



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Verortung der narrativen Struktur
des Dokumentarfilms *The Call of the Wild*
von Ron Lamothe“

Verfasserin

Martina Wilhelmine Priglinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Der Film <i>The Call of the Wild</i>	4
1.1 Entstehung.....	4
1.2 Das Leben und Filmemachen von Ron Lamothe.....	5
1.3 Inhalt und Interpretation.....	6
1.4 Pressestimmen.....	12
1.4.1 Auszüge aus Pressetexten.....	13
1.4.2 Kommentar zu ausgewählten Filmkritiken.....	14
2. Dokumentarfilm.....	15
2.1 Begriffsdefinition Dokumentarfilm.....	16
2.2 Relevante Theorien und Erscheinungsformen des Dokumentarfilms.....	17
3. Analyse der Erzählstruktur.....	20
3.1 Diegese.....	20
3.2 Erzeugung einer diegetischen Welt.....	21
3.3 Analyse der Erzählstruktur nach Genette.....	22
3.3.1 Zeit der Erzählung.....	23
3.3.1.1 Ordnung.....	23
3.3.1.2 Dauer.....	26
3.3.2 Funktionen des/der Erzählers/Erzählerin.....	28
3.3.3 ErzählerInnenpositionen.....	30
3.3.4 Erzählebenen.....	32
4. Direct Cinema / Cinéma Vérité.....	33
4.1 Direct Cinema.....	33
4.2 Cinéma Vérité.....	35
4.3 <i>The Call of the Wild</i> als 'wahres Kino'.....	37
4.3.1 Interaktion.....	38
4.3.2 Selbstreflexivität.....	38
4.3.3 Provokation.....	39
4.4 Repräsentation/Reproduktion.....	40
5. Performativer Modus nach Nichols.....	42
5.1 Bill Nichols' Modi.....	42
5.2 Performativer Modus.....	44
5.3 Techniken des Performativen in <i>The Call of the Wild</i>	44

6. Roadmovie/Roadfilm.....	45
6.1 Definition und Entstehung des Genres.....	45
6.2 Filmanalyse ausgewählter Szenen.....	48
6.3 Profil und Interpretation der Analyse.....	55
6.4 Zusammenfassung des Kapitels.....	59
7. New Journalism.....	60
7.1 Die Art der Erzählung beim New Journalism.....	60
7.2 Länge des Beitrags.....	64
7.3 Transparente Subjektivität.....	65
7.3.1 Voice-Over-Kommentar.....	66
7.3.2 On-Camera-Appearance.....	66
7.3.3 Interviews.....	67
7.3.4 Footage.....	67
7.3.5 Musik.....	68
7.3.6 Schnitt.....	70
7.3.7 Zusammenfassung: Transparente Subjektivität.....	70
Resümee.....	71
Abbildungsverzeichnis.....	74
Tabellenverzeichnis.....	75
Tabelle 'Erzähltechnik'.....	75
Tabelle 'Erzähldauer'.....	84
Tabelle 'Erzählordnung'.....	86
Quellenverzeichnis.....	87
Anhang.....	91
Abstract (Deutsch).....	91
Abstract (English).....	92

Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Dokumentarfilm *The Call of the Wild* und seiner narrativen Struktur. Es wird untersucht, ob und inwiefern sich der Film unterschiedlichen Theorie- und Praxismodellen zuordnen lässt, die sich mit Methoden des Erzählens beschäftigen. Grundsätzlich stellt sich diese Arbeit die Frage, wie die tatsächlich in der Realität vorgefallenen Ereignisse im Film erzählt und dargestellt werden. Darüber hinaus wird die Wirkung der verwendeten Erzählform betrachtet. Das Ziel der Untersuchung ist es, den Film hinsichtlich seiner Erzählweise zu verorten und zu kategorisieren.

The Call of the Wild ist ein U.S.-amerikanischer low-budget independent Dokumentarfilm, der ausschließlich in den USA und in Kanada nennenswerte Erfolge aufweisen kann. Die Haupthandlung, welche die Lebensgeschichte eines jungen Mannes namens Christopher McCandless darstellt, ist durch die Hollywoodproduktion *Into the Wild*, die dasselbe Thema behandelt und weltweit in den Kinos gezeigt wurde, jedoch international bekannt. Dieser zeitgleich zum Dokumentarfilm entstandene Spielfilm unter der Regie von Sean Penn wird in *The Call of the Wild* mehrmals erwähnt. Ron Lamothe trifft während seiner Dreharbeiten zufällig auf das Hollywoodfilmteam und dokumentiert dies mit seiner Kamera. Neben Dokumentar- und Spielfilm existiert außerdem ein Buch zum selben Thema, welches der U.S.-amerikanische Zeitungsjournalist und Autor Jon Krakauer bereits im Jahr 1996 verfasste. Er schrieb darüber hinaus in Zusammenarbeit mit Sean Penn das Drehbuch von *Into the Wild*.

Da zahlreiche Modelle zum narrativen Aufbau eines filmischen Textes existieren, richtet sich die Arbeit in erster Linie nach den Aussagen des Filmemachers von *The Call of the Wild*, Ron Lamothe, der seine Produktion als Roadfilm im Stil eines reflexiven Direct Cinemas versteht.¹

Demnach wird der Film hinsichtlich seines Daseins als Roadfilm analysiert. Dabei werden theoretische Werke zum Thema Road Movie herangezogen, deren Theorien sich in erster Linie auf Spielfilm beziehen, jedoch durchaus auch auf Dokumentarfilm anwendbar sind. Ebenso wird der Frage nachgegangen, ob *The Call of the Wild* der Programmatik des Direct Cinemas entspricht, oder ob es sich bei Lamothes Definition

1 Vgl. Lamothe, „The Call of the Wild: Introduction“.

doch um eine Verwechslung beziehungsweise Gleichstellung mit dem Begriff *Cinéma Vérité* handelt. Der Terminus *reflexiv* ist in der Dokumentarfilmtheorie vor allem von Bill Nichols geprägt und stellt eine der insgesamt sechs Unterteilungen in Nichols' Theorie dar. Eine Weitere ist die des performativen Dokumentarfilms, welche bei genauerer Betrachtung mit großer Wahrscheinlichkeit den Stil von *The Call of the Wild* treffender beschreibt, als die des reflexiven. Demzufolge wird überprüft, ob der Film der Kategorie des performativen Dokumentarfilms entspricht. Im Zuge der Recherche zu dieser Arbeit hat sich außerdem die Theorie des New Journalism zur genaueren Betrachtung aufgedrängt, da sie offensichtlich als Modell des untersuchten Films fungieren hätte können, auch wenn sie grundsätzlich ausschließlich für journalistische Texte konzipiert wurde.

In Kapitel 1 und 2 wird zunächst das benötigte Basiswissen für die darauffolgenden Teile vermittelt.

Das erste Kapitel behandelt Inhalt und Entstehung von *The Call of the Wild* und fasst kurz das Leben Ron Lamothes und seine Motivation zum Film zusammen. Darüber hinaus werden ausgewählte Filmkritiken analysiert.

Kapitel 2 geht allgemein auf Begrifflichkeit, Geschichte und Theorien des Dokumentarfilms ein, wobei bereits eine spezifische Hervorhebung von Themen stattfindet, welche eine Relevanz für diese Arbeit aufweisen.

Darauf folgt eine allgemeine Analyse des Films hinsichtlich seiner Erzählstruktur. Diese findet mithilfe eines der wichtigsten Standardwerke für Erzähltheorie, Gérard Genettes *Diskurs der Erzählung*, statt. Anhand seiner Theorie wird im dritten Kapitel die Struktur der Erzählung von *The Call of the Wild* analysiert. Der Begriff der *Diegese* ist hierbei von großer Bedeutung und stellt die Grundlage für die genaue Betrachtung der Zeit der Erzählung, der Funktionen des/der Erzählers/Erzählerin, der ErzählerInnenpositionen und der Erzählebenen dar.

Anschließend findet in Kapitel 4 und 5 die Verortung der narrativen Struktur des Films anhand der Dokumentarfilmtheorien des Direct Cinemas und des Cinéma Vérité sowie der Modi von Bill Nichols statt.

Kapitel 4 behandelt Direct Cinema und Cinéma Vérité. Beleuchtet werden die Eigenschaften *Interaktion*, *Selbstreflexivität* und *Provokation*, welche ausschlaggebende Merkmale für Filme im Sinne des Cinéma Vérité darstellen. *Repräsentation* und *Reproduktion* prägen den letzten Teil dieses Kapitels, da sie in *The Call of the Wild* als vorherrschende Gestaltungsmittel eingesetzt werden.

Das fünfte Kapitel befasst sich mit Bill Nichols' performativen Modus von Bill. Dazu werden alle sechs von ihm formulierten Modi kurz vorgestellt. Im Anschluss daran wird der performative Modus genauer erläutert und *The Call of the Wild* in Hinblick auf dessen Programmatik untersucht.

Da sich *The Call of the Wild* vieler Gestaltungsmerkmale des Spielfilms bedient, wird in Kapitel 6 die narrative Struktur mithilfe einer Spielfilmtheorie, nämlich der des Road Movie, ergründet. Es wird analysiert, ob klassische Eigenschaften des Road Movie in dem zu untersuchenden Film wiederzufinden sind.

Der narrative Bogen dieser Arbeit spannt sich also von einer Erzähltheorie im klassischen Sinn, über Theorien aus dem Bereich Dokumentarfilm und aus dem Bereich Spielfilm, bis hin zu einer narrativen Form aus dem Journalismus. Der Gegenstand des letzten Kapitels ist New Journalism. Dieser grundsätzlich für den Journalismus entwickelte Reportagestil findet sich in der narrativen Gestaltung von *The Call of the Wild* wieder. Nach einer kurzen Begriffsdefinition und einem geschichtlichen Aufriss von New Journalism befasst sich dieses Kapitel mit seinen Stilmerkmalen und untersucht *The Call of the Wild* in deren Anbetracht.

Der ursprüngliche Gedanke dieser Arbeit war es, *The Call of the Wild* filmtheoretisch zu kategorisieren. Da jedoch schnell klar war, dass in der Dokumentarfilmtheorie noch wenig publiziert wurde, was einer Genreeinteilung nahe kommt, wurden mehrere Erzähltheorien aus unterschiedlichen Bereichen herangezogen. Darüber hinaus liegt über den Filmemacher und seine Werke bisher noch keine Fachliteratur vor, was die Auseinandersetzung mit speziell diesem Film besonders interessant gemacht hat.

1. Der Film *The Call of the Wild*

1.1 Entstehung

Bereits 1996 hatte der Filmemacher Ron Lamothe die Idee, einen Dokumentarfilm über die Geschichte des 1992 in der Wildnis Alaskas verstorbenen Christopher McCandless zu machen. Dessen Schicksal interessierte und faszinierte ihn in erster Linie, da sein eigener Lebenslauf einige Parallelen zu Chris' aufweist.

Beide wurden 1968 geboren und machten 1986 ihren Highschool- und 1990 ihren Collegeabschluss. Ebenso wie McCandless ging Lamothe nach dem College auf eine abenteuerliche Reise, jedoch nicht durch Nordamerika, sondern quer durch Afrika. Deshalb bringt Ron Lamothe für viele Entscheidungen von McCandless großes Verständnis auf, welche unter konventioneller Betrachtung als Leichtsinnigkeit eingestuft werden könnten.

Als Lamothe 1996 Jon Krakauers Buch *Into the Wild* über Christopher McCandless las, beschloss er, einen Dokumentarfilm darüber zu machen. Dies sollte im Stil von Ken Burns² passieren, also mit talking heads³, location shots⁴ und Archivfotos.

Die Idee der Methode änderte sich jedoch schnell, als Lamothe den Film *Sherman's March, An Inprobable Search for Love*⁵ von Ross McElwee sah. Von dem Zeitpunkt an war für ihn klar, dass der Film im Stil des Direct Cinema gedreht werden sollte. Ross McElwees spezielle Methode, Geschichte mit gleichzeitiger Einbindung eigener Erfahrungen darzustellen, lässt sich in vielerlei Hinsicht bei *The Call of the Wild* wiedererkennen.

Bevor er jedoch die Dreharbeiten zum Film in Angriff nahm, wollte Lamothe seine Kenntnisse und Fähigkeiten im Filmemachen erweitern.

2002 schrieb er einen Brief an Jon Krakauer, welcher das Buch *Into the Wild*⁶, sowie einen der ersten ausführlichen Zeitschriftenartikel über die Geschichte von McCandless⁷ verfasst hatte. Krakauer hatte für die Recherche zum Buch viel und engen Kontakt zu

2 Ken Burns ist ein bekannter amerikanischer Dokumentarfilmer. Er entwickelte seinen eigenen Stil, indem er Archivfotos zeigte - kombiniert mit ExpertenInneninterviews und Realschauplatzaufnahmen. Darüber hinaus verwendete er Musik, um von ihm beabsichtigte Stimmungen zu erzeugen beziehungsweise zu unterstützen.

3 Der Begriff 'Talking Heads' entstand im Zuge der Bewegung des Cinéma Vérité. Darunter werden Close-Ups von interviewten Personen verstanden.

4 = Realschauplatzaufnahmen

5 McElwee, 1986.

6 Krakauer, *Into the Wild*.

7 Krakauer, „Death of an Innocent“.

Walter und Billie McCandless, den Eltern von Chris.

In seinem Brief bat Ron Lamothe Krakauer, mit ihm zu kooperieren und Kontakt zu den McCandlesses herzustellen. Bereits am darauffolgenden Tag rief Krakauer an und erklärte Lamothe, dass ihm persönlich die Idee zum Film zwar gut gefiele, die McCandlesses jedoch beschlossen hätten, dass es nie einen Film über das Schicksal ihres Sohnes geben sollte.

Bereits ein Jahr zuvor hatte sich Sean Penn, der einen Hollywood-Spielfilm mit dem neuen 'It-Boy' Leonardo DiCaprio in der Hauptrolle drehen wollte, an die Familie von Christopher McCandless gewandt. Diese hatte jedoch kurz vor Vertragsabschluss einen Rückzieher gemacht.

Zahlreiche Briefe von Lamothe an die Familie folgten – die Einstellung dieser änderte sich dadurch allerdings nicht.

Nichts desto trotz entschied sich Lamothe im Sommer 2003 dafür, den Film auch ohne Unterstützung von Krakauer oder den McCandlesses zu drehen. Ein privater Umzug und der erste Dokumentarfilm Lamothes *The Political Dr. Seuss*, welcher 2004 veröffentlicht wurde, verzögerten den Drehbeginn allerdings erneut.

Die Dreharbeiten zu *The Call of the Wild* fanden schließlich 2006 statt. In der finalen Vorbereitungsphase entdeckte Lamothe über eine Internetsuchmaschine, dass Sean Penn nun doch den Spielfilm machte. Dies ließ ihn kurz an seinem Vorhaben zweifeln, jedoch kam er zu dem Schluss, dass das Hollywood-Doku-Drama und der low-budget Independent-Dokumentarfilm koexistieren könnten.

Am 8. Mai 2006 startete Ron Lamothe mit einem vollbepackten Tramperrucksack seine dokumentarische Reise.⁸

1.2 Das Leben und Filmemachen von Ron Lamothe

Ron Lamothe ist ein US-amerikanischer Dokumentarfilmer, der 1968 in Lunenburg, New England, Massachusetts geboren wurde und aufgewachsen ist.

1990 schließt er sein Bachelorstudium in Klinischer Psychologie und Politikwissenschaft an der Tufts University ab und macht im Anschluss daran eine Reise durch Afrika.

Zurück in den Vereinigten Staaten tritt er eine Lehrstelle in den Fächern Geschichte und Englisch an der *De Matha Catholic High School* in Washington D.C. an und

⁸ Vgl. Lamothe, „The Call of the Wild: Backstory“.

unterrichtet dort drei Jahre. In den darauffolgenden fünf Jahren absolviert er ein Masterstudium in Geschichte an der *University of Massachusetts*, Amherst und schließt dieses im Jahr 2000 ab.

Zum Filmemachen kommt er 1996, als er den Entschluss fasst, einen Dokumentarfilm über die Geschichte von Christopher McCandless zu drehen. Bevor dies jedoch geschehen soll, will er sich noch intensiver mit dem Thema Film auseinandersetzen und sich entsprechende Fachkenntnisse aneignen.

Während seines Studiums ist er als Produzent, Videofilmer und Herausgeber bei *Umass Academis Instructional Media Services Department* sowie als Redakteur und Produktionsassistent bei *Florentine Films*, Hott Productions tätig.

Nach seinem Masterabschluss startet er schließlich mit den Dreharbeiten zu seinem ersten Dokumentarfilm *The Political Dr. Seuss* über das Leben und politische Schaffen von Theodor Geisel. Ein Jahr vor dessen Veröffentlichung auf PBS (Public Broadcasting Service) im Rahmen der Serie *Independent Lens* 2004, beginnt Lamothe sein Doktoratsstudium in Afrikanischer Geschichte auf der Boston University, das er 2010 abschließt.

Während dieser Zeit gründet er die Filmproduktionsfirma Terra Incognita Films, unter der alle seine Filme produziert werden.

2006 dreht er den Film *The Call of the Wild*, der 2007 veröffentlicht wird. Im darauffolgenden Jahr wird der Film auf diversen Filmfestivals gezeigt.

Eine weitere Produktion von Lamothe namens *Huddle: The History of College Football* ist in ihrer Entstehung und soll als vierteilige Serie ebenfalls auf PBS ausgestrahlt werden.

Zurzeit leitet Lamothe College-Kurse in afrikanischer Geschichte und Digitaler Videoproduktion auf der Clark University, der Holy Cross und dem Emerson College. Von 2009 bis 2010 war er als Gast-Assistent am Boston College tätig.⁹

1.3 Inhalt und Interpretation

The Call of the Wild ist ein Dokumentarfilm über die Geschichte von Christopher McCandless. Dieser verhungerte 1992 in der Wildnis von Alaska. Zwei Jahre zuvor, nach seinem Collegeabschluss, begann seine Reise durch Nordamerika, die er ohne Geld und Wertsachen bestritt, und ihn schließlich nach Alaska führte.

⁹ Vgl. Lamothe, „The Call of the Wild: About“.

Ron Lamothe, der Macher von *The Call of the Wild*, begibt sich selbst auf die Reise, auf die Spuren von Christopher McCandless und dokumentiert dies mit seiner Kamera. Er interviewt unterschiedliche Menschen zur Geschichte von McCandless, unter denen auch einige sind, die nicht direkt mit der Sache zu tun haben, oder überhaupt davon wissen, die jedoch ebenso Teil seiner Dokumentation werden.

Neben der Reise von Chris McCandless wird im Film auch Folgendes thematisiert: Generation-X, Wildnis und die oftmals vorherrschende romantisierte Vorstellung davon, die Veränderung der kulturellen Landschaft von Anfang der 1990er bis ins 21. Jahrhundert und der Vergleich zwischen Independent Dokumentarfilm und der Hollywoodmaschinerie.

Bei seiner Recherche stößt er neben bereits bekannten Fakten zur McCandless Geschichte auch auf bisher unbekannte beziehungsweise falsch dargestellte Tatsachen.¹⁰

The Call of the Wild wird von Lamothe durch sechs Kapitel gegliedert: 'Into the Primitive', 'The Dominant Primordial Beast', 'The Law of the Club and Fang', 'The Toil of Trace and Trail', 'Who has won the Mastership' und 'The Sounding of the Call'.

Eben diese Überschriften finden sich als Kapitel in Jack Londons Buch *The Call of the Wild* wieder, wobei im Film die vierte und fünfte Überschrift vertauscht sind und das sechste Kapitel des Buches, 'For the Love of a Man' nicht adaptiert wurde.

Zu Beginn des Films ist Ron Lamothe zu sehen, wie er sich vor dem Bus, in dem Chris McCandless in Alaska gelebt hat, via Stativ in derselben Position filmt, in der Chris auf einem Selbstportrait von damals zu sehen ist. Er zitiert die Fotografie und stellt sich selbst dadurch in den direkten Vergleich mit der Hauptfigur. Durch dieses Zitat begibt er sich in die Rolle von Christopher McCandless und 'taucht' in die Geschichte 'ein'. Vor dieser Szene sind Aufnahmen des Busses von innen samt Inventar und Aufschriften an den Wänden zu sehen. Diese Sequenz stellt zugleich den Vorspann dar, da sich die Aufnahmen mit Referenzen des Films, weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund, abwechseln.

Es folgt die erste Überschrift: 'Into the Primitive'. In diesem Abschnitt wird der/die RezipientIn in die Geschehnisse des Sommers 1992 eingeweiht. Via scheinbarem Zapping durch damalige Nachrichtenberichte über die McCandless-Story erhält der/die ZuschauerIn einen allgemeinen Überblick.

¹⁰ Vgl. Lamothe, „The Call of the Wild: Introduction“.

Im Anschluss daran erklärt Lamothe die Entstehungsgeschichte des Films, seinen persönlichen Bezug zum Thema, sowie Schwierigkeiten, die im Laufe der Entwicklung der Idee aufkamen.

Der nächste Teil ist als misslungener erster Anlauf zu deuten. Scheinbar niemand kennt McCandless und nichts mehr ist so vorzufinden, wie es vor vierzehn Jahren war.

Exemplarisch verdeutlicht eine Interview-Collage, in der Lamothe Menschen fragt, ob sie jemals von jemandem namens Chris McCandless gehört hätten, die Anlaufschwierigkeiten Lamothes. Die Frage wird von allen verneint.

Hinzu kommt die erste Station von Lamothes Reise - genannt 'Salvation Mountain'. In der Nähe soll Chris damals eine Zeit lang gecamppt haben. Bei der Besteigung des bunt bemalten Hügels zweifelt Lamothe laut an seinem Projekt, da er erkennt, dass sich vieles verändert hat, seit Chris an diesem Ort war. Lamothe sah darin ein großes Hindernis für die Produktion einer authentischen Dokumentation.

Auf diesen Teil folgt das erste Interview mit einer Person, die nichts von McCandless weiß: ein Mann, der im selben Hotel wie Lamothe wohnt und schwimmend den Salton Sea durchquert: ein Vorhaben, das er sich bereits seit seiner Jugend vorgenommen hatte und nun endlich in die Tat umsetzt. In diesem Interview zeigen sich Parallelen zu dem Vorhaben Lamothes, diesen Film zu drehen und zu McCandless' Reise nach Alaska.

Nachdem im ersten Teil einleitend das Basiswissen zu Überlegungen und Grundidee der Machart erläutert wurde, skizziert Lamothe im Folgenden die Kindheit und Jugend von Christopher McCandless. Dies geschieht anhand von Interviews mit Personen, die Chris gekannt haben, wie zum Beispiel mit Nachbarn oder seinem ehemaligen Sporttrainer, Local-Shots der Orte, an denen er aufgewachsen und zur Schule gegangen ist und Archivfotos aus seiner Kindheit und Schulzeit. Währenddessen zieht Lamothe ständig Querverbindungen und Parallelen zu seiner eigenen Laufbahn. Der Part wird mit Aufnahmen einer Abschlusszeremonie auf Chris' College beendet, bei der zufälligerweise auch Sean Penn und dessen Filmteam Aufnahmen machen, die zeitgleich einen Hollywoodfilm zum selben Thema produzieren. Dieses Zusammentreffen beider Filmemacher ist das erste und wird nicht das letzte bleiben.

Lamothe fragt AbsolventInnen nach deren Plänen nach dem College. JedeR Einzelne von ihnen hat bereits eine konkrete Vorstellung von seiner/ihrer Zukunft. Dies dient als prägnante Überleitung zur dazu konträren, als planlos geltenden Generation-X, welcher

Lamothe und McCandless angehören. Es folgt eine Found-Footagecollage der damaligen Jugendkultur, die Film- und Serienausschnitte, Musik und wichtige Persönlichkeiten und Ereignisse beinhaltet.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass alle nötigen Background-Informationen vermittelt sind und mit der eben erwähnten Collage ein Gefühl für die damalige Zeit erzeugt wird.

Nun beginnt die eigentliche Reise von Ron Lamothe. Gemeinsam mit seinem Freund Tom Borden fährt er mit dem Auto an die Stelle, wo Chris damals sein Auto zurückgelassen hatte. Aufnahmen aus der Windschutzscheibe verdeutlichen die Fortbewegung und das Weiterziehen. Erneut begegnet Lamothe dem Filmteam von Sean Penn.

In der Unterhaltung Lamothes mit Tom findet ein direkter Vergleich ihrer Afrikareise mit Christopher McCandless' Trip statt. Beides passierte 1992.

Die nächste Überschrift wird eingeblendet: 'The Toil of Trace and Trail'. In diesem Teil beschließt Lamothe seine Reise per Anhalter fortzusetzen. Dabei filmt er sich selbst, wie er erhobenen Daumens am Straßenrand steht. Während in den vorangegangenen Teilen viel über die Person Chris McCandless erzählt und erklärt wurde, beschränkt sich dieser Part auf die kongruente Erfahrung des Autostoppens. Lamothe portraitiert in erster Linie die Personen, die ihn mitnehmen und befragt sie nur marginal, zu ihren Gedanken zur McCandless-Story. Zwar wird hier der Name und die Geschichte Christopher McCandless' selten angesprochen, jedoch stellt die Erfahrung des Autostoppens Parallelen zu Chris' Reise her, wodurch ein Kennenlernen seiner Person auf einer anderen Ebene als jener der direkten Erzählung stattfindet.

Er stoppt bis nach Carthage in South Dakota, der Ort an dem Chris einige Zeit gelebt und gearbeitet hat, bevor er nach Alaska aufbrach. Lamothe hat Interviews geplant, von denen jedoch fast keines zustande kommt, da Paramount Pictures, die Produktionsfirma *Into the Wild's*, die Rechte der Lebensgeschichten von vielen Dorfbewohnern gekauft hat. Die Überschrift dieses Kapitels lautet 'Who has won the Mastership'. Im Endeffekt kann Lamothe ein paar kurze Interviews in einer Bar führen und ein etwas längeres mit einem Trucker, der Chris damals mitgenommen hat. Der Lastwagenfahrer spricht von einem Jungen namens Alex. Hierbei ist anzumerken, dass Chris auf seiner Reise seinen Namen ablegte und sich selbst den „Road“-namen 'Alexander Supertramp' gab.

'The Sounding of the Call' bezeichnet das Kapitel in dem Lamothe beschließt, die andere Seite des Trampens zu dokumentieren. Er leiht sich ein Auto und beschließt, jedeN TrammerIn, der/die ihm auf dem Weg nach Alaska begegnet, mitzunehmen. Während der ganzen drei Tage, in denen er jeweils fünfzehn Stunden unterwegs ist, trifft er auf keineN einzigeN AnhalterIn. Dieser Part besteht hauptsächlich aus Aufnahmen durch die Windschutzscheibe und von Lamothe, wie er am Steuer sitzt. Er erzählt im Voice-Over, dass er durch die langwierige, einsame Zeit ein wenig verrückt geworden sei. Die RezipientInnen sehen abwechselnd einen im Auto singenden Ron Lamothe und Found-Footage-Material aus Filmen über Alaska.

