

HILA PELEG
DAS DOKUMENTARISCHE
EREIGNIS
S. 4

ANTJE EHMANN
HARUN FAROCKI
VOLKER PANTENBURG
KONTROLLE UND
KONTINGENZ
S. 8

CHRISTOPHER PINNEY
HEILSAME
ENTFREMUNG
S. 14

SYLVÈRE LOTRINGER
FRAMING DEATH
S. 26

SYLVÈRE LOTRINGER
JOHNNY ESPOSITO
VERBRECHEN IST
ÜBERALL
S. 38

FLORIAN SCHNEIDER
DIE WIRKLICHKEIT MUSS
VERTEIDIGT WERDEN
S. 46

KLAUS WILDENHAHN
VIERTE LESESTUNDE:
KINOAUGE. GRUNDSÄTZ-
LICHE UNTERSCHIEDUNGEN
S. 54

CORDULA DAUS
CHRISTINE MEISNER
DISQUIETING NATURE
S. 64

BERLIN DOCUMENTARY Forum 2

31. Mai – 3. Juni 2012

NEW PRACTICES ACROSS DISCIPLINES

HAUS
DER
KULTUREN
DER
WELT



BERLIN DOCUMENTARY FORUM 2

Künstlerische Leiterin: Hila Peleg

Recherche und Programmkoordination: Koen Claerhout,
Nadja Talmi

Kuratorin „A Blind Spot“: Catherine David

Koordinatorin „A Blind Spot“: Elsa de Seynes

Festivalbüro: Andrea Schubert

Architektur Berlin Documentary Forum 2: Kooperative
für Darstellungspolitik

Architektur „A Blind Spot“: Kuehn Malvezzi

“issue zero“ Team: Pierre Becker (TA-TRUNG), Norbert

Pöllmann, Florian Schneider (KEIN.TV)

Produktion Dokumentation: Johanna Aust, Sonja Baeger,

Jörg Karenbauer, Sören Köhler, Eric Menard, Maria Mohr,

Astra Price, Orlan Roy, Silvia Wolf, Mich'ael Zupraner

Stage Manager: Quirin Wildgen

Praktikantinnen: Nathalie Küchen, Leonie Riek

Redaktion: Cordula Daus, Hila Peleg, Bert Rebhandl,
Vera Tollmann

Übersetzung Englisch-Deutsch: Bert Rebhandl

Übersetzung Deutsch-Englisch: Helen Ferguson, Lisa

Rosenblatt, Jennifer Taylor

Englische Textredaktion: Nicolas Currie, Catherine Schelbert

Lektorat Deutsch: Michael Baute

Lektorat Englisch: Mandi Gomez

Design: Double Standards

Druck: Primeline Print Berlin

Das Copyright für die Texte liegt bei den Autoren.

HAUS DER KULTUREN DER WELT

Intendant: Bernd M. Scherer (V.i.S.d.P.)

Leiterin Bereich Bildende Kunst: Valerie Smith

Leiterin Bereich Kommunikation: Silvia Fehrmann

Redaktion: Axel Besteher, Franziska Wegener

Presse: Anne Maier, Henriette Sölter

Internet: Eva Stein, Jan Köhler

Public Relations: Christiane Sonntag, Sabine Westemeier

Technischer Direktor: Jochen Petzold

Leiter Ton- und Videotechnik: André Schulz

Leiter Veranstaltungstechnik: Hermann Volkery

Assistent der technischen Direktion: Harald Weißmann

Technische Koordination „A Blind Spot“: Gernot Ernst,

Christian Dertinger

Haus der Kulturen der Welt ist ein Geschäftsbereich der
Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH.

Intendant: Dr. Bernd M. Scherer

Kaufmännische Geschäftsführerin: Charlotte Sieben

CREDITS

„The Pixelated Revolution“ von Rabih Mroué wird koproduziert von: Berlin Documentary Forum / Haus der Kulturen der Welt, The Spalding Gray Award, Performing Space 122/New York, The Andy Warhol Museum/Pittsburgh, On the Boards/Seattle and The Walker Art Center/Minneapolis, dOCUMENTA (13)/Kassel.

„Disquieting Nature“ von Christine Meisner entstand in Kooperation mit The Walter Collection.

Die Vorführung des Films „Ginrin“ (Matsumoto Toshio, Japan 1955) wird ermöglicht dank der Unterstützung des National Film Center, The National Museum of Modern Art, Tokio.

„Melodrama“ von Eszter Salamon wird gefördert vom Hauptstadtkulturfonds sowie koproduziert vom Berlin Documentary Forum / Haus der Kulturen der Welt, Festival des Arts Vivants/Nyon und Next Festival/Valenciennes.

Die Vorführung des Films „Der lachende Mann“ (Walter Heynowski/Gerhard Scheumann, DDR 1966) wird ermöglicht dank der Unterstützung der Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv, Potsdam-Babelsberg. Die Vorführung des Films „Unser Nazi“ (Robert Kramer, Frankreich/BRD 1984) wird ermöglicht dank der Unterstützung des Filmmuseums München. Die Digitalisierung des Films „Der Reifenschneider und seine Frau“ (Klaus Wildenhahn/Roland Hehn/Horst Schwaab, BRD 1968/1969) wird ermöglicht dank der Unterstützung der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dfbb) und der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin.

„Montage Interdit“ ist ein Projekt von Eyal Sivan in Zusammenarbeit mit Audrey Maurion, Robert M Ochshorn, Dafydd Harries, Patrick Hepner, Felix Boggio and Gabriele Urbonaita.

„issue zero“ wurde unterstützt von der Jan van Eyck Academie, Maastricht.

„DAYS, I See what I Saw and what I will See“ von Meilik Ohanian wurde von der Sharjah Art Foundation koproduziert, courtesy: der Künstler und Galerie Chantal Crousel, Paris.

DANK

Agence VU, Altrofragile, Art Services Berlin, Benoît Jacob éditions, David Zwirner, Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dfbb), Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum, Galerie Chantal Crousel, Galerie Gisela Capitain, Goodman Gallery, Institut français, Jan Mot, Korn Manufaktur, Les Productions du Sablier, Magazzino d'Arte Moderna, Sammlung Ringier, Sommer Contemporary Art, White Cube

Weronika Adamowska, Heike Ander, Ariella Azoulay, Mads Bacher, Ilka Backmeister-Collacott, Michael J. Baers, Michel Balague, Christina Beller, Philippa Benson, Nikki Berriman, Kerrie Bevis, Brigitte Bidovec, Anaëlle Bourguignon, Lisa Brook, Stella Bruzzi, Craig Burnett, Ted Byfield, Paolo Calamita, Erin Carroll, Alex Clarke, Jean-Marie Courant, Celia Crétien, Brian Currid, Nicolas Currie, Murielle Daenen, Catherine Davies, Corinne Diserens, Katrin Dod, Annie Doutreloux, Stefan Droessler, Okwui Enwezor, Yuval Etgar, Anselm Franke, Ingo Franke, Martin Furler Bassand, Gabriele Gaspari, Lapo Gavioli, Lilian Astrid Geese, Marie-Laure Gilles, Mary Glaser, Jonathan Glazier, Nea Granlund, Yasmin Guener, Paz Aburto Guevara, Philippe Guillaume, Cornelia Habert, Anke Hahn, Hata Ayumi, Stephanie Hausmann, Maren Hobein, Katarina Holubcova, Christine Houard, Bellatrix Hubert, Mark Johnson, Michèle Kastner, Shinji Kitagawa , Mirjam Klootwijk, Leonard Kluge, Martin Koerber, Hans Kohl, Sylvia Kouvali, Angela Kowalewski, Enna Kruse-Kim, Cathy Larqué, Xavier Le Roy, Alex Leite-Pinheiro, Marcus Lieberenz, Linn Löffler, Giovanni Majer, Jessica Manstetten, Daniele Maruca, Isabelle Mégré, Daniel Meiller, Angela Melitopoulos, Mafalda Melo, Reiner Meyer, Rebecca Meyers, Max Milhahn, Meghan Monsour, Walter Münster, Brigitte Morgenthaler, Patricia Morvan, Maria Muhle, Leena Närekanigas, Marie-Laure Narolles, Irit Neidhardt, Ingo Niermann, Christian Noller, Mathias Nouel, Johanna Ortner, Andreas R. Peterzell, Ana Pinto Gonçalves, Simona Pizzi, Matthias Rajmann, Chris Rehberger, Kerstin Reichert, Carrie C. Roseland, Anne Rüdiger, Christina Ruf, Volker Sander, Anna Sarkissian, Roxanne Sayegh, Catherine Schelbert, Anna Schierse, Ingo Schöningh, Marcus Schütte, Nicole Seifert-Schmauch, Joshua Simon, Dorothee Sorge, Daniel Sponsel, Sofia Stavrianidou, Pia Thilmann, Cornelia Tischmacher, Peter Trentmann, Barbara Ulrich, Anne-Sophie Van Neste, Anne Vasseviere, Kathi Verhaag, Morgan Vidakovich, Daniel von Behr, Anna Voswinckel, Alexandra Wellensiek, Dörthe Winter, Koyo Yamashita, Volker Zander, Cécile Zoonens

Mit freundlicher Unterstützung der Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika, der Französischen Botschaft, Culturesfrance, Institut français und des Goethe-Instituts Ramallah



Präsentiert von



Unterstützt von



„A Blind Spot“
wird gefördert von



Haus der Kulturen der Welt wird gefördert durch



Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



Auswärtiges Amt

VORWORT

Ein hohes Gebüsch verläuft diagonal von hinten nach vorne durch das Foto. So versperrt es dem Betrachter den Blick für das Jenseitige und markiert eine Grenze. Wir sehen keinen Menschen, gleichwohl indiziert ein gepflasterter Weg, dass wir uns nicht in einer naturgegebenen Situation befinden. Das Blickregime des Fotos entspricht zugleich einer politischen Machtstruktur, die sich in die Landschaft eingeschrieben hat, wie David Goldblatt in dem Kommentar zu seinem Foto offenlegt. Die Hecke wurde 1660 von Jan van Riebeeck angepflanzt, um die einheimischen Khoikhoi von den Gärten der Dutch East India Company fernzuhalten. Teile des Gewächses befinden sich bis heute in den Kirstenbosch Botanical Gardens.

Dieses Foto von Goldblatt, das in der Ausstellung „A Blind Spot“ (kuratiert von Catherine David) zu sehen ist, führt uns unmittelbar zur Kernidee des Berlin Documentary Forum: dem Aufzeigen der Strukturen und Logiken dokumentarischer Medien.

Fotografie und Film entwickelten sich, wie zuletzt die Ausstellung „Animismus“ im HKW vor Augen geführt hat, im 19. Jahrhundert als Unternehmungen westlicher Moderne, die mit ihren Dichotomien klare Grenzlinien zwischen Subjekten und Objekten, Kultur und Natur, zu ziehen versuchte. Dabei spielen diese Medien eine interessante Doppelrolle. Auf der einen Seite sind sie Teil der Objektivierungsstrategien, wenn sie beispielsweise benutzt werden, um rassische oder auch kulturelle Merkmale von indigenen Völkern zu dokumentieren, und sie damit wissenschaftlicher Analyse zugänglich zu machen. Andererseits verlagert sich aber genau diese Magie, die über jene dokumentierenden und kategorisierenden Verfahren den Gegenständen ausgetrieben wird, in die Medien selbst.

Von Beginn an sind Fotografie und Film in der Lage, Beziehungen zu Dingen wieder herzustellen, die die Moderne unter anderem mit Hilfe dieser Medien zu kappen sucht. Das von der Moderne eigens dafür legitimierte Terrain ist die Kunst. Vor allem künstlerischen Strategien bleibt es vorbehalten, die Routine von Wahrnehmungsregimen zu durchbrechen, die die Praxen der Moderne steuern, und damit einer neuen Reflexion zu unterziehen. In diesem Sinne ist Goldblatts Foto kein Abbild einer Landschaft, sondern es öffnet einen Wahrnehmungs- und Imaginationsraum, der den Blick des Betrachters in die Wahrnehmungssituation der Khoikhoi versetzt. Und damit zieht es den Betrachter in die historischen Tiefendimensionen Südafrikas hinein.

Daher sind Goldblatts Arbeiten paradigmatisch für das Aufdecken komplexer historischer und visueller Bedeutungsebenen, wie sie sich das Berlin Documentary Forum 2 dieses Jahr vorgenommen hat.

Bernd M. Scherer, Intendant des Hauses der Kulturen der Welt

DAS DOKUMENTARISCHE EREIGNIS

Das Berlin Documentary Forum ist ein Raum für die Produktion und Präsentation dokumentarischer Praktiken, in dem die inhärenten Spannungen und Paradoxien des Mediums nicht nur anerkannt, sondern intensiviert werden sollen. Es wurde 2010 in Reaktion auf die in den letzten Jahren zunehmende Bedeutung dokumentarischer Formen in der Kunst gegründet. Ziel war dabei auch, eine Lücke in der institutionellen Landschaft zu schließen, indem eine Plattform geschaffen wurde, die sich ausschließlich der kritischen Beschäftigung mit „dem Dokumentarischen“ als Form widmen sollte. Die Beiträge zu den ersten beiden Ausgaben des Festivals sind untereinander nicht durch ähnliche Thematiken verbunden, sondern durch einen reflexiven Standpunkt gegenüber ihrem Medium: Sie „verwenden“ das Dokumentarische nie, ohne auf die stillschweigenden Voraussetzungen hinzuweisen, die der Form selbst innewohnen. Darüber hinaus soll das Festival einen Ort für verschiedene dokumentarische Strategien in und zwischen unterschiedlichen Disziplinen bilden. Die Grundlage der dokumentarischen Form wird nicht länger ausschließlich durch das technologisch reproduzierte Bild gewährleistet (sei dieses nun fotografisch oder filmisch, analog oder digital). Immer mehr wird klar, dass die Bestimmung dessen, was ein „Dokument“ ist, wesentlich mit Vorgängen der Kontextualisierung zu tun hat und verhandelbar ist. In ähnlicher Weise beruhen Dokumentationen selbst auf solchen Verhandlungen, auf Akten der Rahmung und bestimmten Weisen von Adressierung und Reaktion. Zwischen einem ursprünglichen Ereignis oder Ort und einem Autor, der es zu repräsentieren und formen versucht, entsteht etwas, das durch die Begegnung mit einem wahrnehmenden und interpretierenden Publikum weiter beeinflusst wird.

Die zweite Ausgabe des Berlin Documentary Forum legt Wert darauf, dass das Dokumentarische über das Konzept des „Dokuments“ hinausgeht. Das Festival widmet sich dem *dokumentarischen Ereignis*, dem wir nicht äußerlich sind, sondern in das wir selber verwickelt sind, weil auch wir darüber mitbestimmen, „was in der Wirklichkeit wirklich ist.“ Diese Begegnung ist immer einzigartig – wir schauen niemals

zweimal in der gleichen Weise auf „historische Dokumente“. Dokumente verändern in jeder Begegnung ihre Bedeutung. Das *dokumentarische Ereignis* enthält in seinem Titel einen Hinweis darauf, dass auch die dokumentarische Form niemals stabil und fixiert ist, sondern, wie die Vergangenheit, auf den neuesten Stand gebracht werden muss. Zudem können, wie die Beiträge zu dieser zweiten Ausgabe zeigen, Bilder, Töne, Texte, Objekte, Raum, Geografie, ja sogar Fiktionen und vor allem der menschliche Körper Orte des Dokumentarischen werden.

Etwas scheint sich dem Zugriff des Bildes immer zu entziehen, vor allem die Vorstellung einer wahrheitsgetreuen Repräsentation. Selbst in einem einzelnen fotografischen Bild scheint es immer noch zu viel Bewegung zu geben, weil alle Bilder durch Raum und Zeit „reisen“. Sie kommen von einem fernen Ort und einem anderen Moment in der Zeit. Dieses Ausweichende wird häufig mit dem „Unsichtbaren“ per se identifiziert. Das Berlin Documentary Forum 2 hingegen findet dieses „Unsichtbare“ in den Lücken zwischen Bildern und deren Referenten, in der Beziehung des Bildes zu linearer und nicht-linearer Zeit und Kontinuität, in den Paradoxien der Raumwahrnehmung, in (filmischen) Gesten, in historischen Narrativen oder in unserer Beziehung zum Leben – und zum Tod. Alternative dokumentarische Modelle, wie sie hier entwickelt, präsentiert und erprobt werden, bestehen aus vielfachen Kollisionen von Zeichen, Referenten, Körpern, Hilfsmitteln, Räumen, Zeiten und Blicken. Diesen Kollisionen ist die zweite Ausgabe des Berlin Documentary Forum gewidmet.

Zusätzlich zum Veranstaltungsprogramm enthält diese Publikation Beiträge von Teilnehmern des Berlin Documentary Forum 2.

Mit Filmvorführungen und Diskussionen identifizieren der Filmemacher Harun Farocki, die Filmhistorikerin Antje Ehmann und der Filmtheoretiker Volker Pantenburg ein Repertoire filmischer Gesten, die charakteristisch sind für Kamerabewegungen im Dokumentarfilm. Im Wissen darum, dass die Kamera kein neutrales Aufzeichnungsmittel ist, beschäftigen sie sich mit ihrer Verwendung in dokumentarischen Arbeiten von den sechziger Jahren bis in die Gegenwart. Besonderes Augenmerk gilt dabei den frühen Filmen von Klaus Wildenhahn und dem neusten Werk von Miriam Fassbender. Kameraposition und

-winkel, Geschwindigkeit und Schwenk ergeben eine „kontrollierte“ oder „kontingente“ Choreografie, die sich auf die Gestaltung eines Bildes oder eines Ereignisses auswirkt. In diesem Magazin veröffentlichen wir die Mitschrift eines Gesprächs zwischen Farocki, Ehmann und Pantenburg und einen Text von Wildenhahn „Über synthetischen und dokumentarischen Film“ (1975), der eine Grundlegung des Direct Cinemas darstellt.

Die von Catherine David kuratierte Ausstellung „A Blind Spot“ untersucht das politische Potential der fließenden Beziehung zwischen dem fotografischen Bild und dessen Referenten. Fotografien, Videos, Installationen und Zeichnungen von elf zeitgenössischen internationalen Künstlern werden durch ein Filmprogramm aus den Siebzigern und Achtzigern ergänzt. Diese Filme werden als fotografische Praktiken betrachtet, die sich auf den „Gegenstand“ der Fotografie beziehen. In seinem Essay „Heilsame Entfremdung“ beschreibt der Anthropologe Christopher Pinney einige der Arbeiten in der Ausstellung und bezieht sie auf einen Diskurs über die ethischen und politischen Ansprüche von Fotografie. Er hinterfragt die Legitimität von Fotografie als diagnostischer Form und prophetischer Praxis und lenkt die Aufmerksamkeit auf einen der historischen Tradition der Fotografien innenwohnenden Sinn für Verschiebung der klassischen Parameter. Er untersucht die Beziehung zwischen dem Bild und dem Repräsentierten in Hinsicht auf Benjamins Konzept des „seelenvollen Bilds“.

Sylvère Lotringers Interpretation von Artauds „Theater der Grausamkeit“ weitet sich auf heutige westliche Einstellungen gegenüber dem Tod – und dem Leben. Bestimmte dokumentarische Versuche, Verbrechen, Tod und Sterben einzufangen, kommen in den Blick. Lotringer zeigt nicht nur rare Dokumente aus seinem eigenen, umfangreichen Archiv, er beschäftigt sich auch mit historischen Veränderungen des Umgangs mit dem Tod. Dessen öffentliche, kollektive Zurschaustellung wich bald einer privaten Trauer und später einer vollständigen Unterdrückung. Sein Essay wird ergänzt durch die Mitschrift eines Telefongesprächs aus dem letzten Winter mit dem Polizei-„Videografen“ Johnny Esposito. Er und Lotringer diskutieren dabei, wie sich die Erfahrung des Todes und neuere digitale Technologien auf das amerikanische Justizsystem auswirken.

Der Filmemacher und Autor Florian Schneider verhandelt in seinem Text die Möglichkeiten, die in der Auseinandersetzung mit Wirklichkeit von Netzwerkzusammenhängen geschaffen werden. Seine strategischen Vorschläge für die Produktion von „Wahrheit“, „Kontinuität“ und neue kognitive Erfahrungen in netzwerkbasierter Umgebung (im Gegensatz zu traditionellen Methoden von Film und Fernsehen) werden in Form einer neuen Online-Plattform beim Berlin Documentary Forum auch umgesetzt. Dieses Online-Projekt mit dem Titel „issue zero“ wird in Zusammenarbeit mit dem Filmemacher Eyal Sivan gestartet, dessen erste „netzwerkdokumentarische“ Arbeit die Ideologie von Montage und linearer Perzeption durch das Prisma von Jean-Luc Godards Filmen über Israel und Palästina analysiert.

Ein Gespräch mit Christine Meisner handelt von ihren Gedanken über historische Narrative, die Naturlandschaften eingeschrieben sind, und davon, wie sie in den musikalischen Traditionen eines Volkes Spuren hinterlassen. Die Künstlerin berichtet von ihren Reisen durch das Mississippi Delta im Süden der USA, wo sie das Erbe des Blues suchte. Ihre neue Arbeit über schwarze Landwirtschaftsarbeiter und ihre wiedererrungene Freiheit in einer segregierten und zunehmend rassistischen Gesellschaft wird in einer Vorführung und einem Live-Konzert präsentiert.

Traditionelle japanische Konzepte des „Orts“ konturieren vielfache, simultane Perspektiven auf gegenwärtige Erfahrungen und Aktivitäten in einem bestimmten raumzeitlichen Kontinuum. Der „vorgegebene“, objektive Aspekt und der „gefühlte“ subjektive Aspekt eines „Orts“ werden als aufeinander bezogen und integral beschrieben. Diese traditionellen Weisen der Strukturierung eines Orts, die mit der Strukturierung der „Relationalität“ zwischen materiellen und immateriellen Körpern und Orten einhergehen, werden anhand des experimentellen japanischen Dokumentarfilmschaffens veranschaulicht. Der Filmkurator Eduardo Thomas beschäftigt sich anhand einer Reihe von Filmen mit diesen Fragen.

Weitere Beiträge zu dem Festival reflektieren kritisch auf das Veränderungspotential des Dokumentarischen. Dazu zählen neue Arbeiten von dem Theaterdirektor Rabih Mroué und der Choreografin Eszter Salomon, Vorträge von

der Künstlerin Hito Steyerl und der Kulturtheoretikerin Ella Shohat, und ein Filmprogramm von dem Künstler Ben Russell.

Mein persönlicher Dank gilt den langjährigen Mitarbeitern und ihrer verlässlichen Unterstützung bei der konzeptuellen Entwicklung dieses Festivals seit 2009. Ich möchte auch den Künstlern, Filmmachern und Theoretikern danken, die zu der Ausstellung „A Blind Spot“, zu dem Projekt „issue zero“ und zu den Live-Veranstaltungen an den vier Festivaltagen beitragen. Ich danke dem Team des Berlin Documentary Forum 2 und dem Team des Hauses der Kulturen der Welt.

Dank gebührt auch den Ausstellungsarchitekten Kuehn Malvezzi und den Festivalarchitekten Kooperative für Darstellungspolitik, die jeweils ein einzigartiges Modell entworfen haben, das speziellen Beziehungen zwischen den ausgestellten Arbeiten und Ideen zum Display, dem Publikum und dem Gebäude des Hauses der Kulturen der Welt Raum gibt.

Hila Peleg, Künstlerische Leiterin Berlin Documentary Forum



KONTROLLE UND KONTINGENZ

AUSZÜGE AUS EINEM GESPRÄCH
ZWISCHEN ANTJE EHMANN, HARUN
FAROCKI UND VOLKER PANTENBURG

Volker Pantenburg: Wie seid ihr zu dem Begriff der Geste gekommen, wenn ihr sagt, es geht um Gesten des Dokumentarischen?

Antje Ehmann: Es wird schon lange versucht, das Dokumentarische und das Fiktionale im Film auseinanderzuhalten. Dabei hat man vor allem viel Begriffsanstrengung geleistet. In Bezug auf die frühe Filmgeschichte hat sich gezeigt, dass es ratsam ist – um bestimmte Subgenres oder auch Mischformen nicht auszuschließen wie z.B. den Industriefilm, Bildungsfilm oder ethnographischen Film, der häufig auch fiktionale, gespielte Szenen integriert –, vom „nicht-fiktionalen Film“ statt vom Dokumentarfilm zu sprechen. Dann stellte sich natürlich das Problem, welchen Begriff von Realität oder Wirklichkeit man zu Grunde legen sollte. Die Rolle der Kamera wurde dabei wenig theoretisiert, sie wurde zumeist als neutraler, registrierender Apparat begriffen. Mit unserem Projekt für das zweite Berlin Documentary Forum versuchen wir einen anderen Zugang. Wir wollen nicht so essentiell-definitiv vorgehen, sondern uns an den Effekt halten. Daher die Geste des Dokumentarischen und des Fiktionalen.

Farocki: Auch wenn man vielleicht nicht sagen kann, was das Dokumentarische oder das Nicht-Dokumentarische ist, gibt es Filme, die das eine oder das andere unbedingt sein wollen... Das nennen wir die Geste des Dokumentarischen. Einmal gibt es die Spielfilme, die sagen, ‚wir sind eine hochorganisierte Konstruktion‘, und in einer bestimmten Kameraoperation entsteht eine Choreographie, ein Umgang mit dem Raum und eine ganz außerordentliche Position, die den einzig denkbaren Blick auf ein Ereignis wirft. Dieses leicht augenzwinkernde Angeben mit dem Vorwissen über das, was gleich passieren wird, ist ja eine alte Figur im Spielfilm. Beispielsweise die langsame Hochfahrt an der Fahne entlang in „Gone With the Wind“ (1939) mit der das riesige Heer der Kriegsverletzten aus dem Bürgerkrieg sichtbar wird. Das Gegenteil wäre der Spielfilm, der sagt, ‚ich bin

ziemlich dokumentarisch‘. Die Kamera kann hier dem Ereignis gar nicht folgen, also das profilmische Ereignis ist für sich so autonom, dass die Kamera gar nicht in jedem Augenblick das beste Bild findet. Genauso gut kann der Dokumentarfilm sagen, ‚ich bin wahnsinnig echt, bei mir ist nichts vorgewusst, darum suche ich nach der Schärfe, darum habe ich ungünstige Lichtverhältnisse‘, oder er kann den Gegenstand, um den es geht, für einen Augenblick gar nicht ins Bild bringen. Und ebenso, im vierten und letzten Fall: ‚Ich meistere die Umstände vollständig und bin eigentlich wie ein Spielfilm‘. Also im glücklichen Fall verwechselt der Zuschauer für einen Augenblick Dokumentar- und Spielfilm.

Ehmann: Etwas grob zusammengefasst kann man sagen, dass die Kamera im Dokumentarfilm den Ereignissen hinterhergeht und im Spielfilm die Ereignisse antizipiert. Wir finden es besonders interessant, wenn diese Genres oder Gesten der Genres einander imitieren.

Farocki: Der Dokumentarfilm ist ja sehr oft eine Mischform, die szenische, deskriptive, atmosphärische Momente enthält, dann aber auch Statements, Interviews oder Kommentarteile, in denen ein langer Text zur Einführung eines allegorisierenden, symbolisierenden Bildes dient oder der aus diesen Schlussfolgerungen zieht. Auch das schnellst gemachte journalistischste, für die Tagesschau hergestellte Reportageformat hat szenische Momente, wie z.B. den Auftritt eines Politikers. Man sieht ihn kurz gehen, bevor er am Pult steht und etwas sagt. Dieses narrative Element ist bereits Anlehnung an den Spielfilm. Überhaupt, wenn ein Dokumentarfilm mit Schuss/Gegenschuss arbeitet, also mit dieser Form der Raumzerlegung, ähnelt er sich dem klassischen Spielfilmverfahren stark an.

Ehmann: Zum Fiktionalen, zum Story-Film, gehört, dass der Aufnahmestab mit dem arrangierten Ereignis vertraut ist. Die Ereignisse wurden so arrangiert, dass sie für eine bestimmte Erzählabsicht funktionieren. Die dokumentarische Kamera kann gegenüber dem profilmischen Geschehen einen beobachtenden Standpunkt einnehmen. Wenn der Spielfilm also einen dokumentarischen Kamerastil anwendet, tut er so, als sei er unkontrolliert, beobachtend und setzt also auf eine Analogisierung von natürlichem und filmischem Sehen. Das geht auch anders

herum: der Dokumentarfilm tut so, als sei er ein Spielfilm und vermeidet Spontaneität und Vieldeutigkeit.

Farocki: Was Theoretiker oft gesagt haben: Jeder Film ist auch ein Dokumentarfilm seiner eigenen Produktion oder dessen, was am Set abläuft. Also buchstäblich eine Inszenierung, die nicht vollständig kontrollierbar ist und Überraschungsmomente enthält.

Ehmann: Oder das, was bei den Gebrütern Dardenne häufig auftaucht: Sie filmen Abläufe mit einer ruhigen beobachtenden Kamera, die sozusagen in Realzeit ablaufen. So gibt es in „Le Fils“ (2002) die Holzarbeiten, die oft in einer Einstellung kunstvoll und lange gefilmt werden. Ich denke, das sind fast die Methoden des Direct Cinema, das Nichteingreifen in das Profilmische. Lange beobachten und nicht schneiden. Da gibt es Szenen von mehr als 7 Minuten ohne Schnitt. Sehr erstaunlich.

Farocki: Oder nehmen wir diese Szene in „Le Fils“, in der der Junge bei der Übung von der Leiter abrutscht und auf die Schulter genommen werden muss. Doch der Mann, der ihn trägt, hat Rückenschmerzen, und die Last wird ihm zu schwer. Wenn man diese Christophoruszene nimmt, sieht man zwar, dass sie ohne Schnitt ist, aber in einer so wahnsinnig raffinierten Ablaufinszenierung realisiert wurde, in der die Ereignisse erstens schnell gehen, und zweitens mit einer elliptischen Filmaufnahme so operieren, dass trotzdem eine sehr starke Verdichtung vorliegt. Nur eben nicht die übliche Verdichtung wie beim Schnitt, also dass man anfängt zu hämmern, Schnitt, etwas näher ran, Schnitt, ein bisschen Zeit ist vergangen. Das wird eben vermieden. Die Kondensation gelingt dem Film dennoch durch dieses elliptische Verfahren. Man hat einerseits das Gefühl, das ist ja unglaublich raffiniert, und gleichzeitig das Gefühl, das ist ja vollständig dokumentarisch und nichts ist kontrolliert. Beide Momente sind bei den Dardennes anwesend.

Ehmann: Oder die Kamera in „Rosetta“ (1999), die der Hauptperson in Echtzeit folgt, während sie durch das Gebüsch geht.

Pantenburg: Zum einen geht es also darum, dass die dokumentarische und die nicht-dokumentarische Geste mit bestimmten Erzählver-

fahren verbunden sind. Wäre die Kamera die Instanz, an der sich solche Fragen in hohem Maße entscheiden?

Ehmann: Ich glaube, dies ist deshalb sehr wichtig und wurde in der Filmtheorie oft übersehen, weil es mit einer bestimmten technologischen Vorgeschichte verbunden ist. Das Direct Cinema kam ja erst in den 60er Jahren auf, weil es die bewegliche 16-mm-Kamera gab, mit Synchronon gearbeitet wurde und man immer flexibler wurde. Mit der Entstehung der Videotechnik hat wieder eine neue Phase eingesetzt. Ich glaube, dass dies manchmal übersehen wird, wenn man nur semiotisch an Filme rangeht und sie so analysiert. Darauf zu insistieren, auf die Kamera zu achten, könnte ein kleines Korrektiv sein, glaube ich.

Farocki: Es gibt natürlich noch andere Strategien, die dokumentarische Kamera ist nur eine von vielen. Wir werden in dieser Veranstaltung erst einmal versuchen, uns auf die Kamera zu konzentrieren. Also sehr vereinfacht: Wackelt die Kamera, wenn sie etwas sucht, oder gleitet sie immer elegant in die idealste Position? Diese verschiedenen Haltungen – Gesten – wollen wir erst einmal auflisten und kommentieren.

Pantenburg: Ein Festival wie das Berlin Documentary Forum braucht einen starken Begriff des Dokumentarischen. Vor diesem Hintergrund ist interessant, dass Ihr diesen als Kategorie, die ein festes Korpus bezeichnet, in Frage stellt, aber gleichzeitig auch daran festhalten wollt, indem Ihr sagt, es gibt dokumentarische Gesten, die in Spielfilmen, in Dokumentarfilmen, auch in Fernsehreportagen auftauchen können. Es geht also immer um Mischungsverhältnisse von dokumentarischen und anderen Gesten.

Ehmann: Wobei man zuspitzen könnte, wir behaupten, das Dokumentarische ist so stark, dass es sogar den Spielfilm infiziert.

Farocki: Ja, in Bezug auf das, was man Stil nennen könnte, Kamera als Stilelement. Bei meinen eigenen Filmen, beispielsweise bei „Nicht ohne Risiko“ (2004), habe ich bemerkt, dass es mir Spaß macht, für eine Weile den Schnitt so zu machen, dass die Leute denken, das muss mit zwei Kameras gedreht sein, das geht ja sonst gar nicht. Dass also wie beim Spielfilm im richtigen Augenblick umgeschnitten wird, das Gegenüber

genau die Reaktion zeigt, die es auch im Spielfilm zeigen würde, z.B. verständnisvoll nickt, unterbrechen will und endlich unterbricht, und all diese Dinge. Und zwischendurch zeige ich den wackeligsten Schwenk von A nach B, um zu zeigen, dass wir nur eine Kamera haben und natürlich nicht alles mitkriegen. Ich dachte immer, das wäre meine Lust am Reinlegen, so ein bisschen Verarschen beim Erzählen. Dann bin ich dahinter gekommen, es ist doch etwas banaler. Dokumentaristen müssen – selbst, wenn sie den Mut zum Kontingenzfilm haben, also zum Film, in dem sie nicht beherrschen, was sie erzählen – beweisen, dass sie keine Dilettanten sind. Es gibt ein großes Bestreben, vor allen bei den Kameraleuten, zu beweisen, dass sie nicht zu doof sind, die Schärfe zu finden, das richtige Licht etc. Sie erlauben sich zwar solche Momente wie etwa bei Klaus Wildenhahn, der ganz kühn auf eine Person schwenkt, dann erst die Schärfe nachzieht, ein bisschen zurückzoomt. In einem Film wie „Heiligabend auf St. Pauli“ (1968) sieht man, dass die Kamera gut steht, der Abend schön erfasst ist, zergliedert und dann wieder zusammengebracht wird. Dann kann man sich auch wieder erlauben, dass etwas aus dem Ruder läuft. Diese sogenannten *production values* sind auch im Dokumentarfilm sehr stark.

Ehmann: Gerade gestern haben wir ähnliches in der tollen Serie „Breaking Bad“ (2008 ff.) entdeckt. Darin gibt es Zeiträufmomente, in denen die Dinge ganz schnell erzählt werden ... Da gibt es Jumpcuts, die Kamera ist völlig schräg, als könnte sie nicht gerade gucken. Das ist ein tolles Beispiel für eine hochaufwändig gedrehte Serie, die diese Elemente bewusst einbaut.

Pantenburg: Kann man das genauer historisieren? Hat sich im Laufe der Filmgeschichte ein Repertoire an Gesten entwickelt, auf das ein informierter und gut geschulter Regisseur dann jederzeit zugreifen kann? Nicht im Sinne einer beliebigen Verfügbarkeit, die Gesten sind natürlich weiterhin kodiert und sind erzählerisch spezifisch. Doch es scheint mir so, dass gerade in den Filmen der letzten Jahre eine große Kunstfertigkeit darin besteht, auf solche historisch entwickelten dokumentarischen oder fiktionalen Gesten zuzugreifen und immer wieder Überraschendes aus diesen Verbindungen zu machen. „Breaking Bad“ wäre ein Beispiel.

