



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Migration im österreichischen Dokumentarfilm.
Untersuchung der Authentisierungssignale anhand
ausgewählter Beispiele“

Verfasserin

Eva Maria Hödlmoser

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

Vorwort

Im Laufe meiner Tätigkeit bei der ORF-Pressestelle war ich 2011 sowohl bei der ersten Preisverleihung des Österreichischen Filmpreises als auch bei der Diagonale zugegen. Es waren meine ersten Begegnungen mit „Bock for President“ und „Schwarzkopf“. Bei meiner Entscheidung, eine Diplomarbeit zum Thema Migration im österreichischen Dokumentarfilm zu schreiben, fiel mir auch Nina Kusturicas „Little Alien“ in die Hände. Es war mir ein Anliegen, diese drei Filme trotz oder gerade wegen ihrer Inhomogenität, in der Arbeit zu vereinen. Bei meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte möchte ich mich für die zahlreichen Anregungen zum Thema bedanken: Von der ersten Sprechstunde an, worin ich die Betreuungszusage erhielt, hatte er hilfreiche Literaturtipps parat. Auch den Kollegen im Diplomandenseminar gilt mein Dank, da hier häufig nützliche Denkanstöße fielen.

Meinen Eltern möchte ich an dieser Stelle für die bedingungslose Unterstützung, nicht nur während der Diplomarbeit, sondern während meines gesamten Ausbildungsverlaufs danken.

Menschen wie Ute Bock waren meiner Diplomarbeit Motiv. Danke an sie und alle, die es ihr gleich tun!

Vorbemerkung zur Schreibweise

In den Fußnoten werden die besprochenen Dokumentarfilme bei Angabe des Timecodes (TC) wie folgt abgekürzt:

„Little Alien“:	LA
„Bock for President“:	BfP
„Schwarzkopf“:	SK

Auf geschlechtsneutrale Formulierungen wurde aus Gründen der Lesbarkeit verzichtet. Im Text sind immer beiderlei Geschlechter gemeint. Dennoch wurde (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) auf möglichst geschlechtsneutrale Formulierungen geachtet.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	i
Einleitung	1
I. Theorie und Geschichte	4
1. Dokumentarfilm und Wissenschaft: Begriffsbestimmung und Theorie	4
1.1 Grierson - Der Beginn des „kreativen Aktualitätenfilms“	4
1.2 Vertov – Konstruktivistische Dokumentarfilmtheorie	5
1.3 Wildenhahn – Wider den „synthetischen Film“	5
1.4 Nichols - Reflexive Dokumentarfilmtheorie.....	6
1.5 Scheinfeigel, Guynn – Semiotische Bedingungen im Dokumentarfilm	7
1.6 Hattendorf und Hohenberger - Authentizität und Realität im Dokumentarfilm	8
1.7 Kluge und Odin – Film in der Wahrnehmung der Zuseher	10
1.8 Carroll und Schillemans – Moderne Dokumentarfilmtheorie	11
2. Die Geschichte des Dokumentarfilms	13
2.1 Die vermeintlichen Anfänge	13
2.2 Erste Dokumentarfilme - Flahertys „Nanook“ und „Moana“	13
2.3 Dokumentarismus als Mittel der Propaganda	14
2.4 Avantgardistische Konzepte im frühen Dokumentarfilm	15
2.5 Der Dokumentarfilm auf der Suche nach der unverfälschten „Wahrheit“	16
2.6 Der reflexive Ansatz im postmodernen Dokumentarfilm	17
2.7 Dokumentarisches Filmschaffen von den 1980ern bis heute	18
II. Dokumente der Wirklichkeit – Wahrheit oder Authentizität?	19
1. Im Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Wahrheit	19
1.1 Michel Foucaults Begriff von Wahrheit	20
1.2 Die (Un-)Sicherheit der Wahrheit	21
2. Zwischen Objektivität – Kunst und Realität	22
2.1 Das Dokument als Kunstwerk.....	23
2.2 Zwei Momente der Realität.....	25
3. Inszenierung und Authentisierung	26
3.1 Das Authentische am Dokumentarfilm nach Hattendorf	28
Kritik des Begriffes filmischer Authentizität	29
3.2 Die Realistische Methode nach Alexander Kluge	30

III.	Die ausgewählten Dokumentarfilme und ihre Hintergründe.....	32
1.	Politischer und gesellschaftlicher Überblick zur Migration in Österreich.....	32
1.1	Einführung in die Begrifflichkeiten.....	32
1.2	Österreich als Immigrationsland	34
2.	Zu den Dokumentarfilmen.....	38
2.1	Nina Kustorica und der Dokumentarfilm „Little Alien“	38
	„Little Alien“ Synopsis.....	39
2.2	Houchang und Tom-Dariusch Allahyari und die Bock-Schützlinge	41
	„Bock for President“ Synopsis	43
2.3	Arman T. Riahi und die „Schwarzköpfe“	45
	„Schwarzkopf“ Synopsis	46
IV.	Analyse der Authentisierungssignale.....	48
1.	Authentisierungssignale in „Little Alien“	49
1.1	Dominante Authentisierungssignale im Film	49
1.2	Szenenanalyse	53
	Szenenbeispiel 1: Junge Migranten wollen nach Europa.....	54
	Szenenbeispiel 2: Migrantinnen lernen Xenophobie kennen	60
	Szenenbeispiel 3: Telefonat in Griechenland	64
	Szenenbeispiel 4: Junge an der europäischen Grenze.....	66
2.	Authentisierung in „Bock for President“	68
2.1	Dominante Authentisierungssignale im Film	68
2.2	Szenenanalyse	72
	Szenenbeispiel 1: Eine Wohneinheit im Vereinshaus	73
	Szenenbeispiel 2: Ute Bock besucht einen Asylsuchenden	77
	Szenenbeispiel 3: Song for Ute	81
3.	Authentisierung in „Schwarzkopf“	84
3.1	Dominante Authentisierungssignale im Film	84
3.2	Szenenanalyse	88
	Szenenbeispiel 1: Komponieren und Erinnerungen.....	89
	Szenenbeispiel 2: Die jugendlichen „Schwarzköpfe“ stellen sich vor	94
	Szenenbeispiel 3: Nazar bricht Dreh ab.....	97
V.	Authentisierung in der Wahrnehmung des Publikums.....	101
1.	Dokumentarisierende Lektüre der Filme	101
2.	Dokumentarfilm als Information über die Wirklichkeit	105
3.	Aktivierung des Rezipienten im Dokumentarfilm	107

Resümee	112
Literaturverzeichnis	I
Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	VII
Anhang	VIII
Eidesstattliche Erklärung	VIII
Abstract.....	IX
Lebenslauf der Verfasserin	X

Einleitung

Fiktion. Das mag als ein unpassender Anfang für eine Diplomarbeit zum Thema Dokumentarfilm anmuten – ist es aber bei näherer Betrachtung nicht: Menschen erzählen ihr Leben in Geschichten, sie bilden Sinnzusammenhänge, die von Natur aus nicht vorhanden wären, sie verknüpfen Ereignisse und erzeugen eine Fiktion. Das ist es, was Michel Foucault zu den „Technologien des Selbst“ zählt. Ein Dokumentarfilm ist, wie jeder Spielfilm auch, auf eine bestimmte Art fiktional. Allerdings strebt er danach, anders als ein Spielfilm, eine Wirklichkeit wiederzugeben. Die Wirklichkeit, nicht im Sinn der Wahrheit, sondern im Sinn einer authentischen Gestaltungsweise. Diese vom Regisseur empfundene Realität drückt er mittels Bild, Ton, Montage etc. aus. Der Zuseher nimmt das filmische Produkt wahr und leistet zusehend eine Denkarbeit, durch die er den Film erst komplettiert. Es gibt zahlreiche, unterschiedlichste Dokumentarfilme, die jedoch, wenn sie als solche funktionieren wollen, eines gemeinsam haben: die Generierung von Authentisierungssignalen im filmischen Produkt.

In der folgenden Arbeit werden drei österreichische Dokumentarfilme zum Thema Migration auf ihre Authentisierungsverfahren hinterfragt. Die Auswahl zu den Dokumentarfilmen erfolgte aufgrund ihrer Popularität, ihrer Ähnlichkeiten in inhaltlichen Schwerpunkten, ihrer Aktualität und ihrer Unterschiedlichkeit in den filmischen Gestaltungsweisen.

Nina Kusturicas „Little Alien“¹ aus dem Jahr 2009 versucht auf einfühlsame Weise den Schicksalen einzelner minderjähriger Migranten nachzugehen, die in Europa stranden. Der Film zeichnet sich durch inszenatorische Zurückhaltung aus. Mit über 30.000 Zuschauern in österreichischen Kinos und über dreißig Einladungen zu internationalen Filmfestivals versucht dieser Dokumentarfilm auch in Schulen am öffentlichen Diskurs zum Thema Migration teilzunehmen.² „Bock for President“³ erlangte nicht zuletzt aufgrund seiner Protagonistin, der Flüchtlingshelferin Ute Bock, mediale Aufmerksamkeit. Nach seiner Premiere bei der Viennale 2009 wurde der Dokumentarfilm von Houchang und Tom-Dariusch Allahyari mit dem ersten

¹ Little Alien, Regie: Nina Kusturica. Ö: Mobilefilm Produktion, 2009. Originalfassung: DVD Limited Edition, 2009/2010. 94’.

² Little Alien. <http://www.littlealien.at/film.html> (18.05.2012).

³ Bock for President, Regie: Houchang u. Tom-Dariusch Allahyari. Ö: Houchang Allahyari Filmproduktion, 2009. Originalfassung: DVD Hoanzl, 2010. 90’.

Österreichischen Filmpreis 2011 ausgezeichnet.⁴ Arman T. Riahi's Dokumentarfilm „Schwarzkopf“⁵, der sich der jugendlichen Zielgruppe verschrieben hat und durch Schulaufführungen zahlreiche Zuseher anlocken könnte, gewann bei der Diagonale 2011, wo er auch Premiere feierte, den Publikumspreis.⁶

Die Arbeit gliedert sich in einen einleitenden Teil, der die Theorie und Geschichte des Dokumentarfilms veranschaulicht. Von ersten definitorischen Versuchen und Schwierigkeiten, Dokumentarfilm als einheitlichen Begriff zu fassen und den gesellschaftspolitischen Ansprüchen, den die Wissenschaft an den Dokumentarfilm stellt(e), berichtet der erste Teil des ersten Kapitels. Der zweite Teil bietet eine Beschreibung der geschichtlichen Entwicklung der Gattung in einem Überblick von den Anfängen in den 1920er Jahren bis hin zu den aktuellen Dokumentarfilmformen.

Der Dokumentarfilm erhebt den Anspruch, „wahre“ Aussagen über die Realität zu treffen. Das zweite Kapitel geht der Frage nach, was man unter Wirklichkeit und Wahrheit versteht. Ebenso wird das häufige Kriterium der Objektivität im Dokumentarfilmschaffen besprochen. Da allerdings nicht jeder Dokumentarfilmmacher versucht, objektiv zu arbeiten, und die Filme dennoch den Anspruch auf (tlw. auch subjektive) Wirklichkeitsdarstellung erheben können, präsentiert dieser Abschnitt der vorliegenden Arbeit Authentizität als zentralen Gestaltungsbegriff des Dokumentarfilmschaffens.

Die gesellschaftlichen und politischen Zusammenhänge von Migration werden überblicksmäßig im dritten Kapitel gemeinsam mit den Inhalten und Hintergründen der drei ausgewählten Dokumentarfilme besprochen. Auch biografische Daten der Regisseure und ihre Herangehensweise an die Filme werden dargestellt.

Das vierte Kapitel stellt den Kern der Arbeit dar: Hierin werden die Filme auf ihre Authentisierungssignale hinterfragt. Die Analyse bezieht sich zunächst immer auf den Film als Ganzes: Dabei werden filminhärente Merkmale wie die Dramaturgie, Darstellungsweise, Interviewstrategie, etc., die zur Authentisierung beitragen, angeführt. Die Facetten filmischer Gestaltungsmitteln werden anschließend in Analysen

⁴ Bock for President. <http://www.bockforpresident.at/> (05.05.2012).

⁵ Schwarzkopf, Regie: Arman T. Riahi. Ö: Golden Girls Filmproduktion, 2011. Originalfassung: DVD Thimfilm, 2011. 89'.

⁶ Schwarzkopf. <http://www.schwarzkopf-derfilm.com/> (05.05.2012).

einzelner Szenen beleuchtet. Hierbei spielen Kamerahandhabung, Schnitt, Lichtverhältnisse, Einfärbung, Bildkomposition, Montage, Verwendung des Originaltons etc. eine bedeutende Rolle. Auch filmexterne Komponenten tragen zu einer stimmigen Gesamtsituation bei, die wiederum die Authentisierung bedingt. All diese Komponenten werden im vierten Kapitel analysiert, wobei hier wieder Theorien zum Dokumentarfilm aufgegriffen und auf ihre Anwendbarkeit überprüft werden.

Nachdem ein Film fertig produziert wurde, ist er dennoch nicht komplett: Im fünften und letzten Kapitel wird auf die Grundvoraussetzung des Funktionierens jedes Authentisierungssignals genauer eingegangen: Den Rezipienten. In den Köpfen der Zuseher realisiert sich der Film erst vollständig. Seine Wahrnehmung entscheidet über die authentisierende Kraft der Gestaltungsmittel eines Dokumentarfilms. Und so werden einige Theorien zur dokumentarisierenden Leseweise hier mit Szenen aus den ausgewählten Dokumentarfilmen in Beziehung gesetzt.

I. Theorie und Geschichte

1. Dokumentarfilm und Wissenschaft: Begriffsbestimmung und Theorie

Um die vorliegende Arbeit sinnvoll in einen wissenschaftlichen Kontext zu bringen, bedarf es zunächst einer Klärung der Begrifflichkeiten. Kein einfaches Unterfangen, denn der Begriff Dokumentarfilm wird – als Gattung oder als Genre – oft in Frage gestellt. Ob seiner vielfältigen Ausprägungen stellt sich der Dokumentarfilm als schwer fassbar dar. Die Filme weisen weder ästhetische, formelle noch inhaltliche Kohärenz auf. Im Folgenden werden die wesentlichen Eigenschaften des Dokumentarfilms und die Problematik der Definition untersucht. Weiters sollen wesentliche Theorien zum Dokumentarfilm dargelegt werden.

1.1 Grierson - Der Beginn des „kreativen Aktualitätenfilms“

John Griersons in den 1920er Jahren gegebene Charakterisierung des Dokumentarfilms mit „creative treatment of actuality“ stellt nicht nur einen ersten gelungenen Versuch dar, das damals in der Entstehung begriffene Genre zu definieren – sie wird bis zum heutigen Tag, fast neunzig Jahre später, als Definition herangezogen. Dokumentarfilm gilt als Praktik, deren Subjekt(e) und Situationen auch außerhalb des Films in der realen Welt existieren.⁷ Hans Jürgen Wulff bestimmt den Dokumentarfilm als „Filmform, die ausdrücklich auf der Nichtfiktionalität des Vorfilmischen besteht“⁸. Beiden Ansätzen ist abzuleiten, dass dem Dokumentarfilm ein besonderes Verhältnis zur Realität nachgesagt werden kann.

Dem Dokumentarfilm wird ein gewisser Abbildungscharakter zuerkannt. Die Möglichkeit, die Realität wiederzugeben und den Bildern einen dokumentarischen Wert zuzusprechen, mag auch aufgrund der technischen Entwicklung des Films naheliegen. Das bewegte Bild hat seine technologischen Wurzeln im ruhenden Bild – in der Fotografie. Fotografien können ein Dokument der Wirklichkeit sein. Eadweard Muybridges betrieb mit seinen Serienfotografien erste Versuche, mittels Aneinanderreihung von Einzelbildern Bewegungsabläufe zu dokumentieren. Diese

⁷ Vgl. Documentary. In: Blanford, Steve/Barry Keith Grant/Jim Hiller (Hrsg.). The Film Studies Dictionary, London: 2001, S. 73.

⁸ Wulff, Hans Jürgen: Dokumentarfilm. In: Bentele, Günter/Hans-Bernd Brosius/Otfried Jarren (Hrsg.): Lexikon der Kommunikations- und Medienwissenschaft, Wiesbaden: 2006, S. 48.

Bilder wurden als exakte Wiedergabe der Realität verstanden, man sprach den Fotografien einen objektiven Status zu.

In der technischen Weiterentwicklung des Films, worin bewegtes Bild, Ton und Montage aneinander treffen, liegt ein Mehrwert. Das bewegte Bild im Film hat nicht mehr eine reine Abbildfunktion. Es werden Geschichten erzählt, fiktionale Strategien kommen zum Einsatz. Somit ist es naheliegend, dass Alexander Kluge die Herkunft des Films und somit auch des Dokumentarfilms, in der Literatur sieht.⁹ Menschen erzählen Geschichten, der Dokumentarfilmer erzählt Geschichten aus dem Leben. Die filmischen Möglichkeiten diese realen Geschichten zu erzählen, nehmen verschiedenste Gestalten an.

1.2 Vertov – Konstruktivistische Dokumentarfilmtheorie

Verglichen mit der Entstehung des Gegenstandes setzt die Dokumentarfilmforschung in den 1970ern relativ spät ein. Nur vereinzelt waren in den 1920er Jahren Theorien zum dokumentarischen Schaffen zu finden. Neben John Grierson, bekennt sich Dziga Vertov zum Dokumentarfilm: Er bezeichnet die Kamera als eine Art optimiertes menschliches Auge. „Ich bin Kinoglaz. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann.“¹⁰ Geprägt von der russischen Revolution wendet sich Vertov vom Theater ab, das für ihn die bourgeoise Tradition und somit Rückständigkeit symbolisiert. Der Dokumentarfilm sei das Revolutionäre an der Filmkunst, indem er in die „revolutionäre Gegenwart“ eingreife, sie montiere und dadurch über das Jetzt hinauszuweisen vermag.¹¹

1.3 Wildenhahn – Wider den „synthetischen Film“

Klaus Wildenhahn, der sich in seinen Lesestunden oft auf Vertov bezieht, definiert den Dokumentarfilm im Gegensatz zum „synthetischen Film“ (Spielfilm), worin er das

⁹ Vgl. Kluge, Alexander: Wort und Film. Mit Edgar Reitz und Wilfried Reinke [1965]. In: Christian Schulte (Hrsg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. 3. Aufl. Berlin: 2011, S. 19-36, S. 35.

¹⁰ Vertov, Dziga: KINOKI – Umsturz [1923]. In: Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 67-77, S. 74.

¹¹ Vgl. Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: dies. (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 9-33, S. 11.

Politische vermesse.¹² Die Protagonisten im Dokumentarfilm, so Wildenhahn, übernehmen das Zepter; der Filmemacher trete zurück und lässt die Dinge vor der Kamera geschehen. So würden, laut Wildenhahn, jene zu Wort kommen, die sonst nicht am Diskurs teilnehmen.¹³

Wildenhahn, der Dokumentarfilmtheorie auch als Gesellschaftskritik versteht, veröffentlicht seine Theorien zu einer Zeit, in der der Grundtenor der Diskussionen zum Dokumentarfilm bereits ein ganz anderer ist. Eva Hohenberger reiht ihn gemeinsam mit Grierson und Vertov in die Reihe der Normativen Theoretiker ein. Sie vertreten einen Sollzustand und beziehen sich vorrangig auf gesellschaftspolitische und ästhetische Wirkungsweisen des Dokumentarfilms.

1.4 Nichols - Reflexive Dokumentarfilmtheorie

Vorherrschend in den Theoriemeinungen der 1970er war die Reflexion über die Darstellbarkeit von Realität. Die Kamera galt nicht mehr als verbessertes menschliches Auge und als bestes Mittel die Wirklichkeit objektiv darzustellen. Ihre Wirkung wird hinterfragt, der Einfluss der Filmemacher wird kritisch betrachtet. Der rein beobachtende Filmstil des *Direct Cinema*¹⁴ gerät, seiner idealistischen Ansprüche zum Trotz, in das Visier der Kritiker und der Theoretiker.

Als bekanntester Vertreter der reflexiven Theorie gilt Bill Nichols. Er sieht Dokumentarfilme nicht als Dokumente an, sondern spricht ihnen eine „document-like quality“¹⁵ zu. Der institutionelle Rahmen, die Gemeinschaft von Filmemachern, der Korpus von Texten und die Zuschauer samt ihren Erwartungen stellen, Nichols zufolge, die definitorischen Parameter zur Bestimmung eines Dokumentarfilms dar.¹⁶ Die dokumentarischen Textsorten unterteilt er dabei in sechs Kategorien, die zugleich eine Periodisierung des dokumentarischen Schaffens darstellen: Assoziativ

¹² Vgl. Wildenhahn, Klaus: Über den synthetischen und dokumentarischen Film. Vierte Lesestunde: Kinoauge. Grundsätzliche Unterscheidungen [1975]. In: Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 115-127, S. 115.

¹³ Vgl. Wildenhahn, Klaus: Über den synthetischen und dokumentarischen Film. Siebente Lesestunde: Das Problem einer Ästhetik (1): Beharrliches Bestehen auf der dokumentarischen Form; eine Forderung mitsamt Abschweifungen zum poetischen Film [1975]. In: Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 128-138, S. 131.

¹⁴ Siehe Kap.I.2.5.1.

¹⁵ Nichols, Bill: Introduction to Documentary. Bloomington: 2001, S. 38.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 20ff.

zusammengefügte Bilder, deskriptive Passagen, konstruktivistische Schnitte bezeichnet er als *poetischen Modus* (1). Im *expositorischen Modus* (2) sind Nichols zufolge der Kommentar und die Argumentation vorherrschend. Die Stärken des *beobachtenden Modus* (3), dem Filme des *Direct Cinema* zuzuordnen sind, liegen ihm zufolge im Erfassen des gesellschaftlichen Treibens samt seiner Eigendynamik. Im *partizipatorischen Modus* (4) greifen die Filmemacher in das Geschehen vor der Kamera mit ein. Sie treten mit den sozialen Akteuren in Kontakt, wie es die Vertreter des *Cinéma Vérité* (Kap. 1.2.5.2) tun. Der *reflexive Modus* (5) der dokumentarischen Gattung thematisiert, dass Filme immer nur Repräsentation von Wirklichkeit, jedoch nie die Wirklichkeit selbst sind und macht damit die Problematik der Darstellung von Wahrheit und Realität zum Thema.¹⁷ Im *performativen Modus* (6) versucht der Filmemacher nicht mehr seinen eigenen Standpunkt zu dem von ihm gewählten Thema zwecks höchstmöglicher Objektivität zu verschleiern, sondern stellt sein Verhältnis zum Thema (und teilweise auch sich selbst) in den Mittelpunkt.

Nichols spricht dem Dokumentarfilm „spezifisch eigene Signifikationsverfahren“¹⁸ zu. Als Basis dafür sieht er die Adressierungsweisen, die im Dokumentarfilm die formale Ordnung ausmachen. Anhand der direkten oder indirekten Adressierung im Zusammenhang mit der Bild/Ton-Synchronität bestimmt er ihre ästhetische Ausformung und Wirkungsweise. Indirekte Adressierungsweisen im Dokumentarfilm dienen, ihm zufolge, weniger um die Diegese voranzutreiben, als eine Erklärung zu untermauern.¹⁹ Die Stimme eines Sprechers hingegen stellt bei nicht-synchroner Bild/Ton-Ebene einen allwissenden Kommentar dar, wobei die Bilder zur Illustration dienen.

1.5 Scheinfeigel, Guynn – Semiotische Bedingungen im Dokumentarfilm

Einen umfassenden Begriff von Dokumentarfilm findet man bei Eva Hohenberger, die ihn, ähnlich Nichols Modell, neben der institutionellen, sozialen Produkt-Ebene, auch durch die pragmatische Ebene definiert. Vom Spielfilm könne man den Dokumentarfilm durch die „Aktivierung realitätsbezogener Schemata“²⁰ abgrenzen. Im

¹⁷ Siehe Kap.1.2.6.

¹⁸ Nichols, Bill: Dokumentarfilm – Theorie und Praxis [1976]. In: Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 148-164, S. 149.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 152.

²⁰ Hohenberger (2006), S. 20f.

Gegensatz zum Spielfilm klassifiziert der Zuseher das Gesehene als Bild der Wirklichkeit. Diese Klassifikation ist Folge eines pragmatischen Prozesses. In diesem wird die Beziehung des Zeichens zum Zeichenbenutzer bestimmt.

Als „figura“, als Kopie oder „Abdruck einer vergangenen Realität“²¹, bezeichnet Maxime Scheinfeigel in diesem Zusammenhang den Dokumentarfilm, der durch seine Bilder immer zugleich auf nicht mehr aktuelle Zustände verweist. Diese Bilder, die sich auf abwesende Dinge beziehen, haben somit symbolischen Charakter. Nicht bedeute der Dokumentarfilm, laut Scheinfeigel, die Realität, sondern er liefere einen „Eindruck von dem, was das Reale dem Bild antut...“²²

William Howard Guynn sieht in der Übernahme von Bildern aus der Realität im Dokumentarfilm einen hohen Anteil an ikonischen und indexikalischen Zeichen.²³ Der Eindruck des Realen entstehe, so Guynn, durch den Wunsch des Zusehers, nach der Verwechslung des Realen mit dem Vorgestellten. Die Bilder im Dokumentarfilm erwiesen sich genauso stark bzw. genauso wenig als signifikant, wie die Bilder in einem Spielfilm. Der Unterschied bestehe in der Wirkung des Dokumentarfilms, der das Gefühl des Realen erzeuge. Dies geschehe durch Herstellung eines Bewusstseins für die gleichzeitige An- und Abwesenheit, eines „Hier-gewesen-Seins“²⁴.

1.6 Hattendorf und Hohenberger - Authentizität und Realität im Dokumentarfilm

In seiner Dissertation „Dokumentarfilm und Authentizität“ definiert Manfred Hattendorf Dokumentarfilm als Gattung, die danach strebt, Authentizität zu generieren. Er bezieht den Dokumentarfilm weniger auf eine feststellbare Wahrheit im Sinne einer objektiven Betrachtung, sondern vielmehr auf die Herstellung von Glaubwürdigkeit.

²¹ Scheinfeigel, Maxime: Abzeitige Bilder [1995]. In: Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 209-216, S. 213.

²² Ebd. S. 214.

²³ Vgl. Guynn, William Howard: Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer [1980/90]. In: Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 240-258, S. 240 ff.

²⁴ Ebd. S. 249.

Hattendorf unterscheidet Authentizität sowohl auf die Echtheit der im Film dargestellten Ereignisse als auch auf die Art der filmischen Gestaltung.²⁵

Aufgrund der vielfältigen Ausprägungen im Bereich der Dokumentarfilme, schlägt Hattendorf vor, von „dokumentarischen Formen“ zu sprechen. Allerdings verschwindet hinter dieser Formulierung das Filmische.²⁶ Hattendorf schildert, dass der Dokumentarfilm aufgrund seines Wortstammes (lat. „documentum“) den Anspruch eines Beweises in sich trägt.²⁷ Einem Dokument wird in gewisser Weise Zeugenschaft zugesprochen. So könnte man ableiten, im Dokumentarfilm sei die Kamera Zeuge von realen Situationen und das Gefilmte sei Beweis von Geschehnissen in der Wirklichkeit. Der Dokumentarfilm als filmische Aussage über die Realität?

Eva Hohenberger unterscheidet in diesem Zusammenhang mehrere Realitätsebenen im Dokumentarfilm: die *nichtfilmische* (1), die *vorfilmische* (2), die *Realität Film* (3), die *filmische* (4) und die *nachfilmische* (5).²⁸ Für den Dokumentarfilm spielt das Verhältnis zwischen der *nichtfilmischen* und der *vorfilmischen Realität* eine besondere Rolle: Als *nichtfilmische Realität* versteht Hohenberger die Welt in der sich der Produktions- und Rezeptionshintergrund abspielen. In ihr stecken die möglichen Themen und Anschauungen eines Filmes, sowie die filmbaren Bilderwelten. Die *vorfilmische Realität* wiederum beinhaltet die Welt, die im Moment der Aufnahme das Filmteam umgibt – sie ist die Gesamtheit der Dreharbeiten, jedoch im Gegensatz zur filmischen Realität, ohne Kadierung. Beachtet man das Verhältnis zwischen *nichtfilmischer* und *vorfilmischer Realität*, so lässt sich beschreiben, wie sich die intendierte und angenommene Realität zueinander verhalten. Ein besonderes Augenmerk gilt auch dem Gefüge der *nichtfilmischen*, *vorfilmischen* und *filmischen Realität*. In ihm lassen sich einerseits die Intention der Produzenten, andererseits die Drehbedingungen und das daraus entstandene Werk beschreiben. Wie verhält sich der „fertige“ Film zur Realität? Was wurde ausgelassen, was in einen Kontext gebracht?

²⁵ Vgl. Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz: 1994, S. 67.

²⁶ Zu Gunsten der Lesbarkeit sieht die vorliegende Arbeit auch von Roger Odins Vorschlag, den Dokumentarfilm als „ensemble documentaire“(1984/2006, S. 271.) zu bezeichnen, ab, und führt dokumentarische Filmformen mit dem geläufigen Begriff Dokumentarfilm an. Ebenso sehe ich vor, wie Manfred Hattendorf es bereits im Untertitel seiner Dissertation tut, den Dokumentarfilm als Gattung zu begreifen.

²⁷ Vgl. Hattendorf (1994), S. 44.

²⁸ Vgl. Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Hildesheim/Zürich/New York: 1988, S. 29f.

Hierbei spielen die filmischen Verfahren, wie „Kamerahandlung“²⁹ und Montage eine bedeutende Rolle. Aber auch andere produktionstechnische Verfahren, wie Finanzierung und Verleih, stellen hier – in der *Realität Film* – einen wichtigen Faktor dar.

Sowohl mit der *nichtfilmischen* als auch mit der *nachfilmischen Realität* beschreibt Hohenberger den Rezeptionshintergrund eines Films. Allerdings bezeichnet die nachfilmische Realität nicht nur den konkreten Rezeptionsakt allein, sondern vielmehr die weitere Verarbeitung, sei es in Zeitungskritiken oder in den Meinungen der Menschen – was wiederum eine Auswirkung auf die *nichtfilmische Realität* haben kann.

1.7 Kluge und Odin – Film in der Wahrnehmung der Zuseher

Wie schon in Hohenbergers Thesen zu den verschiedenen Realitäten im Film angedeutet, stellen die Zuseher einen weiteren, wesentlichen Bestandteil im filmischen Gefüge dar. Sie entscheiden, ob sie das, was sie sehen, als Film über die Wirklichkeit wahrnehmen wollen.

So schließt auch Alexander Kluges Ansicht, dass der Dokumentarfilm mit drei Kameras gefilmt würde, neben der technischen Ebene und dem Gestaltungswillen des Filmemachers, den Zuseher in die Definition eines Dokumentarfilms mit ein: Erst durch die Erwartung der Zuseher, im Akt der Betrachtung des Filmes, kann sich der Dokumentarfilm vollkommen realisieren. Somit ist der Zuseher bei der Rezeption des Filmes nicht passiv, sondern verfolgt diesen aktiv und entscheidet dabei, wie sehr der Film den Genreerwartungen eines Dokumentarfilms entspricht.³⁰

Roger Odin konstatiert in diesem Zusammenhang, dass der Dokumentarfilm keinen privilegierten Anspruch auf Wirklichkeitsdarstellung hat, sondern erst der Zuseher durch seine Leseweise entscheidet, ob es sich um einen fiktionalen oder dokumentarischen Film handle.³¹ Ihm zufolge fordert der Dokumentarfilm durch bestimmte Signale (u.a. im Vorspann durch die Selbstbezeichnung als „Reportage“,

²⁹ Vgl. Hattendorf (1994).

³⁰ Vgl. Kluge, Alexander: Die realistische Methode und das sogenannte Filmische [1975]. In: Christian Schulte (Hrsg.): In Gefahr und Größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. 3. Aufl. Berlin: 2011, S. 104-110, S. 105.

³¹ Vgl. Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre [1984]. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 259-275, S. 259.

oder durch das Fehlen von Schauspielernamen etc.) zur dokumentarisierenden Lektüre auf.³²

Des Weiteren verweist Odin auf die verschiedenen Möglichkeiten, einen Film dokumentarisierend zu lesen: Der Zuseher könne nicht nur die Kamera als Garant für das „So-ist-es-geschehen“ anerkennen, auch könne das filmische Werk als Dokument über die Filmgeschichte oder die Gesellschaft als realen Enunziator sehen und somit den Film als wahr verstehen.³³

1.8 Carroll und Schillemans – Moderne Dokumentarfilmtheorie

Entgegen weitverbreiteter Theorien, der Dokumentarfilm sei nicht im Stande, die Realität abzubilden, wendet sich Noël Carroll.³⁴ Er sieht in dem „postmodernen Skeptizismus“, wie ihn u.a. Bill Nichols vertritt, eine vorschnelle Reaktion, Selektivität und Objektivität gleichzusetzen. Der Dokumentarfilm sei Carroll zufolge sehr wohl in der Lage, objektive Bilder zu schaffen. Als wichtigen Grund dafür führt er die Selektivität in der Wissenschaft an, die ihr Forschungsthema eingrenzen müsse (und somit nie allumfassend die Welt erklären könnte) und der es dennoch gelinge, objektive Beweise zu erbringen. Der Filmemacher müsse sich – so Carroll – lediglich der Gefahr der Tendenzhaftigkeit bewusst sein, um diese gezielt zu vermeiden.

Des Weiteren kritisiert Carroll Michael Renovs Ansatz, keine scharfe Trennung zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmen zu ziehen. Renov, der jedem Film einen fiktiven Charakter zuschreibt, beschreibt wie der Dokumentarfilm auf formale Elemente von Spielfilmen zurückgreift (und vice versa) und argumentiert damit die Vermischung beider Gattungen.³⁵

Carroll hingegen konstatiert die Abgrenzung zwischen dem fiktionalen und nichtfiktionalen Film, liege nicht in der formellen Machart, sondern in den verschiedenen Ansprüchen der Gattungen auf ihre „Verpflichtungen des jeweiligen

³² An dieser Stelle sei auf Spielfilme hingewiesen, die sich bewusst dieses Effekts bedienen.

³³ Vgl. Odin (1984/2006), S. 264f.

³⁴ Vgl. Carroll, Noël: Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus [1996]. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 34-62, S. 34ff.

³⁵ Vgl. Renov, Michael: Introduction: The Truth About Non-Fiction. In: ders. (Hrsg.): Theorizing Documentary. New York/London: 1993, S. 2.

Textes“³⁶. Diese *Verpflichtungen* des Dokumentarfilms könnte man als ein nach wahrhaftiger Darstellung strebendes Verhältnis zur Realität konkretisieren.

Renovs These, dass jeder Film fiktional sei, mag zum Teil aufgrund der Beschränkung auf formale Gestaltungsweisen mit wenig schlagkräftigen Argumenten untermauert sein – doch scheint die Erzählstruktur selbst, die nicht nur in Spielfilmen sondern auch in Dokumentarfilmen inhärent ist, eine Bestätigung für die Hybridität der Filmformen zu sein. Der Anspruch auf Wiedergabe von Realität stellt in diesem Zusammenhang keinen Widerspruch per se dar.

Sandra Schillemans, die sich in ihrem Text „Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neuen Filmtheorie“ auf Carrolls These, Wahrheit sei nicht mit Objektivität gleichzusetzen, beruft, kritisiert die mangelnde Beschäftigung mit dem dokumentarischen Filmschaffen. Sie plädiert für eine Erweiterung der Metzschens‘ Filmsemiologie von Spielfilmen auf Dokumentarfilme. Als neue Ansätze in dieser Richtung bringt sie Thesen des Anthropologen Sol Worth ein. Dieser beschreibt Film als einen Kommunikationsprozess³⁷: Ausgehend von einem Gefühl, über einen Erzählkomplex wird ein Bildereignis geformt; der Zuseher muss einen „Spiegelbildlichen Prozess“, den Produktionshergang, rückentwickeln, damit Kommunikation entstehen kann.

Schillemans erweitert das theoretische Spektrum auch mit Theorien von Charles Sanders Peirce und betont seine Thesen zum Filmbild, das sie seinen Gedanken folgend als ein „visualisiertes Wahrnehmungsurteil“³⁸ bezeichnet. Dementsprechend stellt der Dokumentarfilm eine Aussage, eine Behauptung über die Wirklichkeit dar – eine Behauptung, die vom Filmemacher getroffen und vom Zuseher klassifiziert wird. In der vollendeten Kommunikation entscheidet sich, inwiefern die Aussagen der Filmemacher mit der Auffassung und Konventionen der Zuseher konform gehen und welche *Wahrnehmungsverträge* abgeschlossen werden.

³⁶ Carroll (1996/2006), S. 39.

³⁷ Vgl. Worth, Sol: Cognitive Aspects of Sequence in Visual Communication. In: Audiovisual Communication Review (1968), 16. Jg., H.2, S. 121-145, S. 122.

³⁸ Schillemans, Sandra: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neuen Filmtheorie. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): Perspektiven des Dokumentarfilms, München: 1995, S. 11-28, S. 27.

2. Die Geschichte des Dokumentarfilms

Dem Dokumentarfilm, wie wir ihn heute kennen, liegen verschiedene Entwicklungen zugrunde. Dies soll im folgenden Abschnitt veranschaulicht werden: Die Anfänge der Kinematografie, die Herausbildung bestimmter Stile als Reaktion auf gesellschaftliche und technische Veränderungen, sowie die Hybridisierung der Formen innerhalb der Gattung werden hierin thematisiert.

2.1 Die vermeintlichen Anfänge

Lyon im Jahr 1895: Die Brüder Auguste und Louis Lumière filmen mittels des von ihnen entwickelten Kinematografen, das Verlassen der Arbeiter der eigenen Fabrik. Noch im selben Jahr produzieren sie weitere Kurzfilme, darunter auch die „Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat“, welcher in Paris vor Publikum präsentiert wird. Die von den Brüdern Lumière hergestellten Filme gelten als die Anfänge des Kinos. Heute könnte man ihr Schaffen der Kategorie der dokumentarischen Gattung zuordnen, doch damals wurde noch nicht zwischen Dokumentar- und Spielfilm differenziert.