Schließlich angekommen in Fairbanks, Alaska interviewt Lamothe einen Reporter, der damals als einer der ersten über Chris McCandless und sein Schicksal berichtete. Parallel zum Interview sind Selbstportraits von Chris in der Wildnis zu sehen. Der Journalist erklärt in seinen Ausführungen, dass die in Jon Krakauers Buch *Into the Wild* veröffentlichte Todesursache, nämlich der Tod ausgelöst durch das Gift der Samen der Wilden Kartoffelpflanze, nicht der wirkliche Grund sein kann, da Laboruntersuchungen gezeigt haben, dass diese Samen kein tödliches Gift beinhalten.

Daraufhin führt Lamothe ein Interview mit Dr. Thomas Clausen, dem Forscher, der die damalige Untersuchung für Krakauer machte. Dieser erklärt die genaue Abhandlung der Untersuchung und kommt zu der Conclusio, dass die Samen tatsächlich nicht giftig sind. Dieser Fakt wird erstmals in *The Call of the Wild* veröffentlicht.

Nach dem Interview fährt Lamothe weiter nach Healy, Alaska, von wo aus McCandless allein in die Wildnis aufbrach. Hier führt er zum Einen Interviews mit Männern in einer Bar, die Chris allesamt als dumm und unreif bezeichnen. Weiters besucht er Steve Tawley, der selbst in den 1970ern und 1980ern als Trapper im Bus, in dem Chris tot aufgefunden wurde, gelebt hatte. Zum Anderen führt er schließlich noch das letzte Interview, das in diesem Film gezeigt wird. Will Forsberg, ebenfalls ein Einwohner von Healy, erzählt darin von zwei Waldhütten, die nur etwa fünf bis sechs Meilen vom Bus entfernt stehen. Dort wurde in dem Sommer, in dem Chris da war, eingebrochen und alles verwüstet. Darüber hinaus hat Forsberg McCandless' Rucksack dabei, in dem sich zu Lamothes großer Überraschung ein Portemonnaie befindet, in welchem einige Ausweise von McCandless und dreihundert Dollar in bar sind. Lamothe ist darüber sehr verwundert, da es 1994, nachdem man Chris gefunden hatte, zirka zwei Wochen dauerte, bis man die Leiche identifizieren konnte. Außerdem hieß es, dass Chris kein

Geld mehr und all seine Ausweise verbrannt hätte. Offensichtlich wurde der Bus damals nicht ausreichend durchsucht. Ebenso wie die neuen Ergebnisse zur Todesursache, stellt diese Tatsache eine neue Erkenntnis dar, die in *The Call of the Wild* aufgedeckt wird.

Nach dem Interview mit Will Forsberg begibt sich Lamothe selbst in die Wildnis. Bei der Flussüberquerung wird seine Kamera beschädigt, weshalb er den weiteren Verlauf mit einer Fotokamera dokumentiert. Die Videokamera funktioniert nach zirka 24 Stunden wieder. Lamothe filmt den Bus und die Gegend in der Christopher McCandless in der Wildnis lebte. Selbstportraits von Chris an jenem Ort, sowie Fotos von seinem Tagebuch dienen zur Veranschaulichung, wie dieser damals die Zeit beim Bus erlebte. Lamothe verdeutlicht die Tatsache, dass McCandless eindeutig verhungert sein muss, anhand einer Tabelle, welche den Gewichtsverlust von McCandless veranschaulicht.

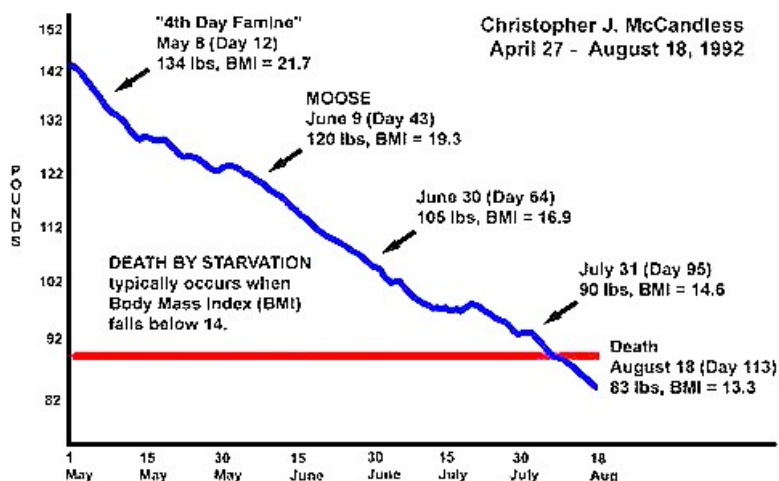


Abbildung 1: Diagramm 'Gewichtsverlust'
 (http://tifilms.com/wild/call_debunked.htm, 12.02.2012)

Nach dem Ausflug in die Wildnis ist Lamothes Reise zu Ende. Er kehrt zu seiner Familie zurück, von der er Fotos zeigt, und erläutert die dritte neue Erkenntnis dieses Films: als er zu Hause vor seinem Computer sitzt und einen Blick auf den Bildschirm wirft, auf dem als Hintergrundbild ein Foto zu sehen ist, auf dem Chris McCandless vor dem Bus in Alaska sitzt (siehe unten), bemerkt er, dass im rechten Hemdärmel kein Arm zu erkennen ist. Dies deutet auf eine Schulterverletzung hin, von der bei der Obduktion jedoch keine Rede gewesen war. Da Lamothe diese Verletzung nicht mit

Hilfe eines einzigen Fotos belegen kann, lässt er diese Vermutung offen im Raum stehen.



Abbildung 2: Chris vor Bus in Alaska
(http://tifilms.com/wild/call_debunked.htm, 12.02.2012)

Der Schluss des Films sollte nach Lamothes Erklärung mittels Voice-Over eine Collage von Aufnahmen sein, in denen unterschiedliche Personen eine bestimmte Stelle aus dem Buch *Walden*¹¹ vorlesen. Diese Idee warf er jedoch über Board, als er hörte, wie David Smith, ein 22-jähriger herumreisender Texaner, den er ebenfalls auf seiner Reise kennenlernte, die Stelle las. Diese Interpretation des Textes ist die Schlusszene des Films.

1.4 Pressestimmen

Die Kritiken von *The Call of the Wild* fielen durchwegs positiv aus. Zur Beschreibung des Films werden in den Presstexten Adjektive wie erstklassig, fesselnd, frisch, lustig, intelligent, berührend, packend und herzerreißend verwendet.

Für einen allgemeinen Überblick folgen im ersten Unterpunkt Auszüge aus Presstexten zum Film. Daraufhin werden sich überschneidende, sowie auffallende Punkte durch einen Kommentar zusammengefasst.

11 Thoreau, *Walden*.

1.4.1 Auszüge aus Presstexten

„Indeed, the film becomes not so much about McCandless of Lamothe (though it's certainly to some degree a portrait of both) but a more general rumination on the ambitions and limitations of the generation to which both belonged (the picture is part-dedicated to 'Generation X') and also a celebration of rural America's more eccentric backwaters.“¹²

„In The end, however, Lamothe isn't as interested in the details of McCandless' death as in showing what his story means emotionally – for the filmmaker as a young man and now that he's in his late 30s.“¹³

„Nevertheless, Lamothe manages to uncover evidence that sheds new light on the McCandless case, directly contradicting Krakauer's determination that the cause of death was food poisoning. Ultimately, however, what lies at the film's core is Lamothe's own journey of discovery.“¹⁴

„Director/narrator/editor/cinematographer Lamothe's journey into his subject: a journey which is simultaneously geographical (he retraces McCandless's hobo-ish wandering around the USA), philosophical (topically examining the nature of freedom in today's America) and bravely self-analytical – at several stages he measures himself against the ideals, achievements and inadequacies of his near-contemporary.“¹⁵

„[...] this documentary, written and helmed by filmmaker Ron Lamothe, who climbs inside of McCandless's final years for a haunting and heartbreaking investigation of the young man's fall from grace. [...] In the process Lamothe not only explores quest for nature and the chasm of ideals between the Baby Boomers and Gen X/Gen Y – but, intriguingly, reaches a conclusion about the reasons for McCandless's ultimate which contradicts both Penn's film and Krakauer's book.“¹⁶

„Lamothe, a contemporary of McCandless's, sees his own itchy feet against this background, and his film interweaves his own experiences [...] with those of his

12 Young, „The Call of the Wild: [8/10]“.

13 Harmanci, „Movie: Call of the Wild“.

14 O.N., "The Call of the Wild".

15 Young, „The Call of the Wild: [9/10]“.

16 Southern, „The Call of the Wild (2007)“.

subject. [...] The film doesn't quite master the arguments about Generation X – Lamothe perhaps isn't quite sure what they are, beyond having a sense that something was different [...].“¹⁷

1.4.2 Kommentar zu ausgewählten Filmkritiken

In mehreren Artikeln wird besonders die wissenschaftliche Heran- und Vorgehensweise Lamothes angesprochen. Sehr vorbildhaft sei hier die Tatsache, dass er seine Thesen nicht nur untermauern, sondern kritisch hinterfragen und alle Fakten überprüfen würde.

18

„[He] gives time to those with contrary views [...] before arriving at his conclusions.“¹⁹

Neben seinen wissenschaftlichen Fähigkeiten wird auch sein filmtechnisches Schaffen erwähnt, wie zum Beispiel auf Neil Young's Film *Lounge*: „Lamothe [...] certainly knows how to frame shots and assemble a compelling narrative.“²⁰

Hierbei ist anzumerken, dass sich Lamothe vor Drehbeginn intensiv mit unterschiedlichen Techniken des dokumentarischen Filmemachens auseinandersetzte, um auf jene Methode zu stoßen, welche die Geschichte seines Erachtens am Besten darstellt.

Der Film schaffe es, durch die Mischung aus Ron Lamothes eigenem Erleben und der Geschichte von Chris McCandless, sogar ein Publikum, das noch nie von McCandless gehört habe, an die Handlung zu fesseln.²¹

„[...] It draws the viewer right into the story, giving a vivid sense of the charms of life on the road, and the exceptional diversity of the American population's preoccupations.“²²

Die Kritiker sind sich darüber einig, dass *The Call of the Wild* im Vergleich zu Sean Penns Spielfilm *Into the Wild* eine viel persönlichere und nuancenreichere Version der Geschichte bietet.²³ Sowohl lustige, als auch für die Hollywoodproduktion peinliche Unterschiede hätten sich zwischen den beiden Filmen gezeigt.²⁴

17 O.N., „Call of the Wild“.

18 Vgl. ebda.

19 Ebda.

20 Young, „The Call of the Wild: [8/10]“.

21 Vgl. Young, „The Call of the Wild: [9/10]“.

22 O.N., „Call of the Wild“.

23 Vgl. ebda.

24 Vgl. Young, „The Call of the Wild: [8/10]“.

Im Blog Garethmovies werden diese Unterschiede wie folgt diskutiert:

„[...] But this film is an important counterpoint to the more mainstream telling of the McCandless tale, which was overdue for a corrective.“²⁵

Neil Young formuliert zum Aufeinandertreffen von Lamothe und dem Penn-Filmteam:

„Lamothe's proudly wayward path even crosses that of Penn and his elaborate production on several occasions – inadvertant intersections which amusingly cast Hollywood's notion of creative 'independence' in a savagely unflattering light.“²⁶

2. Dokumentarfilm

Dokumentarfilm ist eine „Filmform, die ausdrücklich auf der Nichtfiktionalität des Vorfilmischen besteht.“²⁷ Der britische Kritiker und Filmemacher John Grierson prägte als erster diesen Begriff, als er 1926 Robert Flahertys Film *Moana* (1926) damit betitelte. Er verstand darunter einen nicht-fiktionalen Film, der grundsätzlich keiner klassischen Dramaturgie unterliegt und Menschen und Situationen aus dem 'echten' Leben zeigt. Der Dokumentarfilmer rekonstruiert, analysiert, erschließt oder verdeutlicht Handlungen, Ereignisse oder Phänomene indem er deren Zeuge ist. Bereits seit Beginn des Kinos, seit die Gebrüder Lumière 1895 ihre ersten Filme vorführten, die ungeschnitten und nichtfiktional waren, besteht eine dokumentarische Filmform, die bis in die Mitte der 1920er Jahre undefiniert blieb. Auch die zu jener Zeit am meisten verbreiteten Formate wie Aktualitäten, Wochenschauen und Reiseberichte waren dokumentarischer Natur. Seit den 1960ern wird bezüglich Dokumentarfilmtheorie und -methode stark debattiert. Die Hauptproblematik beziehungsweise -frage stellt sich hinsichtlich der Subjektivität des Mediums Film. Inwiefern darf einE DokumentarfilmerIn in das Geschehen eingreifen? Im Zuge dieser Diskussion entstehen zwei Strömungen, die sich bewusst *für* das Abbilden von Realität aussprechen: Direct Cinema und Cinéma Vérité. Genaueres zu Konzept und Programm dieser Formen behandelt das fünfte Kapitel. In dieser Zeit entstanden darüber hinaus auch viele Untergattungen des Dokumentarfilms, wie der inszenierte und experimentelle Dokumentarfilm, das Doku-Porträt, die Querschnitts-Dokumentation und der Interviewfilm.²⁸

25 O.N., „Call of the Wild“.

26 Young, „The Call of the Wild: [8/10]“.

27 Wulff/von Keitz, „Dokumentarfilm“.

28 Vgl. Ebda.

Bis vor Kurzem galt der Dokumentarfilm als Format, das hauptsächlich im Fernsehen ausgestrahlt wurde. Seit einigen Jahren jedoch finden in immer mehr Kinos Vorführungen von Dokumentarfilmen statt, die beim Publikum durchaus Anklang finden. RegisseurInnen von Dokumentarfilmen erreichten selten einen solchen Berühmtheitsgrad, wie manche SpielfilmregisseurInnen. Dies hat sich mittlerweile geändert, wie an Regisseuren wie Micheal Moore, Wim Wenders oder Werner Herzog zu sehen ist.

2.1 Begriffsdefinition *Dokumentarfilm*

Bei der Begriffsdefinition von *Dokumentarfilm*, gehen die Meinungen auseinander.

Grierson versteht den Dokumentarfilm als kreativen Umgang mit tatsächlichen Begebenheiten²⁹, während ihn Gynn als Bemühung zur Begründung dieser Begebenheiten beschreibt.³⁰

Lorenz Engell kommt in seinen Erklärungsansätzen auf folgenden Schluss: „Film und Realität schließen sich gegenseitig immer aus; man könnte geradezu die Wirklichkeit als das definieren, was nicht Film ist.“³¹

Die eben erwähnten Wissenschaftler betrachten den Dokumentarfilm in seiner Definition als etwas Eigenständiges, als etwas, das zur Beschreibung seiner selbst keinen Vergleich mit etwas anderem benötigt.

Die Mehrheit der Theorien definieren den Dokumentarfilm jedoch hinsichtlich der Unterschiede, die sich zum Spielfilm feststellen lassen. Hierbei stehen vor allem der viel diskutierte Realitätsanspruch und der Begriff der filmischen Wirklichkeit im Vordergrund.

Besonders in den letzten zwanzig Jahren finden sich immer mehr methodische Ansätze von Spielfilmproduktionen in Dokumentarfilmen, interessanterweise aber auch umgekehrt. Eva Hohenberger konstatiert hierzu in der Einleitung ihres Sammelbandes *Bilder des Wirklichen*, der Theorien und Theorieentwicklung des Dokumentarfilms behandelt, Folgendes:

„Daß auch dokumentarische Authentisierungsstrategien in den Spielfilm Einzug gehalten haben, schwächt nicht nur die Gründungsmythen zweier strikt

29 Vgl. Eitzen, „Wann ist ein Dokumentarfilm“, S.15.

30 Vgl. Hohenberger, „Dokumentarfilmtheorie“, S.30.

31 Engell, *Sinn und Industrie*, S.180.

getrennter Gattungen zunehmend ab, und gibt den Blick für deren Interferenzen frei, sondern deutet darauf hin, daß der Dokumentarfilm nicht als fiktionfreie Diskursform zu begreifen ist.“³²

Die vielen verschiedenen, teils kontroversen Theorien lassen sich wohl nur dadurch erklären, dass die Geschichte der Dokumentarfilmtheorie ständig temporären Moden unterworfen ist.³³

2.2 Relevante Theorien und Erscheinungsformen des Dokumentarfilms

Eine Theorie für ein Genre zu entwickeln, das dermaßen breitgefächert ist, wie das des Dokumentarfilms, stellt eine große Herausforderung für die Filmwissenschaft dar. In den letzten Jahrzehnten wurde eine große Anzahl an unterschiedlichen Theorien verfasst, welche versuchen, die Gesamtheit des dokumentarischen Films zu erfassen. Grundsätzlich kann der Dokumentarfilm als etwas vom Spielfilm Unterschiedenes wahrgenommen werden. Zu Beginn der Filmgeschichte gab es eine solche Differenzierung noch nicht. Die Authentizität der Bilder wurde vorausgesetzt. Als jedoch während des 1. Weltkriegs der Film als Propagandamittel zum Einsatz kam, wurde die Authentizität des Kinos in Frage gestellt.³⁴

Bill Nichols, amerikanischer Filmkritiker und -theoretiker, verlangt nach einer Dokumentarfilmtheorie, die die ganze Bandbreite dokumentarischer Filmpraxis abdeckt. Diese beinhaltet sowohl die komplette Struktur und alle Elemente aktueller sowie früherer Werke, als auch die Beziehungen in denen sie zueinander stehen.³⁵ „[...] Sie muss über ein historisches Bewußtsein und eine klare Zielvorstellung verfügen.“³⁶

Laut Eva Hohenberger sind die bestehenden Theorien zum Dokumentarfilm eher als Ansätze zu Theorien, denn als wirkliche Theorien zu verstehen.³⁷ Sie unterscheidet drei Phasen in der Geschichte der Dokumentarfilmtheorie. Die erste Phase sieht sie in den frühen, sogenannten *normativen* Theorien, deren Gegenstandsverständnis zugleich die Beschreibung seines Sollzustands enthält. „Dokumentarfilm soll sein...“

32 Hohenberger, „Dokumentarfilmtheorie“, S.22.

33 Vgl. ebda., S.9.

34 Vgl. ebda., S.10.

35 Vgl. Nichols, *Introduction to Documentary*, S.xii.

36 Ebda., S.13.

37 Vgl. Hohenberger, „Dokumentarfilmtheorie“, S.20.

stellt den Impuls dieser Theorien dar. Vertreter hiervon sind Vertov, Grierson, Rotha, Ivens und Wildenhahn.³⁸

Vertov und Grierson nehmen die ideologische Übermacht des Spielfilms als Ausgangspunkt für ihre Theorien. Für sie muss Dokumentarfilm einen spezifischen Bezug zur Wirklichkeit haben.³⁹

Vertov veröffentlicht zwischen 1922 und 1925 23 Ausgaben von *Kino-Pravda* (russ.= Kino-Wahrheit), „[...] ein filmisches Gegenmodell zu den meist als Chronik verschiedenster Ereignisse eines bestimmten Zeitraums organisierten Wochenschauen [...]“⁴⁰ Konkret sollten dabei Fakten nicht bloß aneinandergereiht, sondern analytisch durchdrungen werden. Er fordert einen 'Film der Fakten', der von den 'Ingenieuren' des Films in der 'Fabrik der Fakten' hergestellt werden soll. Vertovs Auffassung des dokumentarischen Films besteht darin, dass sich die Kamera nicht dem menschlichen Auge unterwirft, was später die Theorie des Direct Cinema verlangt, sondern dass ihre technischen Möglichkeiten vom Auge aufgenommen werden.⁴¹

„[...] Das Kino soll [...] Wahrheiten zeigen, die mit bloßem Auge nicht gesehen werden können.“⁴² Der Stil soll schlicht und einfach und der Film in einem möglichst 'rohen' Zustand sein.

Grierson bestimmt den Dokumentarfilm als ein Genre des realistischen Films. Eine komplexe Welt könne strukturiert werden, so dass sie alle verstehen. Nach Griersons Theorie sollte es weg von der Anhäufung von Tatsachen hin zur Story gehen. Die Fakten sollten in eine lebendige, organische Beziehung zueinander gesetzt werden.⁴³

Der Bildungs- und Erziehungsauftrag des öffentlich-rechtlichen Fernsehens ist durch die Bindung von Griersons Filmtheorie an die Idee staatsbürgerlicher Aufklärung und Konsensbildung vorweggenommen. Der Dokumentarfilm sollte die Parteinahme der BürgerInnen als ExpertInnen ermöglichen und sei ein kreativer Umgang mit der aktuellen Wirklichkeit. Grierson spricht hier von einem narrativen Realismus.⁴⁴ Mit seiner Theorie „[...] bekommt der Dokumentarfilm die Bedeutung eines realistischen Genres, das seine gesellschaftliche Funktion in der Bildung von Öffentlichkeit und politischem Konsens gewinnt.“⁴⁵

38 Vgl. ebda, S.9ff.

39 Vgl. ebda, S.10f.

40 Ebda., S.10.

41 Vgl. Ebda., S.10f.

42 Jahn-Sudmann, „Kino-Pravda“.

43 Vgl. Grierson zit. in Decker, *Die ambivalente Macht des Films*, S.108.

44 Vgl. Hohenberger, „Dokumentarfilmtheorie“, S.13f.

45 Ebda., S.14.

Während des 2. Weltkriegs und des Kalten Kriegs ist das Genre sozusagen in Gefangenschaft. Die Glaubwürdigkeit des Gezeigten entsteht rein durch die Sprache, was Bill Nichols später mit dem Terminus *expository mode* betiteln wird (hierzu mehr in Kapitel 6). In den 1950er Jahren entstehen auch keine weiteren Dokumentarfilmtheorien. Mit dem Fernsehen als neues Medium der 1950er und 1960er Jahre wird der Dokumentarfilm neu bestimmt. Einerseits führt er in Deutschland den Kulturfilm fort, andererseits prägt er mit dem Direct Cinema den beobachtenden Modus. Er soll die Realitätserfahrung des Zuschauers filmisch ersetzen. Weder Grierson noch Vertov verfolgten dieses Ziel. Während Griersons Theorie auf die Produktion sozialer Werte bestand, wollte Vertov das Handeln in der Welt neu organisieren.⁴⁶

Bei den meisten TheoretikerInnen der 1970er Jahre wird der Dokumentarfilm als Text gesehen, welcher sich dadurch direkt gegen die VertreterInnen des Direct Cinema richtet. Darüber hinaus gewinnt die Realität des Films gegenüber der gezeigten Realität an Eigengewicht. Der Dokumentarfilm verliert seinen rein faktischen Charakter. Beispielsweise vertritt Pierce die These, dass die Authentizität des filmischen Bildes, ob fiktional oder dokumentarisch, entweder für jedes oder für keines gilt. Ebenso machen Kracauer und Bazin, beides Realismustheoretiker, in dieser Hinsicht keinen Unterschied. Die allgemeine Tendenz geht zu einer Gleichsetzung dokumentarischer und fiktionaler Filme über.⁴⁷

Diese Theorien leiten bereits zur zweiten Phase Hohenbergers ein, die sogenannten *reflexiven* Theorien, welche „[...] Dokumentarfilm nicht nur als historisches Genre voraus[setzen], sondern [...] ihn durchaus im Sinne einer Gattung [verstehen], die sich durch einen ontischen Wirklichkeitsbezug definiert.“⁴⁸ Die TheoretikerInnen dieser Phase beschäftigen sich mit den Problemfeldern der normativen Theorien. Der bekannteste Vertreter ist Bill Nichols, welcher mit seinem Modell dokumentarischer Adressierungsweisen und verschiedener Modi des Dokumentarischen auf die Bedeutung der Subjektverortung durch den Film eingeht. Nichols setzt sich vor allem mit der Realismusproblematik der damaligen Filmtheorien auseinander.⁴⁹

Die Theorien jener Zeit definieren „[...] Realismus als jene Erzählung, die ihrem Gegenstand gegenüber in ein Verhältnis der Transparenz tritt[...].“⁵⁰ Bei der

46 Vgl. ebda., S.14f.

47 Vgl. ebda., S.21.

48 Ebda., S.29.

49 Vgl. ebda.

50 Ebda., S.24.

Realismusproblematik ging es einerseits um die Diskussion um den Ideologiegehalt der filmischen Technologien und andererseits um die psychoanalytischen Spekulationen über das Vergnügen der Regression im Kinosaal, in der sich der/die Rezipierende mit dem Blick der Kamera identifiziert und sich selbst als sehendes Subjekt wahrnimmt. Der beobachtende Dokumentarfilm weist nicht darauf hin, dass das Erzählte wirklich existiert, wohingegen der realistische Dokumentarfilm die ZuschauerInnen zwingt, die Realität unter einem einzigen Sinn anzuschauen und eine gedankenlose und vergnügliche Akzeptanz des Gezeigten fordert.⁵¹

Diese sehr textorientierten Theorien führen zur dritten Phase, die Hohenberger mit dem Terminus dekonstruktive Theorien betitelt, in welchen ein eher pragmatischer Zugang zum Dokumentarfilm gefunden wird.

TheoretikerInnen dieser Phase stellen den Status des Dokumentarfilms als eine Gattung in Frage. Jede Ontologie des Dokumentarischen wird abgelehnt, höchstens eine Anerkennung als pragmatisch konstituiertes Genre ist möglich. Durch die dekonstruktiven Theorien wird eine Demontage des Begriffs Dokumentarfilm vorgenommen.⁵²

3. Analyse der Erzählstruktur

In diesem Kapitel wird *The Call of the Wild* anhand der strukturellen Erzähltheorie von Gérard Genette analysiert. Zunächst wird der Begriff *Diegese*, der hierbei von großer Bedeutung ist, erörtert. Darauf folgt eine genaue Betrachtung des Films mithilfe von Genettes Termini und den dazugehörigen Methoden.

