meinte Vertov stets die rationale Anordnung des unverhofft aufgenommenen Materials nach einer marxistisch-leninistischen Leitlinie.³³³ Für Eva Hohenberger ist diese Intention Vertovs antirealistisch und seine konstruktivistische Stoßrichtung sei nicht auf Widererkennen, sondern auf Erkenntnis aus.³³⁴ Vertovs Verständnis der Filmmontage als organisierendes Moment ging so weit, dass er die Forderung aufstellte, sie solle bereits vor der Filmaufnahme greifen. Sie solle quasi „schon vor Ort Orientierung und Auswahl, vermeintlich objektive Unterscheidung von Wesentlichem und Belanglosem sein, die letztlich die Kameraarbeit zu einer ideologisch vorstrukturierten ‚Jagd auf Montageteilstücke‘ geraten lässt.“³³⁵

Interessant ist, dass Vertov in dieser interessegeleiteten Organisation der Fakten keinen Widerspruch zu dem acheiropoietischen Authentisierungsmodell sah. Er, aber auch andere Filmemacher seiner Zeit, verstanden es mittels der Gegenüberstellung von psychologisch verstellender und technisch objektiver Darstellung ihre ideologischen Implikationen zum Verschwinden zu bringen. Die Betonung der Technizität als Modell der Authentisierung, die oppositionellen Strukturen stiller Kommunikation, das kommunikative Versprechen autorloser, unmittelbarer und stiller Darstellung ist nicht neu. Vertov war jedoch einer der ersten, der diese Authentisierungsstrategien systematisch auf das neue Medium Film übertrug.

Ein Vergleich des sowjetischen Filmemachers mit dem Vater der britischen Dokumentarfilmschule John Grierson lässt einige unübersehbare Parallelen in ihrer Denkweise erkennen. Beide, sowohl Vertov als auch Grierson, begründeten ihre

³³³ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 186-187.

³³⁴ Vgl. Hohenberger, E.: Bilder des Wirklichen, 2006. S. 15.

³³⁵ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 187.

Begriffsbestimmung des Dokumentarischen erstmals an einem spezifischen Wirklichkeitsbezug, wobei sie sich dabei strikt von den begrifflich unbestimmten Darstellungsformen der Aktualitäten abgrenzten. Zudem glaubten beide die Affinität des Films zur Wirklichkeit in der Photographie zu verorten und schrieben dem Genre eine genau festgelegte soziale Funktion zu.³³⁶ Außerdem etablierten beide den Wirklichkeitsbezug als Gegenentwurf zu einer Ästhetik, der sie diese Möglichkeit absprachen. Trotz dieser Gemeinsamkeiten in ihrer Denkweise verfolgten sie mit ihren filmischen Werken entgegengesetzte Absichten. Während Griersons Dokumentarfilmtheorie weniger auf einen Realität ersatz als vielmehr auf die Produktion sozialer Werte abzielte, wurde von Vertov der Versuch unternommen, mit Hilfe eines technologisierten Blicks das Handeln in der Welt neu zu organisieren. Bei Grierson wurde der Dokumentarfilm als ein realistisches Genre definiert, das seine gesellschaftliche Funktion in der Bildung von Öffentlichkeit und politischem Konsens gewinnt: „Dokumentarfilme vermitteln Weltbilder und schaffen konsensuale Werte im Rahmen demokratischer Gesellschaftsnormen.“³³⁷

Bei Griersons wie auch bei Vertovs Überlegungen war die Gegenüberstellung und somit die Abgrenzung von Inszenierung und Leben das uneingeschränkte Postulat ihrer Arbeit und zugleich das grundlegende Muster ihrer Authentisierung. Die von den Filmemachern eingenommene Positionierung gegen verstellende Formen der Darstellung profilierte das eigene Modell als absolut Transparent und entzog es vorerst jeglicher Authentizitätskepsis.³³⁸ Ihre Argumentationen beanspruchten für sich die häufig geforderte *Reinigung*, die in der Dokumentarfilmgeschichte als Argumentations- und Authentisierungsmuster immer wieder anzutreffen ist. Typisch für eine solche *Reinigung* ist die Überwindung alter Erscheinungsformen. Die daraus resultierende, neue, gereinigte Form definiert sich in diesem Fall als eine Nicht-Ästhetik, Nicht-Gestaltung. Ihren Höhepunkt erfuhr diese Reinigung im uncontrolled oder direct cinema.

3.4.5 Exkurs: Technik

Der Großteil der Dokumentarfilme, die vor den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts entstanden, wurde meist stumm gedreht und erst im Nachhinein nachsynchronisiert. Die schwer handhabbare, sperrige und immobile 16mm Synchrononteknik führte zu technischen und ästhetischen Einschränkungen. Als in den

³³⁶ Vgl. Hohenberger, E.: Bilder des Wirklichen, 2006. S. 10.

³³⁷ Hohenberger, E.: Bilder des Wirklichen, 2006. S. 14.

³³⁸ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 192.

fünfziger Jahren ein neues ästhetisches Programm die Film und Fernsehlandschaft zu verändern begann, bedeutete dies auch eine systematische Weiterentwicklung der technischen Apparaturen. Neue, leichtere, kompaktere und tragbare Kameras, empfindlichere Filmträger und kleinere, leichtere Magnettonbandgeräte (Nagra), die schon bald den Markt eroberten, waren die Antwort auf ein sich veränderndes (Dokumentar-) Filmverständnis. Gleichzeitig leiteten diese technischen Errungenschaften den Bruch mit Griersons Verständnis von Dokumentarfilm ein. Trotz dieser technischen Revolution orientierten sich die Ideale der in dieser Zeit neu aufkommenden Dokumentarfilmform des *direct cinema* hauptsächlich an ethisch-moralischen Kategorien. Die neu aufkommenden Ideale fanden auch im Umgang mit der Technik eine ästhetische Entsprechung, welche von den altbekannten Schemata der Verweigerung des Alten gekennzeichnet war. Verzicht auf Inszenierung und Intervention, auf Kommentar und Musik, auf vorstrukturierte Muster, so lautete das Gebot. Diese Verweigerung traditioneller Dokumentarfilmpraktiken sowie selbstverleugnende Konzentration auf den unmittelbaren Aufnahmeprozess bestimmten den produktionsethischen Verhaltenskodex des *direct cinema*.

Vom Kameramann wurde gefordert eins zu werden mit der Kamera. Damit war nicht, wie im Sinne Vertovs, eine Unterwerfung der mechanischen Apparatur gemeint, als vielmehr der Wunsch die Kamera zum anthropomorphisierten Appendix eines selbstlos beobachtenden Auges zu machen.³³⁹ Aufgrund der Forderung nach einer reinen Beobachtung, dokumentieren diese Filme vor allem eines, sich selbst, die eigene Methodik und somit auch den Prozess der Realitätserforschung. Ein Prozess, an dem letztendlich auch der Rezipient bei der Betrachtung des Films involviert wird.³⁴⁰

Die veränderte Technik, die ein Eingreifen in das Gefilmte erleichterte und im Prozess der Aufnahme uneingeschränkte Handlungsfreiheit versprach, ermöglichte zwar dem Filmemacher, dem *rohen* Leben, so wie es sich uns zeigt, auf Schritt und Tritt zu folgen, andererseits machte ihn gerade diese Freiheit im Aufnahmeprozess einer realitätsverstellenden Disposition verdächtig. Die Authentisierung des Gezeigten lastet im *direct cinema* demzufolge in erster Linie auf dem Filmemacher selbst.³⁴¹ Dabei griffen die Anhänger des *direct cinema* auf ein Authentisierungsmuster zurück, das bereits in anderen Kontexten der Dokumentarfilmgeschichte vorzufinden ist, die asketische Transparenz des Vermittlers. Anders wie bei seinen Vorgängern vollzog sich hier die Reinigung jedoch auf eine recht radikale Art und Weise. Neben dem Prozess der

³³⁹ Anmerkung: Eine technische Entsprechung findet diese Forderung der Verschmelzung von Kamera und Kameramann heutzutage vor allem in Extremsportaufnahmen, in denen meist eine Helmkamera verwendet wird um dem Zuschauer den unmittelbaren Eindruck von Gefahr, Geschwindigkeit usw. zu verleihen.

³⁴⁰ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 197.

³⁴¹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 193-194.

unmittelbaren Aufnahme wirkte sich diese Ideologie vor allem auf der Nachbearbeitung aus:

„Die Filmmontage hat die natürliche Chronologie der Ereignisse weitgehend aufrechtzuerhalten. Sie solle auf schnelle, assoziative Einstellungsfolgen verzichten und mit längeren, ununterbrochenen Passagen zumindest vorübergehend den Eindruck vermitteln, dass der Betrachter unmittelbar an den gefilmten Ereignissen teilhaben könne. Jede Form der Strukturierung, die sich nicht selbst aus dem Filmmaterial herausarbeiten lässt, ist dabei kategorisch auszuschließen.“³⁴²

Die Dramaturgie des Films sollte sich also streng an der Dramaturgie des Lebens orientieren. Entscheidend für das direct cinema war auch, dass dem Medium Film eine neue Funktion zuteil wurde, die sich wiederum aus der Abgrenzung zu vorherigen Aufgaben definierte. Anstelle erzieherischer und belehrender Intentionen trat nun ein Filmemacher, dem man keine sinngebende Instanz mehr anerkennen wollte. Aufgrund der Reinigung des Films von sinngebenden Mechanismen wie Regie, Montage, Kommentar, Musik usw. und der Einforderung der asketischen Transparenz des Vermittlers, sahen die Filmemacher in ihren Arbeiten eine mediale Verdoppelung, nicht ihrer unmittelbaren Erfahrung vor Ort, sondern der authentischen Realität selbst.

Diese propagierte Selbstverleugnung und der programmatisch eingeforderte Kontrollverlust hatten vor allem einen ethisch-moralischen Ursprung, der seine authentisierende Wirkung erst dann entfalten konnte, wenn der Zuschauer von der asketischen Haltung des Filmemachers erfuhr. Von diesem Zeitpunkt an konnte einer dokumentarischen Arbeit seitens des Betrachters eine bestimmte Qualität der Echtheit zugeschrieben werden. Im direct cinema erfolgte diese Aufklärung des Zuschauers zumeist durch Interviews. Diese galten spätestens seit den Regisseure-Interviews des Cahiers du Cinéma³⁴³ als ein geeignetes Mittel öffentlich über Filme zu sprechen. Die Interviews mit den einzelnen Regisseuren übernahmen sozusagen die Aufgabe von Bild- und Entstehungslegenden, welche die Ideale des Filmemachers sowie die Entstehungsgeschichte des Films offenbarten.³⁴⁴

Zusammenfassend kann man sagen, verwendete das direct cinema eine Kameraästhetik, die alle Indizien einer Interpretation, Komposition, Inszenierung sowie ästhetischer Bildkonvention gezielt verweigerte und gleichzeitig der Kamera den ihr angemessenen Spielraum überließ. Auftretende technische Mängel wurden nicht selten im fertigen Film gelassen, um diesen Eindruck stilloser Darstellung noch zusätzlich zu verstärken. Mit der stillos geführten Kamera als ästhetisches Äquivalent zu den

³⁴² Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 196.

³⁴³ Französische Filmzeitschrift die seit April 1951 monatlich erscheint.

³⁴⁴ Anmerkung: Interviews mit verschiedenen an einem Film beteiligten Personen sowie Informationen über die Entstehung eines Films findet man heutzutage häufig als Zusatzmaterial/Extras auf der entsprechenden DVD.

propagierten Idealen, wurde der Versuch unternommen den Entstehungsprozess eines Films auf direktem Wege in seine formale Struktur mit einzuschreiben. Die geforderte Stillosigkeit wurde sozusagen zu einer authentisierenden, filmimmanenten Bildlegende.³⁴⁵

Neben der Stillosigkeit und der asketischen, selbstverleugnenden Transparenz des medialen Vermittlers zeigte sich die Ideologie des direct cinemas auch in der Auswahl des Darstellungsgegenstands – dem Sujet. Ein wichtiger Grundsatz in der Sujetauswahl besagte, stets der gefundenen Geschichte zu folgen. Bei dem Großteil der Filme des direct cinemas, die diesen Grundsatz der *wirklichen* Geschichten des *wirklichen* Lebens befolgten, sind Analogien in der Auswahl des Sujets unübersehbar. Besonders auffallend ist das Interesse der Filmemacher für Ereignisse, die sich bevorzugt in der Öffentlichkeit abgespielt haben, sowie für Protagonisten, die sich an diese Öffentlichkeitspräsenz bereits gewohnt haben. Ein weiteres Merkmal, welches viele Filme aus dieser Zeit aufweisen, ist das scheinbare Fehlen einer klar erkennbaren narrativen Struktur. Diesen Vorwurf versuchten die Filmemacher mit dem Vorwand zu entkräften, allein der natürlichen Dramaturgie der Ereignisse zu folgen. Nicht von der Hand zu weisen ist jedoch die Tatsache, dass die Filme des amerikanischen direct cinemas einer Erzählstruktur folgten, die sehr viel Ähnlichkeiten mit dem elementaren Erzählmuster des fiktionalen Films hatte: „[...] im Mittelpunkt ein positiver Held, ein zentraler Konflikt und eine (meist positive) Lösung.“³⁴⁶ Diesem Tatbestand begegneten die Filmemacher wiederum mit der Behauptung, dass nicht Narrativisierung, sondern enthüllende Beobachtung im Zentrum ihres Interesses stehen würde. Und um auch wirklich eine *enthüllende* Beobachtung dem Publikum präsentieren zu können, sollten sich der Filmemacher, seine Crew und die gesamte technische Apparatur soweit wie möglich zurückziehen, damit die Person vor der Kamera allmählich vergisst, dass jedes Wort und jede Geste von ihr aufgezeichnet und später von einem Dritten, dem Zuschauer, rezipiert wird. Der Filmemacher sollte durch die selbstaufgelegte Askese dem Aufnahmeprozess entzogen werden und mittels Teilnahme und Einfühlung quasi vor den Augen der dargestellten Person unsichtbar werden.

„Die ganze Organisation des Filmmaterials läuft darauf hinaus, mit dem plötzlich durchscheinenden Kontrollverlust das >wahre<, bis dahin verstellte >Selbst< der beobachteten Person für einen Moment der medialen Aufzeichnung Preis zu geben.“³⁴⁷

Alles was die Filmemacher zeigen wollten, sollte dem *wahren* Leben, der Intimsphäre des Protagonisten entrissen sein, denn nur so war es scheinbar möglich jene

³⁴⁵ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 198.

³⁴⁶ Hohenberger, E.: Bilder des Wirklichen, 2006. S. 21-22.

³⁴⁷ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 201.

Unmittelbarkeit zu erreichen, mittels derer man jegliche verstellende Motive und Formen ausschließen konnte: Kein direkter Adressat, also auch keine Botschaft.³⁴⁸ Wie bereits erwähnt wurden vor allem Persönlichkeiten aus dem öffentlichen Leben als Sujet für die Filme herangezogen. Die Aufmerksamkeit der Filmemacher galt deshalb vorwiegend der Differenzierung zwischen öffentlicher Selbstinszenierung und intimer Privatheit, in denen sich der vermeintlich *wahre* Mensch hinter der Fassade zu erkennen gab. Die für eine Authentizitätszuschreibung so wichtige Trennung von Darstellung und Nicht-Darstellung wurde im *direct cinema* demzufolge selbst zum filmimmanenten Gegenstand.³⁴⁹

Das programmatische Ideal der enthüllenden Beobachtung, mit dem Ziel das Wahre hinter der Fassade zu enthüllen, zeigt, dass vom Sujet wie vom Filmemacher selbst stets Transparenz erwartet wurde. Um nicht des Voyeurismus verdächtigt zu werden, mussten die Filmemacher zudem Interesselosigkeit und eine asketische Hingabe zur *Wirklichkeit* und *Wahrheit* garantieren. Diese Vorbedingungen schafften letztlich jenen ethisch-moralischen Rahmen, der auch den Zuschauer über jeglichen Voyeurismusverdacht erhaben machte und der die mediale Präsentation innerer, verhüllter Wahrhaftigkeit unverdächtig erscheinen ließ.³⁵⁰

Neben den Befürwortern gab es im Kreise der Filmemacher allerdings auch einige, die dieser Ideologie skeptisch gegenüber standen. Anfang der sechziger Jahre äußerte sich der französische Filmregisseur Jean-Luc-Godard zum *direct cinema* mit folgenden Worten: „Es nützt nichts, ein scharfes Bild zu haben, wenn die Intentionen unscharf sind.“³⁵¹ Mit diesen Worten ordnete sich der französische Filmemacher in die Reihe der immer länger werdenden Schlange von Skeptikern und Kritikern ein, die den Idealen und Filmen des *direct cinema* nichts abgewinnen konnten und den Authentizitätsanspruch in Frage stellten. Die Einwände der Skeptiker waren sich im Grunde sehr ähnlich, nichtsdestotrotz lassen sich im Lager der Kritiker zwei Gruppierungen festmachen. Die eine Gruppe zeigte sich nicht bereit, im Ideal der asketischen Transparenz des Vermittlers und infolgedessen in der selbstlosen Beobachtung eine geeignete Methode der Wirklichkeitsvermittlung zu erkennen. Das strikte Beharren auf das Äußere, ohne in die Tiefen des Darstellungsgegenstandes vorzudringen, führe einzig und allein zu einer Darstellung belangloser Wirklichkeitsaspekte, so die Skeptiker. Die Forderung lautete ganz einfach: Weg von einer nichts aussagenden Oberflächenbeschreibung hin zu einer Interpretation der Realität. Von den Kritikern wurde eine Dokumentarfilmpraxis angestrebt, die zuvor noch als Gegenmodell für die Entwicklung der Ideale des *direct*

³⁴⁸ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 203.

³⁴⁹ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 201.

³⁵⁰ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 202.

³⁵¹ Godard, J.-L.: Lexikon der amerikanischen Regisseure. In: Grafe, F.: Ausgewählte Kritiker und Aufsätze über den Film (1959-1970), 1971. S. 160.

cinemas fungierte. Der Verzicht auf produktionsästhetische Sinngebungsstrukturen, der ein Garant für die Authentizität einer Darstellung war, galt von nun an als ihr größter Makel.³⁵²

Neben den eben genannten Kritikern, die mehr als eine reine Wiedergabe der äußeren Realität und somit eine gestalterische Einflussnahme auf das Material forderten, gab es jene Gruppe, welche die idealistischen Ziele des direct cinemas bereits in dem ihnen selbst auferlegten Asketentum scheitern sahen. Allein schon die Tatsache, dass sich eine bedeutungs- und sinngebende Funktion bereits aus dem Selektionsprozess in der Kameraführung und in der Auswahl des Sujets, sowie in der anschließenden Ordnung des Materials ergab, konnte die vom direct cinema geforderte mediale Transparenz und Selbstverleugnung keinesfalls eingehalten werden. Die vermeintliche Gefahr beim direct cinema bestand vor allem darin, dass dem Publikum Wahrheiten des Lebens als Wahrhaftigkeiten verkauft wurden und infolgedessen einer subjektiv wahrgenommenen und gestalteten Wirklichkeit der Stempel der absolut realen Wirklichkeit aufgedrückt wurde. Jean-Louis Comolli, französischer Filmkritiker und Filmregisseur, schrieb in seinem 1969 in den *Chairs du Cinéma* erschienenen Artikel *Le détour par le direct* (Der Umweg über das direct):

„Die grundlegende Irreführung des cinema direct besteht nämlich darin, dass man wahrhaft die Wahrheit des Lebens wiederzugeben behauptet, dass man sich als Zeuge ausgibt und den Film als rein mechanische Aufzeichnung der Fakten und Dinge betrachtet. Doch der Akt des Filmens selbst stellt bereits einen produktiven Eingriff dar, der das aufgenommene Material entstellt und transformiert. Sobald die Kamera eingreift, beginnt die Manipulation; [...] So sehr man auch das Dokument bewahren will, kann man doch nicht vermeiden, es *herzustellen*.“³⁵³

Der Authentizitätsanspruch wie ihn das direct cinema für sich beanspruchen wollte, konnte demzufolge schon deshalb nicht eingefordert werden, weil jegliche mediale Transkription von Wirklichkeit eine wie auch immer geartete Gestaltung, Ästhetisierung und/oder Manipulation zur Folge hatte.³⁵⁴ Die skeptische Haltung zahlreicher Filmemacher gegen das vom direct cinema propagierte Ideal einer verlustfreien Wirklichkeitsabbildung hält seit Mitte der sechziger Jahre Einzug in die Filmwissenschaft. Semiotische Auseinandersetzungen führten dazu, dass Filme immer häufiger als Texte betrachtet wurden und anstatt der produktionsästhetischen Qualitäten mehr die Realität Film ins Zentrum des Interesses rückte. Die traditionelle Unterscheidung zwischen dokumentarischen und fiktionalen Darstellungsformen wurde zunehmend obsolet, bis Mitte der achtziger Jahre der Anspruch, eine wie auch immer geartete historische

³⁵² Vgl. Wortmann, V.: *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 2003. S 204.

³⁵³ Zit. nach Comolli, J.-L.: *Der Umweg über das direct*. In: Hohenberger, E.: *Bilder des Wirklichen*, 2006. S. 219.

³⁵⁴ Vgl. Wortmann, V.: *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 2003. S 205.

Wirklichkeit abzubilden, dem dokumentarischen Genre völlig entzogen wurde. Nach Meinung zahlreicher Filmwissenschaftler sind Dokumentarfilme in erster Linie Dokumente ihrer Konstruiertheit, d.h. sie offenbaren in erster Linie die Formen ihrer textuellen und ideologischen Produziertheit. Diese zunehmende Dekonstruktion des ontologischen Wirklichkeitsanspruches führte letztendlich zu einem radikalen Wandel in der Denkweise der Filmemacher. Besonders deutlich zeigte sich dieser in der Reflexion der subjektiven Darstellungsanteile in dokumentarischen Filmen, mittels der die Filmemacher versuchten das von der *direct cinema* – Bewegung propagierte Ideal der medialen Transparenz als eine ideologieverdächtige Täuschung zu enttarnen.³⁵⁵ Dem neu entwickelten Muster folgend, galt es von nun an

„die gestalterische Arbeit der Filmemacher, ihre subjektive Darstellungsperspektive und die bedeutungsgenerierende Auswahl für den Rezipienten einsehbar in den Filmtext einzuschreiben.“³⁵⁶

Ziel war es, die verstellenden Aspekte des Films selbst zum Darstellungsgegenstand desselben zu machen und die Idee einer durch Technik hervorgerufenen Unmittelbarkeit zu diskreditieren bzw. zu verwerfen. Der neue Leitsatz lautete, um es mit den Worten des französischen Filmemachers Jean Rouch auszudrücken: „Never to mask the fact, that film is a film.“ (Es darf niemals verleugnet werden, dass Film ein Film bleibt)³⁵⁷ Entsprechend diesem Leitsatz wurde von nun an auch die Technik eingesetzt. Anstatt einer Neutralisierung der Kamera, wie es Ziel des *direct cinema*s war, begrüßte man die durch ihr hervorgerufenen Störungen bzw. Eingriffe, da dem Film gerade dadurch ein genuin filmischer Ausdruck verliehen werden konnte. Anstatt eine Inszenierung medialer Transparenz anzustreben, zielten reflexive Darstellungsformen vielmehr auf eine Transparenz medialer Sinngabungsstrukturen. Ein solcher Paradigmenwechsel kann unter anderem als Antwort auf eine zunehmende Skepsis an der Möglichkeit von Erkenntnisgewinnung durch visuelle Repräsentation verstanden werden. Eine Interpretation der Realität konnte nicht an der Oberfläche geschehen, wie dies beim *direct cinema* der Fall war, sondern durch das Eintauchen in die Materie. Das war auch der Grund, weshalb einige Filmemacher bei ihren selbstreflexiven Versuchen einen recht radikalen Weg einschlugen und sich ganz von ihrem Darstellungsgegenstand verabschiedeten. Dies führte letztendlich zur völligen Dekonstruktion der bisher angenommenen Überlegungen, dass ein dokumentarisches Filmbild einen Gegenstand abbilden bzw. bezeichnen könne, dessen Dasein auch unabhängig von seiner medialen Darstellung, daher *vor-filmisch*, existent sei.³⁵⁸

³⁵⁵ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 206-207.

³⁵⁶ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 207.

³⁵⁷ Rouch, J. zit. nach Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 208.

³⁵⁸ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 208.

„In diesen Fällen ist einziger Referenzpunkt der Darstellung der Filmemacher selbst und die selbstreflexive Struktur gezieltes Signal seiner skeptisch geschulten Aufrichtigkeit.“³⁵⁹

Authentisierende Transparenz der Darstellung sowie der Vermittlung wird von nun an mittels Reflexion des eigenen Ichs sowie des eigenen Tuns evoziert. Entscheidend für den authentischen Charakter der Filme³⁶⁰ war vor allem, die Entfaltung eines dokumentarischen Subtextes, der vom Filmemacher nicht tendiert war und der von den subjektiven und fiktionalen Darstellungsanteilen unabhängig ist. Der Filmemacher kann demzufolge beim dokumentarischen Subtext als sinngebende Autoreninstanz vollkommen ausgeschlossen werden. Dieser authentisierende Subtext entfaltet sich stets aus den, in der Wirklichkeit latent vorhandenen, Strukturen natürlicher Dramaturgie. Gerade aus dieser Parallelexistenz von bewusst gestaltetem Text und unmittelbarem Nicht-Text ziehen diese Filme ihren Wahrheitsgehalt.

Der endgültige Bruch mit dem Paradigma des filmischen Wirklichkeitsbezuges vollzog sich schließlich mit dem Aufkommen des performativen Verfahrens. In diesen Filmen wird bewusst nach den verschiedenen Möglichkeiten von Wirklichkeit gefragt und somit dem Zuschauer ein größerer Interpretationsspielraum überlassen. Ein solches Verfahren macht Strategien der Authentifizierung unnötig, da es unzählige Momente der Wahrheit geben kann.

Wie bereits in der Einleitung erwähnt wurde, ist es kein Anliegen des Autors in dieser Arbeit eine wie auch immer geartete Geschichte des Dokumentarfilms nachzuzeichnen. Vielmehr soll nun aufbauend auf die bisher angeführten Gedanken auf den Filmemacher Andreas Pichler und seinen Schaffungsprozess eingegangen werden.

³⁵⁹ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S 208.

³⁶⁰ Von jenen Filmen mal abgesehen bei denen die Authentisierung des dokumentarischen Materials mittels einer vordergründig ins Bild gesetzten Kamera hervorgerufen werden soll. Dabei wird der Herstellungsprozess des Dargestellten ausgestellt, um das Dargestellte jeglicher Skepsis zu entziehen, d.h. gerade weil der Zuschauer zum Mitspieler wird, bleibt er dokumentengläubig.

4. Zur Philosophie und Praxis der dokumentarischen Arbeiten des Filmemachers Andreas Pichler

In diesem zweiten größeren Block, welcher sich hauptsächlich auf ein von mir geführtes Interview mit Andreas Pichler stützt, geht es vor allem darum den Filmemacher selbst sowie seinen Schaffungsprozess besser kennen zu lernen. Dabei werden sowohl seine spezifische Arbeitsweise, seine Methodik, sein Interesse, seine Beweggründe, seine Motivation, sein Vermögen gesellschaftliche Themen anzusprechen, als auch seine persönliche Stellung zum Medium Film als ein wichtiges Mittel der Wirklichkeitswiedergabe, ihren Platz finden. Abschließend werden drei sehr unterschiedliche Werke Andreas Pichlers etwas näher betrachtet.

4.1 Methode der Analyse

Um den Gedanken und Einstellungen bezüglich der Tätigkeit des Filmemachers mehr Ausdruck und Persönlichkeit zu verleihen, wählte ich das Gespräch als geeignetste Form der Annäherung. Damit möchte ich die Gelegenheit nutzen und einmal jenem das Wort überlassen, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, anderen Menschen Gehör zu verschaffen. Da manche Aussagen nach ihrer Transkription nicht mehr den Sinn ergaben, welchen sie im gesprochenen Zustand hatten, habe ich versucht das in den Worten „Mitgemeinte“ stets auszuformulieren. Dieser leider nicht vermeidbare Prozess der Ausformulierung des Nichtgesagten (Sinngabungsprozess) sollte keineswegs die Schwächen dieser Methodik offenlegen, als vielmehr den Leser den konstruierten Charakter von Wirklichkeit vor Augen führen. Denn während beim Film hauptsächlich die Zusammenstellung der Bilder, sprich die Montage für Bedeutungszuweisungen und Interpretationen bis hin zu Möglichkeiten der Manipulation zuständig ist, bestehen die eingreifenden Momente beim Schrifttum im Sinngabungsprozess, welcher sich durch die Transkription der gesprochenen Sprache entfaltet.³⁶¹

Dieser Prozess führt uns weiter vor Augen, welchen ständigen Wechselwirkungen die Wahrheitsfindung ausgesetzt ist, wobei im Gespräch als auch im Film dem Erzähler eine besondere Bedeutung beigemessen werden muss. Denn wie der israelische Filmemacher Avi Mograbi einmal treffend formulierte, hängt die Wahrheitsproduktion immer eng mit der Integrität und der Perspektive des Erzählers zusammen.³⁶²

³⁶¹ Vgl. Teissl, V.: Poeten, Chronisten, Rebellen. 2006. S. 12.