2.2 Erste Dokumentarfilme - Flahertys „Nanook“ und „Moana“

Im Jahr 1922 macht sich der amerikanische Filmemacher Robert Joseph Flaherty auf, um das Leben eines Inuit zu dokumentieren. „Nanook of the North“ gilt als der erste Dokumentarfilm in Spielfilmlänge, der noch während der Stummfilmzeit ein breites Publikum begeistern konnte. Das alltägliche Leben der Inuit, verkörpert durch „Nanook“ und seiner Familie, wird hierin portraitiert. Flaherty filmt „Nanook“ beim Iglu-Bau, mit seiner Frau, beim Spiel mit einem seiner Kinder und auf der Jagd.

Anschließend an den großen Erfolg von „Nanook of the North“ entschloss sich Flaherty zu einem weiteren Film der gleichen Machart. In „Moana“ portraitiert er das traditionelle Leben der Inselbewohner von Samoa. Der am 7. Februar 1926 in New York uraufgeführte Film war kein durchschlagender Publikumserfolg, und dennoch bedeutet er einen Meilenstein in der Geschichte des Dokumentarfilms. In einer Kritik zu „Moana“ schreibt der damalige Filmkritiker John Grierson Flahertys Film einen

„dokumentarischen Wert“³⁹ zu und bezeichnet ihn als „creative treatment of actuality“⁴⁰. Diese kurze und prägnante Formulierung stellt ab sofort eine Basis für Definitionen zum neu geschaffenen Dokumentarfilm-Gattung dar.

Grierson selbst startet eine Karriere als Filmproduzent. 1929 legt er gemeinsam mit Basil Emmott „Drifters“ vor, worin sie die Arbeit der Nordsee-Fischer dokumentieren. Grierson zufolge soll der Dokumentarfilm „eine lebendige Szenerie und die lebendige Handlung aufnehmen.“⁴¹ Die Protagonisten sollten an den Originalschauplätzen Handlungen und Stoffe aus dem Leben zeigen. Grierson sah auch in der dokumentarischen Arbeit die Möglichkeit zum Schöpferischen. Durch eine Art Neu-Schöpfung des Vorhandenen, der vorfilmischen Realität, könne der Filmemacher Grierson zufolge „an die höheren Sphären der Kunst heran[zu]kommen.“⁴²

2.3 Dokumentariums als Mittel der Propaganda

Als Pionier im Dokumentarfilmbereich sah Grierson im Filmschaffen auch einen Freiraum zur künstlerischen Ausgestaltung. Diese Gestaltungsmöglichkeit wurde in Deutschland in den 1930er Jahren wurde zu Propagandazwecken eingesetzt: Um das Volk bei Laune zu halten und die Werte des Dritten Reiches ansprechend zu präsentieren, sowie die Sinnhaftigkeit des Krieges zu untermauern, wurden höchst tendenziöse Filme produziert. Ihre gewaltigsten Ausformungen erreichten diese Propagandafilme im Rahmen der Parteitage. Hunderte jubelnde Leute, die Arme ausgestreckt zum Hitlergruß, der Führer an erhabener Stelle, den Blick himmelwärts – waren Stilmittel, die Leni Riefenstahl, eine der erfolgreichsten Propagandaregisseurinnen ihrer Zeit, in ihren Parteitagsfilmen wie „Sieg des Glaubens“ (1933) und „Triumph des Willens“ (1935) zum Einsatz brachte. Doch beteuert sie diese Filme ohne Einwirkung anderer produziert zu haben und möchte sie als

³⁹ Heller, Heinz B.: Dokumentarfilm. In: Thomas Koebner (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2. Aufl. Stuttgart: 2007, S. 149.

⁴⁰ Ebd. S. 150.

⁴¹ Grierson, John: Grundsätze des Dokumentarfilms [1933]. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 90-102, S. 92.

⁴² Ebd. S. 96.

„Dokumentarfilme“ verstanden wissen.⁴³ Filme wie diese ließen das ursprüngliche Vertrauen der Menschen in den dokumentarischen Wert von Bildern sinken.

Riefenstahl war nicht die Einzige; schon im ersten Weltkrieg wurden in Großbritannien und Deutschland Filme produziert, die dem zuhause gebliebenen Volk Bilder von der Front zeigen sollten. Anfangs waren diese Filme jedoch wenig beliebt. Aus weiter Entfernung gedreht, wurden die Opfer des Krieges gezeigt. Zertrümmerte Häuser, verwüstete Landschaften, Verletzte und Tote lagen nicht in der Gunst des Publikums und der Kritiker. Erst mit „The Battle of Somme“ (1919) wurde das Interesse der Zuseher (auch im Ausland) geweckt. Den Filmemachern Geoffrey Malins und John McDowell gelang es, durch physische Nähe am Kriegsgeschehen, den Zusehern das Gefühl der unmittelbaren Teilnahme zu vermitteln. „The Battle of Somme“ wurde vom Publikum als authentisch wahrgenommen, obgleich die mehrmalige Verwendung von Reenactments nachgewiesen wurde.⁴⁴

2.4 Avantgardistische Konzepte im frühen Dokumentarfilm

In den 1920 und 30er-Jahren gab es neben den erwähnten Parteitagfilmen auch avantgardistische Entwicklungen im dokumentarischen Gefüge: Der sowjetische Filmemacher Dziga Vertov sah in dem von ihm entwickelten Konzept des *Kinoglaz* (dem „Kinoauge“) die Möglichkeit durch den technischen Blick den menschlichen zu vervollkommen. In „Der Mann mit der Kamera“ (1929) zeigt er mittels experimenteller Verfahren einen Tag in einer russischen Stadt. Vertov scheut es nicht zu konstruieren: Die Montage ist eines der wichtigsten Verfahren in seinen Filmen. Durch sie würde die sichtbare Welt erst angeordnet.⁴⁵

Ein ähnlich progressives Stadtportrait lieferte Walther Ruttmann 1927 mit „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“. Durch die rhythmisierende Montage reiht Ruttmann hierin Stadtansichten von Berlin zu einem wechselnden Gefüge von Bildern, deren Schnittfolge sich nach Musik und Tageszeit richtet.

⁴³ Zimmermann, Peter: Parteitagfilme der NSDAP und Leni Riefenstahl. In: ders. u.a. (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd.3: 1933-45. Stuttgart: 2005, S. 511-529, S. 516.

⁴⁴ Vgl. Loiperdinger, Martin: Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg. In: Ursula von Keitz/Kay Hoffmann (Hrsg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945. Marburg: 2001, S. 71-79, S. 77.

⁴⁵ Vgl. Vertov, Dziga: Vorläufige Instruktion an die Zirkel des „Kinoglatz“ [1926]. In: Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 78-84, S. 81.

2.5 Der Dokumentarfilm auf der Suche nach der unverfälschten „Wahrheit“

Von der Entwicklung der frühen Filme, die bloßen Ansichtscharakter hatten, hinzu montierten diskursiven Formen⁴⁶, kam es in der dokumentarischen Gattung immer wieder auch zu Fälschungen. Folglich verloren immer mehr Menschen das Vertrauen in den Zeugenschaftscharakter der Bilder. Neue Techniken wie leichte, kabellose Kameras, Tonaufnahmegeräte mit der Möglichkeit zur synchronen Aufnahme, sowie lichtstake Filme und Objektive sollten die Wirklichkeitsnähe der filmischen Bilder erhöhen und läuteten in den 1960ern eine neue Ära von Dokumentarfilmen ein.

2.5.1 Das amerikanische Direct Cinema

In Amerika entstand das *Direct Cinema*. Dieses wandte sich gegen autoritäre, vereinnahmende Dokumentarfilme und sah die Rücknahme des Regisseurs und die Wende zur reinen Beobachtung vor. Filmemacher wie Robert Drew und Richard Leacock entwickelten dabei das Ideal der „Fly on the wall“: Die – durch die verbesserte Technik – kleine Filmcrew sollte sich den gefilmten Menschen und Geschehnissen möglichst unbemerkt und unauffällig nähern. Das bedeutete zugleich auch die Aufgabe des privilegierten Kamerastandpunktes, die Ereignisse fanden nicht für die Kamera statt; wenn eine Szene verpasst oder schlecht eingefangen wurde, gab es keine Wiederholungen. Die Filmemacher des *Cinema Verite* vertrauten auf die Selbstenthüllung der sozialen Akteure, sie stellten ihnen keine Fragen, interviewten nicht. Die Ereignisse sollten in der Kamera montiert werden, das Resultat waren lange, ungeschnittene Einstellungen. Da es keine Inszenierungen gab und dennoch möglichst alle relevanten Szenen eingefangen werden sollten, wurde viel gefilmt: oft lag das Drehverhältnis bei 1:35.⁴⁷ In der Nachbearbeitung der Filme verzichteten die Regisseure (dem Ideal nach) auf Kommentarsprecher, der Zuseher sollte bei der Betrachtung der Bilder eigene Gedanken formen.

Ogleich die daraus entstandenen Dokumentarfilme den Eindruck des „Dabei-Seins“ vermitteln konnten, stießen ihre Prinzipien der nicht-eingreifenden Beobachtung

⁴⁶ Tom Gunning spricht in diesem Zusammenhang von dem Übergang von Bildern die der Ansicht dienen, zum „Dokumentarfilm als einer rhetorischen und diskursiven Form, welche die Bilder in eine argumentative oder dramatische Struktur einbettet.“ (Herv. i. O.) Gunning, Tom: Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“. In: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Anfänge des dokumentarischen Films. Trier: 1995, S. 118.

⁴⁷ Z.B. *The Chair* (Regie: Robert Drew, USA: 1963) wurde von rund 25.000 Meter auf 700 Meter gekürzt.

auf Kritik: Von einer idealisierten, naiven Wirklichkeitsvorstellung, über Ausbeutung der Protagonisten und Voyeurismus, bis zur Oberflächlichkeit reichten die am häufigsten formulierten Anklagen.⁴⁸

2.5.2 *Das französische Cinéma Vérité*

Zeitgleich zur amerikanischen *Direkt Cinema*-Bewegung entwickelte sich unter ähnlichen technischen Bedingungen in Frankreich das *Cinéma Vérité*. Der institutionelle Rahmen und die Programmatik waren allerdings vollkommen anders. Der von Edgar Morin geprägte Begriff knüpft an Dziga Vertovs „kino prawda“ an und sieht Dokumentarfilme als Konstrukte. Mittels der Kamera werden Situationen provoziert, die ohne ihre Anwesenheit nicht stattgefunden hätten. Die Filmemacher des *Cinéma Vérité* verfolgten einen partizipatorischen Ansatz: Da sie als Macher des Films nicht wegzudenken sind, integrieren sie sich in den Film, treten mit den sozialen Akteuren in Kontakt, stellen Fragen und regen Situationen an.

2.6 **Der reflexive Ansatz im postmodernen Dokumentarfilm**

Im Zuge der Dokumentarfilmforschung in den 1970ern wurde die Möglichkeit des Dokumentarfilms, die Wirklichkeit abzubilden, immer häufiger in Frage gestellt. Eine Reaktion darauf ist der postmoderne Dokumentarfilm mit der Verfolgung eines selbstreflexiven Ansatzes. Die Mittel des Dokumentarfilms werden hierin auf ihren Wahrheitsgehalt hinterfragt. Einer der bekanntesten Filmemacher des postmodernen Dokumentarfilms Errol Morris behauptet: „Truth isn't guaranteed by style or expression. It isn't guaranteed by anything.“⁴⁹ In „The Thin Blue Line“ (1988) rekonstruiert er mittels Reenactments einen Mordfall. Da sich die Aussagen der befragten Zeugen über den Mordhergang unterscheiden, zeigt Morris dementsprechend widersprüchliche nachgestellte Szenen und unternimmt auf diese Weise einen

⁴⁸ Beyerle, Mo: Das Direct Cinema und das Radical Cinema. In: ders., Christine N. Brinckmann (Hrsg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 1960er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema. Frankfurt/New York: 1991, S. 29-53, S. 33ff.

⁴⁹ Morris, Errol zit. nach Peter Bates: Truth Not Guaranteed: An Interview with Errol Morris. In: Cineaste (1989), Jg.17. H.1, S. 17.

Annäherungsversuch an die Wahrheit. Der Film demonstriert, dass Wahrheit zwar schwer darstellbar ist, aber dass es nicht unmöglich ist, ihr auf den Grund zu gehen.⁵⁰

2.7 Dokumentarisches Filmschaffen von den 1980ern bis heute

Filme wie „The Thin Blue Line“ brachten den Dokumentarfilm wieder zurück ins Kino. Die programmatischen Ansätze von Dokumentarfilmschaffenden haben bis zum heutigen Tag eine Vielfalt erreicht.⁵¹ Dokumentarfilmer scheuen es keineswegs, auf fikionalisierende Strategien zurückzugreifen, es wird mit verschiedenen Stilen – von Reportage, über Homemovie, bis zu Guerilla-Ansätzen – gearbeitet und selbst Subjektivität scheint nicht mehr im Gegensatz zu dokumentarischen Gattungen zu stehen. Autobiografische und persönliche Stile kommen ebenso zum Einsatz, wie die Satire – deren bekanntester Vertreter Michel Moore mit seinen Dokumentarfilmen ein Millionenpublikum erreicht.

Eine weitere Ausformung der Hybridisierung ist nicht nur innerhalb der dokumentarischen Gattungen zu vermerken: Immer mehr Formate bedienen sich des Effekts des Dokumentarischen. Spielfilme, Castingshows und besonders die derzeit äußerst populären Reality-Formate bauen auf den Echtheitseffekt. Allerdings stehen diese hybriden Formate mit ihren Zielen⁵² in einem anderen Kontext, als es der Dokumentarfilm tut.

⁵⁰ Vgl. Morris, Errol: Interview mit John J. O'Connor. The Film That Challenged ‚Dr. Death‘. In: New York Times vom 24. Mai 1989. Unter URL New York Times. <http://www.nytimes.com/1989/05/24/arts/review-television-the-film-that-challenged-dr-death.html?scp=2&sq=errol+morris&st=nyt> (13.02.2012).

⁵¹ Eine umfassende Auflistung der aktuellen Ausformungen würde an dieser Stelle den Rahmen der Arbeit überschreiten und ist für das Verständnis des Themas nicht weiter relevant.

⁵² In welchem Verhältnis stehen sie zur Realität? Welchen Effekt wollen sie beim Publikum hervorrufen? etc.

II. Dokumente der Wirklichkeit – Wahrheit oder Authentizität?

„Art is a lie that makes us realize the truth“⁵³
Pablo Picasso

Dem Dokumentarfilm wird ein besonderes Verhältnis zur Wirklichkeit zugesprochen. Doch was unterscheidet ihn von einem Spielfilm? Sind die filmischen Mittel nicht dieselben? Inwiefern der Dokumentarfilm seinen Anspruch als Abbild der Wirklichkeit gültig machen kann und welches Verhältnis er zur Wahrheit pflegt, soll im folgenden Kapitel eruiert werden. Ebenso werden die Faktoren Objektivität, Fiktion und Kunst behandelt. Die Funktion von Authentisierungssignalen im Dokumentarfilm wird am Ende des Kapitels veranschaulicht.

1. Im Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Wahrheit

Wahrheit und Wirklichkeit stellen für das dokumentarische Filmschaffen entscheidende Parameter dar. Die Wahrheit über die Wirklichkeit zu zeigen, ist Ziel jedes Dokumentarfilms. Einen unverstellten, wahren Zugang zur Realität über das Medium Film zu schaffen, lautet die Devise. Nur wie weit kann dies dem Film gelingen?

Um das Verhältnis zwischen Dokumentarfilm und Wirklichkeit näher zu bestimmen, möchte ich zunächst eine Definition von Wirklichkeit geben. Als Wirklichkeit oder Realität wird das „Seiende“ im Gegensatz zum „Scheinbaren“ und „nur Möglichen“ bezeichnet.⁵⁴ Die Realität als das „Seiende“, steht im Gegensatz zum Film als etwas Scheinbares. Die Realität stellt die Basis, die Grundbedingung jedes Films dar. Der Film erfährt durch die Realität eine Begrenzung seiner Möglichkeiten: Er kann nicht etwas abbilden, was in der Realität nicht existiert. Er braucht die Vorbilder aus der Wirklichkeit. Jedoch vermag der Film auch Illusionen zu schaffen. Er kann Bilder entwerfen, die über die Wirklichkeit hinausgehen: Bilder deren Bezug zur Wirklichkeit nicht mehr klar fassbar sind und denen es an Kontext fehlt. Alexander Kluge stellt in diesem Zusammenhang fest, dass das Filmemachen immer doppelt sei:

⁵³ Picasso, Pablo: Past Masters: Picasso Speaks [1923]. In: Gallery Walk Archives. http://www.gallerywalk.org/PM_Picasso.html (23.3.2012).

⁵⁴ Wirklichkeit. In: Walter Brugger S.J.(Hrsg.): Philosophisches Wörterbuch, 6. Aufl. Freiburg: 1957, S. 383.

„Der Filmemacher muß sich gleichzeitig der Realität unterwerfen, während er aufnimmt; zugleich muß er das mitabbilden, was innerhalb der Realität der Realität entgegengesetzt ist, was antirealistisch ist.“⁵⁵

1.1 Michel Foucaults Begriff von Wahrheit

Der Kontext der Bilder eines Dokumentarfilms ist ein anderer, als der eines Spielfilms. Die Bilder enthalten, aufgrund ihres Dokumentcharakters, die Spur von Ereignissen. Michel Foucault zufolge verweisen Dokumente auf die Abwesenheit der Originale. Allerdings berge, so Foucault, das Dokument die Möglichkeit durch Arrangement eine kontextuelle Ordnung herzustellen. Das Dokument könne folglich in einen Wissenskonzext eingeordnet werden und dadurch in eine archivarische Anordnung gelangen. So versteht sich ein Film nicht bloß als die Aufzeichnung eines Geschehens, sondern es kann durch den Kontext ein Wissenshorizont geschaffen werden. Dennoch verweisen visuelle Dokumente nicht nur auf eine in der Vergangenheit stattgefundene Situation – aus dem Kontext gerissen, tragen sie „ikonisches Potential des Spektakulären“ in sich, welches über sich selbst hinausweisen und zur „mythologisch visuellen Floskel“ entwickeln kann, so Hito Steyerl⁵⁶. Bilder können ver- oder entortend sein: Ihre „Vorderseite“ löst das Bild aus seinem Kontext, die „Rückseite“ hingegen fasst das Bild in einen Kontext.⁵⁷ In der Archivierung und Kontextualisierung von Filmbildern liegt allerdings die Gefahr der Hierarchisierung.

Dokumentarfilme erheben Anspruch auf die Darstellung der Wirklichkeit, eines So-Gewesen-Seins. Das verleiht ihnen Macht. Was Foucault als „Politik der Wahrheit“⁵⁸ bezeichnet, lässt sich als eine manipulierte Wahrheitsproduktionsmaschinerie verstehen. „Wahrheit“ ist zu verstehen als ein Ensemble von geregelten Verfahren für Produktion, Gesetz, Verteilung Zirkulation und Wirkungsweise der Aussagen.⁵⁹ Ein Dokument, das vorgibt die Wahrheit zu beweisen, kann nach Bedarf hergestellt werden. Der gesellschaftliche Diskurs organisiert, welche Dokumente als

⁵⁵ Kluge, Alexander: Debatte um den Dokumentarfilm. Gespräch mit Klaus Eder [1980]. In: Christian Schulte (Hrsg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. 3. Aufl. Berlin: 1980, S. 238-250, S. 247.

⁵⁶ Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien: 2008, S. 31.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 34.

⁵⁸ Foucault, Michael: Dispositive der Macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: 1978, S. 51.

⁵⁹ Ebd., S. 53.

wahr anerkannt werden. Wahrheit sei nicht nur ein Produkt, das erzeugt werden kann, sondern darüber hinaus immer an Machtsysteme gebunden.⁶⁰

Nicht weniger gilt diese Aussage auch für den Dokumentarfilm. Der Dokumentarfilm gilt als wissenschaftsverwandt und ist ein von der Gesellschaft anerkanntes Medium zur Produktion von Wahrheit. Die Wissenschaft gilt als eine Produktionsstätte von Wahrheit, da sie vom gesellschaftlichen Diskurs als solche verstanden wird.⁶¹ Somit ist der Anspruch eines Dokumentarfilmemachers, die Wahrheit zu zeigen, ein von der Gesellschaft anerkannter, sofern er sich in ihre Diskurse einbettet.

1.2 Die (Un-)Sicherheit der Wahrheit

Dokumentarfilme versuchen wahre Aussagen über die Realität zu treffen und das kritische Hinterfragen seitens des Publikums weitgehend zu unterbinden. Auch ohne „Voice-of-God“-Kommentar erheben viele Dokumentarfilme indirekt einen diktatorischen Anspruch auf Wirklichkeits(re)produktion. Die dargestellten Ereignisse und die getätigten Aussagen sollen für wahr gehalten werden. Welcher Dokumentarfilm würde behaupten, das Gezeigte entspreche nicht der Realität? Die Tendenz, die Unmöglichkeit die Wahrheit in einem Film zu konservieren, wurde zwar von Filmemachern immer wieder aufgegriffen⁶², allerdings kommen auch sie nicht ohne das Berufen auf Wahrheit aus.

Da der Anspruch auf Wahrheit den Dokumentarfilmen eigen ist, birgt er ebenso einen Zweifel seitens des Publikums in sich. Wie weit kann man dem Dargestellten trauen? Was ist daran wahr, was nicht?

Was von vielen als Mangel des dokumentarischen Filmgenres angesehen wird, sieht Hito Steyerl nicht nur als Charakteristikum, sondern sogar als ihre Stärke an: Die Unsicherheit, ob es sich bei den filmischen Bildern um wahre Bilder handle, nennt sie

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Weiters führt Foucault an, dass es nur wenigen, privilegierten Institutionen möglich ist, in diese Wahrheitsapparatur einzugreifen. Vgl. ebd., S. 52.

⁶² Filmemacher der Postmoderne haben oft den totalitären Anspruch auf Wahrheit aufgegeben und versuchen zu zeigen, dass es sich immer nur um Annäherungen handeln kann. (Siehe Kap 1.2.6)

als zentralen Bestandteil der Dokumentarfilmbilder. Sie vergleicht diese Ungewissheit mit einer allgemeinen Verunsicherung, die in der Gegenwart herrsche.⁶³

Versteht man also die Unsicherheit über den Wahrheitsanspruch von Bildern als Kern dokumentarischer Aufnahmen, so nehmen Dokumentarfilme in der Gesellschaft einen bedeutenden Platz ein. Die zentrale Rolle der dokumentarischen Bilder wäre die gegenwärtige Ungewissheit der Gesellschaft zu repräsentieren. Diese allgemeine Verunsicherung manifestiert sich im täglichen Leben der Menschen, im Gefühl der Gegenwart und somit auch in den Mitteln der Kommunikation. Film als eines dieser Kommunikationsinstrumente kann dieses Gefühl aufgreifen: Ein Spielfilm kann es zum Thema machen, ein Dokumentarfilm trägt es in jedem Bild in sich: Das permanente Zeichen der verunsicherten, sich im ständigen Wandel befindenden Gesellschaft und der Zweifel am Wahren hat sich der Dokumentarfilm einverleibt.

2. Zwischen Objektivität – Kunst und Realität

Ein häufig formulierter Ansatz, die Realität im Dokumentarfilm darzustellen, zeigt sich über Objektivität: Eine neutrale Darstellung der Ereignisse, ein unvoreingenommener Zugang des Filmemachers zu den gefilmten Szenen, kein polarisierender Kommentar etc. seien die Zutaten eines um Wahrheit bemühten, „objektiven“ Dokumentarfilms. Doch welche Mittel können einen Film objektivieren?

Als Anhänger des Realismus vertrat André Bazin die Meinung, dass das fotografische Bild auf objektive Weise die Realität wiedergeben kann.⁶⁴ Die Realität, die soziale Wirklichkeit sind die Bühne des Dokumentarfilms. Bazin war der Ansicht, dass die Kamera im Stande sei, die Realität als solche zu erfassen.

Wie kommt es zu einer derartigen Auffassung? Zunächst stellt sich die Frage: Woher rührt der Wunsch, die Wirklichkeit darzustellen? Zunächst muss man die Entwicklung visueller Medien sehen. Die Malerei galt lange Zeit als vorherrschendes Medium, Bilder aus der Realität festzuhalten. Anhänger des im 19. Jahrhunderts praktizierten Realismus fertigten detailgetreue Bilder ihrer Umgebung an. Mit dem technischen Fortschritt der Fotografie trat eine bedeutungsvolle Veränderung ein. Nun galt das gemalte Kunstwerk im Gegensatz zum fotografischen als subjektiv und

⁶³ Vgl. Seyerl (2008), S. 11f.

⁶⁴ Vgl. Bazin, André: Was ist Film? [1975], hrsg. v. Robert Fischer, Berlin: 2004, S. 94.

ungenau. Die Fotografie hingegen wurde nun als ein perfektes, objektives Abbild der Realität gesehen. Der Apparat wurde zum Urheber der Bilder. Die Person, die das Foto geschossen hatte, galt nicht als der Objektivität des Abgebildeten zuwiderhandelnder Einfluss. Das Ähnliche galt für den Film. Die Bilder der ersten Kinematografen wurden nicht weiter hinterfragt. Die Maschine verlieh den aufgenommenen Sujets Sachlichkeit. Die technische Objektivität wird zum zentralen Kriterium der dokumentarischen Bilder. Ein Bild wird durch die Kamera objektiv. Eine Vorstellung die in den Köpfen der Menschen teilweise auch heute noch tief sitzt, wie Martin Taureg feststellt.⁶⁵

Mit der Wahl des Themas, der Protagonisten, der Entscheidung über die Kameraposition und -bewegungen, der Schnittfolge und der Montage kann im Dokumentarfilm keine Objektivität per se hergestellt werden. „Es gibt keine filmischen Gestaltungsmittel, die aus sich heraus der profilmischen oder nichtfilmischen Wirklichkeit näher kommen, die per se realistischer sind als andere. Die Großaufnahme ist nicht authentischer als die Totale; eine deskriptive Montage kann prinzipiell keinen höheren Anspruch auf Wirklichkeitstreue erheben, als eine kontrastierende Montage.“⁶⁶, stellt Manfred Hattendorf fest.

Ein Film kann immer nur einen Ausschnitt der Realität wiedergeben – und selbst da gibt es aufgrund der Technik Einbußen. Die Vorstellung von der fotografischen bzw. filmischen Objektivität, die auch André Bazin teilt, erweist sich somit als widerlegbar. Auch Jean Baudrillard spricht sich entschieden dagegen aus, Filmbilder als Zeugen der Wirklichkeit zu verstehen.⁶⁷

2.1 Das Dokument als Kunstwerk

Zeigt ein Film die Wahrheit? Ist er tendenziös? Wie ist das Verhältnis von Film und Wirklichkeit zu bewerten? Wichtige Fragen im Bezug auf den Dokumentarfilm – doch, man darf dabei nicht übersehen, der Film ist Kunst. Allen Ansprüchen auf objektive Darstellungsweise von Realität zum Trotz, handelt es sich beim Dokumentarfilm nicht

⁶⁵ Taureg, Martin: Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film, In: Christa Blümlinger (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: 1990, S. 211-225, S. 219f.

⁶⁶ Hattendorf (1994), S. 90.

⁶⁷ Vgl. Baudrillard, Jean: Jenseits von Wahr und Falsch oder Die Hinterlist des Bildes. In: Hans Matthäus Bachmayer/Otto Van de Loo/Florian Rötzer (Hrsg.): Bildwelten – Denkbilder. München: 1986, S. 265-268, S. 265.

nur um ein reproduzierendes Handwerk: Der Filmmacher ist Gestalter einer neuen Welt. Nelson Goodman argumentiert, dass jede Erzeugung von Realität keine schöpferische Leistung, sondern ein Vorfinden von Tatsachen sei⁶⁸. Dennoch ist zu bedenken, dass jeder Regisseur den Film durch seine eigene Persönlichkeit prägt. Würde man zehn verschiedenen Regisseuren ein Thema vorgeben, es entstünden zehn unterschiedliche Filme. Man darf folglich dem (Dokumentar-)film nicht sämtliche künstlerische Kreativität und Erfinderkraft aberkennen. Die Wahl des Themas, der Protagonisten, der Darstellungsweise etc. bedeuten eine Vielzahl an Entscheidungen – bewusste Schritte, die Objektivität unmöglich machen. Ein Film, so auch der Dokumentarfilm zeigt eine Welt aus der Sicht eines Regisseurs. Er schafft eine Szenerie, wie er sie sieht. „Seit einigen zehntausend Jahren gibt es den Film in den menschlichen Köpfen – Assoziationen, Tagtraum, Erfahrung, Sinnlichkeit, Bewußtsein. Die technische Erfindung des Kinos hat dem lediglich reproduzierbare Gegenbilder hinzugefügt.“⁶⁹, so Alexander Kluge.

Ein Film kann nie die Realität selbst sein, es handelt sich stets um einen ausgewählten, und nie um einen beliebigen, Ausschnitt. Man kann diesen Ausschnitt als Kopie sehen, jedoch ist er nicht mit dem Original identisch. Die Unmöglichkeit des Identischen zwischen Original und Kopie ist Garant dafür, dass der Film den Charakter eines Kunstwerks behält. So plädiert auch Walter Benjamin, Dokumentarfilme nicht als Repräsentation des Lebens, sondern als Kunst anzusehen. Da sich Echtheit⁷⁰ jeglicher Reproduzierbarkeit entzieht, spricht Benjamin dem (Dokumentar-)Film auch die Funktion der Zeugenschaft ab.⁷¹

Von der Unmöglichkeit, das Leben „so wie es ist“ einzufangen, spricht auch Hito Steyerl mit der Erklärung: „In dem Moment, wo es Bild wird, hat es sich entäußert und ist zu seinem Anderen geworden.“⁷² Das Bild im Dokumentarfilm erhebt den Anspruch auf Zeugenschaft, ist allerdings vorrangig als Kunstwerk anzusehen.⁷³

⁶⁸ Vgl. Goodman, Nelson: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: 1978, S. 91.

⁶⁹ Kluge (1975/2011), S. 109.

⁷⁰ Benjamin definiert Echtheit durch das „Hier und Jetzt des Originals“. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: 1963, S. 14.

⁷¹ Ebd. S. 14f.

⁷² Steyerl (2008), S. 93.

⁷³ Will man das Filmbild dennoch als Zeuge sehen, so kann man, wie Roger Odin es vorschlägt, den Film als Dokument der Filmgeschichte lesen. Vgl. Odin (1984/2006), S. 264.

2.2 Zwei Momente der Realität

Ebenso wenig wie ein Film imstande ist, die Realität objektiv wiederzugeben, kann das menschliche Auge die Wirklichkeit objektiv wahrnehmen: Nicolai Schirawski konstatiert in diesem Zusammenhang: „Das Sehsystem ist ein hochspezialisierter Filter, der uns zu überleben hilft, aber zu einem leider nicht taugt: Und die Welt so zu zeigen, wie sie ‚wirklich‘ ist.“⁷⁴ Somit müssen wir unser Sehen auf Objektivität befragen. Das objektive Sehen scheint durch die selektive Wahrnehmung nicht möglich, immer sehen wir nur Teile eines Ganzen, kadierte Ausschnitte der Wirklichkeit.

Doch nicht nur das Erfassen der Umgebung durch das menschliche Auge macht Objektivität unmöglich. Folgt man dem französischen Filmemacher Jean-Luc Godard, so verweist das wahrgenommene Reale auf mehr als seine Optik:

„Der Blick ist die Fiktion und der Text ist Ausdruck dieses Blicks, die Legende zu diesem Blick. Die Fiktion ist nämlich der Ausdruck des Dokuments, das Dokument ist der Eindruck. Eindruck und Ausdruck sind zwei Momente einer Sache. Ich würde sagen, der Eindruck geht vom Dokument aus. Aber wenn man das Dokument betrachten muß, in dem Augenblick drückt man sich aus. Und das ist Fiktion. Aber die Fiktion ist genauso real wie das Dokument. Sie ist ein anderer Moment der Realität.“⁷⁵

Godard verdeutlicht, dass Fiktion und Dokument einander nicht ausschließen oder im Wege stehen – vielmehr bedingen sie einander und sind stets gleichwertig.

Slavoj Žižek behauptet, dass Wahrnehmung von Realität auf Fiktion beruht und der Glaube an Wahrheit und Sinnhaftigkeit nicht durch Fakten belegt werden kann.⁷⁶ Jeder Mensch ordnet und organisiert seine Eindrücke. Ebenso handelt der Filmemacher eines Dokumentarfilms, indem er das Durcheinander der realen Fakten sinnvoll zusammenfügt. „Wie ein Gott, dem der Plan seiner Schöpfung erst nachträglich eingefallen ist...“⁷⁷, könne die Arbeit eines Filmemachers, laut Steyerl, angesehen werden. Die Fiktionalisierung geschieht durch die Neuordnung. Dinge werden in Verbindung gebracht, die davor lose und unzusammenhängend waren. In der Fiktion wird Realität und in der Realität Fiktion hergestellt. Die Realität wird durch Anordnung in eine Erzählstruktur gebracht. Wie schon Tom Gunning behauptet, liegt der

⁷⁴ Schirawski, Nicolai: Die Platte im Kopf. Wie wir Farben sehen. In: Geo. Das neue Bild der Erde(1992). Nr.10, S. 82-96, S. 96.

⁷⁵ Godard, Jean-Luc: Einführung in die wahre Geschichte des Kinos. 2. Aufl. München: 1983, S. 128.

⁷⁶ Vgl. Žižek, Slavoj: More than Reality. In: Christina Lammer (Hrsg.): doKU. Wirklichkeit inszenieren im Dokumentarfilm. Wien: 2002, S. 162.

⁷⁷ Steyerl (2008), S. 64.

bedeutende Unterschied zwischen bloßen Ansichten und Dokumentarfilmen in der Absicht eine Argumentationslinie zu formen.⁷⁸

Michael Renov stellt ebenso fest, dass Realität und Fiktion zusammengehören, jedoch nicht ident seien.⁷⁹ Ebenso wie der Film sich narrativer Strukturen bedient, wird auch die Realitätswahrnehmung eines jeden durch diese organisiert. „Hat man einmal, wie dies die gesamte philosophische Tradition tut, zwischen Wahrheit und Realität unterschieden, geht es von selbst, daß die Wahrheit ‚sich bewahrheitet in einer Struktur von Fiktion‘.“⁸⁰ Jacques Derrida, der sich in dieser Aussage auf Lacan bezieht, wehrt sich Wirklichkeit und Wahrheit gleichzusetzen und Fiktion im Gegensatz dazu zu sehen.

Sol Worth These zum filmischen Kommunikationsprozess könnte man ebenso als Beitrag zur Aufhebung der Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität sehen: Die filmische Kommunikation geht zunächst von einem Eindruck aus. Dieser Eindruck des Filmemachers („feeling-concern“) wird in eine Erzählung („story-organism“) eingebunden. Daraus entsteht wiederum der Film („image-event“). In der filmischen Kommunikation ist es nun die Aufgabe des Zusehers, diesen Produktionsprozess – vom Ausdruck zum Eindruck – zurückzuverfolgen. Erst durch diesen Prozess gelinge die filmische Kommunikation.⁸¹ Eindruck und Ausdruck können hierbei real und fiktiv sein. Das filmische Produkt besteht aus beiden Elementen.

3. Inszenierung und Authentisierung

„Nanook of the North“ von Robert Flaherty war, wie bereits in Kapitel I beschrieben, der erste Dokumentarfilm in Spielfilmlänge. Als er 1929 zur Aufführung kam, wurde er als äußerst authentisch und realitätsnah beurteilt. Nur stellte sich heraus, dass Flaherty nicht ganz auf Inszenierung und Fiktionalisierung verzichtet hatte: William Rothman beschreibt, wie Flaherty der Inuit-Familie Regieanweisungen gab, um die Geschichte eines heroisch in der Wildnis lebenden Mannes zu zeigen. Flaherty war es in „Nannok of the North“ ein Anliegen, eine Kultur zu zeigen, die zum Zeitpunkt des Drehs so nicht mehr existierte. So wurde für den Film zum Jagen die Harpune verwendet, wobei der

⁷⁸ Siehe Kap.1.2.5.

⁷⁹ Vgl. Renov (1993), S. 3.

⁸⁰ Derrida, Jaques: Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. Berlin: 1987, S. 248.

⁸¹ Vgl. Worth (1968), S. 123ff.

Protagonist im realen Leben bereits ein Gewehr verwendete. Um den Film in der westlichen Gesellschaft publikumstauglicher zu gestalten, wurden nicht nur die Namen verändert („Nannok“ hieß tatsächlich „Allakariallak“), sondern Flaherty modellierte aus einem eigentlich polygam lebenden Volk, eine monogame Familie. So stellt Rothman fest, dass der erste Dokumentarfilm, kein auf Fakten beruhendes Dokument sei, sondern eine Fiktionalisierung.⁸²

Inszenierung im Dokumentarfilm ist also von Beginn an nichts Ungewöhnliches. Aber wie ist das mit Objektivität und dem Anspruch an eine wahre Darstellung der Wirklichkeit zu vereinbaren? Kann ein Film, worin Szenen inszeniert, Situationen nachgestellt oder Personen ins rechte Licht gerückt werden, dokumentarischen Wert haben – oder spricht dies dem Zeugenschaftsanspruch entgegen?

Auf den ersten Blick möchte man dies negieren – nur Ereignisse, die ohne Eingriffe der Filmemacher geschehen sind, entsprechen der Wirklichkeit und sind wahr. Das würde mit dem Ansatz der Regisseure des *Direct Cinema* konform gehen. Nichts ist hier inszeniert, die Protagonisten sagen, was sie freiwillig von sich geben wollen, der Filmemacher stellt keine Fragen. Die Kamera nimmt einen beobachtenden Standpunkt ein, unbemerkt, unauffällig. Dadurch entsteht bei den Zusehern von Filmen des *Direct Cinema* das Gefühl des „Dabei-Gewesen-Seins“. Somit wurde und wird teilweise auch heute noch die Wegnahme jeglicher filmischer Mittel fälschlicherweise mit einem Zugewinn an Realismus gleichgesetzt.