3.1 Diegese

Unter Diegese versteht man im Allgemeinen das Universum einer Erzählung. Diegese ist nicht die direkte Übersetzung des griechischen Wortes *diégêsis*, das eine bloße 'Erzählung'/'Erörterung' bezeichnet.⁵³

„[...] Eine Erzählung erzählt zwar stets von einer Welt (oder auch mehreren), ihre

51 Vgl. ebda., S.24.

52 Vgl. ebda., S.30.

53 Vgl. Fuxjäger, „Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwischung“, S.19.

Funktion besteht also in der Vermittlung einer Vorstellung von einer erzählten Welt, diese ist aber nicht identisch mit der Erzählung/dem narrativen Diskurs.“⁵⁴

In der Filmtheorie wurde der Begriff *Diegese* das erste Mal von Souriau gebraucht. Er „[...] kontrastierte die „Diegese“ der repräsentierten Welt von den medialen Mitteln, in denen Repräsentation erfolgt; für ihn ist diégèse die Menge der vom Film behaupteten Denotationen.“⁵⁵

Heutzutage ist eher die Rede vom Diegetisieren als von der Diegese. Ziel ist es, den diegetischen Raum der Erzählung zu erschaffen und zu durchdringen. Die Kondition der Diegese ist als Voraussetzung der Narration zu akzeptieren, um ein Verstehen der Geschichte zu ermöglichen.⁵⁶

Im Film *The Call of the Wild* nimmt Ron Lamothe eine außenstehende, beobachtende Erzählerfigur ein. Er dringt jedoch auch selbst in die Diegese ein, indem er sich mit McCandless vergleicht, sich mit ihm gleichstellt. Beide gehören derselben Generation (-X) an und haben sogar mitunter dieselben Personen im Bekanntenkreis, was sie zu Handlungsträgern ein und desselben Universums, also derselben Diegese macht. Gleichzeitig ist Lamothe die Person aus der 'Zukunft', also der Zeit nach Chris' Tod, die dessen Geschichte erforscht. Die Faszination hierbei ist, dass etwas eigentlich Fremdes durch nähere Betrachtung zu etwas sehr Vertrautem werden kann.

Lamothe ist einerseits innerhalb und andererseits außerhalb der erzählten Welt. Es gibt das Universum von McCandless und das Universum von Lamothe, und diese beiden Universen haben einen Berührungspunkt, eine Zeitphase in der sie sich auf derselben Erzählebene befinden.

3.2 Erzeugung einer diegetischen Welt

In der Titelsequenz von *The Call of the Wild* wechseln sich Black Screen mit weißen Credits und Kameraaufnahmen aus einer Szene jeweils ab. Anfangs zeigt die Szene anhand von Handkameraaufnahmen einen Ort, der in direktem Zusammenhang mit dem darauffolgenden Filmgeschehen steht. Die Rezipierenden wissen zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht, wo sie sich genau befinden. Die je nach Rezipierendenwahrnehmung anthropomorphe oder subjektive Handkamera, sieht sich

54 Ebda., S.19.

55 Wulff, „Diegese“.

56 Vgl. ebda.

um, zuerst im Freien, in der Wildnis und danach in einem verlassenen Bus, in dem offensichtlich jemand gehaust hat. Unterschiedliche Dinge, die bereits auf das Thema des Films hinweisen sollen, werden in Nahaufnahme gezeigt. Die Szene der Titelsequenz geht über in ein scheinbares Standbild. Die Kamera ist nun auf einem Stativ positioniert. Im Bild ist der verlassene Bus zu sehen. Der Mann, der zuvor hinter der Kamera war, geht ins Bild und setzt sich auf einen Hocker vor den Bus. Unbewegt bleibt er dort sitzen. Würden keine Fliegen um ihn herumfliegen, ließe sich diese Aufnahme schwerlich von einem fotografierten Standbild unterscheiden. Später im Film stellt sich heraus, dass es sich hierbei um das Zitat einer Fotografie handelt. Auf schwarzem Hintergrund erscheint der Titel des Films *The Call of the Wild*, der eindeutig mit dem soeben examinierten Ort in Verbindung steht.

Die Einleitung des Films lässt sich als proleptisch narrations-plausibilisierend einstufen. Diesen Begriff verwendet Rayd Khouloki in seinem Vortrag über gestalterische Strategien. Unter 'proleptisch narrations-plausibilisierend' versteht er Inszenierungen im Film, die eine handlungsbezogene Funktion erfüllen, also gestalterische Mittel, die die Filmhandlung unterstützen.⁵⁷

Auch auf der auditiven Ebene wird mit dem Lied *Hunger Strike* der Band *Temple of the Dog* bereits auf das Thema des Films verwiesen. Genauer zum Einsatz von Musik in *The Call of the Wild* ist in Kapitel 7 zu New Journalism zu finden.

Die Titelsequenz schafft durch Hinweise zur Handlung und zur Erzählhaltung ein Intro, welches die Rezipierenden auf den Film einstimmt. Der Begriff 'proleptisch narrations-plausibilisierend' solle verstärkt darauf hinweisen, dass die Gestaltung beim Zuschauer die Konstruktion einer diegetischen Welt unterstützen könne und dass über den Einsatz von Gestaltungsmitteln Bedeutungen erzeugt werden könnten.⁵⁸

3.3 Analyse der Erzählstruktur nach Genette

Gérard Genette hat anhand literarischer Texte eine strukturalistische Erzähltheorie entwickelt. Die Analysekategorien beziehen sich deswegen grundsätzlich auf Ethik, wobei durchaus jede Art von erzählendem Text, also auch Film, in sie eingeordnet

⁵⁷ Vgl. Khouloki, *Proleptische narrations-plausibilisierende Strategien*, S.162.

⁵⁸ Vgl. ebda., S.173.

werden kann. In Genettes Theorie spielt der Begriff *Diegese* eine zentrale Rolle. Der Dokumentarfilm *The Call of the Wild* wird im Folgenden hinsichtlich der Begrifflichkeiten 'Zeit der Erzählung', 'Funktionen des/der Erzählers/Erzählerin' und 'Erzählebenen' untersucht.

3.3.1 Zeit der Erzählung

In diesem Unterkapitel werden Ordnung und Dauer der Erzählung analysiert. Es werden sowohl die temporale Ordnung der Erzählung, genannt Anachronien, als auch die Rhythmusseffekte, Anisochronien, betrachtet.

„Die temporale Ordnung einer Erzählung zu studieren, heißt die Anordnung der Ereignisse oder zeitlichen Segmente im narrativen Diskurs mit der Abfolge derselben Ereignisse oder zeitlichen Segmente in der Geschichte zu vergleichen, sofern sie sich explizit an der Erzählung ablesen oder durch den einen oder anderen indirekten Hinweis erschließen lässt.“⁵⁹

Wenn in einer Erzählung zum Beispiel mit 'Zwei Monate zuvor...' an eine bestimmte Stelle der Geschichte verwiesen wird, die vor dem Ereignis passiert ist, das wir bereits kennen, jedoch erst jetzt erwähnt wird, so versteht sich das als Anachronie. Nicht nur erzählte sondern auch visualisierte Zeitsprünge sind als Anachronien zu verstehen.

3.3.1.1 Ordnung

Genette hat zur Analyse der temporalen Ordnung folgendes System entwickelt. Die Ereignisse werden mit den Buchstaben A bis Z, beziehungsweise je nach Anzahl der Sequenzen auch mit einem früher im Alphabet auftauchenden Buchstaben (im Fall von *The Call of the Wild* A bis X), betitelt. Hierbei ist A am Anfang der Erzählung und Z der letzte Teil. Die Reihenfolge ergibt sich aus der Anordnung der Ereignisse in der Geschichte beziehungsweise dem Film.

Die reale, chronologische Abfolge der Ereignisse wird mit 1 für das 'Jetzt' und 2, 3, 4, etc. für die jeweils darauffolgenden Momente benannt.⁶⁰ In der Analyse von *The Call of the Wild* gehen die Zeiteinheiten bis 120.

⁵⁹ Genette, *Die Erzählung*, S.18.

⁶⁰ Vgl. ebda. S.25.

Daraus ergibt sich für den ersten Abschnitt eine Sequenzbenennung wie folgt:
 A 10 (Lamothe beim Bus in Alaska 2006), B 50 (Nachrichtencollage von 1994), C 1
 (Lamothe erklärt seine Motivation für den Film 2006), D 30-5 (Interviews, entstanden
 während Lamothes Reise 2006), E 29 (Beginn von Lamothes Reise 2006), usw.

Bei der Analyse der Anachronien von *The Call of the Wild* wurden folgende Aufteilungen vorgenommen. Der Film wurde in 24 Segmente fragmentiert, betitelt mit A bis X. Diese ergeben sich „[...] gemäß ihrer jeweiligen Position in der Zeit der Geschichte [...]“.⁶¹ Zeitlich wurde eine Einteilung von 1 bis 100 unternommen. Diese Zahlen unterliegen keiner allgemein bekannten Zeiteinheit, wie Monate oder Jahre. Diese 100 Einheiten bieten einen Überblick über eine Zeitspanne von 29 Jahren, von 1978 bis 2007, wobei 1 am wenigsten weit in der Vergangenheit liegt und 100 am weitesten. Die einzige Ausnahme bildet die Sequenz S mit dem Zeitwert 120. Hier spricht eine Person über einen Zeitraum noch vor 1978.

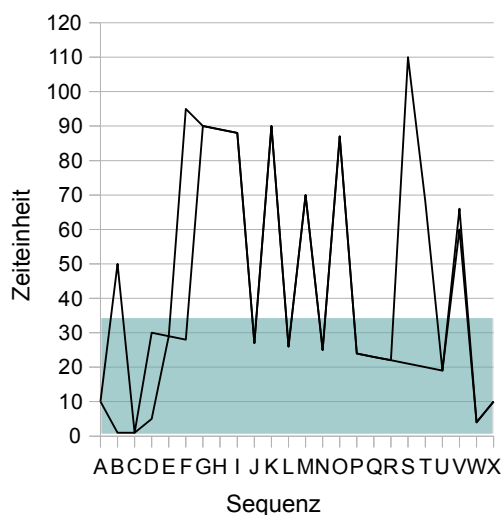


Abbildung 3: Grafik der Anachronien (Reise Lamothe)

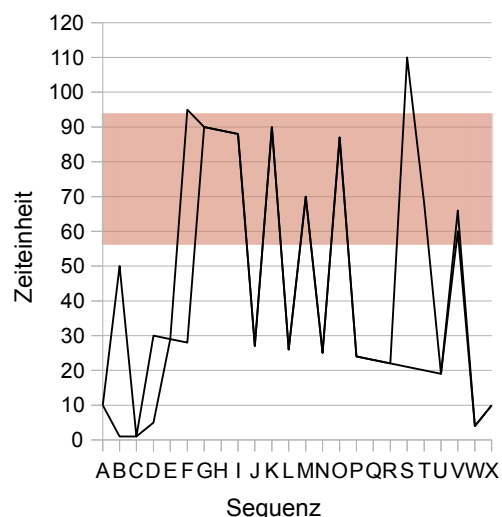


Abbildung 4: Grafik der Anachronien (Reise McCandless)

Die Tabelle zu dieser Grafik befindet sich im Anhang unter Tabelle 'Erzählordnung'. In ihr ist der Inhalt der herausgefilterten Sequenzen (A bis X) kurz beschrieben.

Die Distanz der Anachronien zum 'gegenwärtigen' Moment nennt Genette *Reichweite der Anachronie*. Die Dauer dieser bezeichnet er als *Umfang der Anachronie*. Außerdem bringt Genette die Begriffe *Analepsen* und *Prolepsen*, also Rückblenden und

61 Ebda. S.20.

Vorausblenden, in seine Analysetheorie und teilt sie in zwei Klassen – externe und interne - „[...] je nachdem, ob der Punkt, bis zu dem sie zurückreichen, außerhalb oder innerhalb des Zeitfelds der Basiserzählung liegt.“⁶² Bei *The Call of the Wild* existieren zwei Basiserzählungen: die Geschichte von Christopher McCandless und die von Ron Lamothe. Der blaue Bereich in Abbildung eins stellt den Zeitraum dar, in dem Ron Lamothe, der Filmemacher, seine Reise gemacht und den Film gedreht hat. Der rote Balken in Abbildung zwei zeigt die Reisezeit von Christopher McCandless, der Hauptfigur des Films.

„Eine Anachronie kann sich, in Richtung Vergangenheit oder Zukunft, mehr oder weniger weit vom „gegenwärtigen“ Augenblick entfernen, d.h. Von dem Augenblick der Geschichte, wo die Erzählung unterbrochen wird, um ihr Platz zu machen [...].“⁶³

Aus der Grafik gehen vier Abschnitte hervor. Der erste Teil reicht von Buchstabe A bis E. Die Ereignisse befinden sich hauptsächlich im Zeitbereich 1 bis 30, also im Jahr 2006.

Zwischen F und I erfahren wir die Vorgeschichte von Christopher McCandless, angefangen bei seiner Kindheit (Zeiteinheit 100 ≈ im Jahr 1978) bis zum ersten Tag seiner Reise (Zeiteinheit 88 = im Jahr 1992). Abschnitt drei, von Sequenz J bis Q, stellt die Reise dar, sowohl von Lamothe als auch von McCandless. In der Erzählstruktur zeichnen sich in diesem Teil relativ gleichmäßige Zeitsprünge ab, von Basiserzählung eins zu Basiserzählung zwei und wieder zurück. Im vierten Teil bleibt die Erzählung hauptsächlich im Zeitbereich zehn bis 25, also im Reiseabschnitt von Lamothe.

Der Film beginnt im filmischen Jetzt, also in dem Jahr, in dem er gedreht wurde, 2007. Die Rezipierenden stehen vor einem Rätsel: welcher Ort ist zu sehen, weshalb ist er zu sehen und wer ist der Unbekannte, der sich vor der Kamera positioniert? Die darauffolgende Analepse, die Nachrichtencollage über Christopher McCandless, klärt auf. Zurück im 'Jetzt' erzählt Ron Lamothe über seine Motivation und seine Vorbereitungen für den Film. Der zeitliche Verlauf verhält sich nun kurz linear. Lamothe startet mit seiner Reise, zweifelt allerdings zu Beginn kurzzeitig an seinem Vorhaben. Dieses Zweifeln wird abrupt aufgehoben durch das komplette Eintauchen in die Geschichte von Christopher McCandless und dem damit einhergehenden Zeitsprung in

62 Ebda. S.36.

63 Ebda. S.26.

die Vergangenheit bei Sequenz F.

Ab J kontrastiert Lamothe die beiden Basiserzählungen. Dadurch entsteht ein ständiges Hin und Her zwischen den beiden Geschichten. Als erstes wird McCandless' Reise mit der Afrikareise von Lamothe verglichen. Daraufhin beleuchtet Lamothe McCandless in Carthage und danach sich selbst am gleichen Ort. Im Anschluss erfahren wir Details über McCandless beim Autostoppen und sehen im Vergleich dazu den Filmemacher, wie er seine eigene Reise per Anhalter fortsetzt.

In der Grafik sind viele Zeitsprünge zu erkennen.

„Mit *Prolepse* bezeichnen wir jedes narrative Manöver, das darin besteht, ein späteres Ereignis im Voraus zu erzählen oder zu evozieren, und mit *Analepse* jede nachträgliche Erwähnung eines Ereignisses, das innerhalb der Geschichte zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Erzählung bereits erreicht hat [...]“

Da in dieser Geschichte zwei Basiserzählungen parallel geschildert werden, wird in der vorliegenden Arbeit auf eine exakte Definition und Einteilung von Pro- und Analepsen verzichtet, da eine Prolepse der einen Erzählung, eine Analepse der anderen zur Folge hätte und umgekehrt.

3.3.1.2 Dauer

In diesem Kapitel werden die Anisochronien, also Zeitdehnung, -raffung und -deckung von *The Call of the Wild* analysiert, da die Erzählzeit nicht immer äquivalent mit der erzählten Zeit ist. „Eine Erzählung kann auf Anachronien verzichten, ohne *Anisochronien* aber oder [...] ohne *Rhythmuseffekte* kommt sie nicht aus.“⁶⁴

Genette schlägt eine Einteilung in narrative Blöcke vor, welche selten mit den vom Werk gegebenen Kapiteln übereinstimmen.⁶⁵

Außerdem entscheidend für die Analyse der Rhythmuseffekte ist die Einteilung der Sequenzen in *Summary* und *Szene*.

„Der wahre Rhythmus des romanesken Kanons [...] ist [...] der Wechsel von undramatischen Summaries, die Erwartungen wecken und Verbindungen herstellen, und dramatischen Szenen, deren Rolle für die Handlung entscheidend ist.“⁶⁶

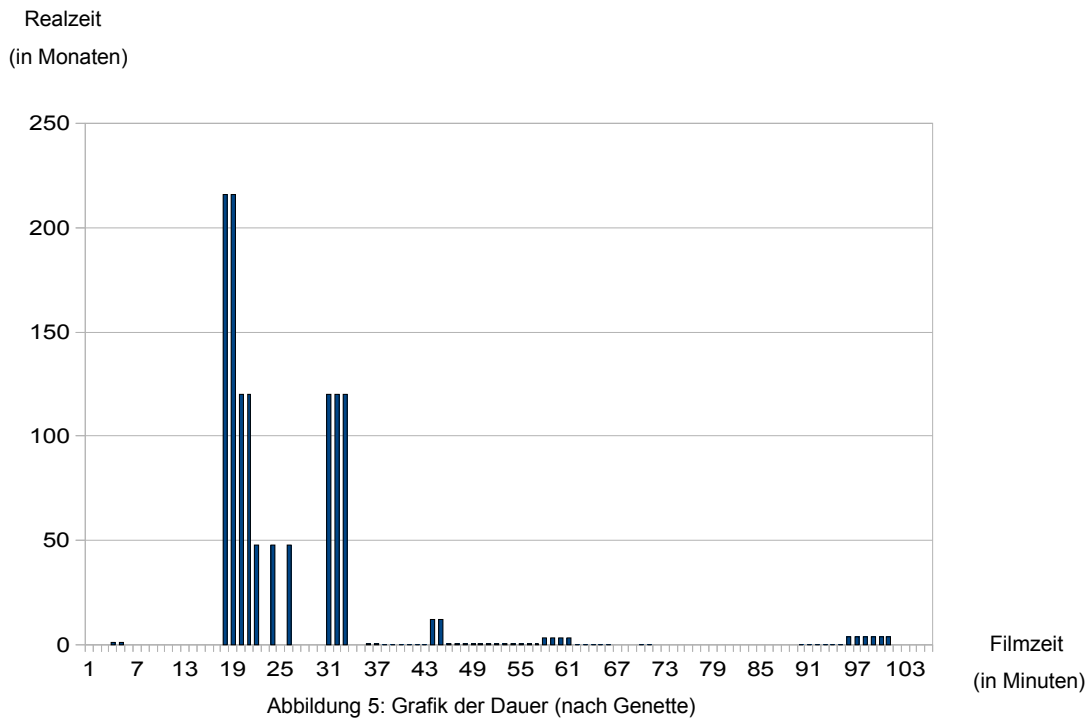
64 Ebda. S.54.

65 Ebda..

66 Ebda., S.69.

Für die Analyse wurde *The Call of the Wild* dahingehend untersucht, inwiefern die einzelnen Szenen gedehnt beziehungsweise gerafft wurden, und welche Art von Wechsel zwischen Summary und Szene stattfindet. Hierzu wurde eine Tabelle angefertigt. (siehe Tabellenverzeichnis 'Tabelle Erzähldauer')

Eine grafische Übersicht der Zeitdehnungen, -streckungen und -deckungen bietet darüber hinaus das folgende Diagramm:



Die horizontal verlaufende Linie stellt die Filmzeit dar, die in Minuten angeführt ist und die senkrechte bildet die Realzeit ab, welche aufgrund der zum Teil sehr großen Zeitsprünge in Monaten angegeben ist.

Aus dem Diagramm geht hervor, dass die Divergenz von Film- und Realzeit in jenen Abschnitten, in denen die Reise von Lamothe erzählt wird, gering ist. Bei den Passagen in denen es um McCandless geht, ist sie zum Teil sehr weitreichend, da oftmals mehrere Jahre in wenigen Minuten zusammengefasst werden, wie zum Beispiel die Schul- und Collegezeit von McCandless von Minute 18 bis 20.

Da zu Beginn das Basiswissen für alles Darauffolgende im Film geschaffen werden muss, finden sich in der ersten Hälfte überdurchschnittlich viele Teile, die zeitlich radikal gerafft wurden, um viel Wissen in möglichst kurzer Zeit zu vermitteln. Dadurch

lassen sich auch die im Verhältnis zu den Szenen überwiegend häufig auftretenden Summaries erklären.

In der zweiten Hälfte des Films gibt es eine Gegenbewegung dazu. Hauptsächlich Szenen, die durch annähernde Äquivalenz von Film- und Realzeit geprägt sind, bestimmen den weiteren Verlauf der Geschichte.

Um also die Anisochronien von *The Call of the Wild* zu analysieren, ist es notwendig, jegliche Zeitunterschiede von erzählter Zeit und Erzählzeit aufzuzeigen und zu untersuchen.

„Der zeitliche Gehalt einer Erzählung lässt sich [...] nur charakterisieren, wenn man wirklich alle Beziehungen zugleich berücksichtigt, die sie zwischen ihrer eigenen Zeitlichkeit und der von ihr erzählten Geschichte herstellt.“⁶⁷

Da die exakte Analyse des zeitlichen Gehalts von *The Call of the Wild* den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde und die narrative Struktur auch durch einen allgemeinen Überblick der Dauer der Erzählung hervorgeht, wird auf eine nähere Untersuchung der Anisochronien verzichtet.

Es sei somit zusammengefasst, dass in diesem Film ein über mehrere Jahre dauerndes Geschehen stark verkürzt und komprimiert dargestellt wird. *The Call of the Wild* ist eine prägnante Darstellung der für den Filmemacher Ron Lamothe wesentlichen Inhalte. Seine eigene Reise, die knapp zwei Monate dauert, wird meist über Szenen vermittelt, während hingegen McCandless' Reise und Leben hauptsächlich via Summaries kommuniziert werden.

3.3.2 Funktionen des/der Erzählers/Erzählerin

Für Genette ist die Funktion des/der Erzählers/Erzählerin fünfgeteilt. Diese Funktionen greifen unterschiedliche Aspekte des Erzählens auf.

„Der erste dieser Aspekte ist natürlich die *Geschichte*, und die darauf bezügliche Funktion ist die *narrative Funktion* im eigentlichen Sinne, der kein Erzähler den Rücken zukehren kann, ohne gleichzeitig seine Erzählereigenschaft zu verlieren, auf die er aber [...] seine Rolle durchaus beschränken kann.“⁶⁸

67 Ebda., S.99.

68 Ebda., S.166.

Ron Lamothe nimmt in *The Call of the Wild* oftmals die narrative Funktion des Erzählers ein. Eine beispielhafte Szene ist die Zusammenfassung von McCandless' Kindheit und Jugend (Minute 18:00 - 31:30) , oder auch die Voice-Over-Erzählung über die Erlebnisse von McCandless in der Wildnis von Alaska. (Minute 95:30 - 101:23)

„Der zweite Aspekt ist der narrative *Text*, auf den sich der Erzähler in einem gewissermaßen metasprachlichen (hier metanarrativen) Diskurs beziehen kann, um dessen Gliederungen, Verbindungen und wechselseitigen Bezüge, kurz seine innere Organisation deutlich zu machen [...].“⁶⁹

Diese Funktion nennt Genette *Regiefunktion*.

Von Minute 70 bis 72 ist Lamothe zu sehen, wie er selbst als Fahrer unterwegs ist, der AnhalterInnen mitnimmt beziehungsweise mitnehmen will. Er erklärt im Voice-Over, warum er sich dazu entschieden hat, nun die Position zu wechseln und wird dadurch zum Erzähler in der Regiefunktion:

„The plan is to turn the tables. Losing the role of hitchhiker i now going to be the ride. That way i can meet todays Chris McCandlesses.“ (Minute 69:56 – 70:06)

„Der dritte Aspekt ist die *Erzählsituation* selber, deren beide Protagonisten der – anwesende, abwesende oder virtuelle – narrative Adressat und der Erzähler sind. Der Ausrichtung des Erzählers auf den Adressaten, seinem Bemühen, einen Kontakt zu ihm herzustellen oder aufrechtzuerhalten, vielleicht gar einen Dialog mit ihm zu führen [...].“⁷⁰

Diese Aufgabe der/des Erzählers/in nennt Genette *Kommunikationsfunktion*.

In *The Call of the Wild* sticht hierbei vor allem der Schluss hervor, in welchem Lamothe seine Überlegungen zu dem Foto von McCandless anstellt, in denen er eine mögliche Arm- oder Schulterverletzung in Erwägung zieht. In diesem Teil stellt er Fragen in den (filmischen) Raum, die unbeantwortet bleiben. „Had Chris injured his shoulder? And could this be the injury he writes of in the S.O.S.-note that no one's ever been able to explain?“ (Minute 102:20 – 102:30) Die Rezipierenden werden dadurch angeregt, Antworten für sich selbst zu finden und sich ihre eigene Meinung darüber zu bilden.

Die vierte Rolle des/der Erzählers/Erzählerin liegt laut Genette in der *Beglaubigungsfunktion*. „[...] Sie gibt Aufschluss darüber, wie viel Anteil der Erzähler an seiner Geschichte nimmt und in welchem Verhältnis er zu ihr steht [...].“⁷¹

Das Beglaubigen von Erzähltem und Gezeigtem kann auf affektiver, moralischer oder

69 Ebda.

70 Ebda.

71 Ebda., S.167.

intellektueller Ebene vonstatten gehen. Der/die ErzählerIn beschreibt zum Beispiel Gefühle, die durch bestimmte Inhalte hervorgerufen wurden, wie in *The Call of the Wild*, als Ron Lamothe den Salvation Mountain besteigt und im Voice-Over erzählt, dass er in jenem Moment an seinem Vorhaben, diesen Film zu drehen, zweifelte.

„And I begin to wonder, for just a moment, what on earth i'm doing out here in the desert, on the other side of the country, following a yellow brick road up the side of Leonards mountain.“ (Minute 10:50 - 11:05)

Die Beglaubigungsfunktion äußert sich auch in wissenschaftlichen Belegen für die Herkunft des vermittelten Wissens. In *The Call of the Wild* findet sich hierzu unter anderem die Szene, in der ein Wissenschaftler im Labor die Hypothese Lamothes bestätigt, welche behauptet, dass McCandless nicht an einem Tod durch Vergiftung gestorben ist.

Weiters formuliert Genette die ideologische Funktion der/des Erzählers/in. Es finden „[...] direkte[...] oder indirekte[...] Einmischungen des Erzählers in die Geschichte [statt, die] [...] auch die didaktischere Form eines autorisierten Kommentars der Handlung annehmen [können].“⁷²

Hierzu können alle Interviews gezählt werden, die im Film vorkommen. Die Handlung wird dabei durch Lamothes Fragen gesteuert. Darüber hinaus agiert er sowohl als Erzähler als auch als Darsteller. Durch letztere Funktion nimmt er unweigerlich Einfluss auf das Geschehen im Film.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Lamothe in *The Call of the Wild* alle von Genette formulierten ErzählerInnenfunktionen einnimmt.

3.3.3 ErzählerInnenpositionen

Ron Lamothe nimmt im Film *The Call of the Wild* offensichtlich die Position des Erzählers ein. Er berichtet über Christopher McCandless anhand eines Dokumentarfilms, den er selbst filmt, produziert und mit einem Voice-Over moderiert und kommentiert.