Farocki: Wahrscheinlich ist das wie bei der filmischen Darstellung des Traums: Früher musste sich jemand hinlegen und die Augen schließen, dann verschwamm das Bild mit einem Überblendungstrick wie eine Wasseroberfläche, und man verstand: Das ist ein Traum. Bei einem Film wie „Don't Look Now“ (Wenn die Gondeln Trauer tragen, 1973) dagegen weiß man nie, auf welcher Zeitebene man sich bewegt, ob es sich um eine Antizipation oder eine Rückblende handelt, ob gerade imaginiert wird oder nicht. Diese Form wurde irgendwann zum erzählerischen Standard. Mittlerweile kann sich auch ein Dokumentarfilm erlauben, in der Zeit zu springen, ohne dass eine Tafel eingeblendet werden muss. 1992 hörte ich von Thomas Elsaesser einen Vortrag, der mir gut gefiel. Seine These war, dass der Mainstream-Film früher alles, was er erzählte, vorgeblich ganz ernst nahm. So gibt es vielleicht in den frühen Bond-Filmen Episoden, die man humoristisch nennen könnte: Lotte Lenya etwa in ihrer Terrorfabrik oder ähnliches. Aber die Filme machen keinen Witz über sich selbst. Erst später werden die Bond-Filme zu Parodien ihrer selbst. Ich glaube, dass sich im Laufe der Zeit auch die Rolle der Kamera und des Erzählers gewandelt hat. Man muss das heute viel cooler machen. Man kann ruhig viele kaputte Bilder hintereinander bringen, aber man muss trotzdem seine Kompetenz beweisen.

Pantenburg: „Heiligabend auf St. Pauli“ wurde Weihnachten 1967 gedreht. Hier ein Wildenhahn-Zitat, das ich interessant fand, weil es den Punkt berührt, den du eben nanntest, dass sich das Dokumentarische, wenn es auch das Unprofessionelle bedeuten kann, wiederum gegen das Dilettantische abgrenzen muss. Da heißt es: „Der altgediente Handwerker und Schöpfer ist geneigt zu sagen: 'Da kann ja jeder kommen und seine Pflastermalerei als mehr als nur zweckgebunden verkaufen, dem Dilettantentum, der Traumtänzerie, der Faulheit, der Abgeneigtheit zum Lernen wird damit Tür und Tor geöffnet.' Zweierlei wäre dazu zu sagen. Erstens: Warum nicht? Und zweitens: Ein übermäßiges Angebot von Produktion lehrt Unterscheidungsvermögen.“ Ihr hattet die beiden Begriffe Kontrolle und Kontingenz als zwei wichtige Pole eingebracht. Als ich den Film von Wildenhahn noch einmal sah, fiel mir auf, dass er auf ganz verschiedenen Ebenen mit Kontingenz arbeitet. Erstmals gibt es natürlich diese kontrollierte Setzung, es gibt diesen

Handlungsort, eine Kneipe, und es gibt diesen privilegierten Zeitpunkt, Heiligabend auf St. Pauli. In diesem Rahmen passiert aber ganz viel, was nicht voraussehbar ist: die Sprechweisen der Leute, die Dialoge, ob es zu Prügeleien kommt oder nicht etc. Und anschließend wird dann ein zwölf bis dreizehnstündiger Zeitraum auf 50 Minuten enorm verdichtet, was eine wahnsinnige dramaturgische Leistung darstellt. Da fragte ich mich, ob man in eurem Sinne die dokumentarischen Gesten erst einmal auf der Bildebene identifizieren könnte, die Kamerabewegung und Ähnliches erfasst? Und ob der Aspekt der Kontrolle erst später über den Schnitt und seine quasi erzählerische Verdichtung mit hinein kommt?

Farocki: Aber Kamera antizipiert ja Schnitt. Wenn ich Kamera sage, meine ich zugleich auch Schnitt. Schon deshalb, weil ja beim Schnitt entschieden wird, was man zeigt und was nicht. Kameraleute lernen ganz früh beim dokumentarischen Drehen, nicht so zu filmen, dass das keiner mehr schneiden kann. Darum gibt es eine fast automatische 20-Sekunden-Phasierung, in der man sich die Option offen hält, immer auch etwas anderes aufzuzeichnen, falls das schlecht ist, was man gerade aufnimmt. Und so wird der Film bereits so aufgenommen, dass man sich zum Beispiel automatisch an die Wirtin anlehnt, wenn der Kameramann merkt, diese Figur steuert das Ganze. Dazu tendieren Dokumentarfilme immer leicht. Es gibt mehr Texte, die vor der Gefahr des Direct Cinema warnen, als solche Filme ... Schon vor vielen Jahren las ich in einem Artikel in der Filmkritik, dass man sich immer an einen Protagonisten anlehnen soll. Das heißt, während des Drehens ‚castet‘ der Direct-Cinema-Mensch natürlich leicht einen Dieter Bohlen ... Einfach denjenigen, der am interessantesten oder expressivsten ist.

Ehmann: Das ist sehr interessant in Bezug auf Kontrolle und Kontingenz. Die Kontingenz im Direct Cinema oder im Dokumentarischen wird sozusagen abgegeben und wieder kontrolliert darüber, dass man die Sujets wählt, die von sich aus eine Geschichte erzählen, die konfliktgeladen ist. Ich finde es lustig, dass genau dies immer als unkritisches Verfahren kritisiert wurde. Dabei ist es eher ein Gesetz des Dokumentarischen, dass man ein Auge für die Stoffe entwickelt.

Pantenburg: Von Wildenhahn werdet ihr auf dem Festival „Der Reifenschneider und

seine Frau“ (1968/69) zeigen. Wofür steht Wildenhahn? Geht es Euch um den individuellen Film oder um die Methode und Form aus den 60er Jahren, wie sie sich am Beispiel dieses Films herausgebildet hat?

Ehmann: Wildenhahn steht für jemanden, der sein Handwerk sehr gut beherrscht, aber zulässt, dass es unkontrollierte Momente gibt. Wie wir vorhin schon zu „Heiligabend auf St. Pauli“ sagten: Es stört ihn nicht, wenn mal jemand durchs Bild geht oder sogar im Bild steht.

Farocki: Oder dass die entscheidende Figur leider nicht sichtbar ist, weil sie zu weit geht.

Pantenburg: Oder er selbst es ist, der ins Bild läuft.

(Alle lachen)

Ehmann: Ein anderes Beispiel von uns ist der rumänische Film „Moartea domnului Lazarescu“ (Tod des Herrn Lazarescu, 2005) von Cristi Puiu. Darin gibt es fantastische Fehlschwenks, so als würde die Kamera nicht wissen, wo der Protagonist ist, um sich dann zu korrigieren. Ich glaube, dass dies hochartifiziel ist – das Spannungsverhältnis zwischen den Leuten, die Klaus in die Kamera laufen, und diesem Artifiziel, das interessiert mich.

Pantenburg: Auf der Ebene des Phänomens kann man beide erst einmal nicht voneinander unterscheiden. In beiden Fällen ist es ein Schwenk, der ins Nichts geht.

Farocki: Das ist schon ein sehr merkwürdiges Zitat aus dem Dokumentarischen. Cristi Puiu macht dasselbe in „Aurora“ (2010), auch wenn dieser Film weniger dokumentarisch aussieht, als „Der Tod des Herrn Lazarescu“. Auch da kommt diese manierierte Falschverschwenkung oder Pseudoverschwenkung vor.

Pantenburg: Ich fühlte mich erinnert an einen Text von Jean-Louis Comolli aus dem Jahr 1969 über die Frage des Direkten. Seine Beispiele sind da unter anderem Jean Eustache und Jacques Rivette, Regisseure, die großes Vertrauen in die Kontingenz setzen. Comolli spricht von „Akkumulation als Verfahren“: Man dreht sehr viel und vertraut darauf, dass sich aus dem Material eine Erzählung ergeben wird.

Es ist also eine Art von aufgeschobener Kontrolliertheit, in der der Kontingenz erst einmal viel Raum gegeben wird. Bei den Filmen handelt es sich, landläufig gesagt, um „Spielfilme“, auch wenn ihre Erzählungen auf vielen Ebenen von völlig zufälligen Momenten durchdrungen sind. Comolli macht am Begriff des Direkten klar, wie trügerisch es ist, wenn die Leute denken, „direkt“ wäre gleichbedeutend mit „unvermittelt“, „1:1“ oder „objektiv“. Er betont, dass diese Direktheit immer ein Effekt von Techniken, Materialien, der Beweglichkeit von Kamera- und Tongeräten ist. Diese Frage lässt sich gut an das anschließen, was ihr zeigen wollt: an die Positionen aus den 60er Jahren sowie an die starke Konjunktur dokumentarischer Gesten der letzten zehn, zwanzig Jahre. Wie würdet Ihr das Verhältnis zwischen diesen beiden Zeitenpunkten beschreiben? Ist es so, dass diese Gesten noch einmal neu erfunden werden können, weil es Video- und DV-Kameras gibt? Oder womit hängt es zusammen, dass es so viele interessante Einsätze dieser dokumentarischen Gesten gibt?

Ehmann: Ich kann die Frage allgemein jetzt nicht beantworten. Mir fällt dazu nur etwas ein, was ich interessant finde. „Sombre“ (1998) von Philippe Grandrieux ist ja so gedreht, dass man eigentlich meinen könnte, das geht nur mit Video, weil es zu riskant ist. Er geht so vor, dass er dem Kameramann nicht sagt, worum es geht. Der Kameramann dreht eine Szene, die arrangiert ist, weiß aber nicht, was passiert, und das gleich mehrfach ...

Farocki: Und er wiederholt sie nie auf gleiche Weise, sondern er entwickelt sie immer wieder, und muss die Sequenz später aus diesen Bruchstücken zusammensetzen.

Ehmann: Genau. Und da würde man doch meinen, dass das eigentlich aus dem Video kommt. Aber Grandrieux hat „Sombre“ auf Film gedreht. Es gibt Kamerastrategien oder Verfahren, die auch in den 60er Jahren schon hätten gemacht werden können, die aufgegriffen werden – dann wiederum gibt es Verfahren, die der Film vom Video gelernt hat und dann aber als Film wieder angeeignet werden.

Pantenburg: Ähnlich irritierende Momente gibt es etwa bei Claire Denis, wenn jemand in seine eigene Subjektive hineinläuft. Da findet ein

merkwürdiger Instanzwechsel statt: Es ist ein Umschlag von einer sehr reduzierten Erzählhaltung, einer Ich-Perspektive, in die Außenrolle eines objektiveren Erzählers. Solche Mischungsverhältnisse, in denen minimale Umschwünge zwischen verschiedenen Erzähloptionen sichtbar werden, wären auch für euer Projekt interessant.

Farocki: Das ist richtig. Man könnte hier aber auch über deine Untersuchung des Schwenks als Formstrategie und Methode sprechen.

Pantenburg: Der Impuls, darüber nachzudenken, was Kameraschwenks eigentlich sind, kam durch die Filme von Gerhard Friedl, in denen der Schwenk eine sehr prominente Operation ist. Diese Filme, „Knittelfeld“ (1997) und „Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?“ (2004), würde man als Dokumentarfilme bezeichnen, doch die eingesetzten Schwenks sind überaus kontrolliert und durchdacht. Man merkt, dass Friedl und sein Kameramann sich sehr viele Gedanken darüber gemacht haben, wo die Kamera steht, ob von hier bis dort, um 180° oder 90° geschwenkt wird. Und trotzdem ist das, was innerhalb dieses räumlich und zeitlich definierten Rahmens geschieht, dem Zufall überlassen. Und mit der Stimme aus dem Off kommt noch etwas ganz anderes mit hinein, eine merkwürdige Erzählhaltung zum Material. Das war der Ausgangspunkt, über Schwenks nachzudenken ...

Farocki: Meinst du den autonomen Schwenk oder Schwenk überhaupt?

Pantenburg: Ich habe mich erst einmal auf die autonomen Schwenks beschränkt, also auf Schwenks, die auf keiner erzählerischen Absicht beruhen und keinem geplanten Geschehen im Bild folgen. Denn hier scheint der Schwenk am meisten über sich selbst preis zu geben, weil er sich seiner selbst am bewusstesten ist. Dabei kann es sich um einen Experimentalfilm, einen Dokumentar- oder Spielfilm handeln – die Unterscheidbarkeit zwischen Dokumentarischem oder Fiktionalem scheint mir in einzelnen Kameraoperationen erst mal ein Stück weit suspendiert zu sein. Die Frage wäre eher, wie das Dokumentarische erzeugt wird. Entsteht es durch bestimmte Schwenks oder ist es ein Phänomen der Montage? Oder wird es allein dadurch erzeugt, dass im Vorfilmischen keine

inszenierte Handlung stattfindet – geht es also um das Ausbleiben von Erzählung? Anders gefragt: Wie wird das Dokumentarische oder Fiktionale in einfache Operationen wie den autonomen Kameraschwenk eingetragen?

Farocki: Der motivierte Schwenk ist deutlich eine Operation: Man folgt einem Protagonisten, weil man die Erzählung über ihn nicht abreißen lassen will. Der autonome Schwenk kann auch eine Operation sein: Wenn etwa die Kamera irgendwo hin schwenkt um zu zeigen, dass dort jemand steht, etwa ein Polizist, der die Szene beobachtet. Aber meistens drückt der autonome Schwenk einen Umschlag vom Narrativen ins Deskriptive aus: verlassen wir unseren Helden und schauen wir auf die Welt, die ihn umgibt. Ich denke, jeder Schwenk hat einen gestischen Anteil. Ist nicht nur Operation, sondern auch Zeichen für eine Autoren-Haltung.

Antje Ehmann ist Autorin, Filmwissenschaftlerin und Filmkuratorin, sie lebt in Berlin.

Harun Farocki ist Filmemacher und Autor, er lebt in Berlin.

Volker Pantenburg ist Filmwissenschaftler und lehrt an der Bauhaus-Universität Weimar.

HEILSAME ENTFREMDUNG

ANMERKUNGEN ZU DER AUSSTELLUNG

„A BLIND SPOT“

CHRISTOPHER PINNEY

Hat nicht der Photograph – Nachfahr der Auguren und der Haruspexe – die Schuld auf seinen Bildern aufzudecken und den Schuldigen zu bezeichnen?

Walter Benjamin¹

Unschwer können wir uns vorstellen, wie sich dieser Gedanke Benjamins – der im Zusammenhang einer Diskussion Eugène Atgets steht – auch als Motto für eine bestimmte Form des engagierten Fotojournalismus verwenden ließe, der darauf abzielt, *die Schuldigen* herauszustellen. Aber dieser Vorschlag, die Fotografen als Abkömmlinge der Auguren und Haruspices zu sehen, verweist uns auf eine ganz andere Weise, die Beziehung zwischen dem Bild und dem, was es repräsentiert, zu begreifen.

Augurik, eine griechische Wissenschaft, die auf der eingehenden Studie der Verhaltensweisen von Vögeln beruht, wurde von den Römern vervollkommnet, die ein Kollegium von Auguren bestellten, die „allein befugt waren, die ‚Auspizien‘ abzunehmen, das heißt, die Zeichen zu lesen“.² Auspizien wurden vor jedem wichtigen politischen oder militärischen Ereignis eingeholt, dazu konnte die Beobachtung geheiligter Hühner zählen, die Heere mit sich in den Krieg führten, oder eine Linie, die der Augur mit einem Stab zog, um einen relevanten Himmelsbereich (*templum*) zu definieren, in dem wilde Vögel zu beobachten waren.³ Haruspizen, etruskische Wahrsager, die zu Rivalen der Auguren wurden, suchten auch Aufschlüsse über den Willen der Götter, in ihrem Fall durch das Studium von Eingeweiden oder manchmal durch die Beobachtung von Blitzen, deren Häufigkeit und Richtung als bedeutsam galten.⁴

Atget war in Benjamins Deutung ein Vorläufer des Surrealismus. „Als erster desinfiziert er die stickige Atmosphäre, die die konventionelle Porträtfotographie der Verfallsepoche verbreitet hat.“⁵ Seine Bilder eines mysteriös leeren Paris nahmen der Fotografie das Gesicht, auf das es üblicherweise besonders ankam, und privilegierten stattdessen eine andere Physiognomie. Durch seine Aufmerksamkeit auf das „Verschollene und Verschlagene“⁶ wirkt Atgets Stadt wie

„ausgeräumt“ und bereitet so „eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch“ vor.⁷

Seine menschenleeren gepflasterten Straßen, stillen Hinterhöfe und eingefrorenen Ladenfasaden wandten sich gegen „den exotischen, prunkenden, romantischen Klang der Stadtnamen“⁸, wie Benjamin eindrücklich formulierte, und bewerkstelligten einen Übergang von einer konventionellen faziellen Physiognomie zu einer öffentlichen Physiognomie. Konventionelle Porträtkunst nahm das menschliche Gesicht als *fons et origo* bedeutsamen Ausdrucks. Atget hingegen wurde zum Pionier einer anderen Weise dessen, was Gilles Deleuze und Félix Guattari als „Vergesichtlichung“ beschrieben haben.⁹ In „Das Bewegungs-Bild: Kino 1“ beschreibt Deleuze, wie Vergesichtlichung – eine Form von Landschaft gewordener Physiognomie – durch filmische Großaufnahmen erreicht wird, die das Gesicht wie eine Landschaft erscheinen lassen, der „die Betrachter eine Bedeutung aus ihren dunkleren oder verborgenen Regionen zu entnehmen suchen“¹⁰. Atget vergesichtlichte Paris und entfernte die Fotografie dabei von dem menschlichen Gesicht als dem Ground Zero von Intention, Bedeutung und Klarheit und führte sie hin zu einer anderen und opakeren Topographie.

Die frühe Fotografie, wenn wir Benjamin folgen, verlagerte die Aura auch in ihren „letzten Rückzugspunkt“ – das Gesicht. Die Technologie für die Produktion dieser Gesichter schuf einen neuen Zeit-Raum: „Das Verfahren selbst veranlasste die Modelle, nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein zu leben; während der langen Dauer dieser Aufnahmen wuchsen sie gleichsam in das Bild hinein und traten so in den entschiedensten Kontrast zu den Erscheinungen auf einer Momentaufnahme (...)“¹¹ Entsprechend stark und ausdrucksvoll waren die individualisierten Physiognomien, die in den Daguerrotypen übertragen wurden. Benjamin zitiert das Unbehagen des Fotografen Karl Dauthendey an der gesichtlichen Präsenz in diesen frühen Bildern: „Man scheute sich vor der Deutlichkeit der Menschen und glaubte, daß die kleinen winzigen Gesichter der Personen (...) einen selbst sehen könnten.“¹² Aber für Benjamin lenkt die Aufmerksamkeit auf das von ihm sogenannte „seelenvolle Porträt“ nur ab von dem, was der Kamera „ursprünglich verwandter“ ist. Für die notwendige Arbeit der

Fotografie war das Gesicht ein Umweg. Wie die Psychoanalyse uns einen Zugang zum instinkthaften Unbewussten erschließt,¹³ so erlaubt uns die Fotografie, wenn sie dem folgt, was ihr wahrhaft „ursprünglich“ ist, die Entdeckung des Optisch-Unbewußten, das von Praktiken der Prophetie und Wahrsagerei umgeben ist. Benjamin beschreibt Karl Blossfeldts Großaufnahmen von Pflanzen, in denen „älteste Säulenformen, im Straußfarn (der) Bischofsstab, im zehnfach vergrößerten Kastanien- und Ahornsproß To-tembäume, in der Weberkarde gotisches Maßwerk zum Vorschein“ kam.¹⁴

Technologie gibt sich hier als magischer Vorgang zu erkennen, als eine Form der Diagnose. Fotografie, so fährt Benjamin in einer entscheidenden und zu Recht häufig zitierten Formulierung fort, „eröffnet (...) in diesem Material die physiognomischen Aspekte, Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen, deutbar und verborgen genug, um in Wachträumen Unterschlupf gefunden zu haben, nun aber, groß und formulierbar, wie sie geworden sind, die Differenz von Technik und Magie als durch und durch historische Variable ersichtlich zu machen.“¹⁵

Atget wird als formaler Wegbereiter der fotografischen Moderne gepriesen. Man kann ihn als Vorläufer so unterschiedlicher Ausübender des fotografischen Metiers wie Walker Evans oder Bernd und Hilla Becher¹⁶ sehen, wie auch für die Arbeit aller in „A Blind Spot“ vertretenen Künstler. Von Atget zu Thierry Knauffs „Le Sphinx“ (1986) und David Goldblatts „The Structure of Things Then“ (1998) ist es nur ein kleiner Sprung. Knauff wie Goldblatt nehmen auch Landschaft und Architektur als die Elemente ihrer nicht-faziellen Physiognomie. Mit Atget, schrieb Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz, wurden Fotografien zu „Beweisstücke(n) im historischen Prozeß. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus.“¹⁷ Knauffs Film ist von einer Atget vergleichbaren Wahrnehmung geprägt, ähnlich wie Michael Hanekes „Das weiße Band. Eine deutsche Kindergeschichte“ (2009) August Sanders fotografischer Ästhetik eine filmische Form gibt. „Le Sphinx“ beginnt mit einer langen Kamerafahrt entlang einer Hecke, die eine Atget-ähnliche Ansicht voranstellt, bevor sie an der nach außen blickenden Sphinx innehält, die in der Landschaft den Akzent setzt. Diesem Symbol geheimen Wissens und Wünschens tritt die Kamera dann direkt „vor das Gesicht“. Die Betrachter

sehen ein „Gesicht“, aber kein menschliches (es scheint, wie in der griechischen Verkörperung, ein weibliches zu sein¹⁸), das einem tierischen Körper aufsitzt. Es ist, wie man es kennt, leer, eine Zone des Übergangs vom Motor der gestikulierenden „vieräugigen Maschine“ in einen in Auflösung befindlichen Raum anderer physiognomischer Formen, reich an politischer Bedeutung. Das Voice-over überlagert zunehmend statischere Bilder, in denen anscheinend zufällige menschliche Formen sich mit diesem problematischen Gesicht und mit Fragmenten aus Jean Genets Text aus dem Jahr 1983 „Vier Stunden in Chatila“ verbinden. Knauffs eröffnender Auszug aus Genets Text gibt auch der Frage Raum, was der Fotograf zeigen kann, und was nicht. Eine Fotografie hat, wie ein Fernsehschirm auch, nur zwei Dimensionen und kann nicht durchwandert werden. Für Genet war der Gang durch Sabra und Chatila „wie das Himmel-und-Hölle-Spiel“, eine dreidimensionale Kinoästhetik, während er sich einen Weg bahnt zwischen Leichen hindurch und über sie hinweg, „verdreht und verbogen, mit ihren Füßen gegen eine Wand gedrückt, und ihrem Kopf gegen eine andere“.¹⁹ Fotografie kann das nicht geben, zeigt nicht, wie du „über Leichen springen musst, um vorwärtszukommen“. „Le Sphinx“ ist um den Archetyp einer unentzifferbaren Physiognomie zentriert und entwirft einen experimentellen Raum für eine andere deterritorialisierte Gesichtlichkeit, die zweifelloso Hinweise auf „historische Begebenheiten“ mit einer „verborgenen politischen Bedeutung“ gibt.

Eine ähnliche Faszination für den Übergangs- und Übersetzungsraum zwischen Gesichtern und Körpern und Körpern und Räumen bestimmt Jeff Walls trostloses „Cold Storage“ (2007). Ein leerer Raum gähnt vor dem Betrachter. Auf den ersten Blick ist hier alles das verkörpert, was die Betrachter nicht sind: Beton, Verfall, Todes-schauer. Aber es ist ein Bild, das sich allmählich als das Alter ego, oder der inverse Spiegel der Betrachter zu erkennen gibt, ein Raum, der für die Aufbewahrung von Fleisch dient. Nun, da er leer und ausgeräumt ist, zeugt sein Verlassen-sein von einer Abwesenheit, einer Abwesenheit, in der seine Raison d'être zu erkennen ist, die einmal warmes, belebtes Fleisch war.

In Goldblatts maßgeblichem Werk ist die politische Bedeutung selten versteckt. Das Projekt erforscht einen historischen Vorfall von Koloni-

sierung und räumlicher Separation, der starke Bezüge zu denen hat, die „Le Sphinx“ bestimmen. Eine Gründungsgeschichte treibt immer noch buchstäblich Blüten in den Überresten von Jan van Riebeecks wilder Mandelhecke, die in einem von Goldblatts Bildern zu sehen ist. Sie wurde 1660 gepflanzt, um die indigenen Khoikhoi von den Gärten der Dutch East India Company fernzuhalten. Ein Teil der Hecke wächst immer noch in den Kirstenbosch Botanical Gardens. In einem anderen von Goldblatts Dokumenten erscheint der Tafelberg geheimnisvoll und nebelumwoben. Die suburbanen Rasenflächen und Vogelteiche der „White Group Area“ Bloubergstrand erscheinen daneben als ein ganz anderer Kontinent. In einem anderen Bild hat eine schwarze Hausbedienstete ihr Bett auf Behälter gestellt, die mit Sand gefüllt sind, sodass ein Ehemann oder Liebhaber versteckt werden konnte für den Fall einer Polizeirazzia zur Durchsetzung der Passgesetze. Der Group Areas Act aus dem Jahr 1950 schrieb vor, dass für schwarze und „coloured“ Beschäftigte getrennte Quartiere zur Verfügung standen, wenn sie auf den Anwesen weißer Besitzer arbeiteten. Partner durften nicht in den Räumen leben, die vom Arbeitgeber zur Verfügung gestellt wurden. Eine Zeitungsschlagzeile „Mood Men on the Way Back“ verleiht dem Bild zusätzliche Spannung. Auch sie verweist darauf, wie die „Strukturen“, an denen Goldblatt so gelegen ist, nicht nur tatsächliche räumliche Formen haben (luxuriöse Bungalows, armselige Behausungen in den Townships, das ganze Inventar staatlicher Geschichte), obwohl Goldblatt zweifellos auch davon fasziniert ist. Strukturen sind auch Beziehungen und abgebrochene Verbindungen.

Schwarz und weiß, Erde und Mond, nah und fern: es gibt einen ganzen Satz von Konstellationen, Umlaufbahnen, Parabolen, die Goldblatts „Vergesichtlichung“ ausmachen und die nach Auguren und Haruspizien förmlich stinken.

Als die Niederländer 1652 erstmals ihren Garten am Kap einrichteten, von dem sie sich nachwachsende Vorräte erhofften, tauschten die Khoikhoi, wie Goldblatt in einer der ausführlichen Legenden zu der Serie schreibt, bereitwillig Schafe und Rinder gegen den Tabak und das Kupfer, das die neuen Besucher mitgebracht hatten. Schon nach wenigen Jahren gab es Konflikte wegen des Zugangs zu Wasser und Weideland. Sie gipfelten in einem Angriff der

Khoikhoi im Jahr 1659, bei dem sie „Farmen angriffen, Getreidefelder zerstörten, und Vieh raubten“. Danach veranlasste van Riebeeck die Anpflanzung der neun Kilometer langen, wilden Mandelhecke. Diese Pflanze ist ausreichend dicht, um weder „Leute noch Vieh“ durchzulassen, außer an „kontrollierten Stellen“.

Man könnte sich leicht vorstellen, wie diese Geschichte und Goldblatts Fotografien ein Auslöser waren für Efrat Shvilys „100 Years“ (2012), eine Serie von, wie sie sagt, „weglosem Dickicht, ohne Horizont oder Ausflucht“. Die Bilder sind in einem Wirrwar verwoben und von verstörender Schönheit. Diese verästelten „Arabesken“ verweisen für Shvilys sowohl auf das Hundertjahrjubiläum des Jewish National Fund, der das ganze 20. Jahrhundert hindurch Aufforstungen in Palästina finanzierte, wie auch die „von Blättern überwachsenen Mauern des Schlosses, in dem Dornröschen schläft und nichts mitbekommt“. In dem Märchen der Brüder Grimm schläft Dornröschen hundert Jahre lang, um einem Fluch zu entgehen, demzufolge sie sich an einer Spindel tödlich verletzt wird. Bäume und Brombeergestrüpp wurden aufgeboten, sie zu beschützen. Sie bildeten eine Art unerreichbaren Schrein. Wie die Hecke von van Riebeeck waren die Wälder des JNF ein Mittel der Zurückweisung und der Kontrolle, das es erleichterte, das Land abwesender Palästinenser „abzulösen“. „Natur“ wird gemacht, um umstrittenes Land neu zu füllen und zu überschreiben, wie das auch in vielen anderen Siedlerkolonialgesellschaften geschah.

Das seltsam starke Verdichten von Distanzen und der Sinn für das politisch Groteske bei Goldblatt findet sich in einer ausführlicheren Erzählung wieder in Eric Baudelaires „L'anabase de May et Fusako Shigenobu, Massao Adachi et 27 années sans images“ (2011). 27 Jahre war die Japanische Rote Armee in Beirut aktiv, sie arbeitete dort mit der Popular Front for the Liberation of Palestine zusammen (der deprimierende Tiefpunkt dieser Zusammenarbeit war das Massaker auf dem Flughafen Lod in Tel Aviv 1972). Diese Geschichte verschränkt Baudelaire mit Xenophons Bericht von einer Armee zehntausender griechischer Söldner, die von Kyros dem Jüngeren rekrutiert wurden, um seinem Bruder Artaxerxes II den Thron streitig zu machen, und die dann als versprengter Haufen von Fremden in einem ihnen unbekanntem Land herumirrten

(in englischen Übersetzungen trägt die Anabasis häufig auch den Titel „Die persische Expedition“). Baudelaires Fahrt ins Landesinnere und Rückkehr an die Küste verweist detailliert auf Fusakos andauernde Haft und Adachis Reisebeschränkung. Adachi, ein wichtiger Avantgardefilmmacher, hilft Baudelaire in Japan und bekommt dafür im Gegenzug Filmaufnahmen aus Beirut, seiner geliebten Stadt, in der er Konflikte und Niederlagen erlebte. Immer noch hofft er auf eine heroische Erzählung. Baudelaire kann nur Bilder des Ferrari-Händlers in Beirut anbieten und solche von Wellen, die gegen die Hafenanfestigung schlagen.

Xenophon holte den Rat eines Auguren ein, als er sich in Ephesus aufmachte, um zu Kyros zu stoßen. Ein Adler hatte zu seiner Rechten geschrien, aber das war ein zweideutiges Zeichen. Der Seher deutete es als Zeichen eines großen und nicht eines gewöhnlichen Mannes, aber es deutete auch auf die Notwendigkeit harter Arbeit und auf die Möglichkeit des Scheiterns hin. Baudelaires Anabasis ist voll von ähnlichen Zeichen und entsprechenden Zweifeln.

Erinnern wir uns an Genets Stimme in „Le Sphinx“, wie er den Unterschied zwischen der Flachheit der Fotografie und seiner Erfahrung auf seinem Gang in Shatila und Sabra macht. Er hat den Eindruck, „ein Himmel-und-Hölle-Spiel zu erleben“. „Ich stieg über Leichen wie über einen Abgrund“, schreibt er später. Diese Frage der Bewegung in Beziehung zu Erfahrung und zum Bild (und genauer noch zum Bild in seiner Konstruiertheit durch einen Bewegungsverlauf) wird auch von Melik Ohanians „DAYS, I See What I Saw and What I Will See“ (2011) bearbeitet. Diese Arbeit stellt so etwas wie eine *Anabasis* für das Eisenbahnzeitalter dar. Film und Eisenbahn laufen seit den Brüdern Lumière auf „parallelen Geleisen“. ²⁰ Das Kino übernahm aus dem Eisenbahnzeitalter die Verkleinerungsform der Dolly-Schienen, die herkömmlicherweise dazu dienen, den Prozess der Entstehung einer gleichmäßigen Kamerafahrt unsichtbar zu machen. Die Infrastruktur der Kamerafahrt garantierte die Abwesenheit dieser störenden Anzeichen, die unabsichtlich darauf verweisen könnten, dass wir durch eine Filmkamera blicken. Ohanian beschäftigt sich mit einem von ihm so bezeichneten „Arbeiterlager“ in Sharjah in den Vereinigten Arabischen Emiraten. In diesem Zusammenhang ist es nur natürlich, dass er die

materiellen Bedingungen des Filmbildes und seiner „Verarbeitung“ geradezu ausstellt: hundert Meter Schienen, die die Kamera jeden Tag zurücklegte. Sie braucht dafür vier Minuten, danach wurden die Schienen abgebaut und neu verlegt, damit die Kamera weiterfahren konnte, an verstreuten Hinterhöfen, Fabriken und Arbeiterunterkünften vorbei. Die Dreharbeiten erstreckten sich über elf Tage, am Ende standen als Ergebnis 1100 Meter Bewegung mit einer Dauer von 42 Minuten.

Das Kommen und Gehen und das Gefühl von Zirkularität, das *Anabasis* zum Ausdruck bringt, ist in Vincent Meessens bemerkenswertem „Vita Nova“ (2009) aufgehoben. Auch hier werden wir mit einer absoluten Direktheit und Expliztheit zum Gesicht und seinen Wirkungen zurückgeführt. Das Gesicht, um das es hier geht, gehört auf den ersten Blick dem berühmten jungen, schwarzen, imperialen Loyalisten, der auf dem Titel der Ausgabe von Paris Match erschien, die Roland Barthes beim Barbier in die Hand gedrückt bekam. In den Mythen des Alltags, im zweiten Teil über Mythos heute, wird dies mit denkwürdiger Beiläufigkeit erwähnt: „Ich sitze beim Friseur, und man reicht mir eine Nummer von Paris Match.“ Auf dem Cover dieses berühmte Bild eines „jungen Negers in einer französischen Uniform ... er salutiert ... den Blick erheben und auf eine Falte der Trikolore gerichtet“. Dadurch kommt zum Ausdruck, so schließt Barthes, dass „Frankreich ein großes Imperium ist“ durch seine „absichtliche Mischung von Franzosentum und Soldatentum“. ²¹ In zweiter Instanz erscheint das Bild, das in „Vita Nova“ die Bedeutungsmacht hat, am Rande eines Bildes von dem Begräbnis von Louis-Gustave Binger, dem Kolonisierer der Elfenbeinküste, Gründungsmitglied der Akademie der Kolonialwissenschaften und Gründer der Kolonialpartei. Das Profil – eindeutig das von Barthes selbst – gehört zu Bingers Enkelsohn, der später anonym Fotos von seinem Großvater veröffentlichen sollte. Aber Bingers Namen überdauert in den surrealen, halb verlassenen Strukturen von Bingerville, das als Fotografie in der Architektur des Referenten überlebt. Wie die Fotografie von Barthes bewahrt sie das Damals-dort im Hier und Jetzt in all seiner Exorbitanz und Vollgeräumtheit. Wie jedes Bild enthält auch das von Bingerville eine beunruhigende doppelte Zeitlichkeit. Sie kommt in Roland Barthes Anmerkung zu Alexander Gardners Porträt von Lewis Payne kurz vor seiner

Hinrichtung in „Die weiße Kammer“ zum Ausdruck: „Er ist tot und er wird sterben.“

Meessens reichhaltiger Film hat bedeutsame Wechselwirkungen mit Ohanians „Days“ in Hinsicht auf die Zeitlichkeit von Bildern. Der Film verbindet eine Reihe von Anliegen bezüglich der Wirkmacht von Bildern sowohl auf einer formalen, semiotischen wie auf einer politischen Ebene. Die Ideen und die Biographie von Barthes werden verschränkt mit einer Meditation über fortdauernde neokoloniale Praktiken in Afrika, die sicherstellen, dass Kindersoldaten immer noch vor der Flagge salutieren. Barthes ist Vergangenheit (er „starb letztes Jahrhundert“), aber das Timbre seiner Stimme hallt nach, denn Wörter, wie er behauptete, sterben nie, sie verändern sich nur, werden „Avatare, Reinkarnationen“. Eine von Meessens zentralen Fragen ist, wie Raum identisch bleiben kann, wie in Binger-ville, wo gewöhnliche Zeit zu scheitern scheint. Meessen bemerkt die Erinnerung des Gegenwärtigen und vielleicht auch eine Erinnerung des Zukünftigen. „Wie bestimmen wir diese Desorganisation von Zeit?“, fragt er und gibt dann mögliche Antworten: „Historie/Hysterie?“

Für Meessen ist das zentrale Problem, wie man „sich weigern könnte, ein Erbe anzunehmen“. Wie könnten alte Bilder und Namen neue Verwendung und neue Kontexte finden? Er legt nahe, dass Bilder und Geschichte nur als solche konstituiert werden können, wenn wir uns entschließen, sie als solche (als Geschichte) zu sehen, und dass diese Möglichkeit sich aus unserem Ausschluss von ihnen ableiten lässt. In dieser Hinsicht teilt er Genets Misstrauen. Dieser hatte das zweidimensionale Bild den Erfahrungen auf einer Bewegung über „Abgründe“ hinweg verglichen. Meessen kontrastiert eine Geschichte, die Dokumente als „Zeugen“ aufruft (was unweigerlich zu einer schalen Erinnerung führt) gegenüber Erzählungen, in denen sich „Stimmen“ verteilen. Die Begehrbarkeit von Sprache im Gegensatz zu der Stasis der Bilder offeriert hier die Wahrscheinlichkeit heilsamer Entfremdung. „Das passende Wort ist eine Simulation ... eine Phantasmagorie“, schwärmt er, und suggeriert eine dünne Schicht, die sich durchbrechen lässt und eine Welt freigibt, in der sich Anordnungen und Neuankordnungen entfalten. Wenn das Bild eine „Stimme“ wird, dann erst ist es zur Selbstentfremdung fähig.