Zeitgenössische Dokumentarfilme tragen häufig Stilelemente des *Direct Cinema* in sich. Allerdings findet man auch andere Macharten im gegenwärtigen Dokumentarfilmschaffen. Nicht nur bedient sich der Spielfilm immer öfter der Stilmittel eines Dokumentarfilms, auch der Dokumentarfilm entnimmt immer öfter Gestaltungsmittel eines fiktionalen Films.

„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“⁸³, stellte Paul Klee 1920 fest. Diese Aussage, von ihm mehr auf die Malerei als auf den Film bezogen, kann dennoch an diesem angewendet werden: Aufgabe der Filme ist, Dinge sichtbar zu machen. Ein Dokumentarfilm, der versucht die Wirklichkeit einzufangen, kann dies oft

⁸² Rothman, William: The Filmmaker as Hunter. Robert Flaherty's *Nanook of the North*. In: Barry Keith Grant/Jeannette Sloniowski (Hrsg.): *Documenting the Documentary*, Detroit: 1998, S. 23-39, S. 23ff.

⁸³ Klee, Paul. virtuelles museum moderne nrw. <http://www.nrw-museum.de/klee-paul.html> (19.03.12).

nicht ohne Hilfsmittel tun. Wie weit diese Mittel gehen dürfen, ohne der Authentisierung zuwider zu handeln, ist von Film zu Film unterschiedlich.

3.1 Das Authentische am Dokumentarfilm nach Hattendorf

Gezwungenermaßen tut sich an dieser Stelle die Frage auf, wie es möglich sein kann, dass Dokumentarfilme, die die Geschehnisse vor der Kamera nicht zu beeinflussen versuchen, ebenso als Dokumentarfilme wahrgenommen werden, wie jene, die auf Inszenierung setzen. Die zu Beginn als Kriterium eines Dokumentarfilms zugesprochene Objektivität scheint nicht der entscheidende Faktor zu sein. Authentizität lautet hier das Schlüsselwort, wie es Manfred Hattendorf in seiner Dissertation feststellt. Authentizität⁸⁴, abgeleitet vom lateinischen *authenticus*, „original, echt, zuverlässig; anerkannt, rechtmäßig“⁸⁵ bezieht Hattendorf auf Signale in der filmischen Gestaltungsweise.

Ein Dokumentarfilm kann sich fiktionalisierender Strategien bedienen, Situationen inszenieren und die Protagonisten Dinge tun lassen, die sie ohne Kamera nicht getan hätten. Wichtig sei, dass die Glaubwürdigkeit des Films nicht darunter leide.

Die Art der Gestaltung sei beim Dokumentarfilm ebenso wichtig für die Generierung von filmischer Authentizität, wie die Echtheit der Ereignisse selbst.⁸⁶ Die Gestaltungsweise von Dokumentarfilmen bedingt spezifische Produktionsschritte, die bewusst gesetzt werden. Es handelt sich um Authentisierungssignale, die das Publikum indirekt auffordern, das Gesehene als real anzuerkennen.

Somit hängt die Wahrnehmung von Authentizität vom Produktions- und vom Rezeptionsprozess ab. Die Gattungserwartungen der Zuseher spielen eine bedeutende Rolle, bei Anerkennung des Filmmaterials als authentische Aussage über die Realität.

⁸⁴ Die vorliegende Arbeit verwendet den Begriff Authentisierung um die Erzeugung des Authentizitätseindrucks zu beschreiben.

⁸⁵ Authentisch. Schulz, Hans (Begr.)/Otto Basler (Bearb.): Deutsches Fremdwörterbuch. 2. Aufl. Berlin/New York: 1996, S. 536.

⁸⁶ Vgl. Hattendorf (1994), S.67.

In der folgenden Grafik fasst Manfred Hattendorf die relevanten Kriterien zur Einstufung eines Dokumentarfilms als authentisch zusammen:⁸⁷

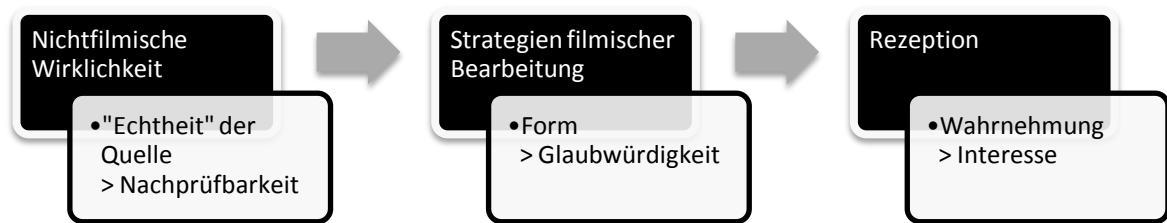


Abbildung 1: Kriterien für die Beurteilung von Authentizität nach Manfred Hattendorf

Ist ein Dokumentarfilm glaubwürdig gestaltet, so muss er nicht nach Objektivität streben. Den Regisseuren bleibt es überlassen, wie weit sie in die Geschehnisse vor der Kamera eingreifen und inszenieren. Ebenso wenig wie Inszenierung der Glaubwürdigkeit keinen Abbruch tut, macht es eine subjektive Gestaltungsweise. Manfred Hattendorf konkludiert, dass Subjektivität im Dokumentarfilm im Stande sei ein hohes Maß an filmischer Authentizität zu generieren.⁸⁸

Kritik des Begriffes filmischer Authentizität

Kritik an der Beurteilung eines Dokumentarfilms als authentisch erhebt Hito Steyerl, die Authentizität als den Willen zur Machtausübung über dokumentarische Bilder ansieht. Sie zieht für ihre Argumentation Bruno Latours Begriff *Faitiches* heran. Diese seien Mischungen aus *Fakt* und *Fetisch*, verschwiegen jedoch ihre Formung durch Menschenhand. Steyerl versucht so den manipulativen Charakter der Bilder zu untermauern.⁸⁹ In ihrer Argumentation vergisst sie allerdings, dass Latour mit *Faitiches* auch auf eine Aufwertung der Objekte zielt, indem er ihnen eine gewisse Eigenständigkeit beimisst.⁹⁰

Des Weiteren kann man Authentizität nicht mit dem Wunsch zur Macht gleichsetzen, da zur ihrer Beurteilung nicht nur die Produktion von Dokumenten (und Dokumentarfilmen) gehört, sondern die Zuschauererfahrung ein wesentlicher

⁸⁷ Quelle: modifiziert übernommen aus: ebd. S. 71.

⁸⁸ Vgl. ebd. S. 287.

⁸⁹ Vgl. Steyerl (2008), S.99f.

⁹⁰ Vgl. Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt a. M.: 1998, S. 72ff.

Bestandteil dieses Prozesses ist. Das Publikum (und nicht der Filmemacher allein) entscheidet schlussendlich, ob der Film mit dem Prädikat der „Authentizität“ ausgezeichnet wird.

3.2 Die Realistische Methode nach Alexander Kluge

Folgt man der Ansicht Alexander Kluges, ist der Dokumentarfilm nicht realistischer als ein Spielfilm, da er Bilder zusammenmontiert und so in einen „Tatsachenzusammenhang“ bringe.⁹¹ Protest, nie Bestätigung, sei das Motiv, die Realität darzustellen.⁹² Die Bilder und Szenen eines Dokumentarfilms nach „realistischer Methode“ entspringen einer „authentischer Beobachtung“. Darin entwickelt der Filmemacher einen Blick für *Zusammenhang* und *Trennschärfe*: Elemente, die zur Authentizität der einzelnen Bilder beitragen, werden vom Überflüssigen getrennt. Andererseits darf nichts aus dem Kader der Bilder weggeschnitten werden, das zum Einzelbild gehört. Dies sei die erste Ebene der realistischen Methode. In der zweiten werden die Bilder aneinander montiert; auch hier spielen Abtrennung und Verbindung eine bedeutende Rolle, da sich bei der Herstellung einer Ordnung der Bilder, die Bedeutung jedes einzelnen Elements offenbart. Auf dritter Ebene treten die Zuseher hinzu, deren Erfahrungsschatz und Assoziationsvermögen beim Betrachten des Films in Gang gesetzt werden. Weiters nennt Kluge als wichtigen Punkt bei der realistischen Arbeitsmethode die Offenlegung der Produktionshergänge. Dies ist bei der Entkodifizierung des Films durch den Zuseher von entscheidender Bedeutung. Nicht zuletzt spricht er auch von der Filmlandschaft an sich, dem Kontext aller Filme, in dem sich der jeweilige Film einbettet. Dieser Kontext ist sowohl für den Produktions- als auch für den Rezeptionsprozess bedeutend, da beide von Konventionen geprägt sind und somit auch auf das Verständnis eines Films als realistisch und authentisch einwirken.⁹³

Kluge plädiert nicht nur für eine Veranschaulichung der Widersprüche der Wirklichkeit, sondern auch für die Generierung eines authentischen Zusammenhangs. Er spricht der Realität und jeder Beschäftigung mit ihr den reinen Wahrheitscharakter

⁹¹ Vgl. Kluge (1979/2011), S. 105.

⁹² Vgl. Kluge, Alexander. Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft [1975]. In: Christian Schulte (Hrsg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. 3. Aufl. Berlin: 2011, S. 115-121, S. 116.

⁹³ Vgl. Kluge (1980/2011), S. 245f.

ab, und so versteht Kluge unter dem Authentischen, den Protest oder Widerstand gegen reale Zustände, was er als „Antirealismus des Motivs“⁹⁴ bezeichnet.

Das Vorfinden einer Situation durch den Filmemacher sei Kluge zufolge eine wichtige Konstruktionsarbeit. Das Material sei zwar in der Realität vorhanden, jedoch müsse es in einen Erzählkomplex eingebettet werden. Es bedarf der Formung: Der Bildhauer Henry Moore sagt über seine Skulpturen, dass sie bereits im Holz stecken, und er bloß das Überflüssige wegnehmen muss, um den Blick darauf freizumachen – gleichermaßen versteht Kluge die Arbeit eines Filmemachers als Formungsprozess von in der Wirklichkeit bereits vorhandenen Materials.

⁹⁴ Kluge (1975/2011), S. 117.

III. Die ausgewählten Dokumentarfilme und ihre Hintergründe

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit den ausgewählten Dokumentarfilmen und ihren Hintergründen. Zunächst wird die politische und gesellschaftliche Situation von Migranten in Österreich beleuchtet. Dabei werden die Begriffe Migrant, Flüchtling, Asylant und Menschen mit Migrationshintergrund definiert und voneinander abgegrenzt. Weiters wird die Asylpolitik in der Europäischen Union (EU) und Österreich zusammengefasst und ein Überblick zu den Zuwandererzahlen in Österreich geboten.

Im zweiten Abschnitt des Kapitels werden die Dokumentarfilme „Little Alien“ (2009), „Bock for President“ (2010) und „Schwarzkopf“ (2011) präsentiert. Neben einer Zusammenfassung der Inhalte und Fakten zu den Filmen werden die Biografien der Regisseure kurz vorgestellt.

1. Politischer und gesellschaftlicher Überblick zur Migration in Österreich

Da jeder der ausgewählten Dokumentarfilme das Thema Migration beinhaltet, behandelt der folgende Abschnitt den Status der Migranten in Österreich. Was unterscheidet einen Flüchtling von einem Migranten? – diese Frage wird zu Beginn des Kapitels erläutert.

1.1 Einführung in die Begrifflichkeiten

Migration bezeichnet den Wanderungsprozess von Menschen über Landesgrenzen. Ein Migrant ist ein Mensch, der sein Heimatland kurz- oder langfristig verlässt. Bei Migration handelt es sich um einen dynamischen Prozess.⁹⁵ Der Begriff wird in der Europäischen Union uneinheitlich gehandhabt. Immigration bezeichnet die Einwanderung in ein Land, im Gegensatz zur Emigration, die den Auszug aus einem Staat ausdrückt. Migration umfasst alle Arten von Bevölkerungsbewegung über die Staatsgrenzen. Menschen, die ihre Heimat aufgrund von persönlichen Gründen, wie einem Arbeitsplatzwechsel, verlassen, werden ebenso als Migranten bezeichnet, wie jene, die es einer Gefährdung wegen tun. Letztere bezeichnet man auch als *Flüchtlinge*. Krieg und Verfolgung veranlassen Menschen, ihr Heimatland zu verlassen und

⁹⁵ Vgl. Bundeskanzleramt. <http://www.bka.gv.at/site/7216/default.aspx> (14.04.2012).

woanders Zuflucht zu suchen, aber auch Naturkatastrophen oder die Hoffnung auf ein besseres Leben, stellen Motive für Migration dar.⁹⁶

Mittels eines Asylverfahrens wird in der EU geprüft, ob den Migranten der Flüchtlingsstatus anerkannt wird. Dieser bewirkt, dass der Staat gemäß der *Genfer Flüchtlingskonvention*⁹⁷ verpflichtet ist, den auf der Flucht befindlichen Menschen zu schützen. Während des Verfahrens wird der Antragsteller als *Asylsuchender* bezeichnet, was nicht mit einem Flüchtling zu verwechseln ist, denn diesem wurde der Asylantrag bereits zugesprochen. Schwierigkeiten im Asylverfahren bilden die oft fehlenden Dokumente der Antragsteller, da sie ihre Heimat meist überstürzt verlassen mussten. Wird diesen Menschen der Flüchtlingsstatus nicht zugesprochen, kann dies zur Abschiebung führen.⁹⁸

Eine Sonderstellung der Asylanträge nehmen die *unbegleiteter minderjähriger Jugendlicher (UMF)* ein. Da die unter Achtzehnjährigen besonderen Schutz bedürfen, werden sie in vielen Ländern gesondert behandelt. Dennoch bekommen sie nicht automatisch Asyl zugesprochen. Auch sie müssen oft mehrere Jahre auf eine Entwicklung in ihrem Asylstatus warten. In dieser Zeit ist es den Jugendlichen nicht erlaubt, eine Ausbildung zu machen oder einem Beruf nachzugehen.⁹⁹

Die Europäische Union sieht für asylsuchende Menschen aus Drittstaaten¹⁰⁰ vor, dass diese in demjenigen EU-Land, dessen Grenzen sie zuerst überschreiten, Asyl beantragen müssen.¹⁰¹ Länder, wie Griechenland, Italien oder Malta, die an der EU-Außengrenze liegen, sind von Migrationsbewegungen stärker betroffen. An der Südgrenze der EU strandeten 2011 mittels Boot 58.000 hilfeschuchende Migranten aus afrikanischen Staaten. Dabei überlebten mehr als 1.500 *Boatpeople* diese Überfahrten nicht oder gelten seither als vermisst.¹⁰² Diejenigen, die eine Fahrt über das Meer

⁹⁶ Vgl. UNHCR. <http://www.unhcr.at/mandat/fluechtlinge.html> (14.04.2012).

⁹⁷ Die Genfer Flüchtlingskonvention aus dem Jahr 1951 gibt die Kriterien zur Bestimmung eines Flüchtlings an, definiert ihre Rechte (u.a. auf Bildung, Arbeit, Religionsfreiheit) und Pflichten gegenüber dem Aufnahmeland. Vgl. UNHCR. <http://www.unhcr.at/mandat/questions-und-answers/genfer-fluechtlingskonvention.html> (14.04.2012).

⁹⁸ Vgl. UNHCR. <http://www.unhcr.at/mandat/questions-und-answers/fluechtlinge.html> (14.04.2012).

⁹⁹ Vgl. Mobilefilm Produktion: Special Booklet to Little Alien. o.J., S. 18.

¹⁰⁰ Drittstaatenangehörige kommen aus Ländern sie nicht zur EU- und EWR gehören. Vgl. Bundeskanzleramt. <http://www.bka.gv.at/site/7217/default.aspx> (14.04.2012).

¹⁰¹ Vgl. UNHCR: http://www.unhcr.at/fileadmin/rechtsinfos/flue9chtlingsrecht/2_europaeisch/2_2_asyl/2_2_7/FR_eu_a_syl_system-HCR_KOM_2000_755.pdf (18.05.2012).

¹⁰² Vgl. UNO-Flüchtlingshilfe. <http://www.uno-fluechtlingshilfe.de/?page=1156> (15.04.2011).

überstehen, sind ausgehungert und knapp vor dem Verdursten. Die EU versucht durch Grenzschutzmaßnahmen an der afrikanischen Grenze diesen Missständen vorzubeugen.

Griechenland, das seit der Wirtschaftskrise 2008 mit der Verarmung in der eigenen Bevölkerung zu kämpfen hat, geht mit voller Strenge gegen Asylsuchende vor. So gibt es innerhalb der EU einen Bescheid, der Ländern wie Belgien, Niederlande und Österreich empfiehlt, keine schutzsuchenden Migranten nach Griechenland abzuschieben.¹⁰³

1.2 Österreich als Immigrationsland

Österreich zieht, seinen mittlerweile strengen Einwanderungsgesetzen zum Trotz, zahlreiche Migranten an. Historisch gesehen, konnte sich Österreich zum ersten Mal in der Ungarnkrise 1956 als Asylland unter Beweis stellen. Mehr als 180.000 Flüchtlinge gelangten in dieser Zeit nach Österreich, 18.000 von ihnen blieben dauerhaft im Land.¹⁰⁴ Einen weiteren Einwanderungsschub verursachte die Gastarbeiterpolitik, die in den 1960er Jahren einsetzte.¹⁰⁵ Viele der als zeitlich beschränkt aufgenommenen Arbeiter, holten, anstatt in ihr Heimatland zurückzukehren, ihre Familie zu sich nach Österreich. Eine entscheidende Wende im zunächst liberalen Asylrecht Österreichs brachte 1989 die Öffnung des Eisernen Vorhangs und die damit einsetzende Flüchtlingswelle. Die neu entbrannte „Ausländerdebatte“ führte zu Verschärfungen im Fremdenrecht.¹⁰⁶

1.2.1 Einwanderungspolitik

Fremden- und Asylpolitik liegen in Österreich in der Hand des Bundesministeriums für Inneres (BM.I). Die Anzahl der Asylanträge ist von 20.129 im Jahr 1999 auf 14.416 im Jahr 2011 zurückgegangen (siehe Tabelle 1). Die Einführung des neuen Fremdenrechtspakets im Jahr 2005 brachte einen drastischen Einschnitt in der Anzahl der Anträge mit sich: Suchten 2005 noch 22.461 Personen um Asyl in Österreich an,

¹⁰³ Vgl. Special Booklet to Little Alien, S. 7.

¹⁰⁴ Vgl. UNHCR. <http://www.unhcr.at/unhcr/in-oesterreich/fluechtlingsland-oesterreich.html> (14.04.2012).

¹⁰⁵ Vgl. Bauer, Werner T.: Zuwanderung nach Österreich. In: Österreichische Gesellschaft für Politikberatung und Politikentwicklung, Jänner 2008, URL: http://www.politikberatung.or.at/typo3/fileadmin/02_Studien/8_Migration/zuwanderungnachoesterreich.pdf (15.04.2012) S. 5.

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 7.

waren es im Jahr darauf nur noch 13.349, was einer Differenz von 40,57 % entspricht. Auch in den Folgejahren zeigt die Statistik, dass sich der Trend in diese Richtung fortsetzte. In der Mehrzahl der Fälle sank nach 2005 die Zahl der Asylanträge beinahe um die Hälfte, nur 2009 und 2011 lag die Anzahl etwas über den Werten der anderen Jahre. Ein Grund, warum die Anzahl der Asylanträge im Allgemeinen rückgängig ist, liegt auch darin, dass aufgrund der EU-Erweiterungen (2004 und 2007) Österreich keine europäische Außengrenze mehr bildet. Asylsuchende müssen nach EU-Gesetz von denjenigen Staaten übernommen werden, in welchen die Migranten die EU betreten haben.

Ob einem Asylwerber der Flüchtlingsstatus zugesprochen wird, prüft das Bundesasylamt. In den aktuellen Zahlen von Jänner und Februar 2012 liegt der Prozentsatz der abgelehnten Asylanträge bei 67%.¹⁰⁷

Für die Bevölkerungsentwicklung in Österreich ist die Zuwanderung ein entscheidender Faktor. Der Anteil der in Österreich lebenden Personen ohne österreichische Staatsbürgerschaft erhöhte sich von 1,4 Prozent im Jahr 1961 auf 11 Prozent im Jahr 2011.¹⁰⁸

Jahr	Zahl der Asylanträge
1999	20.129
2000	18.284
2001	30.127
2002	*39.354
2003	32.359
2004	24.634
2005	22.461
2006	13.349
2007	11.921
2008	12.841
2009	15.821
2010	11.012
2011	14.416
* In dieser Zahl nicht beinhaltet sind jene 16.145 Anträge, die Ende 2011 an der österr. Vertretung in Islamabad eingebracht wurden.	

Tabelle 1: Entwicklung der Zahl der Asylwerber in Österreich von 1999 bis 2011¹⁰⁹

¹⁰⁷ Vgl. BM.I. Statistik Jänner: http://www.bmi.gv.at/cms/BMI_Asywesen/statistik/files/2012/Asylstatistik_Jaenner_2012.pdf; Statistik Februar: http://www.bmi.gv.at/cms/BMI_Asywesen/statistik/files/2012/Asylstatistik_Februar_2012.pdf (14.04.2012).

¹⁰⁸ Vgl. Statistik Austria: Migration und Integration. zahlen. daten, indikatoren 2011. Wien: 2011, S. 22.

¹⁰⁹ Tabelle (entnommen aus): BM.I. http://www.bmi.gv.at/cms/BMI_Asywesen/statistik/files/Asylantraege_seit_1999.pdf (14.04.2012).

Einen Migrationshintergrund haben alle Menschen, deren Eltern im Ausland geboren sind – unabhängig von ihrer Staatsbürgerschaft. Man spricht von Migranten der „ersten Generation“, wenn sie selbst noch im Ausland auf die Welt kamen. Die darauffolgende „zweite Migrantengeneration“ ist bereits in der neuen Heimat der Eltern geboren. Diese Gruppe von Menschen mit Migrationshintergrund macht einen Bevölkerungsanteil von 18,6 Prozent aus.¹¹⁰

Österreich ist ein Transitland: Beinahe die Hälfte der zugewanderten Personen verlässt das Land in weniger als fünf Jahren. EU-Bürger, Türken und Menschen aus dem ehemaligen Jugoslawien bleiben meist längerfristig in Österreich. Die größte Bevölkerungsgruppe aus dem Ausland machen in Österreich Deutsche aus.¹¹¹

1.2.2 Diskriminierung von Migranten seitens der Bevölkerung

Nicht nur langwierige Verfahren der Bürokratie stellen eine Hürde für die Migration nach Österreich als längerfristiger Aufenthaltsort dar – Migranten haben zudem mit Diskriminierungen seitens der Bevölkerung zu kämpfen. Die von einigen politischen Parteien betriebene Hetze gegen Menschen mit Migrationshintergrund stößt immer wieder auf fruchtbaren Boden. Mit Wahlslogans wie „Daham statt Islam“, „Abendland in Christenhand“ und „Asylbetrug heißt Heimatflug“ macht die FPÖ Xenophobie zum Parteiprogramm.¹¹²

Auch die absatzstärkste Tageszeitung in Österreich, die *Kronen Zeitung*, ist für eine wenig fremdenfreundliche Haltung bekannt. Plakative Headlines wie „Wirbel um kriminelle Asylanten“, „Afrikanischer Rollstuhlfahrer als Dealer!“ und „Ostkriminelle auf Raubzug“¹¹³ weisen auf eine wenig differenzierte Haltung Migranten gegenüber hin. Formulierungen wie „Ausufernde Kriminalität macht strengere Asylgesetze notwendig“¹¹⁴ implizieren, dass Migranten Hauptverursacher für Kriminalität in Österreich seien. In seiner Diplomarbeit untersuchte René Rusch entsprechende Berichte der *Kronen Zeitung* im Jahr 2005, als ein neues Fremdenrechtspaket in Kraft

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 21.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 23.

¹¹² Vgl. etwa Müller, Monika: HC Straches Kreuzzug. Die Verwendung religiöser Symbole am Beispiel des EU Wahlkampfes 2009. Klagenfurt: Master Thesis 2010, S. 91.

¹¹³ Rusch, René: Der „Ausländer“-Diskurs der Kronen Zeitung 2005. Gibt es einen „kronischen“ Rassismus?. Wien: Univ., Dipl.-Arb. 2007, S. 159ff.

¹¹⁴ Ebd., S. 160.

trat, auf rassistische Diskurse. Die am häufigsten in Österreich gelesene Zeitung setzt das „Merkmal Ausländer“ gezielt negativ ein und hebt kriminelle Taten von Migranten hervor. Ebenso weist René Rusch darauf hin, dass Fremdheit dem Leser vordergründig als harmlose Information zugespielt wird, dieselbe jedoch von der Autorenschaft oft mit tieferer Bedeutung konnotiert wird.¹¹⁵

Politische Versuche, die Stimmung in der Bevölkerung Migranten gegenüber zu heben, kann man unter anderem in der Gründung der Position eines Staatssekretärs für Integration sehen. Im EU-Vergleich zieht Österreich mit diesem Schritt im Jahr 2010 relativ spät nach. Schenkt man der von Integrationsstaatssekretär Sebastian Kurz beauftragten Studie Glauben, so hat sich das Klima in der österreichischen Bevölkerung innerhalb eines Jahres bereits gebessert. 17,9 Prozent der Österreicher schätzen 2010 das Funktionieren der Integration im eigenen Land als eher bis vollkommen negativ ein, waren es 2011 nur noch 13,1 Prozent.¹¹⁶

Interessanterweise zeigt sich in der vom Österreichischen Integrationsfonds herausgegebenen Studie ein Trend: Migranten bewerten ihre Lage meist besser als es die österreichische Bevölkerung einschätzen würde. Das Zusammenleben hat sich in den Augen der Migranten in den vergangenen fünf Jahren eher verbessert, meinen 32,3 Prozent. Hingegen pflichten dem nur 16,4 Prozent der befragten Österreicher bei, rund 40,3 Prozent orteten eine Verschlechterung im Zusammenleben mit Migranten.¹¹⁷

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 145.

¹¹⁶ Vgl. Migration und Integration. zahlen. daten, indikatoren 2011, S. 86ff.

¹¹⁷ Vgl. ebd. S. 91.

2. Zu den Dokumentarfilmen

In dem folgenden Abschnitt werden die ausgewählten Dokumentarfilme und ihre Macher vorgestellt. Migration ist für jeden der Regisseure ein Thema: Nina Kusturica, Arman T. Riahi und Houchang und Tom-Dariusch Allahyari sind allesamt Migranten in erster oder zweiter Generation. Während „Little Alien“ sich minderjährigen Migranten, die in der EU und Österreich landen, widmet, behandelt „Bock for President“ Schicksale von Asylsuchenden rund um den Flüchtlingsverein von Ute Bock. „Schwarzkopf“ wiederum verfolgt das Leben und die Kultur junger Migranten, die bereits in Österreich Fuß gefasst haben.

2.1 Nina Kusturica und der Dokumentarfilm „Little Alien“

Die 1975 in Mostar (Bosnien-Herzegowina) geborene Nina Kusturica flüchtete 1992 während des dreijährigen Bosnienkrieges gemeinsam mit ihrer Familie nach Wien. Es folgte ein Regie- und Schnittstudium an der Wiener Filmakademie. Nach einigen Dokumentar- und Spielfilmen folgte 2009 „Little Alien“. Darin verarbeitet sie nicht nur ihre eigene Vergangenheit als Flüchtling, sie geht den individuellen Schicksalen von Asylsuchenden nach, die ihrer Ansicht nach oft fälschlicherweise als Gruppe wahrgenommen werden. Die zwischen zwei Heimatorten stehende Regisseurin entschied sich nach eigenen Angaben bei „Little Alien“ bewusst für die Gattung des Dokumentarfilms, da sie der Meinung war, in einem Spielfilm hätten die gezeigten Szenen unglaubwürdig gewirkt.¹¹⁸ Somit bestätigt sie indirekt das Ziel eines Dokumentarfilms – das Zeigen von Wirklichkeit. Nina Kusturica beschreibt den Produktionsvorgang von „Little Alien“ folgendermaßen:

„Die immer wiederkehrende Frage am Ende des Drehtages: ‚Hat das gefilmte Material auch das gesehen, was wir gesehen haben? Kann man das alles weitergeben, wiedergeben? Was sieht die Kamera von all dem? Sind der Schock, die Entrüstung und das daraus folgende Fazit in einem Dokumentarfilm ohne Kommentar überhaupt darstellbar?‘ Klar war: Es wird szenisch erzählt; es werden keine Interviews vorkommen; die Gespräche werden nebenbei passieren; wir werden sehen, wie die Personen miteinander kommunizieren und in welchen Verhältnissen sie zueinander stehen.“¹¹⁹

¹¹⁸ Vgl. Special Booklet to Little Alien, S.43.

¹¹⁹ Ebd., S. 48f.

Daraus erkennt man ein implizites Bewusstsein der Crew über die Wirkung des Filmes in der Phase des Produktionsprozesses. Ziel war es, die Ereignisse dem Publikum authentisch zu zeigen und dieselben Gefühle hervorzurufen, wie sie auch in ihr selbst entstanden waren. Ein spiegelbildlicher Prozess, von der Gefühlsdisposition der Filmemacher zu den Emotionen im Publikum, wie ihn Sol Worth beschreiben hat.¹²⁰

Ihre Arbeitsweise erinnert an die der Filmemacher des *Direct Cinema*: Kusturica verzichtet auf Interviews, lässt die jugendlichen Protagonisten handeln, beobachtet unauffällig ohne sich einzumischen. Die Protagonisten führen ihre alltäglichen Gespräche, Kusturica provoziert keine künstlichen Situationen, inszeniert während des Drehs nicht. Sie arbeitet mit vorgefundenen Situationen, was geschieht würde – so ihr Ansatz – auch ohne die Präsenz der Crew geschehen. Das Kamerateam und sie begleiteten die jugendlichen Asylsuchenden über einen langen Zeitraum, was ihnen nicht nur ermöglichte, ein Vertrauensverhältnis zu ihnen aufzubauen, auch wurde eine Unmenge an Material angesammelt: Aus einer über 120 Stunden starken Szenensammlung entstand ein 94-minütiger Film – ein Drehverhältnis das wiederum mit dem *Direct Cinema* verwandt ist.

Der Verzicht auf den Kommentar soll, so Kusturica, soll dem Zuschauer die Möglichkeit auf Assoziationen geben, was ganz im Sinne von Alexander Kluges Theorie zu Lücke ist.¹²¹ Durch assoziative Gedanken seitens der Zuseher können vielfältigere Bedeutungen entstehen.

„Little Alien“ Synopsis

Das Krähen von Vögeln, das Geräusch eines vorbeifahrenden Lastwagens. Drei Pfeiler, einer weiß-blau-rot, der andere kleiner und rein weiß, der dritte blau-gelb gestreift. Es handelt sich um die Markierung der Grenze zwischen der Slowakei und der Ukraine. „Little Alien“ startet mit dem Kern der Flüchtlingsdebatte: Das Aufstellen von Grenzen, das Markieren der Zugehörigkeit, das Ausschließen, das Abzäunen von Kulturen – versinnbildlicht in einem unscheinbar wirkendem Bild von Grenzpfählern im Wald.

¹²⁰ Siehe Kap. II.2.2.

¹²¹ Leerstellen bieten Freiraum für die Gedanken und freie Assoziationen der Rezipienten. Vgl. Kluge, Alexander: Interview von Ulrich Gregor [1976]. In: Christian Schulte (Hrsg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. 3. Aufl. Berlin: 2011, S. 198-215, S. 207.

Zunächst nähert sich der Film der Flüchtlingsthematik aus der Sicht des Staates, repräsentiert durch Grenzkontrollbeamte. Sie überwachen mittels modernster Technik die Staatsgrenzen. Sie berichten über die Versuche der Migranten ins andere Land zu gelangen. Ihr Tonfall ist nüchtern. Wärmebildkameras zeigen, wie eine Gruppe von Grenzwächtern gefasst wird – das Ende ihrer Reise.

Traiskirchen ist das größte Bundesasylamt Österreichs. Aktuellen Zahlen vom 6. Jänner 2012 zufolge sind hier 860 Personen, davon 230 Minderjährige untergebracht.¹²² Auch Nura und Asha aus Somalia wohnen in Traiskirchen. Die zwei sechzehnjährigen Mädchen lernten sich auf der Flucht nach Europa kennen. Sie reden über ihre Asylanträge und Behördengänge ebenso, wie über Treffen mit Freunden, ihre Pläne für die Zukunft, Träume und Hoffnungen. Im Laufe des Dokumentarfilms ziehen beide in andere Heime nach Wien um. Das ist schwer für die zwei Freundinnen, Nura weint, als sie abgeholt wird. Ihre Augen verraten, dass sie schon viel erlebt, viel durchstehen musste.

Jawid und Alem sind aus Afghanistan nach Österreich geflüchtet. Beide sprechen gutes Deutsch. Bei einem Besuch in einer Schule erklären sie den Schülern ihren beschwerlichen Weg nach Österreich. Der sechzehnjährige Alem war, bevor er nach Österreich kam längere Zeit in Griechenland, wo er in Parks und anderen Unterschlüpfen schlief. Jawid ist bereits vor vier Jahren als Dreizehnjähriger nach Österreich gekommen. Seitdem wartet er auf eine Entscheidung der Asylbehörde.

Der siebzehnjährige Achmad kommt ebenfalls aus Somalia. Über ein Jahr war er auf der Flucht – unter anderem auch mit dem Boot am Meer – bis er nach Österreich gelangte. Aber auch hier in Österreich findet er keine Ruhe. Die Behörden verfolgen ihn, er wird mehrmals grundlos inhaftiert und lebt mit der ständigen Angst, abgeschoben zu werden.

„Little Alien“ begleitet sie und weitere jugendliche Asylsuchende auf ihrer Reise. Auch in Nordafrika und in Griechenland, wo die Situation der Asylsuchenden besonders prekär ist, macht der Dokumentarfilm halt. Die Migranten stehen miteinander in Kontakt. Nura telefoniert mit einem Freund in Griechenland, rät ihm auch nach Österreich zu kommen, worauf sie von einer anderen Somalierin ermahnt wird, solche heiklen Gespräche nicht am Telefon zu führen. Auf diese Weise zeigt „Little Alien“

¹²² Vgl. ORF Niederösterreich. <http://noe.orf.at/news/stories/2515959/> (30.04.2012).

immer wieder, mit welcher Angst die Asylsuchenden konfrontiert sind: Ständig könnten sie oder ihre Freunde gefasst und abgeschoben werden.

Die Absurdität vieler Situationen wird kommentarlos den Zuschauern vor Augen geführt: Migranten, die nach Österreich kommen und Asyl beantragen, werden am Bundesasylamt von einem Automaten empfangen, dessen mechanische Stimme erklärt, dass es hier (im Gegensatz zu den Schleppern) um den Menschen geht. Alem und Jawid wollen gerne die Berufsschule besuchen, was aber aufgrund der rechtlichen Lage nicht möglich ist.

Neben den Situationen bei den Behörden stellt „Little Alien“ auch den angenehmen Alltag der jugendlichen Migranten vor: Sie treffen sich, gehen gemeinsam essen, feiern Geburtstag, essen Torte. Jawid bekommt von seinen Freund die Haare geschnitten. Nura und Asha suchen bei der Kleidersammlung nach Gewand; Nura bevorzugt einen schicken Mantel gegenüber einem besonders warmen. „Little Alien“ endet mit einem Ausflug der Jugendlichen in eine schneereiche Berglandschaft, wo sie einander mit Schneebällen bewerfen und ausgelassen herumtollen. Doch inmitten der vermeintlichen Idylle sieht man Jawid, der gedankenschwer innehält.

2.2 Houchang und Tom-Dariusch Allahyari und die Bock-Schützlinge

Houchang und Tom-Dariusch Allahyari¹²³, die Regisseure von „Bock for President“, stammen aus dem Iran. Houchang Allahyari, 1941 in Teheran geboren, kam im Alter von 17 Jahren nach Wien, um seinem Interesse an Film und Theater nachzugehen. Da ihn die Psychiatrie faszinierte, schloss er zunächst ein Medizinstudium ab. Neben seiner Arbeit als Psychiater entstanden bald zahlreiche Kurzfilme sowie erfolgreiche Kinospiele- und Dokumentarfilme. Sein Sohn, Tom-Dariusch, kam 1968 in Wien zur Welt. Durch seinen Vater wuchs er mit dem Filmemachen auf. In den letzten Jahrzehnten entstanden viele gemeinsame Filme. Das Leben und Wirken der Ute Bock filmisch zu verarbeiten, war für das Filmemacherduo naheliegend, da sie Tom-Dariuschs Tante und Houchangs ehemalige Schwägerin ist. Neben dem Dokumentarfilm „Bock for President“ (2009) entstand 2010 der Spielfilm „Die

¹²³ Vgl. Houchang Allahyaris Lebenslauf unter Dok.at. <http://www.dok.at/person/houchang-allahyari/>; Tom-Dariusch Allahyari: <http://www.dok.at/person/tom-dariusch-allahyari/> (08.04.2012).

verrückte Welt der Ute Bock“, worin Vater und Sohn erneut die Flüchtlingshelferin Ute Bock zur Hauptfigur erklären.

Nicht nur in „Bock for President“, auch im Spielfilm versichert Regisseur und Drehbuchkoautor Houchang Allahyari: „Alles gibt es. Nichts ist erfunden.“¹²⁴ In beiden Gattungen will er die Wirklichkeit gezeigt wissen. Eine Prämisse, die für den Dokumentarfilm üblich, für den Spielfilm etwas ungewöhnlich scheinen mag. Die Filmemacher entschieden, aus dem Dokumentarfilmmaterial auch einen Spielfilm zu entwickeln, um Szenen, für die sie im Dokumentarfilm keine Drehgenehmigung bekommen konnten, dem Publikum im Spielfilm in nachgestellter Form vor Augen zu führen¹²⁵: Im Dokumentarfilm war es rechtlich nicht möglich, Amtshandlungen und Abschiebungen mitzufilmen. „Die verrückte Welt der Ute Bock“ stellt alltägliche Szenen aus dem Leben von Migranten, wie Behördengänge und Verunglimpfungen durch den Staatsapparat, dar. Schauspieler und Kabarettisten wie Karl Markovic, Josef Hader, Roland Düringer u.a. markieren den Unterschied zwischen dem Dokumentar- und dem Spielfilm.