Die verschiedenen ErzählerInnenpositionen kategorisiert Genette anhand dreier

72 Ebda.

Termini. Der Begriff 'homodiegetisch' beschreibt eine Handlung, in welcher der/die Erzählende eine (Neben-)Figur darstellt. Wenn diese/r wiederum ProtagonistIn der Handlung ist, fällt das unter 'autodiegetisch'. Kommt er darin gar nicht vor, nennt Genette dies 'heterodiegetisch'.⁷³

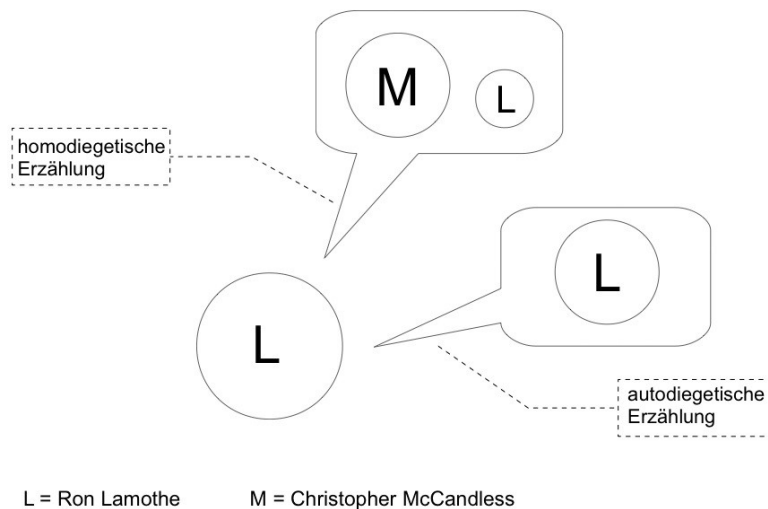


Abbildung 6: Grafik 'ErzählerInnenpositionen' in *The Call of the Wild*

Im Fall von *The Call of the Wild* kommen zwei dieser Begriffe zum Tragen. Zum Einen gibt es eine homodiegetische Erzählung, in der Lamothe über das Leben von Christopher McCandless berichtet und gleichzeitig sich selbst in die Handlung einbindet. Dies geschieht, indem er seine eigene Person mit Chris vergleicht und sie somit auf die gleiche Ebene, in dasselbe 'Universum' setzt. Die beiden sind aus derselben Generation, der sogenannten Generation-X. Darüber hinaus taucht im Film eine Person auf, die sowohl Lamothe als auch McCandless kennt beziehungsweise gekannt hat. Diese Person war ein ehemaliger Studienkollege und Mitbewohner von McCandless und außerdem einen Sommer lang im selben Feriencamp wie Lamothe. Die Tatsache, dass beide ein und dieselbe Person kennen, durchbricht die strikte Unterteilung in die Geschichte von Lamothe und die von McCandless. Lamothe wird dadurch zur Nebenfigur in der Geschichte von McCandless. Wäre dies nicht der Fall, so würde man im Genette'schen Sinn die Erzählposition als heterodiegetisch bezeichnen, da in ihr der Erzähler keinen Platz einnimmt. Da Lamothe eine Nebenfigur darstellt, ist es eine homodiegetische Erzählung.

Parallel und oft im direkten Vergleich zur eben erwähnten heterodiegetischen Erzählung existiert eine zweite Geschichte – die von Ron Lamothe und seiner eigenen

⁷³ Vgl. ebda., S.177ff.

Reise. Sie findet etwa 13 Jahre nach dem Tod seines Vorgängers statt und ist autobiographisch und somit nach Genettes Einteilung 'autodiegetisch', da der Erzähler gleichzeitig auch Protagonist der Handlung ist.

Kurz zusammengefasst lassen sich zwei Erzählerpositionen im Film erkennen: eine homodiegetische, in der Christopher McCandless die Hauptfigur und Ron Lamothe eine Nebenfigur darstellt, und eine autodiegetische, in der Ron Lamothe über sich selbst erzählt.

3.3.4 Erzählebenen

Genette unterscheidet drei Erzählebenen: die intradiegetische, die extradiegetische und die metadiegetische.

Als intradiegetische versteht er jene Ebene, in der die Diegese, also die eigentliche Erzählung, stattfindet. Alles, was innerhalb der 'Haupterzählung' stattfindet, lässt sich als intradiegetisch bezeichnen. Eine Ebene darüber befindet sich die Extradiegese. Dies kann zum Beispiel eine Rahmenhandlung sein. Wenn nun in der Intradiegese wiederum eine Erzählung stattfindet, wird diese von Genette auf der metadiegetischen Ebene eingeordnet.⁷⁴

„Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.“⁷⁵

74 Vgl. ebda., S.148.

75 Ebda.

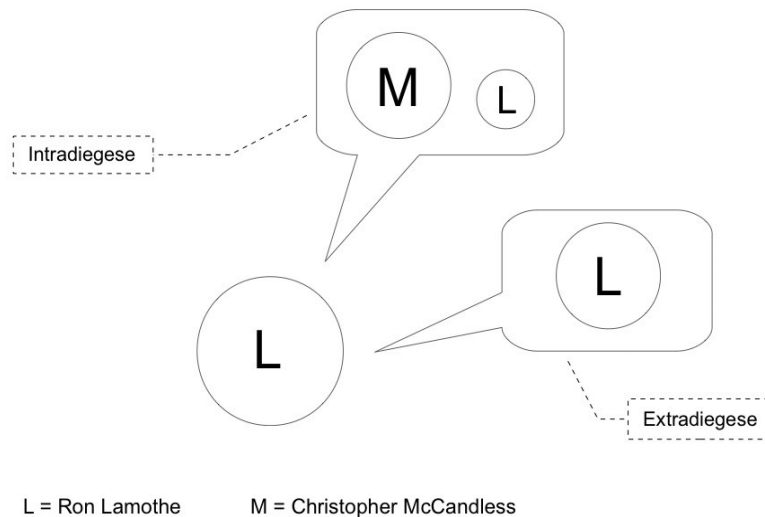


Abbildung 7: Grafik 'Erzählebenen' von *The Call of the Wild*

Die Erzählung über Christopher McCandless befindet sich auf der intradiegetischen Ebene. Sie stellt die Haupterzählung beziehungsweise das Hauptthema dar. In ihr kommen Ausschnitte aus Ron Lamothes Leben vor und es werden Vergleiche zwischen McCandless und Lamothe angestellt.

Die Erzählung der Reise Lamothes findet in der Extradiegese statt. Sie dient dazu, die eigentliche Geschichte, also die von McCandless, zu erzählen. Obwohl sie sehr umfassend ist und einen breiten Raum einnimmt, bleibt sie doch Rahmenhandlung.

4. Direct Cinema / Cinéma Vérité

4.1 Direct Cinema

Das Direct Cinema entstand in den 1960er Jahren und sollte eine „[...] deutliche Abkehr der teils nur noch pseudo-dokumentarischen, weil oft inszenierten, Dokumentarfilme der Vergangenheit“⁷⁶ darstellen.

Die berühmtesten Vertreter des Direct Cinema sind Robert Drew, Richard Leacock, Don Alan Pennebaker, und die Gebrüder Albert und David Maysles. Sie folgten einem sehr realistischen Programm zur ästhetischen Umsetzung dieser Strömung, bei dem

⁷⁶ Bender, „Direct Cinema“.

Unkonventionalität, Unmittelbarkeit und Unverstelltheit im Vordergrund standen. Reale Schauplätze wurden bevorzugt, die visuellen Aspekte des Mediums hervorgehoben und oftmals vorherrschende soziale, politische, ästhetische und kulturelle Normen kritisiert. Durch diese Vorgehensweise wurde der kinematische Abbildcharakter betont, indem reale Aspekte in die filmische Struktur integriert wurden.⁷⁷ Die Entfremdung war nun nicht länger Bedingung des Kinos.⁷⁸

Richard Leacock prägte im Zuge dieser Dokumentarfilmbewegung den Begriff *Fly-on-the-Wall*, was bedeuten soll, dass sich der Filmmacher „[...] idealerweise wie „eine Fliege an der Wand“ verhalten und fühlen sollte“.⁷⁹ Im besten Fall sollten vorfilmische Ereignisse so wenig wie möglich durch die anwesende Kamera beeinflusst werden, um somit so authentisch wie möglich gezeigt werden zu können.⁸⁰ "Direct cinema asks nothing of people beyond their permission to be filmed."⁸¹

Die Dramaturgie im Direct Cinema entsteht durch die Situation, die gefilmt wird. Nichts ist inszeniert. Der Moment entscheidet über die formale und dramatische Struktur. Kommentare des/der Filmmachers/Filmmacherin sollen für das Verständnis des Films nicht notwendig sein, es soll auf sie verzichtet werden.⁸²

„Die Realdramaturgie des Direct Cinema garantiert spannendes Erzählen. Die Krise des Protagonisten muss irgendwie gelöst werden, und auch wenn der Ausgang des Geschehens ungewiss ist, bleibt die Situation doch überschaubar.“

⁸³

Das Direct Cinema konnte sich aufgrund technischer Fortschritte relativ schnell verbreiten. Verbesserungen gab es bei den Kameras, die leichter, leiser, kabellos und tragbar wurden und im 16mm-Format aufnahmen. Durch die neuen Zoomobjektive hatten die Filmschaffenden die Möglichkeit, das Geschehen aus einer größeren Entfernung aufzunehmen. Darüber hinaus konnte durch einen lichtempfindlicheren Film und lichtstarke Objektive auf schwere, große und vor allem teure Beleuchtungsgerätschaften verzichtet werden. Das Filmen war unauffälliger und somit spontaner möglich.⁸⁴

Das leichte Equipment verschaffte dem/der FilmmacherIn eine weitaus größere

77 Vgl. ebda., S.10f.

78 Vgl. Beyerle, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm*, S.26.

79 Zu Hüningen, „Fly-on-the-Wall“.

80 Vgl. ebda.

81 Grammatikopulu, „Das Direct Cinema“, zit.n. Mamber, *Cinéma Vérité in America*.

82 Vgl. Wulff, „Direct Cinema: Dramaturgie“.

83 Ebda.

84 Vgl. Comolli, „Der Umweg über das *direct*“, S.224.

Mobilität und machte es möglich, ohne die Umwelt zu stören, das Geschehen vor Ort sowohl visuell als auch akustisch durch die neue kabellose Synchrononvorrichtung aufzunehmen.⁸⁵

Direct Cinema will das wahre Leben abbilden. Hierin besteht jedoch die Problematik, da trotz der Nicht-Einmischung in das gefilmte Geschehen seitens des/der Filmemachers/Filmemacherin die Präsenz der Kamera nicht zu leugnen ist. Sie ist tatsächlich, augenscheinlich vor Ort, was eine Manipulation der 'realen' Situation unweigerlich mit sich bringt. „[...] Selbst wenn man es auf die reine Technik begrenzt: die Kamera laufen lassen, sie anhalten, den Aufnahmewinkel oder das Objektiv wechseln, den Rohfilm zusammenstellen und schneiden.“⁸⁶ Dies alles sind Mittel der Manipulation.

„[...] Im *cinema direct* geht das gefilmte Ereignis dem Film, seinen Dreharbeiten, nicht voraus, sondern wird von ihnen produziert. Man kann daher nicht von einer dem Film fremden >Realität< sprechen, die dieser abbilden würde, sondern nur von gedrehtem Material, das die ganze Realität ist, mit der der Film es zu tun haben wird.“⁸⁷

Das Dokument wird immer das Produkt der Recherche sein.⁸⁸

Heutzutage ist es schwer vorstellbar, wie fasziniert die Rezipierenden von dieser damals neuen Form des Films waren. Plötzlich waren real-existierende Personen in für sie authentischen Situationen im Kino zu sehen.⁸⁹

4.2 Cinéma Vérité

Vor allem in den USA, dem 'Geburtsland' des Direct Cinema, findet häufig eine Verwechslung mit dem französischen Pendant *Cinéma Vérité* statt. Diese Verwechslung beziehungsweise radikale Vereinheitlichung von zwei durchaus unterschiedlichen Begriffen (Direct Cinema und Cinéma Vérité) zu einem Überbegriff (Direct Cinema) machte wahrscheinlich auch Ron Lamothe, als er *The Call of the Wild*

85 Vgl. Beyerle, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm*, S.11.

86 Comolli, „Der Umweg über das *direct*“, S.219.

87 Ebda., S.238f.

88 Vgl. ebda., S.219.

89 Vgl. Beyerle, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm*, S.11.

als Film, der im Stil eines reflexiven Direct Cinema gedreht ist, bezeichnete.⁹⁰ In Kapitel 5.3 wird der Film in Bezug auf diese Aussage genauer betrachtet.

Der Begriff *Cinéma Vérité* wurde geprägt von Edgar Morin, einem französischen, linksorientierten Journalisten und Soziologen, der damit das Werk von Jean Rouch titulierte. Daraufhin entstand der Film *Chronique D'un Été* (1961), in dem Morin in Zusammenarbeit mit Rouch seine Idee umsetzte. Es sollte das Leben in Paris porträtiert werden, indem die von Rouch im Zuge ethnographischer Filmarbeit entwickelten Techniken angewandt wurden - eine Aneinanderreihung von Interviews ohne Drehbuch.⁹¹ „[...] die Kamera sollte ein Katalysator sein, die Realität selbst sich dramatisieren [...]“.⁹²

Neben Jean Rouch sind die wichtigsten Vertreter des Cinéma Vérité François Reichenbach, Mario Ruspoli und Chris Marker. Das Cinéma Vérité schaffte es allerdings nie zum Status einer eigenen dokumentarischen Bewegung, sondern blieb stets in enger Verbindung mit Rouchs Werk.⁹³

Cinéma Vérité geht zurück auf das Konzept der Kino-Wahrheit von Dziga Vertov, welches bereits in Kapitel 3 erläutert wurde.

Direct Cinema und Cinéma Vérité entstanden in etwa zeitgleich, wobei die VertreterInnen des Cinéma Vérité hauptsächlich in Frankreich angesiedelt waren. Während Direct Cinema eine beobachtende, distanzierte Herangehensweise praktiziert, versteht sich Cinéma Vérité als eine auf Konfrontation ausgerichtete Methode. Die Programmatik unterscheidet sich grundlegend von der des Direct Cinema, wobei die technischen Voraussetzungen dieselben sind.

„Das Ziel ist es, die Konflikte zu protokollieren, die durch das Vorhandensein von Kamera und Interviewer hervorgerufen werden. Insofern ist Cinéma Vérité ein 'Forschungsprozess' (Morin) und der Film eine 'Film-Enquête', eine 'Film-Untersuchung'. Der Kamera kommt entsprechend ein Charakter als *caméra provocateur* zu.“

Es wird außerdem zwischen amerikanischem und französischem Cinéma Vérité unterschieden. „Das amerikanische Cinéma Vérité hat einen journalistischen Hintergrund und ist in der Regel entschieden anti-psychologisch.“⁹⁴ Dieser beobachtenden Distanz der Amerikaner steht das französische Cinéma Vérité gegenüber, bei dem die psychologischen Aspekte betont werden und der Filmemacher

90 Lamothe, „The Call of the Wild: Introduction“.

91 Vgl. Wulff, „Cinéma Vérité“.

92 Ebda.

93 Vgl. Ebda.

94 Musser, „Cinéma Vérité und der neue Dokumentarismus“, S.481.

aktiv am *mise-en-scène* mitgestaltet.⁹⁵ Im Folgenden ist mit dem Begriff *Cinéma Vérité* stets die französische Variante gemeint.

Cinéma Vérité (übersetzt 'wahres Kino') hat es sich zum Ziel gesetzt, Realität abzubilden beziehungsweise zu zeigen. Dies geschieht, indem eine aktive Auseinandersetzung mit dem Medium Film stattfindet. Die Präsenz von Filmteam und Kamera wird in keinsten Weise geleugnet, sondern sogar hervorgehoben und betont. Bei dieser Auseinandersetzung kommen drei wichtige Schlagworte zum Tragen: Selbstreflexivität, Provokation und Interaktion.

„Die Filmemacher provozieren die Menschen nicht nur ständig mit Fragen und tauchen in regelmäßigen Abständen selbst vor der Kamera auf, an einigen Stellen werden die Personen im Film selbst zum Filmemacher.“⁹⁶

4.3 *The Call of the Wild* als 'wahres Kino'

Im folgenden Teil wird untersucht, ob und inwiefern *The Call of the Wild* im Stil des Direct Cinema gedreht wurde. Verhält sich Ron Lamothe als Filmemacher wie eine 'Fliege an der Wand' und ist reiner Beobachter der Szenen?

Wie bereits besprochen, beruht das Grundprinzip des Direct Cinema auf der nicht-eingreifenden Beobachtung, wovon bei *The Call of the Wild* eindeutig nicht die Rede sein kann. Zwar wirkt keine der Szenen inszeniert und künstliches Licht und Effekte wie Überblendung kommen auch nicht zum Einsatz, eine Interaktion des Filmemachers ist jedoch vorhanden. In den zahlreichen Interviews, die im Film vorkommen, kommuniziert er mit den Menschen vor der Kamera, indem er ihnen Fragen stellt und sich mit ihnen unterhält. Dadurch hat er die Möglichkeit, die Gespräche in die von ihm beabsichtigte Richtung zu lenken. Fast durchgehend führt ein Voice-Over Kommentar des Filmemachers durch den Film. Darüber hinaus ist Lamothe, wie auch aus dem Tabelle 'Erzähltechnik' (siehe Tabellenverzeichnis) hervorgeht, des Öfteren selbst vor der Kamera und bringt seine subjektive Meinung und eigene Geschichte bewusst und offensichtlich ein. Außerdem kommt nicht-diegetische Musik zum Einsatz, die die Stimmung der Rezipierenden lenken soll. Ron Lamothe entspricht mit diesen Gestaltungsmitteln nicht der Forderung des Direct Cinema, als Filmemacher auf Kontrolle und Autorität zu verzichten.

⁹⁵ Vgl. ebda., S.482.

⁹⁶ Ebda., S.482.

„[...] In dem Moment, wo sich das Dokument mit Fiktion besetzt und so ein wenig denaturiert, bringt es sich auf einer anderen Ebene wieder zur Geltung, indem es auf das Schwinden der Realität mit einem Zugewinn an Sinn und Kohärenz reagiert, der ihm in letzter Konsequenz dieser Dialektik womöglich eine größere Überzeugungskraft gibt und seine >Wahrheit< nach und wegen – diesem Umweg verstärkt.“⁹⁷

Es ist festzuhalten, dass *The Call of the Wild* nicht der allgemein gültigen Definition des Direct Cinema, welche unter Kapitel 5.1 genauer erläutert wurde, entspricht.

Was sowohl dem Konzept des Direct Cinema, als auch dem des Cinéma Vérité nahe kommt, sind die technischen Mittel mit denen Lamothe arbeitet. Er reist mit einer leichten Kamera und sein Filmteam besteht aus nur einer Person, nämlich ihm selbst.

Die narrative Gestaltungsform von *The Call of the Wild* kann eher der Programmatik des Cinéma Vérité, als der des Direct Cinema zugeschrieben werden. Dies soll aus den folgenden Unterkapiteln klar hervorgehen.

4.3.1 Interaktion

Der/die FilmemacherIn ist beim Cinéma Vérité selbst Teil des Geschehens, offenbart sich als produzierende Figur und hinterfragt diese dadurch kritisch. Die Interaktion kommt durch Selbstreflexivität und Provokation der (Kino-)Wahrheit zustande.

Bereits im Kapitel zu Genettes ErzählerInnenfunktionen (4.3.2) wird die interaktive Komponente Lamothes als Erzähler und Mitwirkender erkannt und analysiert.

4.3.2 Selbstreflexivität

Eine große Anzahl an Szenen und Kommentaren wieder, in denen sich der Filmemacher direkt mit dem Protagonisten vergleicht, veranschaulicht die Selbstreflexivität in *The Call of the Wild*. Außerdem hinterfragt Lamothe mitunter sein Vorgehen, wie zum Beispiel zu Beginn, als er erklärt, wie er bei der Planung der Produktion vorging und große Zweifel hegte.⁹⁸ Lamothe reflektiert jedoch nicht nur auf der narrativen Ebene, sondern berichtet im Film auch über technische Probleme, die während der Dreharbeiten auftraten. Wie etwa in Minute 12, als das Tape seiner

⁹⁷ Comolli, „Der Umweg über das *direct*“, S.220f.

⁹⁸ *The Call of the Wild* (USA 2006), 0:04-0:08.

Kamera voll ist. Er spricht diese Tatsache im Voice-Over an und verdeutlicht sie auf visueller Ebene, indem er das letzte Bild des Tapes mehrere Sekunden als Standbild stehen lässt. Auch später, als er den Fluss überquert (Min. 89) und die Kamera dabei beschädigt wird, kommentiert und visualisiert er dieses Technikproblem. Etliche weitere Vorkommnisse dieser Art werden im Film auf der audiovisuellen Ebene thematisiert.

4.3.3 Provokation

Provokation ist in diesem Zusammenhang als Provokation der 'Wahrheit' zu verstehen. Um diese hervorzurufen, ist es nötig, dass der/die Kameramann/frau beziehungsweise der/die FilmemacherIn das vorfilmische Geschehen komplett versteht und verinnerlicht. Nur dann kann er/sie den 'Blick' der Kamera so gestalten, dass die 'Realität', also die 'Wahrheit' im Bild ist.⁹⁹

Bereits 1992, als die ersten Berichte über Christopher McCandless' Tod veröffentlicht wurden, zeigte Ron Lamothe großes Interesse an der Geschichte. Als er 1996 das Buch *Into the Wild* von Jon Krakauer las, beschloss er, einen Dokumentarfilm darüber zu machen. Lamothe durchlief viele Pro- und Kontraphasen bezüglich seines Vorhabens diesen Film zu drehen, bis er 2005 mit der Intensivrecherche begann. In den 14 Jahren zwischen Chris' Tod und dem Beginn der Dreharbeiten (1992 bis 2006) hatte Lamothe viel Zeit, die Geschichte voll und ganz zu verinnerlichen.¹⁰⁰

Schließlich verfügte er über das benötigte Wissen, um die 'Wahrheit' zu provozieren. Er wählte aussagekräftige Locations und interviewte Personen, um die Geschichte ins 'richtige' Licht zu rücken, indem er ihre Antworten durch bewusst gestellte Fragen erzielte. Das Ganze wurde entsprechend geschnitten und nachbearbeitet. Jene Emotionen und Aussagen, die er durch Interviews und Locationshots nicht zustande bekam, zeigte er anhand von Selbsterfahrungssequenzen. Hierin wird er selbst zum Hauptdarsteller und Forscher. Diese Szenen bieten großes Identifikationspotential mit dem Filmemacher.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass *The Call of the Wild* durch die Interaktion, Selbstreflexivität und Provokation von Seiten des Filmemachers als Film im Stil des Cinéma Vérité zu verstehen ist.

99 Wulff, „Caméra Provocateur“.

100Vgl. Lamothe, „The Call of the Wild: Backstory“.

4.4 Repräsentation/Reproduktion

Dokumentarfilm basiert immer - mehr oder weniger - auf Repräsentation, und zwar der Repräsentation der Wirklichkeit. In vorliegender Arbeit ist unter dem Begriff *Repräsentation* nicht, wie im Duden erläutert, eine Person, oder Personengruppe, die eine Gesamtheit von Personen vertritt, gemeint, sondern der Dokumentarfilm als Vertreter der Realität. In diesem Sinne spielt der Begriff *Repräsentation* bei Direct Cinema und Cinéma Vérité eine große Rolle.

„In dem Moment, wenn sich der Film durch das *direct* mit dem Leben nicht mehr über ein System der Reproduktion, sondern der reziproken Produktion verbindet, so daß der Film gleichzeitig [...] von den Ereignissen und Situationen produziert wird wie er sie produziert [...], in diesem Moment findet sich der andere (größere) Teil des Films, in dem tausend Definitionen und Widersprüche unentwirrbar verbunden scheinen, in einer einzigen Definition gebündelt und auf eine einzige Dimension reduziert: Repräsentation.“¹⁰¹

Jean-Louis Comolli fasst in seinem Text „Der Umweg über das *direct*“ die Strömungen des Direct Cinema und des Cinéma Vérité im Überbegriff *cinema direct* oder auch *direct* zusammen.

Die Repräsentation ist für ihn ein sozial kodiertes Spiel, das das Leben entwertet, indem es ihm ein Schauspiel parallel setzt. Dadurch ist sie jedoch immer manipuliert von der herrschenden Ideologie.¹⁰²

„Das *cinema direct* hat das Kino der Repräsentationen angesteckt, unterwandert, hat es durch seinen Kontakt und Einfluß verändert, so daß sich die Revolution des *direct* vor allem durch diesen Nähe-Effekt verwirklicht hat.“¹⁰³

Bei *The Call of the Wild* findet eine Repräsentation in mehrfachem Sinn statt. Auf der einen Seite steht die Repräsentation der Realität durch den Film, wobei die Repräsentation bei *The Call of the Wild* eher in Richtung reziproke Reproduktion geht.

„Das Leben wird nicht mehr durch das Kino >repräsentiert<, das Kino ist nicht mehr sein Bild oder Modell. Beide sprechen sich nun zusammen aus und produzieren sich in und mit Hilfe dieser Aussprache.“¹⁰⁴

Die filmische Realität setzt sich zusammen aus den gegebenen Umständen, also der Nacherzählung McCandless' Reise und der tatsächlichen Reise Lamothés, sowie aus vom Filmemacher hervorgerufenen Situationen, wie Interviews und Gesprächen. Das

101 Ebda., S.227.

102 Vgl. ebda.

103 Ebda., S.228.

104 Ebda., S.227.

Medium Film ist dabei für die Rezipierenden während der ganzen Geschichte anwesend, indem technische Probleme angesprochen und visuell verdeutlicht werden und der Filmmacher selbst vor der Kamera agiert. Folglich beinhaltet die filmische Realität sowohl das Leben, das ohne Anwesenheit der Kamera ebenso stattgefunden hätte, als auch Situationen, die gerade aufgrund der Anwesenheit der Kamera und der Einflussnahme des Filmmachers entstanden.

Die zweite Art der Repräsentation passiert durch die Person Christopher McCandless und seiner Lebensgeschichte. Er fungiert als exemplarischer Vertreter der Generation-X. Darüber hinaus repräsentiert Ron Lamothe McCandless' Person und Reise, indem er sich mit ihm vergleicht, in gewisser Weise auch gleichsetzt, und seine Reise rekonstruiert. Hierbei ist nicht nur von reiner Repräsentation zu sprechen, sondern mehr noch, von Reproduktion.

In der bildenden Kunst steht der Begriff *Reproduktion* für die Wiedergabe eines Originals, das von jemand Anderem angefertigt wurde. Bei *The Call of the Wild* wäre das Original die Reise und das Leben McCandless' und deren Wiedergabe der Film.

