universität wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Die Fliege sitzt nicht an der Wand, sie schwimmt in der Suppe.“

Der autoethnografische Dokumentarfilm Spaniens als Produkt und Spiegel digitaler Subjektkulturen

Verfasserin

Mag.ª Hanna Hatzmann

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 092 236 352
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:	Dr. Studium der Philosophie Romanistik (Spanisch)
Betreut von:	Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Danksagung

Danke an Jörg Türschmann, der mir als Betreuer dieser Arbeit alle Freiheiten ließ und bei dem ich für Probleme und Wünsche immer ein offenes Ohr erwarten durfte. Ein großer Dank geht auch an Brigitte Marschall, deren Unterstützung ich auf allen Ebenen sehr bereichernd fand.

Danke an die Universität Wien, an das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung und die Österreichische Forschungsgemeinschaft für die finanzielle Förderung dieses Projekts in seinen unterschiedlichen Phasen.

Diese Doktorarbeit lebt vom Fachwissen und der Freigiebigkeit einer Menge Menschen:
Danke an die Filmemacherinnen und Filmemacher, die mir teilweise ihre Filme per Post bis nach Österreich geschickt und sich meinen Fragen gestellt haben: Carla Subirana, Pablo Baur, Lupe Pérez García, Albert Solé, Andrés Duque, Francina Verdés, Imma Serra, Raúl Cuevas, María Ruido, Elías León Siminiani, Carlos Ruiz, Ricardo Íscar, Inma Jiménez Neira.
Danke für fachliche Unterstützung, für wegweisende Gespräche, Tipps und Kontaktadressen an: Marina Díaz, Alicia Albaladejo, Juan Carlos Ibañez, Manuel Palacio, Miguel Fernández Labayen, Casimiro Torreiro, Efrén Cuevas, Josetxo Cerdán, Laia Quílez, Lis Costa, Inmaculada Sanchez Alarcón, Antonio Delgado, Carmen Viverós, Iván Villarmea und ein sehr spezieller Dank an Veronika Thiel, meine Bürokollegin durch dick und dünn.

Herz und Hirn danken außerdem: meiner Familie – meinen Eltern und meinem Bruder Tobias – und meinen Freunden, die auch Familie geworden sind, sowie meinen Kollegen, die auch Freunde geworden sind. *In Order of Appearance*: Katha, Gogi, Babs, Iris, Simone, Maria, Ana, Ralph, Gabriel, Trini, Andi, Hanna, Lisi, Moni, Veronika, Rita, Christian, Alex, Marion, Anke, Lore, Renaud, Judith, Uschi, Martin, Thomas, Iván, Conny, Lisa, Klaus.
Viele Menschen heißt viel Glück, auch in bewegten Zeiten.

Für die Utopisten, Träumer und Mutigen

Inhaltsverzeichnis

1 EINLEITUNG 12

1.1 Sechs Punkte zum Einstieg 12

1.2 Ziele, kurzgefasst. 22

1.3 Forschungsstand 24

1.4 Der Schreibprozess und ich 27

2 *„MEDIABIOGRAFÍA“*: ERFAHRUNGSBERICHT EINES AUTOETHNOGRAFISCHEN SELBSTVERSUCHS 33

2.1 Soziohistorischer Zeithorizont 34

2.1.1 Exkurs: Los *Iaioflautas* 37

2.2 Beschreibung des Workshop Ablaufs 39

2.3 Theoriehintergrund 44

2.3.1 Quelle 1: Avantgarde- und Experimentalfilm 44

2.3.2 Quelle 2: Theorien zu *Postmemory*-Phänomenen 45

2.3.3 Quelle 3: *Kollektive Erinnerungsarbeit* nach Frigga Haug 45

2.4 Exemplarische Zugänge zur Erinnerungsarbeit 47

3 THEORIETEIL: OPERATIONALISIERUNG EINES BEGRIFFSREPERTOIRES 50

3.1 Einleitung 51

3.2 Was ist Dokumentarfilm? 54

3.2.1 Forschungsstand 54

3.2.2 Der *Performative Documentary* 60

3.2.3 Der *New Documentary*: Gegenstimmen und Alternativkonzepte zu Nichols 65

3.2.4 Der Neue Dokumentarfilm und die Repräsentation von Vergangenheit 68

3.3 Autobiografie und Film 74

3.3.1 Ist der Film das Ende der Autobiografie? 74

3.3.2 Modalitäten des autobiografischen Erzählens im Dokumentarfilm 79

3.3.3 Erste Thesen zum Subjekt in der filmischen Autobiografie 81

3.3.4 Autoethnographie als alternativer Arbeitsbegriff 82

3.3.5 Autoethnografische Filme als *Experimentelle Ethnographie* 86

3.4 Was ist digitales Kino? 93

3.4.1 Emotional Realism 94

3.4.2 Neue Ordnungsform Datenbank 96

3.4.3 Navigieren in grenzenlosen Weiten oder Komfortzone in der Filter Blase? 99

3.4.4 Koordinaten des *Postcinema* 102

3.5 *Exkurs Performance Studies* 108

3.5.1 *Performance* im Bild 109

3.6 Kulturwissenschaftliche Subjektanalyse 113

3.6.1 Die Ästhetisierung der Gesellschaft 114

3.6.2 Merkmale der Entgrenzung des Ästhetischen 117

3.6.3 Die inneren Widersprüche des Kreativsubjekts 120

3.6.4 Die Vorgängerkulturen als Antimodell 124

4 ANALYSETEIL SECHS FALLANALYSEN UND IHRE VORGESCHICHTE 128

4.1 *Subtramas* der spanischen Filmgeschichte 129

4.1.1 Die Jahre der Diktatur 131

4.1.2 Die *Transición* 137

4.1.3 Die 1980er und 1990er 141

4.1.4 *Boom* des Dokumentarfilms im neuen Jahrtausend? 146

4.1.5 Zusammenfassung 163

4.2 Einleitung Fallanalysen 166

4.2.1 Überblicksdarstellung 170

4.3 FALLANALYSE 1: *El cielo gira* (2004). Allegorie und Ursprung. 178

4.3.1 Intro 178

4.3.2 Überblick 180

4.3.3 Autobiografische Reise zu den Wurzeln 183

4.3.4 Entstehungsgeschichte 186

4.3.5 Zirkuläre Zeitstrukturen 191

4.4 FALLANALYSE 2: *Bucarest, la memoria perdida* (2008). Die *Infra-memoria* einer Exilgeneration. 198

4.4.1 Kontextualisierung 198

4.4.2 Wahrheiten aus einer verkehrten Welt 200

4.4.3 Figurationen des Subjekts in *Bucarest, la memoria perdida* 207

4.4.4 Eine weitere Vater-Sohn Erzählung: *Mi vida con Carlos* (2010) 217

4.5 FALLANALYSE 3: *Retrato* (2004). Geographien der Körper. 221

4.5.1 Überblick 221

4.5.2 Tableaus einer Ehe. Eine *Performance* der Ausweglosigkeit. 222

4.5.3 Die Familie als Fenster auf die Gesellschaft und als Spiegel des Selbst 229

4.5.4 Film und Beichtstuhl: *Techno-Analysis* 231

4.5.5 *Función de noche* (1981) und *Retrato* (2004): *Performance* vs. Performativität 233

4.5.6 Vergleich zu *Familystrip.* Porträt der Nachkriegsgeneration, Version III. 238

4.6 FALLANALYSE 4: *Nadar* (2008). Das *Liquid Subject*. 240

4.6.1 Autobiografie: die *Personal Voice* als Beschränkung oder als Ermächtigung? 241

4.6.2 *Nadar* (2008), *La madre que los parió* (2008) und *La memoria interior* (2002) 243

4.6.3 Die diskursive Produktion von Subjektivität im Filmtext 246

4.6.4 “Des-documentación a través de la hipótesis” 249

4.6.5 Die *Corporeality* der Erinnerung 253

4.6.6 Conclusio 254

4.7 FALLANALYSE 5: Die *D-Generados*. Das Subjekt im freien Fall. 257

4.7.1 *Color perro que huye* 257

4.7.2 Die Utopien des *Postsujeto* 265

4.7.3 Elías León Siminiani: Kino als „*Ludoterapia“* 267

4.7.4 Dani Cuberta. Die Realität auf Bastelanleitung 271

4.8 FALLANALYSE 6: *Los Hijos*. Das Kollektivsubjekt 2.0. 274

4.8.1 Ikonoklasten 275

4.8.2 *Los Materiales* 279

4.8.3 *Los materiales* und ich 281

4.8.4 Analyse 289

5 CONCLUSIO 293

5.1 Evaluierung des Arbeitsprozesses 293

5.2 Überblicksdarstellung der Forschungsergebnisse 295

5.3 Ausblick 300

6 LITERATURVERZEICHNIS 305

6.1 Filmografie 305

6.1.1 Autoethnografische Filme 305
6.1.2 Werkverzeichnis der Filmemacher_innen aus den Fallanalysen 307
6.1.3 Referenzfilme der Rahmenanalyse 308

6.2 Webseiten 310
6.2.1 Webseiten anderer Künstler_innen, die erwähnt wurden 310
6.2.2 Webseiten von Festivals, Kultureinrichtungen und Webplattformen 310
6.2.3 Webseiten von spanischen Online-Filmzeitschriften: 311

6.3 Literatur 311

7 ABSTRACT 333

8 WISSENSCHAFTLICHER LEBENSLAUF 336

Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir unter: hanna_hatzmann@hotmail.com.

Abb. 1: *Les Glaneurs et la Glaneuse*, F 2000.

Abb. 2: *Tarnation*, USA 2003.

Abb. 3: *Prokrastier*.

Abb. 4: Die *Iaioflautas*.

Abb. 5: *Iaioflautas* Murcia.

Abb. 6: Private Fotos und mediale Bilder verbinden sich zum persönlichen „Imaginario“.

Abb. 7: Brainstorming.

Abb. 8: Wand mit Bildcollagen.

Abb. 9: Digitale Nachstellung meiner *Mediabiografía* – Wandcollage.

Abb. 10: *Mujeres republicanas* von Javi Larrauri.

Abb. 11: Angel de la Rubia: Aus der Serie *Round Granny.*

Abb. 12: Urlaubsfotos mit Hipstamatic.

Abb. 13: Grafik auf der Webseite von *Hamaca Online*.

Abb. 14: Buchhandlungen in Berlin Kreuzberg und Wien.

Abb. 15-20: Screenshots *El cielo gira* (00:00:45).

Abb. 16: Screenshots *El cielo gira* (00:01:28-00:01:41).

Abb. 21 Urbane Landwirtschaft. Prinzessinnengärten in Berlin Kreuzberg.

Abb. 22-29: Screenshots aus *Bucarest*.

Abb. 30-32: Screenshots aus *Mi vida con Carlos*.

Abb. 33-41: Screenshots aus *Retrato*.

Abb. 42: Screeshots aus *Función de noche.*

Abb. 43: Die Regisseurinnen v.l.n.r.: María Ruido; Carla Subirana; Inma Jiménez Neira.

Abb. 44: Screenshots aus *La memoria interior*.

Abb. 45: Screenshots aus *Nadar*.

Abb. 46-47: Screenshots aus *La madre que los parió*.

Abb. 48: Screenshots aus *La madre que los parió* & *Nadar.*

Abb. 49-51: Screenshots aus *Nadar*.

Abb. 52: Screenshots aus *Ensayo final para utopía.*

Abb. 53: Screenshots aus *Iván Z.*

Abb. 54: Screenshots aus *Paralelo 10*.

Abb. 55-57: Screenshots aus *Color perro que huye*.

Abb. 58: Screenshots *Límites:primera persona.*

Abb. 59-60: Screenshots aus *Qué hago yo aqui*.

Abb. 61 *Los hijos*; Screenshot aus *Los materiales*.

Abb. 62: Screenshots aus *Ya viene, aguante, riégueme, mátame*.

Abb. 63-67: Screenshot aus *Los materiales*.

Abb. 68: Screenshots aus *Los materiales* & *El cielo gira*.

Abb. 69: *Facebook* Seite von Miranda July.

Abb. 70: Virales Foto auf *Facebook*.

Abb. 71: Überblicksdarstellung der Dissertation als Mind-Map.

Abb. 72: Screenshots aus *Color perro que huye*, *Nadar* & *Límites:primera persona*.

Abb. 73: Screenshot aus *Color perro que huye.*

1 Einleitung

Dieser Text ist als Endprodukt die Spitze eines Eisbergs vieler anderer möglicher Versionen: Ich habe mir viele Fragen gestellt, bevor ich wusste welche Fragen zu stellen waren und wie sie zusammenpassten. Wie das Leben so spielt, sind mir die wirklich wichtigen Fragen eingefallen, als die Zeit knapp wurde. Dank eines bezahlten Flugtickets nach Südamerika konnte ich doch einige davon aus unterschiedlichen Perspektiven beantworten: indem ich Filmtexte analysierte, filmwissenschaftliche Forschung mit Theorien aus den *Performance Studies* kombinierte und indem ich meine Mikro-Beobachtungen zu einer speziellen Selbsttechnik des spätmodernen Menschen, dem autoethnografischen Dokumentarfilm, in einen größeren subjekt- und medienkulturellen Kontext stellte.

1.1 Sechs Punkte zum Einstieg

Der Ausgangspunkt dieser Einleitung ist keine graue Theorie. Er befindet sich auf einer Fliege, die in einem vollen Suppenteller schwimmt: In einem Essay mit dem Titel *El documental y yo* schreibt der argentinische Dokumentarist Andrés di Tella (2012) über den *Cinema Vérité* Klassiker *Chronique d'un été* (1961) von Jean Rouch und Edgar Gorin: „La mosca no está en la pared, está en la sopa." Die Fliege sitzt nicht an der Wand, sie schwimmt in der Suppe.

I.

Die Fliege steht für den/die Dokumentarist_in und seine/ihre Kamera. In den 1950er Jahren fand mit der Erfindung der Sony Portapack Kameras, die eine gleichzeitige Aufnahme von Bild und Ton ermöglichten, das *Direct Cinema* immer mehr Anhänger_innen. Die Diskretion des Apparats der Aufnahme sollte ein unverfälschtes Einfangen von Wirklichkeit ermöglichen. Wie eine Fliege an der Wand zeichnete der Kameramann oder die Kamerafrau das Geschehen auf, an dem er/sie als Beobachter_in keinen Anteil hatte.

Jean Rouch folgte in seinen ethnografischen Filmen, die zeitgleich in Frankreich und Afrika entstanden, einer anderen Philosphie: Was als *Cinema Verité* bekannt wurde, bezeichnet ein Kino, das sich einmischt. Der/die Filmemacher_in beeinflusst das Geschehen und ist immer Protagonist_in des Mikrokosmos, von dem sein/ihr Film erzählt. **„Fly on the wall" Dokumentarismus versus „Fly in the soup" Dokumentarismus.**

Eine berühmt gewordene Einstellung aus Agnès Vardas Spätwerk, dem Dokumentarfilm/ Essay *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000) ist ein Meilenstein in der Annäherung zwischen der Kamera und ihrem Objekt, dem/der Filmemacher_in und seinen/ihren Figuren.

Dabei hält Vardas linke Hand die Videokamera während ihre andere Hand vor der Linse ins Bild rückt und wie symbolisch einen vor ihr fahrenden LKW mit den Fingern umfasst. Sie ist als Blick, als Körper, als Stimme und als ordnende und erzählende Instanz in ihren Film

eingeschrieben. Sie und ihr Werk sind für die Zuseher_innen als untrennbar ins Bewusstsein gerückt.

Abb. 1: *Les Glaneurs et la Glaneuse*, F 2000.

Die Filmemacherin verwendet in diesem Film zum ersten Mal in ihrer langen Laufbahn eine DV-Kamera. Dieses Werkzeug ermöglicht ihr, dasselbe zu tun wie die Hauptfiguren ihres Films: Die *Glaneurs* sammeln was andere wegwerfen – aus Not, aus Tradition, aus Leidenschaft, Lust am Entdecken oder aus Kritik an der Überflussgesellschaft. Varda ihrerseits sammelt die Geschichten dieser Menschen, die Abfälle der Gesellschaft verwerten. Sie sammelt aber genauso Bilder und Aufnahmen wundersamer Gegenstände oder poetisch geformter Wasserflecken auf der Decke ihrer Wohnung. Das Sammeln ist ihr oberstes Gebot. Einmal besucht sie im Museum ein Gemälde einer *Glaneuse* auf einem Weizenfeld und posiert dann selbst mit einem Bund Weizen für die Kamera, nur um den Weizen gleich darauf fallen zu lassen und nach ihrer Digitalkamera zu greifen. Auch das Vertraute kann zum unverhofften Fundstück werden, wenn sie ganz nah an ihre alte Hand heranfilmt und sich selbst wie ein seltsames Tier vorkommt.

Ebenfalls eine DV-Kamera ist das Werkzeug, das Jonathan Caouette 2003 aus der Anonymität auf die Podien internationale A-Klasse Festivals befördert. Auf seinem Mac montiert der *Do-it-yourself* Pionier eine videoclipartige Collage seiner bewegten Familienverhältnisse. *Tarnation* erzählt von Caouettes Kindheit bei den Großeltern, die wegen der häufigen Psychiatrieaufenthalte seiner an Schizophrenie leidenden Mutter das Sorgerecht für den Jungen übernehmen. Weiter thematisiert sie des Filmemachers späte Begegnung mit dem unbekannten Vater, seine Flucht aus der Kleinstadt nach New York und den Druck der Verantwortung für die kranke Mutter, der auch sein Erwachsenenleben weiter prägt. Super-8 Sequenzen aus der Kindheit, neuere Videoaufnahmen, Musik und Inserts formieren sich zu einem exhibitionistischen Selbstporträt. Gus van Sant wird auf das Talent aufmerksam und greift ihm beim Vertrieb des Films finanziell unter die Arme. Von Kritiker_inne_n und Kurator_inne_n wird das Phänomen heiß diskutiert. Ihnen ist bewusst, dass dieser *Do-it-yourself* Filmemacher die Zukunft verkörpert.

Abb. 2: *Tarnation*, USA 2003.

Nicht nur die Produktionsform, auch der Inhalt von *Tarnation* weist in die Zukunft. In einer Rezension des Filmkritikers Joachim Schätz (o.A.) steht:

> „Leben und Werk, Therapie und Kunst sind hier auf eine Weise ineinander verwachsen, die zwar absolute Glaubwürdigkeit garantiert, zugleich aber nachhaltig verunsichert. Denn der, der da vor der Kamera leidet, um familiäre Vergangenheitsbewältigung und Gleichgewicht für sich und seine Mutter kämpft, dass es uns packt und schüttelt, das ist derselbe, der uns die ganze Zeit mit seiner ausgefeilt emotionalisierenden Inszenierung und vor allem Montage packt und schüttelt. […] Der Jonathan Caouette, den wir im Film sehen, der vor laufender Kamera immer wieder von der Realität überrumpelt wird, muss der echte sein, kein Alter Ego, aber wer ist es dann, der da im Hintergrund so kompetent über das Erzählmaterial seines Lebens verfügt und tatsächlich eine erzählerische Distanz zu ihm aufbaut?“

Hier betritt eine Selbsttechnik[1] das Parkett, die genauso von *Reality-TV* wie von Videokunst und Avantgardefilm beeinflusst ist, und eng in Zusammenhang mit der Digitalisierung steht. Sie produziert ein Subjekt, das der Dokumentarfilm bisher noch nicht gekannt hatte.

Diese Beobachtung oder Feststellung markiert den Beginn der hier vorliegenden Arbeit, die sich mit Filmen aus Spanien auseinandersetzt, die genau wie *Tarnation* neue Spielarten der dokumentarischen Form betreiben, neue Subjektivitäten produzieren: Die Filmemacher_innen sind keine Fliegen an der Wand des von ihnen bearbeiteten diegetischen Universums, sondern sind ununterscheidbar Teil davon.

Gemeinsam haben beide Ansätze aber nach wie vor den gleichzeitig mit dem dokumentarischen Genre geborene Anspruch auf eine Auseinandersetzung mit dem „Anderen“, das in diesem Fall aber deutlich näher gerückt ist. In den hier analysierten autoethnografischen Lang- und Kurzfilmen ist das „Andere“ und „Fremde“, das man unter die Lupe nimmt, ein/e Familienangehörige_r oder auch ein Anteil der eigenen Persona.

Ich habe die Filme seit 2008 und bis 2011 im Zuge meiner Recherchen auf Festivals, in Ar-

[1] Selbsttechnik oder Technologie des Selbst ist ein Konzept aus dem Spätwerk Michel Foucaults und meint Formen und Praktiken, in denen das Subjekt auf sich selbst einwirkt und sich selbst reflektiert (vgl. z.B. Foucault/Luther/Rux 1993).

chiven und auf Internetplattformen gefunden und ausgewählt.

In Spanien hat der *First Person Documentary* im Vergleich zu seinem „Geburtsland“, den USA, noch keine lange Geschichte: Jim Lane beschreibt im 2002 erschienenen *The Autobiographical Documentary in America* die Anfänge dieser Selbsttechnik in der US-amerikanischen *Minor Film* Szene, wo sie sich in Wechselwirkung mit sozialen Gegenbewegungen der 1970er Jahre entwickelte (*vgl. Kap. 3.3.*). Auf der iberischen Halbinsel entstand eigentlich erst zu Beginn der 2000er Jahre eine institutionelle Infrastruktur für Dokumentarfilmproduktionen. Was wiederum nicht bedeutet, dass es nicht davor eine umtriebige *Minor Film* Szene gegeben hätte. Dieser Vorgeschichte des autoethnografischen Dokumentarfilms in Spanien gehe ich in *Kapitel 4.1.* gesondert nach.

Vor allem in der Zeit der *Transición* (1975-1992) wurden innerhalb weniger Jahre dutzende Filme produziert, die eine eigene Doktorarbeit wert wären: *El desencanto* (1976)[2] von Jaime Chávarri, Filme von Regisseuren der *Escuela de Barcelona* wie Joaquím Jordà und Pere Portabella oder der Dokumentarfilmtriptychon[3] Basilio Martín Patinos, in dem er die Mentalitätengeschichte Spaniens unter Franco postmodern seziert, noch bevor der Begriff Postmoderne inflationär wurde.

6 Fallanalyse bauen auf folgenden zentralen Filmen des Korpus auf: *El cielo gira* (2004) von Mercedes Álvarez, *Retrato* (2005) von Carlos Ruiz, *Bucarest, la memoria perdida* (2008) von Albert Solé, *Nadar* (2008) von Carla Subirana, *Color perro que huye* (2011) von Andrés Duque und *Los Materiales* (2010) vom Filmkollektiv *Los Hijos*.

Die Produktion autoethnografischer Filme reicht aber natürlich weiter und hat sich außerdem in den Jahren meiner Arbeit an diesem Projekt von der Randerscheinung zum Regelfall entwickelt. Diese vielen anderen Filme sind namentlich oder als Gedankenhorizont ebenfalls in diese Arbeit eingeflossen.