³⁶² Vgl. Teissl, V.: Poeten, Chronisten, Rebellen. 2006. S. 12.

4.2 Zur Person Andreas Pichler und seiner Berufung zum Filmemacher

Andreas wurde 1967 in der nördlichsten Provinz Italiens, Bozen, geboren. Schon früh erkannte er seine Leidenschaft für das bewegte Bild. Bereits im Kindesalter begleitete er mehrmals seinen Vater, welcher damals als Journalist beim lokalen Fernsehsender RAI Bozen tätig war, bei einigen Dreharbeiten. Damals wurde noch auf analogem Filmmaterial gedreht und so machte Andreas Pichler Bekanntschaft mit dem gesamten Produktionsablauf eines TV-Senders: Vom Labor, in dem der belichtete Film entwickelt wurde, dem Schnittraum, bis hin zum Tonstudio und den Sprecherkabinen. Diese Eindrücke aber auch seine frühe Leidenschaft für die Fotografie erweckten in ihm seine bis heute an währende Motivation flüchtige Augenblicke für die Nachwelt einzufangen und festzuhalten.

Erste Kinoerfahrungen machte er im Vergleich zu seiner Kindheit, wo er hautnah diese Materialität von Bild und Tönen miterleben konnte, relativ spät. Erst mit sechzehn Jahren sah sich Andreas Pichler zusammen mit seinem Vater das Spätwerk „E la nave va“ des italienischen Filmemachers und Regisseurs Federico Fellini an und obwohl er bis heute den Film nie wieder zu Gesicht bekam, erinnert er sich noch daran, dass ihn der Film

„in eine fast schon hyperreale, um nicht zu sagen, surreale Welt führte. Es ist ein Film, der von einer feinen, leicht dekadenten Reisegesellschaft handelt, die mit einem Ozeandampfer in See stechen, um die Asche einer verstorbenen Opernsängerin zu verstreuen. Die Handlung wurde größtenteils in einem Studio aufgenommen und das Meer wurde mittels Plastiktücher dargestellt, aber nichtsdestotrotz entsteht eine wahnsinnige Faszination, eine fast schon magische Faszination... ein surrealer Moment... diese Möglichkeit durchs Kino in tiefere Schichten von Gegenwart und Realität vorzudringen, das hat mich unheimlich fasziniert.“³⁶³

Seiner Begeisterung für den Film blieb er von da an treu. Auch dann noch, als er sich dazu entschied, einen damals zum ersten Mal stattfindenden, fünf monatigen Kurs an der ZELIG Schule für Dokumentarfilm, Fernsehen und neue Medien in Bozen (Südtirol/Italien) zu besuchen. Diese Schule wurde 1988 gegründet und ist eine non-profit Ausbildungseinrichtung, die sich auf den Dokumentarfilm spezialisiert hat. In dieser kurzen Zeit kam es erneut zu einem einschneidenden Erlebnis für ihn. Ein aus der Schweiz stammender Dozent projizierte den Kursteilnehmern den Film „Stalker“ (1978/79) des sowjetischen Regisseurs Andrei Tarkowski. Für Andreas Pichler war diese Vorstellung, wie er selbst erzählt, eine Offenbarung. Erneut erlebte er die Kraft des Kinos bzw. des Mediums Film, welche es ihm ermöglicht den unterschiedlichsten Schichten

³⁶³ Pichler, A.: Interview, 2009.

von Realität näher zu kommen und einen Blick unter ihrer Oberfläche zu werfen. Dieser surreale Moment, dem er bereits im Kindesalter begegnete, war sozusagen wieder da. Es folgten ein Film- und Kulturwissenschaftsstudium an der Unervistá degli Studi di Bologna und ein Philosophiestudium an der Freien Universität Berlin, wo er mit dem Magister abschloss. Während seiner Studienzeit stellte sich Andreas Pichler immer wieder die Frage, was er später einmal machen möchte und da er nicht wirklich Lust hatte Drehbücher und Dialoge zu schreiben, wandte er sich zunächst einem (Sub-)Genre zu, dem Tanzfilm. Der Reiz darin bestand für ihn nicht so sehr im reinen Abfilmen von Tanzeinlagen, vielmehr in der Möglichkeit über Tanz bzw. Bewegung emotionale, körperliche Zustände zwischen zwei oder mehreren Personen zu erzählen.

„Ich fand das ziemlich faszinierend, das war für mich so ein bisschen eine Experimentiermöglichkeit. Diese Arbeiten waren weder klassisch narrativ, noch klassisch dokumentarisch. Sie waren einfach eine faszinierende Gelegenheit für mich, mittels einer ausdrucksstarken und sehr bildreichen Sprache Geschichten über Menschen zu erzählen.“³⁶⁴

Parallel zum Studium widmete sich Andreas Pichler außerdem diversen Videoinstallationen. Pichler selbst bezeichnet diese Zeit als eine sehr abwechslungsreiche Zeit des Rumprobierens, in der er noch nicht genau wusste, wohin es ihn treiben würde. Doch eines wusste er genau, er wollte nicht stehen bleiben, sondern immer wieder Neues ausprobieren und diese Leidenschaft blieb bestehen.

Während seiner Studienzeit machte Andreas Pichler auch Bekanntschaft mit dem Kino der 60er-Jahre. Besonders angetan war er dabei von den Arbeiten des französischen Filmregisseurs und von einem der bekanntesten Vertreter der Nouvelle Vague Jean-Luc Godard, über den er später auch seine Magisterarbeit verfassen sollte. An Godard faszinierte ihn vor allem die Mischung von Virtuosität und die Eigenart des Regisseurs, durch Kombinieren von Bildern und Tönen immer wieder Neues zu schaffen, um den Zuschauer zu verblüffen und um die Wahrnehmung in Frage zu stellen und ihren subjektiven und unsicheren Charakter hervorzuheben.

„Für mich ist Jean-Luc Godard der Meister der Montage. Sein Vermögen Dinge aneinanderzufügen, die auf dem ersten Blick unvereinbar scheinen, die aber am Ende dann in ihrer Gesamtheit glänzen und ein meisterhaftes Kunstwerk ergeben, hat mich stark beeinflusst.“³⁶⁵

Jean-Luc Godard, der sich nach anfänglichen Schwierigkeiten mit seinem 1960 erschienen Spielfilm „Außer Atem“ als Regisseur endlich etablieren konnte, schlug in den Unruhejahren studentischer Aufstände und Proteste um 1968 einen völlig neuen Weg ein. Es kam zum Bruch mit seinem Produzenten und infolgedessen auch mit dem

³⁶⁴ Pichler, A.: Interview, 2009.

³⁶⁵ Pichler, A.: Interview, 2009.

Filmverleih. Die in dieser Zeit entstandenen Werke, die auch als die unsichtbaren Filme bekannt wurden, stellte Godard in den Dienst radikaler Gesellschaftskritik. Diese radikalen, der Revolution dienenden Filme, aber auch die später entstandenen Essayfilme Godards, hinterließen bei Andreas Pichler bis heute einen bleibenden Eindruck. Vermutlich spielten sie auch eine nicht unwesentliche Rolle, als in ihm das Interesse an gesellschaftlichen, sozialen, zwischenmenschlichen, aber auch politischen Themen stärker wurde und er sich letzten Endes für den Dokumentarfilm als geeignetes Ausdrucksmittel entschied. Er sah in diesem Genre die ideale Möglichkeit sich mit seinen Interessen in Form einer kreativen Arbeit auseinanderzusetzen und seine Erfahrungen einem breiten Publikum zu erzählen.

„Und das eben nicht in Form eines Essays oder einer journalistischen Arbeit, sondern eben mit Menschen über Menschen erzählen. Insofern ist für mich, von ein paar Ausnahmen mal abgesehen, eigentlich immer wichtig, dass die Themen, die mich interessieren, wenn sie oftmals auch sehr abstrakt sind, den Zustand gesellschaftlicher Verhältnisse anhand persönlicher Schicksale erzählen. Mich interessieren Menschen, Geschichten oder Situationen, die mehr als nur ein individuelles Schicksal erzählen und die mir ein Spiel von bestimmten gesellschaftlichen und sozialen Zuständen ermöglichen. Der Großteil meiner Generation von Filmemachern ist von dem Begriff des character-driven-documentary geprägt, also von Dokumentarfilmen, die von Figuren bzw. Personen erzählen.“³⁶⁶

Andreas Pichler legt stets großen Wert darauf Einzelschicksale aufzuzeigen, welche im Laufe des Films eine gewisse Allgemeingültigkeit erlangen, ohne jedoch den individuellen Standpunkt verlassen zu müssen. Die Person des Dokumentaristen sollte deshalb, wie er im Laufe des Gesprächs mehrmals betonte, ein suchendes und fragendes Wesen sein, das aufmerksam in der Welt umherstreift. Man sollte ein gesundes Maß an Neugierde und Hinterfragungsdrang mitbringen, so Pichler, ansonsten bleibt einem die eigentliche Wirklichkeit verschlossen und man kratzt nur an der Oberfläche der Dinge.

„Das ist eigentlich das Fantastische an der ganzen Sache. Als Dokumentarfilmer kann man in Welten eintauchen, die einem sonst verschlossen bleiben würden. Ob das jetzt die sizilianischen Migranten in Deutschland oder Jugendliche aus verschiedenen Teilen der Welt, die in einem Call Center arbeiten, sind, ist eigentlich egal. Wichtig ist die Fähigkeit zu besitzen zu warten, zu beobachten, zu schauen, was die so machen und zu verstehen, was in denen abgeht. Deshalb ergeben sich auch oft in der Recherchezeit wahnsinnig tolle Momente, die durchaus recht anstrengend sein können, die aber in diesem Prozess des Eintauchens und Analysierens verschiedener gesellschaftlicher Zustände und Lebenswelten eine wesentliche Rolle spielen.“³⁶⁷

Zahlreiche Regisseure nutzten und nutzen bis heute das Genre Dokumentarfilm als Einstieg, um später zum Spielfilm zu wechseln. Andreas Pichler ist indessen dem nicht-

³⁶⁶ Pichler, A.: Interview, 2009.

³⁶⁷ Pichler, A.: Interview, 2009.

fiktiven Film treu geblieben und trotz seiner ungebrochenen Begeisterung für dieses Genre, spielt er bereits seit ein paar Jahren mit dem Gedanken einen kurzen Abstecher ins Spielfilmmetier zu machen. Ein paar Rohfassungen von Drehbüchern hat er zwar schon verfasst, doch es kam nie so weit, dass er eines einem Produzenten vorlegen konnte. Im Vergleich zu einem herkömmlichen Dokumentarfilm benötigt ein Spielfilm in der Regel einen sehr viel größeren Zeitaufwand und infolgedessen kann es auch zu finanziellen Engpässen kommen, so Pichler.

„Längere Produktionszeiten bedeuten auch einen längeren Zeitraum kein Geld zu verdienen. Wenn man noch jung ist und keine eigene Familie hat, geht das vielleicht noch, aber mittlerweile habe ich ja eine.“³⁶⁸

Aber nichtsdestotrotz lebt der Gedanke, einmal einen Spielfilm zu realisieren, in ihm weiter. Zurzeit konzentriert sich Pichler auf verschiedene Stoffe anderer Autoren und Filmemacher, die sein Interesse weckten und die er von Südtirol aus produzieren möchte. Das sieht er als eine neue Herausforderung und gleichzeitig als eine Chance die heimische Filmbranche zu beleben. Neben diesen visionären Gedanken existieren in Pichlers Welt aber immer wieder Momente des Zweifels. Für ihn ist es oft schwierig sich in den vermeintlichen Grenzen des dokumentarischen Genres zu bewegen, um seine Ideen umzusetzen und so überkam ihn manchmal das Gefühl, zu viel von den Leuten vor der Kamera zu verlangen. Anders wie im Spielfilm, wo eine fiktive Figur, also ein von Schauspielern zum Leben erweckter, kommunikativ geformter Charakter, bewusst Einblicke in seine Privatsphäre gewährt, sind dies beim Dokumentarfilm reale Personen, dessen Intimsphären mit größter Sorgfalt behandelt werden müssen. Und das ist nicht immer leicht, so Pichler.

„Meine Arbeit zwingt mich oft in sehr private Lebenswelten einzudringen und manchmal fühle ich mich nicht ganz wohl dabei. Vor allem auf dem Weg dorthin mache ich mir Gedanken über meine Absichten und mein Handeln. Aber am Ende, sobald ich angekommen bin, wenn sich die Leute öffnen und einen Blick in ihr Innerstes gewähren, komme ich meistens zur Einsicht, dass alles seine Richtigkeit hat. Wenn die Leute dann erstaunt dasitzen und begeistert sind, was man aus ihnen rausgeholt hat, ist das noch eine zusätzliche Bestätigung für mich. Aber der Weg dorthin ist nicht immer ganz leicht für mich. Manchmal müssen Dokumentarfilmregisseure dafür die Leute auch ein wenig manipulieren. Das klingt jetzt hart, weil im Spielfilmbereich das Verhältnis zwischen Filmemacher und Schauspieler, im Gegensatz zum Dokumentarfilm, klar geregelt ist. Es ist immer eine Vertrauensfrage, aber nicht nur.“³⁶⁹

Der Grat zwischen der Bloßstellung von Leuten und dem respektvollen Umgang mit ihnen ist demzufolge nur sehr schmal und die Manipulation sollte, vorausgesetzt sie stellt sich in den Dienst einer wie auch immer gearteten Wahrheitsfindung, stets im Sinne dieser Nicht-Schauspieler bzw. einer Offenlegung ihrer persönlichen Geschichten

³⁶⁸ Pichler, A.: Interview, 2009.

³⁶⁹ Pichler, A.: Interview, 2009.

dienen. Ansonsten kann ein Film schnell unter den Verdacht der Wirklichkeitsverfälschung geraten. In so einem Fall wäre es nicht unwahrscheinlich, dass die Glaubwürdigkeit seitens der Rezipienten schwindet. Für Andreas Pichler gewinnen die Protagonisten in solchen Situationen eher an Stärke, als dass sie bloßgestellt werden, vorausgesetzt es wird richtig gemacht.

„Ich kann mich erinnern, vor ein paar Jahren, bei einer kleineren Arbeit, die ich über Drogensüchtige und ehemalige Drogenabhängige gemacht habe, kam es nach einer Weile so weit, dass sie Dinge vor der Kamera erzählten, die sie bis dato keinem erzählen konnten und auch nicht wollten. Meine Aufgabe als ein gewissenhafter Filmemacher bestand darin, lange und einfühlsame Gespräche zu führen, um eine Vertrauensbasis zu schaffen, die es mir ermöglichte, mich in die Person vor mir reinzusetzen, ihre Gedanken und Sorgen zu verstehen, ihr ein Gefühl von Sicherheit zu geben und letztendlich sie über dieses Preisgeben der Privatheit aufzuklären.“³⁷⁰

Für Pichler ist vor allem der respektvolle Umgang mit den Menschen vor der Kamera wichtig. Es sollten also nicht nur die Protagonisten den Filmemacher respektieren, sondern auch oder gerade der Filmemacher sollte seinem Gegenüber stets mit Respekt begegnen. Auch dann noch, wenn er dem Gefilmten bereits im Vorfeld eine gewisse Abneigung entgegenbringt. Der respektvolle Umgang miteinander ist jedoch noch lange keine Garantie für eine erfolgreiche Zusammenarbeit. Ein weiteres wichtiges Element ist die Sympathie.

„Das ist so eine Sache des Instinktes. Es lässt sich nicht rational erklären, oder zumindest kann ich das nicht, warum einem jemand sympathisch oder unsympathisch ist. Warum ich mit jemand arbeiten kann und mit einem anderen trotz längerer Versuche nichts raus kommt. Deshalb versuche ich immer mit Leuten zu arbeiten, mit denen ich zwischenmenschlich auch wirklich kann. Oft sind aber gerade jene Personen, welche dem Filmemacher sympathisch sind, nicht gleich die interessantesten für den Film. Aber dadurch, dass sie sich gegenseitig vertrauen, bringen sie eine solche Offenheit mit sich, durch die das leicht wieder wettgemacht werden kann.“³⁷¹

Was für den Film hilfreich ist, kann für den Filmemacher selbst jedoch zu einem Problem werden. Die Vertrautheit und das freundschaftliche Verhältnis, die im Laufe der Filmarbeiten entstehen, lassen manche Protagonisten glauben, dass eine wirkliche Freundschaft entstünde. Dadurch, dass der Filmemacher mit der Zeit bestimmte Grenzen übertreten muss und in sehr intime Sphären vordringt, fällt es ihm oft schwer eine Grenze zu ziehen ohne die Leute zu verletzen. Er sollte sich immer wieder vor Augen führen, dass er gerade einen Film macht und er deshalb dieses Verhältnis eingegangen ist, so Pichler.

„Manchmal ist es ein sehr ambivalentes Verhältnis, weil man sich oft als Hure fühlt, die die Leute umgarnt damit sie sich völlig hingeben. Dies kann durchaus auch ehrlich

³⁷⁰ Andreas Pichler zu seinem Film „Tube Mountain World – Geschichten vom Heroin in den Alpen“ (Auftragsarbeit: Videoinstallation für 3 Screens, Länge: 30', I 2000)

³⁷¹ Pichler, A.: Interview, 2009.

gemeint sein, aber dennoch lernt man erst mit der Zeit damit einigermaßen klar zu kommen. Die Vertrauensbasis habe und würde ich nie verraten. Klarerweise wird es immer wieder Filme geben, bei denen die Protagonisten nicht so glücklich sind, was dabei herausgekommen ist. Darüber sollte man sich jedoch keine allzu großen Gedanken machen, weil letzten Endes ist es doch keine wahre Freundschaft, die da entstanden ist, auch wenn es durchaus ehrlich gemeint war... das ist eine komplizierte Sache.“³⁷²

Andreas Pichler arbeitet sehr gewissenhaft an seinen Projekten und pflegt einen respektvollen Umgang mit seinen Protagonisten, ohne jedoch sein Tun und Handeln einem strengen Dogma zu unterwerfen. Prinzipiell hält er es für den Fortgang seiner Projekte stets für hinderlich, seinen Protagonisten noch während der Dreharbeiten Teile des Gefilmten zu zeigen. Allerdings gab es auch Fälle, wo dies unumgänglich war. „Jedes Projekt erfordert eine völlig neue Herangehensweise. Die Situationen sind nie dieselben“, so Andreas Pichler. Aufgrund dieser Art und Weise zu arbeiten drängt sich nun die Frage auf, inwiefern seine Filme einen anthropologischen³⁷³ Wert besitzen. Zeigen sie nun die Wahrheit oder zeigen sie nur eine gekünstelte Version derselben? Pichler meint dazu:

„Nehmen wir mal die Filme des französischen Regisseurs Jean Rouch her. Die Filme zeigen die filmische Wahrheit, wie er es sagen würde. Die Wahrheit ist ein Konstrukt und sicher geht es im Dokumentarfilm eher darum einen sozusagen analytischen Zugang zur Wahrheit zu haben, während es im Spielfilm eher darum geht, einen narrativen Zugang zur Wahrheit zu bekommen, wobei viele und gerade auch Jean Rouch's Filme eine Mischung zwischen Spiel- und Dokumentarfilme sind. Sie erzählen aber meiner Ansicht nach dennoch oder besser gesagt, gerade dadurch die Wahrheit.“³⁷⁴

4.3 Herkunft

Die nördlichste Provinz Italiens, das autonome Trentino-Südtirol mit seinen drei Sprachgruppen Deutsch, Italienisch und Ladinisch, übte bzw. übt noch immer einen nicht unwesentlichen Einfluss auf das Schaffen Andreas Pichlers aus. Er selbst sieht Südtirol als seinen Ausgangspunkt. Dort wo alles begann und er zu einem politisch bewussten Menschen heranwuchs. Bereits als junger Erwachsener (zwischen 16 und 17 Jahren) begann er sich mit der Identitätsfrage auseinander zu setzen: Wer bin ich? Wo komme ich her? Wo will ich hin? Was ist meine Aufgabe?

„Mein Ursprung liegt in Südtirol. Es gibt da eine berühmte Frage, die zu dieser Zeit vielen Südtirolern gestellt wurde, die im Sommer in den Urlaub nach Bella Italia gefahren sind: Bist du jetzt Italiener oder bist du Deutscher? Die Antwort darauf war nicht einfach und

³⁷² Pichler, A.: Interview, 2009.

³⁷³ Hier eher im Sinne der philosophischen Anthropologie zu verstehen, also der Lehre vom Wesen der Menschen.

³⁷⁴ Pichler, A.: Interview, 2009.

deshalb entschied man sich weder für die eine noch für die andere Seite. Doch gerade diese Unbestimmtheit, dieser Zwiespalt führte zu einem zunehmenden Hinterfragen von Identitäten, nationalen Identitäten. Was bedeutet Sprache, was Volk? Das sind doch Begriffe, die noch heute in unseren Köpfen sehr präsent sind. Diese Suche nach Identität hat mich sicherlich stark geprägt und fließt noch heute in meine Projekte ein. Das eine mal mehr und das andere mal weniger.³⁷⁵

Pichlers Filme haben meist einen didaktischen Wert, ohne explizit ein didaktisches Ziel zu verfolgen oder sich einer didaktischen (Bild-)Sprache zu bedienen. Sein Oeuvre umfasst sowohl lange Gesprächssequenzen und schneller geschnittene, mit Text untermalene, Bildfolgen, als auch lange, autonom wirkende, völlig ohne Kommentar dastehende Momentaufnahmen, die gerade dadurch, dass sie scheinbar nichts sagen, an Aussagekraft gewinnen. Dieses oftmals bunte Durch- und Nebeneinander verschiedenster Methoden filmischen Erzählens mag beim erstmaligen Sehen seiner Werke manchmal über eine spezifische Handschrift seitens des Autors hinwegtäuschen, bei genauerem Hinsehen lässt sich diese jedoch durchaus festmachen. Wer Pichler und seine Filme kennt, weiß, dass er stets großen Wert darauf legt, ganz im Sinne einer Autorschaft eine spezifische Bildsprache und individuelle Form für jede seiner Projekte zu entwickeln. Eine eigene, im filmästhetischen Sinne kinematographische Identität, welche die eigenen Arbeiten von der Masse der zahlreichen anderen Filmemacher abhebt, ist jedoch nicht immer von Vorteil. Es gibt in der heutigen Fernsehlandschaft viele dokumentarische Formate, in denen eine persönliche Handschrift in keiner Weise gefragt ist, so Pichler.

„Da wird man manchmal gefragt, ob man schon im Stande sei das Format zu bedienen, weil man ja sonst immer kreative Dokumentarfilme macht. Also grundsätzlich ist das mit der eigenen Handschrift für den Markt eine zweischneidige Sache. Es gibt unzählige dokumentarische Formate, für die ich auch arbeite, wie zum Beispiel Doku-Serien für Arte usw., wo dies überhaupt nicht gefragt ist. Aber wenn es um einen Kino-Dokumentarfilm geht und wenn es darum geht eine Filmförderung zu bekommen, dann ist ein persönlicher Zugang im Sinne der Ästhetik sehr wohl von Bedeutung.“³⁷⁶

Seine Arbeit beschrieb er selbst einmal als „ein Eintauchen in fremde Welten, das ihn eigentlich schon von klein auf faszinierte.“³⁷⁷ Das Beharren auf eine festgeschriebene Ideologie, einen bestimmten Stil, eine strenge Ästhetik, ist dabei eher hinderlich als hilfreich, wie Pichler im Laufe des Gesprächs mehrmals betonte. Für ihn ist es faszinierend die Grenzen des filmisch Machbaren je nach Projekt immer wieder neu auszuloten.

Pichler könnte man als einen sehr einfühlsamen Filmemacher und genauen Beobachter seines Umfeldes beschreiben. In der Themenwahl seiner Filme lässt sich nur schwer ein

³⁷⁵ Pichler, A.: Interview, 2009.

³⁷⁶ Pichler, A.: Interview, 2009.

³⁷⁷ Pichler, A.: Interview, 2009.

roter Faden erkennen. Egal ob die Stoffe seiner Geschichten aus seiner unmittelbaren Umgebung oder der großen weiten Welt entspringen, für ihn ist es entscheidend stets einen persönlichen Zugang zu finden. Seine Filme als Zeugen dieser persönlichen Ergriffenheit schöpfen gerade daraus ihre Stärke und ihren Tiefgang. Nicht zuletzt deshalb wirken seine Filme so authentisch.

4.4 Miramontefilm

Im Jahre 2001 beschloss Andreas Pichler mit Valerio B. Moser, einem ebenfalls aus Bozen stammenden freien Autor, Regisseur und Produzent, zusammenzuarbeiten und vier Jahre später, 2005, gründeten die beiden zusammen die Produktionsfirma Miramonte-Film³⁷⁸. Die Gesellschaft wurde als kreative Werkstatt entwickelt, die vorwiegend Dokumentarfilme macht und international produziert. Neben Dokumentarfilmen umfasst ihr Tätigkeitsfeld noch andere audiovisuelle Formate: vom kreativen Kino-Dokumentarfilm, TV-Serien, Audio- und Videoinstallationen für Museen über Imagefilme bis hin zu Kooperationen im Spielfilmbereich. Aufgrund ihrer geografischen Lage an der Grenze zwischen Italien und Österreich/Deutschland sehen sie sich vor allem als Kulturvermittler zwischen dem mediterranen und dem mitteleuropäischen Raum. Ihre Hauptaufgabe besteht in der Konzipierung und im Produzieren vielseitiger, vielschichtiger Stoffe auf regionaler und internationaler Ebene.³⁷⁹

Andreas Pichlers Positionierung als Mitinhaber einer eigenen Produktionsfirma, angesichts der kleinen provinziellen Filmbranche im internationalen Markt, ist besonders bemerkenswert und für Südtiroler Verhältnisse recht vorbildlich. Als einer der wenigen Filmemacher in der Provinz gelang es ihm im Laufe seiner Karriere ein Netzwerk freier Mitarbeiter und Koproduktionspartner aufzubauen. Dies ermöglicht es ihm zum einen eigene Projekte einfacher und schneller abzuwickeln und zum anderen die in Südtirol kaum vorhandenen Auftrags- und Finanzierungsmöglichkeiten zu kompensieren. Grundsätzlich kann man sagen, ist Südtirol nicht gerade das ideale Film-land. Wie Pichler im Laufe des Gesprächs des Öfteren betonte, ist es nicht leicht hier zu wohnen und gleichzeitig hier beruflich erfolgreich zu sein.

„Wer diesen Job macht um Geld zu verdienen, kann es gleich bleiben lassen, weil reich wird man dabei nicht. Man kann zwar gut leben, wenn man einen guten Job macht, aber reich wird man wie gesagt nicht, auch wenn man einen relativ erfolgreichen Film macht, der internationale Anerkennung genießt. Beim Fernsehen gibt es kein großes Geld zu

³⁷⁸ www.miramontefilm.com

³⁷⁹ Vgl. www.miramontefilm.com

holen. Im Spielfilmbereich, wenn man Glück hat, kann man viel Geld machen. Im Dokumentarfilmbereich ist das so gut wie ausgeschlossen.“³⁸⁰

4.5 Filmtage

Seit 1986 finden alljährlich in Südtirols Hauptstadt Bozen die Bozner Filmtage statt. Der Gedanke, der das Ganze ins Leben gerufen hat, war von Anfang an klar. Ziel war es, Filme zu zeigen, die aus der unmittelbaren Umgebung stammen. Diese Filme, die vorwiegend aus den Nachbarländern Österreich, Schweiz, Deutschland usw. stammen, sollen neue Einblicke in Welten sich stetig wandelnder Kulturen und sozialen Verflechtungen ermöglichen und gleichzeitig soll diesen Filmen eine Chance geben, von einem breiteren Publikum gesehen zu werden.³⁸¹ Ein weiteres und sehr wichtiges Anliegen der Bozner Filmtage ist es der lokalen Filmbranche eine Plattform anzubieten, auf der sie ihre Fähigkeit und Leistung unter Beweis stellen kann und um auf eventuelle Talente aufmerksam zu machen.