Eva Hohenberger konstatiert hierzu in ihrem Text über Theorien des Dokumentarfilms, dass die besondere Beziehung des Dokumentarfilms zur Wirklichkeit eine Annahme sei, die praktische Folgen mit sich bringe wodurch sich das Genre stets aufs neue reproduziere.¹⁰⁵

Wird der psychologische Aspekt der Reproduktion betrachtet, so ist darunter ein Sich-Erinnern an früher erlebte Bewusstseinsinhalte zu verstehen. Um sich besser mit McCandless identifizieren zu können und ein größeres Verständnis für seine Handlungen aufzubringen, erinnert sich Lamothe, wie er selbst zu jener Zeit war, welche Vorstellungen, Wünsche, Träume und Ängste er hatte. Er reproduziert McCandless' Reise und schafft dem Publikum zusätzlich einen emotionalen Zugang. Exemplarisch für diese Form der Reproduktion sind die Auto-Stopp-Szenen. Zum Einen die Szene, in der Lamothe per Anhalter unterwegs ist und dadurch das Gefühl dieser Art zu reisen erlebt und den Rezipierenden vor Augen führt (Minute 46-58). Zum Anderen begibt er sich in die konträre Position, indem er sich selbst hinters Steuer setzt, um AnhalterInnen mitzunehmen (Minute 70-72). Er reproduziert somit McCandless' Erinnerung.

Zum Einen findet also eine Repräsentation der Realität durch den Film statt, die bei genauerer Betrachtung einer reziproken Reproduktion entspricht. Auf der anderen

¹⁰⁵ Vgl. Hohenberger, „Dokumentarfilmtheorie“, S.25.

Seite stellt Chris McCandless einen Repräsentanten der Generation-X dar, Ron Lamothe repräsentiert und reproduziert wiederum McCandless' Leben und Reise.

5. Performativer Modus nach Nichols

Bill Nichols ist ein amerikanischer Filmkritiker und -theoretiker. Nach seiner zeitgenössischen Dokumentarfilmtheorie funktioniert dieser durch ein korrelatives Verhältnis zwischen Film und ZuschauerIn. Die Aussage und damit im Grunde auch der Inhalt des Films verändert sich je nach Auffassung der/des Rezipienten/in.

Für Bill Nichols basiert die Grundlage eines jeden Dokumentarfilms auf drei Säulen. „For every documentary there are at least three stories that intertwine: the filmmaker's, the film's and the audiences'“. ¹⁰⁶

Weil der Dokumentarfilm die Welt abbildet in der wir leben und nicht eine fiktive Welt erfindet, unterscheidet er sich in vielerlei Hinsicht vom Spielfilm. Er hat eine andere Auffassung vom Ziel, das es anzustreben gilt. Darüber hinaus beinhaltet er einen anderen Grad an Intensität, die Beziehung zwischen FilmemacherIn und Subjekt betreffend, und er stellt andere Erwartungen ans Publikum. ¹⁰⁷

5.1 Bill Nichols' Modi

Nichols unterscheidet in seiner Theorie sechs Modi des Dokumentarfilms: den expositorischen, den poetischen, den observatorischen, den partizipatorischen, den reflexiven und den performativen Modus.

Der expositorische Modus stellt die klassische, gängige Vorstellung eines Dokumentarfilms dar. Er benutzt eine argumentative Logik, um den Sachverhalt zu erklären, wobei neben scheinbar selbsterklärenden Bildern der/die ErzählerIn als allwissend anzusehen ist. Entweder wird ein 'Voice of God'-Kommentar verwendet, wobei der/die ErzählerIn zwar zu hören, jedoch nicht zu sehen ist, oder ein 'Voice of Authority'-Kommentar, bei dem er/sie – vergleichbar mit der Nachrichtengestaltung im Fernsehen - sowohl zu hören, als auch zu sehen ist. Viele Naturdokumentationen sind im expositorischen Stil gehalten und auch die Filme John Griersons können darunter

¹⁰⁶ Nichols, *Introduction to Documentary*, S.61.

¹⁰⁷ Vgl. ebda., S.xi.

eingeorordnet werden.¹⁰⁸

Im Ausdruck eindeutig subjektiver und künstlerischer definiert sich der poetische Modus. Die Wirkung des Films wird anhand poetischer Manipulation durch eine individuelle Organisation der Fakten, bezüglich Rhythmus und Klang, in Verbindung mit visuellen Assoziationen und beschreibenden Passagen gelenkt. Die objektive Darstellung der Realität steht bei diesem Modus des Dokumentarfilms im Hintergrund.

109

Der observative Modus findet sich hingegen in der objektiven Gestaltung des Direct Cinema wieder. Der Dokumentarfilm soll das 'Fenster zur Welt' sein, indem der/die FilmemacherIn als neutraleR BeobachterIn agiert (siehe Kapitel 5).¹¹⁰

Wiederum im direkten Kontrast zum observativen Modus steht Nichols' partizipatorischer Modus. Hierbei findet eine Beeinflussung seitens des/r Filmemachers/in statt. Er/sie wird selbst Teil des Geschehens und nimmt darüber hinaus oft auch direkten Bezug auf diese Teilnahme. Ein prägnantes Beispiel für den partizipatorischen Modus ist das Werk Micheal Moores.¹¹¹

Der reflexive Modus stellt die durch den Dokumentarfilm konstruierte, filmische Realität offen zur Schau und behauptet in keinsten Weise, dass es sich dabei um eine 'einzigen' Wahrheit handelt, sondern um eine möglichen. Die Rezipierenden werden durch das Zeigen und Ansprechen der Tatsache, dass Film von Subjekten produziert ist, ständig damit konfrontiert, dass sie es mit einem subjektiven beziehungsweise durch das Individuum eingeschränkten Blick, auf die Realität zu tun haben.¹¹²

Beim performativen Modus ist der/die FilmemacherIn MitwirkendeR am Geschehen. Sowohl der subjektive Charakter des Films, als auch die subjektive Wahrnehmung der Rezipierenden werden beim Filmemachen miteinbezogen. Anstelle der Objektivität steht die Filmwirkung im Zentrum des Schaffens. Das Spezielle an diesem Modus ist die Integration des Publikums und dessen Wahrnehmung.¹¹³

Ron Lamothe beschreibt *The Call of the Wild* als reflexiv.¹¹⁴ Da im Film jedoch nicht nur angesprochen wird, dass es sich um ein von einem Subjekt hergestelltes Werk handelt, sondern das filmschaffende Subjekt darüber hinaus auch Mitwirkender ist, wird in dieser Arbeit die Hypothese aufgestellt, der Film sei nicht nur reflexiv sondern auch performativ.

108 Vgl. ebda., S.105ff.

109 Vgl. ebda., S.102ff.

110 Vgl. ebda., S.109ff.

111 Vgl. ebda., S.115ff.

112 Vgl. ebda., S. 125ff.

113 Vgl. ebda., S.130ff.

114 Lamothe, „The Call of the Wild: Introduction“.

5.2 Performativer Modus

Der performative Dokumentarfilm betont die subjektiven Aspekte eines klassisch objektiven Diskurses.¹¹⁵

Jeder Mensch hat sein eigenes Weltwissen, das sehr komplex ist. Diese Komplexität wird durch den performativen Dokumentarfilm betont, indem ihre subjektive und affektive Dimension hervorgehoben wird. Ähnlich wie im partizipatorischen Dokumentarfilm schaffen autobiografische Inputs jenen Grad an Identifikationsmöglichkeit und Empathie, der nötig ist, um ein rein faktisches Rezipieren zu unterbinden. Performative Filme adressieren die Rezipierenden in erster Linie auf einer emotionalen und expressiven Ebene.¹¹⁶ „We engage with their representation of the historical world but do so obliquely, via the affective charge they apply to it and seek to make our own.“¹¹⁷

Der performative Dokumentarfilm entgegnet dem Irrtum nicht mit Fakten oder der Fehlinformation mit Information, sondern übernimmt einen individuellen Modus der Repräsentation, der Wissen und Verständnis suggeriert. Dies hat eine komplett andere Form der Rezipierendenbindung zur Folge.¹¹⁸

Anschließend wird der Forschungsfrage nachgegangen, ob und inwiefern *The Call of the Wild* ein performativer Dokumentarfilm im Nichols'schen Sinn ist.

5.3 Techniken des Performativen in *The Call of the Wild*

„[...] Performative documentary freely mixes the expressive techniques that give texture and density to fiction (point-of-view shots, musical scores, renderings of subjective states of mind, flashbacks and freeze frames, etc.) with oratorical techniques for addressing the social issues that neither science nor reason can resolve.“¹¹⁹

Genau diese Mischung findet in *The Call of the Wild* statt. Freeze frames dramatisieren einige Szenen, wie zum Beispiel in Minute 11, als ein Standbild das in jenem Moment ausgelaufene Tape verdeutlicht, oder in Minute 29, als Sean Penn direkt in die Kamera Lamoths blickt. Außerdem finden sich dramatische Effekte wie die Wiederholung im Film, so etwa in Minute 39, in welcher dreimal hintereinander, das dritte Mal sogar in

115 Vgl. ebda., S.138.

116 Vgl. ebda., S.131f.

117 Ebda., S.132.

118 Vgl. ebda., S.134.

119 Ebda., S.134.

Zeitlupe, dieselbe Sequenz (das Passieren zweier identischer Autos) gezeigt wird. Bereits die Eingangssequenz von *The Call of the Wild* besteht aus einem Point-of-view Shot. Die Kamera alias Lamothe alias die Rezipierenden schauen sich um und examinieren einen Ort - die Stelle inmitten der Wildnis von Alaska, an welcher der Bus steht, den McCandless bewohnte.

Außerdem zeigt sich im Einsatz der Musik der Vorsatz einer emotionalen Richtungsweisung.

Für seine eigene Meinung und das Preisgeben seiner Gefühle findet Lamothe ebenfalls viel Platz in seinem Film. Via Voice-Over kommentiert er einige Szenen sehr persönlich.

In Kapitel 8 zum Thema New Journalism wird *The Call of the Wild* hinsichtlich seiner dramatischen Struktur genauer untersucht.

The Call of the Wild ist also ein Dokumentarfilm, der die Grundcharakteristika des performativen Modus nach Nichols beinhaltet.

6. Roadmovie/Roadfilm

Der Begriff *Road Movie* setzt sich aus den englischen Wörtern für Straße (road) und Film (movie) zusammen. Es ist jedoch anzumerken, dass unter Movie in erster Linie *Spielfilm* zu verstehen ist. Roadmovies sind somit Spielfilme, deren ProtagonistInnen eine Reise machen. Ron Lamothe definiert *The Call of the Wild* deswegen auch mit dem Begriff *Road Film* und nicht *Road Movie*. Theorien zum Genre basieren demnach ausschließlich auf Spielfilmen. Da *The Call of the Wild* ohnehin viele Parallelen zur Charakteristik des Spielfilms aufweist, worauf in Kapitel 8 genauer Bezug genommen wird, lassen sich die Theorien zum Road Movie-Genre durchaus auf den Film anwenden.¹²⁰

6.1 Definition und Entstehung des Genres

„Road Movies: Straßenfilme / Wegefilme / Reisefilme. Filme übers Unterwegs-Sein – über Gehen, Fahren, Flanieren, Rasen, Rennen, Schlendern, moving on

¹²⁰ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.32ff.

the road. Kaum ein Genre scheint so einfach zu definieren zu sein. Aber dann, schon nach den ersten Worten, gerät man ins Stocken. Das Selbstverständliche wird problematisch. [...] Road Movies bilden in ihrem innersten Kern ein Genre des Aufbruchs.“¹²¹

Der Road Movie definiert sich als Film, der den Weg, die Reise zum Hauptthema macht. Darüber hinaus übt er Kritik an der Gesellschaft, Kultur und Politik. Seine Wurzeln hat das Genre in den USA, wo es auch ständig weiterentwickelt wurde. Dabei spielen Geschichte und gesellschaftliche Entwicklungen Amerikas eine entscheidende Rolle.¹²²

Hollywoodfilme, sofern sie genügend fantasievoll, engagiert und listig sind, stellen oft ein Amerika dar, in dem Chancengleichheit für alle herrscht. Roadmovies vollziehen eine systematische Dekonstruktion dieses Gesellschaftsbildes.¹²³

Die Straße war stets ein beständiges Thema in der amerikanischen Kultur. Die Bedeutung geht zurück auf das nationale Grenzdenken, hat sich jedoch im Zuge der technologischen Überschneidung von Film und Automobil im 20. Jahrhundert verändert. Ihre Popularität verdankt sie ihrem offensichtlichen Potenzial, die Entfremdung zu romantisieren und die uniformierte Identität der nationalen Kultur in Frage zu stellen, bei der der Wunsch nach Individualität und der nach Populismus in direktem Kontrast zueinander stehen.¹²⁴

„The road movie grows out of this long-standing literary tradition, which in turn reflects the history of Western culture at large. Especially important in the historical continuity between journey literature and road movies is the thematic impulse of cultural critique.“¹²⁵

Roadmovies bieten Raum, sich mit Spannungen und Krisen der Zeit, in der sie gedreht werden, auseinanderzusetzen.¹²⁶

Das Grundelement bildet die kulturelle Kritik, wobei sie in der Geschichte des Genres auf unterschiedliche Art und Weise dargestellt wird.¹²⁷ Diese Kritik passiert auf unterschiedlichen Levels. Auf dem Level der Technik werden Kamera, Montage und Soundtrack oft auf eine innovative Weise eingesetzt. Auf narrativer Ebene repräsentieren ein offenes Ende und eine breitgefächerte Handlung das Genre. Die Thematik beinhaltet meist die Suche frustrierter, mitunter verzweifelter Charaktere nach

121 Grob/Klein, „Das wahre Leben ist anderswo“, S.9.

122 Vgl. Reschke, *Road movies – Geschichten übers Unterwegssein*, S.27f.

123 Vgl. Grob/Klein, „Das wahre Leben ist anderswo“, S.10.

124 Vgl. Cohan/Hark, „Introduction“, S.1ff.

125 Laderman, *Driving Visions*, S.6.

126 Vgl. Cohan/Hark, „Introduction“, S.2.

127 Vgl. Reschke, *Road movies – Geschichten übers Unterwegssein*, S.29.

etwas Besserem - einem anderen Ort.¹²⁸ Die Straße fungiert dabei als alternativer Ort, an dem durch die Abwendung vom Mainstream unterschiedliche transformative Erfahrungen gemacht werden können.¹²⁹

„Die Protagonisten sind keine über sich hinauswachsenden Helden, sie stehen nicht vor diffizilen Konflikten, die sie zu bewältigen haben. Sie sind eher Suchende, die ihr Leben nicht in den Griff kriegen. Also ziehen sie los, von Stadt zu Stadt, um herauszufinden, was noch geschieht, irgendwie hoffend, dass so auch etwas mit ihnen geschieht.“¹³⁰

Den Roadmovie-ProtagonistInnen fällt es meist schwer, sich an die Mainstreamkultur anzupassen. Sie sind GrenzgängerInnen und befinden sich in einer AußenseiterInnenposition. Teils fliehen sie vor VerfolgerInnen, teils vor sich selbst. Es gibt dann auch noch jene, die einfach den Wunsch haben zu reisen, unterwegs zu sein.¹³¹

„As an 'escape route', the road is ever ready at hand for the last-minute exit of people whom life has left nothing else to lose.“¹³² Es ließe sich vermuten, dass verzweifelte ProtagonistInnen den Rezipierenden eher wenig Identifikationspotential bieten. Hierzu schreibt David Laderman jedoch: „The genre's driver is an antisocial antihero, but society is interested in 'following' him.“¹³³ Die Suche dieser/s Antihelden/in nach etwas, das ihn/sie eventuell zum/r Helden/in machen könnte, bildet Spannung und ruft ein Gefühl von Hoffnung hervor. Der Wunsch nach Katharsis steht im Mittelpunkt des Interesses. Berndt Schulz definiert das Genre somit durchaus prägnant, wenn er behauptet, dass sich die Personen in Roadmovies innerlich sowie äußerlich fortbewegen. Das Roadmovie sei ein filmischer Entwicklungsroman, welcher sich zum Ziel gesetzt habe, sich selbst zu finden, oder aber auch auf eine Konfliktlösung zu stoßen.¹³⁴

„Die körperliche Erfahrung des Unterwegsseins, Neues zu erkunden, Abenteuer zu erleben, anders zu sein als der Rest der Gesellschaft, birgt einen gewissen Reiz, der sich währenddessen auch auf den Geist zu übertragen scheint. [...] Es kommt, ob nun von der Figur erwünscht oder nicht, zu einer inneren Reise.“¹³⁵

128 Vgl. Laderman, *Driving Visions*, S.2.

129 Vgl. Cohan/Hark, „Introduction“, S.4f.

130 Grob/Klein, „Das wahre Leben ist anderswo“, S.9.

131 Vgl. Schulz, *Lexikon der Road Movies*, S.4.

132 Mills, „Revitalizing the road genre“, S.322.

133 Laderman, *Driving Visions*, S.125.

134 Vgl. Schulz, *Lexikon der Road Movies*, S.4.

135 Reschke, *Road movies – Geschichten übers Unterwegssein*, S.15.

Das Hauptaugenmerk wird meist auf die innere Reise der Figuren gelegt, wobei das äußere Unterwegssein dabei als Mittel zum Zweck genutzt wird.¹³⁶

Anna Reschke unternimmt in ihrer Diplomarbeit zum Thema Road Movies, in der sie einen geschichtlichen Aufriss des Genres bietet und diesen mit aktuellen Produktionen kontrastiert, eine Unterteilung in Subgenres. Diese beziehen sich auf die Anzahl und Konstellationen der Personen, die in den jeweiligen Filmen unterwegs sind. Es ergeben sich vier Gruppen: die Buddies/Pärchen, das Familienunternehmen, die Gruppe und der Lonesome Ranger. *The Call of the Wild* lässt sich in die Kategorie des Lonesome Ranger einordnen. Laut Reschke ist dies jenes Format, das am seltensten verwendet wird, „[...] da es in Road Movies meist nicht nur um die eigene innere wie äußere Reise geht, sondern auch darum, Beziehungen zu anderen herzustellen, zu erneuern, zu hinterfragen, oder zu vertiefen.“¹³⁷ Bei dem/r Alleinreisenden gewinnen jene Personen an Gewicht, denen er/sie während der Reise begegnet. Zum Anderen sind die Stationen, die er/sie durchläuft, überaus wichtig. Sie dienen als Anhaltspunkte, die ihm/ihr psychischen und physischen Halt geben.¹³⁸

In *The Call of the Wild* finden zwei Roadtrips statt: der Christopher McCandless' in der Nacherzählung und der Ron Lamothes im filmischen Jetzt. Sowohl McCandless als auch Lamothe sind Lonesome Rangers, wobei bei Lamothe die Menschen, denen er begegnet, im Vordergrund stehen und bei McCandless vor allem seine Stationen die Richtungsweiser und Standpfeiler der Reise darstellen.

6.2 Filmanalyse ausgewählter Szenen

Im Folgenden wird *The Call of the Wild* in Hinblick auf sein Roadmovie-, respektive Roadfilm-Dasein analysiert. Die dazu verwendeten Filmausschnitte wurden mit der Annahme ausgewählt, dass sie „[...] in jedem Road Movie zu finden und somit vergleichbar sind.“¹³⁹

Die Analyse richtet sich nach den von Anna Reschke verwendeten Kategorien: Narration, Figuren, Sprache, Musik, Bildkomposition und Raum.

136 Vgl. ebda., S.28.

137 Reschke, *Road Movies – Geschichten übers Unterwegssein*, S.36.

138 Vgl. ebda., S.32ff.

139 Ebda. S.54.

Filmausschnitt 1: Der Aufbruch (0:07:08-0:12:00)

Narration:

Dieser Filmausschnitt stellt eine Mischung aus mimetischem und diegetischem Erzählen dar. Bei der diegetischen Narration wird dem Zuschauer das Geschehen direkt vor Augen geführt, wogegen bei der mimetischen Narration das Geschehen durch Andeutungen (Sprache, Bilder, Schrift, Geräusche, etc.) in die Vorstellung der Zuschauenden projiziert wird.¹⁴⁰

Zu Beginn wird diegetisch erzählt. Ein Voice-Over, gesprochen von Filmemacher Ron Lamothe, erklärt Motivation und Rahmenbedingungen der Reise.

Ein mimetisch erzählter Teil folgt. Es ist eine Collage von Filmausschnitten zu sehen, in denen unterschiedlichen, zu diesem Zeitpunkt des Films für den Rezipierenden noch unbekannt Personen, die Frage gestellt wird, ob sie schon jemals von Chris McCandless gehört hätten. Alle Befragten verneinen dies.

Danach ist erneut das extradiegetische Voice-Over Lamothes zu hören, in dem er berichtet, dass er sich nun, nach zwei Wochen Unterwegssein, in Salton Sea in einer Kommune für Teilzeit-Camper befindet.

In der darauffolgenden mimetischen Erzählung erzählt der 'Vollzeit-Camper' Leonard Knight von seinem Lebenswerk, dem *Salvation Mountain*, einem Felshügel, der von Knight mit Tonnen von Farbe bunt bemalt wurde. Er fragt Lamothe, ob er ihn herumführen solle, worauf dieser ihm innerhalb der Diegese antwortet.

Als Lamothe den Salvation Mountain besteigt, ist wieder sein Voice-Over zu hören, in dem er laut Zweifel an seiner Reise äußert. Zurück unten angekommen kehrt sich die Interviewsituation um und Leonard Knight spricht Lamothe auf seinen Kameratragegurt an. Daraufhin erfolgt erneut ein Wechsel auf die diegetische Erzählform.

Die Protagonisten des Films, Ron Lamothe und Chris McCandless, wurden bereits vor dieser Szene vorgestellt.

Der Ausschnitt ist aus der Ich-Perspektive erzählt, was dem/der Rezipierenden ein großes Identifikationspotenzial mit dem Erzähler bietet.

Lamothe fungiert hier als subjektiver Erzähler, indem er in die Rolle eines Protagonisten schlüpft.

Figuren:

Gezeigt werden fünf Personen. Drei Männer beantworten die Frage, ob sie schon mal

¹⁴⁰ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art: An Introduction*, S.57f.

von Chris McCandless gehört hätten. Als RezipierendeR weiß man zu diesem Zeitpunkt noch nichts über diese Personen. Der erste Mann steht vor einem Jeep in der Wüste, bekleidet mit einem blauen, ärmellosen Shirt, einem blauen Tuch um die Stirn und einer Sonnenbrille. Person zwei sitzt an einer Bar, trägt eine Baseball-Kappe und ebenfalls ein blaues T-Shirt an dessen Kragen eine Sonnenbrille hängt und in der Brusttasche eine Zigarettenpackung steckt. Der dritte Mann sitzt auf einer Couch vor einem Wohnwagen, trägt ein silbernes Armband und ein schwarzes T-Shirt mit dem Aufdruck des Gesichtes eines Countrysängers. Alle drei Männer haben graues beziehungsweise weißes Haar.

Ebenfalls zu sehen ist Leonard Knight. Er hat graues Haar, ist braungebrannt, trägt eine olivgrüne Baseball-Kappe und ein hellblaues Hemd.

Nicht im Bild, jedoch in allen Szenen dieses Ausschnitts anwesend, ist Ron Lamothe. Er führte die Interviews und die subjektive Kamera. Als er den Salvation Mountain besteigt, ist sein Schatten am Boden zu sehen.

Sprache:

Lamothes Voice-Over erklingt im Ton eines Geschichtenerzählers. Leonard Knight spricht im Gegensatz dazu eher wie ein Berichterstatter. Die Sprache beider ist einfach und gut verständlich.

Musik:

Während des gesamten Ausschnitts ist keine Musik zu hören.

Bildkomposition:

Die Mehrzahl der Einstellungen in diesem Ausschnitt stellen entweder Halbnaher (in den Interviewsituationen) oder Totale (Landschaftsaufnahmen) dar. Am Anfang des Ausschnitts findet ein Kameraschwenk über Lamothes Bett statt, worauf alle Reiseutensilien ausgebreitet sind. Die Besteigung des Salvation Mountain wirkt durch die verwackelten Bilder und den Schatten des 'Kameramanns' im Bild sehr authentisch.

Raum:

Die Handlung dieses Filmausschnitts findet in sechs unterschiedlichen Räumen statt. Der erste Teil wurde in Lamothes Schlafzimmer gedreht.

Im nächsten Teil sind drei unterschiedliche Orte zu sehen: die Wüste Kaliforniens, eine Bar und der Platz vor einem Wohnwagen.

Es folgt eine Szene in Slab City in Salton Sea, einer Art saisonalen Kommune. Trockene Erde, dürre Pflanzen und einzeln herumstehende Wohnwägen prägen das Bild dieses Ortes.

In Slab City befindet sich Salvation Mountain. Außerordentlich bunt bemalte Felsen verkünden mit ihren Aufschriften christliche Botschaften. Die visuelle Ästhetik ist die eines Kindercomics.

Filmausschnitt 2: Die Begegnung 1 (0:27:30-0:29:30)

Narration:

In diesem Ausschnitt kommt ausschließlich eine diegetische Erzählweise zur Anwendung. Die Szene ist, wie auch der zuvor diskutierte Ausschnitt auch, aus der Ich-Perspektive Lamothes erzählt. Er fungiert hier ebenfalls als subjektiver Erzähler.

Figuren:

Zu sehen sind zum Einen eine Menschenmenge (StudienabsolventInnen bei der Abschlusszeremonie), gekleidet in schwarzen Talaren, zum Zweiten eine Gruppe von Menschen (das Filmteam von Sean Penn) sowie die Einzelperson Sean Penn. Dieser trägt eine schwarze Baseball-Kappe und eine mittelbraune Herbstjacke. Ron Lamothe ist erneut ausschließlich hinter der subjektiven Kamera anwesend.

Lamothe filmt die Abschlusszeremonie des Colleges, das Chris McCandless besuchte. Im Voice-Over erklärt er, dass er während dem Dreh der Feierlichkeiten bemerkt, dass er nicht der einzige ist, der einen Film zum Thema 'Chris McCandless' dreht. Parallel zeigt das Bild ein Filmteam mit professionellem Equipment, das zeitgleich die Zeremonie filmt. Die Rezipierenden erfahren in dieser Szene, dass Sean Penn auch schon seit Langem einen Film über McCandless drehen wollte. Lamothe ist jedoch überrascht, dass dies nun wirklich in die Tat umgesetzt wird, da das Letzte, das er davon gehört hatte, war, dass die Eltern von McCandless die Lebensgeschichte ihres Sohnes nicht verfilmen lassen wollten. Penns Crew durchquert direkt Lamothes Aufnahme. Etwas später filmt er Penn selbst, der hinter einer Kamera steht. Die Szene endet mit dem Blick Penns in Lamothes Linse.

Sprache:

Lamothe erzählt in Alltagssprache.