Joachim Koesters narkographische Untersuchungen der Parallelismen zwischen der doppelten Zeitlichkeit der Fotografie und Opium und Haschisch scheinen es möglich zu machen, das zeitlich Unbewusste der Fotografie als Alibi für analytische Narrative von großer Anmut und Aufschlussreichtum zu mobilisieren. In seinem schönen Text „Nanking Restaurant“ (2006) dokumentiert Koester die zwangsweise Verbreitung von Opium in China durch die East India Company, und die Auslöschung dieser Narkopolitik sowohl in der konventionellen Historiographie und in den verbleibenden Strukturen in Kalkutta, dem Kommandozentrum für diesen zerstörerischen Handel. Koester geht dann auf die Potentialität von Fotografie ein, die er unter der Oberfläche gegenwärtiger Amnesie zu sondieren vermag, ganz so wie die „Zauberkraft“ des Opiums selbst (wie De Quincey dies 1845 in den „Bekanntnissen eines englischen Opiumessers“ festhielt). Koester bemerkt, dass Opium für De Quincey ein „Portal“ war, das Zugang zu den „geheimen Inschriften des Geistes“ gewährt, und er beschreibt seine eigene Narkofotografie als eine Intervention, die es erlaubt, die „unterste Schicht auszugraben (...), indem man die richtige Chemikalie“ zur Anwendung bringt, um „verloren geglaubte Vorgänge“ freizulegen. Koesters Taktik wird in dieser Ausstellung auf Kalkutta angewendet, auf die implodierten Reste des globalen Opiumhandels, auf die Burg Alamut im Iran, den Ausgangspunkt der Haschischin-Legenden. Alle diese Orte werden Schauplätze für die Kamera. Sie wird mit chirurgischer Präzision geführt, um die Sedimentierungen von Epochen zu durchdringen. So, wie De Quincey darauf bestand, dass das magische Opium (und sein „fabelhaftes Vermögen“) und nicht der Opiumesser selbst der Held seiner Geschichte war, so entwickelt Koester eine tiefgehende Untersuchung der magischen Vermögen der Fotografie und deren narko-chemischer Fähigkeit, eine Vergangenheit neu zu erschließen, die dem gewöhnlichen menschlichen Blick verschlossen bleibt.

Schwer greifbare Anordnungen und Neuankordnungen prägen auch Hassan Khans bemerkenswerte Arbeit „Jewel“ (2010). Pulsierende Lichter mutieren in das bedeutungsschwangere Bild eines Fisches und dann in einen Kaaba-artigen Disco-Projektor, um den herum Teilnehmer an einem flüchtig beobachteten Straßendisput eine undurchschaubare Choreographie

vollführen. „Jewel“ ist auf eine wilde Weise unterhaltsam. Der Film führt uns in das Reich der Auguren und Haruspizien: zufällige Zeichen ohne jede Möglichkeit der Dekodierung. Entfremdung ist schließlich auch am Werk in Christopher Williams' beispielhafter Abweichung von der konventionellen Physiognomie des Mitleids. „Angola to Vietnam“ (1989) besteht aus 27 Fotografien von aus Glas geformten Modellen von botanischen Arten aus der Harvard Botanical Museum Blaschka Collection. Äthiopien zum Beispiel wird durch den vertrauten Kaffee Arabica repräsentiert, Indonesien durch die Banane Musa paradisiaca. Die meisten der anderen Muster sind weniger leicht erkennbar. Wenn man sich diese Muster im Jahr 2012 ansieht, fragt man sich, wie Syrien oder Bahrain in einem auf den heutigen Stand gebrachten metaphorischen Verzeichnis mit botanischen Mustern hinter Glas vorkommen würden. Fotografisch ist die Serie wohl dazu angetan, die Betrachter an Karl Blossfeldts Vergrößerungen von Pflanzenformen denken zu lassen, und es ist schwierig, sich vorzustellen, dass diese Bilder und Benjamins Beschäftigung damit sich nicht auf Williams' Strategie ausgewirkt hätten (sein Interesse an der Neuen Sachlichkeit ist gut bekannt). Erinnern wir uns, dass Blossfeldts „erstaunliche Pflanzenfotografien“ Benjamin als Beispielmoment dafür dienen, was „für die Kamera ursprünglich ist als die atmosphärische Landschaft oder das seelenvolle Porträt“. Das „seelenvolle Porträt“ ist der geläufige Ort eines bestimmten Typs engagierter Fotografie, die das manifestieren kann, wofür zuletzt der Begriff „grausame Ausstrahlung“²² (cruel radiance) geprägt wurde. In Williams' Projekt sind Länder katalogisiert, die im Jahresreport 1985 von Amnesty International als Orte verzeichnet sind, an denen Menschen spurlos zum Verschwinden gebracht werden. Zweifellos könnte man eine Menge sagen über die Zerbrechlichkeit der Hinterglasmuster und die Zartheit verletzlicher menschlicher Körper im Griff brutaler Staatsgewalt. Aber das würde bedeuten, die Fixierung einer passenden Bezeichnung vorzunehmen, auf einer stabilen metaphorischen Korrespondenz zwischen zwei Registern zu bestehen, während Williams doch auf ihrem dialektischen und simulatorischen Charakter zu bestehen scheint, auf ihrer phantasmagorischen Fähigkeit zur Transformation, auf ihrer „Graphik der Begehrbarkeit“²³ (graphic of iterability). Aus seinem Bestehen darauf, dass Blossfeldts Fotografien mehr von dem enthüllen,

was der Kamera „ursprünglich“ ist, entwickelte Benjamin das „Optisch-Unbewusste“, eine Reihe verstreuter Assoziationen, die uns erlauben, die Welt neu zu sehen: älteste Säulenformen in Schachtelhalmen, ein Bischofsstab in einem Straußfarn, gotisches Maßwerk in der Weberkarde.

In ihrem jüngsten Buch argumentiert die Philosophin und Kulturtheoretikerin Ariella Azoulay für die ethischen und politischen Ansprüche der Fotografie. Sie entwickelt das Konzept eines Gesellschaftsvertrags. Dieser bleibt allerdings überraschend stark an die Physiognomie gebunden, im Gegensatz zu der experimentellen und zerteilten Vergesichtlichung, die in dieser Ausstellung zu sehen ist. Azoulay preist häufig das menschliche Gesicht; sie beruft sich, wie sie schreibt, auf „meinen zivilen Blick“ und auf ihre Rolle als „Beobachterin“, die mit diesen Gesichtern in einen „Gesellschaftsvertrag“ eintritt. Azoulay verfißt dabei einen Bildtypus, den Michael Fried als „theatralisch“ verurteilen würde: Bilder, die mit der Gegenwart eines (nachträglich) Betrachters rechnen, und die Unterscheidung aufheben, die sich aus dem ergibt, was Martin Heidegger die „Eroberung der Welt als Bild“ bezeichnet hat.²⁴ Die Betrachter und die fotografischen Bürger existieren in einem wechselseitigen Zustand des Werdens. Durch geduldiges Hinsehen haben die Betrachter „die Macht, eine Fotografie in eine Theaterbühne zu verwandeln, auf der das, was in der Fotografie eingefroren war, zum Leben erwacht“, schreibt Azoulay.²⁵ Dass es das menschliche Gesicht und insbesondere die Augen sind, die eine zentrale Rolle in der Wiederbelebung der ethischen Beziehung zwischen Bild und Betrachtern spielen, wird besonders deutlich in Azoulays Diskussion der beunruhigenden Daguerrotypen afroamerikanischer Sklaven, die Joseph T. Zealey 1850 für Louis Agassiz gemacht hat. Sie stellt fest, dass die Bilder dazu dienen sollten, um Agassiz' polygenetische, rassistische Auffassungen zu stützen. Aber in der langen Betrachtung der Bilder – insbesondere von zwei Frauen, die als Drana und Delia identifiziert werden – wird etwas manifest, was Benjamin als „das winzige Fünkchen Zufall“ in der Fotografie bezeichnet hat.

Beide Frauen sitzen, ihre Kleidung ist bis zur Hüfte hinuntergezogen, ihre Köpfe sind „kaum merklich nach rechts gedreht, der Blick ist geradeaus gerichtet – fast sicher dorthin, von wo

sie die Anweisungen für ihr Verhalten während der Aufnahme erhielten“. Azoulay findet sich in der Position wieder, in der der „bohrende Blick“ der beiden Frauen auf sie fällt. Sie versucht zu verstehen, was diese beiden Bilder so „herrschaftlich und glühend“ erscheinen lässt.²⁶ Ein Teil der Lösung liegt in der Tatsache, dass die Fotografien die Spuren eines *Ereignisses*²⁷ sind, eine tatsächliche körperliche Begebenheit, bei der in gewissem Maß auch die Beteiligung und das Handlungsvermögen der beiden Frauen eine Rolle spielten. Wichtiger aber ist eine Weise der ethischen Adressierung, die aus den Augen der beiden Porträtierten hervorgeht, und die von einem zukünftigen Betrachter beantwortet werden kann. In der Zeit des Ereignisses selbst wird die Reziprozität des Blicks verweigert und enttäuscht: „die Situation, in der sie betrachtet werden, ist eine, die von der direkten Begegnung der Blicke zwischen denen, die einander da gegenüberstehen, ausgeht“.²⁸ Versklaver und Versklavte schauen aneinander vorbei, sie vermeiden die ethische Offenbarung des Gesichts. Diese Offenbarung bleibt offen auf eine künftige Erfüllung, aber wir sollten keinen Zweifel daran lassen, dass das, was schließlich eingelöst wird, jener Gegenseitigkeit des Ausdrucks verwandt ist, von der Darwin in „Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren“ behauptet hat, dass sie die Unwägbarkeiten der Sprache transzendiert,²⁹ und die Jacques Derrida als Metaphysik der Präsenz kategorisierte. In der Ereigniszeit der Herstellung dieser Daguerrotypen verstanden die Porträtierten, dass „der Blick, der auf ihnen in diesem Moment ruht, nicht in dem auf sie zu richtenden Blick aufgeht“. Dieser „zu richtende“ Blick beschwört eine künftige Erfüllung und Vervollständigung eines Blicks, der 1850 begann, aber auf äußere und auf später verschobene Adressaten zielt. Diese Vervollständigung und Erfüllung stellt Azoulays Ergebnis dar, wenn sie erzählt, wie der „an jemand nicht Anwesenden“ gerichtete Blick schließlich auf den wahren Betrachter trifft, der „ganz sachte die bedrückenden Beschränkungen aufhebt“. Auch wenn die von Zealey Porträtierten von den (künftigen) „universalen Adressaten“ nichts wussten, ist „ihr Blick (doch) auf jemand wie sie selbst gerichtet, deren Existenz sie annehmen, wenn sie den Blick auf sie richten und etwas von ihren Gefühlen ihren Versklavern gegenüber erkennen lassen“.³⁰

Azoulays Erzählung ist heroisch, und die Verführung, sich davon überzeugen zu lassen, immens. Aber die in dieser Ausstellung versammelten Arbeiten helfen zu verstehen, inwiefern hier eine Rückkehr zu einer archaischen Physiognomie vorliegt, inwiefern Azoulay hinter die Radikalität der neuen Gesichtlichkeit zurückfällt, die die hier präsentierten Arbeiten zu erschließen beginnen. Azoulays Erlösungsnarrativ bringt viele Aspekte von Darwins Schlussfolgerungen wieder hervor. Darwin schrieb dort: „Die Bewegungen des Ausdrucks im Gesicht und am Körper, welcher Art auch ihr Ursprung gewesen sein mag, sind an und für sich selbst für unsere Wohlfahrt von großer Bedeutung. Sie dienen als die ersten Mittel der Mittheilung zwischen der Mutter und ihrem Kinde; sie lächelt ihm ihre Billigung zu und ermuthigt es dadurch auf dem rechten Wege fortzugehen, oder sie runzelt ihre Stirn aus Missbilligung. Wir nehmen leicht Sympathie bei Andern durch die Form ihres Ausdrucks wahr.“³¹ Die historische Linie, die über zwei Jahrhunderte hinweg Johann Kaspar Lavaters Physiognomie über Darwin mit dem „Gesicht“ des universalen Adressaten bei Azoulay verbindet, zeigt, wie hartnäckig das „seelenvolle Porträt“ nachwirkt. Die heilsame Entfremdung und die verborgene politische Signifikanz, die Atget vervollkommnete und deren Vermächtnis von den hier repräsentierten Schaffenden erfasst wird, sind in eine Auseinandersetzung mit der Sehnsucht nach verständlichen Gesichtern und Körpern geraten. Dahinter ist eine Sehnsucht nach einem menschlichen Handlungsvermögen erkennbar, das die Patina der Anerkennung trägt. In anderen Worten: eine Sehnsucht nach *vertrautem Ausdruck*.

Christopher Pinney ist Anthropologe und Kunsthistoriker und zur Zeit Professor für Anthropologie und Visuelle Kultur am University College London.

1 Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: Gesammelte Schriften Band II.1, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 385

2 M.C. Howatson ed. The Oxford Companion to Classical Literature 2nd edition. Oxford, Oxford University Press 1997, S. 78.

3 Howatson, S. 79

4 Howatson, S. 260

5 Benjamin, S. 378

6 Benjamin, S. 378

7 Benjamin, S. 379

8 Benjamin, S. 378

9 Deleuze/Guattari: Das Jahr Null – Erschaffung des Gesichts, in: Kapitalismus und Schizophrenie: Tausend Plateaus, 229-262

10 Tom Conley, „Faciality“, The Deleuze Dictionary, ed. Adrian Parr. New York: Columbia University Press, 2005, S. 97

11 Benjamin, S. 373

12 Benjamin, S. 372

13 Clément Chéroux hat sich jüngst mit der Fotografie quasisemiotischer „Lebensflüsse“ beschäftigt und dabei Hinweise darauf gefunden, dass die Parallelismen zwischen den beiden Unbewusstheiten viel größer sind, als ursprünglich angenommen. Er dokumentiert die Arbeit von Individuen wie Hippolyte Baraduc, der (wie Freud auch) eng mit Charcot in La Salpêtrière zusammengearbeitet hatte. Louis Darget hatte ähnliche Interessen und beschwor ausdrücklich Wahrsagerei als eine Methode des Lesens der resultierenden Fotografien: „er entzifferte seine Fotografien in der Weise, in der Wahrsager Formen in Teeblättern, aufgewirbelten Flüssigkeiten, Tiereingeweiden, geschmolzenem Blei, Rauchschwaden und Wolkenformationen wahrnehmen“. Chéroux beschreibt davon ausgehend die Psychoanalyse als eine Verlegung nach innen, ausgehend von diesen Beobachtungen in der äußeren Welt. Clément Chéroux, „Photographs of Fluids: An Alphabet of Invisible Rays“, in: The Perfect Medium: Photography and the Occult, Hg. Chéroux e.a. New Haven: Yale University Press, 2005, S. 121

14 Benjamin, S. 372

15 Benjamin, 371f. Eine vergleichbare Ausführung findet sich bei Michael Taussig, „Physiognomic Aspects of Visual Worlds“ Visual Anthropology Review 8.1. (Frühjahr 1992), S. 15-28

16 Jean-Claude Lemangy, Atget the Pioneer, Munich: Prestel 2000

17 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, In: Gesammelte Schriften I.2, S. 445

18 Die ägyptische Sphinx verband ein männliches Gesicht mit einem Löwenkörper.

19 Jean Genet, 4 Stunden in Chatila, Merlin: Gifkendorf 2001, S. 32

20 Siehe Lynne Kirkby, Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema. Exeter: University of Exeter Press, 1997 und Rachel O. Moore, Savage Theory. Cinema as Modern Magic, Durham, N.C.: Duke University Press 2000.

21 Roland Barthes, Mythen des Alltags, Suhrkamp: Frankfurt/Main 1964, S-95

22 Susie Linfield, Cruel Radiance: Photography and Political Violence, Chicago: University of Chicago Press, 2010

23 Gayatri Spivak, „Revolutions that as yet have no model: Derrida's Limited inc.“, Diacritics 1980, 10, S. 36

24 Ariella Azoulay, The Civil Contract of Photography, New York: Zone Books, 2008, S. 167 (ursprünglich Heidegger, Die Zeit der Weltbilds, in: Holzwege, 94)

25 Azoulay, S. 169

26 Azoulay, S. 178

27 Azoulay, S. 179

28 Azoulay, S. 180

29 Charles Darwin, Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren, 1872, siehe http://de.wikisource.org/wiki/Der_Ausdruck_der_Gemuethsbewegungen_bei_dem_Menschen_und_den_Tieren/Vierzehntes_Capitel

30 Azoulay, S. 184

31 Darwin, ebd.



APOSTOLIC MILITANCIA
CHURCH IN SIGN OF SA
[Symbol: Cross, Star, Cross]
[Symbol: Cross, Star, Cross]
[Symbol: Cross, Star, Cross]
[Symbol: Cross, Star, Cross]
[Symbol: Cross, Star, Cross]



FRAMING DEATH

SYLVÈRE LOTRINGER

Wie alt war ich eigentlich, als ich schon sterben wollte? Vielleicht nicht sterben, aber den Tod erfahren? Den Tod zu erleben, ohne zu sterben, das erschien mir wie ein natürliches Ziel.

Nick Rays Tagebuch

Eine „Great Family of Man“ gibt es nicht, und auch der Tod ist nicht universal. Ja, Menschen werden geboren und Menschen sterben, aber Geburt und Tod verändern sich wie alles andere auch auf unvorhersehbare Weise, und nur die schlechte Gewohnheit, neuere Bräuche auf alte Traditionen zurückzuführen, lässt uns glauben, dass sie schon immer in dieser Form existiert haben. Würden wir auf einer Leinwand in schneller Folge hintereinander alle die Gestalten projizieren, die der Tod in den letzten tausend Jahren angenommen hat, wäre es schwierig, nicht in Gelächter auszubrechen angesichts der benebelnden und offensichtlich sinnlosen Wandlungen so vieler Attribute, von denen wir glaubten, sie wären feststehende Bestandteile des Todes. Nehmen wir nur den Ausdruck von Trauer: Im Mittelalter war die Trauer gewalttätig, im 12. Jahrhundert wurde sie ritualisiert, im 16. Jahrhundert lächerlich gemacht, im 17. privatisiert, im 19. Jahrhundert übertrieben, und im 20. Jahrhundert verboten. Und nicht jede dieser Metamorphosen würde man erwarten. Ein mittelalterlicher Ritter, der die Nachricht vom Tod eines nahen Freundes erhielt, wäre vielleicht ohnmächtig auf seinem Pferd zusammengesunken; doch dann hätte er sein Leben wieder aufgenommen, als wäre nichts geschehen. Im Mittelalter blieb die trauernde Familie unter sich, sie zog sich zurück, während Priester für sie die Begräbnisabläufe leiteten. Ein Jahrhundert später bezahlte die Familie Trauerer, Bettler und Bedürftige, während sie bewusst das Haus nicht verließ. In der Romantik blieb die Familie hinter verschlossenen Türen. Ihre Trauer war zu extrem, als dass man sie öffentlich zur Schau hätte stellen können. Dieselben Haltungen dem Tod gegenüber können höchst unterschiedliche Phänomene zum Ausdruck bringen, und das gilt für jede Figur des Todes (Trauerrituale, Testamente, Begräbnisse, Kremationen, Einbalsamierungen, etc.). Diese Transformationen konnten rasch aufeinander folgen oder nach einer langen Zeit, in der sich nichts verändert hatte. Sie konnten

mit unerwarteten Ereignissen zusammenhängen, wie Invasionen, der Pest oder der Aids-Epidemie, und ihre Auswirkungen konnten vorübergehend oder strukturell sein. Keines dieser Stadien war jemals monolithisch, und widersprüchliche Verhaltensweisen konnten nebeneinander manifestiert werden. Eine Scheu, den Tod in der Öffentlichkeit zu erwähnen, konnte mit einem neuen Interesse an Gedenkstätten einhergehen. Philippe Ariès, Michel Foucaults Mentor, rief uns all die unvorhersehbaren Veränderungen in den Verhaltensweisen gegenüber dem Tod in seinem meisterlichen Aufsatz „Die Stunde unseres Todes“ (1977) in Erinnerung. Eine Konstante im Lauf der Jahrhunderte lag allenfalls in der Auffassung, dass der Tod kein individuelles Ereignis war, sondern etwas, das auf die gesamte Umgebung Auswirkungen hatte. Es gab viele Gründe, sich zurückzuziehen, aber niemand stellte in Frage, dass auch eine Unterbrechung im öffentlichen Leben sichtbar werden musste. Der Tod war immer eine öffentliche und soziale Tatsache. Die ganze Gruppe wurde durch einen Verlust getroffen, und er zog Kreise über die Verwandten und Freunde hinaus. Er manifestierte sich in unzähligen Formen. Die Tür des Hauses des Verstorbenen wurde schwarz verhüllt, Vorübergehende grüßten die langsam dahinschreitende Begräbnisprozession auf dem Weg zum Bestattungsort, die ganze Gemeinschaft nahm am Begräbnis teil, und Freunde besuchten die trauernde Familie. Diese Formen der Unterbrechung waren notwendig, damit die Gesellschaft den plötzlichen Verlust allmählich verarbeiten konnte. Die Leute sahen sich dazu veranlasst, über ihr eigenes Leben nachzudenken und ihr Verhalten entsprechend zu verändern.

Alle diese Weisen, in denen sich ein Todesfall in die Öffentlichkeit einschrieb, wurden im 20. Jahrhundert jäh unterbrochen. Der Tod öffnete nun nicht länger einen Spalt im täglichen Leben, er wurde auch nicht mehr kollektiv verarbeitet. Diese grundlegende Veränderung in der westlichen Kultur wurde nicht sofort augenscheinlich. Das, was nicht mehr da war, fiel nicht sofort auf. Der Tod war zum Teil des gewöhnlichen Lebens geworden. Ariès nannte das den „unsichtbaren Tod.“ Das bedeutete auch, dass das Leben eine Art von Tod geworden war. Es konnte nun an nichts mehr gemessen werden. Anscheinend wurde die grundlegende Veränderung niemandem bewusst. Erst viel später, vor kurzem, fiel sie auf, als sich eine weitere Veränderung

in der Kultur bemerkbar machte. Es ist dieser seismische Veränderungsdruck auf die gegenwärtigen Haltungen dem Tod (und dem Leben) gegenüber, den ich auf (öffentlichen, aber fernliegenden) Gebieten herausstellen möchte, auf denen man sie nicht vermuten würde.

Zweifellos geschah etwas in der Folge des Ersten Weltkriegs. Das Sterben auf den Schlachtfeldern hatte Ausmaße angenommen, die in der Geschichte der Menschheit keinen Vergleich hatten, und die bestürzende Anonymität des Todes in den Schützengräben trug sicher zu dem plötzlichen kulturellen Wandel bei. Die technologischen Sprünge im Krieg blieben nicht auf ihren unmittelbaren Bereich beschränkt, sie hatten tiefgehende Auswirkungen auf das alltägliche Leben, sie leerten die ländlichen Gegenden und schufen Arbeitermassen in schnell wachsenden, entmenschlichenden Industrien – an den Fließbändern. Nie zuvor hatten sich die Haltungen gegenüber dem Tod so drastisch und in so kurzer Zeit verändert. Nicht nur der Tod hatte sein menschliches Gesicht verloren, auch das Leben.

Um diese Zeit begannen sich Massentheoretiker wie Gustave Le Bon oder William McDougall, ja selbst Sigmund Freud selbst („Massenpsychologie und Ich-Analyse“, 1922) für die Gefahren zu interessieren, die von den zügellosen Massen ausgingen. Sie schrieben von charismatischen Führern, die es brauchte, um die regressive Energie auf vertretbare ideologische Anliegen zu kanalisieren. Faschismus sprang ihnen zuerst ins Auge. Es war nicht nur ein diktatorisches Regime, es konnte auch ganze Bevölkerungen auf seine Seite bringen. Die Entdeckung der Geschwindigkeit und ihre tiefgreifenden Veränderungen aller Aspekte des Lebens veränderten die Raumzeit-Koordinaten tiefgreifend. Die weitreichende Entwurzelung traditioneller Lebensformen ging mit einem deutlichen Schwinden des Religiösen einher. Individualität gewann gegenüber dem Gemeinschaftlichen an Bedeutung. Moderne Gesellschaften waren zwischen äußerer Mobilität und wachsendem inneren Unbehagen zerrissen und hatten Schwierigkeiten, die Ströme des unregulierten Kapitalismus einzudämmen. Die Krise von 1929 war der letzte Schlag. Sie war eine Zerreißprobe für den sozialen Zusammenhang und sorgte weltweit für Chaos. 1933 kam Céline aus Wien zurück, wo er zum ersten Mal von Freuds „Todestrieb“ ge-

hört hatte. In einer berühmten Rede warnte er davor, dass „der massive Umschwung ganzer Völker in extremen, aggressiven, ekstatischen Nationalismus“ sich in eine zunehmend selbstmörderische Form kristallisierte. Einige Jahre später schloss er sich selbst, das Schlimmste befürchtend, der Meute an und wurde zu einem wilden Antisemiten.

Bedeutende „hochmoderne“ Autoren der 1930er und 1940er Jahre wie Antonin Artaud, Georges Bataille oder Simone Weil mobilisierten im Gegenzug ihre Energien, um symbolische Beziehungen zu schaffen, die geschwächten sozialen Zusammenhalt stärken konnten. Anders als die Marxisten glaubten sie nicht, dass ideologische Analyse die zunehmenden Schwankungen der politischen Leidenschaften erklären oder gar in Schranken weisen konnte. Stattdessen wandten sie sich Mythen zu, die viel stärker zu den virulenten Impulsen passten, von denen die Zeit durchdrungen war. Sie wurden Mythenhändler und Mythenmacher, und sie wurden schließlich von eben den Mythen verschlungen, die sie geschaffen hatten. Die Vernunft war im Ersten Weltkrieg jämmerlich gescheitert, und sie versuchten, der Irrationalität auf deren eigenem Terrain zu begegnen. Sie sagten sich von Gott los, aber nicht von der Macht des Glaubens. Als enttäuschte Christen griffen sie auf alte heidnische Religionen und heilige Praktiken zurück, die es möglich machen sollten, einen kathartischen Schrecken in der Gesellschaft auszulösen. Der Tod war ihr einziger Verbündeter, und das war eine unberechenbare Waffe.

Demokratische Strukturen und Institutionen waren überall am Bröckeln. Nur eine konzentrierte Form des Todes – ein symbolisches „Opfer“ – konnte die Gesellschaft noch zusammenhalten. Das Opferband wurde durch Ansteckung weitergegeben, wie die Pest, und sollte die Gesellschaft aus ihrer zunehmenden Ziellosigkeit erlösen. „Die einzige an diesem Punkt ist,“ schrieb Artaud 1933, „ob in dieser Welt, die den Bach hinuntergeht und unwissentlich Selbstmord begeht, ein Kern von Menschen in der Lage sein würde, eine höhere Idee des Theaters einzuführen, die uns zu den mystischen und magischen Äquivalenten der Totendogmen zurückführen könnte“ („Das Theater und die Pest,“ 1933).

Da der Tod verschwunden war, war es die erste Erfordernis, ihn wieder sichtbar zu machen. In einer surrealistischen Umfrage fragte Breton: „Ist Selbstmord eine Lösung?“ Artaud antwortete, dass er zuerst sichergehen wollte, ob der Tod existierte. In „Kunst und Tod“ (1927) behauptete er jedoch, dass „innerhalb gewisser Grenzen der Tod wissbar ist und mit einer gewissen Sensibilität auch zugänglich.“ Schritt für Schritt führte er seine Leser durch die schreckliche Erfahrung des Sterbens. „Wer hat nicht in den Tiefen eines bestimmten Zorns, auf dem Grund bestimmter Träume, den Tod als eine zerschmetternde und Staunen machende Sensation ohne Vergleich mit irgendetwas anderem im Bereich des Geistes gekannt?“ Aber der Tod konnte nicht so billig zufriedengestellt werden, und Artaud zog seine Leser atemlos durch Frucht, Verzweigung, Schrecken und Panik. Und noch immer ließ sich das Gefühl des Zorns nicht abschütteln, „diese Atemnot, diese Verzweigung, diese Erstarrung, diese Verlassenheit, diese Stille ... Der Körper erreicht die Grenzen seiner Spannung, und erreicht diese andere Seite, für die nichts in dir bereit ist.“ Auf dieser grauenvollen Reise war nichts der Improvisation überlassen, alles war mit klinischer Präzision kalkuliert – mit der „Grausamkeit“ eines Chirurgen – bis die nervöse Sensibilität, wie ein von heftigen Kontraktionen durch den Geburtskanal gepresstes Kind, den gefürchteten und ersehnten Moment der Geburt erreicht. Tod und Wiedergeburt hingen bei Artaud immer zusammen. Er wollte, dass sein Publikum das Sterben als gegenwärtig erfuhre, indem er bestimmte kindliche Panikerfahrungen beschwor, „in denen der Tod klar und deutlich in der Form ununterbrochener Konfusion erschien.“ Sein Theater der Grausamkeit beruhte nicht auf Blutvergießen, „zumindest nicht ausschließlich.“ Es beinhaltete zugleich eine Vergiftung der Affekte (das Durcheinander der Pest) und die kodifizierten Elemente des Rituals (den balinesischen Tanz). Artaud war der letzte in einer langen Reihe von Predigern, die „Todesanwürfe“ beschworen, um die Ungläubigen zu bekehren. Aber der Tod selbst war an die Stelle jeden anderen Glaubens getreten. Als man ihn 1933 bat, über das Theater und die Pest an der Sorbonne zu sprechen, stieß Artaud sein Publikum ab, indem er die Seuche verkörperte. Er kroch zwischen den Sitzen herum, ließ seine Geschwüre sehen – und als alle das Weiße gesucht hätten, wandte er sich Anaïs Nin zu und sagte: „Gehen wir etwas trinken.“ Und fügte dann

noch düster hinzu: „Sie wissen nicht, dass sie schon tot sind.“

Im frühen 20. Jahrhundert waren die Toten nicht vollständig von den Lebenden geschieden. Es gab immer noch eine gewisse Intimität mit den Toten, zum Beispiel in James Van Der Zees frühen Familienfotografien aus Harlem, in denen Eltern zu sehen waren, die zärtlich ihr totes Baby in den Händen hielten. Häufig konnte der Fotograf hinterher nicht mit Sicherheit sagen, wer lebendig und wer tot war. Er hatte keine Bedenken wegen der Verwendung von Doppelbelichtung oder des Eintrags von Engelsdarstellungen oder frommer Inschriften um das Totenbett einer Frau, um auf diese Weise die Freuden des Jenseits vorwegzunehmen. Den Toten kleine Streiche zu spielen, indem man jemandem eine aktuelle Ausgabe einer Zeitung in die Hand drückte, galt auch nicht als anstößig. Van Der Zees Fotografien waren nicht in einem modernen Sinn experimentell, aber sie hatten eine eigene Ästhetik. Sie hatten auch eine spezifische Funktion. Sie vermittelten den Angehörigen im Süden oder in der Karibik die Botschaft, dass die Verstorbenen angemessen behandelt worden waren.

Anderer Fotografen entdeckten den Tod ein gutes halbes Jahrhundert später wieder, und es war, als wäre plötzlich ein verloren geglaubter Kontinent wieder aufgetaucht. Etwas begann sich zu verändern. Diane Arbus hatte mit ihren Freakshows den Weg gewiesen, und eine Handvoll Fotografen folgte ihr in den 80er Jahren, darunter Jeffrey Silverthorne und Jerome Liebling, Joel-Peter Witkin und Andres Serrano. Sie verschafften sich voller Neugierde und mit einigem Zittern sogar Zugang in Leichenhäuser. Was sie dort fanden, hatte nichts von der leichten Vertrautheit, die sich in Van Der Zees Begräbnisfotografien finden lässt, sondern eine Gefühlskälte, die sowohl ihre Faszination für das Thema wie auch ein tiefere Schrecknis erkennen ließ. Der britische Soziologe Geoffrey Gorer schrieb in einem bekannten Artikel „The Pornography of Death“ (1955), dass der Tod an die Stelle von Sex als wichtige Grenzerfahrung getreten sei. Die Fotografen brachen bewusst ein Tabu. Selbst Joel-Peter Witkins frivole Zurschaustellung grotesker Erscheinungen und Föten schaffte es nicht ganz, den Schrecken auf Distanz zu halten. Anders als die Porträts aus Harlem hatten diese Fotografien keine bestimmten Adressaten. Sie wandten sich direkt an die eigene Furcht. Indem

sie ihre eigene Verwirrung bezeugten, fielen sie auf einen Sinn für Form zurück.