„Den Boznern und Boznerinnen wollen wir die Möglichkeit bieten, besondere Filmereignisse nicht nur punktuell wahrzunehmen, sondern einen konzentrierten Ausschnitt aus dem Film- und damit Kulturschaffen verschiedener, uns doch auf einer Art verbundener Regionen zu bieten; aber auch die Chance, mit den Regisseuren, Schauspielern, Produzenten, Verleihern ins Gespräch zu kommen und sich inhaltlich und formal mit dem Medium Film auseinander zu setzen.“³⁸²

Andreas Pichler sieht in den Bozner Filmtagen den einzigen Moment in Südtirol, in dem wirklich über Film und Kino gesprochen und diskutiert wird.

„Es sind Tage, in denen Filmproduzenten, Filmschaffende, Filminteressierte aufeinander treffen, um über die gezeigten Filme zu reden und neue Bekanntschaften zu machen. Insofern kann man dieses alljährliche Ereignis als ein Magnet der Öffentlichkeit verstehen, das neben dieser Öffentlichkeit vor allem das einheimische Publikum mit der einheimischen Filmszene verbindet.“³⁸³

4.6 Andreas und das bewegte Bild

Was ist Film? Welchen Sinn und Zweck erfüllt dieses auf eine audiovisuelle Erfahrung ausgerichtete Medium? Diese und viele weitere Fragen wurden in Kreisen von Filmschaffenden, Filmwissenschaftlern, sowie Soziologen und Gesellschaftsforschern und zahlreicher weiterer Vertreter unterschiedlichster geisteswissenschaftlicher

³⁸⁰ Pichler, A.: Interview, 2009.

³⁸¹ Vgl. <http://www.filmtage.it/deutsch/index.asp?url=rueckblick>. Zugriff: 07.04.2011

³⁸² Zit. nach <http://www.filmtage.it/deutsch/index.asp?url=rueckblick> Zugriff: 07.04.2011

³⁸³ Pichler, A.: Interview, 2009.

Disziplinen aber auch Rezipienten dieses Mediums bis heute immer wieder neu aufgeworfen, diskutiert, negiert, umgedeutet und neu interpretiert. So zahlreich die einzelnen Herangehensweisen auch sein mögen, die eine annehmbare Antwort auf solche Fragen liefern sollen, so unterschiedlich sind auch deren Resultate. Das *Mysterium* Film ist demzufolge noch immer weitgehend ungeklärt. Davon zeugen unter anderem die zahlreichen Vorträge, Diskussionen, Einträge in Foren, Zeitungsartikeln, Essays usw., die sich diesem Thema widmeten und in Zukunft mit Sicherheit noch widmen werden. Aber vielleicht liegt gerade in dieser Unmöglichkeit der eindeutigen Definition jener Reiz, jene Faszination und vor allem jene Freiheit in der Gestaltung verborgen, welche dem Medium seine Lebendigkeit, Frische und Wirkung verleiht, die manch anderes Medium vermisst. Die zunehmende Vernetzung durch das Internet und die sich dadurch ständig wandelnden Vertriebs- und Kommunikationswege, aber auch die stetig wachsende Anzahl interaktiver Medien und sozialer Plattformen eröffnen dem Film völlig neue Perspektiven und Möglichkeiten. Wohin sich das Ganze entwickeln wird, ob es einen positiven oder eher einen negativen Einfluss auf den Fortgang des Mediums haben wird, darüber kann aus heutiger Sicht nur spekuliert werden. Mit sehr großer Wahrscheinlichkeit kann aber davon ausgegangen werden, dass der Film, wie wir ihn heute kennen, in Zukunft nicht mehr dieselbe Rolle spielen wird, wie es bisher der Fall ist. Vielmehr wird er infolge der zunehmenden Technisierung unserer Gesellschaft und der dadurch immer komplexer werden Kommunikationsmittel und Interaktionswege zu einer verstärkten Verflechtung von bewegten Bildern und Alltag kommen. Film, und dabei ist nicht nur der Film im herkömmlichen Sinn gemeint, sondern jegliche Art von Bewegtbildern als integraler Bestandteil unseres Lebens, unseres Alltags, unserer Gesellschaft, wird nicht nur unser bisheriges Verständnis von Film erweitern, sondern ihn in ein völlig neues Beziehungsfeld sozialer Strukturen einbetten. Welche Funktionen er darin konkret übernehmen wird, lässt sich nur schwer vorhersagen.

„Film ist 24 Mal in der Sekunde die Wahrheit“ so Pichler, „Filme zeigen Abläufe von Bildern auf einer Leinwand und die dadurch simulierte Bewegung nützt die Trägheit des menschlichen Auges, um uns ein konstruiertes Abbild der Realität zu präsentieren.“³⁸⁴ Die hier von Pichler gegebene Definition ist einerseits vom berühmten Godard-Zitat abgeleitet und verweist gleichzeitig auf den technischen Charakter des Mediums. Interessant bei dieser Begriffsklärung ist die Koexistenz zweier, auf den ersten Blick vollkommen unterschiedlicher Begriffe. Diese recht kurze Definition von Film, welche aus dem rationalen, die Bildfrequenz betreffenden Begriff (*24-Mal-in-der-Sekunde*) und dem

³⁸⁴ Pichler, A.: Interview, 2009.

abstrakten Begriff *Wahrheit* gebildet wird, wird jedoch gerade dadurch dem Medium Film am ehesten gerecht. Begriffsbestimmungen, die sich ausschließlich einer rationalen bzw. abstrakten Argumentation bedienen, werden der Komplexität des Mediums keineswegs Rechnung tragen können. Deshalb ist es auch verständlich, dass im Laufe der Filmtheorie immer wieder jene Definitionen eine größere Verbreitung fanden, die beide Bereiche mit einschlossen. Die immer größer werdende Komplexität bewegter Bilder führt außerdem dazu, dass sich das Medium Film zunehmend den Versuchen einer eindeutigen Definition entzieht.

Vor allem das Genre des Dokumentarfilms hat sich in den vergangenen Jahren sehr stark weiterentwickelt. Die Zeiten, in denen eisern an Begriffen wie Objektivität, Realität, Wirklichkeit, Naturalismus und Realismus festgehalten wurden, sind vorbei. Längst kann ein Dokumentarfilmer subjektive und fiktive Elemente in sein Werk mit einfließen lassen ohne im Nachhinein gleich den Argwohn seiner Kollegen auf sich zu ziehen. Für viele Filmemacher wurde das Ich zu einem immer wichtiger werdenden Bestandteil ihres Schaffungsprozesses und zu einem entscheidenden Indikator für dessen Glaubwürdigkeit.

„In manchen Ländern wie in Frankreich war das schon in den 60er Jahren so. Die Frage nach dem Subjekt des Autors und die damit einhergehende, unvermeidliche Darstellung einer subjektiven Wahrheit, im Gegensatz zu einer bis zu diesem Zeitpunkt geforderten Objektivität standen im Mittelpunkt der Diskussionen über das dokumentarische Genre. In andern Ländern wie in Deutschland traten solche oder ähnliche Fragen erst im Laufe der 80er Jahre verstärkt auf. Im Prinzip kann man es nicht verleugnen, oder besser gesagt sollte man es auch nicht verleugnen, dass man immer aus einer bestimmten Perspektive heraus erzählt, egal ob es sich beim Sujet um eine erfundene Geschichte oder um die Realität handelt. Es ist das Ich, was erzählt und es ist stets die Sicht des Ichs, welche wiedergegeben wird. Die Zeiten, in denen man meinte, anhand von Filmbildern die Realität objektiv zeigen zu können, sind schon längst vorbei. Der objektive Dokumentarfilm ist ganz einfach eine Illusion. Es kommt stets darauf an, was der Filmemacher letztendlich will und es liegt stets bei ihm zu entscheiden, ob oder inwieweit er den Anspruch erheben möchte, bei dem Gezeigten handle es sich um eine objektive Darstellung der Realität. Beim Spielfilm ist von vornherein klar, dass es sich um eine erfundene Geschichte handelt. Nichtsdestotrotz gibt es zahlreiche Spielfilme, die weit näher an die Realität herankommen, als so mancher Dokumentarfilm. Für mich sind diese beiden Genres einfach zwei verschiedene Techniken des Erzählens und Techniken der filmischen Sprache. Beide Techniken erzeugen eine psychologische Realität, welche der physischen Realität oft sehr nahe kommt. Es ist also mit beiden möglich Realitäten zu erzeugen und umgekehrt können mit beiden Fiktionen/Illusionen erzeugt werden.“³⁸⁵

Eine vietnamesische Filmemacherin namens Trinh T. Minh-ha nahm einmal folgende interessante Unterscheidung vor:

„In der Praxis könnte >>Dokumentarfilm<< auf eine Bewegung von außen nach innen hindeuten; die Bilder entstehen, weil wir die Welt mit jeder Bewegung auf uns zukommen lassen. Und >>Spielfilm<< könnte auf eine umgekehrte Bewegung von innen nach

³⁸⁵ Pichler, A.: Interview, 2009.

außen verweisen, in der Bilder dadurch entstehen, dass wir von innen her auf die Welt zugreifen. Diese Bewegungen überschneiden sich in einem Zwischenraum. Wenn das aufgenommene Material über die Form des Films entscheidet, dann zeigt das Thema den Prozess, der seiner Darlegung angemessen ist.³⁸⁶

So ähnlich sieht es auch Andreas Pichler, wobei er darauf hinweist, dass für beide Bewegungen eines von ganz großer Bedeutung ist und zwar die persönliche Erfahrung des Filmemachers. Für ihn macht es keinen Sinn ohne eine ausgeprägte Lebenserfahrung bestimmte Themen überhaupt in Angriff zu nehmen.

„Natürlich gibt es Beispiele aus der Filmgeschichte, in denen das nicht zutraf, aber grundsätzlich ist ein bestimmtes Maß an Erfahrung sicherlich von Vorteil. Beim Dokumentarfilm geht man mal raus, sieht oder hört etwas und danach muss man sich erst einmal wieder hinsetzen, reflektieren, ordnen und fängt dann so langsam, langsam an zu schreiben. Dann geht man wieder raus und so weiter und so fort, bis sich nach und nach ein Konstrukt und eine klare Erzählstruktur herauskristallisieren. Dieses Spiel zwischen Hinein und Hinaus – Eindrücke von außen (äußere Erfahrungen), die vom eignen Ich interpretiert werden und infolgedessen zu einem inneren Eindruck (inneren Erfahrung) werden – ist eines der Grundvoraussetzungen für das Entstehen eines Films. Ob es sich um einen Dokumentarfilm oder um einen Spielfilm handelt, ist eigentlich egal. Es ändert sich vielleicht ein wenig die Reihenfolge und die Rhythmik der Bewegungen, aber im Prinzip sind beide von der Wechselwirkung von Ein- und Ausdruck abhängig.“³⁸⁷

Viele Dokumentarfilmer vertreten die Meinung, dass es wichtig sei unterschiedliche Sichtweisen zu einem Geschehen aufzuzeigen, um so Moralisierung und Propaganda zu vermeiden. Da es sich bei einem Film stets um eine subjektive Sicht auf die Dinge handelt, ist es um so wichtiger Klarheit und Transparenz zu schaffen. Es ist entscheidend zu erklären, dass da noch jemand ist, der zwei Aussagen bzw. zwei Bilder aneinanderfügt, sie gegenüberstellt und sie somit in eine künstliche Beziehung setzt. Andreas Pichler und viele andere Filmemacher halten dies für eine geeignete Methode den vorher genannten Vorwürfen zu entfliehen:

„Propaganda herrscht nur dann vor, wenn subjektive als objektive Sichtweisen dargestellt werden. Das ist für mich Propaganda. Meinem Verständnis zufolge ist von vornherein klar, dass es meine Sicht der Dinge ist, auch wenn ich versuche die Realität darzustellen. Entscheidend ist den Zuschauer spüren zu lassen, dass da noch jemand ist, wenn auch der, der den Film gemacht hat, nicht im Film vorkommen mag. Ob in einer Interviewszene, in der Montage, in der Kameraführung, in der Themenwahl usw. ist eigentlich egal, wichtig ist, wenn man über den kreativen Dokumentarfilm spricht, dass man einen Autor spürt. Dazu muss er nicht unbedingt im Film selbst vorkommen, wie es in meinem Film MEINE DREI ZINNEN (ein Extrembeispiel für subjektive Erzählweise) der Fall ist. Film ist ein Zusammenspiel von den drei Ebenen Bild, Text und Ton und so ergeben sich für den Filmemacher unzählige Möglichkeiten sich in sein filmisches Werk einzuschreiben. Ich verstecke mich nie. Das finde ich sehr wichtig.“³⁸⁸

³⁸⁶ Zit. Nach Trinh T. Minh-ha in Verena Teissl Chronisten Rebellen S. 297

³⁸⁷ Pichler, A.: Interview, 2009.

³⁸⁸ Pichler, A.: Interview, 2009.

Dieses Spürbarmachen eines Autors ist vor allem deshalb wichtig, da gerade dadurch die Arbeiten gemeinhin authentischer wirken, als solche, denen kein eindeutiger Sender zugeordnet werden kann. Die Offenlegung der Person, die hinter dem Film steckt und die damit einhergehende Durchbrechung der Illusionswelt Film setzt etwas sehr Bedeutendes voraus, die Selbstreflexion. Erst das Nachdenken über das eigene Selbst und die dadurch gewonnenen Erkenntnisse über das eigene Ich ermöglichen es dem Autor mit seiner Umwelt auf eine unverfälschte Art zu interagieren. In diesem Fall nimmt das Medium Film die Rolle des Vermittlers ein.

Die am häufigsten anzutreffende Art von Selbstreflexion sind autobiographisch angehauchte Filme. In den meisten Fällen übernehmen in solchen Filmen die Zuschauer die Rolle von gleichberechtigten Partnern und machen sich zusammen mit dem Macher auf den Weg die Vergangenheit bzw. Gegenwart zu erkunden. Dies suggeriert eine gewisse Gleichstellung von Rezipient und Autor, welche wiederum ein Gefühl von Vertrautheit und Nähe bewirkt. Der Handlungsverlauf selbst scheint dabei nicht von der Intention des Filmemachers als vielmehr von der Reihenfolge der im Laufe der Entdeckungsreise aufgedeckten Informationen abhängig zu sein und ist somit jeglichem Verdacht der bewussten Fälschung erhaben. So scheint es zumindest. Dieses „Schauen,-wo-es-uns-hinführt“-Prinzip ist keineswegs ausschließlich an autobiographische Werke gebunden und wurde im Laufe der Dokumentarfilmgeschichte immer wieder eingesetzt. Und das mit Erfolg.

Für Andreas Pichler ist in gewisser Weise jedes Projekt eine Beschäftigung mit sich selbst. Betrachtet man seine Filmographie, dann stößt man zum einen auf sehr persönliche Arbeiten wie auf den Film über seinen verstorbenen Großvater (AUGUST AUF DER FLUCHT, 2006) und den Film über einen der wohl markantesten Gebirgsstöcke in den Sextener Dolomiten, die drei Zinnen (MEINE DREI ZINNEN, 2005) und zum anderen auf Filme, deren Thematik auf den ersten Blick nichts oder nicht viel mit der Person Andreas Pichler gemeinsam zu haben scheinen. Gemeint sind Filme, wie zum Beispiel MIRABELLA/SINDELINGEN (2001) oder Der PFAD DES KRIEGERS (2008), die sich sehr wohl an einigen Punkten mit seinem eigenen Leben, seinem eigenen Denken und Handeln überschneiden.

„Egal ob es jetzt die Geschichte über die Migranten aus Sizilien ist, die in Deutschland arbeiten und ständig zwischen ihren beiden Wohnsitze hin und her pendeln oder die Geschichte über Michael Nothdurfter, alle beide haben in gewisser Weise mit mir zu tun. Ich bin ja selber einer, der oft hin und her pendelt, sei es aus beruflichen Gründen oder privat. Ich weiß auch oft nicht genau bzw. will es oft auch nicht wissen, wo sich eigentlich mein Zuhause befindet. In einem fahrenden Zug fühle ich mich oftmals am sichersten. Und wie Michael habe auch ich eine linke Vergangenheit, wenn auch nicht so radikal. Ich habe keine Bomben geschmissen, aber weit entfernt davon war ich auch nicht. Insofern sind auch solche Projekte für mich in bestimmter Art und Weise Wege der Selbstreflexion. Schwer wird es, wenn es sich um eine reine Auftragsarbeit handelt, aber

auch dort versuche ich, wenn es mir erlaubt wird, immer einen persönlichen Zugang zu finden. Ansonsten hätte es keinen Sinn einen solchen Film überhaupt in Angriff zu nehmen. Zum Glück musste ich bis jetzt noch nie Sachen machen, die mich überhaupt nicht interessiert haben.³⁸⁹

„Ich werfe keine Bomben, ich mache Filme.“ Diese vom deutschen Filmemacher, Schauspieler und Autor Rainer Werner Fassbinder anlässlich der Studentenrevolten in Deutschland Ende der 60er Anfang der 70er Jahre geäußerten Worte klingen bis heute in einigen Arbeiten junger engagierter Filmemacher nach. Auch Andreas Pichler entschloss sich, wie viele anderer seiner Kollegen, wie bereits erwähnt, keine Bomben zu schmeißen, sondern stattdessen lieber Filme zu drehen. Die Mittel und Herangehensweisen haben sich zwar verändert, aber ein bestimmter Grundantrieb blieb dennoch erhalten.

„Wenige Filmideen werden ausschließlich aus reiner Neugier heraus geboren, sondern entspringen meist dem Wunsch auf etwas hinzuweisen. Auf soziale Missstände zum Beispiel, um dadurch eventuell eine Veränderung hervorzurufen. Der Dokumentarfilm muss dabei nicht notgedrungen anklagend sein, manchmal werden auch sehr skurrile Geschichten oder Situationen verfilmt. Dass man mit einem Film die Welt verändert, diese Illusion macht sich, denke ich, keiner mehr. Diese Zeiten sind vorbei. Bei dem Publikum, welches solche Arten von Filmen konsumiert, handelt es sich meist um eine intellektuelle Gruppe, die meist schon zuvor eine kritische Haltung gegenüber bestimmten gesellschaftlichen Zuständen hat.“³⁹⁰

Entscheidend für Pichler ist der Umstand, dass sozialkritische Themen von einer größeren Öffentlichkeit überhaupt angesprochen und diskutiert werden, in welcher Form auch immer. Dass die filmische Form dabei einen wichtigen Stellenwert einnimmt, davon zeugt vor allem die Erfolgsgeschichte nicht-fiktiver Filme der letzten paar Jahre. Für viele Filmemacher liegt der Grund der zunehmenden Beliebtheit von Dokumentarfilmen in einem verstärkten Drang die Welt begreifen zu wollen. Ob das letztendlich der Grund für diesen Aufschwung ist oder andere Faktoren, lässt sich nur sehr schwer sagen. Für Pichler hat das vor allem damit zu tun, dass gegen Ende der 80er und in den 90er Jahren die Spielfilmindustrie eine Krise erlebte.

„Die Geschichten waren teilweise uninteressant und es gab wenige wirklich gute Regisseure. Und in denke, in der Zeit haben die Leute gemerkt, teilweise auch Filmverleiher, dass der Dokumentarfilm oftmals spannendere Geschichten erzählt als der fiktive Film. Dazu kommt vielleicht noch, dass in gewissen Ländern, wie zum Beispiel in Deutschland und in den USA das nichtfiktive Genre von der Form her immer erzählerischer wurden.“³⁹¹

Die Aufnahme neuer, spannenderer Geschichten kombiniert mit einer neuen Form des Erzählens, welche die Zuschauer auch emotional in die Thematik involviert, sowie die

³⁸⁹ Pichler, A.: Interview, 2009.

³⁹⁰ Pichler, A.: Interview, 2009.

³⁹¹ Pichler, A.: Interview, 2009.

formelle Annäherung an den Spielfilm, erhöhte den Unterhaltungswert ungemein und machte den Dokumentarfilm für die breite Masse konsumierbar. Den zahlreichen Reality-Shows und Doku-Soaps, die infolgedessen die Fernsehlandschaft überfluteten, sollte mit einem erhöhten Maß an Skeptizismus begegnet werden, da solche Sendungen die Glaubwürdigkeit nicht nur des eigenen Formates, sondern die des gesamten nichtfiktiven Genres in zunehmendem Maße schwächen. Nichtsdestotrotz verweist der Erfolg des nichtfiktiven Genres auf ein verstärktes Bedürfnis nach Realität seitens der Rezipienten. Die Globalisierung treibt immer mehr Menschen in einen Zustand der völligen Isolation. Die Weltbevölkerung wächst unaufhörlich und die Gesellschaft, als die Struktur des Zusammenlebens von Menschen, wird infolge ihrer zunehmenden Technisierung immer komplexer. Sie wird sozusagen immer undurchsichtiger. Und gerade in diesen Zeiten besinnen sich die Menschen wieder stärker auf Werte wie Transparenz und Authentizität. Sie versuchen Wege zu finden, um der inneren Wahrheit, dem wahren Moment, dem authentischen Augenblick zu begegnen. Und nicht selten endet die Suche in einem Kino.

„Es gibt ein interessantes Phänomen in der Schweiz. Da gibt es sogenannte Mittagskinos, oder auch Lunch-Kinos genannt, wo Angestellte von verschiedenen Firmen, auch von großen Banken, die Möglichkeit haben sich in der Mittagspause schnell einen Film anzusehen. Und da fällt die Wahl der Kinobesucher nicht selten auf einen Dokumentarfilm. Als ich mit einem Schweizer Kollegen darüber gesprochen habe, versuchten wir zu verstehen, weshalb die Wahl so oft auf diese Art von Film fällt. Nach längerem hin und her kamen wir zu dem persönlichen Entschluss, dass das Verhalten der Büroangestellten dadurch erklärt werden könnte, dass sie so wenig Bezug zur Welt da draußen haben und so isoliert leben, dass sie es teilweise brauchen, womöglich auch für ihre Arbeit, mal zu sehen, was außerhalb ihres Mikrokosmos so alles passiert.“³⁹²

Gleich wie das Hinterfragen des eigenen Ich's muss auch die Art der Vermittlung und die Realität selbst einer Reflexion unterzogen werden.

„Die gezeigte Realität ist dabei stets eine reflektierte Realität. Das fängt schon an bei der Suche nach dem Thema und der Recherche. Aber sehr deutlich zeigt es sich bei den Dreharbeiten. Sobald die Kamera anwesend ist, verändert sich die Situation auf einen Schlag. Die Leute vor der Kamera, mit denen ich mich vorher problemlos und entspannt unterhalten konnte, wirken auf einmal angespannt, nervös und manchmal auch verschlossen. Aber das ist eine ganz normale Situation. Leute verhaltenen sich nun mal anders, wenn sie gefilmt werden, aber nichtsdestotrotz sind sie immer noch sie selbst, sie sind real und das ist das Spannende. Und manchmal wird es gerade erst dann spannend, wenn die Kamera läuft. Wenn die Kamera sozusagen etwas provoziert, auf emotionaler Ebene. Leute öffnen sich der Kamera manchmal auf eine sehr merkwürdige Art und Weise, die oftmals spannender ist als in den Vorgesprächen.“³⁹³

Es entsteht demzufolge ein bestimmter Moment, ein authentischer Moment, ein wahrer Moment. Vorausgesetzt es wird der Raum dafür geschaffen, denn „da die Wahrheit in

³⁹² Pichler, A.: Interview, 2009.

³⁹³ Pichler, A.: Interview, 2009.

den Augen des Betrachteten liegt“, so die indische Filmemacherin Suma Josson, „können wir Künstler nur einen Raum erzeugen, in dem Wahrheit entstehen kann.“ Im Film wird dieser Raum meist künstlich erzeugt, auch beim Dokumentarfilm. Allein schon die Anwesenheit des Filmteams bedeutet einen Eingriff und erzeugt einen völlig neuen Raum und somit eine neue Situation für den Gefilmten. Inwieweit der Filmemacher in den vor-filmischen Raum auch eingreift, ob er seinen Interviewpartner irgendwo hinsetzt, wo er normalerweise nie sitzen würde, oder bestimmte Dinge im Raum umstellt, ist nebensächlich. Entscheidend ist und bleibt die Entfaltung des wahren Moments. Um diesen wahren Moment auch filmisch festzuhalten, verzichtet Andreas Pichler bei Interviewszenen zum Beispiel darauf, vor dem eigentlichen Interview längere Gespräche mit der Person zu führen. Er vertritt die Meinung, dass ein kurzes Kennenlern-Gespräch genügt, um feststellen zu können, ob jemand der Richtige ist und ob er überhaupt bereit dazu ist sich vor laufender Kamera zu öffnen. Vor allem bei Gesprächen über längst vergangene Ereignisse glaubt Pichler an die Magie des Ersten-mal-Erzählens sowie an die Wahrhaftigkeit des Erinnerns. Ein guter Filmemacher muss, laut Pichler, die Fähigkeit besitzen zu erkennen, wenn jemand vor der Kamera lügt, damit er ihn von vornherein aus dem Projekt ausschließen oder explizit dafür nutzen kann.

Die Anwesenheit der Kamera ist wenn, dann nur anfangs ein Problem, so Pichler, denn bei gut geführten Interviews vergessen die Leute irgendwann die Tatsache, dass hier ein Film gemacht wird.

„Das ist so ähnlich wie bei guten Schauspielern, die allmählich vergessen, dass sie auf einer Bühne stehen, weil sie so in ihrer Rolle aufgehen. Entscheidend ist dabei die Beziehung zum Interviewpartner, d.h. die Stimmung und Sympathie, die langsam aufgebaut wird, oder auch nicht.“³⁹⁴

Erst wenn die Situation stimmt, kann sich der wahre Moment entfalten und dieser muss vom künstlich erzeugten Aufnahme- und Montage-Raum über den gefilmten und montierten Filmraum bis hin zum Schauraum (Kino oder TV) für den Rezipienten erhalten und spürbar bleiben.

„Wie dieser Raum geschaffen werden soll, ist total unterschiedlich, aber es muss zunächst einmal dieser Raum geschaffen werden. Es wird in gewisser Weise zuerst einmal eine künstliche Situation geschaffen, infolge derer der Raum entsteht. Und der wahre Moment entsteht oft erst, sobald die Kamera da ist. Es ist nicht so, dass die Leute falsch sind, wenn die Kamera da ist. Es gibt im Grunde kein falsches Verhalten vor der Kamera. Im Spielfilm geht es um eine andere Wahrheit, um jene des Schauspiels. Im Grunde ist jeder Mensch ein Schauspieler seiner selbst. Auch beim Dokumentarfilm hat man es mit Leuten zu tun, die schauspielerische Fähigkeiten haben, aber das Authentische kann auch in einem inszenierten Moment entstehen. Da sich ja jeder in gewisser Weise permanent in Szene setzt.“³⁹⁵

³⁹⁴ Pichler, A.: Interview, 2009.

³⁹⁵ Pichler, A.: Interview, 2009.

Für den Betrachter kann sich in diesem Fall der wahre Moment so zeigen, dass er die Inszenierung erkennt und sie zu deuten weiß. Es geht folglich um das Wissen, dass hier ein Film gemacht wurde und um das Verständnis der sozialen Rolle jedes einzelnen in unserer Gesellschaft. Betrachtet man Menschen in freier Wildbahn, erkennt man schnell, dass viele ihrer Verhaltensweisen gekünstelt und somit fiktiv sind. Am deutlichsten lässt sich dieses Phänomen an der äußersten Hülle, dem Aussehen, erkennen. Die meisten Menschen kleiden und verhalten sich ihrem sozialen Status entsprechend. Die Bindung an sozialen Normen unserer Gesellschaft und die damit einhergehende Verschmelzung von Realität und Fiktion erschweren eine eindeutige Unterscheidung zwischen *echt* und *unecht*. In diesen Zeiten zunehmender Komplexität menschlichen Zusammenlebens sind für Andreas Pichler vor allem Mischformen geeignete und interessante Mittel, der Realität ein wenig näher zu kommen.