Abgesehen von Szenen, die aus rechtlichen Gründen in „Bock for President“ nicht möglich waren, war es Houchang und Tom-Dariusch Allahyari wichtig, die Menschen mit Respekt zu zeigen. So verzichteten sie im Dokumentarfilm darauf, Material zu zeigen, dass Asylsuchenden schaden könnte, sowie die Migranten in emotionalen Ausnahmesituationen zur Schau zu tragen.¹²⁶ Diese selbstauferlegte Limitierung des vorhandenen Materials ist eine Form ethischen Handelns. Vivian Sobchack beschreibt in ihrer Auflistung visueller Formen der dokumentarischen Ethik den *professionellen Blick* als Diener zweier Herren¹²⁷: Der Film und der portraitierte Mensch. Solange die Würde nicht verletzt wird, stehen sich diese Lager nicht im Weg. Dass sich die Allahyaris für das Auslassen gewisser entblößender Szenen entschieden haben, mag man als Limitierung der Realitätsdarstellung sehen – allerdings erfüllen sie dadurch einen ethischen und moralischen Anspruch.

¹²⁴ Vgl. Radio Österreich 1 (Ö1). <http://oe1.orf.at/artikel/260983c> (05.04.2012).

¹²⁵ Vgl. ebd.

¹²⁶ Vgl. Allahyari, Tom-Dariusch. In: Interview der Regisseure. Bock for President, Ö 2009, R: Houchang u. Tom-Dariusch Allahyari. DVD (Hoanzl 2009), TC 0:05:18-0:06:38.

¹²⁷ Vgl. Sobchack, Vivian: Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm [1984]. In: Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 165-194, S. 189.

„Bock for President“ umkreist die Welt der Ute Bock. Migranten in diversen Lebenslagen kommen ebenso zu Wort wie Mitarbeiter des Bock-Vereins. Mal sind nur die Statements der Interviewpartner zu hören, mal vernimmt der Zuseher aus dem Off die Frage der Filmemacher. Die beiden Regisseure arbeiteten für „Bock for President“ in kleinen Teams, was ihnen die Freiheit gab, spontan zu agieren.¹²⁸ Weder beim Dokumentarfilm, noch beim Spielfilm hatten die Regisseure das Drehbuch im Vorhinein fertig.¹²⁹

Der Dokumentarfilm wurde über zwei Jahre hinweg gedreht. Houchang Allahyari sieht ihn als Teil eines politischen Prozesses. Die Situation der Asylwerber hat sich in den letzten Jahren verschärft. Den Filmemachern ist es wichtig, die Zuseher auf diese prekäre Lage aufmerksam zu machen. Während Tom-Dariusch die Macht des Kinos auf politische Veränderung bezweifelt, sieht Houchang Allahyari sehr wohl die Möglichkeit durch Information und Diskussion eine politische und gesellschaftliche Änderung durch Filme in Gang zu setzen.¹³⁰ Diese Auffassung lässt wiederum auf seine Idee der Wirklichkeitsdarstellung rückschließen. Der Filmemacher zeigt die Welt aus seiner Sicht, er will mit dem Publikum die eigene Wahrnehmung teilen. Dabei besteht die Gefahr, tendenziös zu werden. In „Bock for President“ wird diese durch Interviews mit Betroffenen – von Migranten, über Vereins-Mitarbeitern bis zu Polizisten – bis zu einem gewissen Grad umgangen.

Indem die Filmemacher in Zusammenarbeit mit Ute Bock bei zahlreichen Vorführungen beider Filme das Publikum zum Mitreden anregen und die Leute ermutigen, Stellung zu beziehen, bilden sie eine Diskussionsplattform zum Thema Migration.

„Bock for President“ Synopsis

„Danke ich lebe“¹³¹, antwortet Ute Bock auf die Frage einer ihrer Schützlinge, wie es um ihr Befinden stehe, als sie am frühen Morgen die Tür des Vereinshauses öffnet. Der Ute-Bock-Verein bietet seit seiner Gründung 2002 Migranten aus aller Welt Hilfe in Not. Oft ist er letzter Zufluchtsort für jene, die auf der Straße stehen. Ute Bock wird

¹²⁸ Vgl. Allahyari, Tom-Dariusch. In: Interview der Regisseure. Bock for President, Ö 2009, R: Houchang u. Tom-Dariusch Allahyari. DVD (Hoanzl 2009), TC 0:03:03.

¹²⁹ Vgl. Allahyari, Houchang. ebd., TC 0:02:33.

¹³⁰ Vgl. ebd. TC 0:12:00-0:13:30.

¹³¹ BfP. TC 0:06:10.

spät nachts von verzweifelten Asylsuchenden aufgesucht, die von allen anderen Vereinen abgewiesen wurden. Auch für Ute Bock, die in ihren Kreisen fast als Wunderwaffe gehandelt wird, ist es nicht immer einfach, ein Notquartier für die entmutigten Migranten zu finden.

Die rüstige 70-Jährige, die sich seit ihrer Pensionierung mit ganzem Herzen für Migranten in Not einsetzt, stellte aus einem einst kleinen Wohnprojekt ein auf mittlerweile 60 Wohnungen und somit 310 Leute umfassendes Hilfsprogramm auf die Beine.¹³² Zahlreiche ehrenamtliche Mitarbeiter und Spenden machen es möglich, dass Ute Bock Migranten Beratung und die Möglichkeit einer fixen Postadresse, was in Asylverfahren eine bedeutende Rolle spielt, anbieten kann.

„Bock for President“ begleitet die eigenwillige Flüchtlingshelferin in ihrer täglichen Routine: Wäschewaschen und -verteilen am Morgen, Empfangen von Nahrungsmittellieferungen, Beratungsgespräche mit Migranten, die jede Hoffnung auf eine glückliche Zukunft verloren haben.

Bock stellt im Laufe des Dokumentarfilms, teils durch Gespräche mit den Betroffenen, teils durch Erzählung, einige der Migranten vor. Skurrile Gesprächssituationen entstehen, worin die Migranten meist Englisch und Ute Bock Deutsch sprechen. Sie hilft ihnen – aber nicht um jeden Preis. Als sie ein Polizist aufsucht, um ihre Mithilfe bei der Auffindung eines straffällig gewordenen Migranten zu bitten, ist sie bereit, ihm dabei entgegenzukommen. Bocks Schützlinge müssen sich auch an gewisse Regeln halten. „Man muss eben schauen, dass man innerhalb des Gesetzes so viel Luft für den findet, dass er auch leben kann.“¹³³, erklärt die Flüchtlingshelferin.

Diskriminierungen und Absurditäten, welche Migranten in Österreich begegnen müssen, erzählt sie nebenbei. Ihren Humor hat sich die pragmatische 70-Jährige dabei bewahrt. Sie lebt Zivilcourage und will dafür nicht bewundert werden.

¹³² Vgl. Verein Ute Bock. <http://www.fraubock.at/utebock.html#top> (07.04.2012). Der Film wurde im Vereinshaus im 2. Bezirk gedreht. Dieses ist seit Mai 2012 in den 10. Wiener Gemeindebezirk übersiedelt und bietet nun noch mehr Asylsuchenden eine Unterkunft.

¹³³ BfP. TC 0:50:02.

2.3 Arman T. Riahi und die „Schwarzköpfe“

Der 1981 geborene Arman T. Riahi¹³⁴ stammt aus dem Iran und wuchs in Wien auf. Schon früh entdeckte er seine Leidenschaft am Film; im Schulalter entstanden erste Kurzfilme. Nach Produktionen für den ORF („Die Sendung ohne Namen“, „Sunshine Airlines“) und Red Bull Media House („Momentum“) ist „Schwarzkopf“ sein erster Kinodokumentarfilm. Darin versucht er einer Generation an Migranten, die sonst von Medien vernachlässigt wird, Gehör zu verschaffen. „Schwarzkopf“ ist nicht die Aufarbeitung seiner Jugend, aber einer Gruppe, deren Lebensstil er aufgrund seiner Herkunft gut nachvollziehen kann. Den Protagonisten des Dokumentarfilms Ardalan genannt „Nazar“ kennt Arman T. Riahi seit Jugendtagen.¹³⁵

„Schwarzkopf“ zeigt nicht nur das Einzelschicksal des mittlerweile erfolgreichen Rappers mit Migrationshintergrund – der Regisseur wob bewusst Geschichten von Kindern und Jugendlichen aus dem selben Milieu ein, um zu veranschaulichen, dass es sich um ein allgemeines Phänomen handelt: Junge Menschen aus dem Ausland leiden oft an einer Identitätskrise. Sie fühlen sich weder im Heimatland ihrer Eltern, noch an ihrem derzeitigen Wohnort zuhause. Auch wenn sprachliche Barrieren vordergründig überwunden sind, haben die Migranten oft mit der Anerkennung in der Bevölkerung zu kämpfen. So leben diese jugendlichen „Schwarzköpfe“, wie sie einander im Film nennen, in einer Parallelgesellschaft, zwischen Langeweile, Ohnmacht und Kriminalität.

Indem der Regisseur Kinder, Jugendliche, wie junge Erwachsene zu Wort kommen lässt, macht er verständlich, dass es sich um ein generationsübergreifendes Problem der Gesellschaft handelt. Der Regisseur will keine Erklärung auf dieses Phänomen liefern. Er will den Jugendlichen eine Plattform bieten, sich mitzuteilen. Arman T. Riahi wollte die Geschichten der jungen Leute hinter den in den Medien kolportierten Negativschlagzeilen einem großen Publikum zugänglich machen.¹³⁶

Die Protagonisten, wie das Zielpublikum von „Schwarzkopf“, sind jung. Arman T. Riahi entschied sich aus diesem Grund bewusst für eine expressive Bildsprache. „Film ist für mich immer auch visuelle Unterhaltung, und die sollte auch dem Inhalt

¹³⁴ Golden Girls Filmproduktion: Schwarzkopf Presseheft. 2011, S. 16f.

¹³⁵ Riahi, Arman T. In: Schwarzkopf Presseheft, S. 9.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 11.

nicht nachstehen.¹³⁷ Das drückt sich einerseits in einer verspielten Kamera aus, die an Details festhält, Unschärfen zulässt und andererseits durch Jump-Cuts und Schnitte, die an Musikvideos erinnern.

„Schwarzkopf“ Synopsis

„Wenn du so aufgewachsen bist wie ich, ist es nur eine Frage der Zeit, bis du Probleme mit der Polizei bekommst“¹³⁸, erklärt der in Teheran geborene Rapper Nazar zu Beginn von „Schwarzkopf“. Aufgewachsen in Wien Favoriten, gerieten er und sein Bruder als einzige „Schwarzköpfe“ der Gegend immer wieder in Auseinandersetzungen mit Neonazis. So suchte er bald auf der Straße nach Gleichgesinnten, nach Menschen mit derselben Abstammung und Religion.

Verschwommene, unscharfe Bilder eines Jungen, Detailaufnahmen. Nazar versucht, sich seine Kindheit ins Gedächtnis zu rufen: Als er gemeinsam mit seiner Familie in den 1980er nach Österreich kam, war ihre erste Station Traiskirchen. Schon damals, erklärt er im Dokumentarfilm, hätte es ihm Schwierigkeiten bereitet, sich im Kindergarten und später dann in der Schule anzupassen.

Selbst jetzt, wo er als Rapper einigermaßen erfolgreich ist, zwei Platten herausgegeben hat, fällt es ihm schwer, ein geregeltes Leben zu führen. Er will seinem kleinen Bruder als Vorbild dienen. Sein kleiner Bruder weiß nichts davon, dass Nazar schon mehrmals im Gefängnis war.

Musti ist einer der besten Freunde von Nazar. Er stammt aus der Türkei. Sein Vater ist Langzeitarbeitsloser, seine Mutter war Putzfrau, er möchte aus diesem Kreis ausbrechen. Auch ohne viel Bezug zur Türkei zu haben, kann er sich nicht als Österreicher fühlen, da er in Wien auf der Straße von den Leuten eher als Türke wahrgenommen wird.

Bosnien und Serbien sind die Heimatländer von Vahids Eltern. Der junge Mann ist elegant gekleidet und geht einem regelmäßigen Job in einer Fahrschule nach. Geboren in Mödling, ist er Migrant der zweiten Generation. Dennoch hat Vahid mit

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ SK. TC 0:05:25.

Diskriminierungen seitens der Bevölkerung, die ihn als „Jugo“ beschimpfen, zu kämpfen.

Was die drei Freunde eint, ist das Sich-Ausgestoßen-Fühlen, die Suche nach Zugehörigkeit. Weder die Heimat ihrer Eltern können sie ihr Eigen nennen, noch die jetzige in Österreich.

„Hier gibt’s nichts. Hier gibt’s kein Leben mehr“¹³⁹, rappt ein Jugendlicher, der in einer Gruppe Jungs seinen eigenen Song vorträgt. Er rezitiert das Lied, ebenso wie die anderen, in seiner Muttersprache, die bei keinem der Jungen Deutsch ist. Das Schreiben der Texte ist für sie eine Bewältigungsstrategie, eine Ventil – in ihnen werden Konflikte in der Familie, Probleme in der Schule oder in der Arbeit, Suche nach der Heimat, Liebe und Identität verarbeitet. Nazar ist ihr großes Vorbild – er hat es geschafft: Plattenvertrag, Geld durch Musikmachen. Diese Gruppe junger Migranten der zweiten Generation fühlt ihr eigenes Schicksal nahe an dem Nazars. „Schwarzköpfe“, verbringen viel Zeit auf der Straße, in den Parks. Sie rappen ihre eigenen Songs, üben Breakdance-Moves.

„Wenn du in deinem Leben kein Ziel hast, was zu erreichen, dann ist es einfach nur eine Frage der Zeit auf die schiefe Bahn zu kommen“¹⁴⁰. Nazar spricht Jugendlichen mit Migrationshintergrund aus der Seele. Er weiß, welche Probleme sie haben, was sie beschäftigt. Dass es schnell passieren kann, in die Illegalität zu geraten, hat er mehrmals selbst am eigenen Leib erfahren. Auch während der Dreharbeiten zu „Schwarzkopf“ wird der Rapper kurzzeitig inhaftiert.

„Habt ihr Bock auf Nazar?“¹⁴¹ Bei einem Konzert des Rappers treffen die fünfzehn bis achtzehnjährigen Schwarzköpfe auf Nazar und viele andere Gleichgesinnte. Die Leute im Publikum kennen Nazars Texte auswendig, bewegen ihre Arme im Rhythmus der Musik. Seinen Lifestyle zu imitieren, sieht Nazar nicht als die beste Option für Jugendliche – doch bessere Aussichten gibt es für sie nicht. Sie sind einander ähnlich – Nazar und seine Fans – bilden eine Parallelgesellschaft auf der Suche nach Identität.

¹³⁹ SK. TC 0:34:22.

¹⁴⁰ SK. TC 1:08:03.

¹⁴¹ SK. TC 1:21:24.

IV. Analyse der Authentisierungssignale¹⁴²

Für die Untersuchung der Authentisierungssignale, wie es die vorliegende Arbeit vorsieht, werden die dargestellten Szenen nicht auf ihre Echtheit überprüft, sondern die filmischen Techniken und Strategien auf ihre authentische Gestaltungsweise.

Im ersten Teil der Analyse wird versucht, Authentisierung als filminhärentes Phänomen zu fassen. In welches Verhältnis lassen sich Dokumentarfilm und Glaubwürdigkeit stellen? Welche Faktoren beeinflussen das Wiedererkennen der gezeigten Situationen als dargestellte Realität? Welche filmischen Mittel sind zur Generierung des gewünschten Authentizitätsfaktors in Einsatz? Der Produktionsprozess allein vermag es nicht, Authentizität zu generieren. Auch außerfilmische Mittel spielen eine Rolle. So stellt sich auch die Frage nach der Authentizität der Handlungsträger und der Schauplätze etc.

Im zweiten Teil der Analyse werden einzelne Szenen auf ihre Authentisierungssignale überprüft. Die dabei erforschten Szenen wurden nach folgenden Kriterien ausgewählt:

1. Nach ihrer *Beispielhaftigkeit für den Film* (entweder entspricht die Szene anderen Sequenzen im Film, oder sie sticht durch stilistische Andersartigkeit hervor.)
2. Nach der *Anwendbarkeit theoretischer Authentisierungsstrategien* (im einen Fall entsprechen ihre Signale theoretischen Regeln der Authentisierung, im anderen Fall widersprechen sie ihnen.)

¹⁴² Ich möchte hiermit nicht den Filmemachern eine explizite Strategie der Authentisierung unterstellen. Der Dokumentarfilm selbst trägt diesen Anspruch der Zeugenschaft in sich, wodurch ein implizites Versprechen der Realitätsdarstellung gegeben wird.

1. Authentisierungssignale in „Little Alien“

1.1 Dominante Authentisierungssignale im Film

Das Filmteam von „Little Alien“ ist nahe an den Protagonisten des Films. Wie eine weitere Person begleitet es das Geschehen. Es greift nicht ein, stellt keine Fragen. Es lässt die Protagonisten agieren und folgt ihnen dabei. Durch diese Haltung nimmt man als Zuseher eine ebenso beobachtende Rolle ein wie die Filmcrew. Man beobachtet das Handeln vor der Kamera. Die Gespräche, die vor laufender Kamera geführt werden, hört man mit. Nichts scheint vordergründig von der Filmemacherin Nina Kusturica angelegt zu sein. Die Geschichten bauen sich erst langsam auf. Nach und nach erfährt der Zuseher mehr über die Protagonisten des Films. Ihre Beziehungen zueinander werden nie von der Filmemacherin erklärt, sie erklären sich selbst – durch Treffen, in Gesprächen und in Handlungen.

Die Filmemacherin schafft es, die Position einer Freundin einzunehmen – sie ist nahe an den Protagonisten ihres Films. Doch liegt immer eine Art unsichtbare Wand zwischen ihnen, die Eingreifen und Interaktion verhindert. Die Protagonisten scheinen –

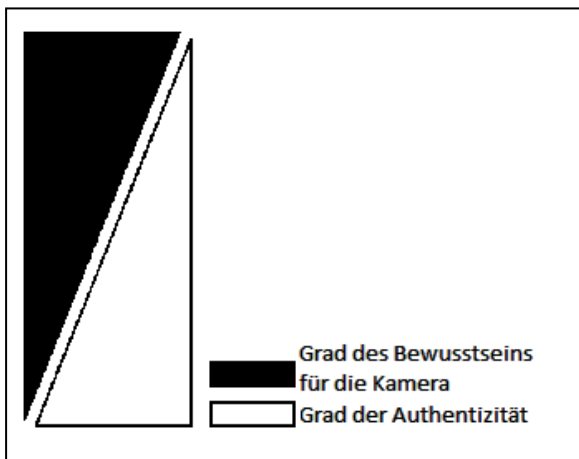


Abbildung 2: Modell der Redesituation

bis auf wenige Momente – das Filmteam nicht wahrzunehmen. Es ist zugleich anwesend und unsichtbar. Manfred Hattendorf stellt in diesem Zusammenhang anhand einer Grafik dar, wie sehr das Bewusstsein des Gefilmt-Werdens sich die authentisierende Wirkung beeinflusst (Abbildung 2¹⁴³).

Wird eine Aussage für die Kamera gemacht, tendiert sie zum offiziellen Statement; beobachtet die Kamera hingegen, neigen die Aussagen ins Private zu gehen. Hattendorfs Deutung sind die individuellen Unterschiede der gefilmten Personen zu ergänzen. Die Protagonisten von „Little Alien“ zeichnen sich durch eine bestimmte Unvoreingenommenheit der Kamera gegenüber aus. Zudem sind sie mit dem Filmteam sehr vertraut.

¹⁴³ Abbildung entnommen aus: Hattendorf (1994), S. 142.

Die Migranten sind nicht kamerascheu, sie reden unverwandt über ihre Probleme bei der Einreise nach Österreich, ihre sozialen Beziehungen und ihre politische Situation in Österreich. Das zeugt von einem großen Vertrauensverhältnis zwischen der Filmcrew und den Jugendlichen. Wie sonst würden sie ihre Ängste, traumatischen Erfahrungen, aber auch Sehnsüchte preis geben? Diese freundschaftliche Beziehung zwischen der Filmcrew und den Protagonisten wirkt sich auch auf die Rezeptionssituation aus. Man sieht die jugendlichen Migranten aus der Sicht eines befreundeten, aber dennoch distanzierten Beobachters.

Die Personen im Film erwecken nicht den Anschein, die Kamera als störenden Faktor wahrzunehmen. Tatsächlich scheint es oft, als ob die Kamera für sie nicht existiere. Das trägt zu einem gehörigen Teil an der innerfilmischen Authentisierung bei: Die Protagonisten wirken nie gekünstelt, nie scheint es, als würden sie Dinge tun, die sie ohne Kamerapräsenz nicht getan hätten. Die Kamera mutet an, sie nur zufällig im Alltag zu begleiten. Weder versuchen sich die Protagonisten besonders vor der Kamera zu positionieren, noch versucht die Kamera den idealen Standpunkt einzunehmen. Es ist ein Zusammenspiel aus Natürlichkeit der Protagonisten und Feinfühligkeit der Filmcrew, die eine authentisierende Grundstimmung in „Little Alien“ generiert. Bill Nichols Ausführungen zu den verschiedenen dokumentarischen Modi zufolge könnte man „Little Alien“ dem *beobachtenden Modus* zuordnen. Allein schon wegen der formalen Nähe zum *Direkt Cinema* erfüllt Nina Kusturicas Dokumentarfilm in vielen Punkten die Kriterien dieses Modus, der das Leben der Menschen unauffällig zu beobachten trachtet.¹⁴⁴

Die große Menge an gefilmtem Material beinhaltet, neben der Fülle an Filmmaterial, einen noch größeren Rest an unverwendeten Szenen. 120 Stunden Filmmaterial wurden zu einem 94-minütigen Dokumentarfilm: Ein Selektionsverfahren, das im Schnitt vollzogen wird. Doch was unterscheidet Szenen, die für den endgültigen Dokumentarfilm verwendet werden, von denen, die herausgeschnitten werden? Bei der Frage nach filmischer Authentisierung muss einem klar sein, dass diese im Produktionsprozess nicht unbedingt im Vordergrund steht. Es ist anzunehmen, dass Nina Kusturica schon bei der Suche nach geeigneten Protagonisten für ihren Film Personen ausgesucht hat, die für das Thema passend sind und dieses auch authentisch vermitteln können. Bei der Auswahl an möglichen Filmszenen hatte die Regisseurin

¹⁴⁴ Vgl. Nichols (2000), S.34.

bereits eine fixe Vorstellung des Filmes im Kopf. Sie wollte den Zusehern die Lage der Migranten in Österreich zugänglich machen und Bilder des EU-politischen Szenarios in Asylfragen wiedergeben.¹⁴⁵ Dass sie dabei sie selektiv vorgehen musste, muss an dieser Stelle nicht weiter erläutert werden. Diese Selektivität im Dokumentarfilmschaffen stelle keinen Widerspruch zu einer objektiven Herangehensweise dar, so Noël Carroll.¹⁴⁶

Szenen, die aus der Position eines Bootes am Meer die am Land angespülten orangenen Rettungswesten zeigen, tragen zur Authentisierung bei, weil sie an das Wissen der Zuseher appellieren. Von den Zeitungen und Fernsehnachrichten ist es einem großen Teil der Bevölkerung bekannt, wie viele Afrikaner mit dem Boot nach Europa zu flüchten versuchen. Besonders derjenige Personenkreis, der in die Zielgruppe von „Little Alien“ fällt, hat interessenbedingt eine Ahnung, was „Boatpeople“ sind. Somit folgt, dass Bilder der Rettungswesten als Gedenken der Opfer an gescheiterte Überfahrten verstanden werden können. Sie sind Bilder der Trauer und des Schreckens. Das kommentarlose Zeigen dieser Zustände lässt den Zuschauern Platz für eigene Gedanken: Wie groß ist die Verzweiflung der Menschen, die derart hohe Gefahren auf sich nehmen, um in ein anderes Land zu flüchten? Welche Lebenslagen zwingen sie dazu? Wie geht die EU damit um? Warum duldet die Gesellschaft derartige Missstände?

Die Handlung in „Little Alien“ verläuft nicht linear. Es finden Sprünge zwischen den Protagonisten statt. So findet sich der Zuseher von „Little Alien“ in Wien, Traiskirchen (Niederösterreich), Athen und Patras (Griechenland), Melilla und Cuta (Spanien) wieder. Eine Verortung ist durch Einblendung der Aufenthaltsorte möglich. Dennoch ist die Aneinanderreihung der Szenen nicht willkürlich zusammengestellt. In Szenen des trostlosen und teilweise grausamen Alltags von minderjährigen Asylsuchenden sind Ausschnitte eingewoben, worin sie ihr Leben – und sei es nur für den kurzen Moment – genießen können.

Ist diese Art der Dramaturgie nun ein Schritt der der Authentisierung widerspricht? Die Regisseurin hat sich bewusst für das Zeigen neutraler, bis schöner Alltagsmomente im Leben der jugendlichen Migranten entschieden. Diese Tatsache stellt zweifelsohne einen Eingriff in das Material dar. Man muss bedenken, dass sie und ihre Filmcrew die Protagonisten über einen langen Zeitraum hinweg begleiteten.

¹⁴⁵ Vgl. Special Booklet to Little Alien, S. 47.

¹⁴⁶ Vgl. Carroll (1996/2006), S. 55.

Dadurch sammelt sich eine Menge Filmmaterial an. Die Entscheidung, Szenen zu zeigen, die in jedermanns Alltag vorkommen, um dem Publikum die Möglichkeit auf Identifikation mit den Protagonisten zu geben¹⁴⁷, scheint nicht unbedingt im Widerspruch zur Authentisierung zu stehen. Zuseher fühlen sich durch derartige Szenen an ihren eigenen Alltag erinnert. Durch Wiederholung von Handlungen durch Migranten, die Rezipienten aus ihrem Leben kennen, wird ein Gefühl der Zusammengehörigkeit hergestellt.¹⁴⁸ Eine Mischung aus dramatischen Sequenzen, worin das Leid der Migranten gezeigt wird, und freudvollen Erfahrungen stellt eine gewisse Art von Gleichgewicht in Nina Kusturicas „Little Alien“ her. Das wiederum trägt zu einer harmonischen Gestaltung bei, welche oftmals einen entscheidenden Faktor zur Beurteilung der Bilder eines Dokumentarfilms darstellt.

Bei dem Anspruch auf glaubwürdige Filmgestaltung erweist sich Nachprüfbarkeit ebenfalls als entscheidendes Kriterium.¹⁴⁹ Wenn die Personen im Film vom Bundesasylamt sprechen, so ist dies als Ort öffentlichen Interesses, in seinen Funktionen und Zuständigkeiten überprüfbar. Auch das Sprechen über die Weiße Karte, die Aufenthaltsberechtigungskarte für Österreich, gehört zu den Dingen, die vom Zuseher kontrolliert werden können. Zusätzlich beteuert der Dokumentarfilm „Little Alien“ seine Realitätsnähe in einer DVD-Sonderausgabe mit einem Special Booklet, worin Asylfragen in Österreich und der EU, sowie Menschenrechte diskutiert werden. Der Dokumentarfilm, der auf diese Weise eine didaktische Funktion einnimmt, bestätigt sich durch Nennung zahlreicher Quellen und hat nicht zuletzt zum Ziel, zum Nachdenken anzuregen. Auch das Special Booklet bietet Fragen an, die im Plenum diskutiert werden sollen. Das Überprüfen wird auf diese Weise nicht nur gefördert, sondern durch gezielte Fragestellung gefordert. Es handelt sich nur um einen Nebeneffekt, dass die Möglichkeit der Nachprüfung zur Authentisierung beiträgt. Primär wollen die Produzenten dadurch ihr Gedankengut einer breiten Öffentlichkeit zur Diskussion anbieten.

Schwieriger nachprüfbar sind Situationen, worin sich der Zuseher z.B. nur auf Aussagen von Migranten verlassen kann. Hier spielt die von der Person ausgehende

¹⁴⁷ Im Interview betont Nina Kusturica, diese Szenen zur Identifikation eingeflochten zu haben. Vgl. Special Booklet to Little Alien, S. 46.

¹⁴⁸ Vgl. Gebauer, Gunter/Christoph Wulf: Spiel - Ritual - Geste: mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek bei Hamburg: 1998, S. 260.

¹⁴⁹ Vgl. Hattendorf (1994), S. 69.

authentische Wirkung eine besondere Rolle. In der Wahrnehmung der Rezipienten entscheidet sich schlussendlich, ob eine Szene als glaubwürdig erachtet wird.

Die Schauplätze von „Little Alien“ haben ihrer Vielfältigkeit zum Trotz eines gemeinsam: Sie veranschaulichen die Trostlosigkeit der Situation der jugendlichen Migranten. Vom Bundesasylamt in Traiskirchen samt seiner Gitterstäbe am Eingangstor, über die heruntergekommene Gaststätte, in welche die Jugendlichen öfters einkehren und den dürftig eingerichteten Sozialwohnungen in Wien, bis hin zu den Baracken in den Grenzgebieten Spaniens, worin sie vorübergehend Unterschlupf finden. Verfallene, einsturzgefährdete Gebäude: Eine Versinnbildlichung des seelischen Zustandes und der traumatischen Erlebnisse vieler. Diese jungen Menschen sind auf der Flucht vor Krieg, politischer oder persönlicher Verfolgung. In der EU – und somit in Österreich – erwartet sie kein trautes Heim. Die grauen und vergilbten Wände sind die Farben der Hoffungslosigkeit. Eingebettet in ihnen, passt es nur allzu gut, dass beinahe kein Schauplatz des Dokumentarfilms in einer betuchten Umgebung spielt. Eben diese Original-Schauplätze verhelfen „Little Alien“ zu einer authentisierenden Wirkung.

Der Kontrast ist sehr groß, als in reicher Gegend gedreht wird: Ein paar Jugendliche schlendern bei weihnachtlicher Beleuchtung in Wien die Kärntnerstraße entlang.¹⁵⁰ Sie schauen in die Schaufenster und scherzen. In diesem Moment der Ausgelassenheit unterscheidet sie nur eines von dem Rest der Bummelnden: die Geschäfte werden von ihnen nicht betreten, keiner von ihnen trägt eine Einkaufstasche mit sich. Die Attribute des Reichen sind hier nicht vorhanden – jedoch sie fehlen nicht. Genau dieses Nicht-Vorhandensein an Reichtum ist es schließlich, was die Szene glaubwürdig macht. Jugendliche Migranten, die in ihren Asylländern mit Benachteiligungen zu kämpfen haben, würden mit prallgefüllten Einkaufstaschen unglaublich wirken. Eine Steigerung der Authentisierung wird in diesem Fall also durch den Mangel, der den entscheidenden Unterscheid ausmacht, erreicht.

1.2 Szenenanalyse

Da „Little Alien“ im *beobachtenden Modus* angelegt und die Szenen in ihrer Form und Technik annähernd einheitlich sind, wurden die vier Szenen aus dem Dokumentarfilm zur Analyse wie folgt ausgewählt: Ein heikles Gespräch unter Flüchtlingen, das in

¹⁵⁰ LA. TC 0:44:44-0:45:43.

intimer Nähe gefilmt wurde, wird im ersten Szenenbeispiel besprochen. Im zweiten beobachtet man als Zuseher den Alltag von jugendlichen Flüchtlingen und einen Zusammenstoß mit einem fremdenfeindlichen Menschen, der sich *von oder wegen* der Kamera nicht abhalten lässt, sie zu beschimpfen. In der dritten Szenenanalyse wird ein Beispiel eines technischen Eingriffs, in dem sonst auf Inszenierung verzichtenden Filmstil der Regisseurin, beschrieben. Authentisierung durch den Protagonisten wird im vierten Szenenbeispiel besprochen.

Szenenbeispiel 1: Junge Migranten wollen nach Europa¹⁵¹

Inhaltlicher Ablauf: Ceuta, eine spanische Exklave in Nordafrika. Ein beliebter Zwischenstopp für Migranten, die mit dem Boot nach Europa reisen wollen. Das Bild eines verfallenen Gebäudes, die Eingangstüre ist zugemauert, doch in der Mauer ist ein Loch. Von hier aus vernimmt man die Stimme eines Jungen: „Ich habe etwas gehört“. Ein Sprung hinein in die Baracke zeigt nun, wie er und zwei weitere junge Migranten Ausschau halten, ob sich jemand ihrem Versteck nähert. Der Junge beginnt zu erzählen, dass er nach zweitägiger Überprüfung freigelassen wurde, jedoch einen Bescheid erhalten hat, nach Albanien abgeschoben zu werden. Er will ihn anzünden, lässt sich aber von seinen Freunden davon abbringen. Gemeinsam gehen die drei Jungs auf die Straße, sie beobachten die LKWs und halten Ausschau, ob ihnen einer ein Versteck bieten könnte.

Filmische Techniken und Strategien: Eröffnet wird die Szene mit einem Zoom auf ein gegen Wellen kämpfendes Boot am Meer (Abbildung 3). Eines der berüchtigten Boatpeople-Boote? Das Boot ist nur sehr klein zu sehen, das Bild wackelt, das bewirkt das starke Telezoom. Von der Totale einer Baracke samt Einblendung des Schauplatzes folgt ein Schnitt in das Innere des Gebäudes. Die wackelige Handkamera begleitet drei Migranten. Als sie sich dem Fenster nähern, lässt das helle Tageslicht die Silhouette des Jungen vor dem Fenster etwas zerstäuben – aber nicht zu sehr: Der Kameramann Christoph Hohenbichler hat sich beim Nachgehen etwas seitlich platziert, sodass der Kontrast zwischen dem Tageslicht und dem trüben Licht im Gebäude nicht Überhand gewinnt. Der Kader bleibt somit auch bei dem jungen Mann, der von unten aus stehend

¹⁵¹ LA. TC 0:30:47-0:34:35.

die Räuberleiter bildet. Erst als die beiden fertig sind, sich dem Kameramann nähern und rechts an ihm vorbeigehen, folgt ein Schnitt. Zu sehen ist nun eine Totale des Gebäudeinneren (Abbildung 4): Im Vordergrund begrenzen dunkle Mauerteile das Bild von rechts und links. Innerhalb dieses brüchigen Rahmens ist ein Raum zu sehen, dessen Boden mit Müll bedeckt ist. Säulen reihen sich vertikal durch die linke Bildhälfte, an deren Ende ein brauner abgenutzter Sessel steht. Ein zweiter Rahmen, gebildet von der durchbrochenen Rückwand des Raumes, gibt den Blick auf einen weiteren verschlissenen Gebäudeteil frei. Zwei Katzen bewegen sich durch den vorderen Raum, während man aus dem Off die Stimmen der Migranten vernehmen kann. Ein Schnitt zeigt die Katzen aus derselben Perspektive, jedoch größer. Es folgt ein Bildwechsel zu den drei Jungs, die auf einen Matratzenhaufen liegend Platz genommen haben. Die Kamera wandelt über die sich unterhaltenden Jungen von links nach rechts. Im Bild spürt man die Schritte des Kameramannes. Auch als er stehen bleibt und mit der Kamera auf einer Person verweilt, zuckt der Bildausschnitt immer wieder. Nach einem Schnitt ist der Bildkader nun auf Augenhöhe mit den Migranten. Sie betrachten den Abschiebebescheid. Nach einem weiteren Schnitt ist die Kamera wieder etwas über den jungen Männern.

Sie beschließen, das Gebäude zu verlassen. Es folgen dunkle Bilder mit wenigen Lichtpunkten, in deren Gegenlicht die Silhouetten der Migranten auszumachen sind. In verwackelten Einstellungen folgt der Zuseher, repräsentiert durch den Kameramann, den Dreien. Außerhalb des Gebäudes bewegt sich die Kamera mal vor, mal hinter den jungen Männern. Auf einem Mauerrand niedergelassen beobachten die drei die Straße (Abbildung 5). Die Kamera folgt ihren Blicken, indem sie von ihnen nach rechts Richtung Straße schwenkt. Nach einem Schnitt folgt die Kamera auf der Straße einem vorbeifahrenden LKW. Ein weiterer Bildwechsel zeigt einen der drei Migranten frontal. Er hält Ausschau nach LKWs und erzählt nebenbei, dass er ans Heiraten denkt. Wieder folgt ein Schnitt, der Kader ist nur etwas gewandert, zwei der Jungs sind von vorne zu sehen. Sie haben einen Polizisten vorbeifahren sehen. Nun wechselt das Bild in die Perspektive der zwei und zeigt den dritten an einem Geländer lehnd Richtung Straße schauend. Direkt vor seinen Füßen beginnt die Straße, rechts ein Kreisverkehr, links hinten eine Tankstelle. Mehrmals hupt ein LKW. Jedes Mal wechselt das Bild zwischen Nah- und Halbnahaufnahmen der Migranten. Mit einem suchenden Blick einer der drei endet die Szene.

Authentisierungssignale: Auffällig in der Szene ist, dass die Kamera nicht immer die optimale Position einnimmt beziehungsweise einnehmen kann. Die Dinge, die sich vor der Kamera abspielen, geschehen nicht für die Kamera. Der Kameramann muss versuchen, die Geschehnisse in dem Moment, als sie passieren, möglichst gut festzuhalten. Da private Gespräche nicht für die Kamera erfolgen, wird nichts wiederholt. Wenn der Bildausschnitt im Moment des Sprechens wackelt, und das Gesagte aber nach Ansicht der Regisseurin für die Szene wichtig ist, wird diese Sequenz verwendet. In diesem Zusammenhang tragen gerade die Bilder, die keine besonderen ästhetischen Ansprüche stellen, aber intime Gespräche der Protagonisten zeigen, zur Authentisierung bei.