Ich habe bewusst Filme von Filmemacher_inne_n der neuen Generation gewählt, deren Karriere in den letzten 10 Jahren begonnen hat und klammere Arriverte mit langer Karriere wie José Luis Guerín oder Joaquim Jordà aus, zu denen bereits eine Vielzahl an wissenschaftlichen Monographien und Artikeln existieren. Filme, die nach 2011 erschienen sind, erwähne ich in der Bibliographie, in der Analyse konnte ich sie aber leider nicht mehr berücksichtigen.

Meine Wahl begründet sich dadurch, dass die Wissenschaft in der Auseinandersetzung mit Filmemacher_inne_n des *Otro cine español* oder der *D-Generación* im Vergleich zum Fes-

[2] Übers.: *Die Desillusionierung*.

[3] Ich beziehe mich hier auf *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) und *Caudillo* (1974).

tivalbetrieb hier meiner Ansicht nach Einiges aufzuholen hat.[4] Konkret zu autobiografischem Dokumentarfilm in Spanien sind neben zahlreichen Rezensionen in Filmzeitschriften[5] bisher nur zwei Überblicksartikel von Efren Cuevas (2011; 2012) erschienen. Im Zuge der Arbeit an diesem Projekt hat sich aber abgezeichnet, dass es sich um einen Forschungsbereich in Expansion handelt. Obwohl sie mir noch nicht vorliegen, sind in Spanien an mehreren Universitäten Dissertationen zu ähnlichen Fragestellungen in Arbeit.[6]

Die im Detail analysierten Filme habe ich so ausgewählt, dass das breite Spektrum repräsentiert ist, innerhalb dessen sich der autoethnografische Dokumentarfilm bewegt. Die selbstgesetzte Grenze sind die Jahre 2010 und 2011. Hier stehen wir meinem Eindruck nach an einem erneuten Wendepunkt: Die erste Person ist zur Konvention, fast zum Paradigma geworden. Sogar José Luis Guerín, Doyen einer Retro-Bewegung Richtung Kino der Moderne, hat mit *Guest (2010)* ein assoziatives und autobiografisches Doku-Roadmovie gedreht. „Guerín se ha convertido en un cineasta nómada a su pesar, consciente de que ya no hay lugar para las historias sino unicamente para los fragmentos“ (Losilla in Zunzunegui 2011: XII). Oliver Laxe (geb. 1982) ist mit *Todos vos sodes Capitans* (2010) auf der *Quinzaine des Réalisateurs* in Cannes vertreten und gewinnt den FIPRESCI Preis der internationalen Filmkritiker_innen. *Los Hijos* (*vgl. Kapitel 4.8*) gewinnen mit *Los Materiales* den *Premio Jean Vigo 2010* am kurz davor stattfindenden *Punto de Vista Festival*. Daniel D. Villamedianas *La vida sublime* (2010), Andrés Duques *Color perro que huye* (2011) und *Ensayo final para Utopía* (2012), Ion de Sosas *True Love* (2011) oder ganz aktuell Elías León Siminianis *Mapa* (2013) sind ebenfalls Beispiele für ein digitales, großteils selbstproduziertes *Minor Cinema* in der ersten Person.

In den *Cahiers du Cinema España* wird jedes Jahr eine Liste der besten Kurzfilme veröffentlicht. 2010 finden sich darauf vier Filme mit autobiografischem Hintergrund und in der ersten Person: *Los orígenes del Marketing* (Elías León Siminiani, 2010), *Diario Ruso* (Jorge Tur, 2010), *It's in your eyes* (Sergio Locatelli/Sean Schoenecker, 2010), *Memorias, norias y fábricas de lejía* (María Zafra, 2010).

II.

Das Bild von der Fliege in der Suppe symbolisiert auf einer zweiten Ebene auch, dass die Filmproduzent_inne_n, gerade wenn es sich wie hier überwiegend der Fall um gegenindustrielle Filme handelt, nicht getrennt von der lokalen Kultur gesehen werden können, aus der heraus diese Filme entstanden.

---

[4] Beispiele sind eine Werkschau spanischer Videoproduktion am Filmfestival Locarno 2009 oder eine eigene Retrospektive für den Master der Universidad Pompeu Fabra am Filmfestival von Rotterdam 2010.
[5] Exemplarisch nenne ich hier die Online Zeitschrift *Blogs&Docs* und *Caimán Cuadernos de Cine*.
[6] Einblick nehmen konnte ich nur in Mamblona 2012 und Quílez Esteve 2008.

Wenn ich mich in der Arbeit auf Filme aus Spanien beschränke, dann um dieser lokalen Komponente Rechnung zu tragen. Mit spanisch bezeichne ich Filme, die in Spanien produziert wurden, aber nicht zwingend von Filmemacher_inne_n spanischer Herkunft stammen müssen.

Die lokale Verankerung globaler ästhetischer Entwicklungen fasst der kalifornische Filmwissenschaftler, Kurator und Filmemacher David James unter dem Begriff *Minor Cinema* (2005)[7] zusammen: „Cinemas constructed, in at least some aspect of their motivation, outside the major studios and the dominant film industry“ (James 2005:13). Diese Filmproduktionen fungieren als „research and development branch“ (2005:15) der Kulturindustrie, weil mit Bildsprache, Ästhetik und neuen Technologien experimentiert wird. Diese Experimente finden außerhalb der kommerziellen Filmindustrie statt, stehen aber immer in einem Bezug dazu.

Weiters handelt es sich bei *Minor Cinema* um gegenkulturelle Praktiken, die auch wenn sie kein explizit politisches Thema behandeln, schon alleine durch ihre Funktion politisch sind.

Drittens steht diese Form des Filmschaffens seit jeher an der Schnittstelle zwischen verschiedensten Kunstfeldern und gegenkulturellen Diskursen, ohne sich um Branchen- und Disziplingrenzen zu kümmern.

Viertens sind diese Avantgardepraktiken immer räumlich verankert. „Avantgarde takes place“ schreibt James und meint damit: „*Minor Cinema*s directly depend on and depict the spatiality in which they are produced“ (James 2005:16). Das bedeutet auch, dass sie in enger Wechselwirkung zu Apparaten und Institutionen stehen, die ihr Entstehen ermöglichen: Im Produktionsbereich Labore, Kooperativen und Vereine, auf der Ebene des Konsums Promotionsinstanzen, Distributionsinfrastruktur und Cineclubs und in Bezug auf einen „ideologischen Apparatus“ von Museen, Archiven, Fachzeitschriften, staatlichen Subventionspolitiken und universitären Ausbildungen.

Ich zitiere aus dem Manifest des Online-Festival *Márgenes*, das erstmals im Februar 2012 organisiert wurde:

> MÁRGENES pretende dar cabida a todas esas obras que por contenido, sistema de producción y ambición se sitúan en las afueras de la industria cinematográfica española convencional. MÁRGENES nace para reflejar el carácter poliédrico y ecléctico de esta nueva práctica cinematográfica y está abierto a obras de diferentes géneros y formatos. MÁRGENES es una plataforma online que apuesta de forma decidida por todas aquellas obras que hacen de la innovación, la experimentación con el lenguaje cinematográfico y de la indagación en géneros y temas su consigna. Una ventana para dar a conocer y promocionar la parte más inquieta, ignota, precaria y atractiva de la creación audiovisual española actual. Un espacio virtual de encuentro entre creadores y público. El camino

[7] Dieses Konzept verdanke ich einem Artikel von Miguel Fernández Labayen (2010).

> principal puede ser el más cómodo, el más aséptico, el mejor señalizado, pero muchas veces no resulta el más interesante. El futuro está en los márgenes.[8]

Auch wenn Bestrebungen, die Möglichkeiten und Grenzen des Mediums auszuloten, global sind, die konkreten Produktionsbedingungen sind es nicht und ich möchte ergänzen – auch der historisch-politische Kontext ist es nicht.

Zusammenfassend verstehe ich nationales Kino nicht an ein bestimmtes Blut und Boden Denken gebunden, sondern an die Produktions- und Entstehungsbedingungen von Filmen. „Just as all avant-garde films allegorize the mode of their production and their situation in respect to the industry, telling the stories of how and for whom they are made, they also tell the story of where they were made, the story of their own spatiality“ (James 2005:18).

In Spanien hat sich in meinen Augen auf allen genannten Ebenen ein spezieller Nährboden für dokumentarische Praktiken entwickelt, der auf verschiedene Faktoren zurückzuführen ist, auf die ich in der folgenden Arbeit eingehe *(vgl. Kap. 4.1.4).*

> „Quizá la característica más sobresaliente, por lo que tiene de renovadora, de esta escena española sea la manera en que se ha configurado como una auténtica realidad paralela a la industria audiovisual. Ni marginales, ni subterráneos, estos post-documentalistas patrios funcionan como una red autónoma, auténticamente descentrada, que ha superado ampliamente, y por el simpático sistema de ignorarlos, la vieja dicotomía de poder Madrid-Barcelona“ (Weinrichter 2010:230).

III.

Ob Fliege an der Wand oder Fliege in der Suppe: Der Grad der Beweglichkeit von Filmschaffenden ist eng an technische Innovation geknüpft.

In den 1950ern konnte mit der Erfindung der Sony-Portapack Kameras Bild und Ton synchron aufgezeichnet werden. Daraus entwickelten sich *Direct Cinema* und *Cinema Vérité*. In den 1970ern und 1980ern kamen Videokameras auf den Markt, die immer preisgünstiger Bilder in immer besserer Qualtität lieferten und Amateur- und Kunstfilm aneinander annäherten. Die Digitalisierung führte schließlich zu einer Explosion an Möglichkeiten audiovisueller Aufzeichnung und Bearbeitung. Heute ist Filmemachen von der Aufnahme bis zur Postproduktion ohne ein Filmteam, ohne große Infrastruktur möglich. Das hat die Ästhetik der Filme und die Rolle und Selbstkonzeption von Filemachern gleichermaßen verändert.

Im digitalen Paradigma können *Do-it-yourself*-Filmemacher_innen wie Andrés Duque mit einem iPhone und einem Mac ohne institutionelle Finanzierung Filme produzieren, die auf internationalen A-Festivals gezeigt werden. Duques neuester Film *Ensayo final para Utopía* (2012) ist vollständig mit iPhone gefilmt und wurde am Rotterdam Filmfestival sowie im Oktober 2012 auch auf der Viennale gezeigt. Es erübrigt sich fast zu sagen, dass auch die

[8] Vgl. die Webseite des Festivals: http://www.margenes.org/manifiesto/

Vertriebsinfrastruktur durch Web 2.0 völlig verändert wurde.

Weinrichter stellt es schon im obigen Zitat fest und auch die Organisator_inn_en des Online Festival *Márgenes* betonen es: Das *Minor Cinema* ist in diesem dezentrierten, enthierarchisierten Panorama immer weniger auf die Industrie angewiesen, weil sich zunehmend alternative Produktions- und Vertriebswege erschließen. Die für diese Arbeit zur Analyse herangezogenen Filme sind alle nach 2000, schon innerhalb des neuen Paradigmas entstanden. Ich gehe in Folge der Frage nach, in welcher Weise die behandelten Regisseure und Regisseurinnen sich dazu positionieren und wie sich die Form, die Ästhetik ihrer Filme dadurch veränderte (*vgl. Kap. 3.4*).

Die digitale Revolution führte zu einer Revolution von Form und Funktion. Die Theorie spricht von einem post-kinematografischen Dispositiv (vgl.Brea 2007), innerhalb dessen insbesondere der Dokumentarfilm neben dem klassischen Kinosaal auch im virtuellen Raum, im Museum oder in der Galerie auf sein Publikum trifft und sich die Materialität des Kinos vervielfacht hat: Kino wird nach wie vor auf Celluloid gedreht, aber auch auf Video oder wird mit der Digitalisierung schließlich zur Gänze am Computer hergestellt.[9] In einer „Entgrenzung der Künste“[10] haben sich Film und bildende Kunst auf Ebene der Produktion, Distribution, Rezeption und Repräsentationsästhetik angenähert. Die Opposition zwischen Kunst als Kult an der Form und Dokumentarfilm als Kult an unvermittelten Inhalten und Diskursen befindet sich in Auflösung.

Das neu erwachte Interesse an heterodoxen Arbeiten, die sich nicht in Genrekategorien einordnen lassen, führte konsequenterweise zur Revision der Filmgeschichtsschreibung und zur Wiederentdeckung verschütteter Traditionen und Filmemacher_inne_n.[11] Elsaesser will darüber diskutieren:

> “[...]whether digitisation is merely an improved or accelerated technology of the visible and the audible, or whether it is indeed a radical, qualitative change in their respective ontologies, I take digital media as the chance to rethink the idea of historical change itself, and what we mean by inclusion and exclusion, horizons and boundaries, but also by emergence, transformation, appropriation, i.e. the opposite of rupture”(Elsaesser 2004:78).

IV.

Jean Pierre Rehm (2010:41) schreibt: „el cine se ha convertido en objeto susceptible de pasar por el diván.“ Das Kino ist nicht nur in seinen Inhalten intimer geworden, es tritt auch in privaten, intimen Räumen mit seinem Publikum in Kontakt. Warum ich, als Zuseher_in,

[9] Vgl. auch Youngblood 1970; Royoux 1999; Sichel 2003.

[10] Vgl. SFB *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*: http://www.sfb626.de/ (10.8.2011)

[11] Siehe als Beispiel die frei geführten nichtinstitutionellen digitalen Datenbank *Ubuweb*: http://www.ubuweb.com/ (vgl. *Kap. 3.4.4.1*).

mich für diese Art Filme interessiere oder sie, als Filmemacher_innen, sich selbst filmen ist neben der technischen Machbarkeit auch von Mentalitäten und Kulturen abhängig. Das Interesse an der Nabelschau steht im Kontext einer Subjektkultur (vgl. Reckwitz 2006 bzw. 2012), in der diese Filme entstehen und deren Selbsttechnik sie (neben anderen Selbsttechniken) repräsentieren. ”When the documentary adopts the stance of the first person testimony, it becomes the direct expression of novel social trends and tendencies” schreibt Michael Chanan (2007:7).

> „Que el sujeto será el tema central del siglo XXI lo vienen anunciando, durante todo el siglo XX, las constantes escaramuzas que los vectores subjetivos han tenido con los vectores objetivos heredados del siglo XIX. Con ello se demuestra una vez más la condición de intervalo entre dos grandes paradigmas que han caracterizado al siglo pasado, a pesar o quizà precisamente por sus grandes traumatismos. En este sentido el **nuevo documental se coloca a la cabeza de la nueva fenomenología**, exponiendo sus particularidades de una manera tan inédita hasta el momento que ni siquiera la propia literatura había conseguido plasmar y que sólo la pintura o la fotografia, en sus autorretratos, anunciaban“ (Català 2010:43)

Der *New Documentary* (vgl. Bruzzi 2000), *Postdocumentary* (vgl. Corner 2004), *Postvérité* Dokumentarfilm (vgl. Sichel 2003) oder *Performative Documentary* (vgl. Nichols 1995) – oder welches Etikett man ihm auch umhängt – ist Dokument und Spiegel dieser aktuell so zentralen Rolle des Subjekts. Ein Ort des Experiments und der Innovation, bildet er, als marginales Genre, die Vorhut für Tendenzen, die langsam in den Mainstream vordringen werden. “Documentary is one of the forms through which new attitudes enter wider circulation, through the form of its advocacy and the articulation of the social actors who participate as subjects” (Chanan 2007:7).

Mich interessiert besonders, in welchem Verhältnis die Reflexion der eigenen Identität zum Begriff Narration steht, der für die Identitätsdiskussion der 1990er so wichtig war. In der Biografieforschung genauso wie in der Psychotherapie wird ein gelungenes Verhältnis zum eigenen Leben daran geknüpft, es erzählen zu können. Aber entsprechen lineare und abgeschlossene Narrative noch unserer Lebensrealität? Inwiefern wird in den vorliegenden Filmen eine zusammenhängende, lineare Erzählung also Ordnung der Ereignisse noch angestrebt?

Meiner Hypothese nach spielt das Digitale eine große Rolle dafür, dass Narration und damit die Idee von historischem Wandel, von der Idee der Gleichzeitigkeit abgelöst wird. Ist es also vielleicht so, dass Filme des digitalen Paradigmas einen Ausweg aus der Linearität suchen?

Im Februar 2010 kam ich während des *Punto de Vista* Festival in einer Pamploner Bar mit Jean-Pierre Rehm ins Gespräch, dem Kurator des Dokumentarfilmfestivals *FID Marseille*.

Im Gespräch erlaubte ich mir anzumerken, dass ich diese Art Festival zwar für ein einschlägiges Publikum sehr bereichernd und wichtig finde, gleichzeitig aber auch elitär: Die Mehrheit der Bewohner_innen Pamplonas würde zu dieser Form des Kinos keinen Zugang finden. Von Jean Pierre Rehms folgender Brandrede, in der er mich eine Faschistin nannte und auch das Kleinbürgertum mit Kraftausdrücken bedacht wurde, blieb mir ein Satz im Gedächtnis. Ich fand ihn sehr schön und utopistisch. Die Rolle von Kunst, also auch von Kino, sei, den Menschen die Komplexität ihres Lebens zurückzugeben, statt ihnen von Traumwelten zu erzählen, die ihrer Realität nicht entsprächen. Wie dies im *Postcinema* geschieht, ist Gegenstand dieser Arbeit.

V.

Klaus Kreimeier hat einmal festgestellt, dass „Krisenzeiten […] Treibhäuser des Dokumentarfilms“ sind (1993:415 in Hohenberger 2006:9). Vor allem wenn man eine Arbeit über Spanien schreibt, muss derzeit das Wort Krise zwangsläufig fallen. Es handelt sich hierbei nicht nur um eine ökonomische Krise, sondern genauso um eine Vertrauenskrise in die Politik und eine Systemkrise, die mehr und mehr die Frage nach Alternativen zum Kapitalismus aufwirft. In *Bucarest, la memoria perdida* (2008) sieht der linke Utopist Miguel Nuñez auf einen langen Kampf gegen die Franco Diktatur zurück und auf 18 Jahre politischer Gefangenschaft. Er stellt im Gespräch mit Albert Solé desillusioniert fest, dass ein wichtiges Ziel klar verfehlt wurde: eine Alternative zu entwerfen und aufrechtzuerhalten: „No hay alternativa…..“.

Seit seinen Anfängen ist das Genre Dokumentarfilm von utopischen Ansprüchen getragen, die Welt zu verändern und zu gestalten. Mich hat auch interessiert, in welcher Weise sich dieser utopische Anspruch im *First Person Documentary* noch finden lässt. Ist der *First Person Film* eine Nabelschau oder ein auch politisches Statement? Von welchem Verständnis von Politik wird er getragen?

VI.

Die erste Person als Erzählmodus wird nicht nur im spanischen Dokumentarfilm häufig für die Aufarbeitung von und Auseinandersetzung mit unterdrückten *contre-mémoires* (Foucault 1987:85) der jüngeren Zeitgeschichte genützt.[12] Die Generation der kurz vor oder bereits nach dem Tod Francos 1975 Geborenen kontrastiert die Geschichte ihrer eigenen Familien, meist Regimegegner_innen, mit hegemonialen Geschichtsdiskursen. Sie erläutert Aspekte der spanischen Geschichte, die in der *Supramemoria* (vgl. Naharro Calderón 2005) wenig repräsentiert sind. Ein Schlüssel zum Verständnis des eigenen Selbst ist die Auseinandersetzung mit dem Schweigen über vergangene Ereignisse, die den Nachkom-

[12] Vgl. zum argentinischen Dokumentarfilme der Söhne und Töchter von *Desaparecidos* Quílez (2008) detailreiche Studie.

men über „the language of the family, the language of the body“ (Hirsch 2008:112) dennoch vermittelt wurden. Dieses Körpergedächtnis, als oftmals nonverbaler Transfer von Erfahrung, wurde von Marianne Hirsch (2002 & 2008) als *Postmemory* bezeichnet. Eine Regisseurin beschreibt ihr Filmprojekt mit folgenden Worten:

> „Entre todas las herencias posibles, también se encuentra el dolor. Cuando mi abuelo murió, su vida entera llegó a mí en forma de fotografías. De entre medias apareció una herida; un recorte que eliminó para siempre la figura de una mujer. A raiz de este descubrimiento inicié una busqueda, para rescatarla de la memoria de mi familia y devolver su rostro al recuerdo. Un retrato recupera su forma perdida y, a través de él, se describe a toda una generación que creció bajo un silencio con nombre de mujer” (Jiménez Neira 2008).

Digitale Medien lassen uns das Verhältnis zur Vergangenheit überdenken. Hier im Themenbereich Gedächtnis und Erinnerung kreuzen sich global und lokal: auf der einen Ebene ist in den 1990ern und 2000er Jahren ein lange ungebremster Gedächtnisboom zu beobachten. In Spanien konkret ist dieser noch dadurch verstärkt, dass über lange Jahre die Vergangenheit tabu war. Ende der 2000er Jahre dann folgte ein Schwenk in Richtung einer Reflexion der Diskurse über die Vergangenheit. Untersucht wurde nun die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart und wie diese in ihrem Licht immer wieder neu erzählt und erfunden wird. In einem Interview sagt der israelische Dokumentarist Eyal Sivan zum Zusammenhang zwischen Kino und Erinnerung:

> „Es gibt zwei Möglichkeiten, sich dokumentarisches Kino vorzustellen. Die eine ist: Wir, die Filmemacher, zeigen dem Zuschauer etwas. Ich ziehe eine andere Deutung vor: Um zu zeigen, müssen wir verstecken. Ein Rahmen ist kein Fenster, es ist eine Wand mit einem Loch. Auch um sich zu erinnern, muss man vergessen“ (Sivan in: Heinz 2013).

Wie wird also in diesen Filmen die Paradoxie gehandhabt, das Abwesende darstellen zu wollen?

Vergangenheit ist heute durch digitale Archive immer und überall verfügbar. Während daraus einerseits eine Musealisierung, Verkitschung und Kommerzialisierung der Vergangenheit resultiert, wird andererseits durch die Aneignung und Subvertierung dieser immer größer werdenden Flut an Dokumenten aus der Vergangenheit versucht, Gegengeschichte zu schreiben, die als Handlungsanleitung für das Heute konzipiert ist. An dem einen Ende des Spektrums der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit findet sich also Nostalgie, am anderen deren Durchleuchtung nach Alternativen für die Zukunft.

1.2 Ziele, kurzgefasst.

Mich interessiert die Dreieckskonstellation zwischen Subjekt – Medium – Gesellschaft. In welchem Zusammenhang steht das in den Filmen repräsentierte Subjekt mit Subjektivierungsformen einer bestimmten Gesellschaft bzw. Subjektkultur einerseits und einem media-

len, vermittelnden Apparatus andererseits?

Fokus der Untersuchung ist auf der Ebene des Filmtexts die Frage nach den spezifischen ästhetischen und filmsprachlichen Elementen, die die Anwesenheit eines Filmemacherinnens/einer Filmemacherin als historisches, erlebendes und körperliches Subjekt im Film ermöglichen.