Wim Wenders gab später zu, dass er in „Lightning over Water“ (der zuerst unter dem Titel „Nick's Movie“ bekannt wurde) in dieselbe Falle getappt war. 1979 bot er sich als Ko-Regisseur bei einem Film von Nicholas Ray an, dem legendären Regisseur von „Rebel Without a Cause“ (1955), dessen glänzende Karriere in Hollywood durch Alkohol und Drogen früh unterbrochen worden war. Nick Ray war am Ende angekommen. Er war pleite und hatte seit zehn Jahren keinen Film gemacht. Er hatte Krebs im Endstadium und lag in seinem Loft in Soho im Bett und hustete sich die Lungen aus dem Leib. Einige Jahre lang hatte Nick Unterstützung zusammengetrommelt. Wim war der erste ernsthafte Kandidat, der sich meldete und ihm die letzte Chance gab, einen Film zu machen. Als die beiden Filmemacher, einer jung, der andere alt, auf die ersten Aufnahmen sahen, gab Wim beflissen, aber auch verzückt gegenüber Nick zu: „Ich weiß nicht, was wir getan haben, aber der Film sieht sehr sauber, hübsch aus – wie abgeschleckt. Und ich glaube, das ist das blanke Ergebnis von Angst.“

Damit begann ein filmisches Abenteuer, von dem keiner der beiden sich vorher einen Begriff machen konnte, geschweige denn, es sich gewünscht hätte. Sie waren nicht die einzigen, die von der Angst vor dem Tod durcheinander geworfen wurden. Die kleine, internationale Crew, die hastig zusammengestellt worden war, bemerkte bald, dass Nick nicht einfach krank war, sondern sterben würde. „Sobald man Nick sah“, sagte Stefan Czapsky, der Gaffer, „wusste man, dass er ein toter Mann war.“ Alle hatten großen Respekt für den Filmemacher, aber es war nicht der Filmemacher, der todkrank war, sondern der Mann. Der Mann war zweifellos bedeutend, aber es war nicht gerade leicht, ihn zu mögen. Er konnte gemein und arrogant sein. Sein ganzes Leben lang war er ein Hustler gewesen. Wim wollte dem Filmemacher die Ehre erweisen, nicht dem sterbenden Mann.

Die Crew war auch hin- und hergerissen zwischen ihrer Bewunderung für Nick und der eigenen Angst vor dem Tod. Die Verwirrung wurde noch größer, als Nick gegenüber Wim darauf beharrte, dass es nicht um einen Spielfilm gehen sollte, sondern um einen Film über Nicks Tod.

Das wurde so nicht unmittelbar deutlich. Als Nick ein dreißigseitiges Drehbuch geschrieben hatte, in dem es um den alten Maler-Gauner aus „The American Friend“ (1977) gehen sollte, hatte er nicht den Tod im Sinn gehabt. Nick arbeitete selten mit Drehbüchern, er war ein Schauspielerregisseur. Natürlich wollte er, dass sein letzter Film ein richtiger Film würde. Anfangs hielten die beiden Ko-Regisseure Besprechungen in einer Ecke des Lofts ab, um sich über die Geschichte klar zu werden. Aber die Fiktion war dünn, und es fiel nicht schwer, in dem sterbenden Künstler Nick zu erkennen. Wim gefiel die Idee nicht. Zudem erschien ein Spielfilm angesichts des kleinen Budgets extravagant. Er wollte sich auf Nick konzentrieren, aber nicht auf eine dokumentarische Weise. Nick sollte in dem Film sich selbst spielen, so wie Fritz Lang in Godards „Le Mépris“ (1963) sich selbst gespielt hatte. Aber als die Dreharbeiten begannen, setzten sich die Umstände durch. Sie hatten keine Wahl. Nach einer Woche war Nick schon so geschwächt, dass er nicht mehr Ko-Regie führen konnte. Das Drehbuch fiel auseinander, und bald war es vollständig vergessen. Wim wollte eine Geschichte über Nick selbst machen. „Es geht um dich, Nick. Warum willst du davon ablenken?“ Es war ihm nicht bewusst, dass er damit dem Tod die Tür weit aufgemacht hatte.

„Dann muss es um dich gehen“, antwortete Nick. Er wollte es Wim nicht zu leicht machen. Nicks Aufgabe in dem Film war klar: er musste sein Selbstwertgefühl noch einmal wiederfinden, bevor er starb. Aber Wim wusste nicht so recht, was er dazu beitragen könnte. „Was ich tun werde, ergibt sich daraus, wie du dem Tod gegenübertrittst“, sagte er vorsichtig. Wim zögerte, sich ganz einzulassen. Er musste erst begreifen – und es ist nicht klar, ob er es jemals begriff –, dass es auch seinen eigenen Tod betraf, wenn er Nick sterben sehen würde. Allmählich und fast unmerklich glitt der Film allen aus den Händen und wurde zu etwas eigenem. Nicht nur eine Herausforderung zwischen Wim und Nick, sondern eine Herausforderung des Todes.

Der Wechsel von einem fiktionalen Maler zu einem Schauspieler in seinem eigenen Leben hatte eine weitere unmittelbare Konsequenz. Zwei Tage nach Drehbeginn sollte Nick nach Vassar fahren, um dort einer Vorführung seines

Films „The Lusty Men“ (1952) beizuwohnen. Die Crew filmte seinen Auftritt. Aber wenn Nick sich selbst spielte, und Wim auch als er selbst im Film erscheinen würde, dann musste auch die Crew auf diese Weise mitmachen. Eine Woche später fuhren sie alle noch einmal nach Vassar, um ergänzendes Material mit Nick, aber auch mit der Crew vor der Kamera, zu drehen. Sie sollte nun als eine Art griechischer Chor in der gerade beginnenden Tragödie fungieren. Mit Fortgang der Dreharbeiten beschlichen die Mitglieder der Crew immer mehr Bedenken über das, was in dem Loft vor sich ging. Die Mitglieder fürchteten, sie könnten eine moralische Grenze überschreiten, ohne es zu merken. Es war schwierig, zwischen Hommage und Ausbeutung zu unterscheiden, ganz zu schweigen von Voyeurismus und Exhibitionismus. Die Verwirrung steigerte sich noch, als ihnen klar wurde, dass auch die letzten „privaten Momente“ von Nick zum Film gehören könnten. Weder Nick noch Wim setzten irgendwelche Grenzen, und mehr und mehr sah es so aus, als würde erst der Tod den Film zu einem Ende bringen. Wim deutete das schon einmal an, als er fragte: „Wie wird unser Film enden, Nick?“

Der großgewachsene, weißhaarige Filmemacher gab immer noch eine beeindruckende Figur ab, und sein Sterben ließ ödipale Fantasien umso unwiderstehlicher werden. „Nur ein toter Vater ist ein richtiger Vater“, hat der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan gesagt. In aller Augen wurde Nick schon vor seinem Tod zu diesem toten Vater, und sie alle waren darüber umso wütender und voller Schuldgefühle. Hätten sie Nicks privates Leben so gut gekannt, wie dies seine Familie und Freunde taten, dann hätten sie begriffen, dass er es kaum verdient hatte, deswegen zu sterben. Er wusste jedenfalls gut genug, wie er die Vaterfantasie zu seinem Vorteil nutzen konnte, und wedelte mit ihr wie mit einem roten Vorhang vor jedem herum, der sich ihm näherte. Es war ein perfektes Psycho-Spielchen. Susan Ray, Nicks Ehefrau nach amerikanischem Recht (sie war vierzig Jahre jünger als er), sah die Sache nüchtern und konfrontierte Wim direkt mit seinen eigenen Fantasien. War Nick für ihn nicht auch, wie für alle anderen, ein Vater? Wim wies diesen Gedanken ungehalten zurück und verließ den Raum. Auf jeden Fall war Nick kein passives Opfer. In seinem Leben und in seinen Filmen war er immer wieder direkt auf Konfrontation gegangen. Wim

hingegen war nicht so ein Typ. Er exponierte sich durch seine Schauspieler, die er nutzte, um seine jeweiligen Anliegen nach außen zu bringen. Ihm war einfach nicht klar, auf was er sich eingelassen hatte, als er Nick anbot, seinen letzten Film zu drehen.

Während der Jahre seines freiwilligen Exils in Frankreich war Nick zu einer Kultfigur für die Autoren der Cahiers du Cinéma geworden. Das traf sich gut, denn er hing zum Überleben zunehmend von einer Entourage junger Leute ab. Von Godard stammt die bekannte Äußerung: „Nick Ray ist das Kino.“ Und jetzt lag das Kino im Sterben. Eines von Wims großen Themen als Filmemacher war der Tod des Kinos. Überall schlossen Filmtheater („Im Lauf der Zeit“ 1976). Aber auf den Tod von Nick Ray war er noch nicht vorbereitet. War Nick selbst dafür bereit? Nick wollte einmal noch in einen Film involviert sein, bevor er starb. Er wollte noch einmal die Macht verspüren, die ein Filmemacher hat. Während der ersten Woche der Dreharbeiten hatte er sich noch einmal die Energie verschafft, die er dafür brauchte – heimlich hatte er eine Dosis Kokain genommen. Aber Wim hatte aus guten Gründen die Regie von Nick übernommen. Nick war nicht in der Lage, sich um die praktischen Dinge des Filmemachens zu kümmern. Dreh- und Einstellungspläne waren für ihn bedeutungslos geworden. Es war überhaupt ein wenig unklar, ob er wirklich noch einen letzten Film vor seinem Tod machen wollte oder nicht. Wahrscheinlich wusste er es selbst nicht. Auf jeden Fall schien er die Vorstellung zu begrüßen, während der Dreharbeiten zu sterben.

In der späten Phase seines Lebens war Nick für seine unvollendeten Projekte berüchtigt gewesen. „We Can't Go Home Again“ (1976) war immer noch nicht fertig. Es war sein ikonoklastischstes Projekt. Er zerlegte darin die Leinwand in zahllose Einzelteile. Als *work in progress* war „We Can't Go Home Again“ genau richtig. Seine Freunde und die Familie in Hollywood reagierten auf „Lightning Over Water“ mit einer gesunden Skepsis. Alles, was Nick wollte, war eine Ablenkung von sich selbst. So sah es jedenfalls Betty Ray, seine dritte Frau. „Nick war auf einer Bühne. Und der Hurensohn hatte eine großartige Zeit.“ Doch auch sie musste sich eingestehen, dass Nick immer „bigger than life“ gewesen war. Es stellt einen bemerkenswerten Akt der Aufrichtigkeit dar, dass „eine Person, die durch den

Sterbensprozess hindurch muss, bereit ist, zu seinem Spiegel zu sprechen.“ Nick war da ganz unzweideutig. „Er hat nie versteckt, wer oder was er ist. Und das, was sie damals versuchten, hat meines Wissens so niemand jemals versucht“, fügte sie hinzu.

Wim war vom „American way of life“ fasziniert, aber auch abgestoßen. Mit einem „American way“ des Sterbens hatte er bisher nichts zu tun gehabt. Wim war damals in den Anfangsstadien einer glänzenden Karriere. Zwei Jahre davor hatte er einen großen Film abgeschlossen. In „Der amerikanische Freund“ (1977) spielte Nick einen alten Künstler, der sein eigenes Werk fälschte und dabei seinen eigenen Tod vor schützte, um den Wert seiner Originalgemälde in die Höhe zu treiben. Francis Ford Coppola wurde auf den Film aufmerksam und bot Wim an, eines seiner Projekte zu unterstützen. Coppola hatte mit Zoetrope in San Francisco seine eigene Firma gegründet. Er wollte Filme seiner Lieblingsregisseure produzieren: Godard, Herzog oder Wenders. Oder vielleicht wollte er sie auch zerstören. Schließlich war Coppola selber ein Filmemacher. Aber da war ein Haken. Coppola gab Wenders das Geld nicht für einen Film, sondern für ein Drehbuch. Und so hatte Wenders in den letzten zwei Jahren dreimal sein Drehbuch zu Hammett umgeschrieben, ohne dass eine Realisierung des Films näher gerückt wäre. Er fühlte sich zunehmend brüskiert, nicht ohne Grund, denn Coppola behandelte den jungen Filmemacher nicht gerade nobel. Die Sache mit dem Hollywood-Film war zu einer richtigen Belastungsprobe geworden. Wim musste zwischen New York, San Francisco und Los Angeles hin und her fliegen, um an dem Drehbuch zu arbeiten. Währenddessen warteten Nick und die Crew. Und als Hammett schließlich herauskam, war kein Unterschied zu einem normalen Industriefilm festzustellen. Aus erster Hand bekam Wim mit, was es bedeutete, für Hollywood zu arbeiten. Er hätte es wissen müssen, schließlich war es schon Scott Fitzgerald so ergangen, und auch den besten Filmemachern von Nicks Generation wie Samuel Fuller oder Orson Welles. Es war kein Zufall, dass Wim Nick und Sam Fuller gebeten hatte, in seinen Filmen mitzuspielen – die Anziehungskraft war einfach zu groß. Und vielleicht wollte Wim auch für sich selbst diese Erfahrung machen – was es bedeutete, eine Hollywood-Legende zu werden.

Sein nächster Film „Der Stand der Dinge“ (1982) weist jedenfalls in diese Richtung.

„Lightning Over Water“ war Wims Rache an Coppola. Er konnte hier seine Würde bewahren – ein Low Budget-Film, eine selbstlose Hommage an einen sterbenden Mentor. Aber es war keine große Erleichterung, von dem Mogul in San Francisco zu seinem eigenwilligen Vater in Soho zu fahren. Wim musste auf beiden Seiten einiges einstecken. Zudem musste Nick zwischendurch immer wieder ins Krankenhaus, und niemand konnte sagen, wieviel Zeit er noch hatte. Weder Wim noch Nick hatten vorausgesehen, dass der Film sich auf Nicks Sterben konzentrieren würde, obwohl es von Beginn an erkennbar gewesen war.

Viele in der Filmcrew, auch Susan Ray selbst, kamen zu der Überzeugung, dass Nick am Leben bleiben würde, solange sie drehten. Der Film war nicht nur über einen nahenden Tod, er war auch ein Mittel, sein Leben zu verlängern. Andere Institutionen hatten das stillschweigend immer schon getan. Ihr Ziel war es auch, so wie Film, den Tod hinauszuschieben.

Patienten mit allen Mitteln am Leben zu halten ist eine Funktion, die Krankenhäuser im technischen Zeitalter bekommen haben. Aber dadurch wurde der Unterschied zwischen Leben und Tod, endlich und endgültig, „Nahtod“ und Lebensnähe immer schwieriger aufrechtzuerhalten. Durch die Medizin wurde der Tod zu einem Nicht-Ereignis. Er wurde schon gelöscht, bevor er noch eingetreten war. Nicht nur der Tod war problematisch geworden, wie Artaud es nahegelegt hatte, sondern auch das Leben selbst – der unterbrochene Tod. Aus den Trakten für Todkranke in den Krankenhäusern waren dann auch in den späten 1960ern die ersten Hilfeschreie zu vernehmen. Sie kamen nicht von den Patienten selbst, wie man eigentlich erwarten hätte können, sondern vom medizinischen Personal, das ohne geeignete Anleitungen arbeiten musste. An verschiedenen Orten wurden Regelungen erlassen, dann anderswo übernommen, wodurch sie weiter an Sichtbarkeit gewannen. Zum Beispiel fanden Buddhismus und östliche Philosophie Eingang in westliche Gesellschaften. Sie füllten dort ein Vakuum. In „Imagined Communities“ (1983), seinem bahnbrechenden Buch über die Erfindung des Nationalismus, erinnerte Benedict Anderson

uns daran, dass „alle grundlegenden Veränderungen des Bewusstseins ihrer Natur nach charakteristische Amnesien mit sich bringen. Aus solchem Vergessen erwachsen in spezifischen historischen Umständen Narrative.“

Die Amnesie des Todes wurde allmählich überwunden, und ein neues Narrativ – eine neue Mythologie für die Lebenden – kam just von den Orten, an die man sterbende Patienten abgeschoben hatte. Neueste Technologien hatten das medizinische Personal nicht darauf vorbereitet, die drängenden Fragen zu beantworten, die Patienten angesichts ihres absehbaren Lebensendes zunehmend stellten. Erst die in der Schweiz geborene Psychiaterin Elisabeth Kübler-Ross ging auf diese Fragen 1969 in ihrem Buch „Über den Tod und das Leben danach“ ein. Das Buch, das später euphemistisch in „Die fünf Phasen des Trauerns“ umbenannt wurde, wurde weltweit begeistert aufgenommen und wurde die neue Bibel des Todes. Kübler-Ross unterschied fünf Phasen, durch die Patienten gehen, wenn sie mit dem Umstand ihres unausweichlichen Todes konfrontiert werden: Nichtwahrhabenwollen und Isolierung, Zorn, Verhandeln, Depression, Akzeptanz. Diese Stationen des Sterbens waren offensichtlich nach dem Vorbild von Freuds vier Stadien der kindlichen Sexualität konzipiert, an deren Ende „genitale Normalität“ steht. Die Sexualität wurde darin feinsäuberlich eingehegt, bis die reifen Erwachsenen in einer letzten Regression in den Zustand toter Materie zurückkehrten. Kübler-Ross war in ihrer Abfolge weniger dogmatisch, solange Patienten am Ende ihren „irrationalen Zorn“ überwinden und sich demütig in die „totale Akzeptanz“ fügten.

Diese totale Akzeptanz gab dem Krankenhauspersonal eine Chance, mit den Sterbenden „eine wechselseitig lohnende Erfahrung“ zu teilen. Der Lohn war natürlich einseitig verteilt, denn den Patienten wurde eine allmähliche Loslösung von der Welt abverlangt, die zu einem „beinahe gefühlslosen“ Zustand führten. Für die Besucher ist das deswegen bereichernd, wie Kübler-Ross behauptet, „weil sie den Tod dadurch als eine Erfahrung ohne Schrecken erleben.“ Die Inszenierung des Sterbens im Krankenhaus war darauf angelegt, den Tod nahtlos in das Leben zu integrieren, so wie die Stadien der Trauer das Leben in den Tod integrierten. Wir sind ziemlich weit von Artaud entfernt, der die Erfahrung des Todes zu einer

Desintegration der Fiktion des am Leben Seins radikalisierte. Nicht zufällig war ein Drittel des Buches von Kübler-Ross der Auslöschung des Zorns gewidmet. Sie versuchte alles, um ihn nicht als eine normale Reaktion von Patienten zuzulassen, die dazu gezwungen wurden, ihr Leben aufzugeben. „Den Patienten Mut zuzusprechen, ihre Wut zum Ausdruck zu bringen,“ bedeutete für sie nur einen Übergang zu einer „stillen Akzeptanz“ der Welt, wie sie ist. Das Modell von Kübler-Ross war ein tapferer Versuch, mit dem Tod umzugehen. Aber er war ein normalisierender Versuch. Sein Haupteffekt war eine Übertragung des im Krankenhaus entwickelten therapeutischen Modells auf die Gesellschaft insgesamt.

Kübler-Ross ging sogar noch weiter. In der Wirklichkeit war die Akzeptanz kein Stadium, wie sie zugab, sondern „ein natürlicher Prozess, ja ein Fortschritt, vielleicht ein Anzeichen dafür, dass eine sterbende Person ihren Frieden gefunden hat und sich darauf einstellt, dem Tod allein gegenüberzutreten.“ Dem Tod allein gegenüberzutreten: Was für eine Veränderung bedeutet das im Vergleich mit den Zeiten, in denen der Tod noch kollektiv erfahren wurde, wie es übrigens auch Kübler-Ross in ihrer eigenen Familie in der Schweiz erlebt hatte. Das neue Narrativ des Todes gehört zu einer deutlich anderen Kultur – einer Kultur, die es den Menschen zumutet, dass sie allein leben und allein sterben.

Von „primitiven“ Kulturen haben wir gelernt, dass es so etwas wie einen natürlichen Tod nicht gibt. Wenn es einen Todesfall gab, wurde dieser als Unfall oder Verbrechen gesehen. Bei den Sara im südlichen Tschad, über die Robert Jaulin in „La Mort Sara“ (1967) geschrieben hat, galten immer Zauberer als die ersten Schuldigen. Sie kannten sich gut mit Fetischzauber und Giftmischerei aus, und sie töteten manchmal nur, um ihre Künste auszuprobieren. Sie waren Ausgestoßene, das antisoziale Ferment, das die engen Bindungen innerhalb des Stammes von innen aushöhlte. Ihre Funktion war es, in die Ordnung einer Gruppe Verwirrung zu bringen, und dafür wurden sie gefürchtet und gehasst. Aber sie waren nicht unersetzlich, solange man einen Tod jemandem anhängen konnte – jeder Grund war brauchbar: ein kleiner Streit, ein Ehestreit, eine Eifersuchtsreaktion. Wenn jemand

starb, wiesen alle so schnell wie möglich von sich, dass sie etwas damit zu tun hatten. Aber es reichte schon, jemandem eine Schuld zuzuweisen, und schon war man schuldig. Uns fällt es nicht leicht, das nachzuvollziehen, denn bei uns wird die Unschuldsvermutung nur nach eingehender Untersuchung aufgegeben. Bei den Saras galten individuelle Rechte nicht viel, und Tod war bei ihnen niemals eine persönliche Angelegenheit. So lange jemand für einen Tod verantwortlich gemacht werden konnte, blieb man als Stamm unsterblich. Der Tod war keine Sache des Alters – sie lebten nicht lange genug, um diesen Verfall zu erleben. Der Tod kam immer von außen und stieß auf die Lebenden. Die Familie des „Schuldigen“ musste eine Entschädigung für den Tod zahlen, egal, ob er tatsächlich eine Schuld daran trug oder nicht. „Jeder Tod ist ein Schatz“, sagten sie, und jeder Tod musste durch eine Gegengabe aufgewogen werden. Im selben Maß wurde das mutmaßliche Vergehen eine „totale soziale Tatsache“, von der zugleich Gewalt, Zauberei, Affekte, wirtschaftliche und juristische Elemente betroffen waren. Mit jedem Tod wurde die gesamte Gesellschaft involviert. Unter „Primitiven“ starb niemand jemals allein.

Das Krankenhaus war nicht der einzige Ort, an dem Anstrengungen unternommen wurden, die veränderten Einstellungen gegenüber dem Tod auszumachen und öffentlich anzuzeigen. Auch das moderne Justizsystem enthüllt einiges über die Weisen, auf die Tod in unserer Gesellschaft erfahren wird. Die Verfahrensweisen zur Identifikation von Verbrechen beruhen nicht mehr auf Zaubergiften und Trancesitzungen, aber in der Dokumentation von Todesfällen werden immer noch alte Rituale wiederaufgenommen. Für die Polizei ist der Tod immer ein Verbrechen. Er muss auf eine besondere Weise dokumentiert werden. Paradoxiertweise ist ein Verbrechen in unserer Gesellschaft die einzige Form, die eine Alternative zu einem anonymen Tod darstellt. Die Polizei hat die Aufgabe übernommen, einen Tod für das Kollektiv zur Kenntnis zu nehmen. Man könnte meinen, dass die Polizisten die einzigen sind, die einem Todesfall die volle Aufmerksamkeit angedeihen lassen können, die einzigen, für die ein Todesfall eine Sache ist, der man sich gemeinsam widmet und die ernst genommen werden muss. Heutzutage sind die

Opfer von Verbrechen geradezu lebendiger, als sie es zu Lebzeiten waren. In Städten, in denen alle buchstäblich allein sind, tritt die Polizei an die Stelle der abwesenden Familie. Sie sorgt dafür, dass die Toten in der urbanen Landschaft nicht vergessen werden oder „verschwinden“. Durch die Polizei wird nicht nur der Tod eines Todesopfers mit einiger Genauigkeit untersucht, sondern auch sein Leben.

Für das Strafrecht ist nicht so sehr das Verbrechen das Problem, sondern die Art und Weise, auf die der Tod das Justizsystem beeinflusst. Das wäre wohl anders, gäbe es nicht die Geschworenen, eine kleine Gruppe Leute, die ausgewählt werden, um in einem Prozess die Gefühle oder Ängste des ganzen Landes zu repräsentieren. Sie sind mit richtigen Verbrechen so wenig vertraut wie die größere Öffentlichkeit insgesamt, und doch sind sie die entscheidende Instanz des ganzen Systems. Sie entscheiden letztlich, ob ein Angeklagter unschuldig oder schuldig ist. Lange Zeit baute man bei Prozessen ausschließlich auf Augenzeugen, um mit ihrer Hilfe eine unwiderlegbare Wahrheit zu etablieren. Sie wurden in den Zeugenstand gerufen und ausführlich befragt. Wie in antiken Tragödien war der Mord immer ein Geschehen, das nicht auf der Bühne zu sehen war, sondern dort rekonstruiert wurde. Die Zeugen lieferten eine wahrheitsgetreue und lebendige Erzählung davon. Diese Gewaltbeschreibungen waren stark geregelt und erfüllten ein Bedürfnis der Gesellschaft, zu erfahren, was ihrem Sinn für Anstand zuwiderlief. Erst die neuere Zuhilfenahme von anspruchsvollen Bildaufzeichnungsmitteln, wie Videos und Überwachungskameras, brachte die Frage der Zeugenschaft – der Dokumentation – in den Mittelpunkt und öffnete ein neues Fenster auf den Tod und das Leben.

Die Idee, an Tatorten zu drehen, geht auf die frühen 1970er Jahre in New York zurück, als Videos Eingang in den Alltag fanden. Das erste Pilotprogramm wurde in Manhattan mit Unterstützung der Strafjustiz eingerichtet. Es war eine Zeit ungezügelter Verbrechen, und betroffene Orte konnten nur kurze Zeit gesichert werden. Dazu kam, dass der Prozess, wenn es überhaupt zu einem kam, oft erst Monate oder Jahre später stattfand. Videos von den Tatorten wurden schon zu Archivmaterial, bevor sie noch gedreht worden waren. Sie sollten ein visuelles Zeugnis des Verbrechens abgeben. Menschliche

Zeugen konnte man nur einmal in den Zeugenstand rufen, und ihre Erinnerung konnte trügerisch sein. Die Videos aber wurden nach einem genauen Protokoll hergestellt, und die Geschworenen konnten zu jedem Zeitpunkt des Prozesses auf Wunsch darauf zurückgreifen.

Die Überzeugungskraft dieser neuen juristischen Instrumente war natürlich viel größer als die von Zeugen, die auf Worte angewiesen waren. Ein gefilmtes Geständnis war schwer zu widerlegen, es sei denn, die Verteidigung konnte durch Befragung des zuständigen Technikers Einwände dagegen vorbringen. Und hier lag der Hase im Pfeffer. Ein Prozess ist eine besondere Form des Theaters, in der professionelle Akteure, die Ankläger und Verteidiger, einer Jury ihren Fall präsentieren. Jede Bewegung des Kameramanns, jede Einstellung, die er drehte, und die Reihenfolge dieser Einstellungen musste über jeden Verdacht erhaben sein. Im Falle eines Geständnisses musste aus der Aufnahme unzweifelhaft hervorgehen, dass es ohne Zwang abgelegt worden war. An Tatorten war es weniger einfach, genauen Regeln zu folgen. Aufnahmen sollten nicht nur das Verbrechen sichtbar machen (ein Körper, der in einer Blutlache auf dem Boden liegt), sondern den ganzen Kontext, in dem es begangen worden war. Jede Kleinigkeit, die als relevant für die Ermittlungen erscheinen mochten, musste erkannt werden: das konnte die Straße vor einem Motel sein, die Blutspuren in einem Duschaum im Keller, die weißen Striche, die auf einem Dachparkplatz auf die Umrisse einer Leiche verwiesen, die schon weggebracht worden war. Die Aufgabe lag darin, einen Tatort auf objektive Weise zu dokumentieren. Polizeifotografen machen neutrale Fotografien von einem Verbrechen, sie achten darauf, dass das Licht gleichmäßig verteilt ist. Videos von einem Tatort erheben auch einen bestimmten Anspruch. Sie zielen auf reine Objektivität. Ihr Zweck ist es, der Wahrheit in einem juristischen Zusammenhang zum Durchbruch zu verhelfen. Reine Objektivität ist natürlich ein Ding der Unmöglichkeit. Aber wäre sie überhaupt wünschenswert?

Die Geschworenen gehen ohne besondere Vorbereitungen an ihre Aufgabe heran. Sie sind nicht mehr und nicht weniger mit echten Verbrechen vertraut als alle anderen Menschen in einem Land. Aber sie sehen natürlich jeden Tag erfundene Verbrechen im Fernsehen. Videos

von Tatorten stehen in Konkurrenz zu den spektakulären Bildern, die in den Medien zirkulieren. Sie müssen die Geschworenen davon überzeugen, dass die Verbrechen, die sie gerade sehen, anders sind als die gespielten, in denen das Blut eigentlich Ketchup ist. Hier geht es um *tatsächliche* Verbrechen. Die Konfrontation mit einem richtigen Verbrechen in all seiner rohen Gewalttätigkeit kann für Geschworene überwältigend sein. Und wenn sie in Zorn oder vor Schrecken außer sich geraten, kann man dann von ihnen erwarten, dass sie ein angemessenes Urteil sprechen? Ein Urteil, das auf Information und Vernunft beruht? Jede Überreaktion auf ihrer Seite würde ihr Urteil beinträchtigen und die Wahrheitsfindung gefährden. Die Geschworenen müssen deswegen vor sich selbst geschützt werden. Ihre Anspannung muss durch bestimmte Techniken besänftigt werden. Andernfalls wäre der Videograf dem Vorwurf ausgesetzt, sie emotional manipulieren zu wollen. Die Kamera, mit der er arbeitet, soll nicht nur ein Verbrechen dokumentieren, sie soll auch wie ein Seismograph aktuelle Einstellungen gegenüber dem Tod registrieren. Viel stärker als abstrakte soziologische Analysen lassen die Filmaufnahmen von einem Tatort erkennen, dass, wie Artaud sagte, „der Tod in gewissen Grenzen wissbar ist und man sich ihm mit einem gewissen Feingefühl annähern kann.“

Hier kommt Johnny Esposito ins Spiel. Johnny hat verschiedene Fächer studiert, vor allem Psychologie und Kommunikation, daneben Film und Filmtechniken. In seiner Auseinandersetzung mit dem irritierenden Wahrheitsproblem und mit verschiedenen Stufen der Toleranz kam er auf die Idee, in den juristischen Zusammenhang eine Technik zu etablieren, die visuelle Berichte von Tatorten liefern sollte. Es ging ihm dabei allerdings nicht in erster Linie um Technik, sondern um Psychologie. Er musste einen Weg finden, wie man die Jury mit der Dokumentation von Verbrechen konfrontieren konnte, und zwar so, dass dies nicht nur erträglich und akzeptabel erscheinen mochte, sondern sogar erstrebenswert. Johnny beschäftigte sich zu diesem Zweck mit *film noir*, er machte sich dessen aufgeladene Atmosphäre und unheilswangere Stimmung zunutze. Seine eigene Strategie beruhte auf einer Verzögerung der Begegnung mit dem Verbrechen. Zuerst einmal sollte das Auge „in Bewegung bleiben.“ Die Kamera nahm erste Anzeichen aus einer gewissen Entfernung wahr,

einen schlaff aus einem Bett hängenden Arm, Blutropfen auf dem Boden. Diese kleinen Stiche sollten in ihrer ansatzhaften Grausamkeit die Betrachter „entsensibilisieren“; mehr noch: ihnen sollte „das Wasser im Mund zusammenlaufen,“ und zwar so, dass sie es kaum mehr erwarten konnten, den versehrten Körper zu sehen. In einem seltsamen Zirkelverfahren musste die Einschätzung der Jury durch eine kalkulierte Fiktion geschützt werden. Was im juristischen Verfahren als Wahrheitsfindung gilt, war de facto das Ergebnis kluger Kunstfertigkeit: einer Fiktion, die vor der Realität bestehen konnte.

In „Lightning Over Water“ gibt es keine Tatorte; der ganze Film ist einer, und Nick selbst trug dazu bei. Es war ein Verbrechen ohne Blutspuren, ein symbolisches Verbrechen, aber nicht weniger grausam, und es ließ alle schaudern, die darin verwickelt waren.

Am 9. April 1979 erklärte Wim, dass er für zwei Tage wegmusste. Aber er blieb einen Monat in Los Angeles. Die Dreharbeiten in Nicks Loft hatten richtig Fahrt aufgenommen, und alle hatten das Gefühl, dass sie in ein paar Tagen beendet werden konnten. „Es war der erste wirklich improvisierte Film, an dem ich mitgearbeitet habe“, sagte Stefan Czapsky, der Gaffer, später während Nicks Begräbnis zu Wim. „Wir waren sehr offen für das, was passieren würde. Und es war schmerzhaft, als es zu Ende war. Denn es war zu Ende, und man konnte nicht noch einmal vorne anfangen.“ Warum Wim so lange weggeblieben war, war nicht schwer zu verstehen. Seine Verpflichtungen an der Westküste waren wichtiger. Er musste sich um Hammett kümmern. Die Situation mit Nick wurde ihm vielleicht auch allmählich zu viel. Damit hatte er so nicht gerechnet. Die kleine Crew aber ließ er im Unklaren, und die Leute fühlten sich verraten. Niemand konnte ihnen sagen, wann die Dreharbeiten wieder aufgenommen werden würden, wenn überhaupt. Leute kamen und gingen, alle waren ständig auf Abruf. Nick war auch verärgert. Er verspürte immer einen Energieschub, wenn es ans Drehen ging. Er wollte mit dem Film vorankommen. Er wollte wohl beim Arbeiten sterben. Aber die Zeit wurde knapp. Nicks Zustand verschlechterte sich weiter. Ob er noch die Kraft haben würde, noch einmal zu drehen? Man konnte ihn nicht einfach abschreiben, er blieb

auf jeden Fall ein unberechenbarer Faktor. Immer wieder stellten sie sich die gleiche Frage: Sollten sie den Tod von Nick auch noch filmen? War er wirklich gewillt, sich so radikal zu exponieren? Die Aussicht war schrecklich.

Am 28. April flog Wim aus Los Angeles zurück. Allen war klar, dass es nun darum ging, den Film fertigzustellen. Sie hatten noch nicht genug Material. Chris Sievernich, der Produzent, begriff sofort, „dass es getan werden musste.“ Aber es musste auf jeden Fall anders getan werden. Wim kam gemeinsam mit seiner Verlobten Ronee zurück. Sie gehörte nicht zur Gruppe. Sie war bei den ersten Drehphasen nicht dabei gewesen, und sie kannte Nick kaum. Umgekehrt war sie nicht so befangen wie die Insider. Sie stand nicht im Bann von Nicks Vaterrolle und von dem Drama seines Todes. Für sie ging es in dem Film „um zwei Filmemacher, die einen Film über das Sterben machen, in dem Nick die Hauptrolle hat.“ Sie versuchte professionell zu bleiben. Sie war wahrscheinlich die einzige normale Person. Ihr ging es nur um ihre Karriere. Wim hatte sie gebeten, Musik für den Film zu schreiben, und sie komponierte den Titelsong. Zwischen den Aufnahmen konnte man sie hören, wie sie am Klavier saß und sang. Alle waren darüber konsterniert. Sie hielt sich nicht an den Code. Und doch löste ihre Gegenwart etwas aus: Sie brachte die Konflikte zum Vorschein, die bis dahin latent geblieben waren.

Ronee war auch Schauspielerin. Sie konnte auf jeden Fall eine Szene mit Nick spielen. Sie konnte Cordelia sein, die gute Tochter, die King Lear half, seinen Schmerz auszudrücken. Es war eine geniale Idee: Ronee wurde so auch zu Nicks Tochter. Die meisten Leute fanden die Dialoge zwischen den beiden ohne Zusammenhang, sogar delirant. Aber sie schaffte es, mit bloß ein paar Gesten und Handlungen das Gefühl der Sterblichkeit herzustellen. Sie brachte Nick Blumen, wie eine Beigabe, wie Schauspieler das tun. „Was sind das für Blumen?“, fragte Nick. „Maiglöckchen.“ Nick: „Das sind ja Grabblumen.“ Ronee: „Wirklich?“ Sie hatte keine Angst davor, die Dinge beim Namen zu nennen. Sie war die einzige, die Nick dazu brachte, offen über seinen Krebs zu sprechen.