In den Momenten, in denen der Kameramann Zeit hatte, die Atmosphäre einzufangen, verfügen die Bilder über ein hohes Maß an Ästhetik und weisen einen starken Gestaltungswillen auf. Die Einstellung, die nur die Innenräume der Baracke zeigt, konnte konstruiert werden. Damit ist nicht die Konstruktion des Raumes an sich, sondern die Erschaffung des Bildes gemeint. Die doppelte Rahmung und das dunstige Licht wirken zugleich kunstvoll und trist.

Besonders als die drei Migranten sich in ihrem geheimen Unterschlupf unterhalten, finden während des Gesprächs Schnitte statt. Man könnte sich daran stoßen, dass das Gespräch auf diese Weise gekürzt oder vielleicht sogar zensiert wurde. Filmemacher des *Direct Cinema* sprachen in diesem Zusammenhang von der „natürlichen Montage vor der Kamera“ deren Ideal die ungeschnittene Plansequenz war.¹⁵² In dieser Szene von „Little Alien“ verhält es sich allerdings umgekehrt: Trotz der Schnitte im Gespräch misst man dem Ausschnitt eine authentisierende Wirkung bei. In diesem Fall kann man davon ausgehen, dass es sich um eine Unterhaltung zwischen den Dreien handelt. Würde alles in einer ungeschnittenen Einstellung in unmittelbarer Reihenfolge gesagt werden, könnte man seine Zweifel haben, ob nicht die Regisseurin eingegriffen hätte. Wäre dem so, könnte man vermuten, dass das Thema Abschiebung abgesprochen und für den Szenendreh eingeübt wurde. Die Pausen, worin die drei Migranten innehalten, Schnitte, die sie auf selber Stelle mit leichtem Positionswechsel zeigen, tragen in diesem Fall dazu bei, ihr unsicheres, leeres Gefühl der Ohnmacht den Zusehern zu vermitteln. Dass nicht immer alles sofort passiert, und die Szenen auch durch Schnitte das unsichere Warten der Protagonisten transportieren, trägt dazu bei,

¹⁵² Vgl. Beyerle (1991), S. 32.

dass die inhaltliche Ebene mit der formalen Gestaltung übereinstimmend und authentisierend wirken. Der Wegfall von Inszenierung funktioniert hier als Glaubwürdigkeitsmerkmal.

Die Geräusche, die man als Zuseher vernimmt, sind durchwegs Originalton. Es gibt keine zusätzliche Musik. Manchmal ist die Bild-Ton-Ebene nicht deckungsgleich. So vernimmt man schon zu Beginn der Szene die Worte des einen Jungen, als sich das Bild noch außerhalb des Gebäudes und somit außer Hörweite befindet. Auch während sie über den Abschiebebescheid sprechen, ist kurzzeitig das Bild des Gebäudeinnern samt Katzen zu sehen. Als bei ihrem Gespräch weitere Schnitte stattfinden, ist die Ton-Bild-Ebene immer deckungsgleich. Beim Verlassen des Gebäudes sind die Ratten, die man bei Ansicht der Innenräume sofort vermutet, zwar nicht zu sehen, aber man kann im Dunkeln aus dem Off ihr Quicken vernehmen. Das Verwenden der Originaltonspur trägt erneut zu einer authentisierenden Atmosphäre bei. Auch Alexander Kluge sieht dies als Teil der authentischen Methode: Ebenso wenig wie er das Bild nachmachen würde, verfährt er mit dem Ton.¹⁵³

Die leerstehende Baracke, die für die Migranten einen Unterschlupf bildet, ist schmutzig und voll Müll. Die wenigen Gegenstände sind willkürlich im Raum verteilt. Katzen haben hier ebenso Unterschlupf gefunden wie Ratten. Befüllte Wäscheleinen, verdunkelte Fenster, zerbrochene Scheiben und zerfallene Mauern prägen das Bild des Gebäudeinneren. Verwahrlosung: Der Unterschlupf wie die Schutzsuchenden sind dadurch gekennzeichnet.

Ihre Kleidung ist unterschiedlich: Zwei tragen einen Trainingsanzug mit Kappe, der Dritte hat eine Jeans und ein beiges Hemd an. An der Kleidung ist ihr sozialer Status nicht unbedingt abzulesen – viele Jugendliche tragen auf der Straße Trainingsklamotten. Ihr Gestus verrät mehr: Die schweren Blicke, das Warten in ihren Gesichtern, die Haltung des Sich-Verstecken-Müssens, zeigen, dass diese drei Menschen von der Gesellschaft benachteiligt werden. Der Platz, den sie einnehmen, ist entweder am Rand oder überhaupt vom Rest der Welt ausgeschlossen. So beschreiben Wulf und Gebauer, dass in Gesellschaften zwei Arten von Bezugnahme vorrangig sind¹⁵⁴: Das Gegeneinander und das Miteinander. In diesem Fall stellen die Migranten eine abgegrenzte Gruppe dar. Als die drei die mit Autos belebte Straße betreten, ist markant,

¹⁵³ Vgl. Kluge (1976/2011), S. 204.

¹⁵⁴ Vgl. Gebauer/Wulf (1998), S. 278.

dass sie dort die einzigen Menschen sind, die sich zu Fuß fortbewegen. Ihr sozialer Status verdeutlicht sich hier also in ihren Gesten und in der sie umgebenden landschaftlichen Struktur. Sie sehen das Treiben, nehmen aber nicht teil. Sie möchten gerne Teil des Ganzen sein, jedoch ist es ihnen nicht möglich.

Als sie über mögliche LKW-Verstecke reden, mischt sich mitten in das Gespräch die Aussage des einen, dass er ans Heiraten denkt. Der unmittelbare Schnitt danach verhindert zu erfahren, ob bzw. wie die anderen zwei darauf reagieren. Die Szene zeigt die Wünsche des jungen Mannes. Seine Situation ist denkbar schlecht: Er hat bereits einen Abschiebebescheid in der Tasche und sitzt gemeinsam mit seinen Freunden verloren auf der Straße. Angelehnt an eine Blechwand wartet er und beobachtet die Straße. Das Sprechen über seine Pläne meint er ernst, und doch spricht er darüber im Nebenbei. Seine nächste Aussage bezieht sich auf die vorbeifahrende Polizei. Es sind Dinge, die ihn unmittelbar beschäftigen, die er vor laufender Kamera preis gibt. Keine seiner Aussagen wirken gekünstelt. Sein steter Blick auf die belebte Straße ist konzentriert. Die Schnitte sind so gesetzt, dass sie die Wartezeiten der drei Migranten verdeutlichen. So wirkt auch diese Szene durch eine in sich stimmige filmische Gestaltung authentisierend.



Abbildung 3: Ein Boot am Meer – 2011 strandeten 58.000 Flüchtlinge mit Booten in Europa. (TC 0:30:02)



Abbildung 4: Der Unterschlupf der Jugendlichen Flüchtlinge in Ceuta. (TC 0:30:52)



Abbildung 5: Die Migranten sitzen am Straßenrand und beobachten die vorbeifahrenden Fahrzeuge. (TC 0:33:33)

Szenenbeispiel 2: Migrantinnen lernen Xenophobie kennen¹⁵⁵

Inhaltlicher Ablauf: Eine ältere Somalierin zeigt den zwei sechzehnjährigen Nura und Asha ihre neue Heimat. Bei der Haltestelle der Bahn nach Wien werden sie von einem älteren Herrn bedrängt. Er lässt seinen Ressentiments Migranten gegenüber freien Lauf. Die jungen Somalierinnen können ihn nicht verstehen. Daraufhin erklärt ihnen die ältere, die schon jahrelang in Österreich lebt, dass sie gerade beschimpft werden. Auch als sie die Bahnhaltestelle verlassen, folgt ihnen der Mann und ruft ihnen weitere Beleidigungen nach.

Filmische Techniken und Strategien: Die Kamera auf Augenhöhe, zu den drei Somalierinnen gewendet, geht voraus. Sie unterhalten sich. Das Rauschen des Windes ist zu hören. Als eine Böe Nura die Kappe vom Kopf weht und sie ihr nachlaufen muss, folgt ihr die Kamera. Ein Schnitt und die drei befinden sich an der Bahnhaltestelle. Es folgt ein Bildwechsel zwischen Asha und Nura, während im Hintergrund bereits die Beschimpfungen des Österreichers zu hören sind. Nach einem weiteren Schnitt ist auch er im Bild zu sehen, wie er in Richtung der Somalierinnen schimpft. Es folgen mehrere Schnitte, worin sich der Abstand zwischen den Personen und der Kamera kaum ändert. Die ältere Somalierin verteidigt sich und die zwei Mädchen, der Österreicher wirft ihnen Schimpfworte an den Kopf. Als sie ihnen erklärt, was es mit dem Mann auf sich hat, sind sie in einer Halbnahaufnahme zu sehen. Sie verlassen den Bahnsteig, die Kamera bleibt bei ihnen. Im Hintergrund ist nochmal der rassistisch denkende Mann zu sehen, der ihnen für eine Zeit folgt und seine Schimpftirade fortsetzt (Abbildung 7). Erst als die drei um die Ecke biegen, sind sie ihn los. Die Kamera geht voraus. Kurz verschwinden Nura und Asha aus dem Bildrahmen und tauchen alsbald wieder auf. Erneut reißt der Wind Nura die Kappe vom Kopf. Szenenwechsel.

Authentisierungssignale: Die gesamte Szene hindurch filmte die Kamera auf Augenhöhe. Als sich die drei Frauen bewegen, ist auch ein leichtes Wackeln des Bildes durch die Bewegung des Kameramannes zu beobachten. Die Tonspur stimmt stets mit dem Bildmaterial überein. Die häufigen Schnitte während des diskriminierenden Angriffs des Mannes auf die drei Migrantinnen lassen schließen, dass die Begebenheit

¹⁵⁵ LA. TC 0:20:49-0:22:50.

eine Weile andauerte. Die im Dokumentarfilm verwendeten Sätze sind nur Ausschnitte des gesamten Vorfalls. In ständiger Verwendung des Originaltons werden Schnitte gesetzt, um das Gesagte vorzuweisen. Die gezeigten Bilder dienen gemeinsam mit der originalen Tonspur als eine Art Beweis. Das Material kann auf diese Weise sehr glaubwürdig wirken. Auch Manfred Hattendorf stellt bei der Frage nach Authentizitätsmaximierung fest, dass dem wörtlichen Zitat hohe Beweiskraft zugesprochen wird.¹⁵⁶

Formal weist die Szene eine Rahmung auf, indem sie mit dem Herunterreißen der Kappe durch den Wind beginnt und endet. Die Kraft des Windes kennt der Zuseher aus eigener Erfahrung. Dass die Kopfbedeckung mehrmals hinunterfliegt, zeigt Nuras jugendliche Unbekümmertheit in Hinblick auf das korrekte Anziehen von Kleidung. Besonders als die ältere Somalierin sie wie eine Mutter mahnt, die Kappe besser aufzusetzen, sorgt die kleine Episode für einen Wiedererkennungswert im Publikum. Das Verhalten der älteren Somalierin gegenüber der 16-Jährigen erinnert an eine Mutter-Kind-Beziehung. Die Ausdrucksform ist Teil sozialer Praktiken, die von Rezipienten als beobachtet und klassifiziert werden.¹⁵⁷ Nimmt der Zuseher die Situation als eine ihm bekannte wahr, so sorgt die Szene für Identifikation.

Die zwei jungen Somalierinnen lernen ihre Umgebung erst kennen. Sie machen einen etwas schüchternen, unvoreingenommenen Eindruck. Als der Mann beginnt, sie verbal zu attackieren, verstehen sie zunächst nicht, was vor sich geht (Abbildung 6). Für die Mädchen ist diese Situation vollkommen neu. Bei der Erklärung der älteren Somalierin erkennt der Zuseher die Absurdität der Situation. Es ist nicht notwendig, diese Szene durch einen Kommentar weiter aufzuklären. Die Vorurteile des Mannes gegenüber Migranten entziehen sich jeder faktischen Grundlage. Die ältere Somalierin erläutert den jungen dessen Xenophobie: Er denke, dass sie gekommen wären, um dem Staat und somit ihm das Geld aus der Tasche zu ziehen, indem sie nicht arbeiten. Die zwei jungen Migrantinnen lauschen ihrer Erklärung, während der Mann im Hintergrund weiterschimpft. Die ältere Somalierin kontert dem Schimpfenden. Die Körperhaltung der Jungen verrät, dass sie unsicher sind. Ihre Hände sind versteckt, sie steigen von einem Fuß auf den anderen.

¹⁵⁶ Vgl. Hattendorf (1994), S. 150.

¹⁵⁷ Vgl. Gebauer/Wulf (1998), S. 303.

Es mag einen irritieren, dass hier die Filmcrew nicht eingeschritten ist. Die Schnitte im gezeigten Material deuten nicht darauf hin, dass zwecks einer Zurückweisung des Mannes durch das Filmteam die Situation unterbrochen wurde. Die Szene fand statt und sie sollte auch auf diese Weise geschehen. Sie zeigt, womit Migranten im Alltag konfrontiert werden. Wäre es zu gröberen Ausschreitungen im Konflikt gekommen, ist anzunehmen, dass die Crew eingegriffen hätte. Indem sie aber den Vorfall zuließen, wird dieser Aspekt der Wirklichkeit im Leben eines Migranten vorgeführt.

Fraglich ist, inwiefern der Mann die Kamerapräsenz als Ansporn sah, seine Hasstiraden zu verschärfen. Inwieweit er die Kamera als Bühne für die Verbreitung seiner Weltauffassung verstand, bleibt im Rahmen des Spekulativen. Was der Mann dabei nicht bedacht hat: Im Moment der Diffamierung handelt er für die Argumentationslinie des Films. Seine Art, die Protagonistinnen zu attackieren, bewirkt eine tiefere Verbindung des Zusehers zu ihnen. Er hingegen übt eine antipathische Wirkung aus.

Aufgrund der Unvoreingenommenheit der Protagonisten und der Überraschung in ihren Augen, als diese von dem xenophobischen Mann attackiert werden, wird die Szene auch durch filmexterne Faktoren glaubwürdig. Die derbe Ausdrucksweise des Mannes zeigt beispielhaft das Fehlverhalten eines fremdenfeindlichen Menschen, der vor Vorurteilen strotzt.



Abbildung 6: Die jungen Somalierinnen können den Argwohn des Mannes nicht verstehen. (TC 0:20:35)



Abbildung 7: Der Österreicher verfolgt die Somalierinnen als sie den Bahnhof verlassen. (TC 0:20:54)

Szenenbeispiel 3: Telefonat in Griechenland¹⁵⁸

Inhaltlicher Ablauf: Der 17-jährige Ahmed aus Afghanistan telefoniert von Athen aus mit einem Freund.¹⁵⁹

Filmische Techniken und Authentisierungssignale: Die Szene eröffnet mit dem in der Disco tanzenden Ahmed und wechselt auf Straßenszenen von Athen. Bereits jetzt hört man die Stimme von Ahmeds Freund. Es folgt ein Schnitt auf den telefonierenden Ahmed, der auf einem belebten Platz steht. Die zwei Freunde reden über ihre derzeitigen Aufenthaltsorte und die Unmöglichkeit, einen Job zu finden. Das Gespräch ist, wie alle nicht-deutschsprachigen Gespräche in „Little Alien“, untertitelt. Die Stimme von Ahmeds Freund ist deutlich zu hören (Abbildung 8). Das macht die Situation lebendiger, da das Publikum somit nicht nur die eine Hälfte des Gesprächs hört (obgleich ein großer Teil die Sprache der Migranten nicht versteht). Allerdings erhebt sich die Frage, wie es möglich sein kann, dass in dieser Szene der andere Telefonpartner so gut zu hören ist (Abbildung 8).

An Ahmeds Mobiltelefon wurde, um das Gespräch vollständig zugänglich zu machen, ein Extramikrofon angebracht. Das Gespräch der beiden ist durch das Bewusstsein des Mit-Gehört-Werdens geprägt. Inwiefern es sich dadurch auch geändert hat, bleibt im Bereich des Spekultativen. Nina Kusturicas Entscheidung, das Gespräch auf diese Weise mitzufilmen, ist für den sonstigen beobachtenden Stil im Film eher ungewöhnlich. Es handelt sich hier nicht um ein vordergründiges Eingreifen in die Situation. Dennoch trägt der technische Trick in der Szene zu einem gewissen Hinterfragen bei. Das geht nicht so weit, dass die Szene aus dem restlichen Konzept des Films fiele – der technische Trick ist unauffällig und wirkt dadurch der Authentisierung nicht entgegen.

¹⁵⁸ LA. TC 1:24:44-1:26:04.

¹⁵⁹ Seine Personendaten entnommen aus: Special Booklet to Little Alien, S. 51.



Abbildung 8: Ahmed telefoniert mit einem Freund. Dessen Worte kann der Zuseher deutlich verstehen. (TC 1:25:07)



Abbildung 9: Ibrahim kämpft mit den Tränen, als er dem NGO-Mitarbeiter seine Lage schildert. (TC 1:11:31)

Szenenbeispiel 4: Junge an der europäischen Grenze¹⁶⁰

Inhaltlicher Ablauf: Der siebzehnjährige Ibrahim lebt in einer selbstgebauten Hütte in Melilla, einer spanischen Exklave in Nordafrika. Da er die Schrecken und Grausamkeiten im Zentrum für Minderjährige nicht mehr ertragen konnte, entschied er, sein Leben auf der Straße zu führen. Der junge Marokkaner berichtet dem Filmteam von den Misshandlungen. Am Tag wird Ibrahim von einem spanischen NGO-Mitarbeiter José aufgesucht. „Wir mussten überleben“¹⁶¹, antwortet er auf die Frage des Mannes, warum er und weitere Jugendliche das Lager verlassen haben.

Filmische Techniken und Strategien: Während seiner Erzählung geht er mit einer Taschenlampe, auf sein Gesicht gerichtet, durch die Finsternis. Immer wieder kommen auch andere Kinder hinzu und bestätigen seine Worte. Das Bild ist dunkel, wackelt durch den Gang des Kameramannes. Schnitt auf Ibrahims Hütte bei Tag: Die Kamera wechselt zwischen dem Jungen und José, als sie miteinander reden. Das Gespräch der beiden ist in halbnahen Einstellungen zu sehen. Ibrahim ist den Tränen nahe, als er ihm schildert, warum er hier an der Grenze kampiert: Zuhause wartet seine Familie auf ihn, er will nicht mit leeren Händen zu ihnen zurückkehren. Das Bild ruht dabei auf seinem Gesicht.

Authentisierungssignale: Warum sollte der Junge beim nächtlichen Besuch des Auffanglagers die Taschenlampe auf sich richten? Was würde den jungen Migranten dazu veranlassen, beim Gehen von den Misshandlungen zu berichten? Eindeutig wurden hier Maßnahmen gesetzt, die dem Filmen dienlich waren. Für den Zuseher wird hierbei spürbar, dass die Kinder und Jugendlichen sich beim Reden eindeutig auf die Filmcrew beziehen. Das Gesagte findet für die Kamera statt. Beim Gespräch des Jungen mit dem NGO-Mitarbeiter nimmt die Kamera wieder den beobachtenden Standpunkt ein. Es sind die Gefühle des Jungen, die aufrichtig dargebracht den Zuseher berühren (Abbildung 9). Folgt man der Argumentationslinie von Hito Steyerl, so kann man, wie auch Vilém Flusser es sieht, das Gefilmte zwar nicht mit der Wirklichkeit gleichsetzen – doch erzeugen derartige Bilder reale Affekte. Somit ist die filmische Realität nicht

¹⁶⁰ LA. TC 1:07:17-1:12:00.

¹⁶¹ LA. TC 1:09:58.

wirklich, sondern sie wird es erst durch den Betrachter.¹⁶² Die Worte des jungen Ibrahim bewegen die Zuseher. Sie wirken authentisierend, was wiederum reale Gefühle beim Filmpublikum auslösen kann.

¹⁶² Vgl. Steyerl (2008), S. 117.

2. Authentisierung in „Bock for President“

2.1 Dominante Authentisierungssignale im Film

Die Filmcrew von „Bock for President“ begleitete die Flüchtlingshelferin Ute Bock über einen Zeitraum von zwei Jahren. Die Filmemacher selbst kennen Ute Bock privat. Im Film zeigt sich diese Vertrautheit in unbekümmerten Gesprächen zwischen Ute Bock und den Menschen hinter der Kamera. Sie reden miteinander wie Freunde. Auch die private Seite der in der Öffentlichkeit stehenden Frau wird in „Bock for President“ beleuchtet: In den kurzen Momenten als sie ihre Schwester trifft, werden familiäre Geschichten erzählt. „Bock for President“ malt ein Bild ihrer Arbeit als Flüchtlingshelferin. Ihre Einstellung dazu wird in Interviews vorgestellt. Die Art der Interviewsituation variiert: Mal sitzt die 70-Jährige vor der Kamera und erzählt, mal berichtet sie arbeitend. Aber auch andere Menschen kommen zu Wort: Migranten und Mitarbeiter des Ute-Bock-Vereins werden im Film ebenso vorgestellt. Dadurch entsteht eine Fülle an Gesprächssituationen, die den Dokumentarfilm uneinheitlich wirken lassen. Fragt man nach dem Grund, kann diese Inhomogenität als Glaubwürdigkeitsgewinn betrachtet werden: Der Verzicht auf eine spezielle, einheitliche Ästhetik durch die Regisseure Houchang und Tom-Dariusch Allahyari bringt ebenso einen Verzicht auf Inszenierung mit sich. Inszenierung handelt der Authentisierung nicht grundsätzlich zuwider – aber im konkreten Fall von „Bock for President“ wirkt sich die Lossagung davon zugunsten der Glaubwürdigkeit aus.

Vieles scheint in „Bock for President“ spontan aus dem Moment entstanden zu sein. So werden auch Asylanten immer wieder um ein Statement gebeten. Die Flexibilität im Produktionsprozess macht sich unter anderem in der Situation erkenntlich, als das Team mit der Abhaltung eines Deutschkurses überrascht wird. Ein Mann betritt die Wohnung einer Migrantenfamilie, die gerade interviewt wird und stellt sicher, dass der Raum nach dem Filmen für den Kurs frei ist. Im nächsten Moment wird bereits der Deutschkurs mitgefilmt. Diese Situation zeugt somit nicht nur für Spontanität – diese und ähnliche Szenen erzeugen eine authentische Atmosphäre. Die Tatsache, dass nicht streng nach einem Drehbuch gearbeitet wurde, trägt zur Glaubwürdigkeit bei.

Die Arbeitsweise im kleinen Team ermöglicht flexibles Reagieren auf die jeweiligen Situationen. Die Crew von „Bock for President“ versucht die Menschen,

denen Ute Bock begegnet, in den Film einzubinden. Die Fragen an sie werden spontan gestellt und sind nicht im Vorhinein schriftlich festgehalten. Gefragt wird, was in der momentanen Situation interessiert. Das ermöglicht dem Zuschauer eine Orientierung in der Szenerie. Ein Nachteil, den eine derartige Art der Interviewsituation mit sich bringt, ist, dass die Antworten meist im Bereich von kurzen Statements bleiben. Die Interviewten haben keine Zeit, ihre Gedanken genauer zu formulieren. Auch Ute Bock stellt den Migranten immer wieder Fragen. Nun stellt dieses unkontrollierte filmische Agieren keine Einbuße an Glaubwürdigkeit dar; es wäre aber durchaus denkbar, dass konzentrierte Interviews und tiefgreifende Gespräche in einigen Situationen den authentischen Charakter des Dokumentarfilms verstärken könnten.

Bei den mehrmals im Film vorkommenden Pressekonferenzen und in gezielten Interviews berichtet Ute Bock über alltägliche Situationen von Asylsuchenden und erklärt auch rechtliche Verfahren. Auf diese Weise erhält der Zuseher einen Einblick in die österreichische Asylpolitik und die Rechtslage der Migranten. Neben den Pressekonferenzen sind andere öffentliche Veranstaltungen, wie ein Fußballturnier „Football Against Racism“, eine Demonstration gegen die Abschiebung von etwa 70 Asylanten und die Aktion „Food 4 Free“ zu sehen. Durch die Popularität seiner Protagonistin erregt Houchang und Tom-Dariusch Allahyaris Dokumentarfilm Aufmerksamkeit bei der Verbreitung an die Massen – darüber hinaus trägt die Tatsache, dass Ute Bock und ihr Verein einer breiten Öffentlichkeit bekannt sind, zur Authentisierung des Films bei. Ihre Bekanntheit und die Möglichkeit, die im Film vorkommenden Schauplätze nachzuprüfen, bringen einen Zuwachs an Glaubwürdigkeit für den Dokumentarfilm.

Ute Bock selbst ist Garant für die Authentisierung des Dokumentarfilms „Bock for President“. Die alte Frau hat eine einfache, pragmatische Art mit der Kamera umzugehen. Nie wirkt sie nervös oder um eine Antwort verlegen. Sie scheint ihre Arbeit wie immer zu verrichten, nur dass sie dabei von einer Filmcrew begleitet wird und dabei immer wieder etwas erklären muss. Momente, worin sie Migranten zuredet und ihnen auf aufmunternde Weise ihre rechtlichen Möglichkeiten erklärt, scheinen unvereinbar mit ihren Zornesausbrüchen zu sein, worin sie mit den Asylwerbern schimpft. Doch gerade diese Mischung zeigt das Wesen der rüstigen 70-Jährigen samt all ihren Widersprüchen auf äußerst authentische Weise. Sie nimmt die Kamera wahr, spielt jedoch nicht mit ihr. Sie spricht mit dem Regisseur wie mit einem Freund, dem sie von

der aktuellen Situation der Migranten berichtet. Wenn Ute Bock die Filmcrew – und somit das Filmpublikum – umherführt, scheint es mehr, sie zeige einem Bekannten die Umgebung, als würde sie von einer Kamera verfolgt. Sie lässt sich nicht beirren; was sie tut, würde sie größtenteils auch ohne Anwesenheit des Filmteams machen. Selbst bei den Interviews scheint Ute Bock sich nicht auf die Kamera, sondern auf den Menschen dahinter zu konzentrieren. Sie lebt Zivilcourage. Das macht sie von Natur aus als Protagonistin für einen Dokumentarfilm glaubwürdig.

Houchang und Tom-Dariusch Allahyari begleiten über den Dokumentarfilm hinweg die Geschichte eines Asylanten. Zu Beginn ist er am Boden zerstört. Im Beratungsgespräch mit Houchang Allahyari, der hier als Psychotherapeut in Erscheinung tritt, beteuert er zu Beginn nur noch sterben zu wollen. Die Möglichkeit ins Spital zu gehen, will er nicht wahrnehmen. Ute Bock kann ihn in einem Gespräch zu einer Therapie überreden. Beim nächsten Arztbesuch geht es dem Schwarzafrikaner bereits sichtlich besser. Die Filmcrew begleitet ihn bei seinem Besuch in die „Islamische Vereinigung in Österreich“, wo er betet und hilfsbereite Menschen gefunden hat. Er wirkt sehr ruhig und ausgeglichen. Auch zeigt er Ute Bock seine neue Wohnung. Dieses Migrantenschicksal erfährt im Dokumentarfilm einen positiven Wandel. Es folgt einer Art Dramaturgie, die sich aus der Realität entwickelt hat. Alexander Kluge beschreibt diese dramaturgische Entwicklung als Konstruktionsarbeit: Die Geschichten sind bereits in der Realität vorhanden. Sie zu einem Erzählkomplex zu formen, ist ein Prozess des Auffindens und Arrangierens.¹⁶³ Somit ist das Schicksal des Migranten von den Filmemachern erst in seiner Gegenständlichkeit auszufinden, ehe daraus eine narrative Komponente, die den gesamten Dokumentarfilm überspannt, entwickelt werden kann.

Auch eine Familie aus Tschetschenien ist in „Bock for President“ immer wieder präsent. Die Mutter ist schwer traumatisiert, das eine Auge ist durch eine Kriegsverletzung blind. Gemeinsam mit ihren sechs Kindern lebt sie in einer von Ute Bock vermittelten Wohnung. Die anderen im Film vorkommenden Migranten bleiben anonym. Tom-Dariusch Allahyari begründet den Verzicht auf Offenlegung der Namen der Personen damit, dass viele Situationen im Film selbsterklärend seien und die

¹⁶³ Vgl. Kluge (1975/2011), S. 120.

häufige Einblendung von Untertiteln den Zuseher womöglich gestört hätte.¹⁶⁴ Somit wurde eine häufig angewendete Strategie dokumentarischer Filme unterlassen, um beim Zuschauen den Fortgang nicht zu unterbrechen.

Die zweijährigen Dreharbeiten von „Bock for President“ bedingen auch, dass dem Publikum ein Jahresablauf vermittelt wird. Weihnachten, Silvester und Frühlingsspaziergänge, sowie die diversen Veranstaltungen und Konferenzen, an denen Ute Bock teilnimmt, tragen ebenso zu einem filminhärenten Rhythmus bei, wie sichtbare Veränderungen an Migranten. Diese Art der filmischen Begleitung von Menschen über einen längeren Zeitraum unterstützt ebenfalls die Authentisierung von „Bock for President“.

Als Portrait einer Person ist „Bock for President“ schwer in Bill Nichols Theorien zum Dokumentarfilm einzuordnen. Es weist Merkmale des *expositorischen Modus* auf, indem der Dokumentarfilm Aussagen von Ute Bock in eine argumentative Linie mit beispielhaften Szenen aus dem Leben von Migranten bettet. Die Aussagen bleiben dabei unkommentiert. Allein der Titel des Dokumentarfilms „Bock for President“ zeigt, dass die Filmemacher der Einstellung ihrer Protagonistin viel abgewinnen können. Auch die Auswahl der Interviewpartner, die allesamt aus dem Bereich Asyl stammen, färbt den Dokumentarfilm ein. So wird dem Publikum die von den Filmemachern bevorzugte Meinung näher gebracht. In Szenen, in denen die Interaktion zwischen Kamera und gefilmter Person weniger stark ist, weist „Bock for President“ wiederum Merkmale des *beobachtenden Modus* auf. Es sind jene Einstellungen, worin die Kamera den Menschen folgt, ohne von diesen spürbar wahrgenommen zu werden. Ebenso wird in diesen Sequenzen nicht interviewt und die Menschen vor der Kamera nehmen keinen Bezug auf die Menschen hinter ihr. Oft lassen die Filmemacher von „Bock for President“ zu, dass die Leute mit ihnen Kontakt aufnehmen: Das macht sich im Ansprechen genauso bemerkbar, wie im neugierigen Hinschauen. Nun könnte man Szenen, worin man die Interviewfragen der Regisseure hört, dem *partizipatorischen Modus* zuordnen.¹⁶⁵ Hierin treten die Protagonisten des Films mit der Crew in Kontakt, das Filmteam provoziert Situationen, die ohne seine Anwesenheit nicht stattgefunden hätten. Die Interaktion der Menschen vor der Kamera

¹⁶⁴ Vgl. Allahyari, Tom-Dariusch. In: V'09 – „Bock for President“ mit Livegästen Tom-Dariusch Allahyari und Ute Bock, Interview in Radio Orange 94.0 vom 02.11.2009, URL: <http://sendungsarchiv.o94.at/get.php?id=094pr3877>, TC 0:07:14.

¹⁶⁵ Vgl. Nichols (2000), S. 34.

mit der Crew von „Bock for President“ bringt Konstellationen hervor, die sich durch die Anwesenheit der Kamera verändern. Die Menschen nehmen auf sie Bezug und ändern dadurch auch ein wenig ihr Verhalten.

Sprache gilt als eines der wichtigsten Gestaltungsmittel im Film.¹⁶⁶ In „Bock for President“ verzichten die Regisseure auf einen Kommentar aus dem Off. Der Dokumentarfilm verliert dabei nicht an Klarheit oder Verständlichkeit. Die Sprache ist in anderer Form als dem Kommentar präsent: Sie setzt sich aus Interviewpassagen, bei denen zum Teil der Fragende zu hören ist, kurzen Statements und Gesprächen, sowie Reden bei öffentlichen Veranstaltungen zusammen. Es ist eine Mischung aus direkter Adressierung im Interview und indirekter in Gesprächen.¹⁶⁷ Durch das Weglassen eines Sprechers ist die Sprache in „Bock for President“ stark von den im Film vorkommenden Personen abhängig. Ihre Art zu Reden ist ein sozialer Code.¹⁶⁸ Wirkt dieser außerfilmische Code authentisch, so wirkt er im Dokumentarfilm authentisierend. Die Wahrnehmung von sozialen Codes als Zeichen der Echtheit stehen wiederum im engen Zusammenhang mit gesellschaftlichen Konventionen. Die Art und Weise wie Ute Bock spricht, entspricht ihrem Habitus. Sofern dies vom Zuseher als stimmig wahrgenommen wird, kann ihr Reden auch als authentisch beurteilt werden. Alexander Kluge konstatiert in diesem Zusammenhang, dass Authentizität dann zustande kommt, wenn eine Situation harmonisch ist.¹⁶⁹ Selbst Gespräche, worin Ute Bock Deutsch und ihre Schützlinge Englisch reden, haben das Potenzial aufgrund ihrer Stimmigkeit authentisierend zu wirken.

2.2 Szenenanalyse

Wie oben festgestellt, lässt sich das Konzept von „Bock for President“ aufgrund seiner stilistischen Vielfalt schwer einer Kategorie zuordnen. Der folgende Abschnitt versucht, die Facetten von Authentisierungssignalen, die in Houchang und Tom-Dariusch Allahyaris Dokumentarfilm eine Rolle spielen, anhand mehrerer Szenen aufzuzeigen. Bei der Selektion der Filmausschnitte zur Einzelanalyse ging ich folgendermaßen vor:

¹⁶⁶ Vgl. Hattendorf (1994), S. 85.

¹⁶⁷ Vgl. Nichols (1976/2006), S. 151.

¹⁶⁸ Durch den praktischen Sinn kann der Zuseher den Habitus und die Umgangsformen der Protagonisten einordnen und den Menschen als Teil der gesellschaftlichen Ordnung verstehen. Vgl. Gebauer/Wulf (1998), S. 300f.

¹⁶⁹ Vgl. Kluge, Alexander: Authentizität [1983]. In: Christian Schulte (Hrsg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. 3. Aufl. Berlin: 2011, S.128-132, S.132.

Die ersten zwei der ausgewählten Szenen sind für den Großteil des Dokumentarfilms repräsentativ: Erstere zeigt die Anwendung des *partizipatorischen Modus*, in der zweiten Szene ist der *beobachtende Modus* vorherrschend. Eine atypische Sequenz von „Bock for President“ wird im dritten Szenenbeispiel veranschaulicht.

Szenenbeispiel 1: Eine Wohneinheit im Vereinshaus¹⁷⁰

Inhaltlicher Ablauf: Ute Bock führt das Filmteam zu zwei, der im Vereinshaus lebenden Migrantenfamilien. Am Stiegenaufgang trifft sie bereits auf eine Mutter. Sie gehen die Treppen hinauf. Ute Bock stellt die Räumlichkeiten und die Menschen vor. Das Team spricht mit den Müttern und ihren Kindern.

Filmische Techniken und Strategien: Im Stiegenhaus herrscht schlechte Beleuchtung. Der Bildkontrast ist stark. Das Gegenlicht, das aus Richtung der Eingangstür im Bildhintergrund durch die Tageshelligkeit erzeugt wird, lässt Ute Bocks und die Silhouette der Familienmutter etwas zerstäuben (Abbildung 10). Es folgt ein Schnitt; nun sieht man Ute Bock durch das Vorzimmer der Wohnung gehen. Das Bild ist unscharf, wackelt beim Gang des Kameramannes (Abbildung 11). Ein Kind steht im Türrahmen und schaut neugierig in Richtung des Filmteams. Es folgt ein weiterer Schnitt. Nun ist ein helles Zimmer, auf dessen Boden Matratzen liegen und ein Mädchen sitzt, zu sehen. Zeitgleich hört man Ute Bocks Erklärung: Vierzehn Personen schlafen in diesem Zimmer. Als die Kamera eine Runde durch den Raum filmt, taucht im linken Bildrand erneut Ute Bock auf. Hinter sie stellt sich eine Mutter mit einem Kleinkind auf dem Arm. Frau Bock beschreibt die Anstoßpunkte und Schwierigkeiten, die die Migranten mit den Hausbewohnern und Anrainern haben. Währenddessen schweift die Kamera von ihrem Gesicht ab, wandert zu einem kleinen Kind, das hinter ihr steht. Auch folgt ein Zwischenschnitt auf ein junges Mädchen, das mit einem anderen Kind auf dem Arm im Vorzimmer steht und offensichtlich die Filmcrew beobachtet. Ute Bock befragt die Migranten über ihre vorigen Aufenthalte, sie schauen in ihre Richtung, während das Bild die Gesichter zweier Kinder in Nahaufnahme zeigt. Nach einem Schnitt ist eine Mutter, die ihren kleinen Sohn im Arm trägt, zu sehen. In der linken Bildhälfte taucht kurz Ute Bock auf, die mit dem Kleinen herumalbert. Nun befragt der Regisseur zuerst die Mutter und dann in einer leicht veränderten

¹⁷⁰ BfP. TC 0:09:29-0:13:00.

Kameraposition die Tochter. Die Fragen sind dabei undeutlich zu hören. In der Tür lehnend erklärt Ute Bock nochmals Probleme mit Nachbarn und scherzt über Leute, die sich über ihre Organisation empören. Daraufhin folgt eine Einstellung, bei der die Migranten im Raum verteilt auf den Matratzen sitzen. Der Originalton wird in diesem Moment kurzzeitig durch eine sanfte Saxophonmusik übertönt.

Authentisierungssignale: Die Aufmerksamkeit der Migranten auf die Filmcrew und die Kamera sorgt in dieser Szene für Authentisierung: Zunächst fragt Ute Bock am Gang die Mutter, ob sie mit dem Filmteam zu ihnen kommen könnten. Die dadurch kurzerhand erteilte Drehgenehmigung spricht für das Vertrauen der Migranten in Ute Bock, von der auch die Crew profitiert. Während der Vorstellung der Personen und der Räume stellen sich die Migranten in die Nähe der Kamera. Sie schauen neugierig, was vor sich geht. Dieses interessierte Beobachten erzeugt beim Zuseher ein Gefühl von Echtheit. Für einen weiteren, der Glaubwürdigkeit zuträglichen Faktor sorgen die Kinder selbst (Abbildung 12). Das unbekümmerte Schauen in die Kamera zeugt davon, dass sie nicht genau wissen, was geschieht. Genau diese Unwissenheit der Kleinkinder sorgt für Authentisierung. Auch das spielerische Abtupfen von Ute Bocks Arm durch ein kleines Mädchen zeigt ihren unbefangenen Zugang zum Gefilmt-Werden.