Subjekte und ihre Identitäten gelten nicht mehr als absolut und konstant, sondern als *embodied*, das heißt von ihren Erfahrungen definiert, und *embedded.* Sie sind abhängig von gesellschaftlichen und sozialen Diskursen (vgl. Butler 1993 & 2002). Die Filmwissenschaftlerin Pat Aufderheide (2000:215) bezeichnet *First Person Documentaries* als Symptom der und gleichzeitig Reaktion auf die Herausforderung, sich in der postmodernen Welt zu verorten. Wie diese *Manufactured Subjectivities* (Bruss 1980) im autobiografischen Dokumentarfilm konstruiert werden, darüber sollen die Filme auf diskursiver Ebene Auskunft geben.

- Wie und vor welchem Hintergrund werden im künstlerischen Dokumentarfilm unterschiedliche Formen von Selbst, Subjektivität und Identität produziert? Welche Bilder des Körpers und der Psyche entstehen in diesen selbstreflexiven, selbstexplorativen filmischen Diskursen?
- Wie entsteht ein Subjekt als Stimme, Körper und Blick im Filmtext?
- Welche Themen deckt die erste Person als Erzählmodus im spanischen Dokumentarfilm ab?
- Wo sind die analysierten Filme Dokumente und Spiegel bestimmter Subjektkulturen (Reckwitz 2006) und inwiefern wird in ihnen ein generationaler Bruch oder Wandel dargestellt?

Auf einer extratextuellen, medienhistorischen Ebene untersuche ich, wie die beobachteten Darstellungsstrategien mit aktuellen Veränderungen der Funktion des Dokumentarfilms innerhalb des Mediensystems und seiner Verschmelzung mit anderen audiovisuellen Diskursen in Zusammenhang stehen:

Der/die Filmemacher_in ist kein_e unsichtbare_r Dritte_r mehr, sondern tritt vor die Kamera und macht sich selbst, seine/ihre Erfahrungen und Emotionen zum Zentrum des Diskurses. Dieser Wandel zu einer *Ästhetik des Performativen*, den Fischer Lichte (2009) für das Theater ab den 1960er Jahren untersucht hat, steht in wesentlichem Zusammenhang mit der Ablösung des dominanten Wissenskonzepts von *Disembodied Knowledge* durch *Embodied Knowledge.* Diese Entwicklung ist in besonderer Weise auch auf die digitale Revolution zurückzuführen. Die Zuschauer_innen generiert ihr Wissen nicht über abstrakte, objektivierte Inhalte, sondern vermittelt über den Körper und die Erfahrungen des Filmemachers oder der Filmemacherin.

Diese Entwicklung lässt sich mit Andreas Reckwitz Theorien in seinem erst kürzlich er-

schienenen Buch *Die Erfindung der Kreativität* (2012) stichhaltig genre-, gattungs- und medienübergreifend begründen.

Diese Arbeit leistet erstens Neues, weil sie, wie weiter oben schon erwähnt, einen Korpus an Filmen des *Minor-Cinema* behandelt, die bisher keine wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhalten haben. Aufgrund der Entgrenzungstendenzen in der audiovisuellen Kunst halte ich es außerdem für nötig, über den Tellerrand einzelner Gattungen und Medien hinauszuschauen und nach größeren Dispositiven zu fragen. Ich wende deshalb für die Analyse dieser Filme eine Kombination aus Instrumenten und Theorien verschiedener Forschungsbereiche an: Filmwissenschaft, *Performance Studies* und Kultursoziologie. Das ermöglicht eine schrittweise Öffnung und Erweiterung der Fragestellung von der Mikroebene des Filmtexts bis zur kulturellen Ebene. Immer steht das Zusammenwirken von Mensch – Technik – und Diskurs, am konkreten Beispiel der Selbsttechnik Dokumentarfilm, im Fokus.

1.3 Forschungsstand

1993 war der kalifornische Filmtheoretiker Michael Renov Mitbegründer von *Visible Evidence*, einer interdisziplinären Konferenz zu Dokumentarfilm, die 2011 in New York zum bereits 18. Mal stattfand. Was als Treffen eines kleinen Kreises von Wissenschaftlerinnen wie Renov, Bill Nichols, Brian Winston oder Michael Chanan begann, ist heute eine Großveranstaltung, die ihre Vortragenden unter 400 Bewerber_innen selektieren kann. Diese Entwicklung illustriert den Zulauf, den die *Documentary Film Studies* in ihren vielen Spezialisierungen in den letzten Jahren erlebt haben.

Die Auseinandersetzung mit dem autobiografischen bzw. autoethnografischen (vgl. Russel 1999) Dokumentarfilm und seinen Überschneidungen mit dem Amateurfilm ist einer dieser Teilbereiche, zu dem die Arbeiten von Renov (2004), Lebow (2008 & 2012), Zimmermann (2000), Curtis (2006) oder Rascaroli (2009) zählen. Pionier- und nach wie vor zentrales Referenzwerk dieses Forschungsbereich ist Jim Lanes Dissertation *The Autobiographical Documentary in America* (2002). Die Dokumentarfilmforschung im anglophonen Raum legt einen klaren Fokus auf Filme, in denen in der ersten Person das *Embodied Knowledge* einer Zugehörigkeit zu einer bestimmten ethnischen oder sexuellen Minderheit reflektiert wird. Das ist in Spanien anders. Hier liegt wie in *1.1.* bereits ausgeführt ein wichtiges Augenmerk auf dem Konflikt zwischen Familiengedächtnis und kollektiven Geschichtsdiskursen. Für diesen Bereich sind Marianne Hirschs Konzept der *Postmemory* (2002 & 2008) und Frigga Haugs Überlegungen zur sozialwissenschaftlichen Methode der Erinnerungsarbeit (*Memory Work)* (2001) hilfreiche Bezugspunkte.

Neben Lanes Monographie haben weitere Dissertationen ebenfalls *Explorationen des Pri-*

vaten im amerikanischen Dokumentarfilm (Decker 1995), sowie den autobiografischen Dokumentarfilm im deutschsprachigen Kino (Niednagel 2005; Curtis 2006)[13] und im argentinischen Kino (Quílez 2009; Piedras 2012) zum Thema. Hinzu kommen Alisa Lebows Monographie *First Person Jewish* (2008) über Selbstrepräsentationen jüdischer Filmemacherinnen und der von ihr herausgegebene Sammelband *The Cinema of Me*: *The Self and Subjectivity in First Person Documentary* (2012). Letzterer enthält Efren Cuevas bereits erwähnten, sehr deskriptiven Überblicksartikel zu autobiografischem Dokumentarfilm in Spanien.[14] Ebenfalls nach der Redaktionsphase dieser Arbeit zu mir gelangt ist die bisher nur online veröffentlichte Doktorarbeit Ricard Mamblonas *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Analisis de los factores influyentes en la expansion del cine de lo real en la era digital* (2012). Ungewöhnlich an Mamblonas Herangehensweise ist, dass er kulturwissenschaftliche Überlegungen mit quantitativen Methoden aus der Sozialforschung kombiniert, um zu untersuchen in welcher Form das „Ich" der Filmemacherin in den Film Eingang findet. In vielen Überlegungen und Schlussfolgerungen überschneiden sich unsere beiden Arbeiten. Wir verwenden aufgrund der gemeinsamen Arbeitssprachen Spanisch und Englisch auch ähnliche Primärtexte. Es lohnt sich also für Leser_innen beide Texte vergleichend zu lesen. Was spanischsprachige Quelltexte betrifft, muss außerdem ein Sammelband erwähnt werden, der sich ebenfalls ausschließlich mit autobiografischen und essayistischen Filmen internationaler (nicht spanischer) Produktion auseinandersetzt: *Cineastas frente al espejo* (2008).

Wie schon in *1.1.* erwähnt, liegen im Gegensatz dazu zu Spanien mit Ausnahme kurzer Fallstudien in Torreiros (2010) Sammelband zu Dokumentarfilm in Katalonien und Efren Cuevas Artikeln (2011 & 2012) meines Wissens nach noch keine Publikationen vor.

Michael Renov (2004) und Catherine Russel (1999) zollen durch die Verwendung der Begriffe *Domestic Ethnography* bzw. *Autoethnography* der Tendenz vieler Filme Rechnung, nicht autobiografisch im eigentlichen Sinn zu sein, sondern sozusagen über den Umweg der Auseinandersetzung mit dem familiären „Anderen" das eigene Selbst auszuloten und schlagen hier eine Brücke zur Anthropologie (vgl. Reed-Danahay 1997). Beide Publikationen leisten Pionierarbeit zu Fragen nach den Zusammenhängen zwischen Subjekt und Mediendispositiv und sind zentrale Quelltexte der vorliegenden Arbeit.

In Sachen Theoriebildung und Forschung zu Dokumentarfilm in Spanien ist das Jahr 1997

[13] Im Gegensatz zu Curtis legt Niednagel in seiner thematisch ähnlich gelagerten Arbeit einen größeren Fokus auf die Auswirkungen von Veränderungen in der Materialität der Trägermedien auf die Verarbeitung der Inhalte. Curtis ihrerseits rekurriert auf phänomenologische Literatur. Ihre Definition von Dokumentarfilm nimmt (zu) starke Anleihen bei der literaturwissenschaftlichen Forschung.

[14] Diesen Artikel hat mit Efrén Cuevas freundlicherweise schon vor der Veröffentlichung des Bands zukommen lassen. Das Buch erschien schließlich erst Ende 2012 und konnte für die Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden.

wichtig: In diesem Jahr übersetzte der Filmtheoretiker und Kurator Josetxo Cerdán Bill Nichols *Representing Reality* (Nichols 1991) ins Spanische und wurden die beiden Masterstudiengänge zu Theorie und Praxis des künstlerischem Dokumentarfilms in Barcelona eröffnet (*vgl. Kap. 4.1.4.1*). Es folgten –meistens im Rahmen von Filmfestivals entstanden – eine Reihe von Sammelbänden unter der Herausgeberschaft von Cerdán, Català und Torreiro.[15] Im Zuge von *Documentamadrid* entstand außerdem ab 2005 die Buchreihe *Textos Documenta*, in der wichtige Entwicklungen des Genres ausgelotet werden.[16]

Wegen ihrer Aktualität sehr wichtige Quellen sind darüber hinaus zwei Fachzeitschriften: Zum einen das Online-Magazin *Blogs&Docs*[17], in dem junge Forscher_innen, Dokumentarfilmschaffende und Journalistinnen aus dem Umfeld der beiden Masterstudiengänge sich auf hohem Niveau mit Dokumentarfilm auseinandersetzen; zum anderen die spanische Ausgabe der *Cahiers du Cinema* (seit 2012 *Caimán Cuadernos de Cine*) die ebenfalls neue Tendenzen des spanischen Kinos abseits kommerzieller Kinosäle bespricht. Beide Zeitschriften kämpfen um ihr Überleben, während andere langgediente Foren der Auseinandersetzung mit spanischem Film ihren Kampf bereits aufgegeben haben: allen voran ist hier die renommierte Zeitschrift *Archivos de la Filmoteca* zu nennen, die mit Ende 2011 eingestellt wurde. *Blogs&Docs* wird seit 2006 erst zweimonatlich, dann vierteljährlich produziert und hat sich zum wichtigsten Organ für *Non-fiction* Film in Spanien entwickelt, das aber auch von Lateinamerikaner_inne_n intensiv genutzt wird. Kürzlich gelang es den Herausgeberinnen mittels Crowdfunding die nötigen 6000 Euro für ein weiteres Produktionsjahr zu sammeln. Auf Förderungen durch die öffentliche Hand darf nicht mehr gehofft werden. Zusätzlich existieren eine Reihe weiterer Online-Publikationen wie *A cuarta parede*, *Detour*, *Extraños en el Paraíso*, *Contrapicado*, *Lumière*, oder *Miradas de Cine*, um nur die spanischsprachigen Onlinemedien zu nennen.[18]

[15] Català 2001 und Català/Cerdán 2008; Torreiro/Cerdán 2005; Torreiro 2010; Sánchez Alarcón 2008; Weinrichter 2010.
[16] U.a.: Ortega 2005; Rodríguez 2008; Oroz/ De Pedro 2009; Cuevas 2009. Vgl. Webseite des Festivals: http://www.documentamadrid.com/publicaciones.php.
[17] Siehe: http://www.blogsandocs.com/.
[18] Zu den Webseiten der Online-Zeitschriften vgl. Literaturverzeichnis.

1.4 Der Schreibprozess und ich

Abb. 3: *Prokrastier*. c. Johanna Kurz (2011)[19].

Ein kulturwissenschaftliches Dissertationsprojekt ist zum Großteil Schreibtischarbeit. Es bedeutet, auf Basis von Theorien neue Theorien und Thesen aufzustellen. Zumeist bleibt man – für die Geisteswissenschaften gesprochen – Beobachter_in, soll objektiv und analytisch sein. Dabei ist die lange Zeit der Arbeit an der Dissertation schon auch ein sehr körperlicher Vorgang. Sei es nur darum, weil man dazu tendiert auf seinen Körper zu vergessen, bis dieser sich zu Wort meldet. Das Kreuz schmerzt, die Füße sind vom Sitzen schwer, in der Nacht kommt der Schlaf oft spät. Schreibblockaden strapazieren das innere Gleichgewicht, der innere Zensor ist ein hartnäckiger Gegner. Es arbeitet in einem.

Häufig steht man am Ende einer Teilrecherche, eines Gedankens an, und weiß nicht weiter. Manchmal weisen Zufälle oder merkwürdige Synergien mit Alltagserlebnissen neue Richtungen. Wie diesen Prozess im Rahmen des „Gebäudes“ einer Dissertation, einer narrativen Struktur darstellen? Und wie ihn (nur) in Worte fassen, vor allem wenn man mit audiovisuellen Medien zu tun hat, die aus einer komplexen Montage aus Bild, Sprache und Ton bestehen? Im Zusammenhang mit diesen Fragen und Zweifeln fand ich oft Parallelen zu Aussagen der Filmemacher_innen über die Erarbeitung ihrer dokumentarischen Filmprojekte. Wie sich den „Untersuchungsobjekten“, noch dazu eigene Angehörige, nähern, welche Form dafür wählen, welche Sequenzen letztlich in den Film hineinnehmen, wie die Aufnahmen und Ideen in eine endgültige Form bringen und wieweit das „Ich“ ins Zentrum stellen?

Eine Herausforderung dieses Forschungsprojekts war, dass alle Filme, auf die ich im Lauf meiner Recherchen stieß, dem Genre Dokumentarfilm angehören, sich aber innerhalb eines sehr breiten Spektrums bewegen. Ein Film kann zwar von einem *Voiceover* in der ersten Person getragen werden, deshalb aber trotzdem in seinem Aufbau dem klassischen „Nüchternheitsdiskurs“ folgen, den Nichols (1995) als typisch für den Dokumentarfilm be-

[19] *Prokrastier* setzt sich zusammen aus „prokrastinieren“ und „Tier“. Dieses Monster hat mir meine Mitbewohnerin Johanna Kurz gezeichnet, die meinen Schreibprozess hautnah miterlebt hat. Sie und meine beiden anderen Mitbewohnerinnen Andi und Lisi schenkten mir im selben Jahr folgendes Buch zum Geburtstag: Passig, Kathrin/Lobo, Sascha (2008): *Dinge geregelt kriegen ohne einen Funken Selbstdisziplin*. Berlin: Rowohlt. Folgende Widmung steht auf der ersten Seite: „Liebe Hanna, dieses sehr selbstsüchtige Geschenk soll dir helfen zu spülen, statt dich 3x umzuziehen! Ab jetzt wird nie mehr PROKRASTINIERT! Deine hoffnungsvolle WG. P.S.: Wir finden es allerdings gut, dass Du – statt Exposés zu schreiben – das Bad putzt (das bitte nicht ändern).“ Danke noch einmal, an dieser Stelle!

schreibt. Je mehr sich die Filmemacher_innen vom Referentiellen entfernen, desto mehr zählen Konzepte wie Erfahrung oder Körperlichkeit. Je mehr der Film innerhalb eines Kunstregisters produziert wird, desto dominanter werden Metadiskurse und selbstreferentielle Elemente.

Auf der einen Seite des Spektrums, angrenzend zur Reportage, steht beispielhaft *Bucarest, la memoria perdida* (2008). Albert Solé kommt aus dem Journalismus. Obwohl innerhalb des dokumentarischen Registers, ist *Bucarest* lehrbuchhaft nach *Storytelling* Prinzipien organisiert: 3-Akt Struktur, *Midpoint*, Wendepunkte, Klimax, geschlossenes Ende, linear erzählte Handlungsstränge. Der Diskurs spaltet sich auf in eine narrative Dimension – die Geschichte des Vaters innerhalb der Geschichte Spaniens wird nacherzählt – und eine metaphorische: inhaltlich, weil die Alzheimerkrankheit des Vaters mit einem kollektiven Prozess des Vergessens in Verbindung gebracht wird; diskursiv, durch die Montage von mehrdeutigen Bildern. Diese „subtilere“ Interpretation des Films tritt aber gegenüber seiner rhetorischen Funktion in den Hintergrund. Innerhalb der Diegese aufgeworfene Fragen werden auch in einem Erzähl- und Argumentationsbogen bis zum Ende hin beantwortet.

Filme wie *Nadar* (2008) oder *La madre que los parió* (2008) würde ich in der Mitte des Spektrums situieren: sie sind metadiskursiver und offener organisiert. Die Struktur von *Nadar* ist nicht so sehr geradlinig, sondern eher rhizomatisch. Die Regisseurin vergleicht die Erzählstränge des Films mit einem Baumstamm, von dem ausgehend immer neue Äste abzweigen. Manche Erzählungen werden angerissen, aber nicht weiter ausgeführt. Im Vergleich zu *Bucarest, la memoria perdida* (2008) fällt auf, dass die Bild-Ton Montage zu multiplen Interpretationen einlädt, die Bildsprache und *Mise en scène* neben der diegetischen eine figurative Funktion erfüllt, die Erzählung um viele Leerstellen gebaut ist.

Am entgegengesetzten Ende – angrenzend zur Videokunst und zum Experimentalfilm – stehen nun tatsächlich „postmoderne“ Filme wie die Arbeiten von Andrés Duque oder *Los Hijos*. Insbesondere bei *Los Materiales* (2010) haben dekonstruktive Elemente das Ruder übernommen: Nicht umsonst handelt es sich um einen Film, der aus den Abfällen eines „richtigen“ Dokumentarfilms über eine verlassene Region besteht. Weder auf der Kamera- noch auf der Tonebene lassen sich die „Erzählstimmen“ und Perspektiven konkreten Personen zuordnen. Alles Wesentliche ereignet sich im *Hors-Champs*. Die „Erzählstimmen“ sind in höchstem Maße unzuverlässig und wenig vertrauenserweckend.

Andres Duques *Color perro que huye* (2011) hingegen atmet an allen Ecken und in allen Ebenen (Bildmotive, Struktur, Perspektive) Körperlichkeit. Die Sequenzen sind in losen Assoziationsketten aneinandergereiht. Das Endprodukt lässt sich am ehesten als VJ-Remix des intimen digitalen Archivs des Regisseurs beschreiben. Es gibt keine erzählerische Moral weil wenig bis keine Narration, keine Abschluss und ein Verstehen erfolgt vor allem intui-

tiv, unter Einbeziehung aller Sinne, jedenfalls aber nonverbal.

Wie kann sich die wortfixierte Geisteswissenschaft mit Filmen des *Postcinema* Spektrums auseinandersetzen? Meiner Ansicht nach unter Zuhilfenahme einer Methodik, die in verschiedenen Disziplinen wildert, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven mit einem prozess-, körper- und erfahrungsorientierten, also subjektiven Wissenskonzept befasst haben.

Ich nehme deshalb Anleihen aus den *Performance Studies* genauso wie aus der kulturwissenschaftlichen Memorialforschung, der Kultursozologie oder der Biografiearbeit sozialwissenschaftlicher Prägung.

Das Subjektkonzept der Sozialwissenschaften orientiert sich wegen ihrer Praxisorientierung weiter an einem autonomen, rational agierenden Subjektbild. In geisteswissenschaftlichen Arbeiten ist wiederum die Frage, wieweit das „dezentrierte Subjekt" von Diskursen der Subjektformation schon zur Subjektivierung geworden ist, also auch in den Selbstpraktiken der Individuen umgesetzt wird. Wie meine kurze Beschreibung der Heterogenität des Filmkorpus vielleicht schon aufgezeigt hat, sind in diesen Filmen beide Subjektkonzepte – ein modernes und ein poststrukturalistisches – vertreten.

Wenn man diese Ausführungen über den Prozesscharakter jedes Lernprozesses weiterdenkt, scheint es naheliegend und konsequent, nicht oder nicht nur über Film zu schreiben, sondern selbst ein ähnliches Projekt umzusetzen, um dann die eigenen Erfahrungen zu reflektieren. Denn wenn man das in diesen *First-Person*-Filmen praktizierte Wissenskonzept auf die Forschung überträgt, müsste demnach auch die Glaubwürdigkeit des Wissenschaftlers oder der Wissenschaftlerin nicht mehr in seiner/ihrer neutral-uninvolvierten Beobachterposition bestehen, sondern im Gegenteil in seiner/ihrer Involviertheit und Teilnahme und daran anschließend in seiner/ihrer Selbstreflexion. Der Wahrheitsanspruch des Dokumentarfilms hat sich vom Erzählten auf die Person des Erzählers oder der Erzählerin, also zu einer Ethik des Erzählens verschoben (vgl. Català/Cerdán 2008).

Ich stehe noch am Anfang meiner Suche nach einer eigenen Form, Wissenschaft zu betreiben. Aber mir kommt vor es sollte eine Wissenschaft des Alltags sein – intersubjektiv, kollaborativ und systemisch –, die etwas produziert, das wieder an den Alltag zurückgegeben werden kann. Diese Überlegungen sind es, die die Methode des künstlerischen Forschens für mich attraktiv machen.

Ein signifikant auffälliger Anteil der Wissenschaftler_innen, die zu autobiografischem Dokumentarfilm theoretische Arbeiten publiziert haben, sind auch tatsächlich gleichzeitig Autoren und Autorinnen eigener autoethnografischer Filmprojekte: Michael Chanan (*The Politics of Documentary*, 2007) erzählt in *The American who electrified Russia* (USA 2009) die widersprüchliche Geschichte eines Cousins seiner Großmutter, Solomon Trone (1872-1969), kommunistischer Revolutionär und Manager von *General Electric* (erst in den USA, dann in

Russland).