„Mischformen finde ich unheimlich spannend, weil sie den Zuschauer auf direktem Wege mit der Frage konfrontieren, was nun inszeniert ist und was nicht. Meistens ist es schwer eine eindeutige Antwort zu finden, aber das ist auch nicht der Sinn. Viel wichtiger ist es, dass sich die Zuschauer damit beschäftigen. Dass sie langsam ein Gespür dafür bekommen, was nun real ist und was Fiktion, nicht nur für den Film, sondern auch für das richtige Leben. Ich finde, es gibt grandiose Beispiele für solche Mischformen des Kinos. Bereits die Filme des französischen Regisseurs Jean Rouch oder die Filme des österreichischen Regisseurs Ulrich Seidl sind so eigenartige Konstrukte. Als bekannt wurde, dass Seidl bei einigen seiner Arbeiten die Dialoge der realen Protagonisten schrieb, waren anfangs sehr viele Zuschauer und Kritiker entsetzt. Jedoch wenn man bedenkt, dass die Figuren, die er zeigt, dem wirklichen Leben entnommen wurden und dass das Wortmaterial, aus denen er die Dialoge formte, dem der Figuren entsprachen, lassen diese Filme dennoch einen gewissen dokumentarischen Charakter erkennen. Vielleicht mehr als die dokumentarischen Arbeiten so manch anderer Filmemacher.“³⁹⁶

Die strenge Gliederung in Genres ist für Pichler veraltet und entspricht schon lange nicht mehr den Anforderungen vieler Filmemacher und den Erwartungen unzähliger Rezipienten an das Medium Film. Mischformen scheinen da eine gute Lösung zu sein, um der sich stetig wandelnden Wirklichkeit ein wenig näher zu kommen. Dokumentarfilmtheorien, wie es sie in den 60er und 70er Jahren noch zu genüge gab, können für Pichler auf die heutige Dokumentarfilmpraxis nicht mehr angewandt werden. Zu unterschiedlich und genreübergreifend ist die Arbeitsmethodik der heutigen Filmemacher. Grenzen passen nicht mehr in eine Zeit, in der die Realität immer fiktiver und umgekehrt, das Fiktive immer realere Züge annimmt. Das bedeutet für Pichler aber keineswegs den Verlust der Wahrhaftigkeit. Im Gegenteil, gerade durch diese Offenheit des Erzählens, der Methoden und der Denkweisen kommt man der Wahrheit ein wenig näher.

³⁹⁶ Pichler, A.: Interview, 2009.

„Die Theorie des Direct Cinemas, wo vom Filmemacher gefordert wird, wie eine Fliege an der Wand das Geschehen zu beobachten und keinesfalls einzugreifen, war eine reine Wunschvorstellung. Das wären vielleicht Überwachungskameras aber keineswegs die Kamera des Filmemachers. Somit ist auch die Frage nach der so oft geforderten und heftig diskutierten objektiven Wahrheit obsolet geworden.“³⁹⁷

Besonders deutlich wird dies bei der Begegnung bzw. Verwendung von Klischees. Diese sind Vorstellungen, Bilder oder Meinungen, welche sich im Laufe der Zeit durch ständig wiederkehrende oder bloß zugeschriebene, also rein fiktive, Eigenschaften in unseren Köpfen festgefahren haben. Betrachtet man die Film- und Fernsehlandschaft, erkennt man, dass sie voll von Klischees ist. Bei den sogenannten Filmklischees handelt es sich um Elemente, die immer wieder für verschiedene Produktionen hergenommen werden, um denselben oder einen ähnlichen dramaturgischen Effekt zu erzielen. Vorausgesetzt jedoch der Rezipient weiß um das Klischee bescheid (erkennt es sozusagen) und kann es als solches deuten. Es kommt beim Zuschauer demnach zu einem Prozess intellektuellen Verstehens, welcher ihm nicht unbedingt bewusst sein muss und der von Kultur zu Kultur unterschiedlich ausfallen kann, der aber voraussetzt, dass der Betrachter dieses Verständnis irgendwann gelernt haben muss.³⁹⁸ Damit also ein Klischee überhaupt funktionieren kann, muss der Zuschauer dem Signifikant (in diesem Fall dem visuellen Bild) ein bestimmtes, im Laufe der Zeit erlerntes und oftmals rein fiktives Signifikat zuweisen können. Da im Film Signifikant und Signifikat fast identisch sind, funktionieren Klischees besonders gut und dies nicht nur beim Spielfilm. Auch im Dokumentarfilmbereich mussten Filmemacher wie Rezipienten lernen mit Klischees umzugehen. Auch dann, wenn es manchmal zu Reibungen zwischen der vorgestellten Realität und der echten Realität kommt oder die gewonnen Erfahrungen mit den eigenen Erfahrungen unvereinbar scheinen. Doch wie geht der Filmemacher Andreas Pichler mit solchen festgefahrenen Bildern und Vorstellungen um?

„Ich finde Klischees und teilweise auch den Kitsch sehr interessant, weil beide sehr viel über eine Gesellschaft erzählen. Ich habe einmal einen 16-minütigen Film über Bozen gemacht und da habe ich versucht Ansichten von der Stadt zu machen, die völlig denen von Postkartenmotiven entsprachen. Also Bilder, die weit über unsere Landesgrenzen hinaus bekannt sind. Da beim Film jedoch zusätzlich zum Bild noch der Faktor Zeit hinzukommt, wurden die Postkartenansichten entfremdet oder besser gesagt brüchig. Plötzlich gab es neben diesen festgefahrenen Bildern noch andere bisher unbekannte Ansichten. Ansichten, die viele Betrachter vorher noch nicht kannten und die ihre bisherigen Bilder von der Stadt Bozen einem neuen persönlichen Diskurs unterzogen. Klischees sind auch deshalb für mich als filmische Elemente so interessant, weil sie sehr viel über die Befindlichkeit einer Gesellschaft sagen und somit auch über die des einzelnen Individuums. Im Prinzip beschäftigt sich auch mein Film MEINE 3 ZINNEN mit dem Phänomen vorgeprägter Bilder. Es geht darin vor allem um den Blick auf dieses markante Bergmassiv, der sich im Laufe der Zeit immer wieder wandelte und um die

³⁹⁷ Pichler, A.: Interview, 2009.

³⁹⁸ Vgl. James Monaco Film verstehen S. 152-153

bildhafte Symbolik mit den drei Felstürmen, welche heutzutage für alle möglichen Produkte wirbt. Für mich möchte der Film weniger analysieren und erklären, als vielmehr Fragen stellen, um dem Betrachter einen persönlichen Zugang zu der Thematik zu ermöglichen. Dadurch lässt sich das Klischee teilweise auflösen, aber nie ganz, denn so etwas wie hinter-dem-Klischee gibt es in dem Sinne nicht.“³⁹⁹

Für Andreas Pichler können Klischees jedoch auch problematisch sein und zwar immer dann, wenn die Menschen sich zu sehr an die Präsenz eines Filmteams und deren gesamten technischen Ausstattung gewöhnt haben.

„Das hat mit dem steigenden Medienbewusstsein zu tun. In Italien zum Beispiel ist es unheimlich anstrengend geworden einfach in der Öffentlichkeit dokumentarisch zu drehen. Sobald die Leute eine Kamera sehen, werfen sie sich gleich in Pose oder was noch lästiger ist, sie winken direkt in die Kamera. Die Leute legen deshalb ein so banales und klischeeartiges Verhalten an den Tag, weil sie meinen dadurch den Anforderungen des Fernsehens gerecht zu werden. Aber gerade das Gegenteil ist der Fall. Das gab es zwar schon früher, aber es war lange nicht so schlimm wie heute.“⁴⁰⁰

Die Zeiten eines Dziga Vertov's oder Walter Ruttmann's, in denen die meisten Leute nicht einmal wussten, wie eine Kamera aussieht oder was sie überhaupt macht und demzufolge keine größere Reaktionen zeigten, sind schon lange vorbei.⁴⁰¹ Vorbei sind auch die Zeiten, in denen man sich mittels Erzählungen, Geschichten, Briefen, Gemälden, Skizzen usw. ein Bild von der Welt da draußen machen konnte. Bereits früh übernahmen *reale* Bilder wie Fotografien oder später das bewegte Bild diese wichtige Aufgabe des Zeigens. Es ist deshalb durchaus berechtigt, wenn man heutzutage behauptet, dass diese Bilderfluten, welche uns tagtäglich über den Fernsehapparat und das Internet erreichen, unsere Realitätswahrnehmung dermaßen beeinflussen, dass die gezeigten Bilder kurzerhand zu Bildern unserer eigenen Realität werden. Wer kennt ihn nicht, diesen berühmten Satz: „Das ist ja wie im Film“.⁴⁰² Fremde Bilder wurden sozusagen kurzerhand zu unseren eigenen Bildern.

„Ich glaube, dass das Kino in gewisser Weise schon des Öfteren die Wirklichkeit vorweg genommen hat bzw. schon auf Dinge hingedeutet hat. Nehmen wir nur mal die zahlreichen Horrorvisionen von einstürzenden Häusern, Explosionen, Feuerbällen, schreienden Menschen usw., die in zahlreichen Filmen zu sehen sind, dann lässt sich unschwer eine gewisse Ähnlichkeit zu den Bildern des 11. Septembers erkennen. Oder bestimmte Filme von Fritz Lang, wie zum Beispiel sein Film „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“ (1931), in denen Bilder der Angst, Panik, Gewalt, Hilflosigkeit, Bilder von Verdächtigungen, Bespitzelungen, Razzien, Kontrollen, Massenaufmärschen, aufgehetzten Menschenmassen zu sehen sind und die irgendwie die schrecklichen Ereignisse der darauffolgenden Jahre vorwegnehmen sollten.“⁴⁰³

³⁹⁹ Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴⁰⁰ Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴⁰¹ Gemeint sind vor allem die beiden Filme „Der Mann mit der Kamera“ (Dziga Vertov, 1929) und „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“ (Walter Ruttmann, 1927)

⁴⁰² Sponzel, D.: Der schöne Schein des Wirklichen, 2007. S.64.

⁴⁰³ Pichler, A.: Interview, 2009.

Wie viele andere Filmschaffende sieht auch Andreas Pichler im Medium Film das Potenzial versteckt, einen visionären Blick auf kommende gesellschaftliche Entwicklungen zu werfen. Eine dieser Entwicklungen, welche für Pichler zunehmend problematischere Züge annimmt, ist der steigende Konsum von Massenmedien. Vor allem jüngere Menschen verbringen sehr viel Zeit damit, das mittlerweile unüberschaubare Angebot seitens der Massenmedien so optimal wie möglich zu nutzen. Von den Medien vorgegeben wird den Konsumenten der Konsum anderer neuer Medien schmackhaft gemacht. Wer nicht mitmacht, ist uncool, so lautet die Devise. Für Pichler ist das der Horror der Zukunft. Für ihn bringt dieser ständige, allzeitige Konsum früher oder später Menschen hervor, die kein Gefühl mehr zu ihrem eigenen Körper haben und somit auch zum eigenen Ich. Außerdem verliert der Film im klassischen Sinne, also der Film auf der Leinwand, langsam seinen Stellenwert in unserer Gesellschaft. Mit den neuen technischen Errungenschaften ändert sich allmählich nicht nur der Stellenwert, sondern auch die Funktion des Mediums Film. Im Realitäts-Fiktions-Diskurs spielt der Film deshalb nur mehr eine teils untergeordnete Rolle, so Pichler. Für ihn dient das fantastische Spektakel, das die heutige von kommerziellen Multiplex-Kinos geprägten Kinolandschaft bestimmt, einzig und allein der Flucht in eine andere Welt.

„Der französische Filmregisseur Jean-Luc Godard propagierte in seinen Werken, in seinem Stil, in seinem Umgang mit dem Medium Film, die bisher festgefahrenen Mechanismen der filmischen Wiedergabe der Realität, sowie die als natürlich angesehene Wahrnehmung des Films aufzulösen mit dem Ziel, die eigene, subjektive, unsichere Wahrnehmung in Frage zu stellen. Godard ging es hauptsächlich um das durch filmische Mittel erlangte Wissen über die Welt und des eigenen Ich's. So suggestive Filme, wie sie die Filmschmiede Hollywood jährlich produziert und die mittels immer besser werdender Technik versucht das Publikum in ein fantastisches Paralleluniversum zu entführen, haben mich bereits als Kind gestört. Ich habe mich irgendwie dagegen gewehrt. Ich wollte mich nicht so einfach gehen und führen lassen und irgendwo hin gezerrt werden, wo ich eigentlich gar nicht sein wollte. Wie viele andere Filmemacher vertrete auch ich die Meinung Godards, dass ein Film letzten Endes nicht in eine andere Welt, sondern zu mir selbst führen sollte. Die körperliche Erfahrung, die man im Kino machen sollte, sollte meiner Meinung weniger durch immer besser werdende Aufnahmetechniken, Spezialeffekte, 3D-Animationen usw. erlangt werden, als vielmehr mittels eines, wie auch schon Godard forderte, geschickten und experimentellen Umgangs mit den Möglichkeiten, die einem das Medium Film anbietet.“⁴⁰⁴

Ein weiteres Dilemma der hollywood'schen Bilderschmiede ist die zunehmende Fantasielosigkeit. Betrachtet man allein das Jahr 2011, dann lässt sich unschwer der Trend zum filmischen Recyceln erkennen. Es ist das Jahr der Sequels mit dem bisherigen Rekord von 27 Blockbuster-Fortsetzungen. Hinzu kommen zahlreiche

⁴⁰⁴ Pichler, A.: Interview, 2009.

„Prequels“⁴⁰⁵, „Spinn-Offs“⁴⁰⁶, „Reboots“⁴⁰⁷, „Crossovers“⁴⁰⁸ usw. Eine solche Standardisierung hat in erste Linie einen kommerziellen Grund. Einmal auf dem globalen Bildmarkt erfolgreich bewährt, folgen so lange Fortsetzungen, bis die ganze Sache dermaßen ausgereizt wird, dass auch die hartgesottensten Fans gähnend oder kopfschüttelnd die Kinosäle verlassen. Ein solches Kino richtet sich nicht mehr nach den Bedürfnissen des Menschen, sondern vielmehr nach denen des Marktes. Schade nur, dass infolge dieser verstärkten Standardisierung vor allem eines auf der Strecke bleibt, die Fantasie. Zum Leid vieler Filmliebhaber wurde der intellektuell anregende und menschenaffine Film in Zeiten eines ausschließlich von kommerziellen Gedanken geleiteten Blockbuster-Kinos zu einer Mangelware.⁴⁰⁹

Andreas Pichler ist ein Filmemacher, der sich ganz dieser Mangelware verschrieben hat. Gute Filme sind für ihn Filme, die ihm etwas Neues von der Welt zeigen, ihn intellektuell fordern und emotional anregen. Es ist seine Faszination für das Fremde im eigenen Ich, was ihn immer wieder beschäftigt. Und umgekehrt findet er es immer wieder spannend das Vertraute fremd zu machen und infolgedessen auch dessen Wahrnehmung. „Im Fremden das Vertraute suchen und umgekehrt“, so beschreibt Pichler seine Arbeit. Das ist auch ein Grund dafür, dass die meisten seiner Filme von Geschichten aus dem mitteleuropäischen Raum handeln. Ein anderer Grund sind sprachliche Barrieren, die er unheimlich anstrengend findet. Deshalb versucht er immer dort zu drehen, wo er sich sprachlich ohne größere Probleme verständigen kann. Sollte er dennoch einmal in fremden Ländern unterwegs sein, dann meistens auf den Spuren von Leuten, die von hier (Europa) stammen.

„Es ist für mich sehr unangenehm, wenn ich meinen Gesprächspartner aufgrund seiner Sprache nicht verstehen kann. Als ich mich einmal mit in Deutschland tätigen chinesischen Ärzten beschäftigte⁴¹⁰, hatte ich zum Glück eine Regieassistentin, die der chinesischen Sprache mächtig war und der ich vollkommen vertrauen konnte. Deshalb hat das Projekt auch funktioniert, aber trotzdem war es seltsam, weil einem dadurch die Möglichkeit der direkten Kommunikation untersagt blieb.“⁴¹¹

Ähnlich seiner territorialen, sprachlichen Vorliebe verhält es sich auch mit der zeitlichen Neigung. Pichler sieht sich in erster Linie als ein Dokumentarist der Gegenwart, wobei er darauf verweist, dass man vieles von der Gegenwart nur durch eine intensivere

⁴⁰⁵ Neuverfilmung eines bereits verfilmten Stoffes.

⁴⁰⁶ Filme, bei denen Nebenfiguren oder Nebenschauplätze aus einem erfolgreichen Film oder Serie zu Hauptfiguren oder Hauptschauplätze des neuen Films werden.

⁴⁰⁷ Wiederaufgreifen erfolgreicher Pop-Mythen

⁴⁰⁸ Vermischung von Helden/Handlungen verschiedener Medien

⁴⁰⁹ Vgl. DIE ZEIT Nr. 30 vom 21. Juli 2011 S. 42 „Haben wir uns schon mal gesehen. 2011 ist das Kino-Jahr der Fortsetzungen: Vom filmischen Recyceln zwischen Kommerz, Kunst und dem Zusammenbruch von Erzählwelten.“ v. Georg Seesslen.

⁴¹⁰ Yin und Yang im Allgäu. Doku-Serie, 5 x 26 min, D 2005, Auftragsarbeit

⁴¹¹ Pichler, A.: Interview, 2009.

Beschäftigung mit der Vergangenheit begreift. Das Aufarbeiten vor allem der jüngeren Vergangenheit findet er unheimlich faszinierend und gründet nicht zuletzt in einem ungebrochenen Interesse für Geschichte. Verstärkt wurde sein Interesse, als er in Deutschland sein Geisteswissenschaftsstudium machte, denn

„wenn man in Deutschland studiert, wird man sozusagen unausweichlich mit der Auseinandersetzung der Vergangenheit konfrontiert. Man kann sich dem nicht entziehen, aber das ist auch gut so, finde ich. In Italien ist das anders. Dort ist die Vergangenheit quasi inexistent. Hier lebt der Großteil der Bevölkerung in einer medialen Jetztzeit, die vor allem vom Fernsehen geprägt ist. Und da es im italienischen Fernsehen so gut wie keine historischen Programme gibt, existiert auch keine Geschichte. Die Geburtsstunde des heutigen Italiens sind die 80er Jahre, als Berlusconi seine ersten Privatsender gründete und infolgedessen seiner eigenen Vergangenheit beraubt wurde.“⁴¹²

Für Andreas Pichler ist geschichtliches Bewusstsein die Voraussetzung für ein besseres Verständnis der Gegenwart sowie der Zukunft. Wo kommen wir her und wohin gehen wir? Es sind vor allem solche Fragestellungen, die sich (Dokumentar-)Filmemacher immer wieder stellen sollten, so Pichler.

Der Vormarsch immer einfacherer, billigerer, leistungsstärkerer und handlicherer Produktions- und Postproduktionsapparaturen führten in den letzten Jahren zu einem großen Demokratisierungsprozess im Dokumentarfilmbereich. Die Folge: immer mehr Rucksackproduzenten und kleinere Produktionsfirmen strömen auf den Markt, in der Hoffnung groß raus zu kommen. Doch der Markt ist hart umkämpft und profitable Geschäfte sind nur schwer an Land zu ziehen. Anfangs glaubte man in Kreisen der Filmemacher noch, dass die immer kostengünstiger werdende Technik längere Vorbereitungs-, Recherche- und Drehzeiten ermöglichen würde, doch da hat man sich leider getäuscht, so Pichler.

„Viele von uns arbeiten heute größtenteils mit einfacher und viel billigerer Technik als vor ca. 15 - 20 Jahren. Dadurch glaubten wir unsere Projekte leichter finanziert zu bekommen. Doch die Tatsache ist leider, dass die Minutenpreise auch bei anspruchsvollen Sendern permanent am Sinken sind. Das heißt also, billige Technik bringt die Sender einfach nur dazu, für die Minute Film weniger zu bezahlen. Für uns einfache Filmemacher bleibt nicht mehr übrig als zuvor. Das finde ich schade.“⁴¹³

Um die Überlebenschancen auf dem Markt zu erhöhen und um aus der Vielzahl von Filmschaffenden herauszustechen, ist vor allem eines entscheidend. Etwas, was nicht unmittelbar mit Geld in Verbindung steht, die Ästhetik. Die Ästhetik eines Films entscheidet nicht selten über Erfolg oder Nichterfolg, über Akzeptanz oder Verachtung, über Sendewürdigkeit oder Ablehnung seitens der großen Fernsehanstalten. Für einen

⁴¹² Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴¹³ Pichler, A.: Interview, 2009.

Filmemacher ist es also durchaus von Vorteil sich bei jedem anstehenden Projekt immer wieder Gedanken über das ästhetische Erscheinungsbild zu machen.

Sehr früh Gedanken über die Ästhetik macht sich auch Andreas Pichler. Bereits im völligen Anfangsstadium eines Films, wenn sich im Kopf Ideen mit Bildern und Tönen zu verknüpfen beginnen, kommen Pichler automatisch die ersten wenn auch nur sehr vagen Gedanken, welche eine bestimmte Ästhetik vorausahnen lassen. Diese rücken dann in der Phase der Themenausarbeitung, wo es um den Inhalt, die Figuren und die Dramaturgie geht, ein wenig in den Hintergrund, um in der Phase der letzten Treatment-Ausarbeitung, wo alles klar und deutlich formuliert werden muss, wieder hervorzutreten. Für Pichler ist es dabei nicht wichtig einzelne ästhetische Elemente im Sinne eines unverwechselbaren Stils auf all seine Nachfolgeprojekte zu übertragen. Darum behauptet er auch keinen besonderen, nachweisbaren Stil zu besitzen, da er gerne experimentiert und verschiedene Dinge ausprobiert.⁴¹⁴

Die große Schwierigkeit für einen Filmemacher, der für das Fernsehen arbeitet, liegt für Pichler darin einen geschickten Mittelweg zu finden. Einen Weg zwischen kreativen Arbeiten und reinen Auftragsarbeiten. Für ihn ist es von Vorteil, wenn einem ein klar formatierter Sendeplatz zugeordnet wird, denn nur so ist es möglich, dass am Ende beide Parteien – Fernsehredakteur und Filmemacher – glücklich und mit dem Produkt zufrieden sind. Schwieriger wird es, wenn es sich um einen kleinen Lokalsender handelt, da diese aufgrund ihres lokalen Bezuges die Themenwahl sehr stark einschränken. So zum Beispiel der RAI Sender Bozen, dem auch Andreas Pichler bereits einige Filmbeiträge angeboten hat. Dabei sieht er jedoch weniger die Beschränkung auf regionale Themen an sich als ein Problem, als vielmehr, welche regionale Themen und Formate bevorzugt werden. Während zum Beispiel fast ausschließlich Magazinsendungen das allabendliche Fernsehprogramm schmücken, begegnet man dem anspruchsvollen, kreativen Dokumentarfilm nur sehr selten.

„Grundsätzlich entsteht ein Film immer im Kopf. Es kann sein bzw. es ist wahrscheinlich, dass am Ende aufgrund neuer Möglichkeiten und unvorhersehbarer Wendungen nicht exakt das dabei herauskommt, was man sich vorgestellt hat. Aber im Großen und Ganzen ist die Idee für den Film schon da. Ansonsten wäre es auch nicht möglich ein Treatment zu verfassen, wobei dieses immer mit Vorsicht zu genießen ist. Es kommt nämlich öfters dazu, dass das, was man anfangs den Redakteuren verspricht, so nicht eintritt, dass Figuren dann plötzlich doch nicht mehr so gut und interessant sind wie man anfangs dachte. Es kann durchaus sehr anstrengend sein in der Dreh-Phase dem gerecht zu werden, was im Treatment schriftlich festgelegt wurde. Bei eigenen Projekten ist man da viel freier und man kann ohne Probleme das gesamte Vorhergedachte verwerfen und sich völlig der Situation hingeben, um zu sehen was passiert, was die Situation und die Figuren liefern.“⁴¹⁵

⁴¹⁴ Vgl. Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴¹⁵ Pichler, A.: Interview, 2009.

Nicht zu unterschätzen in der Diskussion über das Verhältnis zwischen Inhalt und formale Darstellung ist weiter die Frage nach dem Vertrieb. Während im Kino-Dokumentarfilm die Ästhetik eine sehr viel größere Rolle spielt als in den meisten Fernsehdokumentationen, genießt der Inhalt bei Projekten für Fernsehanstalten allgemein eine größere Priorität. Eine klare Gewichtung der Verhältnisse lässt sich nur sehr schwer ausmachen, weil es immer wieder Beispiele gibt, die das Gegenteil beweisen, so auch der Film CALL ME BABYLON.

„Bei diesem Film war zuerst das Sujet, das Thema da: Callcenter, junge Leute, Arbeitswelt usw. und erst später begann ich mit den Überlegungen, wie ich die Geschichte erzählen soll. Da kam mir dann auch die Idee der fragmentarischen Erzählung, mit teilweise schmutzigen Bildern. Aber auch die Idee, dass sich die Jugendlichen quasi selbst erzählen, ihre Geschichte, ihren Alltag, ihre Gedanken. Das ist auch der Grund weshalb die Jugendlichen bei den Interviewszenen direkt in die Kamera blicken.“⁴¹⁶

Die Freude am Experiment mit neuen Stoffen aber auch alten Themen, die wieder aufgegriffen werden und somit erneut einer Diskussion ausgesetzt werden, in Kombination mit dem Drang nach einer adäquaten filmischen Umsetzung derselben, stellen wesentliche Faktoren im Schaffensprozess Pichlers dar.

„Wer ein guter Filmemacher sein will, sollte mit offenen Augen durch die Welt gehen, stets neugierig sein auf das, was ihn erwartet, das Fremde nicht scheuen und immer eine passende Frage parat haben.“⁴¹⁷

Ein weiterer wichtiger Faktor, welcher sein Schaffen nicht unwesentlich beeinflusst, ist die Musik. Nicht selten kommt es vor, dass Pichler, wenn er an einem neuen Projekt arbeitet, stets eine bestimmte Melodie, einen bestimmten Rhythmus oder gar ein gesamtes Musikstück im Hinterkopf hat. Dieses kann einmal mehr und einmal weniger den gesamten Schaffensprozess hindurch präsent sein, ohne zwangsläufig im späteren Film integriert zu werden. Die Musik dient in den meisten Fällen meist nur als Inspiration.

„Wenn man oft nicht weiß wie etwas weitergehen soll oder wie man einzelne Handlungsstränge am geschicktesten miteinander verknüpft, kann einem die Kraft, die der Musik innewohnt, helfen das Problem zu lösen.“⁴¹⁸

Nachdem das Exposé und das dazu verfasste Treatment einen Produzenten oder einen Redakteur überzeugen konnten, darauffolgend ein Drehbuch verfasst wurde und infolgedessen mit den Vorbereitungen für den Dreh begonnen werden kann, kommt ein weiteres wichtiges Element ins Spiel, das Team. Nicht selten entschied die Wahl der Gruppe über Erfolg oder Misserfolg eines Projektes. Für Pichler ist es deshalb wichtig bei größeren, kapitallastigen Projekten mit Leuten zusammen zu arbeiten, von denen er

⁴¹⁶ Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴¹⁷ Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴¹⁸ Pichler, A.: Interview, 2009.

von vornherein weiß, dass sie die Richtigen für diesen Job sind. Einzig und allein das blinde Vertrauen in jedes einzelne Glied der Produktion sowie der Postproduktion ermöglicht es letzten Endes die Idee, welche im Kopf des Regisseurs herumschwirrt, auch entsprechend auf die Leinwand zu bringen.⁴¹⁹

Ein/e für Andreas Pichler gute/r Kameramann/frau sollte neben der Fähigkeit gute Bilder zu machen vor allem eines unbedingt haben, soziale Kompetenz. Er/sie sollte ein gutes Menschenverständnis mitbringen und die Gabe besitzen sich in die Lage anderer Menschen hineinzusetzen.

„Ein geschickter Umgang mit den Leuten vor der Kamera ist deshalb notwendig, weil der/die Kameramann/frau der/die-jenige ist, der/die die Aufnahmeapparatur den Leuten vor die Nase hält. Befremdung oder gar Scham Menschen in ihrer Privatheit zu filmen geht auf keinen Fall, da dieses Gefühl leicht auf die Protagonisten überschwappen kann und somit die ganze Situation zunichte macht. Es ist eh schon nicht leicht mit drei Leuten (Kamera, Ton und Regie) in die Wohnung fremder Leute hineinzuplatzen ohne sie gleich einzuschüchtern, ihnen Angst zu machen oder gar sie zu verärgern. Einem/einer guten Kameramann/frau gelingt es schnell eine gewisse Vertrautheit aufzubauen. Mit einem Auge stets am Sucher und mit dem anderen die Leute ansehen um mit ihnen zu kommunizieren, das wäre optimal. Meiner Meinung nach ist dies essentiell und erst danach kommt die Frage nach der Schönheit der Bilder. Für mich persönlich bzw. für meine Arbeitsweise ist vor allem die Fähigkeit einer guten Handkamera wichtig. Jedoch gibt es nur sehr wenige Kameraleute, die das einigermaßen gut beherrschen.“⁴²⁰

Weiter ist für Pichler wichtig, den/die Kameramann/frau stets in den Schaffungsprozess als Dialogpartner und als kritisches Auge zu integrieren. Gespräche sollen helfen frühzeitig Fehler im Bildaufbau zu erkennen sowie Probleme der bildlichen Umsetzung zu lösen. Grundsätzlich ist Pichler ein Vertreter der Arbeitsteilung, doch bei einigen Projekten entschied er dennoch die Kamera selbst in die Hand zu nehmen, nicht nur aus Finanz- sondern auch aus Interessensgründen. Beispiele dafür wären seine Tanzfilme und seine beiden Filme ALLES WAS ICH BRAUCH und AUGUST AUF DER FLUCHT.