Die Aufmerksamkeit der Migranten auf das Filmteam bringt eine gewisse Selbstreflexivität mit sich. Diese äußert sich weniger im Hinterfragen des eigenen Mediums, sondern vielmehr in der Offenlegung des Zustandekommens der Filmsituation: Das beginnt bereits mit Ute Bocks Frage an die Mutter nach der Dreherlaubnis. Es mag nicht im Vordergrund stehen, doch scheuen sich die Regisseure nicht, indirekt auf ihre Anwesenheit hinzuweisen. Durch das Hören ihrer Fragen sind sie für die Zuseher präsent. Im Moment der Aufnahme scheint es den Regisseuren allerdings noch nicht eindeutig bewusst gewesen zu sein, dass sie ihre eigenen Fragen im Film vorkommen lassen: So sind die Fragen meist leise und dumpf zu hören, und nicht immer ist alles deutlich zu verstehen. Diese Art ungeplanten Filmens erinnert ein wenig an die Amateurfilmkultur. Obgleich sich mancher Zuseher am zufälligen Zustandekommen von Szenen stoßen mag, so liegt doch im improvisierten Filmen das Potenzial auf Authentisierung.

Als der Regisseur (?) während der Szene an Ute Bock eine Frage richtet, spricht er sie dabei formell mit „Sie“ an – heutzutage eine etwas ungewöhnliche Adressierungsweise unter Verwandten. Möglich wäre allerdings auch, dass eine andere Person aus der Filmcrew die Frage stellte. Davon abgesehen zeigt sich in dieser Szene, dass Ute Bock und das Team eine gute Vertrauensbasis haben. Als sie über Schwierigkeiten spricht, reagiert das Team darauf. Als Publikum hat man teilweise das Gefühl, einem Dialog aus der Sicht des Regisseurs beizuwohnen. Die Fragen und Phrasen, die dabei fallen, gleichen jenen, die in einer alltäglichen Konversation vorkommen.

Ein weiteres Kriterium, welches in dieser Szene von „Bock for President“ für Authentisierung spricht, ist die Kameraführung: Vor allem fallen die wenig optimale Lichtsituation am Gang und die immer wieder auftretende Unschärfe in den Bildern auf. Die Tatsache, dass Aufnahmen mit derartigen Bildmängeln nicht wiederholt oder herausgeschnitten werden, macht die Bilder glaubwürdig. Sie garantieren, dass nichts im Vorhinein organisiert, inszeniert oder etwa nachgestellt wurde. Dieser Ansatz erinnert, ähnlich wie bei Nina Kusturicas „Little Alien“, an die filmische Verfahrensweise der Regisseure des *Direct Cinema*. Auch hier gilt nicht zu wiederholen. Allerdings stellen die Interaktion zwischen den gefilmten Personen und den Menschen hinter der Kamera einen Widerspruch zum *Direct Cinema* dar, denn hier galt das Ideal der Unsichtbarkeit der Filmemacher. Die Filmcrew von „Bock for President“ scheut sich jedoch nicht, vom Publikum, durch Reaktionen der Migranten und Ute Bock wahrgenommen zu werden. Ebenso greifen sie in das Geschehen ein, indem sie Fragen stellen. Die Filmcrew ist nicht stiller Beobachter, sondern Teilnehmer an einer sozialen Situation. Ähnlich wie im *Cinéma Vérité*¹⁷¹ entsteht hier durch die Kamerapräsenz eine soziale Situation, zu der es in dieser Form ohne sie nicht gekommen wäre.

¹⁷¹ Siehe Kap.I.2.5.2.



Abbildung 10: Die kontrastreiche Lichtsituation im Stiegenaufgang löst die Silhouette der Frau auf. (TC 0:09:45)



Abbildung 11: Beim Gang durch den Flur ist keine Fokussierung zu erkennen. (TC 0:09:52)



Abbildung 12: Kinder interagieren neugierig mit der Kamera. (TC 0:11:10)

Szenenbeispiel 2: Ute Bock besucht einen Asylsuchenden¹⁷²

Inhaltlicher Ablauf: Ute Bock besucht einen ihrer Schützlinge in seiner neuen Wohnung. Als sie im Gebäude ankommt, erzählt sie, eine Mail bekommen zu haben, worin von sexuellen Übergriffen auf Mädchen in diesem Wohnhaus durch Schwarzafrikaner berichtet wird. In ihrer Stimme liegt eine gewisse Ironie: Dass der von ihr betreute Migrant etwas dergleichen getan hat, ist mehr als unwahrscheinlich. Sie treffen einander und gehen draußen vorm Wohnhaus eine kleine Runde spazieren. Er bekommt keine Arbeitsbewilligung; das einzige, was er derzeit machen kann, ist Sport. In der Wohnung angekommen, besprechen er und Ute Bock seinen derzeitigen Aufenthaltsstatus: Er ist legal in Österreich, wartet aber schon seit langem auf einen behördlichen Bescheid.

Filmische Techniken und Strategien: Die Kamera folgt Ute Bock, die gerade in Richtung eines Wohnhauses geht. Man hört ihre Schritte am Asphalt. Dann setzt ihre Stimme aus dem Off ein, kurz darauf folgt ein Schnitt auf den Gang eines Wohnhauses mit Blick nach draußen. Nach einem weiteren Schnitt ist die Ton- und Bildebene kongruent, und man sieht die sprechende Ute Bock, die gerade von einer Beschwerde-Mail berichtet. Man sieht sie in einer Nahaufnahme, sie gestikuliert und deutet dabei auf die Stiegen. Als der Schwarzafrikaner zu ihr kommt, folgt ein Schnitt: Die beiden befinden sich wieder außerhalb des Wohnkomplexes. Die Kamera ist vor ihnen, sie gehen ihr nach und bleiben dabei etwa im konstanten Abstand zu ihr, sodass das Gespräch in einer Nahaufnahme mitzuverfolgen ist. Als sie der Kamera kurzzeitig näher kommen und stehen bleiben, justiert der Kameramann das Bild durch einen leichten Schwenk so nach, dass die Gesichter beider wieder im Kader zu sehen sind. Die Tonspur der Unterhaltung läuft weiter, das Bild wechselt: Man sieht seinen Kopf von hinten in einer Großaufnahme beim Gehen. Die Kamera umkreist die zwei von der linken Körperhälfte des Migrants zu Ute Bocks rechten und behält dabei seinen Kopf im Fokus. Nun kommen Bild- und Tonspur wieder zusammen: Wieder gehen die beiden in einer Nahaufnahme von vorne Richtung Kamera und sprechen miteinander. Es folgt ein weiterer kurzer Zwischenschnitt, bei dem er und Ute Bock an der Kamera seitlich vorbeigehen. Nach einem Schnitt sind die beiden wieder von vorne zu sehen: Sie stehen und reden, das Bild bewegt sich langsam auf sie zu. Das Bild wechselt, während noch eine letzte Silbe der Antwort des Migrants von der vorhergehenden Einstellung zu

¹⁷² BfP. 0:38:20-0:41:58.

hören ist, in den Gang des Wohnhauses. Der Schwarzafrikaner öffnet Ute Bock die Tür zu seiner Wohnung. Die Kamera folgt den beiden durch einen kleinen Vorraum mit Küche ins Wohnzimmer. Schnittlos wird die Kamera so platziert, dass wieder beide in einer Naheinstellung von der Seite zu sehen sind. Die Kamera wandert nun während des Gesprächs zwischen Ute Bock und dem Migrant hin und her. Nachdem die Kamera das Gesicht von Ute Bock fokussiert, folgt ein Schnitt auf eine Nahaufnahme des Migrants. Die Kamera bewegt sich dabei ein wenig auf den Mann zu, ehe sie zur fragenden Ute Bock wandert, um gleich darauf erneut auf ihn zu schwenken.

Authentisierungssignale: Der Hauptteil der Szene ist so angelegt, als wäre die Kamera nicht präsent. Nur zu Beginn, als Ute Bock von der Email berichtet, richtet sie das Wort an die Kamera. Sobald der Migrant hinzutritt, findet ein scheinbar nicht-öffentliches Gespräch statt. Die Kamerahandlung und Schnitte versuchen den Eindruck einer ungeschnittenen Konversation zu vermitteln, obgleich eindeutig gekürzt wurde (Abbildung 13 und Abbildung 14). In den Zwischenschnitten sind Einstellungen zu sehen, wobei der beiden Münder beim Reden nicht sichtbar sind. Es wirkt, als ob mit zwei Kameras gefilmt worden und der Dialog lückenlos wäre. Der Zuseher vermeint dasselbe Gespräch aus einer anderen Perspektive weiterzuhören. Tatsächlich handelt es sich dabei um eine Methode, die Kürzungen ermöglicht. In Anbetracht dessen, dass die Zwischenschnitte in dieser Szene sehr unauffällig gesetzt sind, vermitteln sie glaubwürdig eine Konversation wiederzugeben. In der Regel ist sich der Zuseher gewisser Kürzungen in mitgefilmten Dialogen bewusst. Ein Herausschneiden von – für den Film irrelevanten – Sequenzen ist damit nicht gleichbedeutend mit einer Zensur des Materials.

Ungeschnittene Dialoge wirken, laut Manfred Hattendorf, meist besonders authentisch.¹⁷³ Auch in dieser Szene findet sich ein Beispiel dafür: Als Ute Bock und der Migrant bereits die Wohnung betreten haben und im Wohnzimmer miteinander sprechen, schwenkt die Kamera zwischen den beiden hin und her. Das verschafft dem Zuseher nicht nur einen Überblick über deren Position zueinander und eine bessere Orientierung im Raum, sondern wirkt gemeinsam mit dem verwendeten Originalton als wahrheitsgetreue Aufzeichnung eines Dialogs. Gänzlich ohne Schnitte kommt diese Dialogpassage dennoch nicht aus. Ein Schnitt von Ute Bock auf den Migrant und der

¹⁷³ Vgl. Hattendorf (1994), S. 73.

Themenwechsel bezeugen die Kürzung des Gesprächs auf für den Film relevante Sequenzen.

Details verraten, dass die Szene nicht vollkommen zufällig verlief: Das Gehen, das Stehen-Bleiben und das immer wiederkehrende Sich-Ausrichten nach der Kamera macht die Präsenz des Filmteams spürbar. Es ist klar, dass das Gespräch nur halbprivat ist. Vereinzelt fällt auch der Blick des Migranten auf die Kamera oder die dahinterstehenden Personen. Dadurch wird das Gefühl eines unsichtbaren Beobachters gebrochen. Auch der Zuseher nimmt die Kamera wieder als die Realität beeinflussenden Faktor wahr. Als Frau Bock und er die Wohnung betreten, brennt drinnen bereits das Licht. Es ist anzunehmen, dass der Mann nicht darauf vergessen hat, vorm Verlassen der Wohnung die Beleuchtung abzdrehen, sondern, dass sie für das Filmen aufgedreht wurde. Würde die Kamera von dem vom Tageslicht stark beleuchteten Gang in die unbeleuchtete Wohnung wechseln, wäre der Kontrast zwischen hell/dunkel zu stark, und man würde, sobald die Kamera in die Wohnung schwenkt, kaum etwas erkennen. Um das zu vermeiden, brennt bereits beim Eintreten die Leuchte. Somit ist das aufgedrehte Licht ein Zeichen, das den Zuseher an das Gemacht-Sein des Films erinnert.

An den gefilmten Menschen selbst liegt es, dass die Szene nicht unglaubwürdig wirkt. Sie nehmen die Kamera zwar wahr, lassen sich aber in ihrem Vorgehen nicht wesentlich von ihrer Anwesenheit beirren. Das Reden vor laufender Kamera über heikle Themen, wie Abschiebeverfahren und Arbeitsgenehmigung, ist Zeichen dafür, dass zwischen dem Filmteam und den gefilmten Personen ein großes Vertrauensverhältnis besteht.

Die Szene wirkt, trotz eindeutiger Hinweise auf filmische Eingriffe, nicht unglaubwürdig. Neben der Authentisierung, die Ute Bock und der Schwarzafrikaner im Gespräch ausstrahlen, sind es auch andere außerfilmische Codes, die zur Steigerung der Glaubwürdigkeit beitragen. Ute Bock ist bei diesem Besuch im Mantel unterwegs. Der Himmel ist bedeckt, am Gang stehend erwähnt sie die vorherrschende Kälte. Auch der Migrant trägt eine Haube als Kopfbedeckung. Diese unauffälligen sozialen Codes sind ebenso für die Wahrnehmung der Szene wichtig, wie die Hintergrundgeräusche, die man, während sich Ute Bock und der Migrant auf der Straße befinden, vernimmt. Auch hier ist die Gesamtsituation stimmig, was zur Authentisierung beiträgt.



Abbildung 13: Das Gespräch zwischen Ute Bock und dem Schwarzafrikaner: Bild- und Tonebene stimmen überein. (TC 0:39:48)



Abbildung 14: Ein Zwischenschnitt im Gespräch: Die Tonspur wurde über diese Bildsequenz gelegt. (TC 0:40:00)

Szenenbeispiel 3: Song for Ute¹⁷⁴

Inhaltlicher Ablauf: Bei einer Spendenaktion für den Ute-Bock-Verein spielt nach einer Ansprache von Ute Bock der Wiener Sänger Manuel Rubey ein an sie gewidmetes Lied. Nachdem ein paar Takte vom Konzert gezeigt werden, folgt eine Sequenz an Bildern, die im Rhythmus der Musik geschnitten sind.

Filmische Techniken und Strategien: Die Kamera nimmt das Konzert aus dem Zuschauerraum aus auf. Außer den im Scheinwerferlicht stehenden Personen ist das Bild schwarz. Die Musiker performen in einer Reihe stehend und werden von blauem Licht beleuchtet (Abbildung 15). Es folgt ein Schnitt. Nun sind die Bild- und Tonebene nicht mehr kongruent: In der Tonspur läuft das Lied für Ute Bock weiter. Die Bildebene zeigt nun im Zeitraffer wie viele Leute gemeinsam eine Wohnung herrichten. Schnell bewegen sie sich wie Schatten vor der Kamera. Einer steigt auf eine Leiter, um das Bild-dominierende Regal mit einem Besen zu reinigen. Dann folgt ein Schnitt auf Ute Bock, die gerade zusammengelegte Kleider in Säcke einsortiert. Die nächste Einstellung zeigt die Detailaufnahme von ihren Händen beim Schlichten. Hier hört man leise die originale Tonspur zum Bild – das Rascheln von Plastiksäcken. Gleich darauf ist sie wieder in einer Halbtotalen zu sehen. Erneut folgt eine Einstellung im Zeitraffer: Das Bild zeigt einen Mann in einer Nahaufnahme von hinten, der gerade auf einer Leiter stehend eine Wand weiß streicht. Nach einem Schnitt sieht man ihn in der Halbtotalen. Eine ebenfalls beschleunigte Sequenz ist nach einem Bildwechsel zu sehen: Hier bewegt sich die Kamera durch einen Gang, folgt einem schwarz gekleideten Mann, links und rechts stehen zwei Schwarzafrikaner. Am Ende des Ganges ist ein Raum, der vollgefüllt mit Kleidern und Menschen ist. Hier setzt die Stimme von Ute Bock ein, die klar macht, dass es sich hierbei um eine Kleidersammlung handelt.

Authentisierungssignale: Die assoziative Schnittfolge in dieser Szene, die kaum eine Minute dauert, fällt etwas aus dem restlichen Konzept des Films. Aus einer Originalmusik entsteht eine kurze videoclipartige Sequenz. Diese rhythmische Szene, die auf eine freie Bilderfolge aufbaut, könnte man, folgt man Bill Nichols, dem *poetischen Modus* zuordnen. Man sieht alltägliche Vorgänge im Ute-Bock-Verein: Das Restaurieren von Wohnungen für diverse Zwecke gehört ebenso dazu, wie das Sammeln

¹⁷⁴ BfP. TC 0:53:27-0:55:00.

und Verteilen von Kleidung an Flüchtlinge. Die Zeitraffer-Einstellungen ermöglichen es den Filmemachern nicht nur, viel Bildmaterial in kurzer Zeit zu verwenden; sie erzeugen auch eine angeregte Atmosphäre. Durch den Effekt der beschleunigten Bilder wirken die arbeitenden Menschen tatkräftig und motiviert (Abbildungen 16.a und 16.b). Sie zeigen den Zusammenhalt im Verein. Mitten in die Bilder der Helfer sind Bilder von Ute Bock eingebettet. Sie ist nicht nur Gründerin des Vereins, sondern auch seine umtriebige Mitarbeiterin. Die Sequenz kommt durch die Montage ohne weiteren Text aus. Dabei erscheinen die Bilder trotz Beschleunigungseffekten und Inhomogenität in der Bild- und Tonebene immer real. Diese Sequenz handelt gegen den von Alexander Kluge vertretenen Ansatz, bei der realistischen Methode des Dokumentarfilms stets den Originalton zu verwenden¹⁷⁵. Der Rhythmus der Montage, ähnlich wie Jean-Luc Godard ihn im russischen Dokumentarfilm beurteilt, hilft hierbei das tägliche Leben in konzentrierter Form wiederzugeben.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Vgl. Kluge (1976/2011), S. 204.

¹⁷⁶ Vgl. Godard (1983), S. 97.



Abbildung 15: Das Konzert. (TC 0:54:17)



Abbildungen 16.a und 16.b: Beschleunigte Bilder während der Musiksequenz. (TC 0:54:25 und 0:54:48)

3. Authentisierung in „Schwarzkopf“

3.1 Dominante Authentisierungssignale im Film

„Schwarzkopf“ portraitiert das Leben von Migranten, die in der ersten und zweiten Generation in Österreich leben. Ausgehend vom aus dem Iran stammenden Rapper Nazar, werden er und Leute mit ähnlichem Umfeld und Lebensbedingungen portraitiert. Nazar und die Schwarzköpfe versuchen dem grauen Alltag, wo sie als Ausländer abgestempelt werden, und der Kriminalität durch eigene Songs zu entfliehen. Der Regisseur von „Schwarzkopf“, Arman T. Riahi, versucht, diesem Lebensstil filmisch gerecht zu werden. Die Kamera tastet sich oft durch den Raum, Details werden festgehalten, es wird mit Schärfe und Unschärfe gespielt. Die Biografie des Rappers mit Migrationshintergrund baut sich aus Fakten und Stereotypen auf. Bei dem Versuch sich an seine Kindheit und ersten Jahre in Österreich zu erinnern beschreibt Nazar selbst, dass er sich über die Wahrheit der Ereignisse, wie er sie in seinem Kopf hat, nicht sicher ist. Filmisch setzt Arman T. Riahi bei diesen Erinnerungssequenzen auf Reenactments, die durch auffallende Rahmungen markiert sind. Die Ereignisse sind nur noch vage im Kopf des Protagonisten, so zeichnen sich auch die Filmbilder dieser Sequenzen durch nebulöse Unschärfe an den Bildrändern aus. Gleich mehrmals zu Beginn des Dokumentarfilms setzt Arman T. Riahi diese Erinnerungsszenen ein, um die Geschichte des aus dem Iran stammenden Mannes zu erzählen.

Sein Dokumentarfilm folgt einer bestimmten Dramaturgie, worin er zunächst das Schicksal eines Einzelnen beleuchtet und im Laufe des Films immer mehr Menschen vorstellt, denen es ähnlich geht. In „Schwarzkopf“ werden zunächst Nazar und seine Freunde vorgestellt. Sobald der Zuseher eine Beziehung zu ihnen aufgebaut hat, kommen weitere Jugendliche hinzu, die teilweise als Migranten der zweiten Generation in Österreich leben. Ihre Hauptaufenthaltssorte sind Straßen und Parks. Dort treffen sie Freunde, können ihre Probleme von Zuhause oder von der Schule vergessen. Sie ziehen gemeinsam durch die Stadt. Beschimpfungen werden untereinander beinahe wie Kosenamen verwendet und gehören zu ihrem Umgangston. Jeder von ihnen spricht Deutsch, aber kaum einer akzentfrei. Die Art, wie die jungen Migranten in „Schwarzkopf“ miteinander reden, wirkt authentisch.¹⁷⁷ Das wiederum beruht darauf, dass die Auffassung des Publikums, wie Migranten sich untereinander unterhalten, und

¹⁷⁷ Hier könnte man Alexander Kluges Deutung zu „Hiroshima, mon amour“ anwenden: „Das Bild färbt die Sprache ein, die Sprache das Bild“ Ders. (1965/2011), S. 32.

die Dialoge der Migranten im Film übereinstimmen. Eine zulässige Vorstellung oder ein Vorurteil? In Anlehnung an Pierre Bourdieu behauptet Bernd Bröskamp, dass ethnische Grenzen soziale Konstrukte seien.¹⁷⁸ Eine ethnische Gruppe, wie sich z.B. Einheimische gegenüber Migranten fühlen, erhält ihre Identität nicht durch Homogenität in der Gruppe, sondern vielmehr durch Abgrenzungsprozesse von anderen Gruppen.¹⁷⁹

Als Zuseher von „Schwarzkopf“ wird man dazu verleitet, dem Bild jugendlicher, teilweise arbeitsloser Migranten, die sich auf öffentlichen Plätzen treffen, anstatt in die Schule oder Arbeit zu gehen und immer wieder mit dem Gesetz in Konflikt kommen, Glauben zu schenken. Das in „Schwarzkopf“ vorrangig von Migranten vermittelte Bild ist, dass sie entweder straffällig werden, oder sich als Außenseitergruppe anderswo am Rande der Gesellschaft durchschlagen müssen. Dass dem nicht so ist, beweist der Regisseur selbst an seiner eigenen Biografie.

Arman T. Riahi plante seinen Dokumentarfilm nicht auf Stereotypen aufzubauen. Er kennt die gefilmten Schauplätze seit seiner Kindheit, war aber nie in der Szene, die er portraitiert, integriert. Zwischen seinen und den Vorstellungen der Protagonisten des Films gab es immer wieder Diskrepanzen.¹⁸⁰ Nazar selbst, der einem Teil der Öffentlichkeit durch seine Songs bekannt ist, wollte in „Schwarzkopf“ größtenteils seine öffentliche Rolle, sein Image beibehalten. Dieses wiederum ist mit Klischees behaftet. So erscheinen seine Statements im Dokumentarfilm widersprechend. Oft hat man als Zuseher das Gefühl, die Kunstfigur Nazar zu sich sprechen hören, dann wiederum lauscht man Nazars Telefongespräch mit seiner Mutter, das privat und ungekünstelt wirkt. So bewegt sich „Schwarzkopf“ auch zwischen einem privaten und einem öffentlichen Bild des Migranten. Nichols hält in seiner Theorie zu den Adressierungsweisen des Dokumentarfilms fest, dass die direkte Adressierungsweise in Interviews die Gefahr offizieller Statements birgt und indirekte Adressierungen, wie Gespräche unter den Handlungsträgern des Films, auch Persönliches zugänglich machen und als Beweis, bzw. als Zeugenschaft dienen.¹⁸¹

¹⁷⁸ Vgl. Bröskamp, Bernd: Ethnisch Grenzen des Geschmacks. Perspektiven einer praxeologischen Migrationsforschung. In: Gunter Gebauer: Praxis und Ästhetik : neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus. Frankfurt a. M.: 1993, S. 174-207, S. 188.

¹⁷⁹ Vgl. ebd. S. 188f.

¹⁸⁰ Riahi, Arman T., Schwarzkopf Presseheft, S. 10.

¹⁸¹ Nichols (1976/2006), S. 152ff.

Wie stark ist die Selbstinszenierung vor der Kamera? Wie weit werden Stereotypen bedient? In Anbetracht dessen, dass Frauen in „Schwarzkopf“ kaum eine Rolle spielen, ist man geneigt zu denken, dass diese Stereotypenhaftigkeit den Dokumentarfilm durchzieht. Das Bewusstsein des Regisseurs Arman T. Riahi bezüglich der Klischees¹⁸² ist ein möglicher Schritt, ihre filmische Wiederholung vorzubeugen. Er versucht, die Gruppe jugendlicher Migranten, die er portraitiert, authentisch zu zeigen. Arman T. Riahi verwirklicht bei „Schwarzkopf“ nicht nur seine Vorstellung, den jugendlichen Migranten ein Podium zu bieten, sondern auch seine Idee dieser Gruppe. Situationen, die er als wichtig erachtete, die den Migranten unwesentlich erschienen, wollte er dennoch für den Dokumentarfilm mitfilmen.¹⁸³ Das wiederum zeigt, dass seiner Auffassung zufolge dramaturgische Eingriffe in das reale Leben der Protagonisten des Films, zwecks filmischer Authentizität, erlaubt sind.

Arman T. Riahi versucht, die Schicksale hinter der traditionellen Medienberichterstattung zu zeigen. Dass sie Migranten oft als Gruppe potentieller Krimineller darstellen, versucht er zu relativieren. „Schwarzkopf“ beginnt mit negativer Medienberichterstattung über den Rapper und Jugendliche mit Migrationshintergrund. Die eingeblendeten Zeitungsausschnitte fungieren als ein der Realität entnommenes Beweismaterial. Dadurch wird auf die bereits vorhandene mediale Präsenz und das Image von Nazar hingewiesen. Weiters greift der Film somit die vorherrschenden Stereotypen in der Verwertung des Themas Menschen mit Migrationshintergrund auf. Arman T. Riahi will durch seinen Dokumentarfilm den Migranten eine Plattform bieten. Der Regisseur versucht von den traditionellen Stereotypen Abstand zu nehmen und durch Kommunikation ein anderes Bild zu geben.¹⁸⁴

Migration bildet in einer etablierten Gesellschaft zwei Phänomene¹⁸⁵: Das der Fremdheit (Einheimische begegnen den Migranten mit Vorbehalt, eventuell Furcht und Abwehr) und das der Umstrukturierung (durch ethnische Minderheiten wandelt sich die Gesellschaft). Migranten werden von der *legitimen Kultur* benachteiligt, was sich in der Sprache, Schulausbildung, Aufstiegschancen und sozialen Kontakten zeigt.¹⁸⁶ Ihr kulturelles Kapital liegt unter dem der einheimischen Bevölkerung. Dieses ist mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen verbunden: Die Etablierung von kulturellen

¹⁸² Riahi, Arman T., Schwarzkopf Presseheft, S. 11.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 10.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 11.

¹⁸⁵ Vgl. Bröskamp (1993), S. 178f.

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S. 184.

Formen in der Gesellschaft dient zur Distinktion, zur Abgrenzung und zur Ausübung von Macht. Setzt man Bröskamps These mit Foucaults Theorie zur Politik der Macht in Verbindung lässt sich schlussfolgern, dass die einheimische, etablierte Gesellschaft Interesse daran hat, die bestehenden Verhältnisse zu festigen, um ihren sozialen Status zu garantieren. Die Abgrenzungsprozesse der einheimischen Gesellschaft einer Gruppe von Migranten gegenüber manifestieren sich unter anderem in Stereotypen. Inwieweit kann ein Dokumentarfilm diese umgehen und eine neue Diskursebene eröffnen?

Die in „Schwarzkopf“ portraitierten Menschen vollführen in ihrer Mimik, ihren Gesten, Sprechen und Handeln eine Sprache sozialer Codes der Gesellschaft¹⁸⁷. Geprägt werden diese durch die Gesellschaft selbst. Der Habitus¹⁸⁸ eines Menschen ist ein gesellschaftliches Produkt.¹⁸⁹ Allerdings sind körperliche Handlungen nicht nur Wiederholungen der den Menschen umgebenden Welt, sie sind auch Kreationen einer selbst erschaffenen Welt.¹⁹⁰ Der *praktische Sinn* eines jeden Menschen hilft, den Habitus eines anderen einzuordnen. Das geschieht auch beim Rezipienten in einem unterbewussten Prozess durch *Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata*.¹⁹¹ So werden die Personen im Film anhand ihrer äußerlichen Merkmale, ihrer (Körper)Sprache und ihres Habitus von den Zusehern klassifiziert.

Die Zielgruppe von „Schwarzkopf“ sind junge Menschen:¹⁹² Leute, die entweder ein ähnliches Umfeld, wie die Protagonisten des Dokumentarfilms haben, oder aber auch andere, die durch den Film ihren Horizont erweitern können. Ein Dokumentarfilm, der den Anspruch erhebt, vor allem Jugendliche zu interessieren, muss dafür auch eine eigene, das Zielpublikum ansprechende Bildsprache entwickeln. Zudem wollte der Regisseur eine Übereinstimmung zwischen Form und Inhalt erreichen: Die Kamerahandlung¹⁹³ und die Art der Montage sollten mit den Personen und Themen des Films zusammenstimmen. Filmbilder sind verspielt und künstlerisch zugleich. Eine Ästhetik, die für einen Dokumentarfilm eher ungewöhnlich scheint. Sie folgt den Inhalten der Szenen. Sie passt sich den Handlungen und Aussagen der Protagonisten an.

¹⁸⁷ Vgl. Gebauer/Wulf (1998), S. 263.

¹⁸⁸ Habitus wird von Pierre Bourdieu als „subjektives, aber nicht individuelles System verinnerlichter Strukturen, gemeinsamer Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata“ bezeichnet. Vgl. ders.: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt a. M.: 1987, S. 112.

¹⁸⁹ Vgl. Gebauer/Wulf (1998), S. 301.

¹⁹⁰ Vgl. ebd. S. 278.

¹⁹¹ Vgl. Bröskamp (1993), S. 197.

¹⁹² Vgl. Riahi, Arman T.: Schwarzkopf Presseheft, S. 11.

¹⁹³ Vgl. Hattendorf (1994), S. 86ff.

Auf diese Weise ist die Montage harmonisch und wirkt so wiederum auf den Zuseher authentisch.

Ein wesentlicher Bestandteil von „Schwarzkopf“ ist die Musik. Sie ist Teil der Lebenswelten der im Dokumentarfilm vorkommenden Personen. Immer wieder werden ihre Songs gespielt, oder sie rappen spontan etwas vor bzw. für die Kamera. Die musikalische Gestaltung von „Schwarzkopf“ trägt viel zur Atmosphäre bei. Obwohl Musik in „Schwarzkopf“ an mehreren Stellen künstlich hinzugefügt ist, ist sie imstande, die Realitätswahrnehmung zu steigern, so Manfred Spitzer.¹⁹⁴ Die gezeigten Bilder erhalten durch passende musikalische Untermalung mehr Authentizität als sie es ohne sie hätten. Videoclipartige Sequenzen sind nicht bloß für die Zielgruppe von „Schwarzkopf“ relevant, sie sind beinahe inhaltlich notwendig: Sie sind Teil des Lebens(stils) der Protagonisten. Die rhythmisierte Montage dieser Sequenzen bietet Projektionsfläche für assoziative Gedanken seitens der Zuseher – und die Musik schlägt die Richtung dieser Gedanken vor.

3.2 Szenenanalyse

Die Szenen zur Analyse wurden folgendermaßen ausgewählt: Im ersten Szenenbeispiel wird veranschaulicht, wie mit unsicherem Bildmaterial umgegangen wird. Die Erinnerungen des Migranten sind vage und verschwommen, die Analyse zeigt, welche Facetten der Authentisierung hier zum Einsatz kommen. Das zweite Szenenbeispiel hat seinen Schauplatz in einer für die Protagonisten unnatürlichen Umgebung: Die Szene zeigt die jugendlichen Migranten beim Casting für den Dokumentarfilm. In der dritten Szene wird der dramatische Höhepunkt von „Schwarzkopf“ beschrieben: Darin bricht der Rapper Nazar aus seiner Rolle aus, er bricht den Dreh ab, diskutiert mit dem Regisseur und wirft die Filmcrew aus der Wohnung.

¹⁹⁴ Spitzer, Manfred: Musik im Kopf: Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. 8. Aufl. Stuttgart: 2008, S. 418.

Szenenbeispiel 1: Komponieren und Erinnerungen¹⁹⁵

Inhaltlicher Ablauf: Nazar sitzt vor seinem Computer und arbeitet an einem Song. Aus dem Off berichtet seine Stimme von seiner Kindheit. Seine Mutter, sein Bruder und er flohen in den 1980er-Jahren mithilfe eines Schleppers aus dem Iran und landeten in Traiskirchen (NÖ). Er berichtet aus seiner Schulzeit und seinen Schwierigkeiten, sich in das System einzufügen.

Filmische Techniken und Strategien: Halbtotale eines dunklen Raums. Nazar ist von hinten vorm Computer sitzend zu sehen. Hinter dem Bildschirm ist eine bläuliche Lichtquelle, eine weitere weiße strahlt dezent auf Nazars Kopf. Er bewegt sich im Takt der Musik (Abbildung 17). Nach einem Schnitt ist Nazar in einer Nahaufnahme im Profil zu sehen. Sein Kopf ist nur wenig beleuchtet. Durch farblichen Kontrast hebt er sich vom unscharfen bläulichen Hintergrund ab. Durch sein Gestikulieren beim Singen und seine Kopfbewegungen sind immer wieder auch Teile seines Gesichtes unscharf. Im Rhythmus der Musik erfolgt ein Schnitt zurück auf die erste Einstellung. Er überlegt wie der Song weitergehen soll: Dabei erfolgt ein Schnitt auf eine Großaufnahme leicht über seiner Kopfhöhe. Das Bild ist sehr dunkel. Nur schemenhaft ist seine Hand, mit der er sich übers Haar fährt, wahrzunehmen. Den Bewegungen Nazars folgend bewegt sich die Kamera dabei etwas mit. Nach einem weiteren Schnitt ist der Iraner wieder von der Seite zu sehen. Er fährt sich mit den Händen ins Gesicht. Auch hier bewegt sich der Bildausschnitt mit ihm. Schnitt: Leicht unscharfe Detailaufnahme der Zigarette in seiner Hand, die er über den Kopf hält. Nun folgt eine Einstellung, worin Nazars Kopf von hinten leicht verschwommen zu sehen ist, vor ihm der bläulich leuchtende Computer, er gestikuliert stark mit den Händen. Aus dem Off hört man seine Stimme: Er versucht sich an seine Kindheit zu erinnern. Die Kamera bewegt sich dabei, nach kurzem hin und her, auf sein Hinterhaupt zu, bis das Bild schwarz wird.

Einzelne Takte einer leisen Klaviermusik setzen ein. Aus dem Schwarz zieht der Bildausschnitt wieder etwas zurück. Wieder ist ein Kopf von hinten zu sehen, diesmal wird er von gelblichem Licht umrahmt. Er erzählt, wie er als Kind nach Österreich migrierte. Vom Hinterhaupt der Person folgt ein Schnitt auf ihr Gesicht von vorne: Es ist ein kleiner Junge mit rotem T-Shirt, der gerade ein Brot isst. Die Bildränder sind

¹⁹⁵ SK. TC 0:07:10-0:08:59.

verschwommen, nur seine Augen- und Mundpartie sind scharf zu sehen. Jump-Cut: Der Junge trinkt aus einem Glas Saft. Er wendet sich von der Kamera ab, steht auf. Nazar spricht über die erste Wohnung seiner Familie in Wien. Schnitt: Detailaufnahme eines Schlüsselanhängers (Abbildung 19). Im Hintergrund eine weiße Tür. Die Kamera tastet den Anhänger ab. Schnitt: Detailaufnahme von Türglocken in einem Wohnhaus. An manchen ist der Name nicht mehr zu erkennen, manche sind durchgedrückt. Die Bildränder reißen durch Unschärfe aus. Schnitt: Blick auf den Gang eines alten, abgewohnten Wohnhauses. Es ist dunkel, nur durch ein Fenster in der rechten Bildhälfte tritt etwas Licht ins Bild. Schnitt: Detailaufnahme einer geöffneten roten Schultasche von oben, eine Hand greift hinein, zieht ein Federpenal heraus. Schnitt: Der Junge hat auf einem Teppich Platz genommen, schreibt. Das Penal liegt ausgebreitet vor ihm. Schnitt: Detailaufnahme des über die Schulter des Jungen auf das Blatt. Schnitt: Halbnahaufnahme des Jungen von hinten. Er geht auf der Straße, trägt Jacke und Haube. Schnitt: Er sitzt auf einem Drehkarussell. Das Bild zeigt ihn von vorne, sein Blick ist nach rechts oben gewendet. Schnitt: Zuhause angekommen zieht sich der Junge seine Jacke aus. Von rechts kommt eine Frau hinzu, die dem Jungen in eine Weste hilft. Schnitt: Ein Wohnhaus. Kameranachschwenk von unten nach oben in Richtung des hellen Himmels. Schnitt: Rechte Bildhälfte zeigt die Aufschrift „Hort“ an einer Tür. Die leicht verschwommene Schrift wird scharf. Schnitt auf Nazar, der seinen kleinen Bruder aus dem Hort abholt.

Authentisierungssignale: Der Prozess des Lieddichtens wird in dieser Szene veranschaulicht. Nazar sitzt vorm Computer und singt zu seinem Song. Seine Gesten passen zum Takt. Geschnitten wird im Rhythmus des Liedes. Die Kameraeinstellungen erinnern in ihrer Ästhetik stark an einen Spielfilm.¹⁹⁶ Es wird mit Unschärfe und Close-ups gespielt. Die Vielzahl an Einstellungen verrät den inszenatorischen Aufwand der Szene. Um die Situation des Textens authentisch filmisch umzusetzen, wurde hier stark inszeniert. Die Bilder weisen ein hohes Maß an Ästhetik auf. (Un-)Schärfe ist ein zentrales Gestaltungsmittel dieser Aufnahmen. Auch die auf das Motiv perfekt abgestimmten Kamerabewegungen zeigen, dass die Einstellungen dieser Szene nicht zufällig entstanden sind.

¹⁹⁶ Ästhetische Genrekonventionen tragen als Teil der Zusehererwartung wesentlich zur filmischen Wahrnehmung teil. (Siehe Kapitel V.2.)