> „A film about the role of the individual in history, and of history in the individual […] Drawing on archives both public and private, this is also a film about the gap between family memory and public knowledge of history—not the history we think we know, but another history, lived in another way.“[20]

Treyf[21] (Alisa Lebow/ Cynthia Madansky, USA 1998) ist ein autoethnografischer Dokumentarfilm über zwei jüdische und lesbische Künstlerinnen, die sich bei einem von gemeinsamen Freunden organisierten Pessach- Fest kennen- und lieben lernten. Mittels *Voiceover* in der ersten Person in Collage mit echten und fiktionalen Erziehungsfilmen, sowie Videoaufnahmen vom Alltag des Paars in New York und einer gemeinsamen Reise nach Israel, setzt sich Alisa Lebow (*First Person Jewish*, 2008 und *The Cinema of Me*, 2012) mit oft schwer vereinbaren multiplen Identitäten als Lesbe, Linke, Tochter europäischer Juden und Amerikanerin auseinander und verhandelt die Frage was vor diesem Hintergrund progressives, sekuläres Judentum bedeuten kann. Jim Lane hat nicht nur die erste Monographie zu Autobiografischem Dokumentarfilm verfasst (*The Autobiographical Documentary in America*, 2002), sondern ist selbst auch Autor mehrerer nicht näher genannter Dokumentarfilme. Robin Curtis, Kanadierin, lebt und arbeitet in Berlin. Ihre Dissertation (*Conscientious visceraliy*, 2006) setzt sich mit autobiografischen Filmproduktionen aus Deutschland auseinander. Sie ist ebenfalls nicht nur Theoretikerin, sondern auch Videomacherin und Kuratorin. Matt Niednagels in Princeton verfasste Dissertation ist eine weitere Auseinandersetzung mit performativen *1st person* Dokumentarfilmen aus Österreich, Deutschland und der Schweiz (*New German documentary: The discourse of personal Non-fiction in the age of media convergence*, 2004). Auch Niednagel ist selbst Filmemacher. Raquel Schefers theoretisches Abschlussprojekt *El Autorretrato en el Documental* (2008) ergänzte sie mit der Umsetzung eines autobiografisch-essayistischen Kurzfilms (Argentinien 2006, 16‘) über die Kolonialvergangenheit ihrer Großeltern in Mozambique. In *Weapons, Barons, New Men (Silawa, Mabwana, na Vijana)* re-montiert sie Super-8 *Footage* des Großvaters in der Absicht, die Familiengeschichte zu rekonstruieren, und setzt die Vergangenheit in Beziehung zu ihrer eigenen gegenwärtigen Lebenssituation in Buenos Aires. „Raquel’s images invade and colonize the representative space (and the apparatus) of her grandfather’s images“, beschreibt der Pressetext[22] einen Prozess der Aneignung, Dekonstruktion und Vergegenwärtigung, wie er auch in den hier analysierten Filmen praktiziert wird.

---

[20] Vgl. die Webseite von Michael Chanan: http://www.mchanan.com/video/the-american-who-electrified-russia/.
[21] *Treyf* bedeutet „Nicht kosher“ auf jiddisch. Vgl. den Eintrag zu Treyf im Katalog des Vertriebs *Women Make Movies*: http://www.wmm.com/filmcatalog/pages/c434.shtml.
[22] Vgl. die Webseite der Regisseurin: http://www.raquelschefer.com/wbnm.htm (13.3.2011).

Die enge Verknüpfung von Theorie und Praxis ist aber nicht nur in der englischsprachigen Forschung auffällig, sondern lässt sich auch in Spanien beobachten. Hier verbinden die betreffenden Personen allerdings eher Forschung, Lehre und Filmkritik einerseits mit Tätigkeiten als Kurator_in oder Produzent_in andererseits: Gonzalo de Pedro (in Torreiro 2010) ist Kurator für das *Punto de Vista* Festival, Stammkritiker bei den *Cahiers du Cinema España/Caimán Revista de Cine* und mit einem Film in der Schau *D-Generación* vertreten. Josetxo Cerdán war bis 2013 Leiter des *Punto de Vista* Festivals und hat 2012 etwa das prestigiöse *Flaherty Seminar*[23] kuratiert. Casimiro Torreiro programmiert das *Festival de Canarias*, Antonio Weinrichter etwa 2010 den Programmschwerpunkt zu Dokumentarfilm des *Festival de Donosti*. Elena Oroz hält Seminare zu Dokumentarfilmtheorie, ist Herausgeberin von *Blogs&Docs*, Filmkritikerin und Wissenschaftlerin (vgl. Kapitel zur aktuellen Dokfilmlandschaft in Spanien). Im Kapitel zur spanischen Dokumentarfilmszene werde ich ausführen, wie Doppelfunktionen vieler Schlüsselfiguren dieser Szene den Hype oder die Ablehnung bestimmter Filme erklären. Entgrenzung ist meiner Ansicht nach ein Schlüsselbegriff in vielen, eigentlich allen Analysefeldern: Auf Ebene des Texts, des Apparatus, der Produktion, Rezeption, Distribution, in der Verschränkung wissenschaftlicher Interdiskurse miteinander. Sie findet auch auf individueller Ebene statt.

Ich selbst war bisher – noch – nicht mutig genug, einen eigenen Film zu drehen. Es war und ist aber eine spannende Erfahrung als „maître ignorant“ (Rancière 1987) Studierende anzuleiten das zu tun, wozu man als Lehrende selbst nicht in der Lage ist, und im Rahmen einer Lehrveranstaltung selbst ein kurzes Video zu drehen und zu schneiden.[24]

Anstelle eines eigenen autobiografischen Films möchte ich doch zumindest – noch bevor ich in den Theorieteil meiner Arbeit einsteige – meine Erlebnisse bei einem Workshop zusammenfassen, an dem ich im Februar 2010 in Madrid teilgenommen habe.

Wir Teilnehmer_innen wurden dabei angeleitet, am Beispiel unserer eigenen Familiengeschichte und zeitgeschichtlichen Eingebundenheit autoethnografisch zu arbeiten und die Verschränkung zwischen dem familiären Alltag und den Ereignissen der großen Geschichte

[23] Ein von der Witwe Robert Flahertys gegründetes jährliches Treffen von Filmemacher_inne_n und Wissenschaftler_inne_n, das seit 1955 stattfindet. Jedes Jahr wird ein/e andere Kurator_in eingeladen, das Seminar zu leiten. Diese/r bestimmt das Rahmenthema und die Gastfilmemacher_innen. Vgl.: http://flahertyseminar.org/.

[24] Während bei theoretischen Filmanalysen die Besprechung des Inhalts oft zu viel Gewicht bekommt, drängen sich in der praktischen Arbeit Fragen zu Form und Apparatus von selbst auf. Wenn es nicht gelingt einen klaren Ton aus der Aufnahme zu filtern, wenn Störgeräusche auftreten oder die Kamera falsch eingestellt war und gar kein Ton vorhanden ist, wird die Bedeutung der oft vernachlässigten Tonebene bewußt. Was tun wenn der Wind und die Nebengeräusche lauter sind als die Stimme. Wann ist eine Einstellung bewusst lange gehalten, wann wirkt sie einfach langweilig? Wie setzt man sich selbst, die sozialen Akteurinnen in Szene? Wieviele Interviews verträgt ein Dokumentarfilm? Muss man alles aussprechen, oder lässt man manche Dinge bewußt offen? Wenn man sich mit den Eigenschaften des Mediums auseinandergesetzt hat, kann man auch fremde Produktionen mit anderen Augen sehen.

prozessorientiert zu erforschen. Gewisse innere Prozesse, die dabei ausgelöst werden, konnte ich in dieser beschränkten Zeit, in der Laborsituation eines intensiven aber kurzen Workshops, trotzdem erleben. Ich war mit den Methoden der Kursleiterin nicht immer einverstanden. Trotzdem hate das Seminar eine bis heute nachhallende Wirkung.

2 *„Mediabiografía“*: Erfahrungsbericht eines autoethnografischen Selbstversuchs

Der Workshop *Después de… Narrar la historia* fand vom 22.-26.2.2010 im *Museo Nacional Reina Sofia* (MNCARS) statt. Er wurde von Virginia Villaplana konzipiert und angeleitet und von Marta de Gonzalo und Publio Pérez Prieto begleitet.[25]

Virginia Villaplana forscht derzeit an der Universität Murcia und arbeitet sowohl künstlerisch als auch theoretisch zu Themen wie Erinnerungspolitik und Medienphilosophie, ist Videokünstlerin und Autorin. In ihrer Arbeit legt sie großen Wert auf kollaboratives, kollektives Arbeiten und praktiziert eine multiperspektivische Herangehensweise, die immer mehrere Medien und Methoden kombiniert.

Dabei greift sie auf medienphilosophische, kulturwissenschaftliche oder avantgardistische, experimentelle Kunstpraktiken zurück, die sie miteinander fusioniert. Die Künstlerin hat daraus eine eigene Methodik entwickelt, die sie „*Mediabiografía*“ nennt und die auf dem Prinzip der assoziativen Montage verschiedenster Bild- und Textelemente basiert.

Auf Grundlage der unter diesem Überbegriff zusammengefassten Methoden führt sie Workshops mit verschiedenen sozialen Gruppen durch (Jugendliche, strafgefangene Frauen, Künstler_innen oder Pädagog_innen)[26]. Villaplana versteht ihre Arbeit als politisch-emanzipatorische Praxis. Ihr Ziel ist, mit den Teilnehmer_inne_n der Workshops neue Handlungsspielräume und Optionen zu erarbeiten: „devolver a los relatos privados una potencialidad de resistencia“ (Villaplana 2010b).

Der genannte Workshop stand im Rahmen der Reihe *El instante de la memoria. Narrar la historia*[27] mit einmonatiger Laufzeit: Sie bestand aus Vorträgen, Videovorführungen, einer autoethnografischen Buchpublikation der Künstlerin mit dem gleichen Titel (vgl. Villaplana 2010a) sowie einer angeleiteten Exkursion zur Exhumierungsstätte eines Massengrabs aus

[25] Vgl. http://www.martaypublio.net/. Ein Künstlerpaar (geb. 1971 und 1973), das als Kollektiv arbeitet. Das verwendete künstlerische Medium ist Video, meist in Form von Videoinstallationen. Die bearbeiteten Themen sind ebenfalls *Desmemoria* und Erinnerungspolitik in Spanien. Die „Aufarbeitung“ der Vergangenheit mit künstlerischen und pädagogischen Mitteln soll neue Visionen für die Zukunft freilegen. Im Brotberuf sind beide Kunstlehrer_innen an öffentlichen Schulen. Villaplana und de Gonzalo/Pérez Prieto kollaborieren immer wieder und sind seit 2009 Initiator_inn_en von *LAS LINDES: Grupo de investigación y acción acerca de educación, arte y prácticas culturales*, einem Arbeitskreis, der monatlich im *CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles)* zusammentrifft.

[26] *El instante de la memoria* (Offlimits-mncars, 2010), *SoftFiction* (Consonni, Bilbao, 2009), *Diario de sueños intermitentes* (Musac, León, 2010), *Narrativas de la transición española* (Montevideo, 2009), *Poéticas de la resistencia* (Visor, Valencia, 2009-2010), *En una corta unidad del tiempo* (*Liquidación Total*, MediaLab Prado, Madrid, 2008), *Working Documents* (Centre de L´Imatge, Barcelona, 2008). *Relatos culturales sobre la violencia de género* (MNCARS, Madrid, 2005); *Imaginarios en Tránsito* (Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2007) und In/*security in a global context. The City of Women* (Ljubljana).

[27] Vgl. Beschreibung des Projekts auf: http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/pensamiento-y-debate/2010/narrar-la-historia.html (13.3.2011).

dem Bürgerkrieg in Valencia, das mit der Familiengeschichte der Künstlerin verknüpft ist. Die beteiligten Institutionen waren das MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia) sowie die unabhängige Galerie *Off-Limits*.

Es geht in diesem Projekt darum, die Postproduktion (sic!) der Erinnerung an die spanische *Transición* in der Gegenwart zu untersuchen und nach möglichen *Subtramas*, also Nebenhandlungen, der Supra-Erzählung zu suchen.

> "Comisariado por Virginia Villaplana, este proyecto centra su atención en la memoria histórico-visual de las fosas comunes motivadas por la represión franquista en Valencia. Aquí fueron enterradas, entre el 1 de abril de 1939 y el 31 de diciembre de 1945, miles de víctimas de ejecuciones extrajudiciales, torturas, palizas y malos tratos por parte del aparato represor de la autarquía franquista. Un espacio de conflicto y negación de la historia española, donde la ignorancia del proceso de exhumación y reconocimiento de los represaliados deja en entredicho el pacto democrático sobre el que se construyó la España de la *Transición*. Hace pocos años, algunas de estas fosas comunes de Valencia fueron cubiertas de cemento y sobre su memoria cimentada se construyeron nuevos nichos. *El instante de la memoria* es una mirada a este pasado reciente, intercalando relatos privados e investigaciones con las fotografías desarrolladas durante dos años en estas fosas, una denuncia realista y poética que habla de la necesidad de recuperar nuestra memoria reciente" (Reina Sofia 2010).

Der Workshop *Después de… El instante de la memoria* entspricht in Strukturierung und Methodik sowohl den Prinzipien des künstlerischen Forschens, als auch der Definition von Autoethnografie *(vgl. Kap. 3.3).*

Wir sehen, in diesem Konzept ist Vieles von dem enthalten, was Gegenstand dieser Arbeit ist: Die Verzahnung eigener Erfahrungen und Eindrücke mit Recherchen und Forschung sowie die Kontrastierung offizieller, medialisierter Geschichte mit dem Bodensatz der Alltagsgeschichte.

2.1 Soziohistorischer Zeithorizont

Der Titel des Workshops bezieht sich auf den gleichnamigen Kult-Dokumentarfilm von Cecilia und J.J. Bartolomé: *Después de…primera parte: no se os puede dejar solos* (1981) und *Después de….segunda parte: Atado y bien atado* (1983) (*vgl. Kap. 4.1.*). Beide Untertitel beziehen sich auf im öffentlichen Diskurs der *Transición* oft wiederholte Einschätzungen: Der Tod Francos habe die Spanier_innen orientierungslos zurückgelassen (*No se os puede dejar solos*) und Franco habe sichergestellt, dass das Land auch nach seinem Ableben in seinem Sinn weiterregiert wird. Angeblich habe er gesagt: „Todo queda atado y bien atado". Die beiden gingen über einen Zeitraum von 3 Jahren zwischen Frühjahr 1979 und Februar

1981 auf die Straße und sammelten Stimmungsbilder.[28] Der Dokumentarfilm lässt unterschiedliche Sektoren der spanischen Gesellschaft (Bäuerinnen, Frauen, Arbeiterinnen, Arbeitslose…) zu Wort kommen und behandelt politische Streitpunkte wie das *Ley de Amnistía*[29] oder die Diskussionen um die Legalisierung der Abtreibung[30] und der Scheidung[31].
Die Qualität dieses Films als historisches Dokument liegt darin, dass er Emotionen eingefangen hat, die in späteren Erzählungen von der *Transición* keinen Raum mehr finden: Wut, Enttäuschung, Revisionismus, politische Grabenkämpfe, ein gespaltenes, brodelndes Land in dem die sozialen und ökonomischen Weichen noch nicht gestellt waren. Hier treten also die *Subtramas* der offiziellen Erzählung der *Transición* mit voller Wucht zu Tage.

> „El film […] se acerca, en su organizado y tematizado recorrido, a las entrañas locales, autonómicas, estatales, sindicales, culturales y políticas de un país que se expresa lleno de rasguños y con unas abiertas ganas tambien de arañar, desde el registro de episodios puntuales con diferente tinte dramático. Episodios en los que los protagonistas se manifiestan ansiosos de seguir muriendo y matando, otros dispuestos a pisar firme y exigir cambios para poder empezar a vivir de otra manera, nombrar de otra manera su pasado y situarse desde otro orden en el presente. Una sociedad dispuesta a redefinirse, por una parte, y por otra nada dispuesta a dejarse aparcar e silenciar; una desencantada por la evidente disonancia entre lo que ha esperado y espera de estos cambios y otra impaciente de mano dura ante la fractura evidente de su imaginario totalitario“ (Selva i Masoliver 2001:275).

Diese Phase nahm spätestens mit dem Putschversuch des 23-F 1981 ein jähes Ende. Ängste über ein erneutes Aufbrechen alter Grabenkämpfe schienen bestätigt. Die Ausverhandlung bricht ab und weicht endgültig dem *Pacto del silencio*. Die Vergangenheit wurde aus dem demokratischen Konsolidierungsprozess ausgeklammert.
In Teil 2 von *Después de….* werden Politikerinnen unterschiedlicher Orientierungen interviewt. Er zeigt, dass die politischen Parteien, von denen einige über 35 Jahre lang verboten gewesen waren, in vieler Hinsicht nicht auf die Straße hörten, sondern Eigeninteressen verfolgten. Man wollte freie Wahlen, mitregieren.[32]

---

[28] Am Filmplakat stand: “rodada entre la gente de la calle donde se ha dado voz a todo el que quiera hablar”.
[29] Ein Gesetz aus dem Jahr 1977, das den Verzicht des Staates auf juristische Verfolgung von Menschenrechtsverletzungen und politisch motivierten Delikten bedeutet, die zwischen dem 18. Juli 1936 (Putsch der Volksfrontregierung unter Führung Francos und Beginn des Bürgerkriegst) und dem 15. Dezember 1976 (Tag des *Referendum sobre la reforma política*, das die Demokratisierung einleitete) begangen wurden.
[30] Die Abtreibung blieb in Spanien bis 1985 illegal. Der freiwillige Schwangerschaftsabbruch ohne medizinische, eugenische oder forensische Motive ist aber erst seit 2010 legal. Das Gesetz soll aktuell auf Wunsch des regierenden Partido Popular wieder rückgängig gemacht werden.
[31] Scheidung war in Spanien unter der Volksfrontregierung (*2da República*) ab 1932 legal, wurde unter Franco abgeschafft und erst im Jahr 1981 wieder legalisiert. Während der Diktatur waren Frauen in ihren Rechten stark beschnitten: Ihnen war nicht erlaubt ein Bankkonto zu eröffnen, ein Auto zu kaufen oder einen Job anzunehmen, ohne vorherige Erlaubnis ihres Ehemanns.
[32] Die gleiche Opposition zwischen taktisch-strategischem Polit-Establishment und dem Willen der Stras-

> „La intención es cuestionar la narración clásica de la *Transición* que subraya el papel que representó la clase política y obvia a otro sujeto de la historia: el movimiento obrero, las asociaciones de vecinas, las feministas, los gays, las lesbianas“ (Villaplana in: De Llano 2010).

Diese Beschreibung erklärt die Referenz auf diesen emblematischen Film des aktivistischen Gegenkinos der 1970er: seine emanzipatorische, widerständige Kraft besteht darin, andere Subjekte der Geschichte sichtbar zu machen. Der Film zeigt und der Workshop sollte uns Teilnehmer_inne_n vor Augen führen, dass gesellschaftliche Umbruchphasen sich nicht in einer einzigen, reibungslosen Erzählung beschreiben lassen.

Heute befindet sich Spanien – wenn auch in einem globalisierteren Kontext – genau wie nach dem Tod Francos in einer erzwungenen Neuorientierung. Die Leiterzählung der *Transición* führte das Land in wesentlichen Bereichen in eine Sackgasse. „La crisis“ breitet sich seit 2008 auf immer breitere Gesellschaftsschichten aus. Ende ist keines in Sicht.

Phasen des sozialen Wandels kennzeichnen sich durch soziale Konfrontation, aus der bestimmte Diskurse in Folge als Leiterzählungen hervorgehen. Dahinter stehen aber eine Menge anderer Erzählungen. Im Februar 2010, als wir uns in diesem „Geschichtslaboratorium“ zusammenfanden, zeichnete sich bereits klar ab wie schwer Spanien an den Konsequenzen der Wirtschaftskrise zu tragen hat. Das verstärkte den in der Linken ohnehin vorhandenen Impuls, in der Vergangenheit erstens nach Ursachen für die Krise zu suchen und zweitens vielleicht auch nach Handlungsanleitungen für einen Weg aus ihr heraus. Dabei nimmt die Revision der *Transición* einen zentralen Platz ein.

Die *Transición* wird im offiziellen Narrativ als Läuterungsmoment erzählt, in dem das Land wieder zu einem sozialen Konsens gefunden habe und so der wirtschaftliche Aufschwung, der Weg nach „Europa“ sich konsolidieren konnte. Durch die Vermeidung eines tatsächlichen Bruchs, so die Argumentation linker Stimmen, wurden aber auch oligarchische Machtstrukturen aufrechterhalten. Die neoliberale Ideologie konnte auf Basis einer vor allem wirtschaftlichen Kontinuität mit dem Spanien vor Francos Tod möglicherweise freier wuchern als in Ländern mit einer längeren demokratischen Tradition.

Für die „Gegenkultur“ ist die *Transición* zusätzlich ein entscheidender Moment, weil mit dem *Pacto de silencio* und der *Ley de amnistía* auch zu einem Gutteil auf die großen Erzählungen der Linken verzichtet wurde und das etwa 10 Jahre, bevor mit dem Fall des eisernen Vorhangs auch in anderen Ländern die sozialutopischen Erzählungen zugunsten einer weit pragmatischeren Position begraben wurden. Stichwort: *Eurokommunismus (vgl. Kap. 4.4.)*. Die kommunistische Partei schrumpfte auf ein bedeutungsloses Niveau. Die große Erzählung des Kommunismus machte aber nun bekanntlich nicht einem Vakuum

---

se nach Veränderung stellt Pere Portabella in *Informe general* (1976) her.

Platz. Es gab dann zumindest in der westlichen Welt einfach nur mehr eine große Erzählung, und zwar die des Neoliberalismus. Diese büßte, wie man heute den Eindruck hat, nicht einmal durch geplatzte Immobilienblase, Bankenkrise und Eurorettungsschirm an Wirkkraft ein.

Zusammenfassend hat Virginia Villaplanas Workshop zum Ziel politische, historische und wirtschaftliche Konsequenzen von hegemonialen Narrativen zu untersuchen. Mit der Methode der *Mediabiografía* schafft sie ein Instrumentarium diese zu hinterfragen, indem soziale Konflikte sichtbar gemacht werden, die von der/den Supraerzählung(en) verdeckt wurden.

In diesem Bodensatz dominanter Narrative warten Traditionen und Handlungsstrategien auf Wiederentdeckung, an die man heute anschließen kann, wenn man nach Möglichkeiten zur Veränderung sucht. „Nuestra generación quiere ver más allà del relato oficial del paso del franquismo a la democracia y saber que ahí no está toda la verdad, que la memoria hegemónica no es la única que existe“ (María Ruido in De Llano 2010).

2.1.1 Exkurs: Los *Iaioflautas*

Eine kleine Geschichte, die diese momentane Suche nach Anschluss an verschüttete Erzählstränge der Geschichte verdeutlicht: Der 15-M 2011 war zwar gefolgt von einem Machtwechsel. Die regierende PSOE wurde abgewählt und die PP gewann mit absoluter Mehrheit. Es kam aber trotz 15-M zu keinem Systemwechsel. Darüber hinaus herrscht ohnehin innerhalb der sehr heterogenen „Bewegung“ eher Unklarheit darüber, wie sich dieser gestalten könnte.