Musik:

Während Penns Filmteam durch Lamothes Aufnahme läuft ist auf diegetischer Ebene Dudelsackmusik zu hören. Die DudelsackspielerInnen sind auch sichtbar. Sie marschieren durchs Bild.

Später, als Penn direkt in Lamothes Kamera blickt, ist ein Paukenschlag zu hören, der in der Postproduktion hinzugefügt wurde.

Bildkomposition:

Das Bild ist durchgehend verwackelt. Diese Handkameraoptik verwandelt den Blick der Kamera zu einem menschlichen Blick. Die Rezipierenden betrachten das Geschehen sozusagen durch Lamothes Augen.

Die Einstellungen wechseln erneut hauptsächlich zwischen Totale und Halbnahe. Das Filmen der Abschlusszeremonie wird zum Großteil in der Totalen präsentiert, um die große Menge an AbsolventInnen im filmischen Bild einfangen und darstellen zu können.

Lamothe filmt Sean Penn in einer halbnahen Kameraeinstellung. Ein Zoom näher zu Penn symbolisiert das 'Genauere-Betrachten', das Entdecken. Es folgt ein Schwenk weg von Penn (=Wegblicken). Im Voice-Over sind die lauten Gedanken Lamothes zu hören, der beschließt, noch einen letzten Blick zu Penn zu wagen, woraufhin die Kamera abermals zu Penn schwenkt und ihn in der Halbnahen filmt.

Penns direkt in die Kamera wird - betont durch ein Standbild - zum 'monumentalen' Moment. In dieses Bild wird daraufhin hineingezoomt, um seinen Blick noch deutlicher zu zeigen.

Raum:

Die ganze Szene findet an einem einzigen Ort statt: einer Grünfläche am Campus des Emory College, wo eine Abschlusszeremonie für die AbsolventInnen stattfindet. Eine große Bühne, gepflegte Grünflächen, vereinzelte, bewusst positionierte Bäume, blauer Himmel und historische Betonbauten prägen die Ästhetik dieses Ausschnitts.

Filmausschnitt 3: Das Lagerfeuer (0:41:00-0:46:00)

Narration:

Der Filmausschnitt besteht aus einer Mischung von diegetischem und mimetischem Erzählen, da eine intradiegetische Figur die Funktion eines Erzählers einnimmt. Dies

geschieht auf eine subjektive Art und Weise. Kurzzeitig wird die Synchronizität von Ton und Bild aufgehoben. Toms Stimme ist weiterhin zu hören, zeitgleich ist er jedoch zu sehen, wie er in der Ferne umherwandert.

Figuren:

Die einzige Person, die gleichzeitig akustisch als auch visuell in dieser Szene anwesend ist, ist Tom, ein Freund des Filmemachers. Er trägt ein beiges Leinenhemd, eine Leinenhose, eine Brille und hat einen Bart. Christopher McCandless ist auf eingeblendeten Fotos abgebildet. Außerdem wird er in Toms Ausführungen erwähnt. Ron Lamothe ist kurzzeitig auf der akustischen Ebene anwesend - er spricht im Voice-Over. Darüber hinaus sind Jugendfotos von Tom und ihm zwischen das Bewegtbild geschnitten.

In diesem Ausschnitt spricht Tom, der an einem Lagerfeuer sitzt, über Chris McCandless. Auch wenn er ihn selbst nicht persönlich kannte, probiert er sich so gut es geht, in ihn hineinzusetzen, um seine Handlungen besser nachvollziehen zu können. Er stellt Hypothesen auf, wie McCandless' Motivationen zu bestimmten Unternehmungen zustande gekommen sein könnten. Nach diesen Ausführungen unterbricht ein Voice-Over Lamothes die nostalgische Lagerfeuerstimmung und erzählt kurz und bündig von seinem Afrikatrip mit Tom und deren Jugend. Wieder vorm Lagerfeuer reflektiert Tom diese Reise.

Sprache:

Tom spricht in Umgangssprache, bemüht sich aber um Sachlichkeit. Lamothe ist in dieser Szene ein (mehr oder weniger) objektiver Erzähler mit einem sachlichen und prägnanten Sprachstil.

Musik:

Während des kompletten Ausschnitts ist keine Musik zu hören.

Bildkomposition:

Der Großteil dieser Szene zeigt einen Bildausschnitt in der Totalen. Es ist Nacht und die einzige Lichtquelle stellt das Lagerfeuer dar. Die Kamera filmt Tom von Mitte-Vorne. Zwischen das Bewegtbild des Lagerfeuers sind Footage-Fotos platziert. Jene von McCandless sind schwarz-weiß und zum Großteil unscharf. Die Fotos von Lamothes

und Toms Trip sind in Farbe.

Der kurze Ausschnitt, in dem Tom umherwandert, wurde bei Tageslicht mit einer verwackelten Handkamera gefilmt.

Die Lagerfeuerszene wird zum Schluss visuell in einen Blackscreen ausgefadet.

Raum:

Die Szene spielt am Salton Sea, es ist Nacht und ein Lagerfeuer stellt das Zentrum des Bildes dar. Hinter dem Feuer sitzt Tom auf einem Stein, der immer wieder vom Rauch des Feuers leicht verdeckt wird. Rechts von ihm ist vertrocknetes Gestrüpp und ein Plastik-Wasserkanister, links steht eine Weinflasche.

Filmausschnitt 4: Die Begegnung 2 (0:46:53-0:49:45)

Narration:

Ron Lamothe leitet diese Szene im Voice-Over via mimetischer Narration ein. Im Anschluss daran wird, ähnlich wie in Filmausschnitt 3, sowohl mimetisch als auch diegetisch erzählt: Jeff, eine Person, die in der Intradiegeese zu sehen und zu hören ist, erzählt über sein Leben.

Figuren:

Jeff - ein Mann, Ende 20, der am Steuer seines Autos sitzt und eine Straße entlangfährt stellt die Hauptfigur dar. Er trägt ein schwarzes T-Shirt, eine schwarze Kappe, hat mehrere Piercings im Gesicht und eine flächige Tätowierung am Arm.

Ron Lamothe ist in dieser Szene zwar visuell abwesend, befindet sich jedoch offensichtlich am Beifahrersitz, da seine Stimme auf intradiegetischer Ebene zu hören ist und die verwackelte Handkamera aus der Position des Beifahrers filmt.

Er wird von Jeff als Anhalter mitgenommen. Als dieser erfährt, dass Lamothe nach Alaska will, erzählt er, warum er selbst damals in Alaska war: Bevor er nach Alaska ging, dealte er mit Marihuana und wurde wegen mehrerer Kleinigkeiten des Öfteren verhaftet. Da er eine bevorstehende Gefängnisstrafe nicht antreten wollte, beschloss er nach Alaska zu gehen und dort auf einem Fischerboot zu arbeiten. Dies erwies sich als nicht so einfach, weshalb er sich mit kleineren Hilfsarbeiten sein Geld verdiente. Nach einer Welle trat er die Heimreise an. Seine Intention war es, die Gefängnisstrafe von mittlerweile eineinhalb Jahren abzusetzen, um daraufhin einen Neustart zu wagen. Zurzeit (im filmischen Jetzt) ist er Bauarbeiter und sehr unzufrieden mit seinem Beruf.

Sprache:

Jeff spricht in Umgangssprache.

Musik:

Im Hintergrund dieser Szene ist leise Technomusik aus dem Autoradio zu hören.

Bildkomposition:

Der Ausschnitt beginnt mit einer Supertotalen einer weiten Landschaft, die durch eine Windschutzscheibe gefilmt wurde. Dieses Landschaftsbild wechselt sich im Kommenden mit der Halbnahen von Jeff und der Nahen von Details im Innenraum des Autos ab.

Die Bilder sind verwackelt und offensichtlich von einer Person via Handkamera gefilmt, die sich auf dem Beifahrersitz befindet.

Raum:

Dieser Ausschnitt findet ausschließlich im Innenraum eines Autos statt. Es ist das Auto von Jeff. Durch schmutzige Fenster ist eine unbewohnte, hügelige Landschaft zu erkennen. Das Hauptmotiv der Szene ist die Straße.

6.3 Profil und Interpretation der Analyse

Narration

Bei der Erzählung von *The Call of the Wild* ist ein ständiger Wechsel zwischen mimetischer und diegetischer Narration zu erkennen.

Die Figur der/s Erzählers/in nimmt zu einem großen Teil der Filmemacher Ron Lamothe ein. Teilweise wurde diese Position an Personen übergeben, denen er auf seiner Reise begegnet. Es findet eine Mischung aus auktorialen und Ich-Erzähler statt, da bestimmte Teile des Films bereits vor Drehbeginn umfassend recherchiert wurden und somit 'allwissend' also auktorial erzählt werden konnten, wohingegen andere Inhalte erst während des Filmens entstanden, dadurch einen spontanen Charakter erhalten und aus der subjektiven Ich-Perspektive erzählt wurden.

Im Vergleich zur Erzählform ist die Perspektive der Kamera ausschließlich subjektiv, da es nur eine einzige gibt und diese von Ron Lamothe, also einer der Hauptpersonen, geführt wird.

Die Reise

Bei *The Call of the Wild* finden zwei Reisen statt – die nacherzählte von Christopher McCandless und die im filmischen Jetzt von Ron Lamothe. Im Folgenden wird jede Reise einzeln behandelt.

Die Reise von Chris McCandless entsteht durch keinen äußeren Beweggrund, sondern ist motiviert durch McCandless' inneren Drang, nach seinem Collegeabschluss der kapitalistischen, westlichen Welt den Rücken zu kehren. Sein endgültiges Ziel ist Alaska, wobei er davor allerdings zwei Jahre lang scheinbar ziellos durch Nordamerika reist. Die Reiseroute geht grundsätzlich nordwestwärts, da der Anfangspunkt Atlanta, Georgia und das Ziel die Wildnis in der Nähe von Fairbanks, Alaska ist. Anzumerken ist hierbei allerdings, dass sich McCandless nicht auf den kürzesten Weg nach Alaska begibt, sondern stets kleine Ziele vor Augen hat, wodurch er in jeweils unterschiedliche Himmelsrichtungen unterwegs ist.

Christopher McCandless hat sich zu Beginn seiner Reise keine klar definierte Enddestination und keine begrenzte Reisedauer festgelegt. Letztendlich umfasst sein Trip in etwa zwei Jahre, startet im Sommer 1990 und endet am 18. August 1992 mit seinem Tod.

Ron Lamothes Reise entsteht ebenfalls aus einer inneren Motivation heraus. Das Interesse an McCandless' Leben bewegt ihn dazu, einen Dokumentarfilm über ihn zu drehen und dabei seinen Spuren zu folgen.

Die Reiseroute ist damit in etwa dieselbe, der Zeitrahmen jedoch klar definiert. Lamothes Reise beginnt im Mai 2006 und endet im Juni desselben Jahres.

Die Bewegung gen Westen der Beiden verweist auf die Geschichte des Roadmovie. „[...] Die Sehnsucht, Neues zu entdecken, Land zu erobern, immer auf der Suche nach Abenteuern [...]“¹⁴¹, stellt einen klassischen Aspekt des Genres dar. „Dieses 'Go West'-Prinzip liegt dem ersten Filmgenre, das das Road Movie immens beeinflussen wird, dem Western, zu Grunde.“¹⁴²

Fortbewegungsmittel

McCandless startet seine Reise mit seinem eigenen Auto, das er jedoch kurz darauf aus freiem Willen heraus stehen lässt und per Anhalter oder als blinder Passagier in

141 Reschke, *Road Movies – Geschichten übers unterwegssein*, S.10.

142 Ebda.

Zügen weiterfährt. Zum Schluss seiner Reise, in der Wildnis von Alaska, ist er ausschließlich zu Fuß unterwegs.

Ron Lamothe, der sozusagen die Reise von McCandless kopiert beziehungsweise reproduziert, bewegt sich anfangs ebenfalls mit dem eigenen Auto fort. Um die Erfahrung des Autostoppens besser nachvollziehen zu können, wird er daraufhin zum Anhalter. In *The Call of the Wild* werden fünf seiner Mitfahrgelegenheiten vorgestellt und porträtiert. Im Anschluss daran setzt er seine Reise mit einem Leihwagen fort, wobei er beschließt, jede/n AnhalterIn mitzunehmen, der/die am Straßenrand steht. In den drei Tagen hinterm Steuer begegnet ihm jedoch keinE einzige/r AnhalterIn. Ab Fairbanks, Alaska ist er ebenso wie Chris McCandless zu Fuß unterwegs.

Die Fortbewegungsmittel verweisen hier jeweils auf die psychische Entwicklung der Protagonisten. Es beginnt mit dem Unabhängigkeitsgefühl, welches beim Reisen mit dem eigenen Auto entsteht. Dennoch schränkt Besitz stets ein und vermittelt eine kapitalistische Denkweise. Das Zurücklassen des Autos konnotiert somit die Abwendung dieser Werte, indem aus freiem Willen heraus auf Besitz verzichtet wird. Im Anschluss daran wird die Reise per Anhalter und anderen Mitfahrgelegenheiten fortgesetzt, wobei allerdings wieder eine Art Abhängigkeit von den FahrerInnen entsteht, da diese jeweils die Richtung vorgeben. Auf den eigenen Füßen unterwegs zu sein verkörpert demnach die totale Freiheit. Selbstbestimmt und weisungsfrei bewegen sich die Reisenden gegen Ende ihrer Reisen fort. Parallel dazu passiert in diesem Abschnitt auf psychischer Ebene ebenso eine bewusste Abwendung von jeglichen Abhängigkeiten und eine Hinwendung zur Natur und zu sich selbst.

TeilnehmerInnen

Sowohl bei Christopher McCandless' als auch bei Ron Lamothes Reise sind die einzigen Teilnehmenden sie selbst. Demzufolge lässt sich *The Call of the Wild* dem Road Movie-Subgenre Lonesome Ranger zuordnen, was bereits in Kapitel 7.1 erwähnt wurde.

Der Weg als Ziel

Neben der physischen Reise Lamothes und McCandless' von einem Ort zum anderen

findet auch eine Reise zu sich selbst statt.

Anfangs will Chris McCandless nichts anderes, als aus den gegebenen kapitalistischen Mustern ausbrechen und ein Leben ohne Konsum und eingefahrene Wertvorstellungen führen. Er wird während seiner Reise jedoch mehrmals damit konfrontiert, dass ein Überleben ohne Geld respektive Job in der westlichen Welt schier unmöglich ist. Während einiger Zwischenstopps, wie zum Beispiel im Camp in der Wüste, oder in Carthage, lernt er Menschen kennen, zu denen er soziale Beziehungen aufbaut. Diese entstandenen Bindungen führen stets zu einem kurzzeitigen Hinterfragen seines Vorhabens. McCandless zieht es jedoch letztendlich immer wieder in dieselbe Richtung, nach Alaska. Zum vollkommenen Ausstieg aus diesem System der Abhängigkeiten will er in die Wildnis, in die unberührte Natur.

In Alaska findet allerdings ein Sinneswandel statt. McCandless notiert in seinem Tagebuch kurz vor seinem Tod den Satz: „Happyness only real when shared.“¹⁴³ Dies deutet auf einen Sinneswandel hin, der von der radikalen Ablehnung jeglicher zivilisatorischer Werte hin zu einer Wertvorstellung geht, die soziale Beziehungen durchaus als Teil des Ganzen versteht. Diese Einsicht McCandless' kommt leider zu spät, da er zu jenem Zeitpunkt bereits zu schwach ist, um die Wildnis zu verlassen. Kurz darauf stirbt er.

Ron Lamothe ist zu Beginn seiner Reise optimistisch und hat die Intention, McCandless' Reise zu rekonstruieren. Nach kurzer Zeit muss er jedoch erkennen, dass zwischen dem Filmjetzt und der Zeit McCandless' Reise 14 Jahre liegen, die durchaus spürbar sind. Kaum jemand seiner InterviewpartnerInnen kann sich an Christopher McCandless erinnern und auch die Orte haben sich verändert. Lamothe zweifelt an seinem Vorhaben, findet dann allerdings doch noch einen adäquaten Weg, seinen Film umzusetzen. Auch wenn die Orte nicht mehr gleich aussehen und die Menschen nicht mehr so viel zu berichten haben, lässt sich durchaus das Gefühl vermitteln, was es zum Beispiel heißt, per Anhalter zu reisen oder in der Wildnis zu campen. Erneute Zweifel entstehen als Lamothe zum ersten Mal auf das Filmteam von Sean Penn trifft. Ohne lange zu überlegen, beschließt er jedoch, dass Spielfilm und Dokumentarfilm durchaus parallel existieren können. Nach abgeschlossener Reise zeigt er sich froh, wieder zu Hause bei seiner Familie zu sein und blickt zufrieden auf sein Projekt.

143 Krakauer, *Into the Wild*, S.189.

Wichtige dramaturgische Elemente

The Call of the Wild ist in sechs Kapitel unterteilt und wird episodisch erzählt. Die Aufgliederung in einzelne Teile entspricht dem klassischen Road Movie Genre.¹⁴⁴ Ebenso typische Merkmale sind „[...] Begegnungen beziehungsweise Stopps, die die Geschichte beeinflussen und es gibt den Moment der Reflexion des bisher Erlebten und des Nachdenkens über das, was noch kommt.“¹⁴⁵ Letzteres findet in Road Movies meist an einem Lagerfeuer statt und wird auch als „Lagerfeuer-Szene“ bezeichnet. Stopps und Begegnungen, die in neue Richtungen lenken, gibt es sowohl bei McCandless als auch bei Lamothe. Ebenso bespricht und hinterfragt Tom, ein Freund Lamothes, an einem Lagerfeuer Geschehnisse aus der eigenen und aus McCandless' Vergangenheit.

Akustische und visuelle Umsetzung

Der Einsatz von Musik spielt beim Genre des Road Movie eine wichtige Rolle. Dementsprechend ist *The Call of the Wild* mit seiner eher spärlichen Verwendung von Musik nicht besonders exemplarisch für das Road Movie. Die Musik hat in diesem Dokumentarfilm keine eigene Bedeutungsebene, sondern greift mit Melodie und Texten der Lieder die Stimmung der jeweiligen Szenen auf und unterstreicht sie. Auffällig in der visuellen Gestaltung sind die Standbilder, Wiederholungen und Black-Screens, die in der Nachbearbeitung hinzugefügt wurden und technische Defekte oder prägnante Szenen verdeutlichen. Der Eingriff eines Regisseurs und Cutters wird damit offensichtlich, was die subjektive Sichtweise des Filmemachers außer Frage stellt.

6.4 Zusammenfassung des Kapitels

Zusammenfassend betrachtet, steht eine Reise im Mittelpunkt des Dokumentarfilms *The Call of the Wild*. Die Protagonisten begegnen anderen Menschen und machen Erfahrungen, die wichtig für den weiteren Verlauf dieser Reise sind. Darüber hinaus findet sich im Film sogar eine für das Roadmovie überaus klassische Szene, nämlich die Lagerfeuerszene, wieder. Nicht nur die Orte verändern sich, sondern auch die Persönlichkeiten der Hauptcharaktere. *The Call of the Wild* kann also eindeutig dem Genre des Roadmovies beziehungsweise -films zugeordnet werden.

¹⁴⁴ Vgl. Reschke, *Road Movies – Geschichten übers Unterwegssein*, S.90.

¹⁴⁵ Ebda.

7. New Journalism

Das Genre des New Journalism entstand in den 1960ern und beschreibt ursprünglich „[...] eine Mischung von literarischen Stilmitteln mit journalistischen Methoden.“¹⁴⁶ Was sich hier primär auf Printmedien bezogen hat, lässt sich durchaus auch auf AV-Medien übertragen.

Grundsätzlich verwendet dieses Genre „Erzählung statt Wiedergabe, Intuition statt Analyse, Menschen statt Dinge, Stil statt Stilistik“¹⁴⁷

Andreas Besenböck hat in seiner Diplomarbeit über New Journalism den Versuch unternommen, die vorhandenen Definitionen, welche auf Printmedien ausgerichtet sind, auf audiovisuelle Werke zu übertragen. Anhand dieser Erläuterungen, die in den jeweiligen Unterpunkten kurz zusammengefasst werden, wird im Folgenden die Einordnungsfähigkeit von *The Call of the Wild* in das Genre des New Journalism untersucht.

Der grundlegende Unterschied von New Journalism zum klassischen, objektiven Journalismus besteht in der Art des Erzählens, der Länge des Beitrags und den angewandten Stilmitteln. Diese Stilmittel lassen sich im Einsatz von transparenter Subjektivität, also dem Vorhandensein eines ReporterInnen-Ichs erkennen. Der Begriff der Immersion kommt in Bezug auf das Eintauchen des/der Reporters/Reporterin in die Geschichten der Personen ebenfalls zu tragen.¹⁴⁸

7.1 Die Art der Erzählung beim New Journalism

Bei der Art des Erzählens spielt die Dramaturgie des Films eine essentielle Rolle. Im Folgenden wird betrachtet, ob Lamothe in seinem Dokumentarfilm eine spezifische Form der Filmdramaturgie anwendete.

Um dies zu untersuchen wird das Paradigma von Syd Field herangezogen und mit den dramaturgischen Strukturen von *The Call of the Wild* verglichen. Field entwickelte sein Modell als Anleitung zum Drehbuchs schreiben, wobei von einer durchschnittlichen

146 Besenböck, *Neue Wege im Dokumentarfilm*, S.61.

147 Haas/Wallisch, „Literarischer Journalismus oder journalistische Literatur“, S.298.

148 Klaus, „Jenseits der Grenzen“, S.106.

Spielfilmlänge von 120 Minuten ausgegangen und für jede Minute eine geschriebene Seite gerechnet wird.

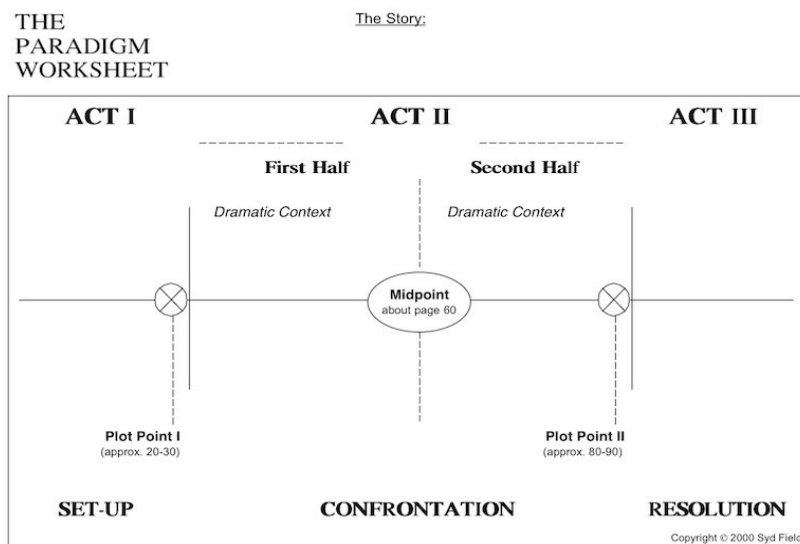


Abbildung 8: Paradigma von Syd Field
 (<http://www.sydfield.com/paradigm.pdf>, 24.01.2012)

Er unterteilt den Film in drei Akte, wobei der erste Akt die Exposition darstellt. In ihr werden die wichtigsten Charaktere vorgestellt und der Handlungsrahmen abgesteckt. Die Rezipierenden sollen sich hier bereits ein mögliches Ende ausmalen können. Nach dem ersten Akt, der nach zirka 30 Minuten beendet sein soll, folgt der erste Plot Point.

149

Der zweite Akt, betitelt mit dem Begriff 'Konfrontation', ist in sich geschlossen und könnte somit für sich alleine stehen. Er ist wiederum in zwei Parts unterteilt. Zuerst findet ein Erkenntnisprozess der Hauptfiguren statt, der Wissensstand wird erweitert. Zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des zweiten Akts befindet sich der sogenannte Mid Point, die zentrale Erkenntnis. Danach versuchen die ProtagonistInnen nun mit dem im ersten Part bereits angeeigneten Wissen, Konflikte zu lösen. In diesem Teil soll auch das Ziel erkannt werden.

Der zweite Akt endet nach zirka neunzig Minuten, worauf erneut ein Plot Point

149 Unter einem *Plot Point* ist eine unvorhersehbare Wendung der Handlung.

eingebaut wird.

Im dritten Akt, der Auflösung, wird die Geschichte erklärt, die Handlung für die Rezipierenden begreiflich gemacht.

Für das Ende eines Films gibt es bei Field drei Möglichkeiten: das Happy End, den offenen Schluss oder den tragischen Ausgang.¹⁵⁰

The Call of the Wild und das Paradigma von Syd Field

1. Akt

Der erste Akt, die Exposition, geht bei *The Call of the Wild* in etwa bis Minute 35. In diesem Teil erfährt der/die RezipientIn essentielle Hintergrundinformationen. Durch die 'Reise' durch Chris McCandless' Kindheit und Jugend, seine Highschool- und Collegezeit, wird ein Eindruck davon gewonnen, in welchem Umfeld er aufgewachsen ist und welche Werte zu jener Zeit Gültigkeit hatten. Darüber hinaus stellt sich Ron Lamothe, der Filmemacher, vor. Er verweist auf Parallelen zwischen seinem eigenen und Chris' Leben und erzählt über seine Motivation, diesen Film zu drehen. Bereits ganz am Anfang, im Vorspann, begibt sich Lamothe in Chris' Rolle. Er platziert sich in genau gleicher Pose vor dem Bus in Alaska, wie Chris auf einem seiner berühmtesten Fotos. Die News-Footage-Collage von Chris' Tod 1994 führt bereits ziemlich eindeutig zum Ausgang der Geschichte.

Der Handlungsrahmen, vom Collegeabschluss bis zum Tod in Alaska, wurde demnach abgesteckt, die wichtigsten Charaktere, Christopher McCandless und Ron Lamothe, vorgestellt und ein mögliches Ende, dass Chris in der Wildnis verhungert und Lamothe seine Reise beendet, ist ebenfalls ersichtlich.

Die Eindrücke von McCandless' Schul- und Collegezeit lassen ein relativ geregeltes Umfeld erkennen, mit auf beruflichen Erfolg ausgelegten Zukunftsperspektiven. Die Abschlusszeremonie am College dient als Beendigung einer langen Periode und gleichzeitig als Start in die Zukunft, ins Berufslebens und als Schritt in die 'Erwachsenenwelt'. Bei Chris McCandless sollte es jedoch anders kommen. Er verweigert die Einordnung in jegliches von Kapitalismus geprägtes System und beschließt, daraus auszubrechen und nicht, wie scheinbar jedeR andere, große

¹⁵⁰ Vgl. Field. *Filme schreiben*. S.19ff.

Zukunftspläne zu schmieden, sondern mehr oder weniger ziellos und mittellos sein Leben zu leben. Dies verdeutlicht Lamothe in einer Found-Footage-Collage über die Generation-X. Diese Collage kann als Plot Point betrachtet werden, da sie von einem durch Schule und College geregelten Lebensablauf zu einer unübersichtlichen, scheinbar endlosen Reise überleitet. Demgemäß wird die Richtung der Handlung geändert.