Die Beleuchtung im Zimmer ist teilweise künstlich gesetzt. Das blaue Licht hinter dem Computerbildschirm fungiert als szenisches Gestaltungsmittel. Das kalte Blau der Gegenwart steht im Kontrast zum Gelb der Erinnerungssequenz. Dennoch wirkt das Blau im Zimmer nicht künstlich. Es ist die Farbe, die vom Computer auszugehen scheint. Das Licht, das bei der halbnahen Einstellung auf Nazars Kopf und Rücken scheint, ist dezent und kaum wahrnehmbar. Es dient allein dazu, dem Bild mehr Kontur und Räumlichkeit zu geben.

Für den Rapper selbst stellen derartige Drehs nichts Ungewöhnliches dar. Für seine Songs hat er bereits mehrere Musikvideos produziert. So weiß er auch, wie er mit der Kamera umzugehen hat. In dieser Szene lässt er sich von ihrer Anwesenheit nicht beirren. Er ignoriert ihre Präsenz, obgleich sie für ihn sicher deutlich spürbar war, da sie oft aus geringer Distanz filmte. Die geplanten Bewegungen und Aufnahmewinkel der Kamera sind penibel umgesetzt. Auch der Szenenübergang – die Blende von seinem Kopf zum Hinterhaupt des Jungen – muss für ihre Umsetzung im Schnitt, schon vor dem Dreh, festgestanden sein.

Die Erinnerungssequenz in der Szene unterscheidet sich optisch von den anderen Bildern im Dokumentarfilm: Das Licht ist gelblich eingefärbt (Abbildung 18). Es erinnert an alte, vergilbte Fotos. Die Kamera bewegt sich tastend. Das weckt die Assoziation auf das Suchen nach Erinnerungsspuren, das unsichere Herantasten an die Vergangenheit. Die einzelnen Detailaufnahmen illustrieren, dass es auch immer nur Teile, Bruchstücke in der Erinnerung des Protagonisten sind. Die Ränder der Bilder sind verschwommen. Auch die Erinnerung trügt. Die unscharfen Einstellungen erinnern dabei an das reflexive Verfahren des postmodernen Dokumentarfilms.¹⁹⁷ Mit Hilfe der Bilder wird veranschaulicht, dass auch die Wahrnehmung und das Gedächtnis eines Menschen lückenhaft und verschwommen sind. Der Blick in seine eigene Vergangenheit kann auch trügen. Somit erheben die Bilder nicht absoluten Wahrheitsanspruch. Dieses Eingeständnis zur Lücke macht die Einstellungen nicht weniger glaubhaft, im Gegenteil: Im Bewusstsein, nicht die reine Wahrheit über Vergangenes wiedergeben zu können, wirken die exemplarischen Bilder einer Kindheit authentisierend.

¹⁹⁷ Siehe Kapitel I.2.6.

Jean-Luc Godards Ansicht, dass der Blick eines Menschen allein genügt, um Fiktion entstehen zu lassen¹⁹⁸, wird in der Erinnerungssequenz ebenso bewiesen. Die Bilder des jungen Buben nimmt der Zuseher alsbald als Bilder des jungen Nazars wahr. Als man ihn beim Essen sieht und dazu Nazars Erzählung von seinen ersten Tagen im Flüchtlingslager Traiskirchen hört, scheinen diese zusammenzugehören. Obwohl der Junge, den die Bilder zeigen, nichts mit dem Rapper zu tun hat, wird durch die Montage eine Verbindung hergestellt, die in den Köpfen der Zuseher Fiktionen herstellt. Für den Dokumentarfilm ist es unwesentlich, ob man den Jungen nun als junge Version Nazars empfindet, oder ob man die Szenen mit ihm als weitere Geschichte eines Migranten wahrnimmt. Die Bilder des Jungen dienen in diesem Fall vor allem zur Illustration.

Mit dem Einsetzen von Bildern, die zur Veranschaulichung von Nazars Kindheitserinnerung dienen, kommt auf der akustischen Ebene eine sanfte Klaviermusik hinzu. Sie schafft eine Atmosphäre des Verletzlichen. Durch sie entsteht das Gefühl eines sensiblen Einblicks in private Kindheitserinnerungen des Migranten. Die Erzählung gemeinsam mit der Klaviermusik wirkt dadurch auf die Gefühlsebene der Zuseher. Nazar, dessen Worte immer stark auf das Aufbauen und Bewahren des eigenen Rapperimages zielen, wird durch die Musik auf eine höhere Ebene gehoben. Der Dokumentarfilm schlägt an dieser Stelle seinen Zusehern eine feinfühligere Leseweise seiner Erzählung vor. Es ist der musikalische Vorschlag hinter die Fassade des Mannes zu blicken, der seine Kindheit als schwierig bezeichnet. Diese Musik versucht zu verdeutlichen, dass sie das nicht nur zugunsten seines öffentlichen Rollenbildes war, sondern, dass die Kindheitserinnerungen, die Zeit der Flucht und die Probleme, die sich als Migrant im neuen Heimatland ergeben, durchaus real waren.

Die Vielzahl an Gestaltungsweisen und Ästhetik dieser Sequenz verraten ihre Inszeniertheit. Dennoch tut dies der Authentisierung keinen Abbruch. Vielmehr gelingt es, durch künstliche Mittel wie Großaufnahmen, Unschärfen, Montage, und Musik aufgrund ihrer Stimmigkeit die Glaubwürdigkeit zu erhöhen.

¹⁹⁸ Vgl. Godard (1983), S. 127.



Abbildung 17: Nazar beim Komponieren. (TC 0:07:16)



Abbildung 18: Bilder, die zur Illustration von Erinnerungen dienen, sind gelblich eingefärbt und an den Rändern unscharf. (TC 0:08:08)



Abbildung 19: Detailaufnahme eines Anhängers in der Erinnerungssequenz. TC (0:08:18)

Szenenbeispiel 2: Die jugendlichen „Schwarzköpfe“ stellen sich vor¹⁹⁹

Inhaltlicher Ablauf: Die junge Migrantengeneration stellt sich vor. Fünf Jungs zwischen fünfzehn und achtzehn Jahren berichten von ihrem Leben, ihrer Herkunft, ihrer Ausbildung oder ihren Beruf.

Filmische Techniken und Strategien: Halbnahaufnahme eines Jungen vor weißem Hintergrund. Er trägt ein gelbes T-Shirt, seine Haare sind schwarz. In seinen Händen hält er eine Filmklappe, die er einschnappen lässt und auf den Boden legt. Die Kamera bleibt dabei starr in ihrer Position. Kurzzeitig ist nur ein kleiner Teil seines gebückten Rückens zu sehen. Als er sich wieder erhebt, hält er ein Schild in seinen Händen: Darauf sind sein Name (Stefan) und die Nummer zwölf zu lesen. In der linken Bildhälfte taucht immer wieder eine Kamera auf, die das Interview ebenso aufzunehmen scheint. Jump-Cut: Nun hält er das Schild nicht mehr in der Hand. Er berichtet über seine Herkunft. Schnitt: Ein anderer Junge befindet sich nun mit der Filmklappe vor der weißen Wand. Auf seiner linken Wange ist ein großes weißes Pflaster, um seinen Hals trägt er eine Kette. Kaum hat er berichtet, dass seine Eltern aus der Türkei stammen, folgt ein Schnitt auf einen weiteren Jungen. Er hat blondes, kurzes Haar und trägt einen schwarzen Pullover. Um den Hals trägt der 18-Jährige eine Kette mit einem Kreuzanhänger. Es folgt ein weiterer Schnitt auf einen Jungen mit schwarzer Jacke und Kopfhörern um den Hals. Es nennt seinen Namen – Schnitt auf den Jungen der als Erster sprach. Die Schnittfolge setzt sich fort: Die Einstellungen die ständig zwischen den Jungen wechseln, halten maximal für fünf Sekunden, meist sind sie aber noch kürzer. Die Szene endet mit einer kurzen Einlage des Jungen, der sie auch eröffnete: Er zeigt dem Kamerateam, wie er mit seinen Brustmuskeln zucken kann und lacht dabei stolz und verlegen zugleich.

¹⁹⁹ SK. TC 0:45:42-0:48:05.



Abbildung 20: Zwischen Nervosität und Selbstdarstellung – Die jugendlichen Migranten beim Casting.

Authentisierungssignale: Warum der weiße Hintergrund? Warum, wie sonst in „Schwarzkopf“ üblich, keine Originalschauplätze? Die Filmklappe, die immer wieder in den Händen der Jugendlichen auftaucht, trägt die Aufschrift „Schwarzkopf Casting“. Die Nummern der weißen Schilder mit den Namen der Jungs sind die Zahlen, die im Casting verwendet wurden. Die Szene wird als solche nicht deklariert, aber durch die Klappe wird es klar, dass hier die Castingsituation, um geeignete Jugendliche für den Dokumentarfilm zu finden, verwendet wurde. Inmitten des Dokumentarfilms wirkt sie wie eine Offenlegung der Rollen. Die Jungs waren bereits davor in kurzen Ausschnitten zu sehen. Dramaturgisch werden die Jungs im Lauf des Films immer präsenter. Ihnen wird mehr Raum gewidmet. Die Castingszene zu zeigen bedeutet auch offenzulegen, dass für den Dokumentarfilm gecastet wurde. Dieses Verdeutlichen des Produktionsherganges weist darauf hin, dass für den Film eine bestimmte Personengruppe bewusst gesucht wurde. Es handelt sich dabei somit weniger um ein

Auffinden einer Situation, als um ein gezieltes Aufsuchen.²⁰⁰ Der Regisseur wollte eine bestimmte Gruppe an jugendlichen Migranten in seinem Dokumentarfilm vorkommen lassen. Der Vorgang des Castens ist somit ein selektiver. Es wird eine Auswahl an Personen getroffen, die den Vorstellungen des Regisseurs als Handlungsträger seines Filmes entspricht. So verweist die Tatsache selbst, dass gecastet wurde, zwar auf einen Eingriff in reale Geschehnisse, allerdings tut das Zeigen der Bilder im Film der Authentisierung keinen Abbruch.

Beim Sprechen machen einige von ihnen Fehler. Einem Jungen steht die Nervosität ins Gesicht geschrieben. Ein anderer wiederum verwendet die Kamera als Plattform, sich selbst zu präsentieren. Die Verschiedenartigkeit in der Reaktion der jungen Migranten, vor einer Kamera zu stehen und seine Geschichte zu erzählen, sorgt in der Szene für Authentisierung. Es ist verständlich und somit sehr glaubhaft, dass beim Berichten über das eigene Leben und dabei von Scheinwerfern beleuchtet zu werden und die Kamera auf sich gerichtet zu wissen, ein Menschen nervös wird.

Im Hintergrund dieser Sequenz läuft eine leise, beschleunigte Klaviermusik. Sie steht im Kontrast zu der Musik der sich vorstellenden Jungs. Diese reden über Rap, sind große Fans des ebenfalls fremdländischen Rappers Nazar. Sie montiert ein wenig ihr jugendliches Imponiergehabe vor der Kamera ab. Sie ist feinfühlig, aber keineswegs sentimental. So passt die Musik zu den Aussagen der Jungen über Probleme in der Familie (Konflikte, Vater nicht präsent, bzw. Vater Alkoholiker), ebenso wie zu den Wünschen der Jungen, eine Karriere als Rapper zu machen.

In der Sequenz berichten alle von ihrer Herkunft, bzw. von der Herkunft ihrer Eltern. Ihre schulische bzw. berufliche Laufbahn ist unterschiedlich, so auch ihr familiäres Umfeld. Dennoch eint sie der Bezug zur Musik, zum Rap. Der häufige Schnitt bringt nicht nur eine Dynamik in die sonst starr angelegten Bilder, er ermöglicht auch ein Changieren zwischen den Geschichten der Jugendlichen. Durch die Montage wird das Gesagte in Verbindung gebracht. Einer spricht über seine Arbeit in einer Supermarktkette, ein anderer über seinen Plan, die Matura zu machen. Gegen Ende der Sequenz entwickeln sich die Gesprächsthemen zu ihren Zielen, als Musiker erfolgreich zu werden. Somit spannt auch das Gesagte der Jugendlichen einen inhaltlichen Bogen zu Nazar.

²⁰⁰ Alexander Kluges Ansatz von Auffinden realer Situationen für den Film wird dadurch dennoch nicht widersprochen: Die Jugendlichen sind real, sie sind Teil der Wirklichkeit. Vgl. ders. (1975/2011), S. 120.

Szenenbeispiel 3: Nazar bricht Dreh ab²⁰¹

Inhaltlicher Ablauf: Nazar sitzt vor einem Fenster mit Blick nach innen. Sein Mobiltelefon läutet, er hebt ab. Die Person am Ende der anderen Leitung teilt ihm schlechte Nachrichten mit. Er legt auf, tippt etwas in den Laptop ein, der vor ihm steht. Daraufhin springt er auf, die Kamera folgt ihm. Der Rapper sagt auf Iranisch zum Regisseur, dass er den Dreh abbrechen will. Nach einer kurzen Diskussion verlässt das Filmteam Nazars Wohnung.

Filmische Techniken und Strategien: Der Rapper ist in einer Nahaufnahme zu sehen. Die Kapuze seines Pullovers hat er aufgesetzt (Abbildung 21). Im leicht genervten Ton nimmt er das Gespräch an seinem Mobiltelefon entgegen. Die Kamera bleibt dabei nahe an seinem Gesicht, bewegt sich ein wenig. Manchmal wird der Fokus des Bildes ein wenig korrigiert. Nazars Gesicht wechselt dabei von scharf auf unscharf und zurück. Dabei erfolgt ein leichter Zoom aus dem Bild heraus, das Bild folgt kurz Nazars Hand, die über die Tastatur des Laptops wandert und etwas tippt. Zurück auf Nazars Kopfhöhe zeigen sich beim Bildwechsel am Laptop die Helligkeitsunterschiede an seinem Gesicht. Man hört das Tippen der Tastatur. Nazars Tonfall wird zunehmend unruhig. Erneut das Spiel mit Schärfe und Unschärfe. Auch die Blendenöffnung der Kamera wird in dieser Zeit verstellt. Es folgt ein Schnitt, Nazars Gesicht ist in einer ähnlichen Einstellung aus einer Position von etwas weiter rechts aus zu sehen. Nun spricht er den Regisseur auf Iranisch an. In Untertiteln wird das Gesagte auf Deutsch eingeblendet. Er steht auf, geht aus dem Bild, die Kamera folgt ihm. In verwackelten Einstellungen ist sein Gang ins Vorzimmer zu sehen. Vorhänge, Heizkörper, Fernseher – verwischte Bilder von Einrichtungsgegenständen fliegen an den Augen der Zuseher vorbei. Mit Blick auf den Fußboden folgt der Kameramann schnell dem Protagonisten ins Vorzimmer. Er weicht der Kamera aus, sagt eindringlich, dass er den Dreh abbrechen will. Kurz ist auch der zweite Kameramann im Bild. Es erfolgt erneut ein Schnitt, wieder ist Nazar in einer Halbnahen zu sehen. Das Bild ist schlecht beleuchtet, das Wohnzimmer, das sich nun nach einer Bewegung im Bildhintergrund befindet, leuchtet bläulich am rechten Bildrand. Schnitt auf eine in der Position wieder leicht veränderten Halbnahen von Nazar. Der Regisseur will den Abbruch des Drehs verhindern, er spricht wieder auf Deutsch zu ihm. Der Protagonist erhebt seine Stimme (Abbildung 22), öffnet ihnen die Tür. Schnitt auf Nazar, der in Richtung des Regisseurs geht. Eine Person fährt

²⁰¹ SK. TC 0:57:02-0:58:52.

kurz durch das Bild – Schnitt auf ein Bild am Boden, das durch das Vorzimmer auf Nazar schwenkt. Nach einem weiteren Schnitt sind der Regisseur auf der linken und Nazar auf der rechten Seite in einer Halbnahen zu sehen. Arman T. Riahi hält selbst eine Kamera im Arm. Er packt seine Sachen und versucht von Nazar eine Erklärung für den plötzlichen Abbruch zu bekommen. Die Einstellung, die nun nach einem erneuten Schnitt zu sehen ist, ist die von Arman T. Riahis Kamera, als er die Wohnung verlässt, im Hintergrund hört man Nazars Stimme und die Tür fällt ins Schloss.

Authentisierungssignale: Es ist eine Krisensituation²⁰², in die der Protagonist in dieser Szene geraten ist. Sein Album wurde noch vor dem Release ins Internet online gestellt. Als er das von einem Freund am Telefon erfährt, will er den Dreh abbrechen. Für das Filmteam ist das im Moment des Drehens eine ungünstige Situation. Dennoch hat sich der Regisseur beim Schnitt dafür entschieden, diese Szene in den Dokumentarfilm aufzunehmen. Warum ist eine derartige Situation für den Film wertvoll? Zum einen bringt sie Spannung: Der unerwartete Abbruch eines Drehs bringt einen dramaturgischen Kick. Zum anderen sorgt die Szene für Authentisierung. Das Ausbrechen aus dem Geplanten, die Interaktion sorgen für spontane (Re-)Aktionen und Emotionen.

Die Szene wird mit einer intimen Situation eröffnet. Die Kamera ist dabei nahe am Protagonisten. Er lässt sich von ihr nicht beirren, schaut nicht auf. Erst als sein Gemütszustand umschwenkt, er die Kontrolle verliert, eskaliert die Situation. Die Bilder sind zerrissen, verwischt. Man hört den Regisseur und den Protagonisten diskutieren, zuerst auf Iranisch, dann wieder auf Deutsch. Die Diskussion sorgt für Spannung. Ihre Interaktion macht die Situation sehr lebendig. Die informelle Adressierungsweise zeigt ihr bekanntschaftliches Verhältnis. Auch die häufigen Schnitte bringen Dynamik in die Situation. So sorgt die kurzzeitige Krise im Leben des Protagonisten für einen ungeplanten, aber wichtigen Höhepunkt im Film.

Die Interaktion zwischen Kameramann bzw. Regisseur und Protagonisten stellt die Filmsituation zur Schau. Der Regisseur Arman T. Riahi selbst ist einmal im Bild zu sehen (Abbildung 23). Die Situation fungiert als eine Art Verweis auf sich selbst. Diese selbstreflexive Haltung, das Offenlegen der Filmsituation steigern die Authentisierung,

²⁰² Im Direct Cinema galt das Filmen von Krisensituationen als besonders authentisierend und lohnend für den dramaturgischen Aufbau. Vgl. Beyerle (1991), S. 34f.

da sie dem Zuschauer nicht vormacht, die reine Realität zu zeigen. Das Zur-Schau-Stellen des Drehens in derartigen Szenen bringt ein Vorzeigen der Kamera als die Realität beeinflussendes Medium mit sich. Ähnliche Situationen, worin die Protagonisten von „Schwarzkopf“ mit der Kamera interagieren, finden sich als einer direkt in die Kamera rappt²⁰³, oder als ein jugendlicher Migrant, nachdem er nach einem Auftritt einem Mädchen ein Autogramm gegeben hat, stolz lächelnd in die Kamera schaut.²⁰⁴

Die unscharfen Bilder und der verwendete Originalton wirken, als die Filmcrew von Nazar aus der Wohnung geschmissen wird, ähnlich wie in Amateurvideos. Auch das bewusste Spiel mit (Un-)Schärfe und der Blendenöffnung verstärken diesen Effekt. Da Zuseher, und besonders die Zielgruppe von „Schwarzkopf“ durch die den Gebrauch neuer Medien und den Konsum von Online-Videoplattformen wie Youtube den Amateurvideostil gewohnt sind, trägt diese Art des Films ebenfalls zur Authentisierung bei.

„Mir ist scheißegal...“, beginnt die nächste Szene des Films. Montiert auf die frustrierte Stimmung der Crew von der Szene zuvor, scheint es, als ob der Türke, der damit im Taxi sitzend seinen Freunden etwas erklärt, eigentlich dem Zorn des Teams Luft macht.

²⁰³ SK. TC 1:00:28-1:01:12.

²⁰⁴ SK. TC 1:07:50.



Abbildung 21: Nazar entdeckt sein Album vor der Verkaufsstart im Internet. (TC 0:57:58)



Abbildung 22: Der Rapper verweist die Filmcrew seiner Wohnung. (TC 0:58:30)



Abbildung 23: Der Regisseur (links) diskutiert mit dem Protagonisten vor laufender Kamera. (TC 0:58:45)

V. Authentisierung in der Wahrnehmung des Publikums

Authentizität ist, wie in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben, einer der zentralen Wirkungsfaktoren im Dokumentarfilm. Wie kann ein Film dieses Prädikat erhalten? Was ist für die Beurteilung eines Films als glaubwürdig wichtig? Die Wahrnehmung der Zuseher fällt hierbei die Entscheidung. Das Publikum eines Filmes bestimmt, ob es diesem das Attribut der Authentizität zuerkennt. Im Folgenden werden Strategien der filmischen Wahrnehmung der Authentisierung beschrieben.

1. Dokumentarisierende Lektüre der Filme

Die Wahrnehmung der Rezipienten entscheide, so Roger Odin, ob ein Film dokumentarisch oder fiktional wirke. Ein Dokumentarfilm fordere den Zuschauer zu einer bestimmten Leseweise auf.²⁰⁵ Diese „dokumentarisierende Lektüre“ beruhe auf der Annahme des Zusehers, der Film basiere auf der Realität. Hervorgerufen werde diese Leseweise durch verschiedene Produktionsmodi: Er unterscheidet zwischen individuellen und institutionellen Produktionsmodalitäten.²⁰⁶ Da erstere autonom vom Leser gesteuert werden können, eignet sich die institutionelle Produktionsebene, die von der Programmierung des Filmes durch die Filmschaffenden ausgeht, besser zur Analyse.

Dokumentarfilme setzen bestimmte Strategien ein, um beim Zuseher das Vorzeigen der Realität vorzugeben. Manfred Hattendorf spricht in diesem Zusammenhang von filminternen pragmatischen Markierungen, die an die Wahrnehmung der Rezipienten appellieren.²⁰⁷ Diese Appelle fordern den Zuschauer dazu auf, die filmischen Bilder als der Realität entsprungene Bilder zu sehen. Die Art der Aufforderung durch spezifische Signale den Film als wahr anzuerkennen, nennt Hattendorf Authentisierungsstrategien.²⁰⁸ Eine wichtige Rolle in der Authentisierung von Filmen spielen die Wahrnehmungskonventionen.²⁰⁹ Auch Jürgen E. Müller

²⁰⁵ Vgl. Odin, Roger: Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel von NOTRE PLANÈTE LA TERRE. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. München: 1995, S. 85-96, S. 86.

²⁰⁶ Vgl. Odin (1980/1990/2006), S. 266.

²⁰⁷ Vgl. Hattendorf (1994), S. 311.

²⁰⁸ Vgl. ebd.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 312.

konstatiert, das Reale an Dokumentarfilmen sei ein Produkt eines kommunikativen Vertrags.²¹⁰ Dieser wird dann eingegangen, wenn sich der Film an die Zuschauerkonventionen hält. Roger Odin nennt verschiedene Konventionen, die von der Produktionsseite her eingehalten werden müssen, um die kommunikative Situation eines Dokumentarfilms herzustellen: So können im Vorspann das Fehlen von Schauspielernamen oder Titel zur dokumentarisierenden Lektüre auffordern.

In Nina Kusturicas „Little Alien“ werden zu Beginn die Namen der Mitwirkenden eingeblendet. Über dunkelblauem Meerwasser, einem Ort, den viele Migranten auf dem Weg nach Europa mit dem Boot überwinden müssen, sind in weißer Schrift die Vornamen der jugendlichen Migranten zu lesen. Obgleich dieser Vorgang an das Einblenden von Schauspielernamen erinnert, wird es dennoch klar, dass es sich hierbei um reale Akteure handelt. Das sorgt für eine dokumentarisierende Lektüre gleich zu Beginn des Films. Auch das Einblenden der Namen der Drehorte im Laufe des Films sorgt für eine dokumentarische Leseweise aufgrund der Nachprüfbarkeit der Schauplätze²¹¹. „Little Alien“ und „Bock for President“ bedienen sich keines Vorspannes. Auch das kann Roger Odin zufolge, aufgrund des Bruches mit Zuschauerkonventionen, zur dokumentarisierenden Lektüre auffordern. „Schwarzkopf“ beginnt anstelle eines Vorspannes mit einem Nachrichtenbeitrag über den Rapper Nazar. Die Zeitungsausschnitte, die kurz im Bild auftauchen, können zu einer dokumentarischen Leseweise auffordern, allerdings handelt es sich dabei nicht um eine eindeutige Aufforderung in die Richtung. Entgegen Roger Odins Ansicht, der Filmtitel könne ebenfalls zur dokumentarisierenden Lektüre auffordern, weist keiner der drei besprochenen Filme durch seinen Titel explizit auf seine filmische Gattung hin.

Weiters führt Roger Odin an, dass in der textuellen Struktur von Dokumentarfilmen, die Leseweise vorgegeben wird. Das kann einerseits durch Experteninterviews, Kommentarsprecher, etc. und andererseits durch Bild- und Tongestaltung geschehen.²¹² Experteninterviews und Kommentarsprecher entfallen in jeden der drei besprochenen Filme. Interviews, bei denen der Zuseher durch die Fragen des Interviewers repräsentiert wird, sind vor allem in „Bock for President“ und

²¹⁰ Vgl. Müller, Jürgen E.: Dokumentation und Imagination. Zur Ästhetik der Übergangs im Dokumentarfilm TRANIST LEVANTKADE. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): Perspektiven des Dokumentarfilms, München: 1995, S. 127-148, S. 130.

²¹¹ Vgl. Hattendorf (1994), S. 233.

²¹² Vgl. Odin (1980/1990/2006), S. 268f.

„Schwarzkopf“ zu finden, aber auch „Little Alien“ kommt nicht ohne sie aus.²¹³ Verwackelte und verschwommene Bilder, als Aufforderung zur dokumentarischen Lektüre, werden ebenfalls in allen drei Filmen eingesetzt, wobei in „Schwarzkopf“ diese Technik als Stilmittel verwendet wird.²¹⁴ Starke Zooms finden sich in „Little Alien“ in Szenen, in denen die Kamera unbemerkt mitfilmt.²¹⁵ Eine mangelhafte Ausleuchtung, wie Roger Odin als weiteres Beispiel zur dokumentarischen Leseaufforderung auf der textuellen Ebene nennt, findet man unter anderem in „Bock for President“.²¹⁶ Ebenso findet man hier als Teil einer dokumentarischen Lektüre die Hinwendung zum Kameramann, bzw. zu den Menschen hinter der Kamera.²¹⁷ Auch in „Schwarzkopf“ findet man Interaktionen zwischen den sozialen Akteuren des Films und den Menschen hinter der Kamera. Es wird direkt in die Kamera gerappt, die Jugendlichen lächeln in die Kamera. Stefan, ein jugendlicher Migrant aus Serbien, spricht beim Casting mit den Personen hinter der Kamera.²¹⁸

Eine überaus ausgefeilte und ästhetische Bildgestaltung würde Roger Odin zufolge zur fikionalisierenden Lektüre auffordern. „Schwarzkopf“ erfüllt durchwegs ein sehr hohes Maß an Ästhetik. Besonders deutlich wird die starke Bildsprache des Films in der Szene, worin Nazar seinen Gefängnisaufenthalt beschreibt.²¹⁹ Detailaufnahmen, Spiel mit (Un-)Schärfe, verschwommene Ansichten, Lichtwechsel, lochartige Bildausschnitte – die Gestaltung dieser Sequenz leitet den Zuschauer auf visueller Ebene tendenziell zur fikionalisierenden Lektüre an.

Der Originalton, so Roger Odin, ist ebenfalls ein Mittel, das die Zuseher zur dokumentarisierenden Lektüre verleitet.²²⁰ „Little Alien“ arbeitet stark mit dieser Technik. Sie trägt wesentlich zur Authentisierung der Szenen bei. Auch „Bock for President“ baut auf dem Originalton auf. Gespräche im Freien haben ihre natürlichen Hintergrundgeräusche und Resonanz. Bei „Schwarzkopf“ hingegen findet man auch Studiosounds. Das hängt ursprünglich mit dem Beruf des Protagonisten zusammen: Als Rapper hat er bereits zwei Alben aufgenommen. Die Musik, die beim Videoclip seines

²¹³ Siehe LA: Szenenbeispiel 4.

²¹⁴ Siehe SK: Szenenbeispiel 1 und 3.

²¹⁵ LA: Szenen am griechischen Hafen: TC 0:04:41-0:05:18 und TC 0:15:51-0:16:27.

²¹⁶ Siehe BfP: Szenenbeispiel 1.

²¹⁷ Siehe ebd.

²¹⁸ SK. TC 0:48:05.

²¹⁹ SK. TC 1:09:26-1:11:20.

²²⁰ Vgl. Odin (1980/1990/2006), S. 269.

neuen Songs zu hören ist, vernimmt der Rezipient in Studioqualität.²²¹ Auch Nazars Statements, die den ganzen Film über begleiten, scheinen nicht inmitten von Drehs entstanden zu sein. Aufgrund ihrer guten Tonqualität lässt sich schließen, dass diese Interviews in einem Studio aufgezeichnet wurden. Die Interviewsituation selbst ist nur auf der akustischen, nie auf der visuellen Ebene zu vernehmen. Nazars Aussagen irritieren weniger aufgrund dieser Asynchronität des Bild- und Tonmaterials, sondern vielmehr in den Fällen, als die Inhalte der Aussagen rein der Imagepflege des Rappers zuzuordnen sind.

Roger Odins Begriff der „dokumentarisierenden Lektüre“ kommt zwar dem Anspruch der Filme auf Authentisierung nahe, jedoch ist es wichtig, diese Begrifflichkeiten nicht gleichzusetzen. Ein Film kann dokumentarisch sein, die Signale können aber ihre Wirkung verfehlen. So kann auch eine, der Realität entsprechende, Situation als unglaublich wahrgenommen werden. Oder auch umgekehrt: Eine Filmszene kann als authentisch beurteilt werden, ohne dabei der Wirklichkeit zu entsprechen.

So stellt auch Jürgen E. Müller fest, dass das Betrachten eines Dokumentarfilms sich nicht grundsätzlich von der Betrachtung eines Spielfilms unterscheidet.²²² Im Rezeptionsakt changiert der Zuseher zwischen der fiktionalisierenden und der dokumentarisierenden Lektüre.²²³ Die oben beschriebene Gefängniszene von „Schwarzkopf“ bedeutet sowohl von der Produktions- als auch von der Rezeptionsseite einen leichten Wechsel im „kommunikativen Pakt“²²⁴. Auch in „Bock for President“ findet sich eine solche Szene. Das Konzert für Ute Bock nimmt in seiner Gestaltung eine Sonderstellung ein.²²⁵ Der Wahrnehmungs- bzw. Kommunikationsvertrag im Dokumentarfilm muss also weder von Seiten der Produktion noch von Seiten der Rezeption für die gesamte Dauer angewendet werden, wie auch Jürgen E. Müller befindet.²²⁶ Ein Dokumentarfilm kann also vom Zuseher auch nur partiell als dokumentarisch empfunden werden, er kann dabei dennoch authentisch wirken.

²²¹ SK. TC 0:49:12-0:49:52.

²²² Vgl. Müller (1995), S. 130.

²²³ Vgl. ebd.

²²⁴ Vgl. ebd.

²²⁵ Siehe BfP: Szenenbeispiel 3.

²²⁶ Vgl. Müller (1995), S. 130.

2. Dokumentarfilm als Information über die Wirklichkeit

Da an dieser Stelle nicht eine quantitative Studie erhoben werden kann, welcher der drei beschriebenen Filme für die Rezipienten zu welchem Zeitpunkt und auf welche Weise eine authentische Wirkung erzielt, möchte ich mich der Wirkung der Filme von der Produktionsseite her nähern. Der Dokumentarfilm hat den Anspruch, Informationen über die Realität zu bieten. Damit diese vom Zuseher als realistisch klassifiziert werden, muss der Dokumentarfilm bestimmte Konventionen einhalten. Im Moment der Rezeption eines Dokumentarfilms hat der Zuschauer andere Ansprüche an das filmische Produkt als bei einem fiktiven Film. Doch können Dokumentarfilme durchaus unterschiedlich gestaltet sein. Stilistisch und ästhetisch können Dokumentarfilme divergierende Ansprüche erfüllen. So stellt auch Manfred Hattendorf die Frage: „ob sich auch die Zuschauererwartung an Dokumentarfilme im gleichen Maße weiterentwickelt hat wie die Ästhetik und die Intention der Gattung.“²²⁷

Die Gewohnheiten der Zuseher spielen also bei der Betrachtung eines Films eine bedeutende Rolle. Die Erwartungen des Rezipienten entscheiden, ob der Film dem von ihm angestrebten Genre entspricht und als authentisch wahrgenommen wird. Arman T. Riahi zielte mit „Schwarzkopf“, wie oben beschrieben, auf ein junges Publikum ab. Die fiktionalisierenden und ästhetischen Modi erinnern dabei stark an die eines Spielfilms. Andererseits setzt er durch das Nachjustieren der Schärfe und die dadurch entstehende Unschärfe in den Sequenzen auf einen Stil, der den Zusehern aus Youtube-Videos bekannt sein dürfte. Diese Mischung, die auf genau geplanter Inszenierung beruht, zielt auf eine authentische Wirkung in der Rezeption.

François Jost konstatiert, dass der Glaube des Zuschauers ans Dokumentarische auf semiotischem (1), pragmatischem (2) und diskursivem (3) Wissen beruht.²²⁸ Durch ersteres erkennt der Zuseher die filmischen Bilder aufgrund seiner „ikonischen Analogie“²²⁹: Ute Bock gießt zu Filmbeginn am Fensterbrett stehende Blumen und holt Wäsche aus der Waschmaschine. Der Zuseher erkennt dabei die Gießkanne, die Blumen, die Wäsche etc., als solche. Dieses semiotische Wissen begleitet den Zuschauer bei jedem Film über die gesamte Dauer. Mit dem pragmatischen Wissen

²²⁷ Hattendorf, Manfred: Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpeuts THE FORBIDDEN QUEST. In: ders. (Hrsg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. München: 1995, S. 191-211, S. 193.

²²⁸ Vgl. Jost, François: Der Dokumentarfilm: Narratologische Ansätze [1986]. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 195-208, S. 197.

²²⁹ Ebd.

begreift François Jost die Erfahrung und Kenntnis des Rezipienten über die Wirklichkeit. In den drei ausgewählten Filmen kommt dieses Wissen bei dem Thema zu tragen: Migration – als Prozess, als persönliches Schicksal, als einziger Ausweg, als neue Lebensform etc. knüpft an den Erfahrungen der Rezipienten an. Somit ist die authentisierte Darstellung dieser Prozesse auch von Erlebnissen und dem Wissen der Zuseher im Zusammenhang mit dem Thema abhängig. Jedoch hat ein Film auch das Potential, die Kenntnisse zu erweitern. Wichtig hierbei ist das diskursive Wissen: Beim Prozess des Betrachtens eines Dokumentarfilms ist dem Zuschauer bewusst, dass das Gezeigte sich auf die Realität bezieht, so François Jost.²³⁰

Woher kommt der Wille, das Gezeigte als real zu verstehen? Der Zuseher „bewohnt [...] eine Welt, die ihn bewohnt“²³¹, stellt Maxime Scheinfeigel fest. Die Erschaffung des Realitätsprinzips liegt ebenso in seiner Hand, wie das des Fiktiven.²³² Im Dokumentarfilm ist das dargestellte Objekt nicht mehr das Objekt selbst, sondern dessen Stellvertreter. William Howard Guynn stellt fest, dass der Realitätseindruck der filmischen Bilder vom Wunsch des Zusehers, das Reale mit dem Vorgestellten zu verwechseln, her rührt.²³³ Der Unterschied, so Scheinfeigel, zwischen dokumentarischen und fiktionalen Bildern liegt darin, dass erstere bereits Vorhandenes in ihrer Ursprünglichkeit im Film einsetzen und letztere eine Welt für das filmische Produkt errichten.²³⁴ Hierbei ist allerdings zu bemerken, dass sich fiktionale Filme auch realer Schauplätze bedienen, die ihre außerfilmische Bedeutung im Spielfilm beibehalten. Zum anderen setzt auch der Dokumentarfilm nachgestellte Szenen und Reenactments ein, die nicht die Realität selbst, sondern Zeichen der Realität sind. So werden in „Schwarzkopf“ Kindheitsszenen des Rappers Nazar in Reenactments dargestellt.

Im Dokumentarfilm zeigt das Bild „Objekte, die die Kopie eines realen Modells sind, und dieses Modell ist auch der Referent des Bildes.“²³⁵, so Maxime Scheinfeigel. Somit ist für den Dokumentarfilm die Existenz realer Objekte im Vorfeld von entscheidender Bedeutung.

²³⁰ Vgl. ebd.

²³¹ Scheinfeigel (1995/2006), S. 211.

²³² Vgl. ebd.

²³³ Vgl. Guynn (1980/1990/2006), S. 242.

²³⁴ Vgl. Scheinfeigel (1995/2006), S. 211.

²³⁵ Ebd. S. 212.

Bei „Little Alien“ soll u.a. die beobachtende Machart die Realitätsnähe bescheinigen, in „Schwarzkopf“ helfen zu Beginn Ausschnitte aus Medien (Fernsehen, Internet, Zeitungen). William Howard Guynn stellt in diesem Zusammenhang fest, dass der Dokumentarfilm nicht abzielt, die Wirklichkeit zu verdoppeln, sondern beim Zuseher einen bestimmten Bewusstseinszustand zu generieren.²³⁶ Dennoch meint er, dass dieser Zustand im Dokumentarfilm seine Wirkung im Gegensatz zum fiktionalen Film verfehle, da er als Objekt der Begierde ungeeignet sei.²³⁷ Standing Ovation bei Verleihung des ersten Österreichischen Filmpreises für „Bock for President“ und dem Publikumspreis bei der Diagonale 2011 für „Schwarzkopf“ sind hierfür ein Gegenbeweis.