Democracia real ya und andere Teilgruppierungen des 15-M sind trotzdem weiter in den *Barrios* der Städte aktiv, halten Versammlungen ab, organisieren Protestmärsche, gehen juristisch gegen den Staat vor (z.B. Sammelklage gegen *Bankia*) und üben andere performative Strategien des zivilen Protests:[33] Seit einigen Monaten wurde von spanischen Demonstranten und Demonstrantinnen die in Argentinien während der Wirtschaftskrise erfundene Aktionsform des *Escrache* aufgegriffen und versetzt derzeit Politikerinnen in Angst und Schrecken: Dabei verlegen die Demonstrant_inn_en ihre Protestaktionen vor die privaten Wohnsitze der Politiker_innen, um sie vor ihrer Nachbarschaft bloßzustellen.

Die Protestierenden wurden von konservativen Medien als Horde von *„Perroflautas“* beschimpft. *Perroflautas* ist ein abwertender Begriff für junge und nicht mehr ganz so junge Erwachsene, die angeblich keiner regulären Arbeit nachgehen, ihre Haare lange tragen und immer in Begleitung ihrer Hunde auftreten, für die sie um Geld betteln.

[33]Link zu einer Protestaktion der Künstlergruppe flo6x8: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=iop2b3oq1O0 (13.3.2011).

Abb. 4: Die *Iaioflautas*.
Quelle: kaosenlared.net.

Abb. 5: *Iaioflautas* Murcia.
Quelle:www.murcia.iaioflautas.org.

Der 15-M und die daraus enstandene Bewegung spricht aber entgegen dieser Darstellung ein sehr breites Spektrum an Menschen an, darunter auch Pensionist_inn_en. Einige von ihnen griffen diese Verunglimpfung auf und gründeten die Bewegung der *Iaioflautas*.

Ihre Enkel können von der Großelterngeneration in Sachen politischer Basisarbeit auch tatsächlich noch einiges lernen, denn viele der *Iaios* waren schon während der Diktatur in Bürgerrechtsbewegungen aktiv. Die *Iaioflautas* machen *Caceroladas*[34], *Sit-ins* oder besetzen Bankfilialen. Auf ihrer Webseite, wo man auch Videos sämtlicher Aktionen findet, schreiben sie:

> **Somos la generación que luchó y consiguió una vida mejor para sus hijos e hijas.** Ahora están poniendo el futuro de nuestras hijas y nietas en peligro. Estamos orgullosas de la respuesta social y del empuje que están mostrando las nuevas generaciones en la lucha por una democracia digna de este nombre y por la justicia social, contra los banqueros y los políticos cómplices. Estamos a su lado, de sentimiento, a las asambleas de barrio y también a la acción. Si quieren descalificar su valentía llamándolos "perroflautas", a nosotras nos pueden llamar "iaioflautas". [35]

Diese Anekdote ist eine von vielen um zu zeigen, dass Spanien sich in einer Phase der Reideologisierung einer breiteren Bevölkerungsschicht befindet, in der nach Anschlüssen an mehr oder weniger verschütteten Traditionen sozialer Bewegungen gefahndet wird. [36]

Ein sehr aktiver *Iaioflauta* ist der Soziologe Vicenc Navarro, Jahrgang 1937.[37] Navarro, ein aktiver Sozialist, verbrachte viele Jahre im Exil. Seine wissenschaftliche Laufbahn verlief in Schweden, Großbritannien und den USA. Aktuell hat er einen Lehrstuhl an der Universidad

[34] *Caceroladas* wurden ebenfalls in Argentinien erfunden: Dabei wird mit Töpfen und anderen Alltagsgegenständen Lärm gemacht.
[35] Manifest der *Iaioflautas* auf: http://www.iaioflautas.org/el-nostre-manifest/ (12.5.2011).
[36] Politisch immer wichtiger wird derzeit noch eine weitere Bürgerbewegung des 15-M, die *Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH)*, eine parteiunabhängige Selbsthilfegruppe von Opfern der Hypothekenkrise. Im Zuge ihrer Kampagne *Stop Desahucios* verhindern Aktivist_inn_en durch Blockaden die Delogierung von zahlungsunfähigen Schuldner_inne_n.
[37] Sein Buch *El subdesarrollo social de España* (2006) war eine wichtige Diskussionsgrundlage für den Workshop.

Pompeu Fabra. Der unermüdliche Navarro ist Kolumnenschreiber für *El País, La Vanguardia* und *El Público* und führt einen eigenen Blog. In der politisch bewegten Jugend Spaniens wird seine Meinung gehört.[38]

In *El subdesarrollo social de España* (2006) durchleuchtet Navarro den spanischen Wohlfahrtsstaat (oder das, was von ihm übrig blieb) auf seine Strukturen und Defekte. Eine zentrale These Navarros besagt, dass – vermutlich nicht nur in Spanien – die Existenz unterschiedlicher sozialer Klassen mit naturgemäß sehr unterschiedlichen bzw. entgegengesetzten Interessen geleugnet wird. Insbesondere vertritt er die Ansicht, dass die Selbstwahrnehmung und die tatsächliche Verteilung des Reichtums lange weit auseinanderklafften: Im Vorkrisen-Spanien zählte sich eine breite Bevölkerungsgruppe zur Mittelschicht. Fast niemand mehr hätte sich als der Arbeiterklasse zugehörig wahrgenommen.

In der Krise treten lange ignorierte oder von der Konsumgesellschaft verdeckte Klassenkonflikte plötzlich wieder zutage und können nicht mehr ignoriert werden. Viele Spanier_innen fallen aus der angeblichen Mittelschicht in ein Prekariat. Dafür gibt es historische Ursachen, die insbesondere in der Diktatur zu finden sind. Auf dem Filmplakat von *Después de…* stand geschrieben: „Un pasado muerto, sin enterrar, un presente acosado que quiere vivir".[39]

Villaplanas Workshop schließt an den geschichtskonstruktivistischen Ansatz von der Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart an. Zentral ist der Begriff des *Hors-Champs*, des *Fuera de Campo.* Sowohl auf Ebene der Narrative als auch auf visueller Ebene steht im Zentrum des Interesses, was nicht repräsentiert wurde. Im Mittelpunkt steht die Idee, dass man die Repräsentation wie ein Negativ auch umdrehen könnte und eine völlig neue Sicht auf die Geschichte bekommen könnte.

2.2 Beschreibung des Workshop Ablaufs

Despues de…Narrar la historia hatte mit mir 12 Teilnehmer_innen, darunter in der Mehrzahl Künstler_innen, die sich in ihren Produktionen ebenfalls mit Geschichtspolitiken auseinandersetzen. Alle Teilnehmer_innen brachten eine gewisse Vorbildung betreffend der Fragestellungen des Workshops mit

Uns alle, die Seminarleiter_innen inklusive, verband ein gemeinsamer generationaler Zeithorizont, also auch eine ähnliche Perspektive auf die *Transición*.[40] Ich und ein Austauschstudent aus Brasilien waren die einzigen ausländischen Teilnehmer_innen. Als Vorberei-

[38] Zuletzt 2011: Navarro/Torres/Garzón Alberto 2011. Das Buch ist frei downloadbar unter: http://www.attac.es/uploads/Hay-alternativas-web.pdf

[39] Dieses gleiche Motto steht auch hinter *El desencanto* oder *Informe general*. Überall ist der Diktator ein Untoter, der die Gegenwart heimsucht.

[40] In Anlehnung an Resina (2000) und Vilarós (1998) beziehe ich mich mit diesem Begriff auf den Zeitraum vom Tod Francos im Bett 1975 bis zu den olympischen Spielen in Barcelona 1992.

tung waren 12 digitale Dateien (Fotos, Filme, Plakate, Zeitungsausschnitte, Zeichnungen, Musik) mitzubringen. Es sollten Dokumente sein, die man mit der eigenen Familie oder dem eigenen Leben im Referenzbereich der spanischen *Transición* in Verbindung brachte und/oder die man als typisch und ikonisch für diese Zeit erachtete.

Abb. 6: Private Fotos und mediale Bilder verbinden sich zum persönlichen „Imaginario“.

Jede_r sollte mit seinem/ihrem höchsteigenen *Imaginario* der *Transición* in den Workshop hineingehen, das sowohl persönliche und emotionale Erlebniserinnerung wie kollektivere Bildschätze und Vorstellungswelten abdeckte.

Nach einer ausgedehnten Vorstellrunde moderierten die Leiter_innen ein Brainstorming, in dem unsere Begriffsassoziationen zur *Transición* gesammelt wurden. Diese Begriffe wurden in der Gruppe diskutiert, durch weitere ergänzt und dann gemeinsam an einer Pinnwand angebracht. Es ergab sich eine Begriffs- und Assoziationswolke, die das Thema absteckte (siehe Fotos) und die nunmehr die Vorstellungen der anwesenden Gruppe repräsentierte.

Abb. 7: Brainstorming. Quelle: Facebook Gruppe des Workshops.

Nach einem Impulsreferat zu theoretischen Konzepten auf denen das Seminar aufbaute, folgte auf Basis des kollektiven Zwischenergebnisses eine individuelle Auseinandersetzung mit dem mitgebrachten Material. Auf einem großen Transparent arbeitete jede für sich mit Klebstoff und Schere an einer Collage, die die mittlerweile ausgedruckten (großteils) Bilddateien zueinander in Beziehung setzte. Auf diese Weise kam es zu einer ersten „Im-Kopf-Montage“ der textlichen und visuellen, der kollektiven und persönlichen Dimension des Themas.

Abb. 8: Wand mit Bildcollagen. Quelle: Villaplana (2010a).

Diese visuelle Collage wurde in Folge zum auslösenden Impuls für zwölf Erzählungen. Der „Bilder"geschichte waren keine Genregrenzen gesetzt: Sie konnte an tatsächlichen Familienerzählungen orientiert sein oder ganz erfunden. Manche, wie auch ich, erzählten aus der Perspektive ihrer Eltern oder Großeltern, in der ersten oder dritten Person. Andere beschrieben ihre eigenen Gedanken. Zurück im Plenum wurden die Texte vorgelesen und besprochen. In einem therapeutisch anmutenden Setting kommentierten wir anderen, welche Assoziationen die Erzählungen und Bildcollagen in uns auslösten.

Villaplana (2010b) selbst fasst den Ablauf, den ich hier beschrieben habe, folgendermaßen zusammen:

> „La *Mediabiografía* es una metodología interdisciplinar, se expande en la experimentación con relatos que comportan palabra e imagen y donde intervienen distintas colectividades y redes de personas en el que mediante un sistema de laboratorio o taller nómada se propone a quienes colaboran en él formas de experimentar relatos y crear narrativas a partir de archivos personales digitales."

Die Ergebnisse der Bild-Text-Montage gingen nicht nur mir sichtlich nahe. Die Methode hatte aus meinem Unterbewusstsein Querbezüge zwischen Familien- und Makrogeschichte gefischt, die weit mehr als reine Erzählungen ins Mark familiärer Konflikte trafen. Im Gegensatz zu psychotherapeutischen Methoden steht aber die politische Komponente der Auseinandersetzung mit Familie und Privatsphäre und deren subjektkulturelle Unterworfenheit immer im Vordergrund. Nicht der Einzelne, sondern seine Rolle als Teil des Kollektivs wird bearbeitet. „La memoria no está en nosotros, somos nosotros quienes nos movemos en una memoria-Ser, en una memoria-mundo" (Villaplana 2006).

Meine Collage mixte Kindheitsfotos von mir, Jugendfotos meiner Eltern und Fotos meiner Familie mütterlicherseits, die von einem kleinen Bauernhof im oberösterreichischen Mühlviertel abstammt, mit Bilddokumenten, die ich im Internet gefunden hatte: Eine barbusige Frau neben einem bekleideten, gierig gaffenden Politiker symbolisierte den *Destape*[41]; De-

[41] Bezeichnet den Moment der gesellschaftlichen Liberalisierung nach Auflockerung und dann Abschaffung der Zensur, an dem das Publikum in den Massenmedien mit „nackten Tatsachen" konfrontiert wurde.

monstrantinnen auf der Straße den *Desencanto*[42]; aus dem österreichischen politischen Kontext der gleichen Zeit wählte ich ein Foto Kurt Waldheims in der SS-Uniform und ein Porträt Bruno Kreiskys sowie ein Anti-AKW Symbol. Vervollständigt wurde meine Sammlung von zwei Fotos, die ich von der Webseite der spanischen TV-Serie *Cuéntame como pasó* kopiert hatte.[43]

Abb. 9: Digitale Nachstellung meiner *Mediabiografía* – Wandcollage.

Der dazugehörige Text lautet folgendermaßen:

> „Ella es joven, alegre, contenta en su vida de refugiada, con su nueva familia elegida, de amigos, de almas o espíritus familiares. La agarran sus amigos, la rodean y la protegen. La familia biológica, en otro mundo y otro tiempo. La familia ideal no existe. Los hermanos pequeños entienden poco de lo que le pasa a la gran hermana que es como la gran ausente, que ha dejado la familia antes de hacerse hermana de verdad. Caras optimistas frente a quien hace las fotos, la hermana, pero miradas escépticas. Por la tarde la hermana vuelve a la ciudad. Ellos se quedarán. Pesa la violencia de la autoridad como una sombra.

[42] *Vgl. Kap. 4.1.2*. „Desencanto“ lässt sich ungefähr mit Ernüchterung, Entzauberung oder Desillusionierung übersetzen und beschreibt die Enttäuschung mancher Gruppen darüber, dass es nach dem Tod Francos zu keinem wirklichen Systemwechsel kam.

[43] Das Publikum war aufgefordert, private Fotos einzuschicken, die aus der Zeit der Serie stammte. Sie erzählt die Geschichte der Familie Alcántara und ihrer Nachbar_inne_nvon den letzten Jahren des Franquismus bis in die späten 1980er Jahre aus der Sicht des jüngsten von drei Kindern. Vgl. zu Nostalgie im spanischen Fernsehen auch: Hatzmann 2011.

> *My home is my castle*. ¿Pero qué pasa dentro de las casas? ¿Y qué esconde la generación anterior detrás de sus promesas del futuro? ¿Todo cambiado pero todo igual? Hay que redefinir la libertad cada día de nuevo, desconfiarse, no caer en la trampa de dejar a los otros ocupar las palabras, los lugares que hemos inventado nosotros.“

Die Anordnung der Bilder verrät in unterschiedlichen Konnotationen wiederkehrende Konzepte, die – für mich – meine Familiengeschichte mit der Kollektivgeschichte verbanden: häusliche Gewalt, patriarchaler Autoritarismus und Staatsgewalt; als deren positiv besetzter Gegenpol eine Gemeinschaft aus einer gewählten Familie, die die biologische Familie ablöste und von der biologischen Familie befreite.

Davor hatten wir die digitalen Bilddateien auf einem einfachen schwarz-weiß Drucker ausgedruckt. Die Gleichfärbung der Bilder hat den (beabsichtigten oder unbeabsichtigten) Effekt, private und kollektive Ebene anzunähern. Diese Desnivellierung findet aber genau genommen schon einen Schritt davor statt. Dann nämlich, wenn man alle Dateien – die eigenen und die aus dem Internet gefischten – auf seiner Festplatte im gleichen Ordner abspeichert und sie sich so zu Eigen macht. *Mediabiografía* greift digitale Praktiken des Remix oder Samplings auf wie ich sie in Kapitel 4.7. am Beispiel Andres Duques beschreibe und „re-analogisiert“ sie.

Ohne genauer auf meine Familiengeschichte eingehen zu wollen, hat die Methode mir geholfen, Dinge in einem Zusammenhang zu sehen, die mich für sich genommen alle schon beschäftigt hatten. Ich wurde aber nicht dazu gezwungen die Verflechtungen zu definieren oder auszuformulieren. Ich bekam sie lediglich in all ihrer Ambivalenz und Subjektivität „vor Augen geführt“.

Ebenfalls beeindruckt war ich von den Parallelen zwischen den Geschichten und Collagen der unterschiedlichen Teilnehmer_innen. In der an die Verlesung der Geschichten anschließenden Diskussion lenkte die Leiterin das Gespräch immer wieder auf das Unsichtbare, das *Hors Champs* in den Familienfotos. Familienfotos genauso wie *Homevideo*s sind – im Jargon der Subjektanalyse – Selbsttechniken, die ein Glücksideal dokumentieren, das in höchstem Maß von Diskursen der Subjektformierung geprägt ist. Codes, die einer bestimmten, nationenübergreifenden Subjektkultur zugundeliegenden, bewirken, dass sich Familienfotos bei aller Individualität auch über Staatsgrenzen hinaus so ähnlich sind. Man kann die Modelle gelungener Subjektivierungen in ihnen lesen und aus dem was nicht gezeigt wird die Antimodelle schlussfolgern. Denn was nicht in diesen (visuellen und sprachlichen) „Erzählungen“ des Albums Platz findet, ist als Leerstelle trotzdem gegenwärtig.

Mediabiografía ist eine Methode, die auch Nicht-Wissenschaftlerinnen und Nicht-Künstler_innen ermöglicht einen kollektiven, visuellen und sprachlichen Spiegel ihrer eigenen Erfahrungen zu produzieren. Diese werden aber gleichzeitig entindividualisiert, indem das Prozedere Kontinuitäten, Schnittmengen und Wiederholungen mit anderen „Subjekten“

aufzeigt und keine strenge Unterscheidung zwischen direkter und medienvermittelter Erfahrung trifft. Die Montage aus Bild und Sprache entkommt der Linearität rein sprachlicher Erzählungen und entspricht eher einem unterbewussten „Spinnennetz“ verschiedenster Subjektivitäten ohne temporäre Ordnung.

Diese „Technik des Selbstverstehens“ schafft Bewusstsein und Solidarität zwischen den Teilnehmer_inne_n. Die Ergänzung des „von der Kultur Kadrierten“ durch das, was außen vor geblieben ist, erweitert den Standpunkt und möglicherweise auch die Handlungsoptionen.

Subjektivierung ist dabei innerhalb eines lokalen Dispositivs immer nicht nur durch Diskurse und Praktiken vermittelt und produziert, sondern auch durch Technologien. „La tecnología se muestra como nexo de la vida y como parte ésta su registro, archivo y sampleado, tiene su origen en la intención de crear relatos colaborativos que observen la transformación de la vida cotidiana“ (Villaplana 2006).

> „La mediabiografía como concepto experimental en la práctica se interroga sobre la „tecnología de la memoria“ como depósito y ampliación de las imágenes y su narración. La *Mediabiografía* es un ejercicio de retorno al futuro frente a los grandes relatos conmemorativos hegemónicos del pasado histórico. Frente la la memoria edulcorada de la historia y la política que se disuelven en la esfera global mediática. La metodología de la *Mediabiografía* formaría parte de una micropolítica, mediante la que devolver a los relatos privados una potencialidad de resistencia“ (ebda.).

2.3 Theoriehintergrund

Eine Handlungsanleitung Villaplanas während des Workshops an uns Teilnehmer_innen war: „buscar el extrañamiento en algo muy cercano“, das uns Naheliegende mit fremden Augen betrachten. Wir sollen das, was uns am nächsten ist, aus einer Position der Distanzierung ethnografisch untersuchen. Die Distanzierung oder Verfremdung wird bewirkt durch Techniken, die Villaplana aus drei Quellen bezieht:

2.3.1 Quelle 1: Avantgarde- und Experimentalfilm

Erste Quelle ist der Experimental und Avantgardefilm: Sie zitiert das *New American Cinema* der 40er und 50er Jahre (Maya Deren, Jonas Mekas), das europäische „Cine de ruptura“ der 1960er und 70er (Chris Marker, J.L. Godard, Straub/Huillet, Alexander Kluge, Werner Herzog) und den *Post-vérité* Dokumentarfilm ab den 1970ern (Harun Farcki, Peter Forgacs, Su Friedrich, Abigail Child) (vgl. Renov 2004). Insbesondere interessierte Villaplana (vgl. 2006 und 2010b) an diesen Filmen ihre Herangehensweise an die Montage und ihre Lektüre des Archivs, sowie andere audiovisuelle Techniken der Dekonstruktion und Selbstreflexivität.

2.3.2 Quelle 2: Theorien zu *Postmemory*-Phänomenen

Zweite Quelle sind kulturwissenschaftliche Theorien zu den Mechanismen des Erinnerns und zur *Memoria posproducida*. Marianne Hirsch untersucht in ihren Arbeiten Erinnerung als ein Phänomen, das nicht auf unmittelbares Erleben beschränkt bleiben muss, sondern auch auf einem vermittelten Erleben bestimmter Ereignisse basieren kann. Sie beruft sich dabei auf die Idee eines „Körpergedächtnisse“: Non-verbale Kommunikation in Familien überträgt Erfahrungen, die nicht wir, sondern unsere Eltern gemacht haben. Der Erfahrungstransfer findet über „the language of family, the language of the body“ (Hirsch 2008:112) statt.

> „Postmemorial work, I want to suggest — and this is the central point of my argument in this essay — strives to reactivate and reembody more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression.” (Hirsch 2008:111)

Alison Landsberg arbeitet ebenfalls an einer Erweiterung des Erinnerungsbegriffs auf vermittelte Erfahrungen. Auch Medientechnologien ermöglichen Individuen, Erinnerungen an Erfahrungen zu haben, die sie nicht selbst gemacht haben. Diese Ebene des Gedächtnisses bezeichnet Landsberg als *Prosthetic Memory*:

> „This new form of memory […] emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theater or museum. In this moment of contact, an experience occurs through which the person sutures himself or herself into a larger history […]. In the process that I am describing, the person does not simply apprehend a historical narrative but takes on a more personal, deeply felt memory of a past event through which he or she did not live. The resulting prosthetic memory has the ability to shape that person’s subjectivity and politics“ (Landsberg 2004:2).

Die Erfahrungen, die der/die Kinogeher_in durch das Kinoerlebnis macht, können — wenn es nach Landsberg — geht genauso bedeutend für die Konstruktion oder Dekonstruktion der Identität des Zusehers oder der Zuseherin sein, wie in der außerfilmischen Welt gemachte Erfahrungen (vgl. Landsberg 1995:178).

Die Relevanz dieses erweiterten Verständnisses von Erinnerung und Erfahrung lässt sich besonders deutlich am aktuellen Kompilationsfilm beobachten: Auf unserer Festplatte, unserer digitalen „Erinnerungsbank“ (Duque in Reviriego 2011), haben wir neben unseren Familienfotos und Videos gleichberechtigt tausende Megabites von Filmen und Lieblingsvideos aus Youtube etc. gespeichert, die alle gemeinsam unseren Erinnerungsschatz ausmachen. In der digitalen Ära kommt es zu einer Nivellierung von Fremdem und Eigenem.

2.3.3 Quelle 3: *Kollektive Erinnerungsarbeit* nach Frigga Haug

Villaplana adaptiert für ihren Workshop eine in den qualitativen Sozialwissenschaften sehr bekannte Herangehensweise, die von Frigga Haug gemeinsam mit einer Frauengruppe in

den 1970ern entwickelt wurde. Kurz war zuvor die Rede von den *Iaioflautas*. Dass die *Kollektive Erinnerungsarbeit* derzeit wieder in aller Munde ist, schließt meiner Ansicht nach an dieselbe Zeiterscheinung an: der Suche nach Anschluss an einen politischen Aktivismus der 1960er und 1970er Jahre unter neuen Vorzeichen. „Es geht um nichts weniger, als darum, Erinnerung zur Befreiung zu nutzen“ schreibt Haug noch 1999.
Hierbei handelt es sich nicht nur um eine Methode oder ein theoretisches Instrumentarium. Die Erinnerungsarbeit soll als autoethnografische, emanzipatorische Praxis verstanden werden. Es gibt keine Trennung zwischen Subjekt und Objekt; Man ist sich selbst sein Untersuchungsgegenstand.