Als Außenseiterin und Freundin des Regisseurs hatte Ronee keine Probleme, das zu erlangen, was Wim der legitimen „Familie“ starrsinnig

verweigerte: Susan Ray, Tom Farrell, Nicks treuer Assistent, und Tim Ray, Nicks Sohn. Susan war eine starke Frau. Sie hatte sich während seiner ganzen Krankheit gut um ihren viel älteren Partner gekümmert. Wims Absichten war sie von Beginn an reserviert gegenübergestanden. Einmal warf sie ihm vor, er wäre gern Nicks Sohn, woraufhin er wieder einmal den Raum verließ. Er ließ die Szene schließlich in der Endmontage von „Lightning Over Water“ weg. Tim Ray gehörte zu niemandem so richtig. Er war aus einem indischen Ashram zurückgekommen, um als Kameraassistent an dem Film mitzuarbeiten. Aber er hatte ein eigenes Drehbuch im Kopf, er sah einen ganzen Film über das Sterben seines Vaters vor seinem geistigen Auge. Nick hatte ihm versprochen (wie er allen ständig Versprechungen machte), dass sie ihn gemeinsam drehen würden, wenn nur erst Geld dafür da wäre. Als Tim an den Set kam, begriff er, dass Wim gerade seinen Film drehte.

Angesichts des nahen Todes bekamen symbolische Gesten besonderes Gewicht, und Ronees Anwesenheit steigerte noch den Wunsch der anderen, ihre besondere Beziehung zu Nick zu verewigen. Ronee spielte eine Szene mit Nick, und Susan nahm an, dass sie auch noch eine bekommen würde. Als ihr klar wurde, dass das nicht der Fall sein würde, lief sie davon. Dann musste sich eben eine Krankenschwester während der restlichen Dreharbeiten um Nick kümmern.

Nick war noch aus einem anderen Grund aufgebracht. Wim hatte es arrangiert, dass Nick in einem Rollstuhl aus dem Memorial Hospital, in das man ihn eingewiesen hatte, in ein nachgebautes Krankenzimmer gebracht wurde, das mit Fallschirmmaterial in Ed Lachmanns Loft eingerichtet worden war. Nick war in einem schrecklichen Zustand, er war nur noch Haut und Knochen. Am meisten schmerzte ihn aber, dass man ihn nicht gefragt hatte. Er war auch nicht mehr der Ko-Regisseur. Er war ein bloßer Gegenstand. Er fühlte sich verraten und gedemütigt. Sie probten schon einmal seinen Tod. „Sie hätten sogar einen Sarg bauen können“, sagte er zu Becky Johnson, seiner Assistentin, als er das Set mit seinem Krankenzimmer sah. Nick war schon kribbelig, als er mit Ronee den King Lear spielte. „Hi Dad? Dad? Hi!“, begann sie. Nick lag auf seinem Fake-Krankenbett und hielt sie im Arm. „You horrible bitch“, sagte er,

„du hast mich also doch noch drangekriegt.“ Er spielte Katz und Maus mit ihr, während Susan Ray starr dem Flirt zusah. Er nannte sie auch „eine schöne Lügnerin“.

Am selben Tag hatte Nick einen Riesenstreit mit Wim. Er wollte nie mehr mit ihm sprechen. Die beiden sollten am nächsten Tag eine gemeinsame Szene haben. Ronee schlug vor, sie sollten die Rollen tauschen: Wim auf dem Krankenbett, und Nick im einem Sessel am Bett. Dieser Tausch funktionierte nicht so, wie gewünscht. Wim bat Ed, die Kamera laufen zu lassen. Nick sprach nicht zu ihm, er sprach auf ihn ein. Der alte Filmmacher begann zu sabbern, zu plappern, er sang und tat alles, um sich vor Wim zum Gespött zu machen. Und dann sagte er: „Cut“, aber Wim ließ die Kamera weiterlaufen. Nick sagte: „Nicht aufhören.“ Die Kamera lief noch. Es war schließlich Wim, der der Sache ein Ende machte. Nick sagte verärgert: „Nicht cut! CUT!“ Und die Kamera stoppte. Es war Nicks letzte Einstellung.

Teile von Wims Dialog wurden später hinzugefügt, ohne Nick. Es war eine geschickte Montage. Es gab keine Lösung, keine Offenbarung, keine Lichterscheinung über dem Wasser.

EPILOG

Nick starb am 16. Juni, aber nicht im Film. Wim und Ronee waren in der Wüste und bekamen die Nachricht erst ein paar Tage später. Für Wim war der Film die größere Herausforderung gewesen als für Nick, der bloß starb. Wim hatte seinen Teil der Abmachung erfüllt und „Lightning Over Water“ abgeschlossen. Aber der Film blieb unvollständig, und alle Versuche, ihn fertigzustellen scheiterten. Auch die Aufnahme von Videomaterial, das Tom gedreht hatte, half nicht weiter. Neben den prächtigen 35mm-Bildern von Ed (Lachmann) trugen sie zu dem Eindruck von Fragmentierung und Unentschlossenheit bei.

Nick träumte davon, ein „slow boat to China“ zu nehmen, um dort den magischen Ginseng zu finden, der seinen Krebs heilen konnte. Nach seinem Tod arrangierte man hastig eine irische Totenfeier auf einer chinesischen Dschunke, die in der New York Bay fuhr. Die Crew und Wim betranken sich mit Sake und verkündeten Abschließendes zu Nicks Tod. Nicks Asche befand sich in einer chinesischen Urne an Deck, dazu

flatterten Filmrollen im Wind, und Susan wandte den Blick ab. In der ersten Version des Films, die Peter Przygodda montierte, bekam die Totenfeier einen prominenten Platz. Wims langjähriger Cutter hatte eine Versuch unternommen, aus dem unzusammenhängenden Material einen Film zu schneiden. Die erste Version war eher ein Dokument als ein Dokumentarfilm, und eher ein Dokumentar- als ein Spielfilm. Sie entzog sich der Klassifizierung. Sie war auch demokratischer, alle wurden gleich behandelt, alle waren Akteure in demselben Drama. Man hat dem Film einen Mangel an Standpunkt vorgeworfen, aber das war vielleicht programmatisch. Zuschauer werden nicht bei der Hand genommen, sondern bekommen die Chance, selbst mitzudenken und ihre eigenen Schlüsse aus dem Versuch zu ziehen, den Tod zu dessen Bedingungen entgegenzutreten.

Peter Przygodda braucht acht Monate, um die erste, 120-minütige Version von „Lightning Over Water“ herzustellen, während Wim gerade „Hammett“ dreht. Der Schnittmeister wird angesichts des Materials von derselben Panik befallen, die auch die erlebten, die an dem Film mitgearbeitet hatten.

Wim Wenders sieht sich Peter Przygoddas Schnitt an und mag ihn nicht. Er schneidet drei oder vier Szenen aus dem Film heraus. Die kürzere Version läuft außer Konkurrenz beim Filmfestival in Cannes 1980 und wird nicht gut aufgenommen.

1981 schneidet Wim im Verlauf von drei Monaten seine eigene Version (eineinhalb Stunden) von „Lightning Over Water“. Er fügt dem Film ein Voiceover mit seiner eigenen Erzählung hinzu.

Alle Kopien der ersten Version von Peter Przygodda sind verloren gegangen. Die einzige existierende Kopie befindet sich in den Beständen des Filmmuseums München und steht nur für wissenschaftliche Zwecke zur Verfügung. Sie wird unter Verschluss gehalten, bis die Trauerzeit vorüber ist.

Sylvère Lotringer ist Kulturtheoretiker, Autor und Verleger von Semiotext(e), er lebt in Los Angeles, USA und Baja California, Mexico.

Der Autor möchte sich bei Robbie Dewhurst, Lisa Darms, George Diaz, Iris Klein, Brent Phillips, Astra Price und der Fales Library (New York University) bedanken.

[Anfang der 1980er Jahre führte Sylvère Lotringer lange Gespräche mit dem „Videografen“ Johnny Esposito. 25 Jahre später begegnen sich Esposito und Lotringer in New York erneut.]

VERBRECHEN IST ÜBERALL

AUSZÜGE AUS EINEM TELEFON-
GESPRÄCH ZWISCHEN SYLVÈRE
LOTRINGER UND JOHNNY ESPOSITO
VOM 31.10.2011

Johnny Esposito: Sylvère, ich überlege gerade – wann haben wir uns das letzte Mal gesehen?

Sylvère Lotringer: Mitte, Ende der 80er Jahre. Und du arbeitest also immer noch für die Staatsanwaltschaft in Brooklyn? Wahnsinn.

Ja, ich mache immer noch dieselbe Arbeit, aber die Arbeit hat sich stark verändert. Der zentrale Umstand dabei ist vielleicht nicht so schockierend wie tote Körper, aber auch ganz schön beunruhigend: wir leben in einer Big Brother-Gesellschaft. Alle unsere Bewegungen werden aufgezeichnet.

Das stimmt.

Überall, wo du hingehst. In jeder Stadt, in jedem Laden, in jedem Aufzug, an jedem Geldautomaten, in jedem Supermarkt. Wo immer du hingehst, macht man Bilder von dir. Wenn ein Verbrechen geschieht, dann sind wir aufgrund dessen in der Lage, diese Aufnahmen zu beschaffen und sie in Beweisverfahren einzusetzen. Häufig finden sich auf Überwachungsaufnahmen Verbrechen, die so abscheulich sind wie Mord. Ich erinnere mich an Aufnahmen von einer Bushaltestelle, um Mitternacht in Brooklyn. Eine Bande von, sagen wir, vier Leuten griff einen Mann an dieser Haltestelle an und brachte ihn um. Er hatte dort seine Schlafstelle. Sie stachen und prügeln auf ihn ein, und alles ist deutlich auf dem Video zu sehen. Im Prozess gegen die Jugendlichen diente es dann als Beweismittel. Die Technik hat sich in den letzten dreißig Jahren so weiterentwickelt, dass es inzwischen sogar einen eigenen Begriff dafür gibt, der auf die Popularität der einschlägigen Fernsehserien zurückgeht: „forensische Videos“. Im Grunde ist jede Videoaufnahme, die für ein Beweisverfahren herangezogen wird, ein forensisches Video.

Wow. Im Grunde sagst du damit, dass heute überall „crime scenes“ sind.

Alles wird ständig aufgezeichnet. Und wenn ein Verbrechen geschieht, dann sieht man sich alle Kamerapositionen in der Gegend an, und dann alle entsprechenden Videos, bis wir finden, wonach wir suchen. Manchmal sind es 24 Stunden, die wir da durchgehen, manchmal haben wir Material von zwei Wochen. Und es ist nicht nur eine Perspektive. Wenn man in eine Bodega (spanische Weinbar) geht, hängt draußen schon eine Kamera, und drinnen eine weitere. Manchmal sieht man von der inneren Kamera aus ein Verbrechen an der Straßenecke. Und die Technologie verhindert Missbrauch. Vor Gericht sind die Videos nahezu idiotensicher.

Was ist aber, wenn das Verbrechen drinnen stattfindet? Wird es dann auch dokumentiert?

Oh, in den Innenräumen wird so viel mitgeschnitten, es ist unglaublich. So viel.

Du meinst, von Privatpersonen?

Von Privatpersonen, ja, von jedermann. Es ist unglaublich. Privatpersonen haben zum Beispiel diese sogenannten „nanny cams“. Reiche Leute stellen Kameras auf und überwachen damit ihre Babysitter und was die den ganzen Tag mit ihren Kindern tun. Und das gilt nicht nur für reiche Leute. Dieses Material allein hat schon alles Mögliche bewirkt. Dann gibt es die sexuell abartigen Leute, die sich von vorn bis hinten filmen. Dagegen ist natürlich nichts einzuwenden, aber wenn man sich dann dabei filmt, wie man ein Kind missbraucht oder eine Frau missbraucht, gleich wen, und wenn man das auf Film aufnimmt, dann ist das eben alles da. Manchmal finden wir sogar Material auf Facebook.

Deswegen bin ich da nicht drin. (Lacht)

Und verwenden es gegen Leute. Ernsthaft, so hat sich die Technologie in den letzten zwanzig Jahren weiterentwickelt. Erinnerst du dich, wie ich dir erzählt habe, dass wir früher unsere Leute immer als Telefontechniker getarnt hinausgeschickt haben. Das gibt es heute kaum mehr, ob du es glaubst oder nicht. Das kommt höchstens noch in einem Zehntel der Fälle vor. Heute geht es wirklich fast ausschließlich um die Erschließung dieses ganzen Überwachungsmaterials: Du musst es durchgehen, du musst finden, wonach du suchst, du musst es aufarbeiten, indem du Ton oder Beschreibungen hinzufügst.

Außerdem müssen natürlich die Gesichter von unschuldigen Menschen unkenntlich gemacht werden. Nur die Gesichter der Menschen, um deren verbrecherische Handlung es geht, dürfen erkennbar sein. Das ist sehr detaillierte Arbeit mit Video-Schnittsoftware und einer Menge anderer Computersoftware. Ich hatte einen Fall, bei dem waren an die 600 Stunden Material im Spiel. Und 29 Angeklagte. Und alle 29 wurden einzeln verhandelt. Das heißt, wir haben 29 Fälle, und für jeden einzelnen Fall müssen 600 Stunden Material aufbereitet werden.

Aus bereits existierendem, überall gesammeltem Material?

Ja. Überall. Man kann das entweder als ein Hilfsmittel sehen, um die Gesellschaft in Ordnung zu halten, oder man kann es als die ultimative Verletzung der bürgerlichen Freiheiten sehen. Denn es ist überall, und überall geschieht es ohne deine Zustimmung.

Was bedeutet das für die Strategie, die du anwendest? Musst du die Sachen immer noch auf eine bestimmte Weise präsentieren?

Absolut. Die Formel insgesamt hat sich nicht verändert. Die einzige Veränderung liegt darin, dass wir früher eine analoge Uhr als visuelles Hilfsmittel eingebildet haben. Jetzt verwenden wir eine zeitbasierte Datumsanzeige und ein digitales Format am unteren Bildrand. Man sieht eine digitale Einblendung. Weißt du noch, wofür diese Zeitanzeige gut ist?

Nein.

Um sicherzustellen, dass die Aufnahme ungeschnitten ist. Denn andernfalls würde man die Zeiger springen sehen. Die Uhr ist ein visueller Anhaltspunkt.

Ja, ich verstehe. Ungeschnitten ist natürlich wichtig.

Die einzige Möglichkeit, sicherzustellen, dass nicht geschnitten wurde, war diese Uhr mit den Zeigern. Eine altmodische Uhr mit Zifferblatt. Wenn man das manipulieren würde, würden die Zeiger das verraten. Wenn man fünf Sekunden herauszuschneiden würde, würde man einen Sprung sehen, ganz rasch. Heute ist allerdings

die Software, die zu kriegen ist, so fortgeschritten, dass man diese Uhr bereits fälschen kann. Eine digitale Anzeige, die am unteren Bildrand kontinuierlich mitläuft, kann man hingegen nicht fälschen. Die geht auf Zehntelsekunden genau.

Du hast dabei sicher mit sehr heterogenem Material zu tun. Ihr schneidet sicher für die Jury unterschiedliche Versionen zusammen?

Nein. Ich meine, das kann schon vorkommen. Aber das ist sehr kompliziert, denn alle Schnitte müssen von allen beteiligten Parteien gutgeheißen werden, sowohl von der Verteidigung wie von der Staatsanwaltschaft. Und das ist buchstäblich unmöglich. Meistens läuft das auf den Kompromiss hinaus, einfach die Gesichter von Unschuldigen unkenntlich zu machen, den Ton zu optimieren und Beschriftungen vorzunehmen. Aber so zu schneiden, wie man einen Werbespot schneiden würde, um etwas zu verkaufen, zum Beispiel – das ist nach wie vor nicht erlaubt.

Aber wenn du es nicht selbst filmst, kannst du die Ereignisse nicht so kontrollieren, wie das wünschenswert wäre. Du kannst deine Präsentation für die Geschworenen nur durch Montage beeinflussen.

Das Material, das heutzutage gesammelt wird, ist, wie ich schon gesagt habe, aufgezeichnetes Videomaterial aus allen möglichen Zusammenhängen. Und die Mengen sind dabei wie gesagt enorm. Und man ist eigentlich ständig am Schneiden, nur um zu dem Punkt zu kommen, der für den Fall relevant ist. Wenn es 24 Stunden Überwachungsmaterial gibt, präsentiert man natürlich nicht 24 Stunden. Man zeigt dann zum Beispiel zehn Minuten daraus. Aber diese zehn Minuten müssen erst einmal gefunden werden, und dann werden diese Aufnahmen so weit verlangsamt, dass man ihnen folgen kann (denn Überwachungsaufnahmen werden mit Zeitsprüngen gemacht). Das ist im Wesentlichen die Arbeit heutzutage. Man bekommt etwa eine Aufnahme aus einem Geldautomaten, macht eine digitale Kopie davon, die wird im Prozess gezeigt, und jemand muss wegen, sagen wir: Bankraub lebenslänglich hinter Gitter. Da braucht es dann nicht einmal mehr ein Geständnis. Davor kam es sehr darauf an, dass es ein Geständnis gab. Heute liegt soviel Videomaterial vor, dass eigentlich niemand mehr etwas sagen

muss. Man besorgt nur das Video, und mehr brauchst du nicht.

An Tatorten wird aber nur selten gedreht, oder? Nur in Ausnahmefällen?

Ich muss niemanden hinschicken, um eine Leiche zu filmen. Ich frage einfach die zuständige Polizeidienststelle nach einer Kopie ihres Videos. Und mit dieser Kopie machen wir das übliche Verfahren und präsentieren es dann vor Gericht als Beweis. Verstehst du? Kompliziert wird die Sache, wenn Kinder im Spiel sind, was häufig der Fall ist. Wir drehen das in der Regel in einem Raum mit einem Spiegel. Wir nehmen von hinter dem Spiegel auf. Der Raum ist so eingerichtet, dass Kinder sich darin wohlfühlen. Und dann wird das Kind unter Zuhilfenahme anatomisch korrekter Puppen befragt. Diese Puppen machen es auch kleinen Kindern möglich, sexuellen Missbrauch, den sie erlitten haben, genau zu beschreiben. Und diese ungeschnittene Aufnahme wird einer Grand Jury gezeigt. Sie hinterlässt immer einen starken Eindruck, und führt meist zu einem Urteil. Das Gleiche gilt, wenn ich jemand in ein Krankenhaus schicke, um die Befragung eines Opfers zu filmen: Vergewaltigung, Missbrauch, häusliche Gewalt. Ich gebe dir ein weiteres Beispiel: Wir richten eine Stelle ein, an der häusliche Gewalt angezeigt wird. Jemand wird also in diesen Set gebracht, setzt sich dort hin, macht eine Aussage, dann wird er zur Rechenschaft gezogen. Vor Gericht wird das Video gegen diese Person verwendet. Man sieht sie dann oft ganz entspannt vor der Kamera sitzen und die unglaublichsten Details erzählen. Weil sie die Kamera nicht bemerken, die ist nämlich so klein wie eine Webcam.

Du hast eine bestimmte Strategie entwickelt, bei der berücksichtigt ist, wie sich ein Video auf die Gefühle und Reaktionen der Geschworenen auswirken könnte, auf die Schwierigkeiten, die sie dadurch bei der Findung eines vernünftigen Urteils haben könnten. Du hast da eine Art Protokoll entwickelt: eine Kamerastrategie, die darauf beruht, etwas indirekt zu zeigen.

Ja, das beruht auf filmischem Wissen. Ich meine, auch ein Dokumentarfilm hat einen Standpunkt, oder?

Ja.

Wie du weißt, ist zum Beispiel eine Großaufnahme in einem Film dazu da, eine bestimmte Spannung zu erzeugen. Das Bild drängt förmlich aus dem Rahmen heraus. Wenn du diese Spannung vermeiden willst, musst du das Gegenteil tun: Du musst einen bewusst neutralen Bildausschnitt wählen, und das, was in diesem Rahmen passiert, ist die Realität. Meistens reicht das völlig aus. Aber daran sind die Leute nicht gewöhnt, denn in der Regel bekommen wir einen Standpunkt von jemandem zu sehen. Und dieses Setting, das ich beschreibe, beruht gerade auf der Abwesenheit eines Standpunkts. Denn wenn ein Anwalt ein bisschen mit dem filmischen Vokabular und den Strategien vertraut ist, dann kann er versuchen, das Material als voreingenommen von der Beweisführung ausschließen zu lassen. Dann bekommt es niemand zu sehen.

Die Idee dieser Abende in Berlin besteht darin, zu zeigen, dass da immer noch ein dokumentarisches Element bleibt, neben all den Manipulationsmöglichkeiten. Was denkst du?

Richtig. Gehst du manchmal auf YouTube?

Manchmal.

Auf YouTube gibt es diese unglaublichen Videos, die mit Helmkameras gemacht werden, oder mit Kameras, die an Ballons angebracht werden. Es gibt unzählige Sachen auf YouTube: Mountainbikefahrten, Snowboardstunts, Bergsteigen. Das wird alles mit kleinen Kameras aufgenommen, das ist eine sehr kraftvolle Weise des Filmmachens.

Ich kenne das gut, denn ich habe einen Freund in Hollywood, der hat dieses ganze Equipment. Er hat zwei Filme über das Surfen gemacht, mit Kameras, die auf dem Board angebracht waren.

Und jetzt gibt es sogar schon Material von Bungeesprüngen. Jede Form von Extremsport wird dokumentiert. Und was diese Aufnahmen durchwegs gemeinsam haben, ist, dass sie unmanipuliert sind. Ungeschnitten. Und die subjektive Wirklichkeit, die da dokumentiert ist, ist so überwältigend, dass du sofort hineingezogen wirst. Du hast selbst das Gefühl, dass du auf einem Wanderweg auf einem Mountainbike einen Berg hinunterfährst. Manche dieser Filmmacher sind unglaublich talentiert. Und die

Technologie hört nicht einfach auf. Aber ich glaube, wir sollten hier aufhören.



THE GLOBE
BY THE
NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY

THE GLOBE
BY THE
NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY

THE GLOBE
BY THE
NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY

THE GLOBE
BY THE
NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY



DIE WIRKLICHKEIT MUSS VERTEIDIGT WERDEN

FLORIAN SCHNEIDER

Das Kino verhandelte das Unbewusste, das Fernsehen modulierte Entfernung. Heute geht es darum, nicht nur im, sondern vor allem mit dem Netz zu arbeiten. Wie aber kann ausgerechnet in einem Medium, das vorgibt, alles und jeden zu dokumentieren, das Dokumentarische wiederentdeckt oder gar neu erfunden werden?

“Die Auseinandersetzung mit dieser Gesellschaft muss in dem Medium stattfinden, das dominiert.” Mit dieser Parole erklärte der Filmmacher Michael Mrakitsch (Anm: Mrakitsch wurde beim ersten Berlin Documentary Forum mit einer Retrospektive vorgestellt) in den 1960er und 1970er Jahren seine eigene und die Entscheidung vieler anderer Filmmacher, im Fernsehen gegen das Fernsehen zu arbeiten, anstatt sich in den Nischen des Cineastischen ein Auskommen zu suchen.

Wenn es stimmen sollte, was Mrakitsch gesagt hat, dann ist es höchste Zeit. Politische und ästhetische Strategien, die das Gegebene nicht nur verdoppeln oder illustrieren sollen, müssen die Konfrontation suchen mit neuen Konfigurationen von Macht und Ohnmacht, die in vernetzten Umgebungen vermittelt werden. Der damit einhergehende Verzicht auf die Illusionen künstlerischer Freiheit mag aus heutiger Sicht befremdlich wirken, wo doch die Produktion des Dokumentarischen fast komplett aus dem Fernsehen in noch ältere Medien wie Museum, Theater oder neuerdings auch wieder Kino migriert ist – allerdings nicht aus politischen oder ästhetischen Überlegungen heraus, sondern als eine der wenigen verbliebenen Überlebensstrategien.

Längst ist es ein schrecklicher Gemeinplatz, die Vorherrschaft des Internet über fast alle Lebensbereiche festzustellen. Weit weniger selbstverständlich aber ist es, eben jenes Medium auch zum Austragungsort einer Auseinandersetzung zu machen, die die Fabrikation sozialer Fiktion in Frage stellt und antritt, das Wirkliche zu verteidigen. Die Schwierigkeit, dem Netz ausgerechnet im Zeitalter des so genannten “Social Networking” einen besonderen Reiz als Ort für kritische Auseinandersetzung abzugewinnen, die über

Fragen des Geschmacks, Klatsch und die notorischen Schwierigkeiten seiner Beherrschbarkeit hinausginge, hat sicher vielerlei Gründe.

Etwa, dass vernetzte Realität immer noch als ‘virtuell’ wahrgenommen wird und ihr ein übler Nachgeschmack des Unwirklichen anhaftet, der als Bedrohung von Authentizität und Originalität verstanden wird. Gleichzeitig formieren sich über das Internet-Protokoll vernetzte Dienste zu Apparaturen, die von sich aus jede mögliche Bewegung aufnehmen und speichern, überwachen und protokollieren. Vor dem Hintergrund allgegenwärtiger Dokumentation und im trügerischen Schein einer Wirklichkeit zweiter Ordnung steht das Dokumentarische auf doppelt verlorenem Posten.

Je dominanter bestimmte Angebote im Netz werden, die die Sichtweisen von Wirklichkeit auf das unmittelbar Notwendige und eindeutig Bezifferbare reduzieren, desto schneller schwindet das Wissen und die Neugier, wie das Netz eigentlich sonst oder wie es gar gegen den Strich genutzt werden könnte. Stattdessen wird das Internet in seiner profanieren Form als Warenverkehrsweg oder bestenfalls als ein Werkzeug begriffen, das sich gefälligst neutral zu verhalten habe. Doch jede noch so ambitionierte Nutzung eines erklärtermaßen auf die Übermittlung von Daten beschränkten Übertragungswegs dürfte dazu tendieren, das Gegebene als solches hinzunehmen – im buchstäblichen Sinne des lateinischen Wortes Data, das übersetzt Gegebenes bedeutet.

Es wirkt so, als hätte sich der Spielraum, in dem unabhängig von Verwertungszwang und überkommenen Sehgewohnheiten mit den Möglichkeiten eines neuen Mediums experimentiert werden könnte, bereits in Bereiche außerhalb des Wahrnehmbaren verflüchtigt. Walter Benjamin hatte schon in Zusammenhang mit der analogen Fotografie bemerkt: “Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein.” In diesem Sinne geht es heute darum, mithilfe von neuen Maschinen und gleichzeitig diesen Maschinen zum Trotz, neu sehen zu lernen.

Sichtbar machen heißt Weglassen, egal wie hoch der Grad der Mechanisierung ist. Nicht nur technisch gesehen ist visuelle Produktion immer eine mehr oder weniger bewusst vollzogene

Reduktion: Bilder ausschneiden, die Menge und Komplexität des Gegebenen auf das einigermaßen Verdauliche komprimieren, Störendes ausfiltern und Uneindeutigkeiten unter die Rauschgrenze abdrängen. Fabriziert wird die Fiktion, als wäre Wirklichkeit konsumierbar. Solange diese Prozesse standardisiert und einigermaßen allgemeinverbindlich waren, ließ sich trefflich darüber streiten: Sehen wir wirklich alle dasselbe? Wem oder was nützt das Gezeigte? Der Zweifel ist die Triebfeder des Analogen, zumindest im Nachhinein und aus heutiger Sicht. Aber erst die Standardisierung der Bildproduktion individuierte die mangelnde Wahrnehmung so weit, dass sie „subjektiv“ wurde und Subjektivität produzierte.

Nur solange es allgemein gültige Standards gab, in welcher Qualität Bilder aufzunehmen und zu übertragen sind, welche Auflösung und welches Seitenformat die Regel zu sein habe und worin eine handwerklich ordentliche Kadrierung bestünde, schien es nachvollziehbar und berechtigt, über das Gesehene zu diskutieren.

Verglichen mit den ideologischen Debatten über die Macht der Bilder war deren tatsächlicher Einfluss auf die Wirklichkeiten des Industriezeitalters wohl eher gering, wurde aber systematisch überbewertet. Die Bildproduktion war der Wirkmächtigkeit der im gleichen Masse standardisierten Realitäten der Fabrikgesellschaft offensichtlich unterlegen. Dem ist es aber zuzuschreiben, dass normierte und individuierte Wahrnehmung sich so eigenmächtig fühlen konnte, im Gesehenen ein gewisses Maß an Authentizität zu generieren oder zumindest genießen zu können.

Heutzutage sind die Produktionsbedingungen von Bildern Gegenstand von Verhandlungen, die kontinuierlich und ad hoc stattfinden. Die digitale Komprimierung, das Enkodieren und Dekodieren der Daten, deren Übertragung und Weitervermittlung, sowie die Rezeption und Verarbeitung ergeben sich unter Umständen, die keinen verbindlichen technischen Standards gehorchen, wie es etwa im Fernsehzeitalter der Fall war. Deswegen werden sie kaum mehr in Frage gestellt werden können. Die Ergebnisse dieser Verhandlungen sind nicht unbedingt vorhersehbar, auf keinen Fall verallgemeinerbar und erst recht nicht bestreitbar. Authentizität resultiert nun aus einer ungünstigen

Verhandlungsposition aufgrund von Faktoren wie mangelnder Bandbreite, zu geringer technischer Kompetenz oder argem Zeitdruck. Sie ergibt sich jedenfalls nicht mehr aus dem Minderwertigkeitskomplex der zum Zusehen verdammten, aber zur Kritik bevollmächtigten Wahrnehmung, die vor allem im Sinn hat, die eigene Ohnmacht zu kompensieren. Stattdessen ist die Aufrichtigkeit von Bildern gerade noch dazu in der Lage, Mitleid oder Håme auszulösen.

Die komplett deregulierte Bildproduktion postmoderner Affektindustrien und der damit einhergehende spezifische Zynismus des Digitalen kümmert sich nicht mehr um Details. Hier stellt sich ganz schlicht und einfach die Machtfrage: Was bedeutet es, ein Bild zu besitzen? Wer verfügt über die Gewalt und die geeigneten Mittel dazu?

Anders als die fiktionale Bildproduktion musste das Dokumentarische von jeher die Eigentumsfrage stellen: Wem gehört das Sehen? Und daran anschließend weitergehende Überlegungen anstellen: Verringert oder vergrößert ein Bild den Wirklichkeitsvorrat, der in einer bestimmten Zeit vorhanden ist? Genau darin besteht heute die besondere Bedeutung des Dokumentarischen. Die Auseinandersetzung mit Wirklichkeiten, die in vernetzten Umgebungen produziert werden, kann sich nur dort ereignen. Nur wenn die Verfügungsgewalt über die Mittel, Wirklichkeit mit zeitgemåßen Mitteln zu produzieren, eingefordert wird, ist es möglich, ein Bild zu machen, das zu seiner Gemachtheit steht, das die Wirklichkeit nicht verrät, sondern vermehrt.

Ein herkömmlicher Begriff des Dokumentarischen beruht auf der Idee, Wirklichkeit festzuhalten und zu fixieren, um sie später wiedergeben zu können. Ein besonderer Moment oder spezifischer Punkt werden identifiziert, isoliert, in ein neutrales Speichermedium transferiert und als Ereignis so rekonstruiert, dass anschauliche Formen von Wahrheit generiert werden, die über ihre jeweiligen Bedingtheiten in Zeit und Raum hinaus einen gewissen, wenn auch nicht unbedingt vorhersehbaren Bestand haben sollen.

In vernetzten Umgebungen ist eine solche Herangehensweise wohl zum Scheitern verurteilt. Wo Ungewissheit die Voraussetzung jeder Äußerung und Instabilität der Normalzustand ist,

müssen womöglich völlig gegenteilige Strategien, Wahrheit zu produzieren, erfunden und entwickelt werden.

Es reicht sicher nicht aus, zu betonen, dass alles auf die eine oder andere Weise zusammenhängt, mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit aufeinander abfolgt und sich auf dieser Basis verselbständigen ließe. Es ist zu einfach, zu verlangen, dass überall Transparenz und Offenheit herrschen sollte, ohne das Wirkliche in seiner Einzigartigkeit jedes Mal von Neuem hervorbringen zu müssen. Und es ist eine fürchterliche Vorstellung, das Reich der optischen und damit auch der anti-optischen Erfahrung ohne jeden Widerstand dem Diktat einiger weniger Konzerne und deren proprietären Codes zu unterwerfen. Ein bestimmendes Merkmal vernetzter Umgebungen besteht darin, dass die Produktion von Bildern definitiv nicht mehr im Kopf stattfindet, wie es bis vor kurzem immer noch so schön hieß. Ein wesentlicher Teil der visuellen Produktion ist ausgelagert worden und findet in Geräteumgebungen statt, die wesentliche Entscheidungen, was Wahrnehmung, Erkenntnis und Vorstellungskraft anbelangt, vorwegzunehmen trachten.

Das Dokumentarische muss Einstellungen finden und auch Stellung beziehen gegenüber einer post-industriellen Produktion von Fiktion, die die Wirklichkeit zusehends in Beschlag nimmt: Verfahren der Mustererkennung, maschinelles Sehen und automatisiertes Bildverstehen erobern wesentliche Bereiche des Alltagslebens in der Kontrollgesellschaft und unterwerfen es ausgefeilten Algorithmen. Empirische Anschauung wird schließlich immer weniger zur Angelegenheit der Sinnesorgane, sondern von kybernetischen Apparaten übernommen, die mit den ihnen eigenen Unterstellungen arbeiten und letztlich nichts als Tautologien produzieren.

Dagegen muss die Wirklichkeit verteidigt werden. Sie kann aber nicht mehr festgehalten und verdoppelt, sondern muss mobilisiert und flüchtig werden. Was aber könnte das heißen? Wohin kann das Dokumentarische flüchten? Letztlich ist es keine Frage des korrekten Umgangs mit Technologie, sondern vielmehr des Gegenteils: Wie kann Technologie entgegen ihrer ursprünglichen Zweckwidmung genutzt werden? Digitale, vernetzte Umgebungen weisen die fast unwiderstehliche Verlockung auf, ein Bild darauf

zu reduzieren, was lesbar ist oder lesbar gemacht werden kann. Alles, was in irgendeiner Form unlesbar sein könnte, ist dagegen unmitelbar vom Aussterben bedroht. Denn es wird als unverständlich, als unnütze Information disqualifiziert und demzufolge ignoriert und aussortiert. Die Lesbarkeit der Bilder erlaubt es, sie wie Text zu behandeln und entsprechend ein- und auszulesen. So können sie gesucht und gefunden, kategorisiert, indiziert und etikettiert werden.

Aufschluss über Wirklichkeit gibt das aber kaum. Im Gegenteil, denn letztlich handelt es sich um ein recht redundantes Unterfangen. Die Visualisierung von Daten als Sichtbarmachung des Gegebenen und Verifizierung des ohnehin Offensichtlichen lässt keinen Spielraum für eine Auseinandersetzung mit Wirklichkeit, die die Regeln, unter denen sie zustande kommt, noch in Frage stellen könnte, geschweige denn das Recht reklamieren könnte, die Produktion selbst in die Hand zu nehmen. Darin aber bestünde die Bedeutung des Dokumentarischen: Wirklichkeiten hervorzubringen, die sich von gesellschaftlichen Zwangsvorstellungen befreien und der Vereinnahmung alles Lebendigen durch technische Apparaturen widersetzen.

Ein solches Vorhaben muss sich heute zurückziehen in Bereiche unterhalb der Rauschgrenze. Der visuelle Untergrund findet sich nicht mehr zwischen, vor oder hinter den Bildern, sondern mitten in ihnen: diesseits und jenseits des Sichtbaren, im Rauschen der angeblich unnützen Information. So wie die Körnung einst die Schönheit des Dokumentarischen ausmachte, berauscht dieses sich heute an der Unregierbarkeit des vermeintlich Überflüssigen.