„Bei meinem Film ALLES WAS ICH BRAUCH hat das richtig Spaß gemacht. Da habe ich die Interviews geführt und gleichzeitig die Kamera bedient. Zwar sind dadurch viele Szenen verwackelt, aber die in diesen Momenten gewonnene Nähe und Direktheit lässt mich leicht darüber hinwegsehen. Wobei ich an dieser Stelle erwähnen möchte, dass mir das Wackeln an manchen Stellen durchaus gefällt und ich es auch passend finde.“⁴²¹

Während es bei ALLES WAS ICH BRAUCH vor allem das Interesse und der Spaß waren, welche Pichler dazu bewogen die Kameraarbeit selbst zu verrichten, waren es bei AUGUST AUF DER FLUCHT vor allem finanzielle Mängel. Die sehr persönliche und intime Geschichte, die in diesem Film erzählt wird, erschwerte die Suche nach

⁴¹⁹ Vgl. Interview Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴²⁰ Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴²¹ Pichler, A.: Interview, 2009.

Geldgebern erheblich und damit das Projekt dennoch realisiert werden konnte, entschied sich Pichler erneut zu diesem Schritt.

Ein weiterer wichtiger Baustein, der vor allem im Dokumentarischen häufig Verwendung findet, ist der Kommentar. In Filmemacherkreisen herrschen differenzierte Meinungen darüber, was ein Sprechertext bewirken sollte/kann, wozu dieser gut sein kann und wo er besser weggelassen werden sollte. Während die einen den Kommentar erst gegen Ende der Schnittphase verfassen, quasi schauen, was ihnen die Bilder erzählen, machen sich die anderen bereits von Anfang an Gedanken darüber. Manchen Filmemachern macht der Kommentar sogar Angst. Sollten aber die ersten Berührungspunkte verloren gehen, erschließt diese zusätzliche Erzählebene dem Filmemacher ungeahnte Möglichkeiten. Dieser Meinung ist auch Andreas Pichler, wobei er darauf hinweist, dass man für jedes neue Projekt abwägen sollte, ob und wie der Kommentar eingesetzt werden kann. Während seine früheren Arbeiten noch recht wenig bzw. keinen Sprechertext enthielten, war dieser in seinen sehr persönlichen Filmen ein wichtiger integraler Bestandteil. Bei seinen zwei Filmen MEINE 3 ZINNEN und AUGUST AUF DER FLUCHT beschloss er schon früh einzelne Kommentarfragmente zu verfassen.

„Meistens entstehen die ersten Entwürfe von Kommentaren und Textpassagen schon relativ früh, während ich die endgültige, fertige Version meist erst sehr spät verfasse. Das ist immer so ein langsames Hinarbeiten zwischen Montage, Geschichten und Textpassagen. Bei meinen sehr subjektiven Filmen ist relativ viel auch über die Tonebene passiert. Ich denke, wenn man sich entschließt mit Kommentar zu arbeiten, egal in welcher Form auch immer, dann ist es besser, wenn man bereits früh schon was hat. Vor allem für den Schnitt ist das wichtig, weil sich dieser dadurch noch einmal ändert.“⁴²²

Ein weiteres wichtiges Element auf der Ebene des Tones ist die Musik. Wie bereits erwähnt nimmt diese bei Pichler bereits in den frühen Phasen der Filmentstehung einen wichtigen Stellenwert ein. Dabei ist sein Umgang mit Musik sehr unterschiedlich und intuitiv. Es gibt Situationen in der Postproduktion, in denen Pichler die Bilder mit Musik untermalt, aber bereits von vornherein weiß, dass sie nicht im fertigen Film sein wird. Diese Audiospur dient einzig und allein ein Gefühl für eine Situation, eine Szene, eine Person, eine Umgebung usw. zu bekommen. Dann gibt es wiederum Phasen, in denen die für den Film vorgesehene Musik wieder weggenommen wird, um sich besser auf die Montage der Bilder konzentrieren zu können. Besonders interessant wird es für Pichler, wenn er für das Kino arbeiten kann. Denn da kann man, vor allem aufgrund des höheren Budgets, welches zu Verfügung steht, viel öfters mit einem Komponisten zusammen arbeiten als es beim Fernsehen der Fall ist. Dieser setzt sich bestens Falls sehr intensiv

⁴²² Pichler, A.: Interview, 2009.

mit dem Film, seiner Story, seinem Rhythmus und seiner jeweiligen Stimmung auseinander und entwirft daraufhin einen passenden Soundtrack.⁴²³

Anders als im Spielfilmbereich, wo man sich von Anfang an an ein mehr oder weniger feststehendes Drehbuch orientieren kann und es normalerweise zu wenigen Überraschungen kommt, kann man beim Dokumentarfilmbereich trotz der oftmals sehr gründlichen Recherchen und Schreibarbeiten nur begrenzt vorausplanen und erahnen, was passieren wird.

„Das wird besonders bei den Dreharbeiten immer wieder ersichtlich und zwar dann, wenn es ganz anders kommt als geplant. In solchen Situationen muss man dann ganz einfach improvisieren und nicht selten ergibt sich etwas viel Interessanteres und Spannenderes als vermutet. Dadurch gerät jedoch nicht selten die zeitliche Planung durcheinander. Meistens plant man einfach zu viel, weil man soviel wie möglich erledigen möchte, Zeit ist ja bekanntlich Geld. Im Dokumentarfilmbereich ist es sehr schwer sich an einen Drehplan zu halten. Vor allem dann, wenn man bestimmte Bilder im Kopf hat, die unbedingt im Film sein sollten und man warten muss, bis sich diese der Kameralinse offenbaren. Das ist immer ein ziemlich anstrengender Akt, das einigermaßen gut zu planen und dann auch einzuhalten.“⁴²⁴

Dadurch, dass es im Dokumentarfilmbereich nahezu unmöglich erscheint, genaue Vorhersagen zu treffen, gestaltet sich auch der Schnitt anders als beim Spielfilm. Die Erzählung, welche sich der Filmemacher vorher noch zurechtgelegt hat, kann sich in der Schnittphase noch einmal radikal ändern. Auf den virtuellen Schneidetischen der heutigen Cutter ausgebreitet und in seine Einzelteile zerlegt, zeigt das Material nicht selten neue Wege auf, die Geschichte zu erzählen. Manche Dinge werden kurzerhand weggelassen, während andere eine völlig neue Gewichtung erfahren.

„Beim Filmemachen und vor allem beim Dokumentarfilmemachen ist es so, dass bevor du nicht das fertige Produkt in deinen Händen hältst, sich in jeder einzelnen Phase des Fertigungsprozesses, von der Idee bis zum fertigen Master, ständig etwas ändern kann.“⁴²⁵

Aufgrund dieser der Filmentität innewohnenden Spontanität ist es für Andreas Pichler umso wichtiger sich stets einen festen Termin zu setzen, wann er mit dem Projekt fertig sein möchte. Vor allem aus Kostengründen ist es für Pichler wichtig bereits am Anfang eine Deadline festzulegen. Vom Kammermann bis hin zu Statisten, Schauspielern, verschiedenen Produktions- und Postproduktionsequipment, Sounddesignern, Cuttern usw. muss in seinem Fall alles teuer angemietet werden. Möchte man deshalb die Produktionskosten so niedrig wie möglich halten, sollte man sich schon vorher einen Plan zurechtgelegt haben.

⁴²³ Vgl. Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴²⁴ Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴²⁵ Pichler, A.: Interview, 2009.

„Dass es dann manchmal ein wenig länger dauert, ist was anderes, aber grundsätzlich weiß ich, wann ich fertig sein möchte. Ich bin manchmal vielleicht auch zu genau, wenn es darum geht, pünktlich, das heißt in dem mir vorher zurechtgelegten Zeitplan, fertig zu sein. Gerade im Dokumentarfilm gewinnt das Endprodukt unheimlich viel im Schnitt. Folglich sind ausreichende Schnittzeiten ein wesentlicher Faktor für den fertigen Film. Sehr erfolgreiche Dokumentarfilme haben im Vergleich dazu fast schon ewige Schnittzeiten. Wer die dann immer finanziert, weiß ich nicht (lacht).“⁴²⁶

Neben ausreichenden Schnittzeiten ist vor allem der Cutter/die Cutterin selbst, bzw. die Fähigkeit Bilder geschickt aneinander zu reihen, ein entscheidender Faktor für den Erfolg eines Films. Das ist auch ein Grund, weshalb Pichler, wenn möglich, stets mit bereits bekannten Cuttern/Cutterinnen zusammenarbeitet. Ausschlaggebend ist dabei vor allem die zwischenmenschliche Beziehung. Davon zeugt zum Beispiel sein Film DER PFAD DES KRIEGERS, den er selbst als seinen bisher anstrengendsten Film bezeichnet. Anstrengend deshalb, weil es ein relativ langes Projekt war und die Postproduktion sehr viel Zeit in Anspruch nahm. Pichler arbeitete damals anfangs noch mit einem Cutter aus Berlin zusammen, mit dem er bis dahin noch nie zusammen gearbeitet hatte. Erst nach Monaten wurde jedoch klar, dass zwischen ihnen etwas nicht stimmte und sie deshalb die Zusammenarbeit beenden mussten. Übrig blieb eine nicht mehr einholbare, verlorene Zeit.

Grundsätzlich hat Andreas Pichler eine klare Vorstellung von der Montage seiner Filme. Für ihn ist ein Film gut montiert, wenn er irgendetwas Überraschendes in sich birgt, etwas, was nicht vorhersehbar ist.

„Ein guter Schnitt ist für mich immer dort, wo man ihn eigentlich am wenigsten erwarten würde. Also nicht eben auf dem Akzent der Musik, sondern irgendwo kurz davor, kurz danach oder mitten drin, wie auch immer. Eben eher unerwartet, aber keineswegs störend. Außerdem muss bei mir nicht immer alles schön fließen. Es braucht einfach harte Schnitte. Nur sie können jene bestimmten Reibungsmomente hervorrufen, die ich für meine Filme brauche.“⁴²⁷

Ein weiterer wichtiger Punkt ist für Pichler die Frage des Rhythmus. Im Schnitt wird für ihn relativ schnell klar ob der Film für seine Länge den entsprechenden Rhythmus hat, den die Bilder und die Geschichte auch imstande sind zu tragen.

„Der Rhythmus hängt von mehreren Faktoren ab. Im Dokumentarfilm ist der Schnitt sehr komplex, weil er im Prinzip die Dramaturgie in gewisser Weise erschafft. Der Schnitt und folglich auch die Rhythmik der Bilder passt sich dem Material und der Erzählung an und umgekehrt. Es ist sozusagen eine Wechselwirkung, bei der jedes Element aufeinander abgestimmt werden muss. Auch wenn im Vorfeld die gesamte Erzählstruktur schon mal ausgedacht und niedergeschrieben wurde, ändert das nichts daran, dass sich im Laufe des Schaffungsprozesses gewisse Dinge anders entwickeln. Extreme Beispiele dafür wären jene Filme, wo vorher noch nichts da war, oder nur sehr wenig und die dann erst am Schneidetisch Gestalt annahmen. In solchen Fällen die nötige Dichte und die Tiefe

⁴²⁶ Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴²⁷ Pichler, A.: Interview, 2009.

hineinzubekommen, ist meiner Meinung nach die große Kunst. Zusammenfassend ist vom Cutter sowohl eine rhythmische als auch eine narrative, intellektuelle Arbeit zu verrichten. Man muss dafür unheimlich ausdauernd sein, denn nicht selten muss kurzerhand alles umgestellt werden oder völlig neu gemacht werden. Ich finde die Arbeit des Cutters gerade im Dokumentarfilmbereich (beim Spielfilm gibt es ja genaue Drehbücher) unheimlich schwierig und anspruchsvoll.“⁴²⁸

2004 kehrte Pichler von seinem längeren Berlinaufenthalt wieder nach Südtirol zurück, vor allem aus familiären Gründen. Seiner Leidenschaft Filme zu machen tat das allerdings keinen Abbruch und so suchte er nach einem Weg die immer wieder anstehenden Auftragsarbeiten abwickeln zu können. So kam es, dass er noch im selben Jahr zusammen mit dem aus Bozen stammenden Filmemacher und Produzenten Valerio B. Moser die Produktionsfirma Miramontefilm gründete. Anfangs noch als kreative Werkstätte gedacht, die Dokumentarfilme konzipiert, fertigt und international produziert, entwickelte sich die Firma schon bald zu einer Plattform verschiedenster audiovisueller Formate: Kino-Dokumentarfilm, TV-Serien, Audio- und Videoinstallationen für Museen, Imagefilme, Kooperationen im Spielfilmbereich, u.v.m. Mit der Zeit kamen immer größere Projekte hinzu, die sie aufgrund der bis dahin noch fehlenden Finanzierungsmöglichkeiten lediglich koproduzieren konnten. In Südtirol gab es lange Zeit (bis 2010) nicht die Möglichkeit um eine öffentliche Förderung anzusuchen. Das bedeutete eine verminderte Entscheidungskraft bei den Projekten, denn wer die Mittel herbeischafft, hat auch meistens mehr Entscheidungskraft.⁴²⁹ Dieser benachteiligte Umstand änderte sich teilweise, als auf Druck der FAS die erste Filmförderung Südtirols ins Leben gerufen wurde. Allerdings versteht sich diese Förderung ausschließlich als eine wirtschaftlich orientierte und nicht kulturell orientierte Filmförderung. Daher wird beim Förderungsbeschluss mehr darauf geachtet, dass die heimische Wirtschaft (Bühnenbauer, Kameraleute, Lichttechniker, Location Manger, usw.) von den Dreharbeiten profitiert. Der kulturelle Aspekt des Projektes tritt dabei oftmals in den Hintergrund. Andreas Pichler sieht vor allem einen großen Vorteil in dieser Filmförderung und zwar in der Entstehung einer Art Film-Zulieferindustrie, die neue Arbeitsplätze entstehen lässt und die sich für viele heimische Betriebe durchaus zu einem lukrativen Nebenerwerb entwickeln kann.

Neben der lange Zeit nicht vorhandenen Filmförderung sieht Pichler auch den Standort seiner Produktionsfirma problematisch. „Südtirol ist einfach sehr weit entfernt vom Schuss, von der Szene, den Fernsehredaktionen.“⁴³⁰ Außerdem ist für ihn der Staat Italien für den Dokumentarfilmbereich nicht gerade vorteilhaft, da im Vergleich zu

⁴²⁸ Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴²⁹ Vgl Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴³⁰ Pichler, A.: Interview, 2009.

anderen europäischen Städten in Italien dem dokumentarischen Genre nur bescheidene Beachtung geschenkt wird. Seit einiger Zeit ist diesbezüglich jedoch ein leichter Aufwärtstrend spürbar, so Pichler. Problematisch ist auch der Vertrieb der Filme. Da der Großteil seiner Filme in deutscher Sprache ist, richtet sich der Absatz vorwiegend auf deutschsprachige Gebiete.

„Als italienischer Staatsbürger ist es nicht leicht Filme ausländischen Fernsehredakteuren schmackhaft zu machen. Das setzt gute Kontakte ins Ausland voraus. Am besten ist es, wenn das Projekt schon im Vorhinein an zwei, drei Fernsehanstalten verkauft werden kann. Danach liegt es an den Vertreibern den Film weiter zu verkaufen. Manchmal gelingt es auch mit einem Film in die Kinos zu kommen. Der PFAD DES KRIEGERS lief zum Beispiel in der Schweiz, in einzelnen Städten Deutschlands, in Österreich, in Italien und in Bolivien. DVDs habe ich bisher nicht viele verkaufen können. Zum einen, weil sich der Hauptproduzent in Hamburg dafür nie wirklich eingesetzt hat und zum anderen, weil mit den DVDs kein wirkliches Geschäft zu machen ist.“⁴³¹

Südtirol hat aber auch seine positiven Seiten. Besonders hervorzuheben ist die Filmschule Zelig, in der Leute aus verschiedensten Ländern und Kulturen zusammenkommen, um das Filmschaffen zu erlernen. Diese vorwiegend jungen, engagierten und kreativen Leute bereichern für Pichler die heimische Filmszene ungemein. Des Weiteren befindet sich Südtirol genau im Berührungspunkt mehrerer Kulturen und Sprachräume. In dieser Zone zwischen Nord und Süd, zwischen West und Ost, kommt es öfters zu Reibereien und Spannungen, die immer wieder neue und interessante (Film-)Themen evozieren.

4.7 Film ist Wahrheit 24 mal in der Sekunde

Mirabella/Sindelfingen (2001) – Call me Babylon (2003) – Meine 3 Zinnen (2005)

Wie bereits erwähnt hat Authentizität auch im Medium Film eine (Vor-)Geschichte, welche großen Einfluss auf dessen Entwicklung hatte. Die nun folgenden Dokumentarfilmbeispiele wurden so gewählt, dass jedes der drei Werke einer bestimmten Authentisierungsform zugeordnet werden kann. Damit soll sowohl die Vielfalt im Schaffungsprozess des Filmemachers als auch die Dominanz entsprechender Authentisierungsmodi in verschiedenen Perioden seines Wirkens nachgezeichnet werden. Die angeführten Filmbeispiele mögen durch ihre Anordnung in diesem Kapitel den Anschein erwecken, Andreas Pichler hätte sukzessiv seinen Stil weiterentwickelt und sich dabei einer immer diffizileren Filmsprache zugewandt. Eine Betrachtung seines Gesamtöuvres zeigt jedoch, dass sich die verschiedenen Modi in ihrer Abfolge nicht

⁴³¹ Pichler, A.: Interview, 2009.

einander ablösen, sondern stets berechtigt sind parallel nebeneinander zu existieren, ohne damit Widerspruch zu provozieren. Die nachfolgende Einteilung in beobachtenden, reflexiven und performativen Dokumentarfilmstil stützt sich folglich nicht auf eine klare Trennung der Stile als vielmehr auf eine bestimmte Grundtendenz, welche im jeweiligen Film erkennbar ist.

4.7.1 Der beobachtende Dokumentarfilmstil

Mirabella-Sindelfingen – Rückfahrkarte nach Deutschland

Dokumentarfilm

Deutschland/Italien/Dänemark

2001, Farbe, 54 Min.

STORY

Der Film MIRABELLA-SINDELINGEN erzählt anhand einzelner Schicksale die Geschichte der sizilianischen Familien, die einst und sogar noch heute nach Schwaben auswandern und dort ihr neues Glück suchen. Obwohl einige Familien dort seit drei Generationen leben, sind die Familienmitglieder Grenzgänger zwischen Sindelfingen und Mirabella, weil sie in Deutschland noch nicht angekommen sind.

Mirabella Imbecari ist ein kleines Dorf bei Catania im Inneren Siziliens. Das kleine Dorf ist auch die Heimat unzähliger italienischer Gastarbeiter und Familien, die in den letzten fünf Jahrzehnten nach Deutschland aufgebrochen sind. Deutschland soll ihr neues Zuhause werden, das Mercedeswerk Sindelfingen bei Stuttgart ihr neuer Arbeitsplatz. Die meisten Zugezogenen wollen nur für einen kurzen Zeitraum bleiben. Doch aus den zwei Jahren wurden Jahrzehnte und die meisten, die das Wiedereinleben in Italien versucht haben, sind nach dem misslungenen Versuch wieder nach Deutschland zurückgekehrt.

Sindelfingen ist eine der strukturstärksten Gegenden Europas und bietet seinen 60.000 Einwohnern rund 58.000 Arbeitsplätze bei Mercedes, Porsche und IBM. Im Gegensatz dazu kann Mirabella seinen rund 10.000 Einwohnern weder Industrie, noch Landwirtschaft und nicht einmal Tourismus bieten. Deshalb ist es auch nicht

verwunderlich, dass 2001 etwa 6.000 Menschen aus Mirabella im Großraum Sindelfingen lebten.⁴³²

Die beiden Gemeinden Mirabella und Sindelfingen liegen zwar beide in Europa, könnten aber unterschiedlicher nicht sein. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb pendelt seit 1978 mehrmals in der Woche ein Bus des Busunternehmens Pont-Bus zwischen dem schwäbischen Sindelfingen und dem sizilianischen Dorf. Der Name des Busunternehmens ist gut gewählt: Pont (ital. ponte) bedeutet Brücke und der Linienverkehr fungiert seit Jahrzehnten als eine Brücke zwischen Nord und Süd. Pont-Bus stellt nicht nur für die Pendler eines der wichtigsten Transportmittel dar, sondern auch und vor allem für diejenigen, die in Deutschland ihre neues Zuhause gefunden haben, ohne aber die alte Heimat Italien und die italienische Lebensart ganz aufgeben zu können.

Seit mehr als 30 Jahren transportiert der Linienbus Reisende, deren Hoffnungen und Wünsche sowie eine Menge an materielle Gütern. Fast immer wird der Bus mit Möbeln und italienischen Lebensmitteln wie Käse, Pasta, Orangen, Basilikum und Artischocken voll beladen. Die Reisenden erfreuen sich in Deutschland an den Mitbringsel aus ihrer italienischen Heimat.

Das Busunternehmen hat noch eine weitere Dienstleistung ins Angebot genommen: den Transport der Verstorbenen in die alte Heimat Mirabella. Das Totenfuhrunternehmen Pont Bus ermöglicht die letzte Reise der Auswanderer.⁴³³

In Sindelfingen arbeiten die meisten Mirabellesen bereits in der zweiten Generation bei Mercedes, Porsche und deren Zulieferfirmen. Da sie sich nie ganz für das neue Leben in Deutschland entschieden haben, sind die meisten abhängige Lohnarbeiter geblieben. Viele sprechen noch immer kaum oder kein Deutsch. Die italienische Gemeinde trifft sich regelmäßig in einem Vereinslokal. Sie haben vorwiegend nur ein Gesprächsthema: die gute alte Zeit in Italien und gemeinsam träumen sie von einer Rückkehr ins geliebte Mirabella.

Mirabella hingegen hat die besten Jahre hinter sich und wirkt wie ein Geisterdorf. Seit 40 Jahren ziehen die Tüchtigsten des Dorfes mit dem Emigrantstrom ins Ausland. Viele Häuser werden nicht fertig gebaut oder stehen einfach leer.

Die Jugendlichen warten nur darauf alt genug zu werden, um ebenfalls eine Fahrkarte kaufen zu können und nach Deutschland auszuwandern.

“Für sie ist der Bus, der sich einmal pro Woche vom Dorfplatz aus auf den Weg nach Sindelfingen macht, zur Metapher für ihre Wünsche und Sehnsüchte geworden.

⁴³² <http://goethe.de/ins/it/lp/prj/mig/fil/fil/de430188.htm>

⁴³³ <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/LCYOPTDNT62GWEYVWXGG4RKNNSYHQB7>

Heimweh, Verwandtenbesuche, Amtsgänge, der Kauf italienischer Lebensmittel, Möbel, Baustoffe, die dann nach Deutschland geliefert werden - in den Bussen von Mirabella nach Sindelfingen und zurück sitzen Fahrgäste - unterschiedlicher Motivation.“⁴³⁴

Das zentrale Thema des Films ist die Migration. Da die sizilianische Gemeinde in Sindelfingen weitgehend integriert zu sein scheint, werden die Zuwanderer in Deutschland kaum noch als Fremde wahrgenommen. Doch der Schein trügt. Die Zuwanderer fühlen sich fremd – nicht nur in Deutschland, sondern auch in Italien – und genau darin steckt die Schwierigkeit. “(...)ganz nach dem Motto: Wer einmal weggeht, der kann zwar zurückkommen, aber nie mehr ankommen” ⁴³⁵ müssen sich die Mirabellesen mit Identitätsproblemen, Isolation, Anpassungsdruck und natürlich mit Heimatverlust auseinandersetzen. Irgendwo im Niemandsland sind sie zwischen beiden Orten zuhause, aber weder in Mirabella, noch in Sindelfingen.

Die regelmäßig verkehrende Buslinie transportiert Menschen und ihre Hoffnungen, verbindet die beiden europäischen Orte und hält die Verbindung zwischen der alten und neuen Heimat aufrecht. Doch der Linienverkehr ist für die Menschen, die zwischen den zwei Welten hin und her reisen, der dritte und wahrscheinlich einzig reale Ort: es ist ihre Lebenswelt, in der die Mirabellesen als das erscheinen, was sie sind, nämlich Pendler zwischen zwei Welten.

Abgesehen vom zentralen Thema Migration, hat jede Familie eine ganz individuelle Geschichte. Jedes Familienmitglied hat seine ganz persönlichen Ansichten und Wünsche. Ein Familienvater brachte aus Mirabella Steine mit, die er in seinem Garten legte, um ein Stück Heimat bei sich zu haben. Seine Tochter erzählt, dass sie zwar besser Deutsch als Italienisch spreche, ihr aber die italienische Sprache besser gefalle. Bei Fußballspielen trägt sie ein T-Shirt mit italienischer Flagge und trotzdem würde sie nie nach Süditalien ziehen wollen. Am Küchentisch wird ein älteres Ehepaar eingeblendet, das sich an seine Anfänge in Deutschland erinnert. Heute möchte der Ehemann nach Mirabella zurückkehren, wohingegen die Frau in gebrochenem Deutsch erklärt, dass sie in Sindelfingen bleiben möchte, da sie sich in Deutschland freier fühlt.

Die Geschichte der Mirabellese-Sindelfinger und Sindelfinger-Mirabellese, der Fahrgäste der Linie Mirabella-Sindelfingen wird authentisch, lebensnah und aufklärend gezeigt.

⁴³⁴ Pichler, A.: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/LCYOPTDNT62GWEYVWXGG4RKNNBSYHNB7>

⁴³⁵ Pichler, A.: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/LCYOPTDNT62GWEYVWXGG4RKNNBSYHNB7>

AUFBAU

Der Film beginnt mit Aufnahmen von Mirabella, zuerst von der Landschaft, dann vom Dorf. Schwarze Wolken über weite Felder, Häuser, mit zugezogenen Rollläden, unfertige Rohbauten, menschenleere Straßen. Die alten Dorfbewohner erklären die triste und hoffnungslose Situation auf dem Land und in der Stadt. Jeder hat seine eigenen Beweggründe, warum er noch in Mirabella lebt. Gemeinsam feiern die übriggebliebenen Dorfbewohner „La festa di San Giuseppe“, den Josefstag.

Mit einem „Ciao Sici“ (Tschüss Sizilien) verabschieden sich die Dorfbewohner von ihrem Land und steigen in den Bus ein. Der Bus fährt die Einwohner von Mirabella nach Deutschland ins schwäbische Sindelfingen. Die Aufnahmen von Sindelfingen stehen in einem starken Kontrast zu den sizilianischen Aufnahmen: eine moderne Welt, Arbeiter mit ihren neuen Luxusautos, schöne Wohngegenden, usw. Nacheinander werden verschiedene italienische Auswanderer gezeigt. Sie erzählen ausführlich ihre persönliche Geschichte und die Geschichte ihrer Familien in Italien und Deutschland. Auch die Kinder kommen zu Wort, die bereits in Deutschland geboren wurden und teilweise besser Deutsch als Italienisch sprechen.

Knapp bei der Hälfte des Films führt eine erneute Busfahrt italienische Auswanderer wieder zurück nach Mirabella. Dort wird das Busunternehmen und dessen neue Einnahmequelle, das Totenfuhrunternehmen vorgestellt. Anschließend kommen weitere Mirabellesen zu Wort und verschiedene Alltagssituationen werden gezeigt. Während sie ihre früheren Aufenthalte in Italien beschreiben, werden Aufnahmen von Urlauben und einer Hochzeit eingeblendet.

Der Bus fährt wieder Richtung Sindelfingen, dieses Mal wagen auch zwei Jugendliche den Schritt in das fremde Land, um dort eine bessere Ausbildung und Arbeit zu finden. Die LKWs, die eigentlich für Umzüge genutzt werden, bringen frische Orangen und Gemüse aus Sizilien nach Sindelfingen. Bei der Rückfahrt werden die LKWs mit drei Haushalten von Familien vollbeladen sein, die nach Italien zurückkehren.