> „Erinnerungsarbeit ist, wissenschaftlich gesprochen, eine sozialpsychologische Forschungsmethode, politisch gesprochen setzt sie auf ein Kollektiv, das zumindest eigene Befreiung verfolgt, theoretisch beruht sie auf vorgängiger Vernetzungsarbeit verschiedener Disziplinen und Schwerpunkte von denen Kulturtheorie, Ideologiekritik, kritische Psychologie, Sprachtheorie sicher die wichtigsten sind“ (Haug 1999:16).

Auf Basis einfacher Fragen schreiben die Gruppenteilnehmer_innen einzelne Szenen und Situationen auf, in der 3. Person oder in anderweitig verfremdeter Form. Die Strategie der Verfremdung soll dabei helfen, die eigenen Erfahrungen wichtiger zu nehmen. Unter Verwendung unterschiedlicher diskurs- und sprachanalytischer Verfahren werden die Texte dann in der Gruppe dekonstruiert. Die Erinnerungsarbeit wirkt und soll auf mehreren Ebenen wirken: als Selbsttechnik und als „eine politische Artikulation des persönlichen Bereichs“ (vgl. Haug 1990:57).

> „Die einzelne Person mit ihrer persönlichen Erinnerung läuft in einem komplizierten Verhältnis zu dem, was man kollektive Erinnerung nennt. Diese arbeitet sich ab an Geschichte im Großen, an gesellschaftlichen Strukturen, an groben Einschnitten und Veränderungen, an Krieg und Frieden. Sie verfährt gewissermaßen makrologisch und bestimmt zugleich mit, an was und wie die Einzelnen sich individuell erinnern. Das gibt den Persönlichkeiten so etwas wie eine Zeitmarke in der Weise, wie sie sich in der Welt bewegen. Man kann z.B. eine Kriegsgeneration von einer Nachkriegsgeneration in der Weise unterscheiden, wie sie "Persönliches" erleben, die Wohlstandskinder von den no future-Kindern, die wiederum unter ganz anderen Zwängen leben als die eingeschnürte Adenauergeneration. Deutlich anders sind die Mitglieder ehemaliger staatssozialistischer Gesellschaften in ihrem Erleben, ihren Gewichtungen, der Art, wie sie Erfahrungen zu machen scheinen. Die kollektiven Erfahrungen sind ein Rahmen, in dem sich individuelles Erleben abspielt; aber sie bestimmen nicht vollständig, wie die Einzelnen ihre Persönlichkeiten, ihr In-der-Welt-sein organisieren. […] So schwierig im Einzelnen die Verbindung zwischen kollektiver Geschichte und individueller Erfahrung aufzuspüren ist, so klar wird ein Kampf um die kollektive Geschichtsdeutung, also um den Rahmen persönlicher Erinnerung geführt. Das ist ein eigenartiger Kampf von oben. Hier arbeiten die Regierungen mit ihren ideologischen Apparaten an der Weise, wie sie in den Geschichtsbüchern dargestellt sein werden, und vor allem, wie Geschichte von den Gesellschaftsmitgliedern

> erfahren werden soll. So unklar die eigene Persönlichkeitsbildung in der Geschichte ist und so uninteressant sie für große Geschichte zu sein scheint, so eindeutig die Regie, wie Vergangenheit verarbeitet werden soll“ (Haug 1999)[44].

Villaplana erweitert die Methode der Erinnerungsarbeit um den bei Landsberg beschriebenen medialen Aspekt des Erinnerns, der auf einem erweiterten Begriff von Erfahrung basiert. Da neben dem sprachlich verfassten Text weitere Ebenen hinzukommen, vor allem Bild, die Sequenzierung von Bildern durch Collage, manchmal auch Ton oder Musik, dient ihr die Lektüre experimenteller Ethnographie als Anleitung für Techniken des assoziativen Montierens.

Annette Kuhn schreibt in ihrem Buch *Family Secrets* (1995) über ihre dort praktizierte Variante der Erinnerungsarbeit:

> „The images are both „private“ (family fotographs) and „public“ (films, news, fotographs, a painting): though, as far as memory at least is concerned, private and public turn out in practice less readily separable than conventional wisdom would have us believe….if the memories are one individual’s, their associations extend far beyond the personal. They spread into an extended network of meanings that bring together the personal, with the familial, the cultural, the economic, the social and the historical. Memory work makes it possible to explore connections between „public“ historical events, structures of feeling, family dramas, relations of class, national identity and gender, and „personal“ memory. In these case histories outer and inner, social and personal, historical and psychical, coalesce; and the web of interconnections taht binds them together its made visible“ (Kuhn 1995:4).

Michael Renov zitiert diese Textstelle in seinem Artikel zu neuen Formen der Subjektivität im Dokumentarfilm, weil das hier beschriebene Ineinandergreifen von innerer und äußerer Geschichte eine sehr passende Charakterisierung für den neuen Dokumentarfilm darstelle (vgl. Renov 2004:179).

In Virginia Villaplanas Workshop *Después de…..Narrar la historia* kamen dieselben Strategien zur Anwendung, wie in den Filmen, die ich in für die vorliegende Arbeit analysiere. Die Teilnahme daran bot mir die Möglichkeit, aus einer Innenperspektive zu verstehen, wie autoethnografische Filme zustande kommen. Villaplanas wissenschaftliche Artikel geben zusätzlich Aufschluß über den theoretischen Rahmen, der sich aus therapeutischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Interdiskursen gleichermaßen zusammensetzt *(vgl. Kap. 3.7).*

2.4 Exemplarische Zugänge zur Erinnerungsarbeit

Eine wichtige Erkenntnis aus dem Workshop formuliert der Teilnehmer Curro Corales, heute Gemeinderat der *Izquierda Unida* in einem Vorort von Madrid, folgendermaßen: „Con

[44] Wieder nachzulesen auf der Webseite des Verlags unter: http://www.argument.de/wissenschaft/erinnerungsarbeit_fh_vorlesungen.html (13.3.2011).

este ejercicio se nos cayó el mito de cambio de la *Transición* y entendimos que nuestra infancia también fue un tiempo de continuidad con el pasado“ (in: De Llano 2010).

Wie ich eingangs schon festgehalten habe, sind einige der Teilnehmer_innen selbst „Gedächtnisproduzent_inn_en“ und decken in ihrem Zugang zur Vergangenheit ein breites Spektrum an ästhetischen Möglichkeiten und Motivationen ab, die sich auch in den analysierten Filmen finden. Exemplarisch möchte ich drei vorstellen:

Javi Larrauri (Madrid, 1971) porträtierte in der Bildserie *Mujeres republicanas* Spanienkämpferinnen, die wegen ihres politischen Engagements oft lange Jahre inhaftiert waren. Anders als öffentliche Figuren wie Jordi Solé Tura *(vgl. Kap.4.4)* geriet ihr Aktivismus weitestgehend in Vergessenheit. In einer Wanderausstellung wurden die mittlerweile 18 Porträts mit begleitenden Biografien und Videos 2011 in diversen Kulturzentren Spaniens und Mexikos ausgestellt. Der Maler setzt seine bunt kolorierten Porträts als politisches Instrument ein, um die Geschichten der Frauen als Handlungsanleitung für die heutige Generation ins kollektive Gedächtnis zurückzuzuholen. Dahinter steht der Wunsch nach einer historischen Wiedergutmachung und nach später Anerkennung der Verliererseite des Bürgerkriegs und ihrer Verdienste. Dieser Antrieb ist vergleichbar mit Albert Solés *Bucarest, la memoria perdida* (2008).

Abb. 10: *Mujeres republicanas* von Javi Larrauri. V.l.n.r.: Concha Carretero, Angeles Ortega García Madrid, Piedad Arribas. Quelle: www.javilarrauri.com

Angel de la Rubia (Oviedo, 1981) dokumentiert in seiner fotografischen Reportage *La Fosa de Valdedios* die unter anderem von seinem Vater initiierte Exhumierung eines Massengrabs in Asturien. Diese und weitere Fotoserien wie *Round Granny, BiH* oder *The Trees won’t let me see the Commies* suchen in der Geographie der Gegenwart nach Spuren oder Ruinen der Vergangenheit. In Motiven und Bildästhetik sind die seriellen Fotografien vergleichbar mit Avarez *El cielo gira* (2004) oder den Filmen Ricardo Iscars. Im Vordergrund steht die von Russel (1999) beschriebene Pastorale als moderne Sehnsucht nach der *Aura* verlorener Originalität. Die politische *Reivindicación* tritt hier hinter einer utopisch zu verstehenden Nostalgie zurück (vgl. Huyssen 2006).

Abb. 11: Aus der Serie *Round Granny*
Quelle: http://www.angeldelarubia.com.

Domingo Martínez (Badajoz, 1983) bearbeitet *Found Footage* Fotos ihm unbekannter Familien.

> „Las fotografías de álbumes de familia son los registros que todo ser humano deja con el paso de su vida, y sirven a la vez de pistas arqueológicas para saber cómo hemos sido, de dónde y cuándo venimos, y quiénes somos ahora […]. Estas obras parten de la apropiación de ese material mnemónico, la mayoría anónimo, que es manipulado e integrado dentro de un discurso artístico que, más que respuestas, plantea preguntas sobre la actual complejidad de la identidad personal y la constante re-construcción subjetiva de la memoria“[45]

Domingo Martínez Arbeiten repräsentieren jene künstlerischen Strömungen, die Antonio Weinrichter in *Metraje encontrado* (2009) beschreibt: eine subjektive Aneignung und Relektüre des Archivs aus der Perspektive der Gegenwart. Auch was Künstler_innen wie Martínez praktizieren, ist Gegenstand der vorliegenden Arbeit: Sie suchen und finden sich in Popkultur, Massenkultur oder in Youtube Selbstrepräsentationen unbekannter User_innen genauso wie in Familienfotos oder Familiendokumenten. Sie wollen sich die von den Massenmedien aufbereiteten „hegemonialen“ Erzählungen aneignen, und sie an ihre subjektive Wahrnehmung der Dinge anpassen: Während Massenmedien historisch gesehen meistens den Wandel und die Veränderung betonen, dominieren in der Alltagsrealität vor allem die Kontinuitäten und die soziale Determiniertheit der individuellen Existenz.

Angel de la Rubia schreibt einleitend zu seiner Fotoserie *Round Granny*, in der er eine ehemalige Bergbauregion dokumentiert, aus der seine Familie stammt: „La relación entre pasado, presente y futuro se recontextualizan ante tal cambio, y la fotografía puede hacer un registro silencioso de esta metamorfosis“ (vgl. Webseite des Künstlers).

[45] Pressetext seiner letzten Ausstellung *Hypomnema visual* in Málaga (April und Mai 2012): http://www.arteinformado.com/Criticas/61701/hypomnema-visual/ (7.8.2012).

3 Theorieteil: Operationalisierung eines Begriffsrepertoires

3.1 Einleitung

Ich habe in der Einleitung der Arbeit angekündigt, dass ich die genannten Fragestellungen aus drei unterschiedlichen Richtungen angehen werde: Ich beginne mit den Film- und Medienwissenschaften, wage dann einen Seitenblick Richtung *Performance Studies* und lande zuletzt bei der kultursoziologischen Subjekttheorie.

Gegenstand meiner Untersuchung sind autoethnografische Dokumentarfilme des *Minor Cinema*, die in Spanien produziert wurden.

Als ersten Schritt halte ich es für sinnvoll noch mehr zu vertiefen, was die Charakteristika sind, die den in der Einleitung bereits umrissenen Neuen Dokumentarfilm (vgl. Bruzzi 2000) auf diskursiver, ästhetischer und inhaltlicher Ebene definieren?

Hito Steyerl (2003 & 2008) hat mit *Dokumentarismus* einen Begriff kreirt, der das neue Regime des Realen, das neue Verhältnis zwischen Bild und Welt beschreiben soll (vgl. auch Weinrichter 2010). Ihren Text *Dokumentarismus als Politik der Wahrheit* (2003) beginnt Steyerl mit einem Filmdialog der legendären Gebrüder Marx in *Die Marx Brothers im Krieg* (1933). Chico, in der Rolle eines Spions, gibt sich als Groucho, in der Rolle des Präsidenten einer obskuren Balkanrepublik, aus. Als man ihm sein falsches Spiel nicht glaubt, schleudert er den Zweifler_inne_n ins Gesicht: „Who are you going to believe – me or your own eyes?“ Schon immer stellte sich die Frage: „Wem sollen wir glauben? Dem Präsidenten oder unseren eigenen Augen? Bestimmt die Wahrheit die Politik oder die Politik die Wahrheit?“ (Steyerl 2003).

Die Frage von Chico Marx bringt folgendes auf den Punkt: Im Sinne des foucaultschen Konzepts der Wahrheitspolitik ist diese ein Netzwerk von Regeln, die bestimmen was richtig und falsch ist. Dieses Netzwerk unterliegt politischer Kontrolle. Auf die Ebene der visuellen Repräsentation umgelegt, wird Wahrheit durch das Dokument erst hergestellt. Das Dokument steht als Garant dieser einen Wahrheit und verschleiert ihre diskursive Produziertheit.

Steyerl meint nun aber, dass Bilder – im Gegensatz zur foucaultschen Definition von Wahrheitspolitik – sehr wohl auch einen Raum für das hinter der offiziellen Wahrheit liegende bieten. Sie können deshalb diese Wahrheitspolitik hintergehen und so also tatsächlich zum Dokument der Wahrheit „hinter den Bildern“ werden.

Dokumentarismus beschreibt einen Zugang zu Dokumentarfilm, der sich mit dem Prozess der Wahrheitsproduktion durch Bilder und „Dokumente“ auseinandersetzt und diese dekonstruiert. Erzeugte der Dokumentarfilm früher Debatten über seine Inhalte, erzeugt er heute welche über seine Form.

In einem digitalen, postmodernen Universum, das ein neues Realitätsdispositiv produziert, wird die ästhetische Komponente essentiell. Es geht darum, die Textur des Realen zu erforschen und eben hinter diese Politik der Wahrheit durch das Dokument zu blicken. Durch

eine Entfremdung des Realen mit ästhetischen und erzählerischen Mitteln soll es uns erst wieder zugänglich gemacht werden. Eine Triebfeder dieser Verfremung können das Home-Video und der Amateurfilm sein. Die Amateurbilder werden einem neuen Blick ausgesetzt und so transzendiert, bekommen eine allgemeine Bedeutung. Catala spricht von einer „segunda realidad imaginaria“ (2010:40).

Steyerl fasst die Charakteristika des Dokumentarischen im 21. Jahrhundert unter folgenden vier Thesen zusammen:

(1) Es wird immer schwieriger, zwischen Welt und Abbild zu unterscheiden, zwischen den Ereignissen und ihrer Repräsentation, zwischen dem/der Beobachter_in und den Beobachteten. **„Traditionell war das Dokumentarische das Bild der Welt: Jetzt ist es eher die Welt als Bild“** (Steyerl 2008:8). Der Zweifel an der Referentialität des fotografischen Bildes ist nichts Neues. An einem Ende des Panoramas wird weiter an der Bazinschen Utopie von der ontologischen Qualität des Bildes festgehalten (vgl. etwa Alvarez *El cielo gira*). Am anderen Ende besteht der konstruktivistische, poststrukturalistische Standpunkt darauf, dass Realität nur aus Machtbeziehungen und Wahrheitspolitiken besteht. Keine der beiden Positionen scheint zufriedenstellend: Die eine ist zu absolut, fast religiös, die andere relativiert so stark, dass sie uns schier handlungsunfähig macht.

(2) Die zweite These setzt bei diesem Dilemma an und hält ein Paradoxon fest: Nur weil daran gezweifelt wird, dass Bilder die Realität repräsentieren können, heisst das nicht dass der Glaube an die Bilder geschwächt wird. **„Der Zweifel an ihren Wahrheitsansprüchen macht dokumentarische Bilder nicht schwächer, sondern stärker“** (ebda.:12). Ganz im Gegenteil ist der Zweifel zu einem zentralen Bestandteil des dokumentarischen Bildes geworden und verhindert nicht, dass Bilder heute omnipräsent sind, in Echtzeit verbreitet werden und konkrete politische Handlungen zur Folge haben. In einer globalisierten und digitalisierten Welt ist die Zirkulation von Bildern ein Geschäft. Andererseits wird auch die Verbreitung nicht insitutioneller Gegenbilder immer einfacher.

(3) „Sollte das dokumentarische Bild als Abbild der Realität zu deren Beherrschbarkeit beitragen, erhöht das dokumentarische Bild als Event deren Genießbarkeit“ (ebda.:13). **Es hat eine Verschiebung vom dokumentarischen Sehen zum Dokumentarischen Fühlen gegeben**. Nüchternheitsdiskurse, von denen Nichols (1993) spricht werden abgelöst davon, das Publikum an Gefühlen und Erfahrungen teilhaben zu lassen.

(4) Die Wahrheit der Bilder enthüllt sich auf der Ebene der Form. Man weiss nicht, ob das Bild an sich die Realität repräsentiert. Jedenfalls aber dokumentiert und enthüllt es seinen eigenen Entstehungskontext, weil es ihn zum Ausdruck bringt (vgl. Didi-Huberman

2003).[46]

Gerade an den Rändern des Dokumentarfilms, wo meine Fallstudien ansetzen, zeichnen sich diese Prozesse und neuen Fragestellungen ab: An der (gedachten) Grenze zur Fiktion ist der *Mockumentary* der dokumentarische Außenposten, an der Grenze zum Amateurfilm das hier genauer untersuchte autoethnografische Kino. An diesen Rändern ist, wie in der Einleitung schon ausgeführt, zu erkennen, in welcher Weise sich das postmoderne Subjekt selbst reflektiert. Ich verweise auf John Corner, der in einer Rezension zu Michael Renovs *The Subject of Documentary* (2004) schreibt: „A re-engagement with questions of subjectivity will be a significant part of the development of documentary studies“ (Corner 2006:128).

[46] Diesen Gedanken führt Didi-Huberman in *Bilder trotz allem* (2003) am Beispiel von drei Fotos aus, die von Arbeitern des Sonderkommandos in Auschwitz gemacht und aus dem KZ geschmuggelt werden konnten. Diese drei Bilder sind die einzigen „Dokumente“ dieser Art, die vom Vernichtungslager existieren. Visuell machen sie wenig vom Grauen des Vernichtungslagers sichtbar, dokumentieren es aber dennoch durch ihren Entstehungskontext.

3.2 Was ist Dokumentarfilm?

3.2.1 Forschungsstand

Steyerls Texte und andere in der Kunsttheorie verortete Abhandlungen zu dokumentarischen Formen zuerst zu erwähnen bedeutet, das Pferd von hinten aufzusatteln: Ein Großteil der spezialisierten Filmtheorie zum Dokumentarfilm bestand lange Zeit aus rein textorientierten Analysen, die Metz' auf den Spielfilm und dabei auf den sprachlich-systematischen Aspekt zentrierte Semiotik auf den Dokumentarfilm anwendeten. Soziale, politische oder intermediale Faktoren wurden nicht beachtet (vgl. Hohenberger 2006:19). Ein zentrales Anliegen war erst der Versuch einer ontologisch begründeten Abgrenzung des Genres zum fiktionalen Film. Die Annahme einer eindeutigen Zuordenbarkeit von Original (Welt) und Bild, wie sie etwa bei Nichols (1991) anfangs noch zu finden ist, wurde schließlich durch die digitale Bilderproduktion endgültig obsolet. Es folgte ein semiopragmatischer Ansatz, der die spezifischen Authentisierungsstrategien und Adressierungsweisen einer Untersuchung unterzog, und der mir für meine Arbeit dienlicher erscheint (vgl. etwa Eitzen 1998). Sehr wohl bleiben aber andere Problematiken relevant, die Nichols in seinen Werken ebenfalls behandelt: die institutionelle Organisation des Dokumentarfilms, seine ideologisch-gesellschaftliche Funktion als soziale Praxis (vgl. auch Decker 1995) oder seine Genregeschichte.

Über Dokumentarfilm als Genre oder Gattung wurde von der Filmwissenschaft zu Beginn aus einer praktischen oder aus einer ideologisch-normativen Perspektive geschrieben. Als in den 1970ern laut Hohenberger (2006:7) dann eine filmwissenschaftlich spezialisierte Theoriebildung einsetzte baute diese deshalb wenig auf diesen Texten auf, sondern beschränkte die Forschung auf zeitgenössische Produktionen und deren Paradigmen – und die waren noch in den 1970ern definiert vom *Direct Cinema* und vom Fernsehdokumentarismus. In den 50ern etablierte sich in den USA mit der Einführung der *Portapak* Kameras ein sehr direkter Zugang zur profilmischen Realität. Man konnte die Kameras wegen ihrer Leichtigkeit nahe ans Geschehen heranführen, konnte Bild und Ton synchron aufnehmen und sich viel freier bewegen. Daraus enstand der Glaube daran, dass die Kamera als Beobachterin das Geschehen verfolgen und es also dank des flexiblen Apparatus wie durch ein Fenster beobachten konnte. Dieses Paradigma wurde vom Fernsehen weitergeführt und entwickelte sich zum dominanten Modell dessen, was man als dokumentarisch versteht.

Ich leite seit vier Jahren Kurse zu Dokumentarfilm, die von Studienanfängern ohne viel theoretischem Rucksack besucht werden. Meistens beginne ich die Lehrveranstaltung damit, dass ich die Teilnehmenden bitte, eine Szene aus einem prototypischen Dokumentarfilm

mitzubringen und sich anhand dieser Szene zu überlegen, welche Eigenschaften ihn denn dazu machen. Auf den Antwortkarten finden sich Beschreibungen wie: „spiegelt die Wirklichkeit wieder“; „nicht gestellt“; „keine Regieanweisungen“; „keine Schauspieler“; „authentisch/echt“; „realitätsnah“.

Auch die Forschung zum Dokumentarfilm setzte sich vor allem mit dieser Realismusproblematik auseinander, also damit ob und inwiefern Dokumentarfilm Realität repräsentiert. Siehe den Titel von Nichols erstem Hauptwerk zu Dokumentarfilm aus 1991: *Representing Reality*. Dokumentarfilm wurde und wird in Abgrenzung zum fiktionalen Dokumentarfilm gesehen. Diese Dichotomie ist aber nicht selbstverständlich und musste sich filmhistorisch erst mit der Entstehung des Studiosystems in Hollywood etablieren, wie Forschungen zum frühen Kino der letzten Jahre erarbeitet haben. Damit in Zusammenhang steht auch die Entwicklung des ästhetischen Begriffs der Authentizität. Vor der Zweiteilung wurde nicht darüber spekuliert, ob Bilder nun echt, also ungestellt und bloß registiert seien, oder ob sie von jemandem In Szene gesetzt und also erfunden wurden.