Wahrheit entzieht sich jedem Spekulieren auf Wahrscheinlichkeit, sobald Bilder zu einem gewissen Teil wieder unlesbar werden und die vorhandenen Informationen sich nicht gänzlich komprimieren lassen. Der unregierbare Rest und seine unvorhersehbare Vieldeutigkeit stellen die Grundlage eines Begriffs des Dokumentarischen in vernetzten Umgebungen bereit, der die Grenzen des vorhandenen Zeichen- und Begriffsvorrates einer magersüchtigen Realität zu überschreiten trachtet. Ein Dokumentarisches, das darauf aus ist, ein Mehr an Wirklichkeit hervorzubringen, ist heute mit einer paradoxen Feststellung konfrontiert: Kommunikation im

Netz tendiert mittlerweile dazu, den Vorrat an Wirklichkeit aufzuzehren, anstatt ihn weiter anzuhäufen, wie das in den Techno-Utopien der 1990er Jahre gedacht und zum Teil auch umgesetzt wurde.

Immer weitere Bereiche sozialen Austausches, sowohl individueller Kreativität wie auch gemeinschaftlicher Affektivität werden heute einem aberwitzigen Kapitalverhältnis unterworfen, selbst wenn sich daraus auch auf absehbare Zeit kein Profit schlagen lässt. So wird Wirklichkeit aber nicht nur quantitativ verringert, sondern auch reduziert auf die algorithmische Berechnung und Ausbeutung von Daten, die das Nutzerverhalten einzulesen, auszumessen und dann vorwegzunehmen sucht.

Die Kunst des Dokumentarischen ist also Widerstand gegen Kommunikation. Sie besteht darin, sich der allgemeinen Kommunizierbarkeit in vernetzten Umgebungen zu entziehen, mit Brüchen und Unverständlichkeiten zu arbeiten, den semantisch vereinheitlichten Raum des Netzes zu verlassen und die Bereiche unter der Grenze des dort Sichtbaren – weil Lesbaren – zu erkunden.

Im vernetzten Bild der Wirklichkeit verändert sich jedoch nicht nur die Wahrnehmung von Raum, der von einem perspektivischen zu einem semantischen Gebilde mutiert. Auch die Vorstellung von Zeit verkümmert zu einer Illusion von Echtzeit, in der das Gleiche nur mehr im Gleichzeitigen auftaucht.

Der Übergang von Similarität zur Simultaneität ist auf vielen verschiedenen Ebenen zu beobachten und aus unterschiedlichsten Motiven kritisiert worden: Sofortige Verfügbarkeit ist paradigmatisch für die Produktion wie auch die Distribution von Bildern. Statt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gibt es nur noch Echtzeit oder „On Demand“. Der Vormarsch vernetzter, digitaler Technologien ging einher mit dem Gebot, beim Herstellen wie Konsumieren von Bildern keine Zeit zu verlieren. Denn jegliche Verzögerung würde Verlust von Realität bedeuten; augenblickliche Bereitstellung wird dagegen als ein Gewinn verbucht, der weit mehr als nur ein Zeitgewinn ist, weil er mit dem Akt der Aneignung kurzgeschlossen wird.

Beim digitalen Simulakrum kollabiert die lineare Zeit zu einer vernetzten Allgegenwärtigkeit,

ohne dass die Frage, inwieweit ein Bild seinem Vorbild ähnelt, noch zur Debatte stünde beziehungsweise überhaupt beantwortet werden kann. Egal ob Videoüberwachung, Live-Übertragung oder Reality TV: Die Herstellung von Authentizität ist endgültig zu einer Frage der Inbesitznahme geworden, die unverzüglich zu erfolgen hat und keinerlei Dauer kennt.

Deswegen muss sich das Dokumentarische auf die Suche nach der falschen anstelle der echten Zeit begeben: Zu früh oder zu spät, auf keinen Fall im richtigen Moment, um ein Bild auf- und damit in Besitz zu nehmen. Das Scheitern, das mit der falschen Zeit einhergeht, ermöglicht neue Einsichten, die in dieser Form nicht kalkulierbar und vorhersehbar waren. Es mag dazu führen, einen Blick auf den Quellcode der vernetzten Wirklichkeit zu riskieren und die Eigentümlichkeit von Bildern wahrzunehmen, die sich nicht besitzen lassen, niemandes Eigentum sind und deswegen jedes Mal, wenn sie erblickt werden, anders aussehen können.

Die falsche Zeit ist also eine Zeit, die zumindest nicht vorgibt, echt zu sein. Wahrscheinlich lässt sie sich ebenso schwer ausfindig machen wie seinerzeit der falsche Schnitt. Schließlich ist es verhältnismäßig einfach festzustellen, wann der richtige Zeitpunkt sein könnte. Was aber eine falsche Zeit wäre und nach welchen Kriterien sie zu bestimmen ist, darin liegt eine der großen Herausforderungen des Dokumentarischen.

Bei der falschen Zeit und dem unlesbaren Rest handelt es sich sicherlich nicht um völlig neue Ansätze, die erst mit den digitalen Informations- und Kommunikationstechnologien zur Verfügung stünden. Im Gegenteil, es ließe sich bestimmt nachweisen, dass das Dokumentarische im Vergleich zur Dokumentation in gewisser, wenn auch vielleicht nicht entscheidender Weise, durch zwei Verweigerungen gekennzeichnet ist: sich auf das Lesbare reduzieren zu lassen und einen flachen Begriff von Aktualität und Zeitgemäßheit einzulösen.

Doch bei der Verteidigung des Wirklichen können der unlesbare Rest und die falsche Zeit heute eine womöglich entscheidende Rolle spielen. Ausgerechnet diese beiden Merkmale des Dokumentarischen sollten in der Lage sein, die herrschende Produktion von Kontinuität zu unterbrechen, die pausenlos stattfindet, um dem

Bestehenden die im Zeitalter der Vernetzung so dringend benötigte Legitimation für die von ihr beanspruchten Exklusivrechte an der Wirklichkeit zu liefern.

Traditionell resultiert Kontinuität aus der Fabrikation von linearer Zeit und zusammenhängendem Raum: Uneindeutigkeiten werden eliminiert, Widersprüche versöhnt, das Unmittelbare standardisiert, um das nicht Begreifliche auf eine bequeme Auswahl sich ständig wiederholender Fakten zu reduzieren. Kontinuität fungiert dann als eine Art ideologisches Fitness-Studio für die Seele. Dort wird in einer von Fremdeinflüssen isolierten, geschützten Umgebung der drohende Ich-Verlust trainiert, um das Selbst ständig seiner selbst zu vergewissern.

Welche Bedeutung aber hat Kontinuität heute – in einer scheinbar geschichtslos vernetzten und konvergierenden Medienwelt? Verglichen mit traditionellem Filmhandwerk wird Kontinuität in vernetzten Umgebungen unter jeweils entgegengesetzten Vorzeichen hervorgebracht. Denn die Wahrnehmungen sowohl von Zeit als auch von Raum inmitten von vernetzten Umgebungen haben ihre Bedeutungen vertauscht.

Bestand im klassischen Film die Aufgabe von „Continuity“ darin, synthetische Zeit und konsistenten Raum so zu etablieren, dass sie von den Zuschauern als ebenso plausibel wie verführerisch erachtet werden, ist Kontinuität heute keine Frage von Mechanik und Geometrie mehr. Statt aus einer vermenschlichten Perspektive das Geschehen in eine schlüssige Abfolge zu bringen, soll heute ein Ereignis und seine Repräsentation gleichzeitig hergestellt werden. Solange die Kontinuität des Netzes auf den Prinzipien von sofortiger Verfügbarkeit und allgemeiner Austauschbarkeit basiert, verlangt sie das Ausgestalten von vereinheitlichten semantischen Räumen und treibt sie unaufhaltsam das Fingieren von Echtzeiten voran, in denen es weder Vergangenheit noch Zukunft gibt.

Ein kritischer Begriff von Kontinuität muss sich diesen Zwangsvorstellungen von einer homogenisierten Wirklichkeit entziehen. Zunächst könnte dieser Begriff dadurch gekennzeichnet sein, dass die Gegenwart als der Beginn der Vergangenheit und nicht als deren Ende verstanden wird. Kontinuität müsste dann nicht in einer unablässigen Selbstvergewisserung bestehen,

sondern könnte im Kampf gegen die Allgegenwärtigkeit des sich unvermeidlich Wiederholenden neu verstanden werden. Es verwies nicht nur auf die zu Unterhaltung verkommene Beschäftigung mit Geschichte; mit Brüchen und Pausen, Stillstand und plötzlicher Bewegung würde sich Vergangenheit auch jeder Form von Bewältigung widersetzen.

Vernetzte Wirklichkeit wird also nur als asynchrone Ansammlungen von heterogenen Datenströmen wiedergegeben werden können. In der Wirklichkeit der Netzwerke gibt es schließlich keine Synchron-Zeit mehr im industriellen Sinne, als die allgemein verbindliche Taktung der mechanischen Zeit nötig war, um so unterschiedliche Konzepte wie Fließbandproduktion, Nationalstaat und Massenmedien durchzusetzen. Materielle Produktion sowie ihre mediale und ideologische Vermittlung basierten auf dem Prinzip motorisierter Gleichzeitigkeit. Die Kamera fungierte als eine „Uhr zum Sehen“, wie Roland Barthes einmal feststellte.

Vernetzte globale Ökonomien dagegen beuten Ungleichzeitigkeiten aus. Statt einer verbindlichen, gequarten Zeit gibt es in aktuellen Betriebssystemen nur unterschiedliche Zeitschlitze, in denen vorhandene Ressourcen gemäß ad-hoc festgelegter Prioritäten genutzt werden können. Die unterschiedlichen Auswirkungen von „Multi-Tasking“ lassen sich nur noch hinnehmen, aber eben nicht mehr wirklich nachvollziehen, geschweige denn in ideologische Begrifflichkeiten übersetzen, die über die jeweilig komplexe Herausforderung hinaus Bestand haben könnten. Nur mithilfe des Konzepts der Echtzeit können die sich ansonsten womöglich frei entfaltenden Wirkungen einigermaßen unter Kontrolle gebracht werden. Im Zu-früh und Zu-spät der falschen Zeit ist das Wirkliche aber nicht mit dem ihm zugeordneten Zeitschlitz zu Frieden zu stellen. Es okkupiert ein größeres oder vielleicht auch nur ein kleineres Intervall und führt so zu Diskontinuität.

Die falsche Zeit des Dokumentarischen würde somit den Beginn einer selbstkritisch vernetzten Unzeitgemäßheit beschreiben, in der die herrschenden Prioritäten und Abhängigkeitsverhältnisse gehörig durcheinander gebracht werden könnten. Der falschen Zeit muss allerdings eine der Kardinaltugenden der analogen Audiovisualität geopfert werden, die im Zeitalter der digitalen

Produktion ohnehin fast in Vergessenheit geraten ist: Das nachträgliche Synchronisieren von Bildsequenzen und Tonspuren. Mittlerweile ist dieser Vorgang automatisiert und geschieht deswegen unbemerkt.

Im Blick auf Netzwerke, zu deren ursprünglichen Eigenschaften die multidirektionale Verbreitung und das beliebige Empfangen von Inhalten gehört, drängt sich aber auch der Gedanke auf, diese vermeintliche Selbstverständlichkeit zu revidieren. In einer falschen Zeit stünde die Tonspur nicht länger im Frondienst der Bilder, würde die durch die Handlung erzwungene Warenförmigkeit und Austauschbarkeit der Wahrnehmung in Frage gestellt und würde die freiwillige Selbsterniedrigung der Zuschauer als zur Stummheit verdammtes Publikum offensichtlich. Schließlich braucht das Dokumentarische die Unleserlichkeit und Vieldeutigkeit des Wirklichen nicht zu fürchten. Es wird vielmehr darauf aus sein müssen, die heterogenen Datenströme aufzugreifen und umzuwerten. In diesem überwältigenden Chaos von geradezu mythischem Ausmaß ist eine ungeheure Bandbreite von politischen, sozialen und kulturellen Auseinandersetzungen aufzuspüren.

Jedes Mal, wenn sich der Begriff des Dokumentarischen erneuert hat, ging die Neuerfindung einher mit einem radikalen Milieuwechsel: von der frühen Landschaftsfotografie in die Porträt-Ateliers, von den „lebenden Porträts“ im Wander- und Jahrmarktkino in die Studios des Stummfilms und von dort dann in die Fabrik, den Krieg oder zurück in die Natur. In den 1960er Jahren war es die Straße, in die das Dokumentarische befreit von den Fesseln der schwerfälligen Studioteknologie überwechselte. Kamera- und Tonaufnahmegeräte wurden tragbar, Filmemacher und Videokünstler nutzten die Gelegenheit und schleppten die Geräte raus auf die Straße, wo unkontrollierbare Lichtverhältnisse und ein nicht zu identifizierendes Stimmgewirr herrschten. Es ging darum, sich den Reizen des Lebendigen auszusetzen, ein öffentliches Leben wahrzunehmen und eine Wirklichkeit zu fassen zu kriegen, die einst unabhängig von medialer Vermittlung existierte.

Mittlerweile sind die Straßen von Kameras überwacht und öffentlicher Raum ist eine Ansammlung öffentlicher Bilder im Netz geworden. Im Umkehrschluss heißt das aber auch: Die Straße

des Dokumentarischen von heute ist das Netz. Hier, in der Republik der Bilder, ist es nicht weniger riskant und gefährlich und der Kontrast zu der herkömmlichen Art Film zu machen, könnte nicht größer sein. Wir müssen es nur neu sehen.

Florian Schneider ist Filmemacher und Autor und lebt in Berlin.



32
H

32
K

[Das Original „Über synthetischen und dokumentarischen Film“ erschien mit dem Untertitel „Zwölf Lesestunden“ als Publikation des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt a.M. 1975.

Jede Lesestunde wird von einem Anhang mit Filmbeispielen begleitet, der hier generell weggelassen wurde. Darüber hinaus wurden die Texte gekürzt. Kürzungen und Wiederabdruck erfolgten mit freundlicher Genehmigung des Autors. Editorische Notiz: Die Schreibweise „Wertow“ wurde beibehalten, weil sie auf die benutzten Ausgaben seiner Schriften verweist. Der Wiederabdruck in diesem Magazin erfolgt wiederum mit freundlicher Genehmigung der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NRW und des Verlags Vorwerk 8, der diese gekürzte 1998 in dem Sammelband „Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms“, hg.v. Eva Hohenberger, veröffentlicht hat.]

VIERTE LESESTUNDE: KINOAUGE. GRUNDSÄTZLICHE UNTERSCHIEDUNGEN

KLAUS WILDENHAHN

Jeder synthetische Film – nochmal die Klarstellung: Der Begriff „synthetisch“ wird von mir nicht abschätzig verwendet: Synthese = Zusammenfügung einzelner selbständiger Teile zu einem Ganzen; also aus unterschiedlichen Elementen zusammengesetzter Film (Spielfilm) = synthetischer Film. – Jeder synthetische Film befindet sich einen Schritt hinter der Entwicklung der Gesellschaft, für die er gemacht wird.

„Oktober“ von Eisenstein und „Die letzten Tage von St. Petersburg“ von Pudowkin sind zum zehnjährigen Jubiläum der Oktoberrevolution hergestellt worden. Der synthetische Film befindet sich in einer rückwärtigen Auffangstellung zur aktuellen Politik. Der Spielfilmregisseur bekommt das Material durch die politische Entwicklung geliefert, bearbeitet es für das Medium und spielt seine Bearbeitung der Gesellschaft zurück. Das künstlerische, synthetische Stück hat die Aufgabe, eine historische Situation an die aktuelle Situation anzukoppeln; es muß ins Gedächtnis rufen, deuten, auslegen, Vorbilder herausstellen, Selbstverständnis vermitteln, ermutigen und so auch einen Hinweis für ein Weiterhandeln geben. Das künstlerische, synthetische Stück ist Legendenbildung – diese sollte durchaus realistisch und positiv sein.

Je kürzer der Weg geschaltet ist zwischen gesellschaftlichem Handeln und dem Rückspielen der künstlerischen und kritischen Bearbeitung dieser Handlungen z.B. durch den Film, um so besser funktioniert die Diskussion, das politische Gespräch in der Gesellschaft. Findet hier eine Blockierung statt, erfolgt in unserer freien Unternehmergeellschaft das Ausweichen in das Illusionstheater. Zur Erinnerung:

(Wilfried Berghahn 1961:) „Wenn sich Ruth Leuwrik nach der „Trapperfamilie“ drei Jahre lang in der Popularitätsskala der weiblichen Stars an der Spitze halten konnte und in dieser Zeit immer nur Rollen spielte, die ihrem Publikum die Hoffnung bestätigten, daß unlösbare Probleme in unserer Welt nicht existieren, weil wir doch im Grunde alle das Herz auf dem rechten Fleck haben (das ‚Reine‘, das ‚Saubere‘!), sagt das mehr über die Mentalität des Bundesbürgers in der

dritten Regierungsperiode Konrad Adenauers als die sogenannten sozialkritischen Filme, die in diesen Jahren entstanden sind.“

Die grundsätzlichen politischen Themen und Konflikte werden verschwiegen. Es findet eine stärker ins Auge springende Klassentrennung statt als sowieso vorhanden. Die herrschende Schicht bestimmt nicht nur das wirtschaftliche Leben, die Aufteilung des gesellschaftlichen Reichtums, sondern auch den Grad der Aufklärung, den die Gesellschaft über sich erhalten soll. Die Legendenbildung wird weitgehend von ihr bestimmt, wird zum Ablenkungsmanöver der Unterhaltungsindustrie ausgebaut. Dem mittelständischen Kunstproduzenten überläßt man es, seine zunehmende Isoliertheit in sensiblistischer Manier auszubeuten. Vielleicht wird ihm dafür ein Kunstpreis zuteil.

An diesem Punkt müssen die Filmemacher einen Schritt vor den Ansatz des synthetischen Stücks, vor den Ansatz des Spielfilms machen. In jeder Gesellschaft findet eine grundlegende Informationsbildung statt, die vor der Legende beginnt: das Herstellen einer Chronik. Im Produktionsapparat des Filmgewerbes fällt diese Aufgabe den Wochenschauen zu und den längeren Dokumentationen, die oft von den Wochenschauproduzenten mitgeliefert werden. Die, wie wir sie kennen, genauso zur Informationsmißbildung beitragen und beigetragen haben wie das Spielfilmgenre, das Berghahn 1961 charakterisiert hat. Trotzdem liegt theoretisch bei den Wochenschauen ein Ansatz, der dem Empfänger gegenüber sich zunächst weniger künstlich und unmittelbarer verhält. Die Wochenschau spielt direkt aufgenommenes Material zurück. Es ist journalistische Arbeit. Anspruchsloser, billiger, dichter am Ball.

(Eine Abschweifung: Informationsspielraum bei uns –

Es geht nicht darum zu behaupten, daß in einem System der freien Unternehmergeellschaft die journalistische Informationsbildung losgelöst von diesem System sich unabhängig und radikal verhalten kann. Es geht in jedem Fall um beschränkten Spielraum, wie ihn die liberale oder reformistische Informationsideologie des Systems zuläßt. Aber dieser Spielraum muß ausgefüllt und genutzt werden, schon um die Grenzen, die gesetzt sind, nie aus dem Bewußtsein zu verlieren. Es hat eine Bedeutung, daß in dem Jahr '61, in dem Berghahn seine Arbeit über die

Leitbilder des synthetischen Films in der BRD schrieb, die ersten Magazinsendungen der ARD, vor allem „Panorama“ ihren Stil und ihre politische Bedeutung fanden. Magazinsendungen sind Wochenschauen. Sie haben etwas dazu getan, daß die politische Diskussion innerhalb unserer Gesellschaft in Gang kam. Sicher innerhalb gezogener Grenzen, und als diese Grenzen überschritten wurden, wurden die leitenden Redakteure gewechselt. Aber das, denke ich, hat auch wieder Informationscharakter. Es ist Beispiel geworden, an dem ein Grad Aufklärung mehr zum Dogma von Presse- und Meinungsfreiheit geleistet wurde. Ich will die Rolle von Journalisten, Autoren und Regisseuren nicht idealisieren oder überschätzen. Aber es wäre rückwärtsgewandte Verzichtleistung, nicht die eingeräumten Positionen eines liberalen Aufklärungsfreiraumes bis an die mögliche Grenze ständig auszudehnen. Das ist nichts weiter als gutes Handwerk.

An einem Punkt wird sicher gefragt werden müssen, wieviel Informationsmaterial bei uns nicht mehr zum Zuge kommt in den offiziellen und in den geduldeten „linken“ Wochenschauen und Magazinen. Damit sind wir beim Problem der Gegenwoochenschauen. Wo und wie gibt es Produktions- und Vertriebsmöglichkeiten für Gegenwoochenschauen? Bei uns in der BRD sieht es schlecht damit aus. Es gibt kleinste Ansätze und gescheiterte Versuche. Man muß vorläufig feststellen, daß ein Bedürfnis nach einer funktionierenden Gegeninformation, einer, die nicht nur esoterisch hier und da in Studentenkinos eingespeist wird, noch nicht als notwendig eingesehen wird. Jedenfalls nicht in dem Maße, daß sich solch ein Bedürfnis materiell niedergeschlagen hätte. Versuche, die gemacht worden sind, scheiterten an der Vorfinanzierung oder am funktionierenden Einsatz. Sie scheiterten am Fehlen einer realen Abspielbasis, an der mangelnden Einsicht, daß „Gegenwoochenschauen“ überhaupt einen Aufklärungsbeitrag leisten können.)

Zurück zu den Überlegungen über den Beginn von Wochenschau und „Kinoauge“.

Die Wochenschauen sind als Aufklärungsträger bei Beginn einer neuen Gesellschaftsordnung zuerst da. Die sowjetischen Wochenschauen begleiteten den Bürgerkrieg, nicht der Spielfilm. Die Kameraleute, Cutter und Regisseure der Wochenschauen legten den Grundstein für die spätere Arbeit der großen Regisseure des

sowjetischen synthetischen Films. Und soviel ist, denke ich, für unsere aktuelle Situation abzuleiten, daß immer wenn das Illusionstheater der Herrschenden überhand nimmt, wir den Aufruf eines „Dokumentaristen“, eines „Kinoäuglers“ beachten sollten, einen Aufruf, der meist in feierlichem Vortrag die Rückkehr zur Wirklichkeit fordert. Darin drückt sich gesunde Zuversicht aus, daß die Propagandawirkung des gesellschaftlichen Rohmaterials ausreicht, den Menschen, den Empfängern einen Anstoß zum Erkennen von „Wahrheit“ zu geben.

„WIR erklären: die alten Filme, die romantischen, die theatralisierten und dergleichen – sind aussätzig.

- Kommt ihnen nicht zu nahe!
- Wendet eure Blicke ab!
- Sie sind lebensgefährlich!
- Ansteckungsgefahr!“

Das hat Dsiga Wertow 1922 geschrieben. Dsiga Wertow ist der erste „Kinoäugler“, auf den wir uns berufen. Sowjetischer Filmmacher, der sowohl kurze Wochenschauen für den aktuellen Bedarf – „Kinoprawda“ – als auch lange dokumentarische Arbeiten über gesellschaftlich notwendige Themen – Kinoglas (Kinoauge) – propagierte und herstellte. Der seine Schulung bei der Abteilung „Filmchronik“ des Moskauer Filmkomitees erfuhr. Er stellte Zwischentitel zusammen, war Schnittmeister und fuhr mit den Agit-Zügen des Bürgerkrieges mit. Wertow ging durch die Schule der ersten Wochenschauen der jungen sowjetischen Gesellschaft. Sein Manifest „WIR“ aus dem Jahre 1922 attackiert das sich wieder breit machende kommerzialisierte Illusionstheater des synthetischen Films der NEP-Periode der Sowjetunion. (Siehe *Kino* von Jay Leyda, Kapitel VIII, „Reconstruction 1921-1923.“) 1922, mitten in der Periode der Neuen Ökonomischen Politik, begann Wertow – aufbauend auf den praktischen Erfahrungen mit den Bürgerkrieg-Wochenschauen – seine berühmt gewordene Wochenschauerserie „Kinoprawda“, deren 23 Folgen beispielhaft werden sollten für fortschrittliche Wochenschauarbeit. „Kinoprawda“ begann, als in den Kinetheatern nichts zu finden war als herkömmliche Stücke aus ausländischen Traumfabriken; und die alten russischen Traumfabriken dabei waren, ihren alten Produktionsstil mit den alten Lohnschreibern, die die alten Rührstücke herstellten,

wiederaufzunehmen. In dieser Zeit machte die Wochenschau Kinoprawda den Anfang mit einer neuen gesellschaftlichen Kunstproduktion, in dieser Zeit war ihre parteiliche Aktualität das einzige Gegengewicht zum Illusionstheater. Der Name *cinéma vérité* (Kinoprawda) ist seitdem im Westen klischiertes Schlagwort im Filmbetrieb geworden, wann immer ein dokumentarischer Vorstoß beginnt, dem kommerzialisierten Spielfilm eine Antithese gegenüberzustellen; die dann allerdings meistens vom bestehenden Produktionsapparat zur Verschmelzung mit dem Illusionsstück gebracht wird, ehe sich der dokumentarische Versuch überhaupt richtig zur Antithese entwickeln kann. Für Wertow war die Wochenschauarbeit Ausgangspunkt seiner weiteren Überlegungen, lange dokumentarische Filme herzustellen. Er etablierte eine Stoßrichtung im Filmendenken und Filmmachen, die er „Kinoauge“ nannte. Wertow demonstrierte den wichtigsten Sprung, den jeder junge Filmmacher nachvollziehen muß, der sich wieder an die Anfänge von Filmarbeit in seiner Gesellschaft begibt; der die Arbeit am synthetischen Film nicht mehr in Betracht zieht, schon weil sie ihn zu vielen Möglichkeiten der Korrumpierbarkeit aussetzt. Ein Anfang ist die engagierte journalistische Arbeit. Innerhalb dieser vollzieht der Filmmacher dann den Sprung von Wochenschauarbeit zu Kinoauge-Arbeit. Zuerst ist es das Aufsuchen von aktuellem gesellschaftlichen Material (Wochenschau). Dann ist es das Herausarbeiten von nicht nur aktuellem, sondern vernachlässigtem gesellschaftlichen Material (Kinoauge). Bestimmte Themen müssen ausführlich, müssen dokumentarisch behandelt und nicht nur in einer Nachricht, in einem Bericht abgehandelt werden. Dieser Umschlag von Wochenschauarbeit zu Kinoauge-Arbeit ist wichtig und im Auge zu behalten. Beide entstammen demselben journalistischen Antrieb – wie wir hier voraussetzen, eines fortschrittlich engagierten Journalismus –, werden aber von unterschiedlichen Merkmalen der Aktualität, der thematischen Durchdringung und der emotionalen Anteilnahme bestimmt. In der Wochenschauarbeit wird durch den aktuellen Druck der Journalist gezwungen zu bündeln, zusammenzufassen; er, eine einzelne Stimme, berichtet. In der dokumentarischen Arbeit wird die Plattform den Protagonisten übergeben. Es ist nicht

mehr die Stimme des Filmmachers, welche die Führung übernimmt. Sicher, er entscheidet über die Aufnahme, und er macht die abschließende Montage. Aber die Erzählung wird von den aufgenommenen Protagonisten vorgetragen, den in ihre Auseinandersetzungen, ihre Aktualität verwickelten Helden unseres Alltags. Ihre kollektiven Stimmen berichten. Die Erzählung mag nun wörtliche Aussage sein oder die Beobachtung eines Handlungsablaufs. Dies in der konkretesten möglichen Weise eingefangen zu haben ist die Aufgabe des Dokumentaristen. Er erzählt nicht durch seinen Kommentar, sondern durch die Montage des aufgenommenen Materials. Dieser Unterschied zwischen journalistischer Berichterstattung und dokumentarischem Film, zwischen Wochenschau und Kinoauge, ist grundsätzlich und eine erste Stufe filmischer Produktionsweise, die wir festhalten. Kinoauge-Arbeit erfordert ein langfristiges Engagement vor Ort. Der kurzatmige Überblick ist von Übel. Ein ideologischer Aspekt der Kinoauge-Arbeit: Sie will das gesamte gesellschaftliche Leben erfassen, möglichst viele Menschen sollen an der dokumentarischen Arbeit mitbeteiligt sein. Nach Wertows Plan z.B. alle Amateurfilmkreise im Land. Ein vielleicht naiver Plan, denn die dokumentarische Arbeit erfordert, wie alle anderen Produktionsweisen, ein großes Maß an handwerklicher Professionalität, will sie wirksam werden. Aber dem Dokumentarfilmmachen ist eine Tendenz zur spontanen Mitbeteiligung eigen; eine Bewegung auf eine viele Menschen erfassende Diskussionsfreudigkeit wird ausgelöst. Auf dieser Basis kann dann der nächste Sprung in der Produktionsweise erfolgen, der Sprung zum synthetischen Filmmachen. Dieses kann der uns geläufige Spielfilm sein (es kann auch der sogenannte poetische Film sein, davon später). In der Sowjetunion vollzogen Wertows Kollegen den Sprung zum gespielten synthetischen Film, die dann ab 1925 z.B. mit „Panzerkreuzer Potemkin, Mutter, Oktober, Arsenal“ die Tradition des großen sowjetischen Spielfilms begannen. Ohne die Anfänge der Wochenschauen und die weiterführende dokumentarische Arbeit von Kinoauge wären diese Spielfilme nicht in Gang gekommen. Wertow hat vor allem in seinen Schriften die dokumentarische Methode beschrieben, vorangetrieben. Ich kann hier nur auf seine Aufsätze über das Prinzip des „Kinoauge“ (Kinoglas) verweisen, z.B.: „Das Prinzip des Ki-

noglas“, „Kunst drama und Kinoglas“, „Drei Lieder über Lenin“ und „Kinoglas, Über die Liebe zum lebendigen Menschen“. (Alle in der am Ende aufgeführten Ausgabe von Dsiga Wertows Schriften, herausgegeben vom Institut für Filmwissenschaft, DDR.) In Wertows Filmen läßt sich gut die vitale dokumentarische Neugier von ihm und seinen Mitarbeitern ablesen, die Konkretisierung seiner Theorie vom „übereumpelten Leben“, die Beobachtung von allem Erreichbaren: Arbeit, Geburt, Unfall, Tod, das Einschalten von Elektrizität, das Machen von Brot, die Straßen der SU und das Land. Wertow machte 1930 eine Entdeckung, ohne die das gesamte heutige Dokumentarfilmschaffen nicht mehr denkbar wäre: das synchron aufgenommene Ton-Bildinterview von einfachen Arbeitern. Eine Betonarbeiterin, ein Kolchosbauer und eine Bäuerin in „Drei Lieder über Lenin“ (1934) und eine Fallschirmspringerin in „Wiegenlied“ (1937) sind die ersten spontan redenden alltäglichen Helden im Dokumentarfilm. Von seinen Stummfilmbeobachtungen bis zu diesen Szenen von synchron aufgenommener Rede hat Wertow in seinen Produkten eine Entwicklung zum experimentellen dokumentarischen Arbeiten ständig vorangetrieben. Wir berufen uns nur zu gern auf ihn. In seinem Filmschaffen aber sind diese dokumentarischen Sequenzen nicht das bestimmende Element. Wertow ist ein Macher von hauptsächlich synthetischen Filmen. Er entfernte sich mit seinen Produkten – im Unterschied zu seinen Theorien – vom dokumentarischen Ansatz und machte „Filmpoeme“. Die Produktionsbedingungen der Sowjetunion in den zwanziger und dreißiger Jahren müssen dabei berücksichtigt werden. (Einen wichtigen Aufschluß darüber geben seine Tagebücher, die vom Österreichischen Filmmuseum veröffentlicht worden sind. Ebenfalls am Ende aufgeführt.) Gehen wir weiter: 1927 hatte Wertow einen großen Teil seiner Theorien formuliert und mit seinen Mitarbeitern vier große Filme hergestellt „(Kinoglas; Vorwärts, Sowjet!; Ein Sechstel der Erde; Der Mann mit der Kamera)“. 1927 begann in Rotterdam der erste bedeutende westeuropäische Dokumentarist seine Arbeit. Der holländische Kameramann und Filmmacher Joris Ivens. Mit Ivens rücken wir unserer eigenen gesellschaftlichen Ausgangsposition näher und den Erfahrungen, die ein junger Filmmacher mit seiner Schulung macht. Erfahrungen,

die ihn beinahe instinktiv zur dokumentarischen Produktionsweise führen und ihn dann weiter auf den Weg bringen, einer unserer großen fortschrittlichen Filmmacher zu werden. Einer, von dem man Nützliches lernen kann. Einer, der bereit ist, immer wieder selber neu zu lernen. Ivens drehte 1927 seinen ersten Film, „Die Brücke“, und tat das ganz bewußt, um seine handwerklichen Mittel zu erproben und seine Beobachtungskraft zu schulen. Es war eine ernsthafte professionelle Arbeit für Ivens, mit dem einzigen Unterschied zum beruflichen Produkt, daß „Die Brücke“ nicht für den Verkauf bestimmt war:

„Die Brücke wird für den Betrachter jetzt nur so etwas wie eine Bewegungsstudie sein. Für mich war der Film wesentlich mehr. Ich lernte viel über die Geheimnisse kennen, gerade dieser Bewegungen im Verhältnis zur Kamera. Zum Beispiel lernte ich, daß, wenn man sich wiederholende Bewegungen filmt, wie die des Gegengewichts einer Hebebrücke, man diese Bewegung genauer und länger studieren muß, als man erstmal annimmt. Man wird immer etwas Neues entdecken, die Gegenbewegung eines gleitenden Schattens, das wichtige Vibrieren der Ziehkabel, die zum Halten kommen, oder eine aussagestärkere Einstellung von einem subjektiveren Blickwinkel aus.

Aus seinem kleinen Glashaus unten auf der Brücke beobachtete der Brückenmechaniker alles, was ich machte. Nachdem ich das riesige Kabelrad oben auf der Brückenspitze gefilmt hatte und die lange Eisenleiter herunterkletterte, mußte er mir sagen, was ihn die ganze Zeit bewegt hatte:

„Sie müssen die Brücke doch nicht auffressen, oder? Sie sahen wie so eine Art Tiger aus, als Sie um das Rad rumgekrochen sind. Ich mußte lachen, wie Sie plötzlich mit Ihrer Kamera gerade gegen den Himmel aufgestanden sind. Haben Sie denn bekommen, was Sie wollten?“ Ich hatte bekommen, was ich wollte. Was der Mann von unten gesehen hatte, war die lange und genaue Beobachtung aller Elemente, das drehende Rad, das gleitende, ölige Kabel und den dichten Verkehr unten auf dem Kai. Als ich aufstand, hatte ich endlich den richtigen Augenblick zum Drehen gefunden. Das heißt, ich hatte das ‚Hier und Jetzt‘ gefunden, die eigentliche Prüfung für die eigene Empfindungskraft. Mit der Handkamera friert man im entscheidenden Augenblick stockstill, dem Augenblick, in dem

man die beste Stelle für seine Einstellung gefunden hat. Nicht drei Zentimeter weiter rechts oder links oder ein bißchen höher oder niedriger oder näher dran oder weiter weg, und nicht den Bruchteil einer Sekunde früher oder später. Natürlich lernt man sich selbst einen Spielraum geben: man läßt die Kamera schon vor dem entscheidenden Augenblick beginnen und läßt sie hinterher noch etwas weiterlaufen. Wichtig ist, daß der entscheidende Moment auf dem belichteten Material ist.