Langsam naht der 19. März, der Josefstag und die italienische Gemeinde beginnt in Deutschland mit den Vorbereitungen. In tagelanger Vorbereitung kochen und backen die Frauen gemeinsam in einer kleinen Küche, während die Männer den Altar aufbauen. Beim religiösen Fest füllt sich das Haus mit befreundeten Familien und die Frauen bezeugen, dass der Heilige schon dagewesen ist. Die älteren Männer versammeln sich um den Altar und stimmen den typischen Gesang an, dazu sieht man die Mercedeswerft und einen Autozug.

Der Film endet mit dem Prozessionsgesang, Aufnahmen von Werken und Fabriken, dem Textinsert „Zwischen 1950 und 1980 emigrierten mehr als 400.000 Menschen aus Süditalien nach Deutschland“⁴³⁶ und der Verteilung von süßen Backwaren.

ZEIT

Die Länge des Films beträgt 54 Minuten.

Der Josefstag wird am Filmanfang und am Filmende gefeiert; anfangs in Mirabella, am Ende in Sindelfingen. Im dazwischen liegenden Zeitraum (einem Jahr) werden die Menschen vom Filmemacher begleitet.

Der gefilmte Zeitraum umfasst das Leben von drei Generationen. Die ersten italienischen Auswanderer, die in den 1950er Jahren ihr Glück in Deutschland gesucht haben, bilden die erste Generation. Die zweite Generation sind deren Kinder, die in Italien geboren und aufgewachsen sind und in die neue Heimat Deutschland nachgekommen sind, damit die Familien endlich wieder vereint sind. Die dritte Generation bilden die Kinder und Jugendlichen, die in Deutschland geboren und aufgewachsen sind und besser Deutsch als Italienisch sprechen. Sie fühlen sich als Italiener und nicht als Deutsche, würden aber nie nach Italien zurückkehren wollen.

Das Zeit-Continuity stimmt nicht immer überein, so gibt es vor allem bei den Busfahrten Tag- und Nachtaufsprünge. Rückblenden finden mehrmals statt. Dabei werden vor allem alte Werbefilme, Familienfotos, Urlaubsaufnahmen und Hochzeitsaufnahmen gezeigt.

RAUM

Der Film beginnt in Mirabella und endet in Sindelfingen. Die zwei Gemeinden Mirabella und Sindelfingen bilden den montierten Raum. Bis auf die Rückblenden der Urlaubsaufnahmen und der Hochzeitsaufnahmen werden immer Fahrten für einen Ortswechsel benutzt. Die Menschen werden vorwiegend in ihren privaten Lebensräumen wie z.B. Wohnung, Auto, Garten usw. gezeigt. Der Bildraum/Einstellungsraum ist so

⁴³⁶ Insert Dokumentarfilm: Mirabella / Sindelfingen, 2001.

gewählt, dass er oft wie ein Foto wirkt. Dieser Eindruck wird zusätzlich verstärkt, wenn die Personen nach dem Interview posierend und schweigsam in die Kamera blicken.

TON

Der Film verzichtet völlig auf Kommentare und auf eine Erzählstimme. Informationen und Inhalte werden auf der Tonebene fast ausschließlich über Dialoge transportiert. Im Gespräch mit den Personen sind nur sehr selten die Fragen zu hören, die den Personen gestellt werden. Bei den wenigen Malen, in denen Pichler zu hören ist, stellt er seine Fragen meist auf italienisch, wie z.B. „Questa casa è vuota?“ (Steht dieses Haus leer?), „Da quanto tempo cuscinate?“ (Wie lange kocht ihr schon?). Mit der jungen, in Deutschland geborenen Generation, spricht er vorwiegend Deutsch.

Obwohl auf der Tonebene die Fragen mit wenigen Ausnahmen nicht zu hören sind, spürt man Pichler in den Antworten und auch wie geantwortet wird. Meist antworten die Personen ausführlich und blicken dabei manchmal auch direkt in die Kamera.

Die Musik hat vor allem die Aufgabe Stimmung zu erzeugen und Szenen bzw. Gesagtes zu untermalen. Die ausgewählten Lieder wie „Un'anno d'amore“ greifen Themen wie Abschied, Sehnsucht und das Ende einer Liebe auf. Dieses und die weiteren Lieder untermalen die Gefühlszustände und -intensität der Betroffenen und die archaische Kraft der Lieder steht für die sizilianische Lebensweise.

Es wird Musik verwendet, die manchmal Teil des diegetischen Raums ist und manchmal auch nicht. So ist beispielsweise bei der Abfahrt aus Mirabella ein italienisches Lied zu hören (Off-Ton) und beim Ankommen in Deutschland erklingt die Stimme des deutschen Radiomoderators und ein Lied aus dem Busradio (On-Ton). Ortswechsel finden somit nicht nur auf der Bildebene, sondern auch auf der Ebene des Tones statt.

Während die Tonquelle entweder klar on oder off ist, stellt der Prozessionsgesang eine Ausnahme dar, da er vom on ins off wechselt. Zuerst sieht und hört man die feiernde und singende Gemeinde, anschließend werden Bilder der Mercedeswerft gezeigt und dazu ist noch immer der Prozessionsgesang zu hören. Ton-Überlappungen kommen öfters vor und können somit nicht als bedeutendes Stilmittel hervorgehoben werden.

KAMERA

Die Kamera ist eine beobachtende Kamera ohne Kommentar. Die Kamera liefert sehr persönliche Einblicke in das Leben der Auswanderer und der Zurückgebliebenen. Sie ist

stets präsent, dringt in die Privatsphäre der Personen ein und kommt ihnen sehr nahe, z.B. in der intimen Situation des Prozessionsgesangs. Die Präsenz ist dem Zuschauer bewusst, vor allem dann, wenn die Personen direkt in die Kamera blicken. Diese Posen wirken wie Bilder eines Fotoalbums, was durch den Einsatz des Kamerastativs (sehr ruhiges, statisches Bild) unterstrichen wird.

Nach dem Panoramawenken über die Felder von Mirabella zu Beginn des Films, kommt der Film ohne größere Kamerabewegungen aus. Die weiteren Landschaftsaufnahmen sind statisch, genau wie die Posen am Ende der Interviews. Für die Interviews auf der Straße wird eine Handkamera verwendet. Die eingespielten Amateuraufnahmen, wie z.B. die Hochzeitsfilme, sind aufgrund der verwackelten Kamera und der schlechten Bildqualität sehr gut als solche erkennbar.

MISE EN SCÈNE

In den Interviewsituationen werden die Personen bewusst positioniert. Sie werden meist im Sitzen interviewt und sind im Bildausschnitt auffallend zentriert platziert. Selten, wie beispielsweise beim Autofahren, sind die Personen bei den Interviews mit einer anderen Aufgabe beschäftigt. Dadurch ist auch der fast direkte Blick in die Kamera möglich. Das Einfrieren der Pose (Blocking) und das Schweigen am Ende eines Interviews lassen die Aufnahmen wie Fotos wirken. Die Kamera ist meist auf Augenhöhe der Personen und blickt dementsprechend horizontal auf sie. Eine Untersicht wird nur vereinzelt für Gebäudeaufnahmen gewählt, wie beispielsweise am Beginn bei den Stadtaufnahmen, bei den Gräbern und der Kirche in Mirabella sowie beim Mercedesgebäude. Als Einstellungsgrößen werden Nah, Halbnah, Totale und extreme Totale gewählt. Der gesamte Film wird mit großer Schärfentiefe gefilmt, d.h. die Blicke der Zuschauer werden kaum durch Schärfenverlagerungen im Bild gelenkt. Dadurch wird es dem Betrachter selbst überlassen, auf welchen Teil des Bildes er sich konzentrieren möchte.

MONTAGE

Anfangs gibt es noch eine klare Trennung zwischen den zwei Gemeinden Mirabella und Sindelfingen, in denen die entsprechenden Protagonisten auftreten. Allmählich beginnen sich die Grenzen zu verschieben und aus Sindelfingen werden Archivaufnahmen und Urlaubsaufnahmen von Mirabella eingeblendet. In diesen Aufnahmen befinden sich die

Protagonisten in der anderen Welt. Zum ersten Mal sieht der Zuschauer, dass sie an beiden Welten teilhaben.

Der Schnitt wird für den Rezipient deutlich dargestellt. Cut in's, um beispielsweise die Personen sprechen zu lassen, und Cut away's, um zu zeigen, über was die Personen sprechen, finden sehr häufig statt. Die erste Weich-Blende wird bei der Busfahrt von Mirabella nach Sindelfingen eingesetzt. Mit Auf- und Ablenden wird die Fahrt verkürzt gezeigt. Establishing shots kommen mehrmals vor. Die analytische Montage wird oft und in mehreren Szenen eingesetzt. Dagegen sind Schuss-Gegenschuss Schnitte nicht vorhanden, da nur eine Kamera benutzt wurde und Pichler nichts inszenieren wollte.

DRAMATURGIE

Die Kamera ist eine beobachtende Kamera. Der Filmemacher hält sich mit Kommentaren gänzlich zurück und ist nur wenige Male zu hören, zum Beispiel dann, wenn er eine Frage stellt. Die Protagonisten erzählen ihre Geschichte, ihr Leben, ihre Beweggründe. Daraus entstehen einfühlsame Portraits der Menschen aus Mirabella und der Zuschauer erhält sehr persönliche Einblicke in das Leben der Protagonisten.

Der Plot beginnt mit einem Schwenk über die Landschaft, gefolgt von einem Interview mit einem Dorfbewohner, der von der schönen guten alten Zeit berichtet. Er zeigt auf den „grano duro“, den Hartweizen, welcher keinen Ertrag mehr bringt und berichtet über die schlechte Situation der Gemeinde. Eine alte Dorfbewohnerin, die aus dem Fenster gelehnt ist, erklärt, dass wenn man noch jung wäre, man von hier weggehen könnte, aber wenn man wie sie alt ist, hierbleiben müsse. Dann erklingt das Lied „Ciao Sicilia“ und der Filmtitel wird eingeblendet.

Die Kontraste zwischen den zwei Welten Mirabella und Sindelfingen werden an den ästhetischen Bildern sichtbar, welche die Ortschaften einführen. Der Opener zeigt fast alles in Totalen, ein leer stehendes Haus im Grünen, Landschaftsaufnahmen, keine Industrie, menschenleere Orte, verschlossene Häuserfenster, Schilder wie „Vendesì“ (zu verkaufen) und mehrere Baustellen, die nicht fertig gestellt sind. Die Leere, die Perspektivlosigkeit und die Flucht, die Mirabella bestimmt, wird in diesen Bildern thematisiert.

Die Fahrt nach Deutschland stellt den ersten Wendepunkt dar. Wie alle Fahrten zuvor soll auch diese Fahrt von Italien nach Deutschland für die Fahrgäste Folgendes bewirken: sie wollen ihre Perspektivlosigkeit in Perspektive verwandeln. Die Protagonisten suchen in Deutschland Glück, Sicherheit, Wohlstand, eine neue Heimat und Geborgenheit. Sindelfingen wird im Gegensatz zum Opener mit einem Mercedes-Werbespot aus den 1970er Jahren, der wirtschaftlichen Aufschwung markieren soll und aktuellen Werkaufnahmen, als „moderner“ Industriestandort eingeführt. Die Aufnahmen von schicken Einfamilienhäusern mit Gärten stehen in Kontrast zu den leer stehenden Häusern in Mirabella.

Das Ende des Films nimmt eine am Beginn des Films gezeigte Handlung auf, kehrt aber nicht an den Schauplatz des Anfangs zurück. Während das erste Josefsfest in Mirabella gefeiert wird, wird das zweite Josefsfest in Sindelfingen gefeiert. Damit endet auch der Film, mit einem traditionellen Fest, das vor allem in Sizilien und jetzt aber auch in Sindelfingen von der Gemeinde der Mirabellesen gefeiert wird.

ANDREAS PICHLER

Pichler geht in diesem Film der zentralen Frage „Was ist Heimat?“ vor allem mittels Gesprächen auf den Grund. Dabei entstehen schnörkellose Portraits. Die Protagonisten blicken entweder vor oder nach dem Gespräch still in die Kamera und scheinen auf die nächste Frage von Pichler zu warten. Die Personen werden aus ihrem normalen Tun herausgerissen und offenkundig inszeniert. Hier wird spürbar, dass es einen Blick gibt, der die Menschen beobachtet. Allerdings erlaubt diese Einstellung auch umgekehrt den Blick der Personen in die Kamera – sozusagen sind sie sich des Blickes bewusst und sie blicken zurück.

Andreas Pichler ist hingegen ein stiller Beobachter. Er lässt die Bilder und das Gesagte völlig unkommentiert. Statt dem Voice Over untermalen Bilder das Gesprochene. Dem Zuschauer bleibt es selbst überlassen, wie er das Gesagte auffasst. Der Regisseur verzichtet darauf, soziale Probleme in größeren ideologischen Zusammenhängen zu interpretieren, vielmehr versucht er den Alltag und die Menschen direkt zu erfassen.

Andreas Pichler ist zugleich aber auch ein teilnehmender Beobachter und eine Vertrauensperson. Die Personen sprechen sehr offen über ihre Vergangenheit, ihre Beweggründe und ihre Gefühle. Nur an manchen Stellen ist das Filmteam spürbar und sogar sichtbar. So bittet der ehemalige Dorffriseur Pichler und sein Team in sein Haus und bei einem Interview im Freien reicht Pichler dem Mädchen ein Feuerzeug.

Ansonsten ist das Filmteam, besonders bei der Prozession, nicht spürbar. Die Protagonisten verhalten sich so, als wären sie alleine unter sich.

Dies, die hohe Schärfentiefe, der Verzicht auf zusätzliche Beleuchtung und das Voice Over vermitteln Authentizität. Dazu werden allerdings Stilelemente vermischt, die dies aufbrechen, wie z.B. der direkte Blick in die Kamera.

4.7.2 Der reflexive Dokumentarfilmstil

Call me Babylon

Dokumentarfilm

Deutschland/Niederlande/Belgien

2003, Farbe, 75 Min.

CALL ME BABYLON ist eine 76 minütige, mehrsprachige Dokumentation aus dem Jahre 2003 (Erstausstrahlung im ZDF), für die der Regisseur Andreas Pichler 2004 mit dem Adolf Grimme Preis in dem Wettbewerb „Information und Kultur“ ausgezeichnet wurde.

STORY

Es gibt sie überall: die Telefon-Service-Zentralen, auch Call Center genannt. In Europa befindet sich im "Teleport" von Amsterdam die höchste Dichte an Call-Centern.

„In Tausenden von Telefon-Service-Zentralen, sogenannten Call-Centern, erklingen junge, freundliche Stimmen und nehmen Telefonate aus allen Kontinenten entgegen. Mit ihrer aufgeschlossenen, fachkundigen Art lösen sie scheinbar jedes Problem.“⁴³⁷

Hinter den freundlichen, aufmerksamen und geduldigen Stimmen stecken meist junge Menschen, die als moderne Vagabunden in den Call Centern ein Jahr bleiben und dann wieder weiterziehen - "in ein anderes Land, einen anderen Beruf, ein anderes Leben."⁴³⁸

Der Film erzählt von der Welt der Call Center und vom Leben der drei jungen europäischen Agenten Johanna, Vincenzo und Albert, die dort arbeiten. Johanna Baum ist 20 Jahre alt, kommt aus Magdeburg und ist mit ihrem holländischen Freund nach Amsterdam gekommen. Die beiden haben sich in Australien kennengelernt und wissen noch nicht, ob sie für länger in Holland bleiben werden. Vincenzo Vigliarolo ist 23 Jahre alt, kommt aus Turin, ist der Liebe wegen nach Amsterdam gekommen und möchte im

⁴³⁷ <http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=378>

⁴³⁸ <http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=378>

Ausland neue Erfahrungen sammeln und seinen Lebenshunger stillen. Er weiß, dass er nicht für immer in Amsterdam bleiben und eines Tages weiterziehen wird, um einen kreativeren Job auszuüben. Albert Hardey ist 21 Jahre alt, kommt aus Birmingham, wird von seinen Arbeitskollegen "das Genie" genannt und hat genaue Vorstellungen, wie sein Leben verlaufen soll.

Obwohl die Lebensläufe der Protagonisten kaum miteinander verknüpft und ihre Charaktere so unterschiedlich sind, eröffnen sie Parallelräume. Alle drei müssen mit individuellen Konflikten und Entwicklungen zurechtkommen, jeder von ihnen verfolgt seine Wünsche und Träume, alle müssen Trennungen verarbeiten. Was die drei verbindet ist ihre Arbeit als Agent in einem Amsterdamer Call-Center und der Versuch, neben der stressigen Arbeit ein Privatleben aufzubauen und dieses zu pflegen. Genau hier besteht die Schwierigkeit. Egal ob Systemgegner wie Vincenzo, Systemakzeptiererin wie Johanna oder Systemoptimist wie Albert, gerade in der modernen Welt werden zwischenmenschliche Beziehungen, gemeinsame Kochabende oder zusammen Spaß haben immer wichtiger.⁴³⁹

Das Leben und die Arbeit der drei Agenten im Call Center "reflektiert auf sehr spezielle und subtile Weise das, was wir unter den Stichworten Globalisierung, postmoderne Produktionsweisen, Flexibilität und neue Arbeitsbedingungen verstehen"⁴⁴⁰. Den Agenten wird keine Festanstellung, sondern ein zeitlich befristeter Arbeitsvertrag angeboten. Selbst in ihren Arbeitszeiten müssen die Agenten sehr flexibel sein.

"Hier gilt das Primat der Flexibilität: Der Personalstand der Callcenter wird stets umgehend den Veränderungen in Marktlage angepasst. Und in der Regel ist nur ein neuer Operator noch ausreichend lebenswürdig, motiviert und geduldig."⁴⁴¹

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der ständige Wechsel die einzige Konstante im Leben von Johanna, Vincenzo und Albert sowie der vielen anderen jungen Call-Center-Agenten ist.⁴⁴²

AUFBAU

Der Film beginnt (und endet) mit Bildern einer Fahrt. Es werden Orte der Ankunft und Abfahrt gezeigt, wie beispielsweise der Hafen, der Flughafen und die Autobahn. Schiffe, Flugzeuge und Autos transportieren Menschen von A nach B. Jeder der drei

⁴³⁹ <http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=378>

⁴⁴⁰ <http://www.xenix.ch/archiv/programm/?file=archiv/04okt/27845.html>

⁴⁴¹ <http://derstandard.at/3059598>

⁴⁴² <http://www.arte.tv/de/Programm/242,day=6,dayPeriod=night,week=40,year=2007.html>

Protagonisten wird mit einem Insert vorgestellt. Die Inserts verraten Namen, Herkunftsort und Alter.

Sofort wird klar, dass die drei grundverschieden sind. Neben ihren verschiedenen Charakteren gibt es allerdings ein Element, einen Ort, eine Tätigkeit, das sie verbindet: ihre Arbeit als Call-Center-Agent. Die ersten Statements sind ausschließlich Aussagen, die ihre Erfahrungen und ihre Meinung über ihre Arbeit im Call-Center wiedergeben. Ihre Gründe, weshalb sie dort arbeiten sind verschieden: Geld zum Leben und für Hobbys, nicht vorhandene Sprachkenntnisse (holländisch), aber die Notwendigkeit nach einem Verdienst oder die Aussicht auf Karriereschritte. Erst im Laufe des Films sprechen die Protagonisten auch privatere Aspekte an.

Anfangs lebt jeder Protagonist in seiner Welt. Diese Welt besteht aus zwei Teilen: dem sterilen, technischen, modernen Arbeitsplatz und im Gegensatz dazu der heimeligen, vertrauten Privatsphäre in der Wohnung, im Garten, mit Freunden usw.

Allmählich beginnen sich diese drei unterschiedlichen Welten zu berühren, so entstehen Schnittpunkte. Die drei Charaktere begegnen sich wie Reisende, die sich manchmal über den Weg laufen. Ihre Wege treffen sich in der U-Bahn oder vor der Cafeteria. Sie wechseln ein paar oberflächliche Worte bevor sich ihre Wege wieder trennen. Die Call-Center-Agenten sind keine homogene Gruppe. Jeder Angestellte macht irgendwie sein Ding, jeder unterschiedlich lang, aber nicht für immer. Der Konzernchef erklärt in einem Interview, dass die Arbeit für die meisten nur eine Übergangslösung ist und sie deshalb auch Zeitverträge anbieten. Anlässlich einer Schulung wird ein kurzes Video gezeigt, das die Agenten auf ihre Arbeit vorbereiten soll. Ihnen wird vor allem vermittelt, dass sie ihre Gefühle in Griff haben, stets freundlich bleiben und im richtigen Ton antworten müssen. Ihre Persönlichkeit wird zum Wohle des Kunden und der Firma eingegrenzt, die Individualität findet in der modernen Arbeitswelt keinen Platz. So entwischt Albert einmal ein „fuck“ bei einem schwierigen, beratungsresistenten Kunden. Im Laufe des Films wird immer wieder das Schema eingeblendet, das die angenommenen und verpassten Anrufe anzeigt und immer wieder hört man den Satz: „Arbeiter müssen den Umsatz vorantreiben“. Der Teamchef ist stolz, dass das Team fast jeden Anruf annimmt und bearbeitet. Ganz offen nennen die Entscheider, was am Ende des Tages zählt: Die erbrachte Leistung und der Umsatz.

In einer kapitalistischen Welt muss alles in Bewegung bleiben. Stillstand bedeutet Verluste und deshalb wird auf die Arbeitsweise der jungen Agenten auch keine Rücksicht genommen. Psychischer wie physischer Stress ist damit vorprogrammiert. Nur im Privaten herrscht Ruhe, vor allem wenn sich die Protagonisten Gedanken um die eigene Zukunft machen und reflektieren, was aus ihren Träumen geworden ist.

ZEIT

Die Länge des Films beträgt 75 Minuten und zeigt ca. zwei Monate im Leben der drei Jugendlichen. Die Zeit schreitet kontinuierlich voran ohne Rückblenden oder größeren Sprüngen.

In den Interviews erfährt der Zuschauer von der Vergangenheit der Protagonisten. Johanna hatte nach dem Abitur keine Lust auf das Lernen und suchte deshalb in Australien das Abenteuer, wo sie Jan kennenlernte und daraufhin zu ihm nach Amsterdam zog. Vincenzo war mit seinem Leben in Turin nicht zufrieden und kam für einen Urlaub nach Amsterdam. Albert zog vor zweieinhalb Jahren von Großbritannien nach Amsterdam. Mit Familie und Freunden lief es nicht gut und er verspürte den Wunsch sich in der Welt umschauen zu wollen, seinen Blick zu erweitern. Deshalb kündigte er seinen Job bei einem großen Unternehmen und kam nach Holland, weil er hier Karrierechancen für sich sieht.

RAUM

Amsterdam bietet den drei Jugendlichen Raum zum Leben und zum Arbeiten. Die Arbeit nimmt fast den gesamten Tag ein. In der kurzen freien Zeit, die ihnen täglich bleibt, machen die Protagonisten das, was ihnen gefällt, wie z.B. Go-Kart fahren, mit dem Partner kochen oder in die Diskothek gehen. Orte der Freizeit und Entspannung sind somit die Stadt und das Umland mit der Natur. Aber vor allem die eigene Wohnung bietet den drei Protagonisten den Rückzugsraum, den sie benötigen, um abschalten zu können. Selbst im öffentlichen Raum, auf dem Arbeitsweg versuchen sie so lange wie möglich in ihrer Welt zu sein, mit Kopfhörern in den Ohren, versunken in der persönlichen Musik. Im Call-Center tauschen sie ihre Kopfhörer mit Headsets.

Hier sind sie der gesamten Welt zugänglich. In verschiedenen Teams werden in diversen Sprachgruppierungen Gespräche mit den internationalen Kunden geführt. Die Agenten sehen sich fast täglich und doch wissen sie nichts voneinander. Niemand weiß etwas über den anderen, hingegen ist die eigene Leistung für alle ersichtlich. Auf einem großen Monitor zeigt eine Grafik, wer was wann macht, wie viele Gespräche angenommen wurden und wie viele unbeantwortet bleiben. Diese totale Überwachung steht für die amerikanische Firmenstruktur, in der nur eines zählt: die Zahlen. Immer wieder wird der Kunde McDonalds erwähnt, Sinnbild für eine schnelllebige, kapitalistisch orientierte Gesellschaft, in der nur Leistung zählt.

Doch der Arbeitsmarkt (nicht nur in Amsterdam) bietet kaum Alternativen für die Call-Center-Agenten, die vor allem aufgrund der mangelnden Sprachkenntnisse keiner anderen Beschäftigung nachgehen können. Vincenzo träumt irgendwann als Grafikdesigner zu arbeiten. Dagegen hat Albert ein genaues Ziel vor Augen. Während er zu Hause seine Hemden bügelt, spricht er von seinen nächsten Karriereschritten im Unternehmen.

TON

Der Film kommt völlig ohne Kommentare aus. Die Dialoge geben Aufschluss über die Einstellung und die Gefühle der Darsteller. In Gesprächen mit Kollegen und in Interviews mit dem Regisseur sprechen sie offen über die wichtigen Themen in ihrem Leben, die sie interessieren und beschäftigen. Die Tonebene gibt dem Zuschauer nicht nur Informationen, sondern wird gleichrangig eingesetzt, um Stimmung zu erzeugen, das Geschehen zu untermalen und eine Atmosphäre zu schaffen. Die Musik ist der jeweiligen Situation angepasst, so lassen synthetische Klänge die Büroszenen noch künstlicher, kühler wirken und das Lied „Im Treibhaus“ von Richard Wagner lassen die Büroaufnahmen zu Beginn sogar bedrohlich wirken. Im Großraumbüro sind verschiedene Sprachen, Wortfetzen und Tippgeräusche zu hören, die dem Betrachter nicht nur einen Raumeindruck für die Größe und Tiefe des Raumes vermitteln, sondern auch die Arbeit in einem Großraumbüro mit Kollegen und Kunden aus der ganzen Welt. Die Gespräche mit den Arbeitskollegen (on) sind ebenso zu hören wie die Gespräche mit den Kunden (off). Manchmal findet auch ein Wechsel von Off ins On statt. Auffallend sind die Tonüberlappungen, die beispielsweise in den Büroszenen eingesetzt werden. Verschiedene Agenten, Kunden, Anliegen, Geräusche sind zu hören. In diesem Wirrwarr kann der Zuschauer frei der einen oder anderen Stimme folgen.

Am Ende gibt es eine akustische Rückblende. Während verschiedene Stadtbilder wie am Anfang gezeigt werden, ist Büro-Atmosphäre wahrzunehmen.

KAMERA

Der Zuschauer nimmt die Position eines stillen Beobachters ein. Die Kamera sucht stets den Kontakt zu den Protagonisten, geht mit ihnen eine kommunikative Beziehung ein. Der Film erzählt sich selbst und ist sich dessen stets bewusst. Der Filmprozess als Repräsentation der Welt wird sozusagen selbst zum Thema.

Bewegung nimmt eine zentrale Rolle im Film ein. Wie die Protagonisten und die moderne Arbeitswelt ist auch die Kamera fast immer in Bewegung und setzt so die Hektik am Arbeitsplatz adäquat um. Der Großteil der Aufnahmen ist mit einer Handkamera gedreht und es gibt viele Schwenks. Es werden auch Reißschwenks und Wischer als Übergänge zu Fahrtszenen eingesetzt. Wenn der Firmensitz von Außen gezeigt wird, dann passiert das meist bei einer Autofahrt von der Autobahn aus – also wieder in einer Bewegung. Manche Szenen kommen mit wenig Schnitt aus, da sich die Kamera auch um Personen rundherum bewegt und diese von allen Seiten einfängt.

Die Büroaufnahmen werden öfters mit einer statischen Kamera gefilmt, während bei den Freizeitaufnahmen oder im Privatraum vorwiegend eine Handkamera eingesetzt wird. Bei diesen Szenen muss die Kamera schnell den Bewegungen der Protagonisten zu Fuß, mit dem Fahrrad oder Skateboard folgen können. Es gibt keine Fahrten mit einem Dolly, aber dafür Tracking Shot's bei der Fahrradfahrt von Johanna und Jan.

Die Kamera übernimmt oft die Blicke der Protagonisten. Point-of-View-Shots werden vor allem bei der Arbeit eingesetzt, wenn der Agent einen Kunden am Telefon hat und die Kamera den Computerbildschirm einfängt.