Erst in den 1920ern und 1930ern setzte sich der Dokumentarfilm ästhetisch vom Spielfilm ab und wurde von Pionieren wie Tziga Vertov oder John Grierson als eigenständige Form etabliert, die sie schon damals als Gegenkino zum übermächtigen Spielfilm verstanden: Er hatte einem gesellschaftspolitischen Auftrag nachzukommen. Ästhetisch und politisch verfolgten beide freilich ganz unterschiedliche Ansichten. Für Vertov waren Filmemacher_innen Revolutionäre und Revolutionärinnen, die mit ihren Mitteln – dem Film, der Montage, der Kamera – der gesellschaftsverändernden Utopie dienen. Grearson hingegen war weder Avantgardist noch Revolutionär, sondern Sozialdemokrat. Die Komplexität der Gesellschaft, die Vertov mittels der Utopie Film mitverändern wollte, wollte Grearson auf eine filmische Geschichte vereinfachen, die von den Massen verstanden werden kann und über die Konsens über die Gegenwart erzielt werden kann (vgl. Hohenberger 2006:13).[47] Weder Grearson noch Vertov sahen aber die Funktion des Dokumentarfilms in der Teilhabe an einer durch den Film unverfälschten Realität, wie es das *Direct Cinema* später forderte. Beide wollten die Realität nicht ersetzen, sondern in einer wie auch immer gearteten Weise auf sie Einfluss nehmen. Von Grearson stammt die berühmte Definition des Dokumentarfilms als „creative treatment of actuality“. Mit dem *Direct Cinema* trat der Dokumentarfilm in eine transparente Beziehung zur Welt. Zwischen Bild und Welt stand – scheinbar – kein

[47] Hohenberger führt weiter aus, dass Grearsons Dokumentarfilmtheorie auf der politischen Philosophie Walter Lippmanns über den modernen Verwaltungsstaat basiert und auf dem Konzept des mündigen Bürgers/der mündigen Bürgerin basierte, der die Unterstützung von Expert_inn_en benötigt, um adäquat am demokratischen Entscheidungsprozess teilnehmen zu können. Grearsons Konzept nimmt den Bildungs- und Erziehungsauftrag öffentlich rechtlicher Fernsehsender vorweg, die ebenfalls auf diesem Gedanken von Aufklärung und Konsens durch Information beruhte.

Apparatus mehr.

Die Forschung beachtete lange die Tatsache zu wenig, **dass das Fundament des Dokumentarfilms nicht auf zwei, sondern eigentlich auf drei Stützpfeilern ruht:** In den USA entstand *Nanook of the North* (1922) von Robert Flaherty, ein Film der auf einem *Emplotment* und konstruierten Charakteren basierte, ähnlich wie im Spielfilm. In der Sowjetunion entwickelten Tziga Vertov oder Esfir Shub etwa zeitgleich ein montagebasiertes Attraktionskino, subjektiv und fragmentarisch, das die Wirklichkeit durch die Eigenschaften des *Kino Glaz* mitgestalten und verändern sollte. Und in Europa beschlossen die europäischen Avantgarden beim zweiten Kongress von Avantgardefilmemacher_inne_n, sich experimentell mit dem Dokumentarfilm auseinanderzusetzen. Die Geburtsstunde des Dokumentarfilms vereint also bereits von Beginn an ein weit heterogeneres Spektrum an Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, als unser Alltagsverständnis uns glauben macht: narrativ genauso wie politisch, subjektiv und antiobjektivistisch ebenso wie experimentell (vgl. Cerdán in Mamblona 2010b).

Lange Zeit dominierte die US-amerikanische Tradition das Bild. Erst mit der digitalen Wende haben Wissenschaft (vgl. insbesondere Russel 1999; Bruzzi 2000; Blümlinger 2009) wie Cineast_inn_en und Filmemacher_innen gleichermaßen die beiden anderen etwas verschütteten Äste der dokumentarischen Formsprache neu entdeckt.[48]

Wie Cerdán (in Mamblona 2010b) glaubwürdig hervorhebt, liegt das auch an der neuen Verfügbarkeit dieser frühen Dokumentarfilme, die ab Mitte der 1990er Jahre rapide zunahm: War es davor nur in eigens gestalteten Retrospektiven von Filmfestivals möglich, Filme wie *Nanook* zu sehen, kann man die DVD – in Spanien – seit Mitte der 1990er neben aktuellen Produktionen in der FNAC erstehen oder jetzt ohnehin im Internet streamen. Das hat das Wissensspektrum der heutigen Filmschaffenden und Filmbegeisterten über die Genregeschichte verbreitert. „Anstatt die Kamera dem menschlichen Auge zu unterwerfen, wie es später das *Direct Cinema* verlangen wird, geht es ihm [Vertov] im Gegenteil um die Hingabe des Auges an die technischen Möglichkeiten der Kamera“, schreibt Hohenberger (2006:11) und hebt dafür einen weiteren wesentlichen Unterschied zwischen der europäisch-sowjetischen und der us-amerikanischen Tradition hervor: Das Verhältnis Auge – Apparatus ist diametral entgegengesetzt. Wenn Vertov heute in der Forschung neu entdeckt wurde, dann weil seine Filme ihren Schwerpunkt auf die Form, Möglichkeiten und Potentia-

[48] Auch Blümlinger (2009:59) weist darauf hin, dass die Filmgeschichtsschreibung mehrere blinde Flecken aufweist. So wird der Dokumentarfilm auf seine beweisführende Funktion reduziert und in Opposition gestellt zum Avantgardefilm. Eine Dichotomie zwischen Dokumentarfilm und Experimentalfilm wird angenommen, weil die zweite europäische Avantgarde mit ihren hybridisierenden Strategien des Essayfilms nicht genug berücksichtigt wird. Genauso berührten sich die zwei Avantgarden nicht (Coop-Avantgarde vs. europäische Avantgarde; Kubelka vs. Godard) – Wo die einen waren, konnten die anderen nicht sein.

le des Mediums richten und diese nicht einer Narration unterordnen (vgl. Manovich 2001).
Wie schon angeklungen ist, haben sich die wissenschaftlichen Theorien zum Dokumentarfilm zunächst wenig mit dessen gesellschaftspolitischer oder ethischer Funktion beschäftigt. „Polemisch könnte man sogar behaupten, sie hätten im Gegenteil dem Genre sein politisches und pädagogisches Erbe ausgetrieben und an seine Stelle die formale Reflexion gesetzt“ vermerkt Hohenberger (2006:18). Das hat natürlich mit der strukturalistisch, semiotischen Orientierung der Filmwissenschaft dieser Zeit zu tun. Der Text bedeutete alles, das Soziale wurde wenig berücksichtigt. Kategorien wurden aus Theorien des fiktionalen Films abgeleitet; Eine eigene Dokumentarfilmtheorie existierte über die Untersuchung begrenzter Fragestellungen, Subgenres oder Filmschulen hinaus nicht.
Hohenberger (ebda.) fasst vier verschiedene Problematiken zusammen, die – immer in Abgrenzung zum Spielfilm – untersucht wurden: Der Dokumentarfilm unterscheide sich vom Spielfilm institutionell, sozial, auf der Ebene des Produkts und pragmatisch. Das heißt er zirkuliere über eine alternative Industrie, habe im Gegensatz zum Spielfilm einen Anspruch auf Aufklärung und wolle Wissen vermitteln, das montierte Material sei nicht fiktional, sondern nehme die Wirklichkeit auf und gebe sie wieder und werde demnach rezeptionsseitig als Film über die reale Welt verarbeitet. Diese Kategorisierungen finden sich eigentlich wortgetreu im Brainstorming meiner Studierenden wieder.
Indem sich die Forschung vor allem auf den Text konzentrierte, rückte in einem textpragmatischen Zugang die Untersuchung der Konstruktion von Wirklichkeit durch „Adressierungsweisen“ (Nichols 1976) oder „Authentisierungsstrategien“ (Hattendorf 1994) in den Vordergrund (vgl. Hohenberger 2006:21). Aber auch diese Fragen galten entweder allgemein dem filmischen Bild oder keinem, und begründeten keine „Ontologie“ des Dokumentarischen.
Später ging man dazu über, die Entwicklung des dokumentarischen Genres kunst- und sozialhistorisch zu begründen. In Anlehnung an Hayden Whites *Metahistory* (1973) zeigt Guynn (1980/1990 in Hohenberger 2006:22) in einer Analyse klassischer Dokumentarfilme, dass sie die Realität, die sie vorgeben darzustellen, erst narrativ und diskursiv herstellen. Paech (1994) unterscheidet dokumentarisches und fiktionales Erzählen im Rückgriff auf die aristotelischen Begriffe der Mimesis und Diegesis (vgl. Hohenberger 2006:22). Doch auch diese Unterscheidung klärt keine Differenzen auf der Textebene: Dokumentarfilme beruhen genauso auf einer Plotstruktur und Prinzipien des Storytellings, auch wenn Nichols in einer oft als widersprüchlich kritisierten Haltung eigentlich aus ideologischen Gründen auf der Indexikalität des dokumentarischen Bilds beharrt. So dominiert mittlerweile in der Forschung eine pragmatische Sichtweise, wonach das Dokumentarische eine spezifische Lesart von Film ist. Durch paratextuelle Informationen, Authentisierungsstrategien und „Realitätseffekte“ wird der Zuschauer zu einer entsprechenden Rezeption veranlasst.

Spätestens im sogenannten *Performative Documentary* (Nichols 1994)[49] oder *New Documentary* (Bruzzi 2000) wurde der Anspruch auf eine mimetische Wirklichkeitsdarstellung offiziell von einer performativen abgelöst (vgl. auch Iser 2002). Insbesondere der *First Person Film* signalisiert seinem Publikum nicht mehr ‚So ist die Welt'. Vielmehr erfüllt sich der Authentizitätsanspruch des Genres über die Person des Filmemachers oder der Filmemacherin, der/die mit seiner/ihrer physischen Präsenz im Film als Stimme, Körper und (teilweise) Blick als Bürgin für die Wahrhaftigkeit des Gezeigten einsteht (vgl. Weinrichter 2004:50).
Nachdem ein Realitätspakt spätestens seit der Digitalisierung und auch schon davor im Zuge des *New Historicism* und Konstruktivismus nicht mehr auf einer ontologischen Wahrheit des Bildes beruhen kann, wird er zu einem ethischen Pakt (vgl. Català/Cerdán 2008), den der/die Filmemacher_in mit seinem/ihrem Publikum abschließt und der gewissen Regeln bedingt, von denen das Publikum annimmt, dass sie eingehalten werden. Diese Regeln aber sind – wie auch unser Konzept von Authentizität – kontingent. Der Dokumentarfilm entwickelte sich konsequenterweise zunehmend von einem Medium, das die Realität abbildet zu einem, das die Abbildungsstrategien von Realität reflexiv hinterfragt. Wir wissen, dass das digitale Bild keine Kopie oder kein Abdruck des abwesenden „Echten" ist, wie Bazin es in der *Ontologie des fotografischen Bildes* (1958) festlegt, sondern eine Simulation, die den Realitätseffekt des fotografischen Bildes reproduziert.
Hito Steyerl schreibt in *Die Farbe der Wahrheit*:

> „Wie kann eine dokumentarische Distanz zurückgewonnen werden, die den Blick auf die Welt wieder freigibt? Wo soll der Standpunkt einer solchen Aufnahme sein, wenn wir immer schon alle in die Macht der Bilder eingebettet sind? Eine solche Distanz kann nicht räumlich definiert sein. Sie muss ethisch und politisch gedacht werden, aus einer zeitlichen Perspektive. Nur aus der Perspektive der Zukunft können wir eine kritische Distanz zurückerlangen, einer Zukunft, die Bilder aus der Verwicklung in Herrschaft entlässt. In diesem Sinne darf kritischer Dokumentarismus nicht das zeigen, was vorhanden ist – die Einbettung in jene Verhältnisse, die wir Realität nennen. Denn aus dieser Perspektive ist nur jenes Bild wirklich dokumentarisch, das zeigt was noch gar nicht existiert und vielleicht einmal kommen kann" (2008:16)

Dieser neuer Zugang zu Dokumentarfilm als soziale Praxis (Decker 1995), die gesellschaftliche Entwicklungen sowohl nachvollzieht als auch selbst mitproduziert, hat den Versuch einer Abgrenzung des Dokumentarfilms vom fiktionalen Film eigentlich obsolet gemacht. Das führte, wie schon angedeutet, zu einer Revision der Geschichtsschreibung über Dokumentarfilm. Die Genregrenzen wurden ausgeweitet, wenn nicht sogar im Zuge einer allgemeinen Entgrenzung der Künste vollkommen aufgehoben. Was bleibt, ist dann tatsächlich nur mehr die Lesart, der ethische Pakt mit dem Publikum und der Anspruch, Gesellschaft und

[49] Vgl. Weinrichter 2005 und Bruzzi 2000 für eine kritische Lektüre dieses Konzepts.

soziale Wirklichkeit wenn schon nicht abzubilden, so doch zu reflektieren.

Diese Entgrenzung, die eine Entgrenzung der Praxis und des Nachdenkens darüber zugleich ist, fand in zwei Phasen statt: In der ersten Phase wurde häufig von einer Hybridisierung des Genres in Richtung Fiktion geschrieben, was sich in Titeln niederschlug wie *Blurred Boundaries* (Nichols 1994)*, Al otro lado de la ficción* (Torreiro/Cerdán 2004)*, Después de lo real* (Català/Cerdán 2008) oder in der Definition neuer Genres wie *Docufiction*. Man erkannte, dass schon Flaherty mit fiktionalen Mitteln gearbeitet hatte. In einer zweiten Phase öffnete sich die von Filmkritik oder Festivals praktizierte Definition von Dokumentarfilm zunehmend dem Experimentalfilm. Die Diskussion kreist um Grenzen zur bildenden Kunst, dem Experimentalfilm, der Installationskunst, der *Performance*.

Nachdem der Begriff „Dokumentarfilm“ aus oben genannten Gründen die Entwicklung, die das Genre genommen hatte, nicht mehr repräsentierte, setzten sich neue Begriffe durch, die die so bezeichneten Filme vom Fernsehdokumentarismus abgrenzen sollte. Man sprach von *Non-Fiction*, auf Spanisch *Cine de no ficción*, um das Verständnis auszuweiten.

Ende der 1990er Jahre wurden in Barcelona zwei Masterstudiengänge zu Dokumentarfilm gegründet, die die Geschichte des Genres in Spanien seither maßgeblich mitprägten. An der Universidad Pompeu Fabra entschloss man sich, das Studium *Master en Documental de Creación* zu nennen, an der Universidad Autónoma de Barcelona *Master en Documental Creativo*. Dieser Begriff – der aus heutiger Perspektive schon wieder eher seltsam klingt – sollte signalisieren, dass hier Dokumentarfilme fürs Kino und für Festivals produziert wurden, die Konzepte direkter Referentialität herausforderten. Es klingt für meine Ohren auch eine Referenz auf Grearsons Definition von „creative treatment of actuality“ durch.

Wie ich im Kapitel zu Spaniens Dokumentarfilmlandschaft noch genauer ausführe *(vgl. Kap. 4.1)*, sind insbesondere José Luis Gueríns oder Mercedes Alvarez Arbeiten, die in den ersten Editionen des Masters der Pompeu Fabra entstanden, von einem flahertianischen Zugang zum Dokumentarfilm geprägt: Das bedeutet, dass beide sehr prozessorientiert arbeiteten, erst in einem anthropologischen Zugang das Umfeld kennenlernten, sich dann für Protagonist_inn_en entschieden, die in einer Art Casting ausgewählt wurden. Diese begleiteten sie lange und auf Basis dieser monatelangen Nähe konstruierten sie eine spezifische Ästhetik, die sie dann in einem spielfilmartigen Dreh umsetzten. Mittels der sogenannten *Puesta en situación* schufen sie dramaturgische Rahmen innerhalb derer die sozialen Akteure und Akteurinnen (vgl. Nichols 2001) nach Regieanweisungen sich selbst spielten. Diese „Schule“ orientiert sich also am klassischen Kino und arbeitet mit Methoden des *Continuity Editing*, die auch an das televisive Dokudrama erinnern.

Die Masterstudiengänge bauen neben Praxiserfahrung auch auf theoretischer Reflexion und das Studium der Filmgeschichte auf, die die Filme des Masters deshalb auch „atmen“.

Zeitgleich tauchte in den USA das Phänomen Michael Moore auf und wurden im Zuge der Verschiebung hin zu *Identity Politics* Dokumentarfilme immer subjektiver. Neben gesellschaftlichen Veränderungen spielen dabei genauso die Digitalisierung und das „Ende des Kinos“ eine große Rolle: Der Apparatus geriet mehr ins Blickfeld und mit ihm die Instanz, die diesen Apparatus bediente und sich über ihn ausdrückte: Realität wurde nicht mehr eingefangen, sondern subjektiv gefiltert wiedergegeben und bearbeitet. Der/die Filmemacher_in tritt, wie Manovich (2001) es treffend formuliert, damit mehr in die Nähe eines Malers oder einer Malerin, denn eines Fotografen oder einer Fotografin *(vgl. Kap.3.4)*. Im anschließenden Kapitel folgen ausführlichere Erklärungsansätze für die Subjektivierung des dokumentarischen Diskurses:

3.2.2 Der *Performative Documentary*

In *The Autobiographical Documentary in America* (2002) erstellt Jim Lane ein Panorama der historischen Entwicklung des autobiografischen Dokumentarfilms in einem Land, das Europa in Sachen Individualisierung, Selbstsuche, Selbsthilfe und Identitätspolitik einige Jahre voraus ist.

Der autobiografische Dokumentarfilm boomt in den USA der 1970er Jahre.[50] Vorläuferfilme finden sich aber schon in der amerikanischen Avantgarde der 1960er. Künstler wie Kenneth Anger, Stan Brakhage oder Jonas Mekas setzen Alltagserleben in abstrakte, radikal subjektive und poetische Bilder um. Eine Grundlage für neue Formexperimente ist in den 1950ern genauso wie später ein technischer Wandel: Die Aufnahmetechnik hatte sich vereinfacht und individualisierte Produktionsprozesse ermöglicht. Einflüsse auf die Bildsprache der Avantgarde kommen aus Malerei, Musik und Literatur: Film wurde von Künstlern wie Mekas als eine Form der bildenden Kunst praktiziert (vgl. Lane 2002:14). Die Mehrheit der späteren autobiografischen Filmemacher_innen geht aus dem *Direct Cinema* hervor, das zu diesem Zeitpunkt vor allem die US-amerikanische Szene dominierte: Dokumentarfilm war gleichbedeutend mit dem objektivierenden, distanzierten Stil von Leacock, Pennebaker oder Wiseman. Die Entscheidung des Filmemachers oder der Filmemacherin, hinter der Kamera hervorzutreten, war eine bewusste Umkehrung dieser Philosophie.

> „For the new documentarists the camera and tape recorder where tools for exploring and presenting their world by relying on the semiotically motivated status of the film and sound media. The final representations of these worlds could be expressive, analytical, or meditative, but, unlike the avant-garde, sound and image were consistantly recognizable, not

[50] In Spanien setzt die Entwicklung später ein, wenn auch etwa *El desencanto* oder auch *Canciones para después de una guerra* schon Elemente des performativen Dokumentarfilms tragen. Nach Meinung von Josetxo Cerdán ist er erste performative Dokumentarfilm im eigentlichen Sinn aber *El encargo del cazador* (Joaquim Jordà) aus dem Jahr 1990. Die Filme meines Korpus sind überhaupt erst aus den 2000er Jahren.

abstract“ (Lane 2002:14).

Dem Referentiellen, Konkreten, Diskursiven hielten diese autobiografischen Dokumentarfilme der ersten Welle im Gegensatz zu den autobiografischen Produktionen der *American Avantgarde* die Treue. Ästhetik war zweitrangig und stand immer im Dienst des Inhalts. Neu war eine reflexive Komponente, die im *Direct Cinema* fehlte und die der autobiografische Film mit dem europäischen Film aus diesen Jahren teilte: Jean Rouchs (auto)ethnografische Explorationen in *Les maîtres fous* oder in *Chronique d'un été* (1963) oder Godards *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966) sieht Lane als Vorreiter einer neuen Reflexivität im Dokumentarfilm, die den kinematografischen Apparatus entmystifizierte und die Position des Filmemachers oder der Filmemacherin innerhalb des von ihm/ihr geführten Diskurses hinterfragte. „Because the film avant-garde had already proved the validity of autobiography in cinema, the move to reflexive strategies in documentary led to the possibility of references to not only “filmmaking processes” but also “self-references” (Lane 2002:18).

Bill Nichols entwickelt 1993 in *Representing Reality* eine viel zitierte Klassifizierung des Genres in erst vier, dann **sechs Modalitäten des Dokumentarischen**, die den Wandel von Darstellungskonventionen und institutioneller Praktiken abbilden sollten. Den Ursprung des Dokumentarfilms sieht er mit Blick auf John Grearsons Dokumentarfilmbewegung im sogenannten **Expositorischen Modus**. In den 1950ern folgte darauf, der **Observative Modus** des *Direct Cinema*s, der für ihn zum Referenzrahmen dessen wurde, wie ein Dokumentarfilm sein sollte. In der europäischen Bewegung des *Cinéma vérité* machte er den **Partizipativen Modus** aus, den er später in **Interaktiver Modus** umbenannte. In den 1980ern schließlich folgte aufgrund der bereits beschriebenen Entwicklungen eine Wende zur Metareflexion, die er mit **Reflexiver Modus** betitelte. Doch schon zwei Jahre später sah er sich genötig nachzujustieren: Noch vor den expositorischen Modus stellte er den **Poetischen Modus**, um auch die Filme der Avantgarde in sein Modell integrieren zu können; als vorläufig letzten Entwicklungsschritt sah Nichols Mitte der 1990er die Ausformung des **Performativen Modus**, der eigentlich sein Referentialitätsfetisch total umstieß und ihn recht besorgt stimmte. Nichols Modell suggeriert ein transhistorisches Register voneinander unabhängiger Gattungen und Mediendispositiven (vgl. Decker 1995:89). Es fehlte ihm möglicherweise der Blick über den Tellerrand des Genres auf andere Kunst- und Filmtraditionen. Diese Sichtweise ist in Hinblick auf die „Entgrenzung der Künste“ und die durch die Digitalisierung weiter fortschreitende Medienkonvergenz auf technischer, wirtschaftlicher, symbolischer und performativer Ebene zu überdenken.

Für diese Arbeit interessiert uns seine Definition des performativen Modus trotzdem. Er leitet *Blurred Boundaries* (1994) mit folgenden Worten ein:

„Traditionally, the word documentary has suggested fullness and completion, knowledge and

> fact, explanations of the social world and its motivation mechanisms. More recently, though, documentary has come to suggest incompleteness and uncertainty, recollection and impression, images of personal worlds and their subjective construction. A shift of epistemological proportions has ocurred. What counts as knowledge is not what it used to be" (Nichols 1994:1).