Vom Machen ‚Der Brücke‘ habe ich gelernt, daß die anhaltende und schöpferische Beobachtung der einzige Weg ist, um aus der reichen Realität vor der eigenen Nase alles herauszuquetschen, das Wichtige auszuwählen und zu betonen. Die Entdeckung des Filmmachers, daß er am Tag vorher nicht richtig bei der Sache war, ist deprimierender als in jedem anderen Kunstmedium. Er kann sich den psychologischen Luxus dieser esprit de l’escalier nicht leisten – der klugen Nachgedanken, die einem auf der Treppe kommen, während man überlegt, was man alles gesagt haben könnte, es aber nicht getan hat.“

Das ist der harte Erfahrungskern des Dokumentaristen: Keine klugen Nachgedanken, sondern im richtigen Moment da und aufnahmebereit sein. Genau zu dieser Erfahrung von Joris Ivens noch einmal den Altmeister des Kinoauges. Eine Tagebuchnotiz von Wertow, als er schon bald fünfzig war, 1944:

„Wiederholung ist das einzig Unmögliche auf der Welt. Wenn ich nicht das auf Zelluloid bannen kann, was ich gerade sehe (gleichzeitig mit dem, wie ich es sehe), so wird mir das so nie wieder gelingen. Ich stelle die Diagnose und fixiere gleichzeitig. Nicht später, nicht früher, sondern nur im gegebenen Moment. Eine Sekunde später wird schon etwas anderes sein. Etwas Besseres oder etwas Schlechteres, aber etwas anderes. Es wird nicht exakt das sein, was ich brauche, sondern etwas anderes. Das betrifft insbesondere Aufnahmen vom Tun und Treiben der Menschen. Es ist möglich, ein Szenarium über das dokumentarische Verhalten eines Menschen im voraus zu schreiben, wenn man weiß, was mit dem betreffenden Menschen in unmittelbarer Zukunft geschehen wird. Das aber wird derartig schematisch und ungenau sein, daß es im Grunde keine Vorstellung davon vermittelt, was sich auf der Leinwand ergeben wird. Der Mensch offenbart sich in seltenen

Augenblicken, die man gleichzeitig erfassen und festhalten muß. Sonst soll man lieber einen Schauspieler filmen. Es wird höchstens – ein gutes Spiel sein. Im Dokumentarfilm kann auch nicht die Rede von einer vorhergehenden ‚genauen‘ Abstimmung sein. Wenn man einen Schuß ‚abstimmt‘, wird es immer ein Fehlschuß sein. Ich habe noch niemals bemerkt, daß sich irgend etwas wiederholt hätte. Das, was verloren ist, ist auf immer verloren.“

Hiermit nimmt der Dokumentarfilmmacher bewußt etwas in Kauf, was der Spielfilmregisseur auf jeden Fall zu vermeiden sucht (oder höchstens als formale Raffinesse anwendet): eine Unebenheit in Stil und Aussage. Eine Unebenheit, die nicht gewollt ist, sondern sich aus der Methode ergibt. Der Dokumentarist ist abhängig von seiner Umgebung, er kann sie nicht nach seiner Autorenavorstellung ummodellieren. Damit geht Glätte verloren. Kamerabewegung, Lichtverhältnisse, Gespräche, Aktionen lassen sich nicht vorherbestimmen: Die Filmmacher sind keine Arrangeure von Aufnahmematerial, sie laufen dem Material nach; das macht sie im wörtlichen Sinne manchmal atemlos und diese Spannung schlägt sich in der Form nieder. Es ist das Gegenteil von Formalismus; der dokumentarische Inhalt sucht und bestimmt seine Form. Das ist ein sehr wohlthuendes Erlebnis für bürgerliche Macher, die in einer Vorstellungswelt aufgewachsen sind, in der Form und Inhalt, Fühlen und Denken, Ästhetik und Ethik auseinanderdividiert werden. Diese Unebenheit bei der Aufnahme darf nicht bei der Endfertigung, bei der Montage, wegmanipuliert werden.

Jeder, der mit Film gearbeitet hat, weiß, wie leicht es ist, rasante Schnittfolgen herzustellen, gute Übergänge zu finden und in der künstlichen Welt des Schneiderraums das Drama umzufummeln. Im Schneiderraum glaubt man, die eigentliche Macht auszuüben, Botschaft reinzubringen. Natürlich übt der Macher Macht aus. Hier im Schneiderraum beginnt seine Autorenfunktion. In der Montage läßt der Filmmacher seine Hosen runter. Und gerade dabei fällt der einsame Autor am leichtesten in die Fallen der vorgestanzten und mittelständischen Kunstmuster. Die Versuchung ist groß, mit leichter Hand Sarkasmus, Angelesenes, Sentimentales, die Deutschstunden-Mentalität einzustreuen. Eine formale Geschlossenheit der Aussage läßt sich schnell herstellen, die überhaupt nichts mit der Wirklichkeit zu tun hat.

Im Dokumentarfilm sollte jegliche formale Überanstrengung in Richtung auf Glätte und Typisierung wegfallen. Jeder künstliche Versuch einer Rundung muß vermieden werden. Man zeigt eine Sammlung von Splintern her, die eingefangen worden sind. Hatte man Ausdauer und auch Glück (das eine bedingt das andere), gelingt es, den Zuschauer, den Empfänger, in den Spannungsbogen dieses offenen Spiels miteinzubeziehen. Denn darum geht es: den Empfänger einzubeziehen. Insofern bietet die Unebenheit des Dokumentarfilms dem Empfänger die offengebliebene Stelle einer Unterhaltung zwischen Filmmacher und Gefilmten an; insofern ist Dokumentarfilm ein Beginn und synthetischer Film eine Weiterführung; insofern ist Dokumentarfilm ein offenes Spiel und synthetischer Film ein geschlossenes Spiel. Beim synthetischen Film kann der Empfänger Beispiele abnehmen, aber er kann nicht in den Beginn der Unterhaltung, die das Kunstprodukt anbietet, mit reinkommen. Er muß es über sich ergehen lassen. Beim Dokumentarfilm kann der Empfänger schon bald ja oder nein zum Produkt sagen. Hat der Dokumentarist seine Aufgabe erfüllt, entsteht über das Produkt ein Diskussionsfeld zwischen ihm, dem Macher, den dargestellten Menschen und den Empfängern. Ein Diskussionsfeld, bei dem keineswegs der Macher das Übergewicht hat. Am besten läßt sich dieses Verhältnis demonstrieren in einer wirklichen Diskussion am Ende einer Vorführung. Noch einmal Joris Ivens. Er wurde 1929 vom Verband der sowjetischen Filmregisseure eingeladen, mit seinen Filmen in die Sowjetunion zu kommen. Er hatte inzwischen einige weitere kurze Filme abgedreht, stand aber noch am Anfang seiner Laufbahn, die ihn zu einem engagierten sozialistischen Filmmacher werden ließ. Unter seinen kurzen Filmen war auch „Zuiderzee“, ein Dokumentarfilm über die holländische Landgewinnung vom Meer. Dieser Film wurde von den russischen Zuschauern besonders geschätzt. Eine Vorführung sollte eine bestimmte Bedeutung für Ivens bekommen und seine zukünftige Arbeit beeinflussen. Sie hatte Lehrcharakter für ihn. Die Vorführung fand in Moskau statt vor einem Auditorium von 800 Bauarbeitern, die an der Fertigstellung der Moskauer U-Bahn arbeiteten. Obwohl Ivens den Film schon gut 200 Mal vorgeführt hatte, blieb er doch im Auditorium, weil er verstand, daß seine Abwesenheit eine Brückierung der Zuschauer gewesen wäre. Nach der Vorführung begann die Diskussion:

„... nach diesen Antworten erhob sich der Fragesteller wieder. ‚Ich glaube‘, sagte er, ‚daß der Genosse Ivens entweder ein Betrüger oder ein Schwindler ist.‘ Nach der Übersetzung war ich verwirrt. Das Auditorium war ebenso erregt wie ich. Ich sagte der Dolmetscherin, sie möge ihn um eine Erklärung bitten. Er wiederholte: ‚Betrüger oder ein Schwindler.‘ ‚Können Sie das nicht ein wenig konkreter machen‘, sagte ich.

‚Sie sagen, Sie kommen aus dem Mittelstand. Doch der Film, den wir gesehen haben, ist bestimmt mit den Augen eines Arbeiters gemacht worden. Ich weiß das, denn er ist genau so, wie ich die Arbeit sehe. Also entweder sind Sie ein Lügner und haben aus Holland den Film von jemandem anders angebracht, oder Sie sind ein Arbeiter, der vorgibt, aus dem Mittelstand zu sein. – Und das ist bestimmt nicht nötig hier, in einem Bauern- und Arbeiterstaat‘, fügte er lächelnd hinzu.

Ein größeres Kompliment konnte man mir nicht machen: der Film sei so, wie ein Arbeiter die Arbeit sieht. Ich hatte keine Dokumente bei mir, um zu beweisen, daß ich wirklich aus dem Mittelstand komme. Ich fragte etwas verzweifelt, wie der Frager zu seiner scharfen Beobachtung gekommen sei: ‚Wo denn genau im Film wird Arbeit so gezeigt, wie Sie sie sehen?‘

‚An mehreren Stellen‘, sagte er, ‚besonders aber da, wo die schwere Steinarbeit am Deich gemacht wird. Dieselbe Arbeit habe ich auch gemacht.‘

‚Ich weiß, was Sie meinen. Ich kann erklären, wie ich diese Sequenz gefilmt habe. Ich konnte nicht den richtigen Blickwinkel für die Steinarbeit finden. Ich begann die Arbeit zu beobachten, um zu sehen, wie sie beginnt und endet, was für ein Rhythmus das ist. Aber ich kriegte keinen Blickwinkel. Dann begann ich selber die schweren Basaltsteine zu bewegen. Ich dachte, es wäre gut, das Gefühl für die Arbeit selber zu bekommen, ehe ich zu filmen beginne. Ich war bald erschöpft, weil ich die Arbeit nicht gewohnt war. Aber ich fand, was ich suchte. Man muß erst fühlen, wo man den Stein am besten greifen kann – nicht in der Mitte, sondern an bestimmten Ecken. Ich bekam raus, daß es einen Trick gibt, wie man am besten die Steine balanciert – wie man sein Eigengewicht benutzen muß, um den Stein vor einem Platz zum anderen zu bekommen. Ich merkte, daß die größte Anstrengung in den Schultermuskeln liegt und im Kinn. Also mußten diese Stellen betont werden, um diese Aktion zu filmen, weil sie organisch in die Arbeit

gehören. Von da an wurde die Kamera – Blickwinkel und Bildkomposition – bestimmt durch diese Muskeln und das Kinn. Sie wurden die zwei Brennpunkte der Handlung. Die Wirklichkeit bestimmte die Photographie, und nicht meine ästhetische Anstrengung, eine ausgewogene Balance von Linien und Licht zu erhalten. Aber genau dieser realistische Blickpunkt war dann der schönste. Ich konnte den Steinarbeiter nicht wahrheitsgemäß und zufriedenstellend aufnehmen, ehe ich nicht die körperliche Anstrengung seiner Arbeit erkannt hatte.‘

Mein Fragesteller war befriedigt. ‚Das ist gut, das ist sehr gut‘, sagte er.

Dies war eine der bedeutendsten Abende in meiner jungen Filmlaufbahn. Der Mann hatte ein Geheimnis meiner Arbeitsmethode herausgefunden, was mir selber nicht voll bewußt war. Kein Filmkritiker hatte je den Grund herausgefunden, warum meinen Filmen eine bestimmte realistische Qualität innewohnte, die sie beobachtet und beschrieben hatten. Die Vernunft eines russischen Arbeiters hatte das getan.“

Die Frage eines russischen Arbeiters an Joris Ivens trifft den Punkt des Beginns – wo kommt der Dokumentarist eigentlich her? Antwort: Dokumentarfilmmachen ist die Bemühung des mittelständischen Kunstproduzenten, die Aufmerksamkeit seiner Gesellschaft auf die eigentlichen Produktionsbedingungen und Arbeitsvorgänge zurückzulenken. Es ist seine Bemühung, eine ästhetische Betrachtungsweise aus dem Vorgang, den er darstellen will, zu entwickeln, und nicht seine mitgebrachten formalen Ideen dem Vorgang aufzuzwingen. Es ist seine Anstrengung, Material aus dem Volk, Material der arbeitenden Klassen und Schichten in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zurückzubringen. Es ist der Impuls zur Aufklärung an einem Punkt, wo Aufklärung lange verweigert wurde. Getragen von Angehörigen der Schicht, die sich Bildung und auch Produktionsmittel kraft Schichtzugehörigkeit verschaffen können und die darüber hinaus dann auch Aufträge (meist von nichtkommerziellen Institutionen) hereinholen können, die diese dokumentarische Grundaufklärung finanzieren. Und da dann oft in ernste „kommerzielle“ Schwierigkeiten geraten. (Diese Aussage betrifft unser Gesellschaftssystem, und sie betrifft auch den Beginn einer sozialistischen Gesellschaft wie der Sowjetunion, die sich in ihrer Kunstproduktion zunächst auf die fortschrittlichen Bildungsbürger der zwanziger

Jahre verließ.) Einige Beispiele, wo sozialistische und bürgerliche Dokumentaristen herkamen, die am Anfang von Dokumentarfilmbewegungen standen:

Dsiga Wertows Vater war Bibliothekar. Wertow schreibt, daß er nach der Reifeprüfung eine Musikschule und zwei höhere Lehranstalten besucht hat. Er wollte mal Schriftsteller werden. Joris Ivens' Vater war Besitzer einer Kette von Photogeschäften. Ivens sollte Nachfolger im Geschäft werden. Der Vater konnte es sich leisten, seinem Sohn die beste Ausbildung zu finanzieren: Wirtschaftsstudium in Rotterdam, photochemisches Studium in Berlin, Praktika bei einer Kamerafabrik in Dresden und bei Zeiss in Jena. John Grierson, Begründer der englischen Dokumentarfilmschule, studierte Philosophie und Sozialwissenschaften. Sein Vater war Lehrer auf einer schottischen Dorfschule.

Robert Flaherty („Nanook, Moana, Tabu, Industrial Britain, Man of Aran, Elephant Boy, The Land, Louisiana Story“), von Grierson einmal „Vater des Dokumentarfilms“ genannt, war Eisen-erzforscher, sein Vater Bergbauingenieur.

Richard Leacock, amerikanischer Dokumentarist und Schüler von Flaherty, markiert selber den Anfang einer Erneuerung im internationalen Dokumentarfilm. Seine und seiner Mitarbeiter Filme, die sie *cinema direct* oder *living camera* genannt haben, beeinflussten auch den sozialistischen Dokumentarfilm. Leacock, gleichzeitig ein technischer Erfinder, studierte Physik in Harvard.

Diese Aufzählung bezweckt nur eines, nämlich zu zeigen, daß aufgeklärte Männer ihre Bildung in anderer als ursprünglich beabsichtigter Weise weitergaben; daß sie an einem Punkt ihrer Laufbahn als Filmmacher sich mehr für das „Rohmaterial“ ihrer Gesellschaft, für das dokumentarische Material interessierten als für die formale Übersetzung ihrer Beobachtungen in akzeptierte (und leichter verkäufliche) synthetische Kunstprodukte.

Das ist der Anfang einer Bemühung, soziale Aufmerksamkeit wieder zurückzuschicken in die breiten Schichten der Gesellschaft. Das heißt nicht, daß das Material der Dokumentarfilme sofort auf eine große Aufnahmebereitschaft stößt. Vor allem dann nicht, wenn das Angebot der „süßdurchfeuchteten Romanzen“ (Wertow) an allen Ecken und Enden den Empfänger erwartet. Aber es ist ein Zeichen von Widerstandskraft und Willen zur Gesundung im gesellschaftlichen Körper, wenn das Interesse an Aufklärung

wachgerufen wird; die Frage danach, wie die Dinge eigentlich zusammenhängen. Diesen Anfang macht der Dokumentarfilm. Er demonstriert eine Kunst, die vor der Kunst des Schauspiels beginnt.

Klaus Wildenhahn ist Dokumentarfilmmacher und lebt in Hamburg.

Joris Ivens: *The Camera and I*. Berlin (DDR) 1969, S.28ff., S.58ff, eigene Übersetzung.

Dsiga Wertow: *Aufsätze. Tagebücher. Skizzen*. Berlin (DDR) 1967, S.101.

Dsiga Wertow: *Aus den Tagebüchern*. Wien 1967, S.3ff., S.9ff., S.16ff.



DISQUIETING NATURE

CORDULA DAUS IM GESPRÄCH MIT
CHRISTINE MEISNER

Cordula Daus: Die Videoarbeit „Disquieting Nature“ beginnt mit einem Schwarzbild. Song und Musik setzen ein: „Big Jack Johnson dies into a dim March Morning“. Nach einer Weile erahnt man das Interieur eines Tonstudios. Es folgt eine Einstellung auf die halbgeschlossenen Jalousien eines Fensters, bis der Blick schließlich ganz im Freien, in der Landschaft angekommen ist. Christine, 2010 hast du das Mississippi State Delta im Süden der USA bereist und dich – nach einer langen theoretischen Auseinandersetzung – in die Geschichte des „Delta Blues“ und seiner Landschaft begeben. Wie in deinen früheren Arbeiten ist die tatsächliche Erfahrung der Reise, das Hier und Jetzt eines Ortes, sehr wichtig für dich. Vielleicht kannst du etwas über den Entstehungsprozess von „Disquieting Nature“ erzählen. Auf deiner Fahrt durch das Delta, wonach hast du gesucht?

Christine Meisner: In der Vorbereitung habe ich aus meiner Recherche heraus eine Route mit Orten verzeichnet, die bestimmte Ereignisse des Deltas markieren. Dabei hat mich die Verschränkung zwischen den Entstehungsbedingungen des Delta Blues, der sozialen Situation der Leute, die diese Musik hervorgebracht haben, und der Landschaft, in der sie lebten/leben, interessiert: Jene schicksalhafte Verknüpfung von Entrechtung – die von Beginn an im Widerspruch zu dem amerikanischen Gründungsmythos der maximalen Freiheit aller Bürger stand – und einer genuin amerikanischen Musik, die global so einflussreich war. Auf meiner Reise ging ich also von einer Reihe bestimmter Setzungen aus. Allerdings ist mir dabei, wie du richtig sagst, allein das Hier und Jetzt eines Ortes wichtig. Es interessiert mich nicht, historische Ereignisse aufzuspüren und darzustellen, sondern menschliche Handlungen zu vergegenwärtigen, um mehr vom Heute zu verstehen. Das habe ich in situ untersucht.

Inwieweit hat die Reise die Entwicklung und Ästhetik von „Disquieting Nature“ bestimmt? Wie entstanden die Songtexte und die erzählerische Struktur der Arbeit?

Ich bin in der Übergangszeit von Winter zu Frühling in das Delta gefahren, weil ich die Natur in einem kalten, „graphischen“ Zustand vorfinden wollte, in dem die Zweige, der Boden, die Felder sichtbar sind, die Landschaft quasi bloßliegt. Insofern hatte ich bereits eine klare Vorstellung von der Ästhetik des Videos; auch dass es schwarz-weiß werden sollte.

Für die Struktur der Arbeit hatte ich eine chronologische Reihenfolge vorgesehen, vom Ende der Sklaverei bis heute, also die Entstehungs- und Wirkungszeit des Blues. Wobei ich von vornherein Exkurse einbauen wollte, die den Kolonisierungsvorgang, quasi den Ursprung dieser musikalischen Fusion, skizzieren. Der Anfang des Videos war jedoch nicht geplant. Big Jack Johnsons Tod kam unerwartet, als ich gerade in Clarksdale war und mit ihm, dieser lokalen Blues-Ikone, sprechen wollte. Er starb an dem Tag, als ich ihn treffen wollte.

Dass Musik eine tragende Rolle spielen soll, war die Grundidee. Ich wollte nicht über den Blues arbeiten, sondern mit ihm auf allen Ebenen. Wie genau, das wurde mir erst auf der Reise klar, als ich eine CD von John Lee Hooker fand, die ich schon lange suchte, und dabei seinen genialen Song „Country Boy“ entdeckte. Dieser Song war wie ein Erweckungserlebnis. Ich hatte plötzlich das ganze Video vor Augen, die Stimmung und welche Rolle die Musik darin spielen sollte. Diesen Song zu hören und dabei durch die Felder und das Ackerland des Deltas zu fahren, das hat meine Augen geöffnet.

Im zweiten Kapitel des Videos wird von einer eigentümlichen Begegnung erzählt: Da taucht plötzlich ein Mann in schwarzem Ledermantel, mit Hut und silbernem Stock auf, der als „God of the Crossroads“ bezeichnet wird. Was hat es mit dieser Figur auf sich?

Tatsächlich ist mir diese Figur, genau wie im Song beschrieben, exakt an dem Tag, als Big Jack Johnson starb, an einer Straßenkreuzung in Clarksdale begegnet. Ich habe diese Begegnung aufgenommen, weil sie einem gängigen Motiv vieler Bluessongs ähnelt, die davon erzählen, dass Musiker an den Crossroads einen mysteriösen Mann treffen, der ihnen die Gitarre ‚tuned‘, wonach sie virtuos spielen können. Blueslegende Robert Johnson z.B. verkörpert diesen Mythos – von ihm wird gesagt, er hätte

seine einzigartige Weise Gitarre zu spielen, dort im Delta an einer Kreuzung um den Preis seiner Seele erkaufte. Bei meiner Recherche ging ich dem Ursprung dieses Mythos nach und stieß auf eine Fusion verschiedener afrikanischer und europäischer Motive. Besonders interessierte mich die Figur des Eshu, auch Exú oder Elegba, ein Orisha aus der Kultur der Yoruba, die mir schon während einer früheren Arbeit in Brasilien begegnet ist. Eshu ist ein Botschafter zwischen Diesseits und Jenseits und ist an Straßenkreuzungen, dem Sinnbild aufeinandertreffender Lebenswege, zu finden. Dort erfüllt er auch Wünsche gegen Opfergaben. In den afroamerikanischen Religionen des Voodoo, Candomblé oder der Santería nimmt er eine wichtigere Rolle ein als in Afrika selbst, weil seine Mission unter anderem auch darin besteht, eine Verbindung zu den Ahnen in Afrika wieder herzustellen, die durch die Sklaverei unterbrochen wurde. Die Figur des Eshu kam durch Sklaven aus Haiti und Kuba nach New Orleans und fand ihren Weg nordwärts auf dem Mississippi ins Delta. Im Kontext des Blues wird Eshu zu einem Trickster, der oft so beschrieben wird wie die Person, die mir begegnete.

Eshu verschwindet genauso schnell wieder wie er aufgetaucht ist. Danach heißt es im Song: „Beyond the city limits the light turns over making things lucid“. Von diesem Moment an überschneiden sich die Zeitebenen zwischen Heute und Damals, zwischen dem, was zu sehen ist und dem Wissen um das, was geschehen ist. Dabei spielen die Zeichnungen im Video eine sehr wichtige Rolle. Sie eröffnen einen völlig anderen Blick auf die Wirklichkeit als das fotorealistische Bild. Sie zeigen das Land aus einer surrealen, ja zeitübergreifenden Perspektive: Man sieht die Markierungen eines durchökonomisierten Terrains, einzelne Parzellen des Farmpachtensystems, Grenzlinien und Flussläufe. Aber auch längst vergangene Spuren weißer Siedler oder Ureinwohner scheinen auf, die du aus verschiedenen Karten zusammengetragen und recherchiert hast. Deine Arbeiten nehmen meist Ausgang in einem konkreten geschichtlichen und sozialen Kontext und doch geht es dir nicht darum, diesen als solchen abzubilden. Welche Rolle spielt also das Dokumentarische für dich? Wie siehst du das Verhältnis zwischen Vorgefundenem und Erfundenem in deiner Arbeit?

Ich habe meine Arbeit nie als dokumentarisch betrachtet, diese Frage habe ich mir nie gestellt. Aber es gibt da dieses Dilemma mit der Wahrheit, dem ‚Authentischen‘. Ich habe mich lange damit beschäftigt, bin aber nie zu einer künstlerischen Konklusion gekommen – Foucault hin oder her. Ich denke, dass die Kategorie Wahrheit in der Kunst nicht existiert und habe deshalb beschlossen, sie außer Acht zu lassen und nur zu sehen, was innerhalb meiner Arbeit Sinn macht und was innerhalb des Rahmens, den ich setze, glaubwürdig ist. Tatsächlich ist es so, dass ich erst einmal etwas erfahren will – ich will verstehen, warum etwas geworden ist. Ganz einfach gesagt, warum bestimmte Dinge in der Menschheitsgeschichte so passiert sind. Was ich dann in meiner Arbeit weitergebe, ist durch einen langen Prozess des Filterns gegangen. Letztlich ist nichts in „Disquieting Nature“ erfunden. Fast alles hat sich so zugetragen. Jede Darstellung eines vergangenen Ereignisses ist immer eine Konstruktion. Michel de Certeau hat in Bezug auf Barthes' Konzept der Geschichtsschreibung als Narration einmal einen kleinen, aber wichtigen Unterschied hervorgehoben – er bezeichnete die Historiographie als eine Narration, die über etwas berichtet, das tatsächlich stattgefunden hat, deren Ergebnis und Weiterentwicklung wir heute sind. Genau dies ist der Unterschied zur Fiktion und das ist es, was mich interessiert – der Diskurs mit den Toten, wie de Certeau das nennt. Dafür brauchte ich einen Mediator, der die Türen öffnet. Deswegen auch die Szene mit einer Figur wie Eshu am Anfang meines Videos, bevor die Geschichte „aufgerufen“ wird.

Diese transzendente Perspektive spiegelt sich auch in der Art und Weise, wie der Fluss in den Lyrics besungen wird. Der Mississippi-River wird zum Protagonisten einer beunruhigenden, trügerischen Natur, die die Geschichten, die Körper verschwinden lässt und gleichzeitig wieder zum Vorschein bringt. Auch in deinem Video wiederholen sich die Bilder überschwemmter Landschaften und der Strömungsbewegungen des Wassers. „Fluid stories seeping into the land.“ Am Ufer des Flusses und auf seinem Grund haben sich Dinge abgespielt, die eigentlich vergessen werden sollten. „The river carries them off, and they wash downstream.“ Am Ende heisst es: „the river is flowing easy as it didn't have a thing to do

with nothing at all.“ Der Songtext betont die ambivalente Zeugenschaft des Flusses – er ist Zufluchtsort für die Opfer und Komplize der Täter zugleich. Wie kam es zu dieser personifizierten Darstellung?

Einen Fluß als *stream of history* wahrzunehmen ist ein Motiv, das meine Arbeiten schon länger begleitet. In den „Wade in the Water“-Zeichnungen (2009-10) habe ich die ambivalente Rolle des Flusses (in diesem Fall war es der Ohio River) als Transportweg, auf dem Sklaven ins Landesinnere verschifft wurden und als Fluchtlinie von Menschen, die der Sklaverei entkommen wollten, thematisiert und verzeichnet. Die Bedeutung des Flusses in der amerikanischen Landschaft als Zeichen des Fortschritts, als Grenze, die es zu überschreiten gilt, als Marker der Eindringung und als Fluchthilfe hat mich von Anfang an sehr interessiert. So wurde der Fluss in meinen Zeichnungen zu einem Protagonisten im Prozess der Kolonisierung.

„Disquieting Nature“ zoomt die Orte einzelner Verbrechen näher heran. Der Fluss ist ihr Zeuge, er nimmt sie in sich auf, sie driften mit ihm durch die Landschaft. Der Fluss ist natürlich auch eine Metapher für Zeit. Dabei spielt es für mich überhaupt keine Rolle, wann genau etwas passiert ist; der „Fluss“ bringt es früher oder später ohnehin wieder hervor. Die Ereignisse kommen nur in der Gegenwart an Land, man kann sie sowie so nur im Jetzt betrachten.

In Bezug auf deine Arbeit sprichst Du oft vom „Gedächtnis der Natur“. Wie ist das genau zu verstehen? Auf einer anderen Ebene thematisierst Du die Musik als zeitbasiertes, kulturelles Speichermedium, das die Geschichten von Einzelnen aufbewahrt und Teil eines kollektiven Gedächtnisses werden lässt.

In meiner Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Musik und Natur betrachte ich die vom Menschen gemachte Landschaft als Gedächtnisspeicher in der gleichen Weise wie Musik auch eine Art Archiv ist. Musik ist flüchtig, es gibt nie den einen Moment, in dem etwas entstanden ist. Die Sounds werden durch die Geschichte getragen, jeder fügt etwas dazu. Zwei Referenzen waren für mich besonders wichtig, die die narrativen Grundlagen des Blues beeinflussten: der europäische Minnesänger, der von Stadt zu Stadt zieht und Geschichten

weitererzählt. Und die Tradition der *Griot*, der westafrikanischen Storyteller, die eine ähnliche Funktion haben Geschichte in sich zu tragen, zu verbreiten und dabei immer weiterzuentwickeln. In einer vergleichbaren Art haben sich die Ereignisse auch in die Landschaft eingeschrieben. Und ich spreche hier nicht von Ausgrabungen, sondern davon, wie im Falle des Mississippi Delta die Natur zur Landschaft und damit zum Gedächtnis der Kolonisierung wurde. Wie das gesamte Land umstrukturiert wurde, um großflächige Agrarsysteme zu installieren, und wie dann wieder versucht wurde, „ursprüngliche“ Natur zu rekonstruieren. Ich habe in dem Video nach Orten gesucht, in denen die Gewalt, die mit diesem Vorgang einherging, gespeichert wurde. Die Gewaltakte selbst sind nicht mehr sichtbar, jedoch in einer beunruhigten Natur eingeschrieben. Meine Arbeit singt davon.

„Disquieting Nature“ arbeitet mit einer offenen Erzählstruktur, in der verschiedene Geschichten und Storylines auf- und abtauchen. Während die Bilder Landschaften und Orte zeigen, in denen der Mensch nur indirekt anwesend ist, geht es in den Lyrics um rassistische Übergriffe, Mord und Raumnahme. Erst in der Verbindung zwischen Musik und Text wird der Eindruck von Tatorten erweckt, deren Indizienhaftigkeit jedoch verloren gegangen ist.

Es ging mir in der Arbeit darum, Eingriffe des Menschen darzustellen, auch wenn Menschen nicht im Bild zu sehen sind. Orte, an denen etwas passiert ist, das sich aber nicht offenbart. Mich interessiert die Abbildung von Gewalt, das ist das Grundmotiv aller meiner Arbeiten. Ich verstehe Gewalt als ungelöste Dimension unserer Existenz. Sie ist nicht zu stoppen „Gewalt ist die Marke unserer Freiheit“, wie der Anwalt Jacques Vergès einmal sagte. In meinen Arbeiten versuche ich Gewalt zu fassen, oder zumindest hinter die Motivation, die Gründe für bestimmte Taten zu kommen, sich das Ausmaß dieser menschlichen Grundhandlung zu vergegenwärtigen und wie deren Begrifflichkeit und soziale Akzeptanz sich im Laufe der Geschichte verändert.

Christine Meisner ist Künstlerin und lebt in Berlin.

Cordula Daus ist Kulturwissenschaftlerin und Autorin und lebt in Berlin.





DO 31.5.

16 – 19 h

A Blind Spot

Ausstellungseröffnung – Gespräch mit der Kuratorin Catherine David, dem Anthropologen Christopher Pinney und Künstlern der Ausstellung EN

19.30 h

Festivaleröffnung

mit Hila Peleg, künstlerische Leiterin Berlin Documentary Forum und Bernd M. Scherer, Intendant Haus der Kulturen der Welt

20 – 21 h

The Pixelated Revolution

Performance – Rabih Mroué EN

Der libanesischer Schauspieler, Autor und Regisseur Rabih Mroué untersucht in seiner Performance die Rolle von Social Media im aktuellen Kontext der syrischen Aufstände. Dort, wo Journalisten abwesend sind, werden die Dokumentationen von unmittelbar Beteiligten zum unverzichtbaren Teil offizieller Berichterstattungen. Sind die Mobiltelefone der syrischen Protestierenden eine Erweiterung ihrer Körper? Ist das im Internet veröffentlichte Material nur ein Bruchteil einer Masse von Aufnahmen, die nicht ins globale Netz gelangen?

21.30 – 23.30 h

Framing Death –

How to Shoot One's Crime

Vortrag und Screening – Sylvère Lotringer EN

In seiner dreiteiligen Veranstaltungsreihe untersucht der Kulturtheoretiker Sylvère Lotringer Darstellungen und Umgangsweisen mit dem Tod. Einst fester ritueller Bestandteil von Familie und Gemeinschaft, ist der Tod heute unsichtbar geworden. Erst als Folge eines Verbrechens wird er wieder zum kollektiven Ereignis. Oftmals muss die Wahrheit vor Gericht dabei durch eine Fiktion bewiesen werden. Anhand von Bildern aus dem New Yorker Polizeiarchiv, die der „Videograf“ Johnny Esposito und seine Mitarbeiter in den 1980er-Jahren machten, geht Lotringer unterschiedlichen Codierungen nach, in denen der Tod in der zeitgenössischen westlichen Kultur in Erscheinung tritt.

0 – 2 h

Dead Birds

Filmvorführung präsentiert von Antje Ehmann und Harun Farocki EN

Auf der Suche nach einer subjektiven, menschlicheren Form des Dokumentarfilms und unterstützt vom Peabody Museum für Archäologie und Ethnologie in Harvard reist Robert Gardner 1961 ins Hochland Neuguineas, um das kriegerische Volk der Dani zu filmen („Dead Birds“, USA 1964, 35 mm, 120 min, OV). Beeinflusst von den Erkenntnissen der Psychoanalyse, ist er überzeugt davon, dass die Anthropologie in der Lage sein muss, den Sinn des eigenen Lebens und des Lebens anderer zu ergründen: „Wie auch immer die Filme aussehen, die ich über die äußere Welt mache – ich war mir sicher, dass sie nur über eine Spiegelung (...) meiner eigenen inneren Welt funktionieren.“

FR 1.6.

12 – 13.30 h

Kontrolle und Kontingenz

Vortrag und Screening – Harun Farocki

Zu den Konventionen dokumentarischer Filme gehört eine Kamera, die den Ereignissen nachjagt und Zufällen ausgesetzt ist, während die Kamera im Spielfilm die Ereignisse antizipiert und unter Kontrolle hat. Was geschieht, wenn diese Genres – oder Gesten der Genres – einander imitieren? Es gibt Spielfilme, die dokumentarische Stilmittel wie Unschärfe und Lichtsprünge einsetzen, und Dokumentarfilme, die sich fiktionaler Erzähl- und Montageformen bedienen. Anhand verschiedener Filmbeispiele und Ausschnitte aus einer eigens für das Festival digitalisierten Fassung von „Der Reifenschneider und seine Frau“ (Klaus Wildenhahn/Roland Hehn/Horst Schwaab, BRD 1968/69) wird Harun Farocki das breite Spektrum von Mischverhältnissen der beiden Genres genauer betrachten.

14 – 15.30 h

Heiligabend auf St. Pauli

Filmvorführung und Gespräch – Antje Ehmann, Harun Farocki mit Klaus Wildenhahn

„Heiligabend auf St. Pauli“ (Klaus Wildenhahn, BRD 1968, 16 mm, 51 min, OmE) ist das kondensierte Porträt einer zehnstündigen Nacht in einer Hamburger Hafenkneipe. Fernfahrer, Prostituierte, Polizisten,

ein Fußballtrainer und ein Amateurboxer versuchen, dem Weihnachtsfest durch Alleinsein, Alkohol oder Sex zu entkommen. Wildenhahns Kamera erlaubt sich viele unkontrollierte Momente, kühne Schwenks und Unschärfen – und beweist dennoch, dass der Kamerastandpunkt genau so gewählt wurde, dass die Ereignisse des Abends gut erfasst, zergliedert und wieder zusammengesetzt werden können.