In Interviewsituationen blicken die Protagonisten direkt in die Kamera. Bei dieser direkten Adressierung an den Zuschauer haben die Protagonisten vorwiegend ein Thema: sich selbst. Sie reflektieren über ihr eigenes Tun und Leben. Auch die indirekte Bezugnahme, die allgemeinen Gedanken der Protagonisten bieten Informationen über ihr Handeln und erklären, warum sie was machen bzw. gemacht haben.

MISE EN SCÈNE

Jeder der drei Protagonisten wird bereits relativ am Anfang des Films mit einem Insert vorgestellt. Ihre direkten Blicke in die Kamera werden bei den Interviews in Close ups oder Medium Close ups eingefangen. Die Einstellungsgrößen reichen von Totalen und Panoramaaufnahmen, z.B. am Anfang und am Ende des Films, bis zu Groß- und Detailaufnahmen, z.B. von den Headsets. Besonders auffallend ist die Webcam-Perspektive, in der die Agenten beim Arbeiten gezeigt werden. Die Kamera ist oft auf Augenhöhe der Personen und blickt dementsprechend horizontal auf sie. Daneben kommen auch Unter- und Draufsicht als Einstellungsgrößen immer wieder vor und sind nicht an bestimmten Situationen oder Geschehnissen festzulegen. Als Übergänge werden häufig Jump Cuts und Wischer verwendet. Der gesamte Film ist in einer großen Schärfentiefe gefilmt. Es gibt nur wenig Unschärfe und somit geringe Blicklenkung. Grund dafür ist die Verwendung einer kleinsensorischen Kamera. Außerdem kommt der

Film zum größten Teil mit natürlicher Beleuchtung aus, was aber auch bedeutet, dass manche Szenen wie etwa die Nachtszenen sehr viel Bildrauschen aufweisen.

MONTAGE

Die Kamera ist mit Fahrten, Schwenks, Wischern etc. fast immer in Bewegung. Dagegen ist der Schnitt meistens hart und chronologisch. Auf einem unsichtbaren Schnitt wird großteils verzichtet, wodurch die Materialität/Konstruiertheit des Films sichtbar wird. Schuss-Gegenschuss wird öfters bei Gesprächen im Büro verwendet. Aufgrund der fehlenden Kommentare behilft sich der Film mit einer intellektuellen Montage. Während die Agenten befragt werden oder von ihrer Arbeit sprechen, werden beispielsweise die Statistiken, ein Blick auf die Zeitschrift, das Gähnen und das Strecken der müden Agenten eingeblendet. Auch Reaction Shots werden eingesetzt, um das Gesagte zu kommentieren und die Reaktionen im Büro einzufangen. Die 180 Grad Regel und die Handlungsachse werden nicht immer eingehalten. Deshalb kommt es öfters zu Achsensprüngen, die jedoch nicht störend sind. Blenden werden nur am Anfang (Aufblende) und am Ende (Ablende) bei den Stadtbildern eingesetzt. Im Film gibt es auffallend viele Jump Cuts, dagegen gibt es eine mäßige Schnitffrequenz und keinen auffälligen Schnitffrequenzwechsel. Eine beschleunigte Montage finden wir ausschließlich bei einigen Szenen im Büro und beim Go-Kart fahren. Wenn beispielsweise bei den Agenten Stress aufkommt oder Albert beim Go-Kart fahren überholt wird, wird die Musik rockiger, lauter und die Schnitffrequenz erhöht sich. Bei der Vorstellung der Protagonisten werden Inserts eingeblendet, die dem Zuschauer Namen, Alter und Herkunftsland verraten. Nach dieser ersten Informationsvergabe lässt sich der Film ausgiebig Zeit die Charaktere zu beschreiben. Der Zuschauer erfährt nach und nach von der Motivation und dem privaten Umfeld der Agenten. Die Unterschiede und die Gemeinsamkeiten der drei Charaktere werden oft mithilfe einer Parallelmontage gezeigt: beispielsweise verbringen alle drei ihren Abend auf unterschiedliche Weise. Durch diese Möglichkeit der Verknüpfungen von Einstellungen wird der Film besonders erzählerisch.

DRAMATURGIE

Der Film beginnt mit Aufnahmen von Verkehrsmitteln für den Nah- und Fernverkehr, für Personen und für Güter. Flugzeuge landen und starten, Schiffe fahren in den Hafen ein

oder nehmen ihre Route auf, auf der Autobahn fahren unzählige Autos in alle Himmelsrichtungen. Zu diesen Bildern sind Gesprächsfetzen und Anweisungen zu hören. So, als würde man den Fluglotsen bei der Arbeit hören. Dann erfolgt eine Überblendung von Bild und Ton und das Call Center ist zu sehen. Die drei Protagonisten werden mit Nahaufnahmen und Inserts vorgestellt: Albert Hardey (21) aus Birmingham, Vincenzo Vigliarolo (23) aus Torino, Johanna Baum (20) aus Magdeburg. Schon ihr Äußeres verrät, dass sie sehr unterschiedlich sind, so unterschiedlich wie die Gründe, weshalb sie im Call Center arbeiten. Nachdem Albert einem Arbeitskollegen das mehrsprachige Wörterbuch Babylon installieren muss, wird der Titel eingeblendet.

Nun beginnt die Kamera die drei zu begleiten. Dazu wird ein Werbevideo des Unternehmens eingeblendet. Zuerst sind Albert, Vincenzo und Johanna nur bei der Arbeit zu sehen. Sie geben kurze Statements zu ihrer Tätigkeit als Agenten ab. Vincenzo gibt an, dass für ihn und für andere Menschen diese Arbeit sehr schwierig ist, da sie einem alles vorgibt und keine Freiheiten lässt sich in irgendeiner Form auszudrücken. Johanna hingegen zeigt die positiven Seiten ihrer Arbeit auf, etwa sich jedes Mal aufs Neue der Herausforderung zu stellen sich in einem Anrufer hineinzufühlen. Albert hingegen sieht in seiner Arbeit vor allem eine Karrierechance.

Nach 15 Minuten Film begleitet die Kamera sie erstmals auch nach Hause und zeigt sie in ihrem privaten Umfeld. Hier erzählen die drei Jugendlichen, was sie nach Amsterdam geführt hat und sie hier hält. Die Protagonisten erzählen ihre Geschichten und berichten von ihrer Arbeit und von den Gründen, weshalb sie (noch immer) als Call-Center-Agenten arbeiten. Diese fragmentarische Erzählweise führt erst mit der Zeit zu einem vollständigen Bild. Die drei Jugendlichen begegnen sich schließlich. Die Erzählperspektive wechselt stets mit dem Wechsel des Interviewpartners. Der Zuschauer erhält im Laufe des Films sehr persönliche Einblicke in das Leben der Protagonisten.

Albrecht verfolgt einen festen Plan, den er nur dann ändert, wenn es sein muss: wenn die Niederlage droht, muss eine andere Taktik angewandt werden. Mit Ausnahme von Albert, der seinen Berufsweg und seine Berufschancen in dieser Branche sieht, ist für Johanna und Vincenzo und den meisten anderen Agenten das Call-Center ein Durchgangsarbeitsplatz. So sind auch die Arbeitsverträge ausschließlich Kurzzeitverträge ohne lange Kündigungsfristen, welche bei Bedarf auch nicht verlängert werden müssen. Da die Agenten selbst noch keine längerfristige Entscheidung für ihr Leben getroffen haben, lassen sie sich gerne darauf ein.

Vincenzo ist der Reisende, der Suchende, der sehr darunter leidet sich anpassen zu müssen, obwohl er anders ist. Er sehnt sich nach einem kreativen Freiraum. Johanna kam ohne lange nachzudenken nach Amsterdam und plant auch jetzt nicht groß in die

Zukunft. Sie lebt lieber im Hier und Jetzt und ist mit Menschen zusammen, die sie verstehen und die sie mag. Doch allmählich plagen sie Zweifel an ihrer Beziehung zu Jan. Die Unsicherheit über die Zukunft, die Johanna spürt, spürt auch Vincenzo. Beide spielen mit dem Gedanken von Amsterdam fortzugehen. Vincenzo möchte nach Australien gehen, während Johanna mit Jan über einen möglichen Neuanfang in Deutschland nachdenkt.

Dennoch sind es Einzelschicksale innerhalb eines gemeinsamen Raumes und die drei stehen stellvertretend für viele. Sie stellen sich der heutigen, modernen Herausforderung das eigene Leben zu leben, sich dabei treu zu bleiben und ihre Träume zu erhalten. Dabei wird das Überleben des Individuums in einer zunehmend globalisierten Konsumwelt, in der Leistung alles ist und einzelne Arbeiten austauschbar sind, thematisiert. Zusätzlich wird eine filmische Spannung durch die Verschachtelung von einzelnen Geschichten erzeugt. So wird Alberts Dauerkunde Daniel zum (unsichtbaren) Handlungsträger. McDonalds tritt als Geschäftskunde und beliebte Essensgrundlage im Call-Center auf und ist damit nicht das einzige wiederkehrende Element, das sich durch den Film zieht.

Die drei jungen Menschen stehen exemplarisch für die zahlreichen anderen Suchenden und Reisenden, die sich in dieser Welt zurechtfinden müssen. Während sich am Ende ein junges Mädchen im Call-Center vorstellt und auf die Anstellung hofft, verlässt der Zuschauer Amsterdam und mit ihm vielleicht auch Vincenzo und Johanna.

ANDREAS PICHLER

“Ich hatte großes Glück in Amsterdam ein Call-Center zu finden, das bereit war seine Strukturen und seine Arbeitsweisen preiszugeben und sogar die Protagonisten für den Film zu stellen. Natürlich hat das Management diese im Vorfeld sorgfältig ausgesucht.”⁴⁴³, so Andreas Pichler.

Der Filmemacher hält sich grundsätzlich mit Kommentaren zurück und es finden auch sonst keine sichtlichen Eingriffe des Filmemachers statt. Allerdings spürt man ihn, wie etwa bei flüchtigen Blicken, auffälligen Kamerabewegungen oder Schwenks. Einmal ist Pichler sogar im Bild zu sehen, wie er nach dem Go-Kart-Rennen auf dem Siegetreppchen mit den anderen Gewinnern steht und seinen Preis in die Kamera hält. Pichler ist ein teilnehmender Beobachter und eine Vertrauensperson. Die Aussagen und das Verhalten der Protagonisten lässt die Vermutung zu, dass zwischen ihnen und dem Regisseur eine Vertrauensbasis da war. Die Protagonisten wirken aus diesem Grunde

⁴⁴³ Pichler, A.: Interview, 2009.

sehr authentisch, erzählen offen von ihren Gefühlen, Plänen, Hoffnungen und blicken dabei direkt in die Kamera. Die Interviewblöcke sind immer genau aufeinander abgestimmt, was nicht heißt, dass immer nur dieselben Meinungen geäußert werden. Im Gegenteil, bei den Interviewblöcken, in denen die drei Protagonisten befragt werden, sind es vor allem diese unterschiedlichen Meinungen und Ansichten, die das Gezeigte interessant macht. Neben der direkten Adressierung an den Zuschauer finden auch viele Gespräche und Diskussionen zwischen den Protagonisten und ihren Freunden, Arbeitskollegen, usw. statt. Die Kamera ist stets dabei und folgt ihnen bei ihren Tages- und Nachtausflügen.

Für seinen Film CALL ME BABYLON erhielt Andreas Pichler 2004 den Grimme-Preis. Die Begründung der Jury kennzeichnet seine Schaffensweise: ein Film, der

“sorgfältig komponiert ist, der Individualität nicht ausschließt und ihr an Scharnierstellen erzählerischen Raum gibt, der aber gleichzeitig auch ganz bewusst den Reiz des Nebenbei, des Flüchtigen, der spontanen Beobachtung transportiert. Und der ebenso bewusst auf gesellschaftskritische Analyse und politische Orientierungslinien verzichtet. Das verhindert aber keineswegs eine dokumentarische Haltung.”⁴⁴⁴

4.7.3 Der selbstreflexive/performative Dokumentarfilmstil

Meine drei Zinnen

Dokumentarfilm

Italien/Österreich/Frankreich

2005, Farbe, 41 Min.

STORY

Die Drei Zinnen sind ein Gebirgsmassiv in den Dolomiten und befinden sich in Südtirol (Italien). Während vor rund 100 Jahren kaum jemand die Drei Zinnen kannte, entwickelte sich das Gebirgsmassiv “in nur 30 Jahren - rund um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert - zu einer Ikone der Berge schlechthin”⁴⁴⁵. Plötzlich waren die Drei Zinnen DAS Dolomitensymbol und wurden als Postkartenmotiv in der ganzen Welt bekannt.

“Der Film Meine Drei Zinnen erzählt die Erfolgsgeschichte eines massenmedialen Phänomens, von der Inszenierung der Zinnen auf der Bühne des Ersten Weltkrieges bis zu ihrer Umwandlung in ein Naturdenkmal. Die Drei Zinnen, so der Regisseur selbst,

⁴⁴⁴ <http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=378>

⁴⁴⁵ <http://www.miramontefilm.com/de/filme/film1.html>

sind ein Denkmal, das nicht vom Menschen gemacht wurde. Der Mythos der Drei Zinnen aber ist eine Erfindung des Menschen.“⁴⁴⁶

Die Geschichte dieser veränderten Wahrnehmung wird aus der Sicht der Biografie des Filmemachers und mittels verschiedenster Archivmaterialien wie zum Beispiel Super 8 Familienfilme und Filmanimationen erzählt.⁴⁴⁷

AUFBAU

Der Filmemacher Andreas Pichler lebt bereits seit vielen Jahren im Ausland. Dort lässt ein Film von Luis Trenker plötzlich verschollen geglaubte Erinnerungen erwachen und damit auch die Geschichten des Blickes auf die Berge. Andreas Pichler beschreibt dies wie folgt:

“Ich habe meine Berge immer geliebt. Aber plötzlich habe ich ein neues Interesse an den Südtiroler Bergen verspürt. Erst durch meinen Auslandsaufenthalt, durch diese räumliche und zeitliche Trennung, hatte ich diese Distanz zur Heimat, die ich benötigte, um die Geschichten aus der Vergangenheit und die eigenen Erlebnisse zu einem neuen Bild zusammenzufügen.“⁴⁴⁸

Dieses Bild zeigt die Drei Zinnen nicht als begehrtes Wanderziel der Touristen oder als erschreckendes Monument des Massentourismus, sondern als einen faszinierenden, geschätzten und nicht mehr fortzudenkenden Teil seiner eigenen Geschichte.⁴⁴⁹ Andreas Pichler untersucht den Unterschied zwischen der öffentlichen Wahrnehmung und den eigenen Erinnerungen und Sichtweisen der Bergwelt, die eine zusätzliche Facette im Bild der Heimat darstellen.

Der Filmemacher unterteilt seine Erinnerungen, seine Geschichte bzw. seinen Film in mehrere kurze Kapitel, die mittels einer Schwarzblende unterteilt werden. Die Schwarzblenden bzw. Kapitel funktionieren wie bei einem Fotoalbum: nach jeder neuen Seite kommt ein neues Bild und ein anderes Thema.

Die Geschichte beginnt in der Kindheit des Filmemachers. Er erzählt, wie er die Berge als Kind wahrgenommen hat, welche Erinnerungen ihn noch besonders im Gedächtnis geblieben sind, wie sein Blick auf die Berge sich allmählich verändert hat und was seinen Blick prägte. So berichtet er zum Beispiel von Familienausflügen, von seinem ersten Klettersteig, von den Sagen, die er als Kind zu hören bekam. Auch historische Ereignisse wie der Erste Weltkrieg, der vor allem seinem Großvater noch lange in

⁴⁴⁶ http://www.alpenverein.it/de/letzter-filmabend-f%C3%BCr-2011-bergfilme-von-andreas-pichler-34_143839.html

⁴⁴⁷ <http://www.miramontefilm.com/de/filme/film1.html>

⁴⁴⁸ Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴⁴⁹ <http://www.mountainfilm.com/de/2006/film/362/>

Erinnerung blieb, formten seinen Blick auf die Berge. Auch der Zweite Weltkrieg spielt für die Berge und deren Bewohner eine große Rolle und der Filmmacher erinnert sich noch gut an die Luis-Trenker-Heimatkulisse oder an Seppl Lamprecht, dem Gründungsmitglied des Befreiungsausschusses Südtirol (BAS). Als Jugendlicher fielen Andreas Pichler zum ersten Mal die kitschigen Heimatbilder der 1930er Jahre in den Speisesälen auf, die nicht nur dort zu finden waren, sondern auch an allen Souvenir-Ständen. Die Inszenierung der Berge nahm die Ausmaße eines Reliquienkultes an. Massige Touristenströme überfluten seitdem die Wege zu den und um die Drei Zinnen.

ZEIT

Die Länge des Films beträgt 41 Minuten. Pichlers Geschichte beginnt in der Vergangenheit, geht dabei zurück bis zum ersten Weltkrieg und endet in der Vergangenheit.

Mittels historischen Fremdmaterials, Animationen, Amateuraufnahmen und Fotos erzeugt er Rückblenden, die sich nicht immer auf ihn beziehen oder ihn selbst zeigen. Mittels dieses Fremdmaterials bebildert Pichler seine Erinnerungen. Auffallend ist, dass besonders bei Landschaftsaufnahmen Zeitraffer eingesetzt wurden.

RAUM

Schauplätze des Films sind Südtirol, Bozen, die Dolomiten, vor allem aber die Drei Zinnen und Berlin. Die Geschichte spielt sich allerdings vor allem an einem Ort ab: im Kopf des Filmmachers. Es sind seine Erinnerungen, an denen die Zuschauer durch Reflektieren der eigenen Erinnerungen und inneren Erörterungen teilhaben können. Die starre Landschaft der Berge wird als radikaler Ort für Zeitgeschehen, Bewegungen und Spannungen gezeigt. Hier hat sich viel Historisches ereignet und dennoch hat sich nicht viel verändert. Während in den historischen Aufnahmen Mensch und Berg im Mittelpunkt stehen, sind in den Jetzaufnahmen nur wenig Menschen zu sehen, dafür umso mehr die Berge mit ihrer Oberfläche, ihrer Struktur und ihren Linien. Touristen und Wanderer machen Fotos von der atemberaubenden Bergwelt, die sich aber nicht in ihrer Totalen einfangen lässt. Sie müssen sich für einen bestimmten Bildausschnitt entscheiden. Die Verknüpfung der einzelnen Fragmente vollzieht sich in ihren Köpfen, ihren Gedanken und Erinnerungen. Welchen Ursprungs diese sind, muss jeder für sich beantworten, so wie es auch Andreas Pichler für seinen Film macht.

TON

Der Film beginnt mit einem Vorbericht des Erzählers, des Filmemachers Andreas Pichlers. Er berichtet von einem Ereignis in Berlin, welches den gesamten Gedankenprozess in Gang gesetzt hat und Auslöser für die Reise war. Im Selbstdialog stellt er sich selbst die entscheidende Frage: „Woher stammen meine Bilder von den Drei Zinnen?“⁴⁵⁰ und fängt dann an in seinen Erinnerungen zu stöbern. Er erzählt, stellt Fragen, versucht Antworten zu finden, die er oft auch schnell wieder verwirft. Das geschieht jedoch ohne zu bewerten und interpretieren, und am Ende gibt es keine eindeutige Antwort für den Zuschauer.

Der Ich-Erzähler Andreas Pichler gestattet einen sehr intimen Einblick in seine Gedankenwelt, weshalb er auch eine persönliche Sprache benutzt. Oftmals sind nur kurze Aussagen zu hören, die unbeantwortet im Raum stehen bleiben, oder auch nur Wortfetzen, Erinnerungsfetzen, ähnlich der Stimmen im Kopf oder einem Gedankenfluss.

Der Ton ist oft der jeweiligen Situation angepasst. So gibt es beispielsweise bei den Aufnahmen, die Pichler als kleines Kind zeigen, kinderfreundliche Musik. Der diegetische Ton wird sehr oft mit dem nicht diegetischen vermischt. Die Übergänge sind fließend und der Off-Ton dominiert. Besonders auffallend auf der Tonebene ist der synthetische Sound. So beginnen öfters Szenen mit dem Originalton und weichen bereits nach kurzer Zeit einem synthetischen Sound. Diese irrealen Sound-Kulisse verfremdet bekannte Töne und Geräusche wie die der Kühe, der Glocken, der Touristen, lässt schöne Bilder plötzlich bedrohlich und Kriegsszenen schockierend wirken.

KAMERA

Der Ich-Erzähler begibt sich zusammen mit dem Rezipienten auf die Reise des Erinnerns. Seine Stimme berichtet von seinen Gedanken und auf das Gesagte folgen meist die dazu passenden Bilder, so als würden wir in den Kopf des Filmemachers sehen. „Ich feiere meinem 9. Geburtstag“⁴⁵¹, dazu jedoch das Bild eines kleinen unbekanntem Jungen. Pichler benutzt sozusagen Fremdmaterial, um seine persönliche Geschichte nachzuzeichnen.

Pichler beschreibt auch, welche Bilder er als Kind in seinem Kopf hatte. Beim Versuch diese mit den realen Bildern zu vergleichen, stellt er fest, dass ihm die Berge in

⁴⁵⁰ Pichler, A.: Meine 3 Zinnen, 2005.

⁴⁵¹ Pichler, A.: Meine 3 Zinnen, 2005.

Wirklichkeit irrealer erschienen, als auf den Bildern (Postkarten, Filme usw.), die er kannte. Für ihn wurden die Bilder im Kopf zu Bildern der Realität.

Die Kamera ist eine subjektive Kamera. Fremdes Filmmaterial und Amateuraufnahmen werden plötzlich zu seinen eigenen Erinnerungen, die wiederum für die Erinnerung einer ganzen Generation stehen. Andreas Pichler untersucht zusammen mit dem Zuschauer, wie sein Blick auf die Berge zustande kam. Nicht nur die optische Perspektive verändert sich ständig aufgrund des unterschiedlichen Materials, das er verwendet, sondern auch Einstellungsgröße und -länge. Während der Filmemacher sich bei den Realaufnahmen öfters langer Panoramascwenks bedient, findet man in den Amateuraufnahmen viele kurze und verwackelte Schwenks. Manchmal werden Aufnahmen auch im Zeitraffer gezeigt. Damit wird klar, wie schnell die Zeit für uns Menschen vergeht, nicht jedoch für die Berge. Sie stehen bereits seit tausenden von Jahren hier und werden sich auch den nächsten Generationen so zeigen. Die Handkamera kommt oft zum Einsatz, wie z.B. bei Fahrten im Auto, in der Seilbahn oder im Zug. An einigen Stellen im Film wird sehr deutlich, wie die Kamera den Blick des Rezipienten lenkt, so zum Beispiel in der Szene, wo eine Frau mit ihrem Zeigefinger auf irgendetwas außerhalb des Bildausschnittes zeigt. Erst die darauffolgende Kamerafahrt entlang des Armes der Frau gibt die Bergspitzen für den Zuschauer frei.

MISE EN SCÈNE

Auf die Bildgestaltung wurde sichtlich sehr viel Wert gelegt. Im Zentrum stehen die leere Landschaft mit nur wenig Menschen und vor allem die Berge und der Blick darauf. Die Berge werden mit ihrem starren Gebilde, mit ihrer unveränderten Form und ihren wettergeformten Linien oft in langen Einstellungen gezeigt, öfters auch als Panoramaaufnahme. Im Gegensatz zu den Bergen auf den Postkarten wird hier auf eine verschönte Darstellung der Berge verzichtet. Dadurch stehen diese beiden Berg-Bilder in ständigem Kontrast zueinander. Beinahe das gesamte Filmmaterial besitzt eine große Schärfentiefe, wodurch eine scheinbare Blickautonomie für den Zuschauer ermöglicht wird. Festgelegter Bildausschnitt, ja, aber zusätzliche Fokussierung innerhalb dessen, nein.

Die Macht der Bilder zeigt der Film anhand verschiedenstem Filmmaterials. Realaufnahmen, Amateuraufnahmen, historisches Material und Animationen werden bunt gemischt, ohne Übergänge und hart montiert. Jedes Bild dient der Rekonstruktion der Vergangenheit. Nach fünf Minuten gibt es den ersten Übergang auf historische

Aufnahmen, nach acht Minuten die erste Animation. Die Animationen wirken oft sehr real, wie lebendige Postkarten.

Auf der Leinwand vermengt sich Reales mit Fiktion. Genau das passiert auch in unserem Kopf, wenn sich unsere Erinnerungen bilden. Fremde Erinnerungen werden oft zu den eigenen Erinnerungen, fremde Blicke werden zu unseren eigenen Blicken. Der Erzählung folgend dienen die Bilder der Untermalung der Erinnerung. Sie folgen dem Gesagten, dem inneren Monolog. Der Ich-Erzähler erinnert sich zusammen mit dem Zuschauer und besitzt deshalb keinen Wissensvorsprung. Der Erzähler wechselt öfters seinen Blick auf die Berge und damit auch die Thematik: im ersten Moment geht es noch um den Tourismus und kurz darauf um die Berge als Kriegsschauplatz.

Besonders auffallend sind die Aufnahmen durch einen Feldstecher. Der Rezipient nimmt dabei die Rolle eines aktiven Beobachters ein. Er beobachtet sozusagen das Geschehen aus der Ferne ohne, dass jemand etwas davon merkt - Voyeurismus par excellence.

MONTAGE

Die Erzählung ist weitgehend chronologisch, ähnlich seinen Erinnerungen. Der Erzähler folgt gewissen Stationen seines Lebens und mischt Randerzählungen, Informationen, geschichtliche Ereignisse hinzu, die davor oder danach passiert sind. Der Rhythmus der Erzählung wird durch 19 Schwarzblenden unterbrochen - dadurch entstehen kurze Pausen, die wie Kapitel wirken.

Manche Aufnahmen werden in langen Einstellungen gezeigt, strahlen Ruhe aus, scheinen ihre Wirkung nur dann entfalten zu können, wenn der Blick des Zuschauers länger darauf bleibt. Aufgrund der Länge, aber auch aufgrund des Bildmotivs – meist Ansichten der Drei Zinnen, nach denen jeder Tourist Ausschau hält – wirken diese Aufnahmen mehr wie Fotomotive und nicht wie Filmaufnahmen. Dieser Foto-Effekt ist ein wichtiges Element des Films. Im Gegensatz dazu wirken die Amateuraufnahmen hektisch und unruhig.

Ähnlich den Gedankensprüngen wechselt auch das verwendete Material. Der gesamte Film ist eine Assoziation des Filmemachers, er zeigt seine Bilder im Kopf. Das unterschiedliche Filmmaterial wird also bunt gemischt und hart geschnitten.

Der gesamte Film ist in Form einer intellektuellen Montage geschnitten, die eine bestimmte Erkenntnis beim Filmemacher hervorruft. Der Prozess des Erkenntnisgewinns

wird bebildert und der Zuschauer ist bei diesem Prozess dabei. Ihm wird scheinbar nichts aufgedrängt, es ist seine freie Entscheidung die Sichtweise des Filmemachers zu teilen und zu interpretieren oder auch nicht.

DRAMATURGIE

Die Geschichte beginnt in Berlin: In einem Berliner Kino sieht Andreas Pichler den Bergfilm DER VERLORENE SOHN von Luis Trenker aus den dreißiger Jahren. Plötzlich ist er sehr ergriffen und versteht nicht, woher die Bilder in seinem Kopf herrühren. Bereits von Beginn an ist klar, was der Filmemacher möchte, denn die zentralen Fragen werden bereits am Anfang gestellt:

„Warum üben diese Bilder einer heilen und strahlenden Bergwelt noch immer eine solche Macht auf mich aus? Ist es die reale Schönheit der Berge, die mich so rührt oder die Wirkung ihrer Abbildungen? Hat es nur mit meinem eigenen Erleben zu tun, oder sind es Eindrücke anderer, die ihren Weg in mich hineingefunden haben?“⁴⁵²

Die Suche nach Antworten beginnt in seiner Kindheit und gemeinsam mit den Rezipienten begibt er sich auf die Reise des Erinnerns. Der gesamte Film ist ein Rückblick, ein sehr persönlicher Reisebericht. Die Geschichte der veränderten Wahrnehmung der Berge wird mittels verschiedenster Archivmaterialien, wie Super 8 Familienfilme und Filmanimationen, erzählt. Dabei werden verschiedene Themen beleuchtet, die Berge als Kriegsschauplatz und Zufluchtsort während des Nationalsozialismus, die Berge als Sagenwelt, die unbeschwerte Kindheit in den Bergen und die Berge als Wirtschaftsstandort und Touristenmagnet. Jedes Mal, wenn sich der Blick auf die Berge verändert, gibt es einen Wendepunkt, eine Schwarzblende und damit ein neues Kapitel.