2. Akt

Im zweiten Akt lassen sich, wie Field es in seinem Paradigma vorsieht, zwei Teile erkennen. Der erste Teil besteht aus jenem Abschnitt, in dem Lamothe mit seinem Freund Tom unterwegs ist, zuerst die Autofahrt und danach am Lagerfeuer beim Detrital Wash. Die beiden vergleichen Chris' Reise mit ihrer gemeinsamen Afrikareise, die sie zur gleichen Zeit und ebenso im Anschluss an ihren Collegeabschluss antraten.

Tom probiert in einem Gespräch mit Ron, die Beweggründe von Chris' Verhalten zu verstehen und zu analysieren. Dem Paradigma von Field zufolge, ließe sich dieser Teil als Erkenntnisgewinn und Erweiterung des Wissensstands einstufen.

Daraufhin folgt der Mid Point, welcher bei *The Call of the Wild* jenen Teil des Films beschreibt, in dem Lamothe seine eigenen Erfahrungen beim Autostoppen macht und dies anhand von Interviews mit seinen 'GastgeberInnen' dokumentiert. Dieser Mid Point lässt sich durchaus als zentrale Erkenntnis einordnen, da Lamothe, und mit ihm auch der/die RezipientIn, erkennt, dass ohne Geld zu reisen zwar anstrengender, aber auch eindeutig aufregender ist. Das Verständnis für McCandless' Entscheidungen ist nun zu einem großen Teil vorhanden.

Der zweite Abschnitt des zweiten Aktes stellt die Zeit in dem Ort Carthage, South Dakota dar, sowohl von McCandless als auch von Lamothe. Da sich McCandless in Carthage sehr wohl fühlte und auf seiner Reise unverhältnismäßig viel Zeit dort verbrachte, erhält der/die RezipientIn den Eindruck, er könne sich eventuell dort niederlassen und dort ein ruhiges, entspanntes Leben führen. Die Postkarte an Wayne Westerberg, seinen damaligen Chef und Freund - eingeblendet zum Schluss des zweiten Teils des zweiten Aktes - weist jedoch unwiderruflich in eine andere Richtung, nämlich gen Alaska. „I now walk into the Wild.“¹⁵¹ Diese Einblendung der Karte ließe sich als zweiter Plot Point kategorisieren. Das Ziel der Reise nimmt nun immer

¹⁵¹ *The Call of the Wild* (USA 2007), 1:08.

konkretere Formen an.

3. Akt

Laut Field löst der Schlussteil, also der dritte Akt, die Geschichte auf. So verhält es auch in *The Call of the Wild*. Lamothe befindet sich nun zuerst auf dem Weg nach und schließlich in Alaska, immer noch auf den Spuren Christopher McCandless'. In diesem Teil enthüllt er drei bis zu jenem Zeitpunkt ungeklärte beziehungsweise falsch recherchierte Fakten: zum Einen Chris' wahre Todesursache, zum Zweiten die Tatsache, dass Chris durchaus noch Geld und Ausweise bei sich hatte, als er bereits in der Wildnis war und zum Dritten, was jedoch eher Vermutung, als Enthüllung ist - eine vermeintliche Schulterverletzung, die Lamothe erst nach seiner Reise auf einem Foto von McCandless' Kamera entdeckt.

Der Ausgang der Geschichte ist eine Mischung aus Fields Möglichkeiten. Die Geschichte schließt sowohl tragisch, als auch offen ab. Das tragische Ende besteht darin, dass McCandless am Ende seiner Reise stirbt und das offene zeigt sich in der von Lamothe aufgestellten Hypothese über Chris' Verletzung, und auch in der Textstelle, die ein junger Reisender vorliest. In der Textpassage aus dem Buch *Walden* wird das Thema des Films, also die Reise zu den Wurzeln und in die Natur, nochmals zusammengefasst und der/die Rezipierende sieht einen jungen Mann, der sich gerade am Beginn beziehungsweise inmitten seiner 'Unabhängigkeitsreise' befindet.

Ergebnis

Zusammenfassend lässt sich behaupten, dass *The Call of the Wild* (bewusst oder unbewusst) nach klassischen, dramaturgischen Regeln gestaltet ist.

Ursprünglich für den Spielfilm entwickelt, lässt sich also Syd Fields Paradigma auch auf dokumentarische Formate im Stil des New Journalism anwenden.

7.2 Länge des Beitrags

„Die Länge der Arbeit hat bei den New Journalists des vergangenen

Jahrhunderts insofern eine Rolle gespielt, als dass für kurze Zeitungsartikel der Aufwand für den Einsatz von New Journalism zu groß gewesen wäre. Deswegen waren Formen des New Journalism vor allem in Magazinen oder später auch in Form der Nonfiction-Novels zu finden.“¹⁵²

In Bezug auf die AV-Medien genügt die Übertragung vom Vergleich eines Zeitungsartikels mit einem Buch auf den Vergleich eines Nachrichtenbeitrags mit einem Film beziehungsweise Dokumentarfilm.¹⁵³

Die klassische Berichterstattung, im Sinne von Fernsehnachrichtenbeiträgen, sieht eine Länge von ungefähr dreißig Sekunden bis zu höchstens zehn Minuten vor.

Der direkte Vergleich findet sich in der News-Footage-Collage relativ zu Beginn von *The Call of the Wild*. Die hier zusammengeschnittenen Ausschnitte aus Nachrichtenberichten sind eine Aneinanderreihung von Fakten, die unkommentiert bleiben und eine mehr oder weniger objektive Betrachtung zulassen.

Lamothe verwendet in *The Call of the Wild* diese Fakten und ergänzt sie durch Gedanken und Meinungen zum Thema und durch seine eigene Geschichte. Daraus ergibt sich eine Gesamtlänge von etwa einer Stunde und 45 Minuten.

Folglich lässt sich feststellen, dass bei *The Call of the Wild*, im Sinne der Definition des New Journalism in Bezug auf die Länge des Werkes, die entsprechenden Kriterien erfüllt sind.

7.3 Transparente Subjektivität

Die Erzählung des New Journalism hat einen eindeutig subjektiven Charakter, eine sogenannte „transparente Subjektivität. [...] Die Objektivität beruht auf authentischer, persönlicher und facettenreicher Erfahrung.“¹⁵⁴ Dies geschieht, indem der/die ErzählerIn das Gezeigte kommentiert und die Fakten um eigene Meinungen und Erfahrungen erweitert. Somit wird den Rezipierenden eine größere Identifikationsmöglichkeit und ein stärkeres Gefühl der Interaktion, des *Live-mit-dabei-Seins*, geboten.

In erster Linie kann diese Subjektivität durch Stilmittel wie Voice-Over-Kommentar, On-camera Appearance des/der Filmemachers/Filmemacherin, Interviews und dem

152 Besenböck, *Neue Wege im Dokumentarfilm*, S.65.

153 Vgl. ebda., S.61.

154 Ebda., S.58.

Einsatz von Schnitt und Musik ausgedrückt werden.¹⁵⁵ Diese werden dazu verwendet, bestimmte Emotionen in den Rezipierenden zu wecken, welche die Fakten in ein von dem/der FilmmacherIn bewusst gewähltes Licht rücken.

Durch diese subjektive Transparenz werden Zusammenhänge leichter nachvollziehbar und Fakten verlieren ihren abstrakten Charakter.

Aus der Tabelle 'Erzähltechnik' (siehe Tabellenverzeichnis) von *The Call of the Wild* gehen folgende Fakten hervor:

7.3.1 Voice-Over-Kommentar

Fast durchgehend, während des gesamten Films verwendet Lamothe Voice-Over-Kommentare, wodurch ein ständiges Beschreiben und Zusammenfassen im auditiven Vordergrund steht. Die Voice-Over-Kommentare werden im Protokoll nicht extra aufgelistet, da sie, mit Ausnahme von Interviews und einzelnen ruhigen Momenten, ständig anwesend sind.

7.3.2 On-Camera-Appearance

Das visuelle Erscheinen Lamothes im Film findet eindeutig seltener statt, als das auditive. Insgesamt zwölf mal kommt eine On-Camera Appearance vor, die sich in den meisten Fällen auf wenige Sekunden beschränkt. Dass ihr jedoch eine große Wichtigkeit verliehen wird, zeigen die ersten zwei Minuten des Films, in denen sich Lamothe selbst filmt, wie er sich mithilfe eines Stativs an dem wohl essentiellsten Ort der Geschichte - beim Bus in der Wildnis von Alaska - filmt und dabei sogar in die Rolle seines Protagonisten schlüpft, indem er sich genau gleich positioniert, wie McCandless auf einem Selbstauslöserfoto. Des Öfteren ist auch nur ein Schatten, oder Spiegelbild von Lamothe zu sehen. Diese sind zwar wahrscheinlich unbewusst in das Bild gerutscht, jedoch hätten sie ohne weiteres in der Postproduktion entfernt werden

¹⁵⁵ Ebda., S.68.

können. Die ständige Anwesenheit des Filmemachers verdeutlicht sein Dasein als ein subjektives Individuum.

7.3.3 Interviews

Mehr als ein Drittel des Films, also zirka vierzig Minuten, besteht aus Interviews mit unterschiedlichen Personen. Lamothe benützt diese, um Fakten zu hinterfragen beziehungsweise zu untermauern und zu beweisen, aber auch um Meinungen über Themen, wie Generation-X oder die Person Christopher McCandless und dessen Reise festzuhalten.

7.3.4 Footage

Außerdem geht aus dem Protokoll der Einsatz von Footage-Material und Archivfotos hervor. Hier fallen vor allem drei große Blöcke auf. Als erstes ab 3:10 leitet eine eineinhalb-minütige News-Footage-Collage mit Berichten zu Christopher McCandless' Leben, Tod und Leichenfund in das Hauptthema des Films ein. Den zweiten großen Block bildet eine Found-Footage-Collage über das Thema 'Generation-X', welche bei 31:35 beginnt und zwei Minuten und zehn Sekunden dauert. Die dritte Found-Footage-Collage beginnt bei 71:07, dauert zirka eine Minute und ist ein Zusammenschnitt von Teilen aus Spielfilmen, die Aufnahmen von Alaska zeigen. Die zweite und dritte Collage sind mit Musik hinterlegt, wohingegen die erste mit dem Originalton der jeweiligen Berichte gezeigt wird. Die einzelnen Berichte sind hierbei mit einem kurzen Bild- und Tonrauschen voneinander getrennt. Somit entsteht der Eindruck, als würde bei einem Fernsehgerät durchgezappt werden. Neben diesen unterschiedlichen Filmaufnahmen kommen auch sehr viele Archivfotos zum Einsatz. Dies sind sowohl Aufnahmen von McCandless' Fotokamera, mit der er Selbstausröserfotos von sich auf seiner Reise machte, als auch Fotos aus der Vergangenheit Lamothes und seinen InterviewpartnerInnen. Diese Erzähltechnik dient der Vermittlung von Gefühl, Atmosphäre und Stimmung und soll bei den Rezipierenden Empathie hervorrufen.

7.3.5 Musik

„Music offers film a chance to tear itself out of flat realism.“¹⁵⁶

Musik kommt in *The Call of the Wild* wenig jedoch sehr gezielt zum Einsatz. Insgesamt sind fünf Lieder während des Films zu hören. Das erste Musikstück heißt *Hunger Strike* und wird von der Band *Temple of the Dog* performt. Die melancholische Gitarrenmusik mit der rauen Männerstimme, welche den Vorspann begleitet, erzeugt eine tragisch-romantische Stimmung, die den Schauplatz, der für den Protagonisten Paradies und Gefängnis für zugleich war, eher als Kulisse, denn als real-existierenden Ort erscheinen lässt.

„I don't mind stealing bread from the mouths of decadence. But I can't feed on the powerless when my cup's already overfilled. [...] I'm growing hungry.“¹⁵⁷

Der Text spiegelt die Sichtweise Chris McCandless' in Bezug auf Kapitalismus wider und greift ebenso das im Lied zwar metaphorische, für Chris jedoch realgewordene Thema des (Ver-)Hungerns auf.

Während der Generation-X-Footage-Collage ist der Song *Breed* von *Nirvana* zu hören. Die Band mit ihrem Frontman Kurt Cobain kann wohl als eine der wichtigsten VertreterInnen der 'Bewegung Generation-X' gesehen werden.

„I don't care [...] if it's old. I don't mind [...]. I Don't have a mind. Get away [...] from your home. I'm afraid[...], ghost!“¹⁵⁸

In dieser Textstelle wird die Unentschlossenheit und phlegmatische Sichtweise der Jugend jener Zeit (also Mitte 1980 bis Mitte 1990) widergespiegelt. Der wilde Gitarrenrock – gepaart mit den schnellen Schnitten im Visuellen – erzeugt eine große Unruhe und stellt somit eine Provokation für die RezipientInnen dar.

Das dritte und letzte im Abspann erwähnte und gleichzeitig den Abspann begleitende Lied ist *King of the Road* von Roger Miller.

„No phone, no pool, no pets, I ain't got no cigarettes. [...] I'm a man of means by no means, King of the Road.“

Den ersten Satz dieses Liedzitats ritzte McCandless in ein Holzstück im Alaska-Bus. Hierin zeigt sich die angestrebte Besitz- und Prestigelosigkeit, welche die Grundmotivation für Chris' Reise war. Anhand dieses beschwingenden, horzont-schaffenden Liedes wird der eigentlich tragische Schluss, der Tod des Protagonisten, aufgewertet, indem er mehr auf die Beweggründe der Reise eingeht und das Ende

156 Dabert, „Music in the Cinema of Moral Anxiety“, S.109.

157 *The Call of the Wild* (USA 2007), 0:01 - 0:03.

158 Ebda., 0:31 - 0:34

dadurch zu etwas Positivem umwandelt.

Neben den bereits genannten Musikstücken in *The Call of the Wild* sind außerdem noch zwei weitere zu hören, die im Abspann jedoch unerwähnt bleiben. Dies liegt wahrscheinlich daran, dass sie nicht in der Postproduktion separat hinzugefügt wurden, sondern auf der originalen Audiospur des Films lokalisiert, also Teil der Diegese sind.

Zum Einen filmt Lamothe die Jugendlichen von denen er beim Autostoppen mitgenommen wird, wie sie bei einem Song aus dem Autoradio mitsingen. Der Titel *Tiny Voices*¹⁵⁹ beschreibt sehr gut, was Lamothe in dem Moment nicht auszusprechen wagt: dass er doch nicht so viel von diesen Jugendlichen hält, wie er anfangs noch dachte, da sie nur so tun, als wären sie unabhängig und rebellisch, in Wirklichkeit aber in großer Abhängigkeit zu ihren Eltern stehen. Sie sind sozusagen 'winzige Stimmen' in unserer Gesellschaft, die wenig bis kaum etwas bewirken können beziehungsweise werden.

Der zweite, unziterte Song trägt den Titel *Dreamer* und wird von der Band Supertramp performt. Lamothe selbst ist zu sehen, wie er hinter dem Steuer seines Leihwagens sitzt und mitsingt. Davor erklärt er im Voice-Over-Kommentar, wie ihn die lange, einsame Fahrt allmählich verrückt mache.

„Dreamer, you know you are a dreamer. Well can you put your hands in your head, oh no! [...] I said: 'Far out, what a day, a year, a laugh it is!'. You know, Well, you know you had it comin' to you, now there's not a lot I can do.“¹⁶⁰

Auch wenn sie nur selten von Lamothe eingesetzt wird, spielt die Musik doch eine sehr wichtige Rolle in *The Call of the Wild*. In den richtigen Momenten verleiht sie den Szenen eine Dramatik, erzeugt Spannung und versetzt die Rezipierenden in die jeweils beabsichtigte Stimmung.

„Wer [...] über die Wirkungen von Musik, von Rhythmen, Intervallen, den vegetativen Begleiterscheinungen und dem Zusammenspiel von Schnitt und Musik Bescheid weiß, der kann wirkungsästhetisch manipulieren. Dies ist ein vorrangiges Ziel von Filmmusik.“¹⁶¹

Die gesamte Musik, die in *The Call of the Wild* eingesetzt ist, kann als zeitgenössisch betrachtet werden. Dies lässt sich vielleicht mit folgendem Zitat erläutern:

„[...] Popular song makes available an arsenal of social and historical meanings for whose shadings the mass audience has far greater competence than the music of the classical era.“¹⁶²

159 Ebda., 0:52 – 0:54.

160 Ebda., 1:11f.

161 Becker, *Musik im Film*, S.19.

162 Fredericksen/Hendrykowska/Hendrykowski, *Music and Film*, S.36.

7.3.6 Schnitt

Den Schnitt betreffend verwendet Lamothe einige spezielle Verfahrensweisen um dem/der Rezipienten/in das Gefühl von Unmittelbarkeit zu geben. Als zum Beispiel bei Timecode 11:44 das Band in der Kamera voll ist, verdeutlicht er dies durch ein Standbild, oder als Sean Penn bei Minute 29 direkt in die Kamera von Lamothe schaut, hält er das Bild ebenso an und unterlegt den Blick mit einem Paukenschlag. Als er daraufhin beschließt, seine Kamera abzuschalten, folgt ein kurzer Blackscreen, um das aktuelle Nicht-Filmen dazustellen. Ebenso als Lamothe in der Wüste an den zwei identischen gelben Autos vorbeifährt unterstreicht er seine Verwunderung über den erneuten Zusammenstoß mit dem Filmteam von Sean Penn mit einem zweifachen Wiederholen der Passage, das letzteres sogar in Zeitlupe.

Eine weitere prägnante Stelle findet sich bei 93:48, als Lamothes Kamera scheinbar kaputt ist, jedoch langsam beginnt, wieder zu funktionieren. Das Bild, dass er durch seinen Sucher sieht, flimmert und rauscht, was er auch durch einen Effekt, den er in der Postproduktion hinzufügte, darstellt. In Wirklichkeit wurde unmittelbar danach wieder ein klares Bild aufgezeichnet.

Solche Techniken geben dem/der Rezipierenden das Gefühl, live mit dabei zu sein und gemeinsam mit Lamothe diese Forschungs- und Abenteuerreise zu unternehmen.

7.3.7 Zusammenfassung: Transparente Subjektivität

Durch die Analyse des Protokolls der Erzähltechniken kann Lamothe durchaus als autobiographischer Erzähler bezeichnet werden, was durch den Einsatz transparenter Subjektivität bestätigt wird.

Die Anwendung des New Journalism zeigt sich also neben der Filmdramaturgie auch in der Erzählform der Geschichte. Ron Lamothe ist zwar selten vor der Kamera zu sehen, jedoch kommentiert, moderiert und diskutiert er fast durchgehend das Gezeigte im Voice-Over und belässt es dabei nicht bei rein objektiven Äußerungen - sofern sich Moderation überhaupt grundsätzlich als objektiv bezeichnen lässt - sondern stellt Vermutungen auf und teilt dem Publikum seine Gefühle und Gedanken mit. Dadurch entsteht der Eindruck, der/die RezipientIn wäre unmittelbar selbst an der Forschung zum Thema *Christopher McCandless* beteiligt.

Resümee

In dieser Arbeit wurde der Versuch unternommen, die narrative Struktur des Dokumentarfilms *The Call of the Wild* zu verorten und zu kategorisieren. Zur Betrachtung herangezogen wurden unterschiedliche Methoden und Theorien, die sich mit Erzähltechnik beschäftigen. Hinsichtlich dieser wurde der Film in weiterer Folge analysiert. Die Auswahl der Methoden und Theorien erfolgte zum Einen mithilfe konkreter Aussagen des Filmemachers von *The Call of the Wild*, Ron Lamothe, der sich bezüglich der Gestaltung des Films äußerte und ihn dabei als Roadfilm im Stil eines reflexiven Direct Cinema beschrieb. Zum Anderen wurde der Film bezüglich einer Erzähltheorie im klassischen Sinn (Gérard Genette), die grundsätzlich auf jegliche Art von Text anwendbar ist, analysiert und schließlich noch anhand des New Journalism, einer ursprünglich aus dem Printjournalismus stammenden Methode, untersucht.

Zu Beginn wurden die Entstehung und der Inhalt des Films erläutert und Informationen zu Ron Lamothes Leben und Filmemachen dargelegt. Darüber hinaus wurden Pressestimmen betrachtet und analysiert. Nicht nur die wissenschaftliche Heran- und Vorgehensweise Lamothes wurden hierin positiv hervorgehoben, sondern auch sein filmtechnisches Schaffen, anhand dessen er eine fesselnde Erzählung entstehen ließ. Anschließend wurde der Begriff Dokumentarfilm definiert und jene für die vorliegende Arbeit relevante Theorien und Erscheinungsformen aus der Geschichte des Dokumentarfilms diskutiert: angefangen bei Grierson, Vertov und seinem Kino-Prawda, über Pierce, Kracauer und Bazin, die zwischen der Authentizität von Spielfilm und Dokumentarfilm keinen Unterschied sehen, bis hin zu Nichols, der in seiner Theorie die Bedeutung der Subjektverortung durch den Film hervorhebt.

In den folgenden Kapiteln vollzog sich nun die eigentliche Analyse der Erzählstruktur von *The Call of the Wild*. Diese begann mit der Erzähltheorie von Gérard Genette, die mithilfe von Tabellen und Diagrammen grafisch aufbereitet wurde, um einen Überblick seiner umfassenden Theorie zu schaffen. Insgesamt ist der Film sowohl auf einer intra-, als auch einer extradiegetischen Erzählebene erzählt, wobei die Positionen des Erzählers von homo- zum autodiegetischen wechseln. Lamothe nimmt außerdem alle fünf von Genette formulierten Funktionen des Erzählers, also sowohl die narrative und die ideologische Funktion, als auch die Beglaubigungs-, Regie- und Kommunikationsfunktion, ein. Die Filmdauer betreffend lässt sich festhalten, dass die Echtzeit der Geschehnisse stark gerafft wurde, Szenen im Verhältnis zu Summaries jedoch nicht zu kurz kommen. In der temporären Ordnung sind viele Zeitsprünge zu

verzeichnen, was durch den ständigen Wechsel der beiden Haupterzählstränge, die in etwa 14 Jahre auseinanderliegen, erklärt werden kann.

Im darauffolgenden Kapitel wurde untersucht, ob und inwiefern sich *The Call of the Wild* dem Direct Cinema oder dem Cinéma Vérité zuordnen lässt. Es wurde festgestellt, dass Lamothe in seiner Aussage, der Film wäre im Stil des Direct Cinema gedreht, die beiden Begriffe fälschlicherweise gleichsetzt. *The Call of the Wild* entspricht zu großen Teilen der Programmatik des Cinéma Vérité, da die drei Hauptsäulen dieser - Interaktion, Selbstreflexivität und Provokation - im Film stark zum Ausdruck kommen. Es folgte eine Auseinandersetzung mit Bill Nichols Theorie, die darauf hinauslief, dass *The Call of the Wild* nicht nur, laut Nichols Definition, ein reflexiver, sondern sogar ein performativer Dokumentarfilm ist. Dies erklärt sich in erster Linie durch die eindeutige Betonung der subjektiven Aspekte eines klassisch objektiven Diskurses.

Im Anschluss wurde das Thema Roadmovie beziehungsweise Roadfilm behandelt. Es wurde deutlich, dass der Film durchaus auf ein Modell, welches eigentlich für den Spielfilm entwickelt wurde beziehungsweise im Laufe der Spielfilmgeschichte entstand, angewandt werden kann. Die Analyse erfolgte anhand ausgewählter Szenen, die exemplarisch für dieses Genre sind, wie zum Beispiel der Lagerfeuerszene, in der Vergangenes reflektiert und über Zukünftiges gemutmaßt wird. Ron Lamothes Definition, *The Call of the Wild* sei ein Roadfilm, wird demzufolge in diesem Kapitel bestätigt.

Die Arbeit endet mit einem Kapitel über New Journalism. Hierin wurde zuerst untersucht, ob sich *The Call of the Wild* durch seine Dramaturgie her einem bereits bestehenden Modell zuordnen lässt. Es stellte sich heraus, dass der dramaturgische Aufbau in etwa Syd Fields Pradigma entspricht, was bedeutet, dass sich das ursprünglich für den Spielfilm entwickelte Modell auch auf dokumentarische Formate im Stil des New Journalism anwenden lässt. Nicht nur die Dramaturgie betreffend, sondern auch in Bezug auf die Länge des Beitrags richtet sich der Film mit 105 Minuten ebenfalls nach dem Schema des New Journalism. Neben der dramaturgischen Struktur und der Länge des Beitrags wurde *The Call of the Wild* auch hinsichtlich des dritten Teilaspekts des New Journalism, nämlich der transparenten Subjektivität, analysiert. Es stellte sich heraus, dass der Filmemacher durch die Verwendung von Voice-Over-Kommentaren, On-Camera-Appearance, Interviews, Footage-Material, Musik und speziellen Schnitttechniken einen subjektiven Einfluss bewusst offenlegen wollte.