16 – 18 h

Fremd

Filmvorführung und Gespräch – Antje Ehmann, Harun Farocki mit Miriam Fassbender

„Fremd“ (Miriam Fassbender, Deutschland 2011, Digibeta, 92 min, OmE) erzählt die Geschichte zweier afrikanischer Migranten auf einer der ältesten Flüchtlingsrouten zwischen Afrika und Europa. Der Malier Mohammed trifft auf den Zentralafrikaner Jacques, der vor der Entscheidung steht, es ein letztes Mal schwimmend nach Europa zu versuchen oder in sein Heimatland zurückzukehren. Das letzte Stück des Weges an die afro-europäische Grenze legen sie gemeinsam zurück. Durch den Einsatz fiktionaler Elemente wirkt „Fremd“ oft wie ein Spielfilm. Dieser Eindruck wird durch Sequenzen im Stil des Direct Cinema gebrochen, in denen sich die Protagonisten selbst gefilmt haben – ihre subjektiven Aufnahmen und Porträts stellen die Idee des Fremden als solche in Frage.

18.30 – 20 h

Die Geste des Schwenkens

Vortrag – Volker Pantenburg

Es gibt zahlreiche theoretische Abhandlungen über das Filmemachen, in denen stilistische Mittel wie Montage, Tiefenschärfe oder Bildkomposition thematisiert werden. Zum Phänomen der Kamerabewegung hingegen existieren kaum Untersuchungen. „Die Bewegung der Kamera wird gewöhnlich als etwas begriffen, das für eine Analyse zu schwer zu fassen ist“, schreibt David Bordwell 1977. Der Filmwissenschaftler Volker Pantenburg wird in seinem Vortrag Kameraschwenks beschreiben und kommentieren, in denen sich das Raum-Zeit-Gefüge dokumentarischer oder fiktionaler Filmwelten anhand des horizontalen Schwenks charakterisieren lässt. Im Zentrum steht dabei ein besonderer Aspekt: der Schwenk als spannungsgeladene Form, in der eine kontrollierte Geste auf die Zufälligkeit des Dargestellten trifft.

20.30 – 22.30 h

Framing Death – Crime is Everywhere

Vortrag und Screening – Sylvère Lotringer EN

Anfang der 1980er-Jahre führte Sylvère Lotringer lange Gespräche mit dem „Semiotiker des Verbrechens“, Johnny Esposito, über dessen Arbeit bei der New Yorker Polizei. Esposito hatte die Videodokumentation am Tatort als Methode der Beweissicherung eingeführt. Heute entnimmt er die Indizien für Verbrechen fast ausschließlich den Aufnahmen öffentlicher und privater Überwachungskameras. 25 Jahre später begegnen sich Esposito und Lotringer in New York wieder. In einem eigens für diese Veranstaltung aufgenommenen Interview diskutieren sie über die neuesten technologischen Entwicklungen der zeitgenössischen Kontrollgesellschaft: über den Einsatz von Videomaterial vor Gericht, „neutrale Beweise“ und narrative Strategien.

23 – 23.30 h

Disquieting Nature

Videoscreening mit Live-Konzert – Christine Meisner EN

„Disquieting Nature“ beschreibt eine Bewegung durch die Zeitlichkeit, das Gewordensein einer Landschaft und ihrer Musik. Die ersten Blues-Songs des Mississippi Delta erzählen die Geschichte schwarzer Landarbeiter und ihrer zu rückgewonnenen Freiheit innerhalb einer segregierten und zunehmend rassistischen Gesellschaft. Der Sound des Delta Blues, seine spezifische Rhythmik, Struktur und narrative Form waren Ausgangspunkt der Zusammenarbeit zwischen der Künstlerin Christine Meisner und dem Komponisten William Tatge. Gemeinsam mit ihm entwickelte Meisner die Idee eines abstrakten Blues. „Disquieting Nature“ wird hier als Videoscreening und Live-Konzert mit fünf Musikern aufgeführt.

Mit: William Tatge (Komposition und Klavier), LD Brown (Vocals), Anders Nilsson (Gitarre), Craig Akin (Bass) und Kenneth Salters (Schlagzeug)

SA 2.6.

12 – 16 h

Amidst the in-between –

Dokumentarfilme aus Japan

Filmvorführung und Gespräch – Eduardo Thomas mit Günter Nitschke EN/OmE

Eduardo Thomas stellt Auszüge aus seiner laufenden Recherche über „ma“ vor, ein japanisches

Konzept, das einen „Zwischenraum“, eine „Pause“ oder „strukturierende Abwesenheit“ beschreibt. Im Gespräch mit dem in Kioto lebenden Architekten, Urbanisten und Ikonoklasten Günter Nitschke und den Filmemachern Matsumoto Toshio, Ito Takashi und Kawase Naomi wird es darum gehen, inwiefern „ma“ herkömmliche Dichotomien zwischen Zeit/Raum, außen/innen, Leere/Fülle außer Kraft setzt.

Matsumoto Toshio: „Ginrin“, Japan 1955, 35 mm, 16 min | „The Song of Stone“, Japan 1963, 16 mm, 24 min | „Atman“, Japan 1975, 16 mm, 12 min | „Sway: Yuragi“, Japan 1985, 16 mm, 8 min | „Engram“, Japan 1987, 16 mm, 12 min

Ito Takashi: „Spacy“, Japan 1981, 16 mm, 10 min | „Ghost“, Japan 1984, 16 mm, 6 min | „Venus“, Japan 1990, 16 mm, 5 min | „The Moon“, Japan 1994, 16 mm, 7 min | „Unbalance“, Japan 2006, Video, 5 min

Kawase Naomi: „Tsuikoku no dansu“, Japan 2002, Beta Sp, 65 min

16.30 – 18 h Objectifiction Vortrag – Hito Steyerl

EN

Die Filmemacherin und Theoretikerin Hito Steyerl untersucht in ihrem Vortrag das Verhältnis von Objekten im Spannungsfeld zwischen Objektivität und Objektivierung. Wie wird unsere Wahrnehmung von Raum und physischer Realität durch 3D-Technologien beeinflusst? Gibt es Parallelen zwischen diesen neuen Technologien und der frühen Fotografie, d. h. ihrer Eigenschaft, Leben im Bild einzufrieren? Und was wären die blinden Flecken und weißen Schatten von 3D? Steyerl zeigt verschiedene Fallstudien und 3D-Mappings, welche auf Video- und Livebildern entnommenen Daten basieren. Sobald der Scan eines Ereignisses – beispielsweise eines Kriegsschauplatzes – erstellt wurde, kann dieser in einer unendlichen Anzahl von Perspektiven betrachtet und rekonstruiert werden. Jenseits der Fakten produziert die Technologie jedoch eine Reihe von ungeklärten Tatsachen, Zweifeln und Interpretationen: „Die Wahrheit kann nur um den Preis einer Reihe von Widersprüchen erzeugt werden“, so Steyerl.

18.30 – 20 h A Blind Spot Filmvorführung präsentiert von Catherine David

EN/OmE

Les mains négatives

Marguerite Duras, Frankreich 1978, 35 mm, 18 min

Vom Motiv der Hände ausgehend, welche als prähistorische Abdrücke in einer Höhle im Süden Europas gefunden wurden, führt Duras’ filmischer Monolog durch blau-schwarze Bilder

der morgendlichen Straßen von Paris: „Das Wort ist noch nicht erfunden.“

Le Sphinx

Thierry Knauff, Belgien/Frankreich 1986, 35 mm, 12 min

Eine Stimme liest Fragmente aus einem Text Jean Genets über das Massaker im Palästinenenser-Lager Shatila während des Libanon-Krieges. Und während sich die Erzählung ihren Weg durch ein Feld toter Kadaver bahnt, scheut die Kamera davor zurück, das Grauen zu zeigen.

Toute révolution est un coup de dés

Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, Frankreich 1977, 16 mm, 10 min

In starren Posen des Brechtschen epischen Theaters rezitiert eine Gruppe von Schauspielern alternierend aus Mallarmés Gedicht „Ein Würfelwurf wird den Zufall niemals abschaffen“. Den Toten der Pariser Kommune gewidmet, entwickeln der Film und seine Stimmen ein rhythmisches Äquivalent zur experimentellen Typografie des Originalgedichts.

Les Photos d’Alix

Jean Eustache, Frankreich 1980, 16 mm, 18 min

Die Fotografin Alix Cléo Roubaud spricht mit dem Sohn des Regisseurs, Boris Eustache, über ihre Arbeit. Lächelnd gesteht sie ein, im Namen der Wahrheit schon so manches Bild gefälscht zu haben.

20.30 – 22 h Opium, Indigo, Fotografie Vortrag – Christopher Pinney

EN

Die Arbeit des dänischen Künstlers Joachim Koester „Calcutta Served as a Basis for British Expansion in the East“ (2005-2007) dient dem Anthropologen und Kunsthistoriker Pinney als Ausgangspunkt, um die fotografische Geschichte Kalkuttas anhand einer Reihe von blinden Flecken zu erzählen. In seiner politischen Analyse des „optischen Unbewussten“ der Fotografie lässt er verschiedene Theoretiker und Kommentatoren wie den britischen Schriftsteller und „Opium-esser“ Thomas de Quincey zu Wort kommen.

22.30 – 24 h Melodrama Performance – Eszter Salamon

EN

„Melodrama“ ist eine „dokumentarische Performance“, die auf dem Reenactment einer Biografie beruht. 2006 und 2012 führte die Tänzerin und Choreografin Eszter Salamon in einem Dorf im Süden Ungarns Interviews mit der gleichnamigen Eszter Salamon. In „Melodrama“ wird das im Vorfeld

entstandene Videomaterial zum Ausgangspunkt für ein Solostück, das die Konstruktionsmechanismen individueller und kollektiver Geschichte befragt: Salamon reinszeniert die Lebensgeschichte ihres 62-jährigen Homonymys zur Musik von Terre Thaemlitz. Dabei begibt sich die Tänzerin buchstäblich in den Körper, die Gestik und Stimme der Anderen. Das alltägliche Leben wird zu einer Choreografie, das Dokumentarische zum performativen Ereignis.

SO 3.6.

12 – 17 h Über Kontinuität Filmvorführung und Diskussion – Florian Schneider mit Thomas Heise

OmE

„Continuity“ im kinematografischen Sinn impliziert die Fabrikation einer Illusion von linearer Zeit und zusammenhängendem Raum. Wenn sich Kino mit der Geschichte von Kolonialismus und Faschismus auseinandersetzt, bedeutet dies die Konfrontation mit einer ganz anderen Form von Kontinuität: Plötzlich erweist sich das scheinbar Vergangene als unmittelbarer Teil der Gegenwart.

Der lachende Mann – Bekennnisse eines Mörders

Walter Heynowski/Gerhard Scheumann, DDR 1966, Digi Beta, 66 min

Die Regisseure locken in ihrem Dokumentarfilm den als „Kongo-Müller“ in den Kriegen gegen die antikolonialen Befreiungsbewegungen gefürchteten Söldner Siegfried Müller in ein Filmstudio, um seine militaristische Gesinnung unter Alkoholeinfluss bloßzustellen.

Unser Nazi

Robert Kramer, Frankreich/BRD 1984, 116 min

Thomas Harlan, Sohn des Regisseurs von „Jud Süß“, engagiert für sein Filmprojekt „Wundkanal“ den zu lebenslanger Haft verurteilten SS-Massensmörder Alfred Filbert als vermeintlichen Schauspieler, um ihn in ein endloses Verhör zu verwickeln. Robert Kramer dokumentiert in „Unser Nazi“ die verstörenden Dreharbeiten eines Films, in dem sich die Ebenen von Vergangenheit und Gegenwart überlagern, verwirren und entwirren.

Tod und Teufel

Peter Nestler, Deutschland 2009, Beta Sp, 56 min

Der Regisseur und Drehbuchautor Peter Nestler rekonstruiert das Leben seines Großvaters Eric von Rosen anhand von Fotos, Reiseberichten und privaten Filmaufnahmen. Der schwedische Aben-

teurer, Ethnologe und Großwildjäger Graf von Rosen hatte sich durch diverse Forschungsreisen in der Nachhut kolonialer Völkermorde sowie als glühender Antisemit und Vorreiter des skandinavischen Nationalsozialismus einen Namen gemacht.

17.30 – 20.30 h Framing Death – the Unmaking of Lightning over Water Vortrag und Screening – Sylvère Lotringer

EN

Lotringer widmet den dritten Teil seiner Veranstaltungsreihe den Dreharbeiten von „Lightning over Water“ (USA/BRD 1980), Nicholas Rays und Wim Wenders’ Film über Rays letzte Lebenstage. 1979 erhält der Regisseur von „Rebel Without a Cause“ eine tödliche Krebsdiagnose; Wenders hilft ihm, seinen letzten Film zu realisieren. Doch der Versuch, Rays Sterben in die Fiktion eines Spielfilms zu verwandeln, misslingt und wirft grundsätzliche ethische Fragen über das Projekt auf. Paul Virilio bezeichnete „Lightning over Water“ als eine zeitgenössische Tragödie, in der die Filmcrew die Rolle des Chors einnahm. Neben der zweiten, veröffentlichten Version des Films präsentiert Sylvère Lotringer ungesehene Ausschnitte, Reenactments von Schlüsselszenen sowie Audiointerviews mit Beteiligten.

Mit den Stimmen von: Gerry Bamman, Stefan Czapsky, Bernard Eisenschitz, Tom Farrell, Laurie Frank, Jim Jarmusch, Becky Johnson, John Houseman, Edward Lachman, Peter Przygodda, Betty Ray, Tim Ray, Susan Ray, Chris Sievernich

21 – 23 h Montage Interdit Eyal Sivan im Gespräch mit Ella Shohat

EN

„issue zero“ ist ein neues Online-Projekt für dokumentarisches Arbeiten im Internet. Den ersten künstlerischen Beitrag hat der israelische Filmemacher Eyal Sivan entwickelt: „Montage Interdit“ erkundet die Sprache und die Möglichkeiten der Montage anhand von Jean-Luc Godards Werk. Neben Filmausschnitten enthält „Montage Interdit“ Kommentare von renommierten Theoretikern, die sich auf das Filmmaterial beziehen. Für seine Veranstaltung hat Sivan die Theoretikerin und Autorin des Buchs „Israeli Cinema“, Ella Shohat, zu einem Gespräch eingeladen.

A Blind Spot

Ausstellung

31. Mai – 1. Juli 2012

Der blinde Fleck einer Fotografie bezeichnet etwas, das nicht sichtbar, aber dennoch latent in einem Bild vorhanden ist. Die Bilder der Ausstellung „A Blind Spot“ verwerfen das herrschende Bildregime und bewahren sich stattdessen eine Offenheit und Unbestimmtheit, die sich nicht auf die Beschreibung oder Illustration einer feststehenden/fixierten Realität reduzieren lässt. Davon ausgehend stellen sie den dokumentarischen Aspekt von zeitgenössischen künstlerischen und fotografischen Praktiken in Frage.

Die Ausstellung, kuratiert von Catherine David, zeigt Arbeiten von Eric Baudelaire, Elisabetta Benassi, David Goldblatt, Hassan Khan, Joachim Koester, Vincent Meessen, Olaf Nicolai, Melik Ohanian, Efrat Shvily, Jeff Wall und Christopher Williams.

Do 31. Mai – So 3. Juni

22.30 h und 24 h (Westgarten)

DAYS, I See what I Saw

and what I will See

Videoinstallation – Melik Ohanian

Die Videoinstallation des Künstlers Melik Ohanian zeigt in einer Doppelprojektion Tag- und Nachtansichten aus einem Arbeiterlager in den Vereinigten Arabischen Emiraten. Während der elftägigen Dreharbeiten im Jahr 2011 verlegte Ohanian eine Bahn von Kameraschienen und filmte jeden Tag und jede Nacht 100 Meter. In der Montage entstand ein 42-minütiger Film, der die Straßen und Bewohner des Lagers in einer einzigen langen Kamerafahrt porträtiert.

Schedelbauer, Phil Solomon und Michael Snow
Michael Robinson, Eva Marie Rodbro, Sylvia
Murata, Charlemagne Palestine, Steve Reinke,
Leventhal, Makino Takashi, Shana Moulton, Takeshi
Kwon Hayoun, Oliver Laric, Laida Lertxundi, Dani
Jacob Ciooci, Mary Helena Clark, Mati Dipol,

Mit Videoarbeiten von Basma Alsharif, Neil Beloufa,
auf der Hauptbühne.

einen Akzent und Kontrapunkt zum Programm
darstellt. Dieses Metaprogramm setzt gleichzeitig
bestimmendes Merkmal von künstlerischen Videos
rischen innerhalb der letzten zehn Jahre ein
Annahme, dass die Erweiterung des Dokumenta-
Loops. Alle gezeigten Arbeiten verbindet die
sischen Videoarbeiten in jeweils halbständigen
teiliges Programm mit insgesamt 20 zeitgenös-
einfügt. Dieses Theater-im-Theater zeigt ein sieben-
sich dezentral zur Sichtachse in die Sitzreihen
wirft einen zusätzlichen peripheren Kinoraum, der
grammatische Darstellung des Auges und ent-
als architektonische Struktur, sondern als dia-
Auditorium des Berlin Documentary Forums nicht
Der Künstler und Kurator Ben Russell liest das

Peripheral Vision

BILDNACHWEIS

S. 1 Joachim Koester, „The Barker Ranch“ [Ausschnitt], 2008
Aus einer Serie von vier Silbergelatine-Abzügen
Courtesy Jan Mot, Brüssel

S. 7 „Café-de-Move-On
Braamfontein, Johannesburg, Transvaal. November 1964.“
Fotografie von David Goldblatt
Silbergelatine-Abzug
Courtesy Goodman Gallery, Johannesburg

S. 22-23 „A farm worker's house Sonop, Winburg, Orange
Free State. 24 August 1986.“
Fotografie von David Goldblatt
Silbergelatine-Abzug
Courtesy Goodman Gallery, Johannesburg

S. 24-25 „The Apostolic Multiracial Church in Zion of SA
Crossroads, Cape Town, Cape. 11 October 1984.“
Fotografie von David Goldblatt
Silbergelatine-Abzug
Courtesy Goodman Gallery, Johannesburg

S. 42-43 „Monument to Karel Landman, Voortrekker
leader, unveiled on 16 December 1939, De Kol, Cape. 10
April 1993.“
Fotografie von David Goldblatt
Silbergelatine-Abzug
Courtesy Goodman Gallery, Johannesburg

S. 44-45 „A new shack under construction, Lenasia
Extension 9 Lenasia, Transvaal. 5 May 1990.“
Fotografie von David Goldblatt
Silbergelatine-Abzug
Courtesy Goodman Gallery, Johannesburg

S. 52-53 Jeff Wall, „Cold Storage“, 2007
Silbergelatine-Abzug
Courtesy der Künstler und White Cube, London

S. 62-63 Christopher Williams „18. Nicaragua“
Aus der Serie „Angola to Vietnam“, 1989
Silbergelatine-Abzug
Courtesy Sammlung Ringier, Zürich

S. 67 Christopher Williams „1. Angola“
Aus der Serie „Angola to Vietnam“, 1989
Silbergelatine-Abzug
Courtesy Sammlung Ringier, Zürich

S. 68-69 Christopher Williams „14. Indonesia“
Aus der Serie „Angola to Vietnam“, 1989
Silbergelatine-Abzug
Courtesy Sammlung Ringier, Zürich

ISSUE ZERO

WWW.ISSUEZERO.ORG

Between Walls and Windows

Architektur
und
Ideologie

HAUS
DER
KULTUREN
DER
WELT

Ausstellung
1.9. –
30.9.2012

OPEN + FREE

Mehr Lust auf Kunst

mit Berlins größtem Stadtmagazin



- ✓ Ausstellungen, Interviews mit Künstlern und Galeristen
- ✓ Tipps, Empfehlungen und Kunsthighlights

Das volle Kunstprogramm finden Sie alle 14 Tage neu am Kiosk und unter www.tip-berlin.de, sowie als iPad App im App-Store!

MISSED OBERHAUSEN?

FILMS FROM THE PROGRAMMES OF THE SHORT FILM FESTIVAL

WWW.KURZFILMTAGE.DE/EN/VIDEOTHEQUE



doclisboa 2012

X Internacional Film Festival 18 > 28 October

CALL FOR ENTRIES

WWW.DOCLISBOA.ORG

Deadline June 15th

- * International Competition (Full-Length and Shorts)
- * Portuguese Competition (Full-Length and Shorts)
- * Special Screenings
- * Retrospectives and Tributes
- * Masterclasses and Workshops
- * Installations

Lisbon Docs 2012

Workshop and Pitching for Documentary Film 15 > 20 October

The annual pitching session Lisbon Docs is a great opportunity to pitch your documentary project to leading financiers as well as to form new networks and alliances for future collaborations. If you are a documentary maker with an international project in development Lisbon Docs is the place to be.

During Lisbon Docs documentary projects will be developed during an intense 3 day workshop guided by international experienced tutors, pitched to a panel of leading broadcasters and distributors and individually matched for meetings with potential collaborators.

Organization:

apordoc
ASSOCIAÇÃO PELO DOCUMENTÁRIO



Co-production:

Associação Casa Cultural de Coimbra
Culturgest

Funding:



Hard copy. Sticky content.

Berlin in English since 2002.





**YAMAGATA
International
Documentary
Film Festival
2011** October 6–13



ヤマガタで
また会いましょう!
Let's meet again
in YAMAGATA
2013!

www.yidff.jp

Diagonale 2013

Festival des österreichischen Films
Graz, 12.–17. März 2013



Großer Diagonale-Preis
Spielfilm 2012:
Stilleben
von Sebastian Meise



Großer Diagonale-Preis
Dokumentarfilm 2012:
Richtung Nowa Huta
von Dariusz Kowalski



Diagonale-Preis
Innovatives Kino 2012:
Hypercrisis
von Josef Dabernig

www.diagonale.at

DOK.fest

27. Internationales Dokumentarfilmfestival München.
02. bis 09. Mai 2012. www.dokfest-muenchen.de



Mit:
DOK.forum – Medien- & Branchenplattform
DOK.education – Bildungsprogramm
DOK.tour – Festival in der Region

 **indie**
Lisboa'13
10TH INTERNATIONAL
INDEPENDENT FILM FESTIVAL.



CALL
FOR
ENTRIES

DEADLINE JANUARY 25

SUBMISSIONS ONLINE WWW.INDIELISBOA.COM

COMPLETED IN 2012 OR 2013

DOCUMENTARY ANIMATION

FICTION EXPERIMENTAL

Organization



Support



Co-production



GIRA DE DOCUMENTALES
10 FEB - 3 MAY

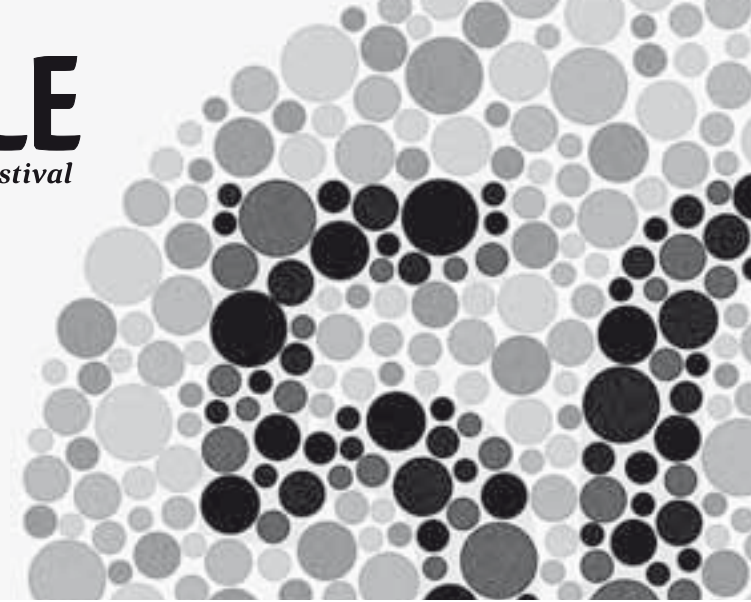
AMBULANTE

FILM FESTIVAL
DISCOVER. SHARE. TRANSFORM.
www.ambulante.com.mx

2012

@Ambulante Ambulante Gira de Documentales www.festivalambulante.blogspot.com

VIENNALE
Vienna International Film Festival



50th Festival Edition: October 25 to November 7, 2012

50th Anniversary activities throughout the year.

Detailed information on www.viennale.at as from May 4.

Sheffield
Doc/Fest

In association with
mediaguardian

THE UK'S MOST IMPORTANT DOCUMENTARY
& DIGITAL MEDIA FESTIVAL

Register Now

For your All-Access pass to —
WORLD CLASS FILMS / SESSIONS /
WORKSHOPS / MARKETPLACE /
VIDEOTHEQUE & FAMOUS PARTIES
at Sheffield Doc/Fest 2012

WWW.SHEFFDOCFEST.COM/REGISTRATION



Sheffield Documentary Festival

June
13-17
2012

<http://truthisconcrete.org>
A 24:7 marathon camp on artistic strategies
in politics and political strategies in art.
21.09 - 28.09.2012 : steirischer herbst : Graz

TRUTH IS CONCRETE.
SELL IT AT AN
ART FAIR!

With Hans Abbing (NL), Ulf Aminde (D), Zdenka Badovinac (SLO), Center for Political Beauty (D), Alice Creischer (D), Annie Dorsen (USA), Marcelo Expósito (ARG), Eleonora Fabião (BR), Dirk Fleischmann (ROK/D), Free Slow University Warsaw (PL), Isabelle Fremeaux (F), Ganzeer (ET), Federico Geller (ARG), The HairCut Before The Party (GB), Paul Harfleet (GB), Khaled Hourani (PS), Iconoclastas (ARG), Joana Mazza / Observatório de Favelas (BR), Jeudi Noir (F), John Jordan (GB/F), Jisun Kim (ROK), André Lepecki (USA/BR), Oliver Marchart (A), Antanas Mockus (CO), Mao Mollona (GB), Chantal Mouffe (GB/B), Giulia Palladini (I), Public Movement (IL), Srđa Popović / CANVAS (SRB), raumlaborberlin (D), Gerald Raunig (A), Oliver Ressler (A), Reverend Billy (USA), Irit Rogoff (GB), Andreas Siekmann (D), Kevin Smith / Platform (GB), Jonas Staal (NL), Kuba Szreder (PL), Teatr.doc (RUS), Theater im Bahnhof (A), Bert Theis (I/L), the vacuum cleaner (UK), WAGE (USA), Joanna Warsza (PL), Wochenklausur (A), Stephen Wright (CAN), Salam Yousry (ET), Michael Zinganel (A), and many others

Truth is concrete #5 by Dan Perjovschi, illustrator and art director of "Revista 22", the first political magazine launched in Romania after the fall of communism. //revista22.ro



1-11 NOV 2012

CPH:DOX



COPENHAGEN
INTERNATIONAL
DOCUMENTARY
FILM FESTIVAL

CPH:FORUM

FINANCING FORUM

7-9 NOV 2012



IMAGE BY: RICHIE DIESTERHEFT

10 Years. 400 Films. A world of change.

The Sundance Institute Documentary Film Program and Fund provides year-round support to contemporary-issue nonfiction filmmakers worldwide in the production and exhibition of cinematic documentaries. Services include the Sundance Documentary Funds, granting between \$1 and \$2 million per year, multiple Creative Documentary Labs, DFP Work-in Progress screenings, DFP Fellows Programs at the Sundance Film Festival and the Sundance Creative Producing Summit, and international creative partnerships, including Good Pitch, designed to increase resources and impact for the field and amplify the use of film as a tool for increasing awareness of key global challenges, motivating change towards more open and equitable societies.

LEARN ABOUT THE DOCUMENTARY FILM PROGRAM'S NEW OPPORTUNITIES AT
sundance.org/documentary

SUNDANCE DOCUMENTARY
INSTITUTE

©2007 robertglennketchum.com

THE ONLY DOCUMENTARY FESTIVAL IN SWITZERLAND AND ONE OF THE MOST IMPORTANT WORLDWIDE WITH ITS EXCLUSIVE DOC OUTLOOK INTERNATIONAL MARKET.
NYON: A MUST FOR PROFESSIONALS AND FILM LOVERS

VISIONS DU RÉEL INTERNATIONAL FILM FESTIVAL DOC OUTLOOK INTERNATIONAL MARKET-NYON 19-26 APRIL 2013 WWW.VISIONSDUREEL.CH

IMAGE: DES PALLIERES - IS DEAD DESIGN: BONTRON.CO

MAIN SPONSORS



PARTNER OF THE FESTIVAL



Association des Exportateurs
Confédération suisse
Confédération suisse
Confédération suisse



29.
**KASSELER
DOK FEST**
DOCUMENTAR
FILM
UND
VIDEO
13.-18. NOVEMBER 2012

AWARDS

GOLDEN KEY € 5.000
BEST UP-AND-COMING DOCUMENTARY

GOLDEN CUBE € 3.500
BEST MEDIA INSTALLATION

GOLDEN HERCULES € 3.000
BEST REGIONAL WORK

A38-PRODUCTION GRANT
WORTH UP TO € 8.000

DEADLINE FOR ENTRIES:
JULY 20, 2012



RENCONTRES
INTERNATIONALES
DU DOCUMENTAIRE
DE MONTRÉAL

MONTREAL INTERNATIONAL
DOCUMENTARY FESTIVAL
7 > 18 NOV. 2012

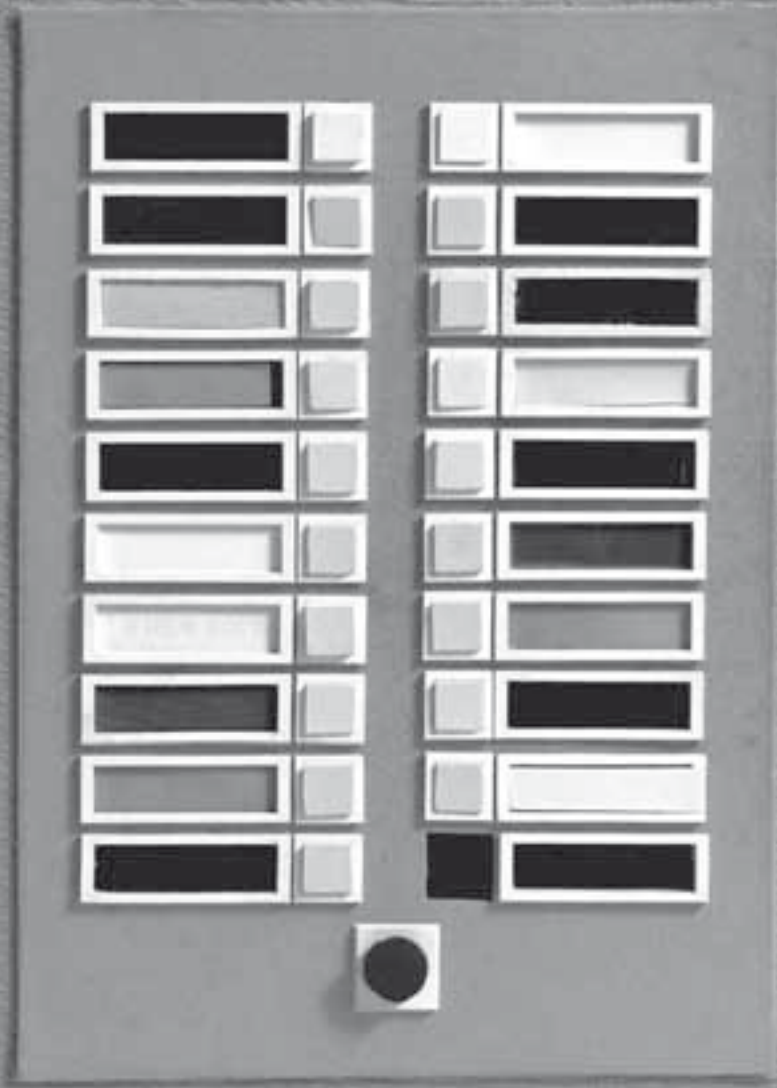
DOC CIRCUIT
MONTRÉAL
MARCHÉ DU

DOCUMENTAIRE
DOC CIRCUIT MONTREAL
DOCUMENTARY MARKETPLACE
12 > 14 NOV. 2012

INSCRIPTIONS : AVRIL À JUIN
SUBMISSIONS : APRIL TO JUNE

RIDM.QC.CA

LÀ OÙ TOUTES LES HISTOIRES SE RENCONTRENT.



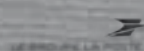
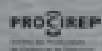
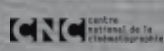
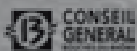
Hinterhaus, 2005, C-Print, framed, 26.9 x 21.5 cm
© Thomas Demand, VG Bild-Kunst, Bonn / ADAGP, Paris
Courtesy Sprüth Magers Berlin London

FID

www.fidmarseille.org

23rd
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
— MARSEILLE

JULY
04
— 09
2012



16. Ji hlava International Documentary Film Festival

23—28/10 2012

Ji hlava

Ji hlava
International
Documentary
Film Festival

INDUSTRY 2012 / EMERGING PRODUCERS 2013
INSPIRATION FORUM / FESTIVAL IDENTITY
MEDIA AND DOCUMENTARY



www.dokument-festival.cz

55

29.10.
— 4.11.
2012

DOK LEIPZIG

ENTRY
DEADLINES:
15 MAY
FOR PRODUCTIONS
COMPLETED BEFORE
1 MAY 2012
10 JULY
FINAL ENTRY
DEADLINE

The HeART
— of Documentary

INTERNATIONAL LEIPZIG FESTIVAL FOR
DOCUMENTARY AND ANIMATED FILM
DOK FESTIVAL & DOK INDUSTRY
WWW.DOK-LEIPZIG.DE



Member of **DOC ALLIANCE** With the support of the MEDIA Programme of the European Union **MEDIA**



occupy

reality

duisburger filmwoche 36

5.- 11. november 2012 im filmforum am dellplatz
www.duisburger-filmwoche.de | www.do-xs.de



Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



Film und Medien
Stiftung NRW

arte

sat

Sparkasse
Duisburg



INTERNATIONAL DOCUMENTARY
FILM FESTIVAL

CINÉMA DU RÉEL

CNRS images /
Comité du film ethnographique

www.cinemadureel.org

Photographie : La Villa, Mexico DF © Anne-Lise Michoud, 2011

**Bibliothèque
Centre
Pompidou**
publique d'information

22.-27.1.2013



15th THESSALONIKI
DOCUMENTARY FESTIVAL

Images of the 21st Century



22-31.03.2013

Deadline for Submissions:

November 30th 2012

documentary@filmfestival.gr

Doc Market 22-31.03.2013

15

Festival Director: **Dimitri Eipides**

The Thessaloniki Documentary Festival is a leading European Documentary Festival, carried out every March in Thessaloniki since its inception in 1999. Through its tributes and retrospectives, the TDF focuses on filmmakers with unique cinematic voices, internationally renowned for their contribution to the documentary genre. Its main thematic sections are: Recordings of Memory, Portraits-Human Journeys, Stories to Tell, Habitat, Music, Views of the World, Greek Panorama. The TDF has been attended by major documentary personalities of the world, including Monika Treut, Joris Ivens, Johan van der Keuken, Albert Maysles, Pirjo Honkasalo, Stefan Jarl, Kim Longinotto, Barbara Kopple, Julia Reichert & Steven Bognar, Jennifer Fox, Jon Alpert, Arto Halonen, Joe Berlinger & Bruce Sinofsky, Sergei Loznitsa, Eyal Sivan, and many others. The Festival's side events host exhibitions, masterclasses, round table discussions, publications, concerts and parties.

www.planetedocff.pl



© Bert Stern

**PLANETE +
DOC FILM FESTIVAL**

**WARSAW
WROCLAW
AND OVER 20 VENUES IN POLAND
MAY 11-20 2012**



www.filmfestival.gr