Der Filmemacher greift manchmal in die historischen Aufnahmen ein, indem er das Bildmaterial mittels Off-Ton verfremdet. So fügt er beispielsweise künstliche Kamerageräusche, die es nicht gibt, oder synthetischen Ton hinzu. Parallel zu diesen anonymen Archivaufnahmen erzählt Pichler die Geschichte seines Großvaters, die seinen Vater prägte uns später auch ihn selbst.

Andreas Pichler stellt beim Erinnern und bei seiner Auseinandersetzung fest, dass sein Kampf um die Bilder der Heimat im Grunde die Rebellion gegen ein einziges Bild war, das die Landschaft und die Leute umfassend vermarktet. Er wollte in dieser Inszenierung keine Rolle übernehmen. Seine Erkenntnis heute: Er findet nun diese

⁴⁵² Pichler, A.: Meine 3 Zinnen, 2005.

Auseinandersetzung beinahe hinfällig. Die Dolomiten sind durch die vielen Touristen zu einem Industriegebiet geworden. Der Mythos von den strahlenden Bergen existiert nur in Bildern. So meint Pichler im Film:

„Es waren gerade diese Heimatbilder, die mich weit weg von Südtirol, in der Großstadt Berlin, nach all den Jahren wieder einholten. Und ich habe verstanden, dass diese Heimatbilder einen verfolgen. Sie verfolgen einen, egal wo man ist und ob sie nun jetzt Klischees sind oder authentisch sind. Und diese Bilder reifen in der Ferne zu einem Ideal, welches gereinigt ist von der zivilisatorischen Schwelt.“⁴⁵³

Am Ende des Films fährt Andreas Pichler mit seiner Tochter über den Brenner nach Berlin und erzählt ihr die Geschichte von König Laurin und dem Rosengarten. Er gibt ihr sozusagen seine Bilder und Erinnerungen weiter, der Kreis schließt sich.

ANDREAS PICHLER

„Die Grundidee war eine Kombination zu finden, zwischen dem Ur-Topos, der Berge als Bühne und der eigenen Familiengeschichte am Fuße der Dolomiten. Die frühere Rebellion gegen die Berge war eigentlich immer nur eine Rebellion gegen das Bild der Berge.“⁴⁵⁴

Andreas Pichler liebt seine Berge und sein Verhältnis zu seiner Heimat Südtirol ist bei Weitem nicht nur Ablehnung. Mit seinem Film wollte er nicht die Berge, die Gegend, das Land von heute zeigen, sondern wie sich alles verändert hat und die heile Bergwelt dieselbe geblieben ist. So benutzte er im Film die Bergbilder weiterhin als Projektionsfläche, um darauf seine persönliche Geschichte zu projizieren.

In MEINE DREI ZINNEN begibt sich Andreas Pichler auf eine sehr persönliche Reise, auf die Reise des Erinnerns. Der gesamte Film ist eine Rückblende seiner subjektiven, von Geschichten und Menschen eingefärbten und geprägten Erinnerungen. Es sind vorwiegend Erinnerungen vergangener Tage, die durch den Prozess des Erinnerns wieder hoch kommen. Diese werden hinterfragt und in einen neuen Zusammenhang gestellt. Da es seine Erinnerungen sind, nimmt er ständig Bezug auf sich selbst. Er reflektiert seine gesamte Kindheit, bis er eine Antwort auf die anfangs gestellten Fragen findet und bedient sich dabei einer sehr performativen Bildsprache.

Es ist Pichlers erster Film, in dem er im Darstellungsprozess direkt integriert ist, der auf Selbstreflexion ausgelegt ist, ohne den Drang nach Objektivität. So verwendete er zum

⁴⁵³ Pichler, A.: Interview, 2009.

⁴⁵⁴ Pichler, A.: <http://www.protokult.de/prot/MEINE%20DREI%20ZINNEN%20-%20Andreas%20Pichler%20-%202005.pdf>

ersten Mal seine eigenen Texte. Für den Zuschauer sind in diesem performativen Dokumentarfilm die Ziele klar ersichtlich, er muss das Gesehene und das Gehörte selbst für sich persönlich hinterfragen und interpretieren. Der Erkenntnisprozess geschieht allerdings ohne gehobenen Zeigefinger und ohne zu belehren, obwohl durchaus ein Interpretationsrahmen angeboten wird. Kritisiert werden könnte, dass nur Bilder gezeigt werden, die dem Gesagten entsprechen und keine andere Stimme als die des Filmemachers selbst zu Wort kommt. Hier stellt sich mir die Frage: Ist Andreas Pichler vielleicht zu unkritisch gegenüber seiner eigenen Erinnerungen? Ist er womöglich zu subjektiv?

Die Veränderungen der Region und ihre Nutzung kritisch zu beleuchten, war nicht das Ziel des Filmemachers. Die vielen unbeantworteten Fragen sind gewollt, denn dadurch ist jeder einzelne Zuschauer aufgefordert den Diskurs in seinen eigenen Erinnerungen fortzuführen und die gesehenen Bilder selbst für sich persönlich noch einmal zu reflektieren.

5. Resümee

Ein Blick auf das aktuelle Kinoprogramm zeigt, dass das nichtfiktionale Genre noch immer boomt. Das Verlangen nach einer wie auch immer gearteten Dramatisierung von Wirklichkeit bzw. der authentisch wirkenden Inszenierung seitens der Zuschauer hält sozusagen ungebrochen an. Der bereits seit längerem anhaltende Aufwärtstrend liegt zum einen darin begründet, dass Filmtheoretiker vermehrt ihre Aufmerksamkeit den nichtfiktionalen Darstellungsformen widmeten und zum anderen weil Dokumentarfilme endlich das starre Korsett, Repräsentation der Wirklichkeit zu sein, abgelegt haben und ihnen auch erzählerische Qualitäten zuerkannt wurden. Lange ist es her, dass ein Film, möchte er zur Riege der „wahren“ Dokumentarfilme gehören, eingefahrene dokumentarische Darstellungskriterien einzuhalten hat. Heutzutage können sich Filmemacher frei aus einem Pool verschiedenster künstlerischer und interpretatorischer Gestaltungsmittel bedienen ohne den Argwohn seiner Kollegen oder der Theoretiker auf sich zu ziehen.

Zu diesen Filmemachern zählt auch Andreas Pichler, der für jedes seiner Projekte das gesamte Repertoire stilistischer Möglichkeiten abschreitet, um am Ende jenes stilistische Mittel zu finden, welches sich besonders eignet die Geschichte zu erzählen. Für Pichler haben Dokumentarfilme unterschiedliche Wirklichkeitsbezüge und deshalb ist es für ihn ein Muss stets unterschiedlichste künstlerische Formen zur Darstellung der Wirklichkeit in seinen Filmen zu verwenden. Dabei schreckt er keineswegs davor zurück zwischen verschiedensten Stilrichtungen, Darstellungsformen und Techniken hin und her zu springen, um am Ende womöglich doch etwas anderes ausprobieren zu wollen. Die rasanten technischen Entwicklungen sowie veränderte Sichtweisen, welche die gesamte Bildgeschichte authentischer Darstellung durchzogen und letzten Endes auch jenen Paradigmenwechsel in der Geschichte des nichtfiktionalen Films mitverursachten, veränderten das populäre Verständnis sowie die allgemeine Erwartungshaltung und Rezeption, von Dokumentarfilmen. Das merkt auch Andreas Pichler, dessen Filme sich immer komplexer werdender Strukturen bedienen, aber dennoch ihren Zuspruch beim Publikum finden. Die Zeiten, in denen die Inszenierung im nichtfiktionalen Film mit „fake“ (Fälschung) in Zusammenhang gebracht werden, sind schon lange vorbei.

Ein Blick in die Geschichte authentischer Darstellung, wie er auch in dieser Arbeit unternommen wurde, zeigt, dass Authentisierung stets als Effekt eines kulturellen Handlungsmusters begriffen werden muss, das nicht ausschließlich an Technizität gebunden sein muss. Das ist auch der Grund, weshalb das Aufkommen des digitalen Bildes, sei es in der Fotografie oder im bewegten Bild, mit seinem Fehlen einer direkten

indexikalischen Referentialität keineswegs gleichzusetzen ist mit einer Authentisierung. Jenen Skeptikern, die noch immer einen Unterschied zwischen Sein und digitalem Schein zu erkennen glauben und dem digitalen Film jeglichen Anspruch, ein Abbild der Wirklichkeit zu sein entziehen, denen sei zu entgegenen, dass Authentizitätszuschreibungen im Laufe der Geschichte immer wieder aufzeigten, dass das Bild, unabhängig seiner Entstehung, indifferent ist. Es ist folglich zu keiner Aussage fähig, weder authentisch noch inauthentisch. Wie an mehreren hier angeführten Beispielen zu sehen war, ist das Ausschlaggebende stets der Kontext, in dem das Bild erscheint. Dieser ist es auch, welcher das Bild mit einer Legende, einer Behauptung in Verbindung bringt, die letzten Endes das Gezeigte authentisiert.

„Die authentisierende Spur, die man auf den Bildträgern zu erkennen meint, sie muss zuvorderst kulturell (und nicht technisch) generiert werden, um lesbar zu erscheinen.“⁴⁵⁵

Die Vergangenheit zeigt außerdem, dass gerade diese „In-Frage-Stellungen“, wie sie auch digitale Bildmedien immer wieder erfahren, als konstitutive Bedingung jeder Authentizitätsbehauptung erscheinen. Mit einfachen Worten ausgedrückt, immer dann, wenn ein Darstellungsproblem auftauchte, versuchte man authentisierende Strategien zu entwickeln, welche skeptische Vorbehalte bereits im Keim zu ersticken versuchten. Demzufolge hat jede Form der Authentisierung auch eine apologetische Ausrichtung.

Abschließend ist noch zu sagen, dass die Geschichte authentischer Darstellung noch lange nicht zu Ende ist, denn unabhängig davon, ob das Bild nun analog oder digital ist, bleibt das Begehren des Betrachters im Gesehenen Spuren des Wahren zu erkennen. In Abwandlung von Kants „Wahrheitssehnsucht“ kann man von einer Authentizitätssehnsucht sprechen, die tief in uns verwurzelt zu sein scheint. In einer durch und durch medialisierten Welt wird der Reiz hinter die symbolische Kodifizierung von Kommunikation zu blicken, um etwas wahr-zunehmen, immer größer. Auch wenn das Paradoxon der Darstellung einer Nicht-Darstellung stets gegeben zu sein scheint, versuchte man mittels Authentizitätsstrategien das Dazwischen aufzuzeigen, Spuren des authentischen, des Wahren.⁴⁵⁶

„Denn die Spuren auf einem Bildträger, die das Bild authentisch erscheinen lassen, sie entstehen letztlich erst im Kopf des Bildbetrachters, der nicht nur die authentisierende Legende und das konkrete Bildexemplar zusammenführt, der vielmehr selbst ein substantielles Interesse daran hat, ein Bild als authentisches sehen zu können und damit die Spuren in das Bild ebenso hineinfließen, wie diese ihm entgegentzukommen scheinen.

Und diese Authentizitätssehnsucht hat sich in der Bildgeschichte als beharrlicher erwiesen, als jede skeptische Einwendung – vor allem davon geben die apologetischen Strategien der Authentisierung ein ebenso trotziges wie beredtes Zeugnis.“⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 222.

⁴⁵⁶ Vgl. Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 224.

⁴⁵⁷ Wortmann, V.: Authentisches Bild und authentisierende Form, 2003. S. 224-225.

6. Quellenverzeichnis

6.1 Literaturverzeichnis

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films. – Köln: DuMont Schauberg, 1975.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

Blümlinger, Christa: Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. – Wien: Sonderzahl, 1990.

Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität vom Montaigne bis Barthes. 2. Aufl. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Feil, Georg: Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandaufnahme. – Konstanz: UVK, 2003.

Frank, Thomas S: Räume für das Nachdenken schaffen. Die dokumentarische Methode von Hans-Dieter Grabe. – Johannes Gutenberg-Universität: Diss., 2001.

Gebauer, Gunter: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. 2. Aufl. – Deutschland: Rowohlt, 1992.

Gottfried, Gabriel: Grundprobleme der Erkenntnistheorie. Von Descartes zu Wittgenstein. – Stuttgart: UTB, 1993.

Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. – Konstanz: UVK, 1994.

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

Hohenbeger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. – Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 1988.

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. – Deutschland: Reclam, 1986.

Keitz, Ursula: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit. 1895 – 1945. – Marburg: Schüren, 2001.

Kessler, Frank: KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films. – Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag, 1995.

Kiener, Wilma: Die Kunst des Erzählens. Narrativität und dokumentarischen und ethnographischen Filmen. Band: Close Up Bd. 12. – Konstanz: UVK, 1999.

- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.
- Locke, John: Versuch über den menschlichen Verstand. – Berlin: Holzinger, 1976.
- Meyer, F. T.: Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film. – Bielefeld: Transcript Verlag, 2005.
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. 10. Aufl. – Deutschland: Rowohlt, 2000.
- Pagel, Gerda: Jacques Lacan zur Einführung.– Hamburg: Junius, 2007.
- Schadt, Thomas: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. 2. Aufl. – Bergisch Gladbach: Lübbe, 2005.
- Schulte, Christian: Walter Benjamins Medientheorie. – Konstanz: UVK, 2005.
- Söffing, Werner: Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles. – Amsterdam: Grüner, 1981.
- Sponsel, Daniel: Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. – Konstanz: UVK, 2007.
- Starobinski, Jean: Montaigne. Denken und Existenz. – Deutschland: Fischer, 1993.
- Teissl, Verena: Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Portrait. – Marburg: Schüren, 2006.
- Thiel, Udo: John Locke. Essay über den menschlichen Verstand. – Berlin: Akademienvorlag, 1997.
- Umberto, Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Voss, Gabriele: Dokumentarisch Arbeiten. – Berlin: Vorwerk 8, 1996.
- Watzlawick, Paul: Die Unsicherheit unserer Wirklichkeit. Ein Gespräch über den Konstruktivismus. – Deutschland: Piper Taschenbuch, 1988.
- Watzlawick, Paul: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. – Bern: Huber Verlag, 2007.
- Watzlawick, Paul: Wie wirklich ist Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen. – Bern: Huber Verlag, 2007. – Deutschland: Piper Taschenbuch, 2005.
- Wiemken, Helmut: Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters. – Bremen: Schünemann, 1972.
- Wortmann, Volker: Authentisches Bild und authentisierende Form. – Köln: Halem, 2003.

6.2 Internetverzeichnis

Amsterdam Workshop.

<http://www.filmmuseum.nl/website/exec/frontpageread/page.html?id=722-6e6c2e66696c6d6d757365756d2e50616765>. Zugriff: 10.03.2009.

Bozner Filmtage. <http://www.filmtage.it/deutsch/index.asp?url=rueckblick>. Zugriff: 07.04.2011

Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF). Aus: <http://www.fiafnet.org/>. Zugriff: 02.05.2009.

Giornate del Cinema Muto. <http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/>. Zugriff: 10.05.2009.

<http://www.domitor.uni-trier.de>. Zugriff: 09.03.2009.

<http://www.goethe.de/ins/it/lp/prj/mig/fil/fil/de430188.htm>

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/LCYOPTDNT62GWEYVWXGG4RKNNSYHNB7>

<http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=378>

<http://www.xenix.ch/archiv/programm/?file=archiv/04okt/27845.html>

<http://derstandard.at/3059598>

<http://www.protokult.de/prot/CALL%20ME%20BABYLON%20-%20Andreas%20Pichler%20-%202003.pdf>

<http://www.arte.tv/de/Programm/242,day=6,dayPeriod=night,week=40,year=2007.html>

<http://www.miramontefilm.com/de/filme/film1.html>

<http://www.mountainfilm.com/de/2006/film/362/>

http://www.alpenverein.it/de/letzter-filmabend-f%C3%BCr-2011-bergfilme-von-andreas-pichler-34_143839.html

<http://www.protokult.de/prot/MEINE%20DREI%20ZINNEN%20-%20Andreas%20Pichler%20-%202005.pdf>

Il Cinema Ritrovato. <http://www.cinetecadibologna.it/en/ritrovato.htm>. Zugriff: 10.05.2009.

Miramontefilm. www.miramontefilm.com. Zugriff: 08.04.2009.

Lummerding, Susanne: Darüber im Bild zu sein, im Bild zu sein / Being in the Picture About Being in the Picture (1998): Aus: http://www.camera-austria.at/ca_volltext.cfm?aid=1619511520&cat=1&heftid=907776612. Zugriff: 10.09.2008.

Valéry, Paul: Aus: <http://www.edgarlissel.de/>. Zugriff: 01.04.2009.

Vomm, Wolfgang: Das Loch in die Welt. Aus: <http://www.edgarlissel.de/>. Zugriff: 01.04.2009.

6.3 Pressespiegel

Seeßlen, Georg: Haben wir uns schon mal gesehen. 2011 ist das Kino-Jahr der Fortsetzungen. Vom filmischen Recyclen zwischen Kommerz, Kunst und dem Zusammenbruch von Erzählwelten. In: DIE ZEIT Nr. 30, 21/06/2011.

6.4 Interviews

Pichler, Andreas: Persönliches Interview mit d. Verf. – Bozen, 2009. Interview liegt beim Verfasser.

7. Anhang

7.1 Filmografie

(Stand November 2014)

Ausverkauf Europa / Europe for sale

TV-Dokumentarfilm, 72 und 52 Minuten, 2014

Die Akte Pasolini

TV Dokumentarfilm / Serie, 52 min, 2013

Ausgepresst wie Zitronen / Squeezed like lemons

TV-Dokumentarfilm, 52 min, 2013, Buch: Andreas Pichler und Marzia Mete

Das Venedig Prinzip

Kino-Dokumentarfilm, 80 Min, 2012, Kamera: Attila Boa, Ton/Sounddesign: Stefano Bernardi, Montage: Florian Miosge, Musik: Jan Tilman Schade, Mischung: Holger Lehmann/Rotor Film Babelsberg, Produzent: Thomas Tielsch, Koproduzenten: Michael Seeber, Arash T. Riahi, Valerio B. Moser, Andreas Pichler in Koproduktion mit: Filmtank Hamburg, Golden Girls (Wien)

Die Lithium Revolution

TV-Dokumentarfilm, 52 Min, 2012, Gebueder Beetz Film Produktion in Koproduktion mit Polar Film. In Zusammenarbeit mit WDR und ARTE. Mit der Förderung von Film und Medien Stiftung NRW, Evangelischer Entwicklungsdienst, Media

Einer von uns - Reise in ein populistisches Italien

TV-Dokumentarfilm, in Koproduktion mit ZDF/ARTE, 52 min, 2011, Buch: Marzia Mete, Andreas Pichler

Mit der Seilbahn in den Himmel

TV Dokumentarfilm/Serie, 52 min, 2010

NATO`s secret armies

TV documentary, 52 min, I/UK 2009

Meine 3 Zinnen

Dokumentarfilm, 41 min, I/A/F/SF 2005

Der Pfad des Kriegers

Kino-Dokumentarfilm , 86/52 min, D/ I/ CH 2008

August auf der Flucht

TV-Dokumentarfilm, 48 min, I 2006

Call me Babylon

Dokumentarfilm, 75/52 min, D/NL/B 2003

Belly Dance

Tanzfilm, 3'50 min, I 2003

Mirabella / Sindelfingen - Returnticket to Germany
Dokumentarfilm, 54 min, D / I / DK 2001

Send me a postcard
Tanzfilm, 16 min, I 1999

Bolzano : Bozen - Geschichten einer Heimatstadt
Dokumentarisches Video, 50 min, I 1997

Schneeberg - Körper wilder Seelen
Tanzfilm, 20min, I/A 1994

Auftragsarbeiten

24h berlin
24 Stunden TV Format, 2008, Co-Regie

Sarner Ski - Erste Südtiroler Skifabrik der Welt
TV-Dokumentation , 28 min, 2007, Auftragsarbeit

Alles was ich brauch - Vier Jahre später
TV-Dokumentarfilm, 42 min, I 2007, Auftragsarbeit

Franco D'Andrea - Jazz Pianist
TV-Dokumentarfilm, 55 min, I 2006, Auftragsarbeit

Alles was ich brauch - Leben zwischen 15 und 18
TV-Dokumentarfilm , 43 min, 2003, Auftragsarbeit

Yin und Yang im Allgäu
Doku-Serie, 5 x 26 min, D 2005, Auftragsarbeit

Musik als Dauerzustand - Der Komponist Max Reger
TV-Dokumentarfilm, 43 min, I 2002, Auftragsarbeit

AH - Das Leben des Andreas Hofer
Animationsfilm, 23 min, I 2002, Auftragsarbeit

Und es führte sie in Versuchung
Video-Audio Installation, 9 min, I 2001, Auftragsarbeit

Tube Mountain World - Geschichten vom Heroin in den Alpen
Videoinstallation für 3 Screens, ca. 30 min, I 2000

Südtirol Fragmente
TV-Serie zur Zeitgeschichte Südtirols, 3 x 25 min, 1999

Bodystories
5 Videos als Installation, I 1998

Zusammenfassung

Ausgehend von einer kurzen Begriffsbestimmung des Genres Dokumentarfilm und dem damit verbundenen Wunsch seitens der Rezipienten in jedem noch so verdächtigen Bild Spuren der Wirklichkeit zu erkennen, stellt diese Arbeit den Versuch dar, aufzuzeigen, dass diese Sehnsucht nach Wahrheit, Wirklichkeit und Transparenz nicht erst mit der Erfindung des bewegten Bildes laut wurde, sondern bereits seit Anbeginn der Menschheit verschiedene Methoden hervorrief, die vor allem dazu dienten, diese Wirklichkeit auf irgendeine Art und Weise abzubilden. Außerdem soll hier aufgezeigt werden, dass neben diesen authentischen Wirklichkeitsdarstellungen immer wieder Strategien entwickelt wurden, welche diese Repräsentationen von Wirklichkeit gegenüber Dritter legitimieren sollten. Dies soll letzten Endes aufzeigen, dass der Dokumentarfilm wie wir ihn heute kennen eine Vorgeschichte hat, die weit über eine reine Begriffsbestimmung hinausgeht und dass die hier behandelte Tradition des authentischen Bildes zu einer Ausformulierung verschiedenster Typen des Dokumentarfilms führte, die stets einer bestimmten Regelmäßigkeit unterworfen waren. Aufbauend auf dieser einmal anderen Wesensbestimmung des authentischen Bildes geht diese Arbeit auf drei dokumentarische Arbeiten des Filmemachers Andreas Pichlers ein. Zuvor wird dem Filmemacher aber noch genug Platz eingeräumt, um seinen eigenen Gedanken und Überlegungen freien Lauf zu lassen. Bei den darauffolgenden Filmanalysen wurden die Filme so gewählt, dass sie dem Leser oder der Leserin ein möglichst umfassendes Bild seiner Arbeitsweise vermitteln sollen.

Lebenslauf

Florian Geiser
Feldweg 7
39010 Tschermes
BZ-Italy

Geburtsdatum: 13.02.1984
Geburtsort: Meran
Staatsbürgerschaft: Italienisch
Familienstand: Ledig

Übersicht

- Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
- Konzipierung & Realisierung mehrerer Filmprojekte während des Studiums
- Zahlreiche Praktika im Bereich Fernsehen, Film und Medien
- Vier Jahre Vollzeit-Berufserfahrung im Bereich Schnitt, Tonschnitt / Mischung und Finishing von Magazinsendungen, aktuellen Kurzbeiträgen, Imagefilmen, Videoinstallationen und (Kino-)Dokumentarfilmen
- Seit 2012 Spezialisierung als Colorist
- Konzipierung und Realisierung des Online-Musik Kanals MUSIK IN DER FABRIK
- Aufbau und technische Beratung eines Postproduktionsstudios in Meran
- Postproduktionsleiter der Ammira GmbH
- Großes persönliches Interesse für technische Innovationen im Bereich digitaler Produktion und Postproduktion: Hard- und Softwareneheiten, Verbesserung und Vereinfachung digitaler Workflows – Look/LUT-Erzeugung am Set für den DOP und den Regisseur, Aufarbeitung der Daten für die Postproduktion, Color Grading und Finishing.
- Erfahrung im Umgang mit: Versch. Aufzeichnungsverfahren, Speichermedien, Codierung & Encodierung, Gamma Curves & Encoding (log, linear), RAW: uncompressed, lossless compression (R3D, CinemaDNG, SonyRAW, AlexaRAW usw), bayer & debayering, Dailies (Sicherung, Transkodierung für die tägliche Sichtung und die Postproduktion), Kenntnisse in den Bereichen Farbunterabtastung, Farbtiefe & Farbmodellen (color gamut).
- Breit gefächerte kulturelle und soziale Interessen
- Meine Stärken: zuverlässig, genau, technisch versiert, gewissenhaft, motiviert, teamfähig, begeisterungsfähig und ausdauernd

Ausbildung

Schulbildung

1990 – 1995	Grundschule in Tscherms
1995 – 1998	Mittelschule in Lana
1998 – 2003	Deutschsprachige Gewerbeoberschule in Meran Fachrichtung: Elektronik und Nachrichtentechnik
2003 – 2009	Universität Wien Fachrichtung: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Führerschein: B + A

Sprachkenntnisse

Deutsch:	Muttersprache
Italienisch:	gut
Englisch:	gut

Praktika & Berufliche Erfahrung im Bereich Film & Fernsehen

seit 2007

- 3-montaignes Praktikum beim Südtiroler-Filmmacher Günther Haller (www.objektiv.it)
- 1-montaigne Berufserfahrung bei der Produktion des Films „La guerra sulle montagne“ (Regie: Giacomo Campiotti; Darsteller: Daniele Liotti, Martina Stella, Thomas Trabacchi,; Produktion: R.T.I. Mediaset – Alessandro Jacchia e Maurizio Momi per Albatros AMP S.p.A.) in Schnals.
- Promo-Clip für zwei Fahrer des Südtiroler Downhill-Teams Alutech (www.schwienbacher.bz)
Aufgabe: Kamera, Schnitt, Tonschnitt & Mischung, DVD Authoring.
- 5-montaigne Berufserfahrung bei ide4 & University of Hollywood (www.ide4.com & www.uofh.com). Aufgabe: Projektentwicklung, Planung, Organisation und Ausarbeitung verschiedenster Medien-Konzepte.
- 7-monatiges Praktikum/Berufserfahrung beim Südtiroler Filmmacher Andreas Pichler (www.miramontefilm.com).
- Postproduktion: Editing, Compositing, Tonschnitt & Mischung, Finishing.
Realisierung mehrerer Projekte für das Museum Passeier.
- 2009 - 2012 Editor bei der Südtiroler Produktionsfirma Artivity – film and media.

ab 2013

- Verwaltungsrat und technischer Berater bei der Produktionsfirma Moving History (spezialisiert auf historische Kurz-Filme).
- Produzent des Online-Musik Kanals MUSIK IN DER FABRIK (<http://tv.barfuss.it/musik-in-der-fabrik>)
- Technischer Berater der Filmwerkstatt Meran (Bereich: Postproduktion)
- Produktion & Postproduktion (DIT, Schnitt, Color Grading, Retusche, Vertonung, DCP usw.) des Kurz-Spielfilms: DIE RITTER VOM KALTERER SEE. Regie: Thomas Riffeser, DOP: Jochen Unterhofer
- Color Grading des Kino-Dokumentarfilms WHAT IS LEFT (?) von Gustav Hofer und Luca Ragazzi. HIQ Productions
- Color Grading SMG Trailer „Alles was ich brauch“ 4 x 20 sec. Produktion: Miramontefilm
- Color Grading Kinospot der Ammira-Film für das Cineplexx Bozen
- Schnitt und Color Grading SEL Imagefilm „SEL – Bau eines Wasserkraftwerks“
- Color Grading für die neue Sonderausstellung des Touriseums
- Color Grading Dokumentarfilm (+ Spielfilmszenen) „Heimat Südtirol“ Dokumentarfilm der SD Cinematografica
- Color Grading „DAS ALLES BIN ICH“ - Kurzportrait über den Künstler und Galerist Erwin Seppi
- Color Grading „CLOWN SEIN“ - Kurzportrait über den Straßenkünstler Jordi Beltramo
- Schnitt der Musiksendung „BACKstage“ – Produktion: Pixner Productions – ausführender Produzent: Ammira GmbH – Auftraggeber: ServusTV
- Color Grading „Saslonch Suite – Jazz extrem am Langkofel“ – Ein Film von Andreas Pichler
- Color Grading „La gente dei bagni“ - Dokumentarfilm der Jumpcut aus Trient