Die narrative Struktur von *The Call of the Wild* ist sehr vielseitig. Sie bedient sich Erzähltechniken unterschiedlicher Modelle aus unterschiedlichen Bereichen. Nicht nur Dokumentarfilmtheorien, wie Cinéma Vérité und Nichols' performative Modus, finden sich in diesem Film wieder, sondern auch Modelle aus den Bereichen Literatur, Spielfilm und Journalismus. Aus allen fünf untersuchten Theorien geht hervor, dass die Betonung der Subjektivität im Vordergrund steht. Dadurch erhält der Film einen spannenden Charakter, der die Bindung der Rezipierenden ans Geschehen und an die Protagonisten verstärkt.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Diagramm 'Gewichtsverlust' (http://tifilms.com/wild/call_debunked.htm , 12.02.2012).....	11
Abbildung 2: Chris vor Bus in Alaska (http://tifilms.com/wild/call_debunked.htm , 12.02.2012).....	12
Abbildung 3: Grafik der Anachronien (Reise Lamothe).....	24
Abbildung 4: Grafik der Anachronien (Reise McCandless).....	24
Abbildung 5: Grafik der Dauer (nach Genette).....	27
Abbildung 6: Grafik 'ErzählerInnenpositionen' in The Call of the Wild.....	31
Abbildung 7: Grafik 'Erzählebenen' von The Call of the Wild.....	33
Abbildung 8: Paradigma von Syd Field (http://www.sydfield.com/paradigm.pdf , 24.01.2012).....	61

Tabellenverzeichnis

Tabelle 'Erzähltechnik'

Musik	On-Camera Appearance	Schnitt	News-/Found-Footage	Interviews
00:00:50-00:03:00 <i>Hunger Strike</i> von Temple of the Dog	00:00:30-00:02:00 Lamothe vorm Bus in Alaska; danach sieht man noch kurz eine Hand, wie sie einen Koffer öffnet	00:03:10-00:04:45 News-Footage Ausschnitte sind durch Bild- und Tonrauschen getrennt	00:03:10-00:04:45 News-Footage-Collage mit Nachrichten von der Zeit nach Chris' Tod	
		00:05:22-00:06:00 Fotos mit Klickgeräusch		
	00:09:20 Schatten von Kamera und Lamothe			
	00:11:07 Schatten von Lamothe			
		00:11:44 'Tape runs out' – wird verdeutlicht durch ein Standbild		
	00:14:37-00:14:45 Lamothe in der Wüste bei einem alten Bus			

Musik	On-Camera Appearance	Schnitt	News-/Found-Footage	Interviews
				00:15:16-00:16:25 In Bar in Hot Springs
				00:16:45-00:17:15 Schwimmer, der Salton Sea überquert
	00:18:15 im Rückspiegel des fahrenden Autos, in Beverly Hills			
				00:18:45-00:20:13 Schulkollege von Lamothe → Anwalt in Beverly Hills
				00:21:10-00:21:43 Nachbarin aus Kindheit von Chris
		00:22:20-00:23:30 Fotos von Chris aus seiner Schulzeit		00:22:30-00:23:30 Chris' Cross Country Coach in Highschool

Musik	On-Camera Appearance	Schnitt	News-/Found-Footage	Interviews
		00:23:40-00:23:50 Fotos von Fred und Ron (Zimmerkollege sowohl von McCandless als auch von Lamothe)		
				00:24:05-00:26:00 Fred → Zimmerkollege von McCandless (College) und Lamothe (Sommercamp)
		00:29:15-00:29:25 Penns Blick und Trommelschlag-Standbild		
		00:29:28-00:29:30 'I decide to turn my camera off'-wurde durch zwei Sekunden Blackscreen verdeutlicht		
				00:29:40-00:30:45 AbsolventInnen und ihre Zukunftspläne
		00:31:00-00:31:35 Abschlusszeremonie → Zuschnitt von damals ist in Zeitlupe	00:31:00-00:31:35 Aufnahmen von Lamothes College-Abschlusszeremonie	

Musik	On-Camera Appearance	Schnitt	News-/Found-Footage	Interviews
00:31:30-00:33:45 <i>Breed</i> von Nirvana			00:31:35-00:33:45 Gen-X-Collage mit Filmen, Serien und wichtigen Ereignissen von damals	
				00:33:45-00:34:25 Anwalt über Gen-X
	00:34:25-00:34:35 +00:34:50-00:35:00 Lamothes Hand am Lenkrad			
		00:36:10-00:36:40 Fotos von Chris' Auto, verbranntem Geld und Chris vor dem Auto		
			00:37:05-00:37:30 Found-Footage von Lamothe und Tom (Freund von Ron) über Tom	
				00:38:10-00:40:45 Gespräch von Lamothe und Tom
		00:39:50-00:40:05 das Vorbeifahren an den zwei gelben Autos wird weitere zweimal wiederholt; beim letzten mal in Zeitlupe		

Musik	On-Camera Appearance	Schnitt	News-/Found-Footage	Interviews
	00:40:53-00:41:01 Lamothe geht am See entlang			
		00:41:45-00:42:35 +00:43:40-00:43:55 Fotos von Chris auf seiner Reise; zwischengeschnitten bei Interview mit Tom		00:41:10-00:46:00 Tom über Chris und Afrikareise (am Lagerfeuer)
		00:44:00-00:45:45 Fotos von Afrikareise von Lamothe und Tom		
	00:46:20-00:46:57 Lamothe beim Autostoppen			
				00:47:10-00:49:45 Autofahrer (gepierct) → Jeff
				00:50:50-00:52:15 Autofahrer & - Insassen (3 Jugendliche)
00:52:20-00:53:13 <i>Tiny Voices</i> von Boxcar Racer				

Musik	On-Camera Appearance	Schnitt	News-/Found-Footage	Interviews
				00:57:00-00:57:15 Autofahrer (Paul)
		00:58:00-01:01:30 Fotos von Chris in Carthage, abwechselnd mit Local Shots in Carthage		00:59:55-01:00:05 Menschen in Carthage
	01:03:00-01:03:05 Lamothe in Carthage			
				01:05:05-01:06:00 Menschen in Bar in Carthage
				01:07:35-01:08:55 Truck Driver
		01:08:55-01:09:30 Foto von Wayne Westerberg wie er Karte von Chris hält; Zoom auf die Karte		
01:11:07-01:12:00 <i>Dreamer</i> von Supertramp	01:11:15-01:11:55 Lamothe singt beim Autofahren		01:11:07-01:12:00 Collage von Spielfilmausschnitten, die in Alaska gedreht wurden	

Musik	On-Camera Appearance	Schnitt	News-/Found-Footage	Interviews
		01:12:40-01:12:45 Foto von Chris in Alaska mit Elchgeweih, zwischengeschnitten bei Interview mit Reporter		01:12:10-01:14:35 Zeitungsreporter
				01:14:47-01:17:25 Sachbearbeiter und Laborant
				01:17:47-01:19:47 Männer in Bar in Alaska
		01:21:15-01:21:30 Fotos von Steve (Trapper) von damals, als er nach Alaska gekommen ist (1975) und vom Bus damals		01:20:10-01:23:50 Trapper → Steve Tawley
			01:22:15-01:22:30 Found-Footage von dem Bergwerk, das damals in der Wildnis von Alaska war	
		01:24:15 Fotos von Chris' Rucksack und dem Inhalt und von Chris selbst; zwischengeschnitten beim Interview mit Will Forsberg		01:24:15-01:28:45 Will Forsberg (mit Rucksack)

Musik	On-Camera Appearance	Schnitt	News-/Found-Footage	Interviews
		01:32:10-01:33:00 Fotos von Rons Reise in Alaska, weil Videokamera kaputt geworden ist; mit Klickgeräuschen unterlegt		
		01:33:00-01:33:41 Helikopter-Footage von Forsberg		
		01:33:48-01:34:00 Flimmern und schwarz-weiß; wie Lamothe es beim Dreh durch den Sucher sah		
	01:34:55-01:35:05 Lamothe sitzt vor dem Bus wie Chris auf einem Foto			
	01:35:20-01:35:40 Lamothe geht vom Bus weg auf die Kamera zu			
		01:35:58-01:40:30 Fotos von Chris beim Bus, beim Jagen, von seiner Liste,... & Local Shots im und um den Bus (von Lamothe)		
		01:42:00-01:42:45 Foto von Chris; Zoom auf		

Musik	On-Camera Appearance	Schnitt	News-/Found-Footage	Interviews
		seinen Arm (kein Arm im Ärmel-unklar)		
				01:44:55-01:46:00 22-jähriger Reisender (David Smith) liest Textstelle aus <i>Walden</i>
01:46:00-01:48:30 <i>King of the Road</i> von Roger Miller				

Tabelle 'Erzähldauer'

Sz= Szene; Su=Summary;

(Zeit in Klammern)=erzählte Zeit;

Zeit außerhalb der Klammern=Erzählzeit

00:00-03:10 (ungefähr in Echtzeit)	Sz	Lamothe beim/im Bus - Vorspann
1 Into the Primitive		
03:10-04:50 (ca. 3-4 Wochen)	Su	News-Collage
04:50-07:35	Su	Wieso Interesse? Vorgeschichte Lamothe- Vergleich
07:35-08:00	Su	Have you ever heard?-No
08:00-12:00 (ca. 2h)	Sz	Salton Sea/Salvation Mountain/Camps
... -15:00 (ca. 5h beides)		„Oh-My-God-Hotsprings“
... -16:25 (ca. 1h)		Bar in Salton City/Interviews
16:25-17:25 (ca. Echtzeit)		Interview mit Schwimmer
2 The Law of Club and Fang		
18:06-20:00 (ca. 18 Jahre)	Su	Chris' Kindheit bis College
--- (ca. 2 Stunden)	Sz	Interview mit Anwaltsfreund von Lamothe
20:00-22:10 (ca. 10 Jahre)	Su	Chris' Kindheit/Interview mit Nachbarin
22:10-23:30 (ca. 4 Jahre)	Su	High School - Zusammenfassung
23:30-26:00 (ca. 4 Jahre)	Su	College - Zusammenfassung
26:00-27:30 (ca. 4 Jahre)	Su	College Abschlusszeremonie
27:30-29:30 (ca. 1-2h)	Sz	Sean Penn Treffen
29:30-30:45 (ca. 30 min.)	Sz	Interviews Gen-Y mit AbsolventInnen
30:45-31:30	Su	Abschlusszeremonie damals
31:30-33:45 (ca. 10 Jahre)	Su	Gen-X Collage
33:45-35:45	Su	Kapitelzusammenfassung
3 The Dominant Primordial Beast		
35:45-36:45 (ca. 1 Woche)	Su	Beginn von Chris' Reise/Detrital Wash/Auto von Chris
36:45-44:00 (ca. 2-3 Tage)	Sz	Autofahrt mit Sean Penn

		Treffen + Statement am Lagerfeuer von Tom (Freund von Lamothe)
44:00-46:00 (ca. 1 Jahr)	Su	Afrika Trip v. Lamothe/Tom
4 The Toil of Trace and Trail		
46:22-58:00 (3-4 Tage bis 1 Woche)	Sz (Su)	Lamothe Hitchhiking (5 Hitches)
5 Who Has Won To Mastership		
58:00-01:01:15 (ca. 2-3 Monate)	Su	Carthage/Chris+Wayne Westerberg/Chris' Jobs dort und davor/Interviews
01:01:15-01:07:20 (ca. 2-3 Tage)	Sz (in Bar) Su (davor)	Lamothe in Carthage, Interviews kommen nicht zustande, in Bar
01:07:20-01:08:50 (ca. 1h)	Sz	Interview mit Truck-Driver
01:08:50-01:08:30	Sz	Karte an Wayne Westerberg
6 The Sounding of the Call		
01:10:00-01:12:00 (ca. 3-4 Tage)	Sz/Su	Lamothe ist nun Hitch; keine Anhalter, Ron singt – Alaska Collage
01:12:00-01:17:20 (ca. 5 h)	Sz	Interviews mit Reporter + Sachbearbeiter im Labor
01:17:20-01:19:45 (ca. 1h)	Sz	Interviews mit Leuten in Bar in Healey – was Leute über Chris denken – dumm
01:19:45-01:23:55 (ca. 2-3h)	Sz+Su	Treffen mit Steve Tawley →Trapper in Healey
01:23:55-01:28:55 (ca. 1h)	Sz+Su	Interview mit Will Forsberg – Letzter Hitch von Chris mit Rucksack
01:28:55-01:35:30 (ca. 2-3 Tage)	Sz (tlw. Su)	Lamothe geht in die Wildnis – Flussüberquerung, Bus gefilmt
01:35:30-01:41:23 (ca. 113 Tage)	Su	Über Chris beim Bus in der Wildnis bis zu seinem Tod; mit Abschlussworten von Lamothe
01:41:25-01:44:30	Su	Lamothe wieder zuhause, Enthüllung Nr. 3
01:44:30-01:46:00 (Echtzeit)	Sz	Junger Mann liest Textstelle aus <i>Walden</i>
ABSPANN		

Tabelle 'Erzählordnung'

A 10	Lamothe beim Bus
B 1 / 50	Collage von Nachrichten von damals
C 1 (ca.)	Vorgeschichte Lamothe/Parallelen zu Chris/Motivation für Film
D 30-5	Have you ever heard? No. (Interviews-Local Shots)
E 29	Salton Sea/Salvation Mountain, Buggy-Leute, Oh-My-God-Hot-Springs, Bar, Schwimmer (Interviews-Local Shots)
F 28 / 90-100	Beverly Hills, Interview mit Anwalt, Kindheit von Chris (Interview mit Nachbarin), High School (Interview mit Cross-Country Coach), College/Emory (Interview mit Zimmerkollegen von Chris und Lamothe)
G 90	College Abschlusszeremonie, Sean Penn, Interviews: AbsolventInnen
H 89	Abschlusszeremonie damals und Gen-X Collage
I 88	Lake Meat/Detrital Wash/ wo Chris sein Auto stehenließ
J 27	Vorher kurz Zusammenfassung von Tom's (Freund von Lamothe) Leben und dann Trip mit ihm. Im Auto – Sean Penn-Treffen – Gespräch im Auto + am Feuer
K 90	Trip nach Afrika von Lamothe und Tom und Co.
L 26	Lamothe beim Autostoppen → 5 Hichts
M 70	Chris & Carthage & sein Job bei Wayne Westerberg und Interviews
N 25	Interviews kommen nicht zustande, Lamothe in Carthage, in Bar in Carthage, Anruf von einem Produzenten vom Sean Penn-Film
O 87	Chris' finaler Hitch Rtg. Alaska- Interview mit Truck-Driver/Karte an Wayner „I now walk into the Wild.“
P 24	Lamothe ist nun der Hitch → bleibt jedoch einsam; er singt; Found-Footage-Collage von Alaska-Filmen
Q 23	Interviews mit Reporter und Sachbearbeiter im Labor (Enthüllung))
R 22	Bar in Healey – Interviews (Leute denken, Chris war dumm)
S 21 / 120-90	Steve-Trapper über sein Leben und über Bus (Geschichte und Einrichtung) & Jagen (Trappen) – Trappin' Cabin
T 20 / 68	Interview mit Will Forsberg/ Chris' letzter Hitch/Waldhütte in die eingebrochen wurde/ Rucksack von Chris- Enthüllung Nr. 2
U 19	Lamothe geht 'Into the Wild'- Flussüberquerung, Bus filmen,...
V 66-60	Chris in Wildnis bei Bus (Fotos von Chris' Kamera) & Chris Tod
W 4	Lamothe wieder zuhause – Enthüllung Nr. 3 → kein Arm im Ärmel ersichtlich
X ca. 10	Junger Mann liest Textstelle aus <i>Walden</i>
Y	Abspann

Quellenverzeichnis

- Becker, Jürgen (Hg.), *Musik im Film. VI. Münchner Symposion zum Film- und Medienrecht am 26. Juni 1992*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 1993.
- Bender, Theo, „Direct Cinema“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans J. Wulff/Theo Bender, <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Direct+Cinema&sid=40819128b575802a0b282489fd371590> 140/2007, 17.01.2012.
- Besenböck, Andreas, *Neue Wege im Dokumentarfilm. Micheal Moore und der New Journalism*, Dipl. Universität Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften 2006.
- Beyerle, Monika, *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1997. (zugl. Diss. Universität Frankfurt a. M. 1996).
- Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Filmart: an introduction*, New York: McGraw Hill⁸ 2008; (Orig. Reading: Addison-Wesley 1979).
- Cohan, Steven/Hark, Ina Rae, „Introduction“, *The road movie book*, Hg. Steven Cohan, Ina Rae Hark, London: Routledge Verlag 1997, S.1-17.
- Comolli, Jean-Louis, „Der Umweg über das direct“, *Bilder des Wirklichen. Texte zum Dokumentarfilm III*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8⁶ 2006, S. 218-240; (Orig. „Le détour par le direct“, *Cahiers du Cinéma*, Übersetz.: Barmann, Stefan/Hohenberger, Eva, N.209, 1969, Thesen 1.-20., und N.211, 1969, S.40-45, Thesen 21.-35.).
- Dabert, Dobrochna, „Music in the Cinema of Moral Anxiety“, *Music and film*, Hg. Don Fredericksen/, Poznań: Wydawn. Naukowe UAM 2002, S.101-111.
- Decker, Christof, *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen cinema direct*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1995.
- Eitzen, Dirk, „Wann ist ein Dokumentarfilm. Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus“, *Montage-AV* 07/2/1998, S.13-44.
- Engell, Lorenz, *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1992.
- Field, Syd, *Filme schreiben. Wie Drehbücher funktionieren*, Hamburg, Wien: Europa-Verlag 2001.
- Fredericksen, Don/Hendrykowska, Malkorzata/Hendrykowski, Marek (Hg.), *Music and Film*, Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM 2002.
- Fuxjäger, Anton, „Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwerrung.“ *Montage-AV* 16/2/2007, S.17-37.
- Genette, Gerard, *Die Erzählung*, Hg. Jochen Vogt, Stuttgart: UTB 1998.

Grammatikopulu, Despina, „Das Direct Cinema“, *Movie College*, Hg. Mathias Allary, <http://www.movie-college.de/filmschule/dokumentarfilm/directcinema.htm>, 13.01.2012.

Grob, Norbert/Klein, Thomas, „Das wahre Leben ist anderswo“, *Road Movies*, Hg. Norbert Grob, Thomas Klein, Mainz: Ventil 2006.

Haas, Hannes/Wallisch, Gian-Luca, „Literarischer Journalismus oder journalistische Literatur?“ *Publizistik* 36/3, 1991, S.298-314.

Harmanci, Reyhan, „Movie: Call of the Wild“, *San Francisco Chronicle*, <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2007/09/27/NSVJS9Q31.DTL> 27. September 2007, 6. April 2011.

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar: Metzler⁴ 2007.

Hohenberger, Eva, „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8⁶ 2006, S.9-34.

Hohenberger Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8⁶ 2006.

zu Hünigen, James, „Fly-on-the-Wall“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans J. Wulff/Theo Bender, <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Fly-on-the-Wall&sid=40819128b575802a0b282489fd371590> 140/2007, 02.01.2012.

Jahn-Sudmann, Andreas, „Kino-Pravda“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans J. Wulff/Theo Bender, <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Kino-Pravda&sid=40819128b575802a0b282489fd371590> 140/2007, 13.01.2012.

Khouloki, Rayd, „Proleptische narrations-plausibilisierende Strategien. Zur Beziehung von filmischen Gestaltungsmitteln und Narration“, *Probleme filmischen Erzählens*, Hg. Hannah Birr, Maïke Sarah Reinerth, Jan-Noel Thon, Jan-Noel, Berlin: Lit Verlag 2009. (aus: *Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte. Literaturwissenschaftliches Seminar*, Hg. Knut Hickethier, Bd. 27), S.157-177.

Klaus, Elisabeth, „Jenseits der Grenzen. Die problematische Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion“, *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, Hg. Joan Kristin Bleicher, Bernhard Pörksen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S.101 – 125.

Krakauer, Jon, „Death of an Innocent. How Christopher McCandless Lost His Way in the Wild's“, *Outside Magazine*, http://outsideonline.com/outside/features/1993/travel-pf-1993_into_the_wild_1-sidWCMDEV_049864.html Jänner 1993, 14. Mai 2011.

Krakauer, Jon, *Into the wild*, New York: Anchor 1997.

Laderman, David, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Texas: University of Texas Press 2002.

Lamothe, Ron, „The Call of the Wild: About“, *Terra Incognita Films*, Hg. Ron Lamothe http://tifilms.com/wild/call_intro.htm 2007, 24.01.2011.

- Lamothe Ron, „The Call of the Wild: Backstory“, *Terra Incognita Films*, Hg. Ron Lamothe http://tifilms.com/wild/call_intro.htm 2007, 24.01.2011.
- Lamothe Ron, „The Call of the Wild: Debunked“, *Terra Incognita Films*, Hg. Ron Lamothe http://tifilms.com/wild/call_intro.htm 2007, 24.01.2011.
- Lamothe, Ron, „The Call of the Wild: Introduction“, *Terra Incognita Films*, Hg. Ron Lamothe http://tifilms.com/wild/call_intro.htm 2007, 24.01.2011.
- London, Jack, *The Call of the wild*, Macmillan, Canada: 1903.
- Mills, Katie, „Revitalizing the Road Genre“, *The Road Movie Book*, Hg. Steven Cohan, Ina Rae Hark, London: Routledge 1997, S.307-330.
- Musser, Charles, „Cinéma Vérité und der neue Dokumentarismus“, *Geschichte des internationalen Films*, Hg. Jeffrey Nowell-Smith, Weimar: J.B.Metzler 2006, S.481-491.
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press 2001.
- O.N., "Call of the Wild", *Gareth Movies (Blog)*, <http://garethsmovies.blogspot.com/2008/02/call-of-wild.html> 28. Februar 2008, 14. April 2011.
- O.N., "The Call of the Wild", *Denver Film Society*, <http://www.denverfilm.org/filmcenter/detail.aspx?id=21455>, o. Z., 6, April 2011.
- Reschke, Anna, *Road Movies - Geschichten übers Unterwegssein. Vom Genre des Aufbruchs zum Genre des Ankommens*. Dipl., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2010.
- Schulz, Bernd, *Lexikon der road movies. Von „Easy Rider“ bis „Rain Man“, von „Thelma & Louise“ bis „Zugvögel“, von „Bonnie and Clyde“ bis „Natural born Killers“*, Berlin: Lexikon-Imprint-Verlag 2001.
- Sherman's March*, Regie: Ross McElwee, USA 1986.
- Southern, Nathan, „The Call of the Wild (2007)“, *The New York Times*, <http://movies.nytimes.com/movie/422332/The-Call-of-the-Wild/overview>, ohne Zeitangabe, 14. April 2011.
- The Call of the Wild*, Regie: Ron Lamothe, USA 2007.
- Thoreau, Henry David, *Walden*, New York: Norton 1951.
- Wulff, Hans J., „Caméra Provocateur“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans J. Wulff/Theo Bender, [http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Cam %E9ra+provocateur&sid=40819128b575802a0b282489fd371590](http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Cam%20E9ra+provocateur&sid=40819128b575802a0b282489fd371590) 14/2007, 10.01.2012.
- Wulff, Hans J., „Cinéma Vérité“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans J. Wulff/Theo Bender, [http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Cin %E9ma+V %E9rit %E9&sid=40819128b575802a0b282489fd371590](http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Cin%20E9ma+V%20E9rit%20E9&sid=40819128b575802a0b282489fd371590) 14/2007, 17.01.2012.

Wulff, Hans J., „Diegese“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans J. Wulff/Theo Bender, <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Diegese&sid=dcd68b62b08261b06f235c927e7c2307> 140/2007, 09.01.2012.

Wulff, Hans J., „Direct Cinema: Dramaturgie“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans J. Wulff/Theo Bender, <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Direct+Cinema%3A+Dramaturgie&sid=40819128b575802a0b282489fd371590> 140/2007, 14.01.2012.

Wulff, Hans J./von Keitz, Ursula, „Dokumentarfilm“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans J. Wulff/Theo Bender, <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Dokumentarfilm&sid=40819128b575802a0b282489fd371590> 140/2007, 11.01.2012.

Young, Neil, „The Call of the Wild: [8/10]“, *Neil Youngs Filmlounge* <http://www.jigsawlounge.co.uk/film/reviews/december-roundup-1-the-call-of-the-wild-plus-briefer-comments-on-cthulhu-hohokam-etc/> 6. Dezember 2007, 8. Jänner 2012.

Young, Neil, „The Call of the Wild: [9/10]“, *Neil Youngs Filmlounge* <http://www.jigsawlounge.co.uk/film/reviews/bradford-international-film-festival-2008-including-three-petzolds-two-bennings-in-bruges-etc/>. März 2008, 23. März 2011.

Anhang

Abstract (Deutsch)

In vorliegender Arbeit findet eine Verortung der Erzählweise des Dokumentarfilms *The Call of the Wild* statt. Um die narrative Struktur zu analysieren werden unterschiedliche Modelle und Theorien herangezogen, die sich mit Methoden des Erzählens beschäftigen.

Gérard Genettes *Diskurs der Erzählung* dient zur allgemeinen Festlegung des narrativen Aufbaus. Im Anschluss folgt eine Zuordnung von *The Call of the Wild* im dokumentarfilm-theoretischen Kontext. Direct Cinema und Cinéma Vérité stehen dabei in direktem Vergleich, wobei im Zuge dessen festgestellt wird, dass der Film im Stil des Cinéma Vérité gestaltet ist. Daraufhin ergibt eine Untersuchung der Modi Bill Nichols', dass *The Call of the Wild* als performativer Dokumentarfilm einzustufen ist. Im darauffolgenden Kapitel wird der Film anhand einer detaillierten Analyse von vier Szenen dem eigentlichen Spielfilmgenre *Roadmovie* zugeschrieben. Das letzte Modell, New Journalism, ist eine Form des Journalismus. Die grundsätzlich objektive Berichterstattung wird dabei bewusst durch subjektive Aspekte ergänzt. Eine Analyse hinsichtlich der wichtigsten Punkte des New Journalism ergibt, dass sich dieser spezielle Reportagestil in *The Call of the Wild* widerspiegelt.

Abstract (English)

This thesis is working out a characterization of the documentary *The Call of the Wild*. It is based upon the narrative structure of the documentary. Various models and theories which are dealing with different methods of narration are drawn up to analyse and utilize the narrative structure of the documentary.

Gérard Genettes work, *Diskurs der Erzählung*, is used to identify the general narrative structure. In addition *The Call of the Wild* is assigned within a documentary-film theoretical context. Direct Cinema and Cinéma Vérité are compared, and through this comparison it will be deduced that the film can be related to the narrative style of Cinéma Vérité. The next chapter discusses Bill Nichols' modes of documentary with the conclusion that *The Call of the Wild* could be categorized as a performative documentary. The sections that follow make a detailed analysis of four specific scenes and discuss the possibility of the film having the narrative structure of the actual movie genre *Roadmovie*. The last model to be used is that of New Journalism. In this special form of journalism the generally objective reports get complemented through subjective aspects. Through the analysis of *The Call of the Wild* focusing on the most important features of New Journalisms, it is concluded that the documentary belongs to this specific reportage genre.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name Martina Wilhelmine Priglinger
Geburtsdatum 12. Juni 1986
Geburtsort Schwarzach im Pongau

Ausbildung

09/2006 bis 2012 **Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft**
Universität Wien

03/2010 bis 09/2010 **Erasmus Auslands-Stipendium**
Freie Universität Berlin, Institut Filmwissenschaft

09/2005 bis 07/2006 **Studium der Romanistik/Spanisch**
Karl-Franzens-Universität Graz

07/2005 **Matura und Abschluss der Ausbildung zur Kindergartenpädagogin**
*Bundesbildungsanstalt für Kindergartenpädagogik
Bischofshofen*

Praktika und Zusatzqualifikationen

seit 09/2011 **Ö1 Wien**
- Radiobeitragsgestaltung bei den Sendungen
Moment. Leben Heute und *Rudi Radiohund*

08/2011 **Radio Orange Wien**
- Freier-Radio-Grundkurs

06/2010 bis 09/210 **UniRadio Berlin/Brandenburg**
- Radiobeitragsgestaltung

10/2008 bis 11/2008 **Theater am Lend Graz**
- Regieassistent bei Dieter Boyer, Produktion *In Bahnen*

03/2007 bis 11/2007 **Zeitschrift: Datum Wien**
- Sprecherin von Podcasts, Rubrik: *Seiten der Zeit*

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe. Ich habe dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt. Diese Arbeit stimmt mit der von dem Begutachter beurteilten Arbeit überein.

Wien, im Mai 2012

Martina Wilhelmine Priglinger