Guynn argumentiert, dass fiktionale Bilder stärker an Affekte appellieren als reale und somit die gefühlsmäßige Anteilnahme des Zusehers verfehlen.²³⁸ Hierbei kann man Hito Steyerls Auffassung entgegenhalten, dass reale Gefühle im Zuseher reale Affekte auszulösen vermögen.²³⁹ Nuras Tränen, als sie von Traiskirchen nach Wien gebracht wird, zeugen von ihren traumatischen Erfahrungen, die sie bereits in ihren jungen Jahren miterleben musste.²⁴⁰ Der Effekt des Realen, der in dieser Szene für Authentisierung sorgt, ist für den Zuseher stark spürbar.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Authentisierung in Dokumentarfilmen sowohl durch den Beweischarakter der Bilder und ihren Referenzen in der Realität als auch durch ihre affektiven Qualitäten entsteht.

3. Aktivierung des Rezipienten im Dokumentarfilm

Zuschauen wird oft als passiver, inaktiver Vorgang aufgefasst. Das Konsumieren eines Filmes dient vielen zur Entspannung. Doch handelt es sich bei der Rezeption eines Filmes keineswegs um einen untätigen Prozess – es handelt sich um einen geistig aktiven Vorgang. Der Zuseher nimmt die Bilder und Töne mit seinen Sinnesorganen auf und verarbeitet diese im Kopf. Der Dokumentarfilm, so William Howard Guynn,

²³⁶ Vgl. Guynn (1980/1990/2006), S. 241.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 248.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 245.

²³⁹ Vgl. Steyerl (2008), S. 117.

²⁴⁰ LA. TC 0:36:43.

fordere vom Zuseher ein höheres Maß an Aufmerksamkeit als der Spielfilm.²⁴¹ Besonders, wenn der erklärende Kommentar wegfällt und so auch der dramatische Ablauf des Films dadurch unklarer wird, bedarf es eines denkenden Zusehers.

„Little Alien“, „Bock for President“ und „Schwarzkopf“ verzichten auf einen Sprecher. In „Little Alien“ macht die Vielzahl an Einzelhandlungen die Aussage des Dokumentarfilmes aus. Der Zuseher muss hier die jeweiligen Situationen mittels pragmatischen Wissens einordnen und selbst kontextualisieren. Die Aufgabe, die filminhärente Argumentationslinie zu entschlüsseln, bleibt hierbei den Köpfen der Rezipienten überlassen, wie auch Nichols als Charakteristikum für sprecherfreie Dokumentarfilme nennt.²⁴² In „Bock for President“ fungiert die Protagonistin Ute Bock häufig als erklärende Kommentatorin. Allerdings, so Bill Nichols, besteht, durch diese unklare Rolle ihrer Stimme im Hintergrund, das Risiko, ihre Aussagen mit denen des Films gleichzusetzen.²⁴³ Ute Bock erfüllt eine doppelte Rolle: Aufgrund ihrer langjährigen Erfahrung ist sie Expertin und Zeugin zugleich. Auch in Arman T. Raihis „Schwarzkopf“ begleiten Aussagen Nazars den gesamten Dokumentarfilm. Während in „Bock for President“ die selbige immer wieder in der Interviewsituation zu sehen ist, sind die Aussagen des Rappers in „Schwarzkopf“, ohne ihn je beim Interview zu zeigen, zu hören. Der Zuseher muss sich in diesem Fall bewusst sein, dass es sich um eine Art der Montage mit Kommentar eines Handlungsträgers in einer „Überbrückungsfunktion“²⁴⁴ handelt. Dadurch sollte der Rezipient in der Lage sein, das Gesagte objektivierend und nicht als direkte Aussage des Dokumentarfilms aufzufassen.

Das häufig genannte Kriterium der Objektivität in einem Dokumentarfilm und die daraus erwachsende Tendenz zur Ernsthaftigkeit²⁴⁵ nimmt Guynn u.a. zum Anlass zu behaupten, dieser sei nicht imstande, die Phantasie anzuregen.²⁴⁶ Szenen, wie die Erzählung des NGO-Mitarbeiters José über den Hochsicherheitszaun an der Grenze zwischen Marokko und der EU, beweisen das Gegenteil²⁴⁷: Er beschreibt sehr bildhaft die Unmöglichkeit über den Zaun zu gelangen, die Verwundungen, die sich Flüchtende bei der mehrfach gesicherten, meterhohen Anlage zuziehen und dass marokkanische Soldaten, die von der EU bezahlt werden, den Befehl haben, auf Menschen, die es

²⁴¹ Guynn (1980/1990/2006), S. 248.

²⁴² Vgl. Nichols (1976/2006), S. 154f.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 158.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Vgl. Guynn (1980/1990/2006), S. 247.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 246.

²⁴⁷ LA. TC 1:05:56-1:07:37.

wagen, sich in die Nähe der Barrikade zu begeben, zu schießen. Diese Szene hat das Potential in den Zusehern ein tiefes Entsetzen hervorzurufen und dadurch einen Nachdenkprozess anzuregen. Hier wirft der Dokumentarfilm in den Köpfen der Zuseher Fragen auf: Warum diese menschenfeindlichen, ja sogar lebensfeindlichen „Schutzmaßnahmen“? Wie weit ist dieses Verhalten der EU mit den Grundrechten eines jeden, mit der Würde eines Menschen vereinbar? Der Dokumentarfilm ist sehr wohl fähig, die Phantasie der Zuseher anzuregen – allerdings tut er dies auf andere Weise als fiktionale Filme: Während diese meist auf vollkommene Identifikation und Involvierung in das Geschehen setzten, tendiert der Dokumentarfilm dazu, die Gedanken der Zuseher anzuregen. Versteht man unter Phantasie die Vorstellungskraft und die Fähigkeit des Menschen, innere gedankliche Bilder zu erzeugen, so ist der Prozess, den „Little Alien“ an der eben beschriebenen Stelle auslöst, ein durchaus phantasievoller.

Die Aktivierung der Rezipienten ist im Dokumentarfilm von entscheidender Bedeutung. Auch Alexander Kluge plädiert für eine lebendige Öffentlichkeit, worin der Zuseher eine aktive Rolle einnimmt: Der Film, so Kluge, sei auf die Köpfe der Zuseher angewiesen; in ihm verdichte sich der Ausdruck eines Films.²⁴⁸ Kluge, der 1965 die Ausdrucksunfähigkeit des Films bemängelte, kritisierte damit die fehlende Entwicklung einer eigenen filmischen Sprache.²⁴⁹ Ohne das Einbringen und das Mitdenken der Rezipienten verfehle der Film seine Wirkung. Nur durch die Wahrnehmungskraft des Zusehers könne der Film eine produktive Kraft entwickeln.²⁵⁰ Das Gesehene müsse sich in den Köpfen der Zuseher realisieren.²⁵¹ Das Publikum eines Films habe eine aktive Rolle: Das gedrehte Material zeigt die Wahrnehmung des Filmemachers. Die Aufgabe des Zusehers sei, darauf zu antworten.²⁵² Folgt man dieser Auffassung Kluges, so fordert der Dokumentarfilm sein Publikum umso mehr auf, aktiv zu sein. Dokumentarfilme wollen in den Zusehern einen gedanklichen Prozess auslösen. Indem keiner der drei ausgewählten Dokumentarfilme in einem Kommentar den Zuschauern direkte Denkanweisungen gibt, ist der Raum für eigene Assoziationen freier. Jeder Zuseher entwickelt eigene Gedankengänge bei der Rezeption der Filme. Wie Kluge

²⁴⁸ Vgl. Kluge (1965/2011), S. 25f.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 25.

²⁵⁰ Vgl. Kluge (1975/2011), S. 110

²⁵¹ Vgl. Kluge (1976/2011), S. 200.

²⁵² Vgl. ebd., S. 203.

feststellt, entsteht bei der Betrachtung eine andere, neue Bedeutung.²⁵³ Godard spricht in diesem Zusammenhang dem Kino eine verändernde Kraft zu.²⁵⁴ Dieser mentale Prozess fordert eine authentisierende Gestaltungsweise. Würden die in den Filmen gezeigten Szenen auf das Publikum unglaublich wirken, würden sie auch ihre aktivierende Wirkung verfehlen.

Bei der authentisierenden Gestaltungsweise spielt auch die Montage eine zentrale Rolle: Kluge spricht hier von möglichen Leerstellen, die dem Publikum Raum für Assoziationen bieten. In „Bock for President“ bieten kurze musikalische Sequenzen²⁵⁵ und kurze, textfreie Passagen Platz für eigene Gedankengänge im Zuseher. Aber auch die Einstiegsszene, bei der der Schwarzafrikaner zum Arzt sagt, dass er sterben möchte, und seine Angst, den Asylgerichtshof zu betreten, eröffnen dem Zuseher Raum, das Gesehene zu reflektieren.²⁵⁶ Nina Kusturica zeigt in „Little Alien“ zahlreiche Anspielungen, die unkommentiert auf den Zuschauer wirken sollen: Die verloren wirkenden Boote am Meer, die Unwissenheit der jungen Migranten im Umgang mit xenophoben Menschen, die Verzweiflung in den Gesichtern der Jugendlichen, aber auch die alltäglichen Situationen im Leben von Asylsuchenden stellen es dem Publikum frei, darauf zu reagieren. Der Zuseher kann den Zugang der Filmemacher zu dem Thema „jugendliche Migranten“ fühlen, wird aber nicht indoktriniert. Das erhört wiederum das gesamtfilmische Potential, die Rezipienten zu aktivieren. Arman T. Riahi bietet in „Schwarzkopf“ einige Passagen an, in denen die Montage fiktionalisierend auf die Wahrnehmung der Zuseher wirkt. Erzählungen werden mit passenden Clips bebildert, in einigen Sequenzen leitet die Musik die Zuseher implizit zu Empfindungen an. Dennoch hemmt das die authentisierende Wirkung der Filmbilder nicht. Da Inhalt und Form hier übereinstimmen, was bereits Hegel als bedeutendes Kriterium für die Erschaffung eines Kunstwerks erachtete²⁵⁷, kann der Dokumentarfilm als stimmig erachtet werden. Der Regisseur handelte im Sinn von Alexander Kluge, indem er mit dem Film den Zuschauern etwas vorführte, worauf sie antworten können.²⁵⁸

²⁵³ Vgl. Kluge (1978/2011), S. 239.

²⁵⁴ Vgl. Godard (1983), S. 99.

²⁵⁵ Siehe BfP: Szenenbeispiel 3.

²⁵⁶ Vgl. BfP: TC 0:0:20-0:03:00 und TC 1:25:24-1:27:04.

²⁵⁷ Hegel.de, Inhalt und Form §133. http://www.hegel.de/werke_frei/startfree.html (03.05.2012).

²⁵⁸ Kluge (1976/2011), S. 203.

Jeder der drei ausgewählten Filme erhebt den Anspruch, einen Dialog zu eröffnen und die Zuseher auf die Situation von Migranten hinzuweisen. „Little Alien“ und „Bock for President“ wählen als Aktivierungsstrategie Empörung oder Protest²⁵⁹ gegen gegenwärtige Zustände. „Schwarzkopf“ will vor allem Menschen, die einen ähnlichen Lebensstil, wie die von ihm portraitierten Personen haben, eine Plattform bieten und eröffnet auf diese Weise auch allen anderen Zusehern neue Perspektiven zu den transportierten Stereotypen.

²⁵⁹ Kluge sieht als einziges Motiv für die realistische Methode den Protest. Vgl. Ders. (1975/2011), S. 116.

Resümee

„Little Alien“, „Bock for President“ und „Schwarzkopf“ sind drei Dokumentarfilme, die sich auf unterschiedliche Weise mit Migration beschäftigen. Nina Kusturica, die in „Little Alien“ Einzelschicksalen jugendlicher Migranten nachgeht, folgt einer anderen Stilistik als Houchang und Tom-Dariusch Allahyaris „Bock for President“. Dieses Portrait der Flüchtlingshelferin Ute Bock steht wiederum in einem stilistischen Gegensatz zu Arman T. Raihis „Schwarzkopf“. Doch erhebt jeder der besprochenen Filme den Anspruch, die Wirklichkeit darzustellen.

Der Authentisierung der Dokumentarfilme tut es keinen Abbruch, dass die gewählten filmischen Techniken und Verfahren bei der Darstellung der Realität unterschiedlich sind. Während der eine vorwiegend auf den beobachtenden Modus setzt, scheut sich der andere nicht, auf die Präsenz des Filmteams hinzuweisen. Der Dritte wiederum setzt gezielt Reenactments und eine genaue Inszenierung der Szenen ein. „Little Alien“ verlässt sich bei der Dramaturgie auf das aktive Mitdenken der Zuseher, die Geschichten der jugendlichen Migranten zu verfolgen. „Bock for President“ unterstützt den filmischen Aufbau durch überbrückende Interviews mit Ute Bock, ihren Mitarbeitern und Migranten. Ihre Aussagen schaffen Klarheit zu den im Dokumentarfilm vorkommenden Situationen und dienen den Rezipienten als Erklärung. Auch „Schwarzkopf“ bedient sich, ähnlich wie „Bock for President“ des überbrückenden Kommentars durch den Protagonisten Nazar. Obwohl Arman T. Riahi sehr deutlich auf Inszenierung setzte, wirken die angewandten Techniken der Authentizität nicht entgegen. Hierbei zeigt sich, dass die Ausgeglichenheit von Inhalt und Form für Glaubwürdigkeit sorgen, bzw. dass die Szenen „stimmig“ sind, wie Alexander Kluge es ausdrückt.²⁶⁰

„Schwarzkopf“ verfügt über eine ausgereifte Ästhetik: Das Spiel mit Fokusverstellung, Licht- und auch Einfärbungseffekte stellen trotz ihrer Deutlichkeit als Eingriffe in die Realität keinen Widerspruch zur Authentisierung dar. Das Abtasten der Kamera von Details, das Verwenden von Nahaufnahmen bei Interviews, das Aufnehmen aus ungewöhnlichen Winkeln²⁶¹ harmoniert mit der portraitierten Szene im

²⁶⁰ Vgl. Kluge (1983/2011), S. 132.

²⁶¹ Bei einem Interview werden Jugendliche in einer Nah- bis Detailaufnahme von schräg oben aufgenommen und verschwommene Aufnahmen ihrer Hände gezeigt. SK. TC 1:11:22-1:13:05.

Film. Die jugendlichen Migranten wirken in diesen Aufnahmen glaubhaft nachgezeichnet.

Die nüchterne Bildgestaltung in „Bock for President“ ist ebenfalls an den Inhalt angepasst. Ute Bock versucht nicht ihr Leben zu verschönen. Ihr pragmatischer Zugang zur Welt, ihr klarer Umgang mit Migranten und der Alltag der Asylsuchenden selbst machen sich in den Filmbildern erfahrbar und wirken auf diese Weise auf den Zuseher glaubwürdig.

„Little Alien“ setzt ebenfalls auf eine eher einfache Bildgestaltung ohne offene Regieanweisungen. Triste Szenen aus dem Alltag jugendlicher Migranten werden in ästhetisch anspruchsvoller Weise dem Zuseher präsentiert. Dabei mischen sich Handkameraeinstellungen mit Super-Zoom-Einstellungen und ruhigen Bildern. Viele der Einstellungen dienen in „Little Alien“ auch als Sinnbilder: Der hohe Zaun an der europäischen Grenze verdeutlicht die heuchlerische Asylpolitik, die Boote am Meer und die angeschwemmten Rettungswesten stehen für die zahlreichen Opfer unter den „Boatpeople“. Geburtstagsfeiern, Schneeballschlachten zeigen den Alltag der Jugendlichen, der Blick der jungen Migranten jedoch verdeutlicht ihre traumatischen Erlebnisse.

Nina Kusturica setzt Musik in „Little Alien“ nur sehr sparsam ein. Sie scheint sich den Inhalten vollkommen unterzuordnen. In „Bock for President“ ist Musik im Hintergrund häufiger zu vernehmen. Sie dient hier zur Emotionalisierung von und Überbrückung zwischen den Szenen. In „Schwarzkopf“ nimmt Musik eine zentrale Rolle ein: Sie stellt für die Handlungsträger einen wichtigen Teil des Lebens dar und tritt sie auch in „Schwarzkopf“ immer wieder in den Vordergrund: Mal rappt einer der Migranten in die Kamera, mal wird ein Ausschnitt eines Musikvideos gezeigt, mal beobachtet der Zuseher die Personen beim Komponieren.

Keine Kameraeinstellung, keine Montage und keine Einstellungsgröße sorgt grundsätzlich für Authentizität: „Der Code des Authentischen ist daher variabel; er ist abhängig vom jeweiligen filmischen Diskurs, von den herrschenden künstlerischen Leit- und Vorbildern, vom Zeitgefühl und nicht zuletzt vom in einer bestimmten historischen Situation technisch Machbaren.“²⁶², so Manfred Hattendorf. Zuseherkonventionen spielen demnach bei der Wahrnehmung von Dokumentarfilmen

²⁶² Hattendorf (1994), S. 90.

eine entscheidende Rolle. Die Erfahrungen der Rezipienten mit filmischen Gestaltungsweisen tragen zur dokumentarischen oder fiktionalisierenden Leseweise bei. Filmische Authentisierungsstrategien bauen daher auf Wahrnehmungskonventionen auf. Die Übereinstimmung der formalen Gestaltung mit dem Inhalt des Films und die Erwartung der Zuseher an die Konventionen der Gattung stellen Grundbedingungen für das Funktionieren der Authentisierung dar.

Neben den filmischen Strategien sind die Handlungsträger selbst zu einem hohen Maß an der Authentisierung der Dokumentarfilme beteiligt. Die jugendlichen Migranten in „Little Alien“ scheinen sich, ihrer Ungeübtheit mit dem Umgang mit Filmteams zum Trotz, von der Kamera nicht beirren zu lassen. Die Atmosphäre des Vertrauens sorgt hier für private Gespräche, die der Zuseher wie ein unbemerkter Beobachter mitverfolgen kann. In den gezeigten Szenen nehmen sie keinen Kontakt zu den Menschen hinter der Kamera auf, ganz im Gegensatz zu „Bock for President“, worin das Filmteam begrüßt wird, und Migranten Posen für die Kamera machen.²⁶³ Zudem ist das Filmteam auch immer wieder durch das Hören der von ihm gestellten Fragen für den Rezipienten präsent. Ute Bock, die ebenso in Kontakt mit den Menschen hinter der Kamera tritt, sorgt durch ihren unkomplizierten Umgang mit der Situation des Gefilmt-Werdens, für Authentisierung. Sie wirkt stets alltäglich und unaufgeregt. Zu ihrer ungekünstelten Art steht Nazar, der Protagonist von „Schwarzkopf“, im Gegensatz. Er setzt durch sein Auftreten im Dokumentarfilm immer wieder auf Selbstinszenierung und Aufrechterhaltung seines Images. Montiert mit privaten Szenen und Schicksalen anderer Migranten wird in „Schwarzkopf“ dennoch für Authentizität gesorgt.

Die Drehorte der Dokumentarfilme sind beinahe ausschließlich an ihren Originalschauplätzen: Auch diese Strategie trägt dazu bei, die Filme zu authentisieren. Die Handlungsträger in ihrer natürlichen Umgebung können dazu beitragen, den Grad der Realitätswahrnehmung für den Zuseher zu erhöhen. Sie dienen zu einem gewissen Grad auch als Möglichkeit der Nachprüfbarkeit. Außerdem können die Schauplätze, wie beschrieben, eine sinnbildliche Funktion einnehmen. Dafür ist wiederum die Wahrnehmung und das Mitdenken der Zuschauer gefragt: Die filmischen Bilder können den Rezipienten Raum für eigene Gedanken bieten, sie zum Nachdenken anregen und Assoziationen wecken. So ist für die Realisierung der Filme die Aktivierung der

²⁶³ BfP. Migrant posiert für die Kamera: TC 1:18:05; Polizist begrüßt das Team: TC O:49:18.

Wahrnehmung der Zuseher eine zentrale Aufgabe. Ob nun ihr Blick Fiktionen entstehen lässt, oder die Rezipienten durch den Dokumentarfilm ihre Ansichten überdenken: Die Dokumentarfilme haben die Fähigkeit, die Wahrnehmung der Menschen zu erweitern. Authentisierung ist ein Teilaspekt, der eine Bedingung für den Wahrnehmungsvertrag darstellt. Nimmt der Rezipient das Gesehene als authentische Aussage über die Realität auf, kann er in der von ihm gewählten Leseweise auch auf den Film reagieren. Filmische Authentizität ist somit Grundvoraussetzung für die aktivierende Wahrnehmung der Zuseher eines Dokumentarfilms.

Die Authentisierungssignale können dem Rezipienten in unterschiedlichen Facetten dargeboten werden. Die Wegnahme jeglicher filmischer Mittel wird oft fälschlicherweise einem Zugewinn an Glaubwürdigkeit gleichgesetzt.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Vielfalt an Authentisierungssignalen aufzuzeigen und sie als einander nicht widersprechend darzustellen. „Little Alien“ zielt weitgehend durch den Wegfall von Regieeingriffen auf eine authentisierende Grundstimmung. In „Bock for President“ interagieren die Menschen vor und hinter der Kamera miteinander und sorgen dadurch für eine ungekünstelte Atmosphäre. „Schwarzkopf“ versucht, als Portrait eines Rappers und von männlichen jugendlichen Migrant*innen, seinen Protagonisten durch filmische Techniken – wie dem Spiel mit (Un-)Schärfe, Detailaufnahmen, auffälligen Aufnahmewinkeln – gerecht zu werden.

So zeigt sich, dass weder ein Mindestmaß an Inszenierung, noch geplante, ästhetisch ausgefeilte Szenen der Authentisierung zuwider handeln. Ob nun Menschen direkt mit der Kamera interagieren oder sie scheinbar nicht wahrnehmen – wichtig ist, dass die Filme passend und glaubhaft gestaltet sind. Für den Wahrnehmungsprozess des Publikums stellt diese Stimmigkeit die Grundbedingung dar, um den Film als authentisch zu beurteilen.

Literaturverzeichnis

- Bates, Peter: Truth Not Guaranteed: An Interview with Errol Morris. In: Cineaste (1989), Jg.17. H.1.
- Bauldrillard, Jean: „Jenseits von Wahr und Falsch, oder Die Hinterlist des Bildes.“ In: Bachmayer, Hans Matthäus/ Otto Van de Loo/ Florian Rötzer (Hrsg.). *Bildwelten - Denkbilder*. München, 1986. 265-268.
- Bazin, André: *Was ist Film?* [1975], Robert Fischer (Hrsg.), Berlin: 2004.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: 1963.
- Bentele, Günter/Hans-Bernd Brosius/Otfried Jarren (Hrsg.): *Lexikon der Kommunikations- und Medienwissenschaft*, Wiesbaden: 2006.
- Beyerle, Mo: Das Direct Cinema und das Radical Cinema. In: ders., Christine N. Brinckmann (Hrsg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 1960er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt/New York: 1991, S. 29-53.
- Beyerle, Mo/Christine N. Brinckmann (Hrsg.). *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt a.M./New York, 1991.
- Blandford, Steve/Barry Keith Grant/Jim Hiller (Hrsg.): *The Film Studies Dictionary*. London: 2001.
- Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien, 1990.
- Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt a.M., 1987.
- Brugger, Walter S.J.(Hrsg.): *Philosophisches Wörterbuch*, 6. Aufl. Freiburg: 1957.
- Bröskamp, Bernd. „Ethnische Grenzen des Geschmacks. Perspektiven einer praxeologischen Migrationsforschung.“ In: Gunter Gebauer (Hrsg.): *Praxis und Ästhetik : neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus* . Frankfurt a.M., 1993.
- Carroll, Noël: Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus [1996]. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 34-62.
- Derrida, Jaques: *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. Lfg. 2. Spekulieren - über/auf "Freud"*. [Autoris. Übers. v. Hans-Joachim Metzger], Berlin: 1987.
- Fontana, Alessandro und Pasquale Pasquino: Wahrheit und Macht. Interview von A. Fontana und P. Pasquino. In: *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: 1987.
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: 1978.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: 1994.

- Gebauer, Gunter: *Praxis und Ästhetik : neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Frankfurt a.M.: 1993.
- Gebauer, Gunter/Christoph Wulf: *Spiel - Ritual - Geste: mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek b. Hamburg: 1998.
- Godard, Jean-Luc: *Einführung in die wahre Geschichte des Kinos*. 2. Aufl. München: 1983.
- Goodman, Nelson: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: 1978.
- Grant, Barry Keith/Jeannette Sloniowski (Hrsg.): *Documenting the Documentary*, Detroit: 1998.
- Grierson, John: Grundsätze des Dokumentarfilms [1933]. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 90-102.
- Gunning, Tom: Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“. In: *KINTOP 4. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Anfänge des dokumentarischen Films*. Basel/Fankfurt: 1995, S. 111-121.
- Guynn, William Howard: Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer [1980/90]. In: Eva Hohenberger: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 240-258.
- Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: 1994
- Hattendorf, Manfred: *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: 1995.
- Hattendorf, Manfred: Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpouts THE FORBIDDEN QUEST. In: ders. (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: 1995, S. 191-211.
- Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim/Zürich/New York: 1988.
- Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: 2006.
- Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 9-33.
- Jost, François: Der Dokumentarfilm: Narratologische Ansätze [1986]. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 195-208.
- Kessler, Frank Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hrsg.): *KINTOP 4, Jahrbuch Zur Erforschung des Frühen Films, Anfänge des Dokumentarischen Films*. Basel/Frankfurt am Main: 1995.
- Kluge, Alexander: Wort und Film. Mit Edgar Reitz und Wilfried Reinke [1965]. In: Christian Schulte (Hrsg.): *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. 3. Aufl. Berlin: 2011, S. 19-36.

- Kluge, Alexander: Die realistische Methode und das sogenannte Filmische [1975]. In: Christian Schulte (Hrsg.): In Gefahr und Größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. 3. Aufl. Berlin: 2011, S. 104-110.
- Kluge, Alexander. Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft [1975]. In: Christian Schulte (Hrsg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. 3. Aufl. Berlin: 2011, S. 115-121, S. 116.
- Kluge, Alexander: Interview von Ulrich Gregor [1976]. In: Christian Schulte (Hrsg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. 3. Aufl. Berlin: 2011, S. 198-215.
- Kluge, Alexander: Debatte um den Dokumentarfilm. Gespräch mit Klaus Eder [1980]. In: Christian Schulte (Hrsg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. 3. Aufl. Berlin: 1980, S. 238-250, S. 247.
- Kluge, Alexander: Authentizität [1983]. In: Christian Schulte (Hrsg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. 3. Aufl. Berlin: 2011, S.128-132.
- Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2. Aufl. Stuttgart: 2007.
- Lammer, Christina (Hrsg.): *doKU. Wirklichkeit inszenieren im Dokumentarfilm*. Wien: 2002.
- Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a. M.: 1998.
- Loiperdinger, Martin: Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg. In: Ursula von Keitz/Kay Hoffmann (Hrsg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945. Marburg: 2001, S. 71-79.
- Mobilefilm Produktion: „Special Booklet to Little Alien.“ Wien, o.J.
- Müller, Jürgen E.: Dokumentation und Imagination. Zur Ästhetik der Übergangs im Dokumentarfilm TRANIST LEVANTKADE. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*, München: 1995, S. 127-148.
- Müller, Monika: HC Straches Kreuzzug. Die Verwendung religiöser Symbole am Beispiel des EU Wahlkampfs 2009. Klagenfurt: Master Thesis 2010.
- Nichols, Bill: Dokumentarfilm – Theorie und Praxis [1976]. In: Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 148-164.
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington: 2001.
- Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre [1984]. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 259- 275.
- Odin, Roger: Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel von NOTRE PLANÈTE LA TERRE. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: 1995, S. 85-96.
- Renov, Michael: Introduction: The Truth About Non-Fiction. In: ders. (Hrsg.): *Theorizing Documentary*. New York/London: 1993.

- Renov, Michael: *Theorizing Documentary*. New York/London: 1993.
- Rothman, William: The Filmmaker as Hunter. Robert Flaherty's Nanook of the North. In: Barry Keith Grant/Jeannette Sloniowski (Hrsg.): *Documenting the Documentary*, Detroit: 1998, S. 23-39.
- Rusch, René: Der "Ausländer"-Diskurs der Kronen Zeitung 2005. Gibt es "kronischen" Rassismus? Wien: Univ., Dipl-Arb., 2007.
- Scheinfeigel, Maxime: Abzeitige Bilder [1995]. In: Eva Hohenberger: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 209-216.
- Schillemans, Sandra: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neuen Filmtheorie. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*, München: 1995, S. 11-28.
- Schirawski, Nicolai: Die Platte im Kopf. Wie wir Farben sehen. In: *Geo. Das neue Bild der Erde*(1992). Nr.10, S. 82-96.
- Schulte, Christian (Hrsg.): *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*. 3. Aufl. Berlin: 2011.
- Schulz, Hans (Begr.)/Otto Basler (Bearb.): *Deutsches Fremdwörterbuch*. 2. Aufl. Berlin/New York: 1996.
- Sobchack, Vivian: Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm [1984]. In: Eva Hohenberger: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 165-194.
- Spitzer, Manfred: *Musik im Kopf: Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*. 8. Aufl. Stuttgart: 2008.
- Statistik Austria: *Migration und Integration. zahlen. daten, indikatoren 2011*. Wien: 2011.
- Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: 2008.
- Taureg, Martin: Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film, In: Christa Blümlinger (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: 1990, S. 211-225.
- Vertov, Dziga: Vorläufige Instruktion an die Zirkel des „Kinoglatz“ [1926]. In: Eva Hohenberger: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 78-84.
- Vertov, Dziga: KINOKI – Umsturz [1923]. In: Eva Hohenberger: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 67-77.
- von Keitz, Ursula u.a. *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg, 2001.
- Wildenhahn, Klaus: Über den synthetischen und dokumentarischen Film. Vierte Lesestunde: Kinoauge. Grundsätzliche Unterscheidungen [1975]. In: Eva Hohenberger: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 115-127.
- Wildenhahn, Klaus: Über den synthetischen und dokumentarischen Film. Siebente Lesestunde: Das Problem einer Ästhetik (1): Beharrliches Bestehen auf der dokumentarischen Form; eine Forderung

mitsamt Abschweifungen zum poetischen Film [1975]. In: Eva Hohenberger: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: 2006, S. 128-138.

Worth, Sol: Cognitive Aspects of Sequence in Visual Communication. In: *Audiovisual Communication Review* (1968), 16. Jg., H.2, S. 121-145.

Zimmermann, Peter: Parteitagfilme der NSDAP und Leni Riefenstahl. In: ders. u.a. (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd.3: "Drittes Reich" 1933-1945*. Stuttgart: 2005, S. 511-529.

Zimmermann, Peter u.a. (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd.3: "Drittes Reich" 1933-1945*. Stuttgart: 2005.

Žižek, Slavoj: More than Reality. In: Christina Lammer (Hrsg.): *doKU. Wirklichkeit inszenieren im Dokumentarfilm*. Wien: 2002.

Filme

Allahyari, Tom-Dariusch und Houchang: Interview der Regisseure. In: Bock for President, Ö 2009, R: Houchang u. Tom-Dariusch Allahyari. DVD (Hoanzl 2009).

Bock for President, Regie: Houchang u. Tom-Dariusch Allahyari. Ö: Houchang Allahyari Filmproduktion, 2009. Originalfassung: DVD Hoanzl, 2010. 90'.

Little Alien, Regie: Nina Kusturica. Ö: Mobilefilm Produktion, 2009. Originalfassung: DVD Limited Edition, 2009/2010. 94'.

Schwarzkopf, Regie: Arman T. Riahi. Ö: Golden Girls Filmproduktion, 2011. Originalfassung: DVD Thimfilm, 2011. 89'.

Internetquellen

Bock for President. <http://www.bockforpresident.at/>.

BM.I. <http://www.bmi.gv.at/>

Bundeskanzleramt. <http://www.bka.gv.at/>

Dok.at. <http://www.dok.at/>

Gallery Walk Archives. <http://www.gallerywalk.org/>

Hegel.de. <http://www.hegel.de/>

Little Alien. <http://www.littlealien.at/>

ORF Niederösterreich. <http://noe.orf.at/>

Radio Österreich 1. <http://oe1.orf.at/>

Schwarzkopf. <http://www.schwarzkopf-derfilm.com/>

UNO-Flüchtlingshilfe. <http://www.uno-fluechtlingshilfe.de/>.

UNHCR. <http://www.unhcr.at/>.

Verein Ute Bock. <http://www.fraubock.at/>.

virtuelles museum moderne nrw. <http://www.nrw-museum.de>.

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abbildung 1: Kriterien für die Beurteilung von Authentizität nach Manfred Hattendorf	29
Abbildung 2: Modell der Redesituation.....	49
Abbildung 3: Ein Boot am Meer – 2011 strandeten 58.000 Flüchtlinge mit Booten in Europa	59
Abbildung 4: Der Unterschlupf der Jugendlichen Flüchtlinge in Ceuta	59
Abbildung 5: Die Migranten sitzen am Straßenrand und beobachten die vorbeifahrenden Fahrzeuge	59
Abbildung 6: Die jungen Somalierinnen können den Argwohn des Mannes nicht verstehen	63
Abbildung 7: Der Österreicher verfolgt die Somalierinnen als sie den Bahnhof verlassen	63
Abbildung 8: Ahmed telefoniert mit einem Freund. Dessen Worte kann der Zuseher deutlich verstehen	65
Abbildung 9: Ibrahim kämpft mit den Tränen, als er dem NGO-Mitarbeiter seine Lage schildert.	65
Abbildung 10: Die Lichtsituation im Stiegenaufgang löst die Silhouette der Frau auf	76
Abbildung 11: Beim Gang durch den Flur ist keine Fokussierung zu erkennen	76
Abbildung 12: Kinder interagieren neugierig mit der Kamera.....	76
Abbildung 13: Das Gespräch zwischen Ute Bock und dem Schwarzafrikaner: Bild- und Tonebene stimmen überein	80
Abbildung 14: Ein Zwischenschnitt im Gespräch	80
Abbildung 15: Das Konzert	83
Abbildung 16: Beschleunigte Bilder während der Musiksequenz.....	83
Abbildung 17: Nazar beim Komponieren	93
Abbildung 18: Bilder, die zur Illustration von Erinnerungen dienen, sind gelblich eingefärbt und an den Rändern unscharf	93
Abbildung 19: Detailaufnahme eines Anhängers in der Erinnerungssequenz	93
Abbildung 20: Zwischen Nervosität und Selbstdarstellung – Die jugendlichen Migranten beim Casting.	95
Abbildung 21: Nazar entdeckt sein Album vor der Verkaufsstart im Internet	100
Abbildung 22: Der Rapper verweist die Filmcrew seiner Wohnung.....	100
Abbildung 23: Der Regisseur gemeinsam mit dem Protagonisten beim Diskutieren	100
Tabelle 1: Entwicklung der Zahl der Asylwerber in Österreich von 1999 bis 2011	35

Anhang

Eidesstattliche Erklärung

Ich, Eva Maria Hödlmoser, erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit bzw. die gekennzeichneten Passagen selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe. Die Diplomarbeit wurde von mir weder im In- noch Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, im Oktober 2012
Hödlmoser

Eva Maria

Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den unterschiedlichen Arten der Authentisierung im Dokumentarfilm. Da dieser gattungsbedingt den Anspruch auf Glaubwürdigkeit und Wirklichkeitsnähe in sich trägt, werden die verschiedenen Zugänge einer authentisierenden Filmgestaltung anhand von drei Filmbeispielen aus der jüngeren Vergangenheit analysiert: Nina Kusturicas „Little Alien“ (2009), Houchang und Tom-Dariusch Allahyaris „Bock for President“ (2010) und Arman T. Riahis „Schwarzkopf“ (2011). Jeder der drei Filme behandelt auf unterschiedliche Weise das Thema Migration in Österreich.

Zu Beginn der Arbeit wird die Entwicklung der dokumentarischen Gattung dargestellt, um die drei ausgewählten Dokumentarfilme in einen Kontext zu bringen. Theoretische Abhandlungen zum Dokumentarfilm u.a. von Manfred Hattendorf, Bill Nichols, Eva Hohenberger und Alexander Kluge werden dargelegt und auf ihre Anwendbarkeit überprüft. Authentizität – und nicht Objektivität – stellt sich als einer der Schlüsselbegriffe des Dokumentarfilmschaffens heraus.

Den Schwerpunkt der Arbeit bildet die Analyse der authentisierenden Gestaltungsmittel der Filme wie Kamera, Schnitt, Montage und Ton. Damit einen Film als authentisch bezeichnet wird, muss er gewisse Genreerwartungen des Publikums erfüllen. In den Köpfen der Zuseher werden in einem unterbewusst ablaufenden Prozess die Protagonisten des Filmes durch ihren *Habitus* in ihrer sozialen Rolle erfasst. Die Arbeit veranschaulicht, dass weder der Verzicht auf Regieanweisungen, noch eine akribische Inszenierung von Szenen der Wahrnehmung eines Filmes als glaubwürdig im Wege stehen. Entscheidend ist, dass die innerfilmischen und außerfilmischen Elemente stimmig sind. So ist es möglich, dass Dokumentarfilme, die auf formale Elemente von Spielfilmen zurückgreifen, eine ebenso authentisierende Wirkung ausüben, wie jene, die, wie Filme des *Direct Cinema*, auf das Unsichtbarkeitsideal der Kamera setzen.

Lebenslauf der Verfasserin

Die Verfasserin Eva Maria Hödlmoser wurde am 9. Februar 1989 in Mödling (Niederösterreich) geboren. Nach der Matura im Jahr 2007 am BG/BRG Biondegasse Baden immatrikulierte sie im selben Jahr an der Universität Wien für das Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft, ein Jahr später auch für Hungarologie.

Während des Studiums absolvierte sie Praktika und Anstellungen – u.a. am Niederösterreichischen Landestheater als Regiehospitantin, in der ORF Pressestelle als Redakteurin, in der Filmproduktionsfirma Metafilm als Produktionsassistentin.

Durch die enge Zusammenarbeit mit der ORF-Kulturabteilung und der *dok-film*-Redaktion in der Zeit der Karenzvertretung und der Mitarbeit bei Fernseh- und Kinodokumentationen, etablierte sich neben Neuen Medien der Dokumentarfilm als Interessens- und Forschungsschwerpunkt.