Ich bin mir mit anderen Autor_inn_en (vgl. Bruzzi 2000; Weinrichter 2004) darin einig, dass Nichols hier irrt. Es handelt sich um keine epistemische Schwelle und auch nicht um einen dramatischen Wandel. Zutreffender ist, dass der Referenzrahmen nicht nur das *Direct cinema* sein sollte, sondern hier besonders andere Zweige des dokumentarischen Stammbaums wie der Avantgardefilm, der Experimentalfilm oder die Videokunst (vgl. Cerdán/Weinrichter 2010; Cerdán 2005b; Bruzzi 2000) berücksichtigt werden müssen.

Jacques Rancière (vgl.2008) unterscheidet zwischen einem *Repräsentativen Regime* und einem *Ästhetischen Regime* der Kunst. Während das *Repräsentative Regime* Imitation, Illusion und Mimesis bezweckt, ist das *Ästhetische Regime* aus der Romantik hervorgegangen und lehnt jede Hierarchie von Genres, Sujets oder Künsten ab. Der Dokumentarfilm ist seit jeher in beiden Regimes vertreten. Sein „ästhetischer Stammbaum", der Dokumentarfilm als Kunstform, wurde von der Filmwissenschaft aus einer disziplinären Blindheit heraus nicht genug beforscht.

Wie der Titel *Blurred Boundaries* auch verheißt, charakterisiert den Modus des Performativen Dokumentarfilms eine Entgrenzung zwischen dokumentarischen und experimentellen filmischen Formen sowie zwischen dem Privaten und dem Politischen (vgl. Nichols 1994:92).[51]

Der *Performative Documentary* beschreibt in Nichols Modell einen Zugang zum Dokumentarfilm, der die subjektiven und affektiven Dimensionen von Welterfassung betont und eine neue soziale Subjektivität repräsentiert. Nichols legt aber Wert darauf zu betonen, dass das Individuelle und Persönliche nach wie vor in Funktion kollektiver und politischer Anliegen steht und als von ihnen abhängig wahrgenommen wird. „The expressive dimension may be anchored to particular individuals, but it extends to embrace a social, or shared, form of subjective response" (Nichols 2001:131;133)[52] Formal habe der *Performative Mode* Gemeinsamkeiten mit dem frühen Dokumentarfilm insofern als er als fiktional konnotierte Filmtechniken einbezieht[53] um soziale Fragen zu thematisieren „that neither science nor reason can resolve" (2001:134).

Sosehr sich der Performative Dokumentarfilm an Experimental- und Avantgardfilm annä-

[51] Als Beispiele für Filme in diesem Modus nennt Nichols eine Liste von Filmen. Unter anderem: *History and Memory* (Rea Tajiri, USA, 1991); *Unfinished Diary* (Marilu Mallet, Can, 1988); *Tongues United* (Marlon Riggs, USA, 1989); *Forest of Bliss* (Robert Gardner, Indien/USA, 1985).
[52] Vgl *Kap. 3.2.4* zu Autoethnographie: Hier decken sich beide Definitionen.
[53] *Point of View Shots*, Soundtrack, Innerer Monolog, Flashbacks, *Freeze Frames* etc.

hert, unterscheide ihn immer noch, dass das Anliegen über der Form steht (ebda.). „Performative documentary restores a sense of magnitude to the local, specific, and embodied. It animates the personal so that it may become our port of entry to the political“ (ebda.:137). Im Unterschied zum Reflexiven Modus ist hier das Infragestellen von Referentialität nicht der Hauptzweck der Aussage, sondern Teil eines Versuchs die Aufmerksamkeit des Publikums auf subjektiv gefärbte, affektiv behaftete Welt zu richten, die durch den Film erst entsteht (vgl. Nichols 1994:99). Nichols zitiert Trinh Minh-Ha, die darauf beharrt ihre Absicht sei nicht „[to] speak about but only [to] ‚speak nearby‘“ (ebda.).

Der Wandel in den dokumentarischen Ausdrucksformen lässt sich vergleichen mit Überlegungen, die in der postkolonialen Ethnographie zu einem partizipativen, selbsbeobachtenden und –erforschenden Methodenrepertoire geführt haben (*vgl. Kap. 3.3*).

Ein weiterer wichtiger Faktor für die Ausprägung des *Performativen Modus*, dem Nichols ebenfalls viel Aufmerksamkeit widmet, ist der Wandel in der Subjektkultur, der durch die gegenkulturellen Bewegungen der 1960er Jahre ausgelöst wurde. Es klingt in der oben zitierten Textstelle aus *Blurred Boundaries* an, dass in diesen Jahrzehnten die neuen Subjektivierungspraktiken auch von neuen Wissenskonzepten und Identitätsauffassungen begleitet wurden. Aus historischer Perspektive überschnitt sich der “inward turn” (ebda.:19) im Dokumentarfilm nämlich nach Ansicht von Lane und auch Renov (2004:176f.) mit sozialen Veränderungen nach dem Zusammenbruch der Neuen Linken.

> „The cultural climate of this period, at least in the West, has been characterized by the displacement of the politics of social movements (e.g. antiwar, civil rights, the student movement) by the politics of identity. According to this scenario, the clarion call to unified and collective action came to be drowned out by the murmur of human differences“ (Renov 2004:176).

Deutlich wurde das innerhalb des Genres an einer Schwerpunktverschiebung von Filmen aus den 1960ern und 1970ern, deren Macher_innen sich auf die Subjektivität sozialer Akteure und Akteurinnen konzentrierten, die sozusagen im Kampf vereint waren, und den tatsächlichen *First Person* Filmen der 1980er und 1990er Jahre. Dabei spielte neben der recht selbstbezogenen *New Age* Welle die Frauenbewegung der ersten Generation eine wichtige Rolle. Sie ist wie die von Lane zitierten Historikerin Sara Evans (ebda.:19) nicht zuletzt aus negativen politischen Erfahrungen hervorgegangen, die die Aktivistinnen innerhalb der politischen Bewegungen der 1960er mit ihren männlichen Mitstreitern gemacht hatten. Sie waren es, die aus einer emanzipatorischen Motivation heraus ebenfalls das private, häusliche Umfeld in den Fokus öffentlicher Diskussionen zu rücken begannen.

Eva Illouz (2009) führt in *Die Errettung der modernen Seele. Therapien, Gefühle und die Kultur der Selbsthilfe* neben gesellschaftlichen Gegenbewegungen als weiteren Motor für den Wandel der Subjektkultur den wachsenden Einfluss von Freuds Theorien an. Die Popu-

lärkultur nahm sie auf und ausgehend von den USA vermischten sie sich mit einer bereits bestehenden Selbsthilfekultur zur Erfolgsmaximierung vermischte. Das brachte eine neue Subjektkultur hervor: Die lückenlose Kenntnis der eigenen Geschichte und der Geschichte der *Communities*, derer man sich zugehörig fühlte wurde als essentiell angesehen, um sich von der Vergangenheit befreien und in der Zukunft ein erfüllendes Leben führen zu können (*vgl. Kap. 3.7*).

Dem Marxismus nahestehende Soziologen wie Richard Sennett (1977) oder Christopher Lasch (1979) sahen in dieser unterschiedlichst motivierten „Selbstbezogenheit" eine Wende zum Narzissmus und warnten vor einer Vereinfachung struktureller Probleme auf Fragen individueller Selbstverantwortung, die ja in Freuds Projekt immer implizit ist. Wie Eva Illouz ausführt: Niemand ist dem therapeutischen Narrativ zufolge für seine Vergangenheit verantwortlich, aber alle können wir durch intensive Arbeit an uns selbst und unseren versteckten Traumata die Zukunft kontrollieren und uns selbst optimieren. Aus marxistischer Perspektive wird damit ein System gedeckt, das soziale Ungleichheit zur Privatsache macht. Diese Kritik nimmt Bezug darauf, dass die Selbsthilfekultur von der Wirtschaft, insbesondere von der neoliberalen Ideologie, adaptiert wurde.

Lane widerspricht dieser Kritik mit dem Argument, dass der persönliche Diskurs (die Wahl der *Private Voice*) aufgrund der oben geschilderten Einflüsse keine apolitische Nabelschau ist. Sie sei ein Versuch, die eigene Geschichte und Geschichtlichkeit mithilfe neuer Medien zu verstehen und zum Ausdruck zu bringen (Lane 2002:21).

> „Because of these historical interactions the autobiographical documentary offers far too complex a convergence of politics, art, and self-inscription contingent upon social progress to be reduced to quotidian postsixties capitulation" (ebda.).

Nach diesem zweiten Erklärungsansatz ist der autobiografische Dokumentarfilm bzw. der Performative Modus des Dokumentarischen aus den sozialen Bewegungen entstanden und fungiert als politisches Instrument gegen universalisierende Ansprüche auf Identitäten – wer auch immer diese monopolisierte.

Der Dokumentarfilm, der genrehistorisch gesehen lange dazu diente, in einer *Authorial, Public Voice* (vgl. Sniader Lanser 1992) Andere zu repräsentieren, wurde zum Experimentierfeld und zur Auslage für neue Formen der Selbstrepräsentation und der Konstruktion des *Manufactured Subject* (vgl. Bruss 1980), das sich nicht kategorisieren oder monopolisieren lässt. Statt durch die *Personal Voice* die Autorität des Gesagten zu mindern, verstärkt die Wahl der ersten Person die Glaubwürdigkeit des Erzählers oder der Erzählerin.

Der argentinische Filmemacher Andrés di Tella schreibt in einem Text zur Entstehung seines autoethnografischen Dokumentation *Fotografías* (2008) folgendes:

> „Lo interesante del mecanismo autobiográfico es que, justamente, permite verse a uno

> mismo como otro: el que escribe narra la vida del que la vivió. Y en la autobiografía contemporánea, la identidad del autor ya no es un punto de partida, sino que en todo caso la autobiografía se convierte en una experiencia que permite dibujar una identidad, uniendo los puntos. La identidad como algo contingente, necesariamente incompleto, que muta en forma permanente, en función de la experiencia, que la confronta con distintas posibilidades. La identidad como algo que sólo se puede contar de forma fragmentada. El relato autobiográfico que elabora *Fotografías* refleja la construcción de una identidad, que se apoya, alternativamente, primero en el recuerdo, después en referencias de la cultura y, finalmente, en el encuentro con la India, que resignifica todo lo anterior" (Di Tella 2008).

Aus einer soziohistorischen Perspektive ist die Entwicklung des Dokumentarfilms zu diesem formal hybriden Konstrukt also eng mit dem Aufkommen verschiedenster Interdiskurse verschränkt: die Avantgarden, die Gegenkultur der 1960er Jahre und die daraus hervorgegangenen sozialen Bewegungen, der Feminismus und die Psychoanalyse, nicht zu vergessen postrukturalistische und dekonstruktivistische Theorieimpulse. Das im Zuge letzterer vertretene antikartesianische Subjekt entspricht dem, was Nichols beschreibt:

Ein Subjekt hat keinen inneren Kern mehr, sondern wird verstanden als sozial-kulturelle Form, die ein Produkt kontingenter symbolischer Ordnungen ist. Diese Diskurse und Praktiken definieren, wie sich das Subjekt selbst wahrnimmt, was es sich wünscht, was es fühlt oder wie es lebt (vgl. Reckwitz 2006:34).

> „The coherent, controlling self that could make the world and others its objects of scrutiny is now fully one itself. Multiple (constituted of diverse subjectivities), split (conscious/unconscious), sedimented (bearing the trace of past selves and previous experience), what such a self knows and what we know of such a self evades ready determination. History and memory intertwine; meaning and action, past and present, hinge on one another distinctively. Documentary and fiction, social actor and social other, knowledge and doubt, concept and experience share boundaries that inescapably blur" (Nichols 1994:1).

Das Subjekt hat nichts Vorinnerliches mehr an sich. Alles an ihm ist Kultur. Das Subjekt ist in dieser spätmodernen Denkschule durch die Doppelstruktur des unterworfenen Unterwerfenden und des unterwerfenden Unterworfenen geprägt. Es ist in dieser Eigenschaft aber nicht fähig aus sich heraus zu treten und distanziert sein Leben zu analysieren, denn auch die Selbsttechniken mittels derer es über sich nachdenkt sind Teil dieser erwähnten symbolischen Ordnung. Inwiefern das Subjekt in der Innensicht sich auch selbst so wahrnimmt bzw. Subjektivation und Subjektivierungsweise sich decken, ist eine Frage, der im Subjektkapitel *(vgl. Kap. 3.6)* und im Analyseteil der Filme genauer nachgegangen wird *(vgl. Kap. 4.3-4.8)*.

3.2.3 Der *New Documentary*: Gegenstimmen und Alternativkonzepte zu Nichols

Stella Bruzzi (2000) begegnet Nichols Konzept mit Skepsis. Sie hinterfragt seinen

Gebrauch des *Performance* Begriffs. Zuerst sei schon einmal nicht klar, ob Nichols damit Darstellung allgemein meine oder ob er Theatralität als besonderen und neuen Bestandteil des postmodernen Dokumentafilms verstehe, der zuvor nicht aufgetreten sei. Sie schreibt:

> „*Performance* has always been at the heart of documentary filmmaking and yet it has been treated with suspicion because it carries connotations of falsification and fictionalisation, traits that inherently destabilise the *Non-fiction* pursuit“ (Bruzzi 2000:125).

Durch die Dominanz des *Direct Cinema* für die Theoriebildung ist Theatralität zu einem konstitutiven „Außen“ von Dokumentarfilm erklärt worden. Sobald ein Film subjektive Aspekte eines klassischerweise objektiv geführten Diskurses betont, spricht Nichols von einem Performativen Modus. Man könnte sagen, der Performative Modus ist „das Andere“ in Nichols Dokumentarfilm-Weltbild (vgl. Nichols 1994:95).

In Wahrheit aber habe nicht nur Robert Flaherty *Reenactments* inszeniert, also „*Performance*“ in seine Filme inkludiert, sondern hätten dies auch so unterschiedliche Filmemacher wie Dziga Vertov, Claude Lanzmann, Marcel Ophuls, Chris Marker oder Georges Franju getan. Hätte man mehr nach Frankreich gesehen, wäre die Wahrnehmung des Dokumentarischen eine andere gewesen. *Chronique d'un été* zeige – wie schon erwähnt – alle Charakteristika eines performativen Dokumentarfilms, den Bruzzi folgendermaßen definiert:

> „A mode which emphasises – and indeed constructs a film around – the often hidden aspect of performance, whether on the part of the documentary subjects or the filmmakers. (...) The performative documentary uses performance within a *Non-fiction* context to draw attention to the impossibilities of authentic documentary representation“ (Bruzzi 2000:153)

Der Unterschied zu Nichols besteht darin, dass nach Bruzzis Sicht der Dinge nicht nur der/die Filmemacher_in „performativ“ agiert und agieren kann, sondern auch die Akteure und Akteurinnen des Films. So gesehen ist *Performance* oder Theatralität Teil jeder realistischen Ästhetik, die auch von fiktionalen Filmen genutzt wird.

Bruzzi orientiert sich in ihrer Verwendung des *Performance* Begriff an der Sprechakttheorie von Austin, die später von Judith Butler aufgegriffen und um Jacques Derrida und Jacques Lacan erweitert wurde. Ein performativer Sprechakt ist im Gegensatz zu einem konstativen Sprechakt eine Aussage, die das, was sie bezeichnet, zugleich erst hervorbringt. Das immer zitierte Beispiel wäre der Satz „Ich erkläre euch zu Mann und Frau“. Übertragen auf Handlungen, oder auf den Dokumentarfilm, würde das bedeuten, dass ein performativer Dokumentarfilm das, wovon er berichtet und was er repräsentiert, nicht einfach abbildet, sondern gleichzeitig im Prozess des Films hervorbringt.

Die Alternative zur Unmöglichkeit der kognitiven Funktion des Dokumentarfilms ist – so Bruzzi und auch Cerdán/Català 2008 *(vgl. Kap.1.4 & 3.2.1)* – Ehrlichkeit.

> „The use of performance tactics could be viewed as a means of suggesting that perhaps

> documentaries should admit the defeat of their utopiann aim and elect instead to present an alternative „honesty“ that does not seek to mask their inherent instability but rather to acknowledge that performance – the enactment of the documentary specifically for the camera – will always be the heart of the *Non-fiction* film. Documentaries, like Austin's performatives, perform the action they name“ (Bruzzi 2000:155).

Der *Performative Documentary* ist das Gegenteil des aber auch Performer basierten *Direct Cinema*s. Im Mittelpunkt beider stehen Individuen, die sich selbst in Szene setzen. Die *Direct Cinema* Filme wählten bewusst Akteure und Akteurinnen aus, die es gewohnt waren, im Mittelpunkt zu stehen und deshalb, wie man hoffte, die ansonsten vielleicht verfälschende Präsenz der Kamera nicht wahrnehmen würden. Der *Performative Documentary* präsentiert Individuen auf eine solche Weise, dass die Beeinflussung der Wirklichkeit durch Kamera und Crew noch akzentuiert wird. Performative Dokumentarfilme „play with the conepts of realness“, „challenge notion of fixed identity or truth“ und „prioritise the moments of interaction between filmmakers, camera and subjects“ (Bruzzi 2000:159).

Am Beispiel von Nicholas Barkers *Unmade Beds* (1997) fügt sie als weitere Charakteristika narrative Offenheit, Unabgeschlossenheit und weitere „stylistic mannerisms“ (2000:162) hinzu. Die entstandenen Lücken müssen vom Publikum mit eigenen Erfahrungen und Imaginationen geschlossen werden *(vgl. dazu insbesondere Kap. 4.6)*. Die Unsichtbarkeit des Urhebers oder der Urheberin, also des Autors oder der Autorin, war eine weitere Regel für den Dokumentarfilm, die gebrochen wurde, indem der/die Autor_in – Musterbeispiele sind Michael Moore oder Nick Broomfield – sich selbst stilisierte und durch sein/ihr Auftreten vor der Kamera, eine *Voiceover*stimme oder einen spezifisch persönlichen „Stil“ den Inhalten seine/ihre subjektive Position einprägt.

Der Begriff des Performativen so wie Bruzzi ihn versteht ist zusammenfassend an Butlers Performanzkonzept angelehnt und bedeutet „nicht referentiell“. Referentialität ist aber in Nichols Konzept weiterhin eine Grundvoraussetzung für das Dokumentarische. Das weist Bruzzi zurück.

Um die neuen Tendenzen im Dokumentarfilm bewusst nicht auf diese Diskussion zu beschränken, spricht Bruzzi deshalb von „*New Documentary*“. Matt Niednagel (2005) orientiert sich an Bruzzis Definition und erarbeitet am Beispiel deutschsprachiger Dokumentarfilme vier Parameter, die die aktuellen Dokumentarfilmpraxis definieren:

1. ***Personal Imperative***
2. ***Ludic Reflexivity***
3. ***Epistemic Hesitation***
4. ***Impulse towards Hybridity***

Dokumentarfilm heute ist subjektiv bis autobiografisch (1). Die Identifikation der Zuseher_innen mit dem Film erfolgt über affektive und intersubjektive Schemata. Er spielt mit

und reflektiert seine eigene Konstruiertheit (2).Er erzeugt Wissen indem er die eigenen Unsicherheiten nicht versteckt, sondern betont (3) und nimmt formal, technologisch und institutionell Anleihen aus anderen Bereichen der zeitgenössischen Medienpraxis (4).

Der autobiografische Dokumentarfilm ist also, könnte man sagen, eine Extremausprägung des *New Documentary*, in dem sich dieser Wandel der Topographie des Dokumentarischen gut beobachten lässt.

Gleichzeitig hat meine Zusammenfassung theoretischer Begriffsstreitigkeiten bereits eine erste Erklärung auf die Frage geliefert, warum der Dokumentarfilm subjektiv geworden ist: aus einem epistemischen Zweifel an der „onto-etica baziniana“ (vgl. Català/Cerdán 2008), also an der Fähigkeit des Films, die Wirklichkeit objektiv abzubilden. Nachdem man den Glauben verloren hat, wird wichtiger, zu reflektieren, wie die Abbildungsstrategien von Wirklichkeit funktionieren und wessen Position eigentlich gezeigt wird – was es ehrlicher erscheinen lässt in der ersten Person zu sprechen als in der scheinbar objektiven dritten Person. „Das ist die Wirklichkeit“, wird ersetzt durch „Ich zeige dir meine Wirklichkeit“ (vgl. Weinrichter 2004). Der Wahrheitsanspruch, der das Dokumentarische von Beginn an begleitet hat, wird zu einem gewissen Grad aufgegeben. Nicht aufgegeben wird der gesellschaftspolitische Anspruch, der eine gleichzeitigen Untersuchung des wirklichkeitsproduzierenden Apparatus bzw. Mediums einfordern lässt.

Andrés di Tella (2012) zitiert aus dem Tagebuch des Schriftstellers Witold Gombrowicz:

> „La palabra yo es tan fundamental y primordial, tan llena de la realidad más palpable y por tanto la más honesta, tan infalible como guía y tan severa como criterio, que en lugar de despreciarla deberíamos caer ante ella de rodillas“.

3.2.4 Der Neue Dokumentarfilm und die Repräsentation von Vergangenheit

Wie ich in Kapitel 2 zu Villaplanas *Mediabiografía* Workshop beschrieben habe, ist ein wesentliches Motiv dafür, autobiografische Filme zu drehen, die Absicht, eine Gegengeschichte zur *Supramemoria* der Massenmedien und Institutionen zu schreiben. Das geschieht in der Kontrastierung dieser mit ihren „subtramas“, ihrem alltagsgeschichtlichen Bodensatz. Eine wichtige Frage in diesen Filmen ist somit auch die, wie man Ereignisse aus der Vergangenheit, für die es oft keine Dokumente gibt, im Dokumentarfilm darstellen soll, kann und darf.

Wenn der Dokumentarfilm Vergangenheit repräsentiert oder zum Thema macht, gibt es unterschiedliche Möglichkeiten, das zu tun: (1) die inszenierte Rekonstruktion von Ereignissen (*Reenactment*); (2) die Wiedergabe von Zeugenaussagen, die einander gegenübergestellt ein ganzes, umfassendes Bild der Wahrheit liefern sollen; (3) die Montage von Archivmaterial bzw. *Found Footage* (vgl. Youdelman 2005 & Bruzzi 2005).

(1) Eine der drei Ursprungsgeschichten des Dokumentarfilms beginnt mit einem ***Reenact-***

***ment*:** *Nanook of the North* (1922) von Robert Flaherty re-inszeniert zur Gänze, wie im Spielfilm, das Leben der Inuit wie es vor der Moderne stattfand oder stattgefunden haben könnte. Auch aus dem Fernsehdokumentarismus sind *Reenactments* hinlänglich bekannt. Für diese Arbeit interessiert uns die Rekonstruktion von Ereignissen unter anderen Vorzeichen: nicht als Weg zur Reflexion von Geschichte, sondern als Methode der Reflexion über die Realität der Repräsentation (vgl. Quílez 2008:129). Im *New Documentary* ist das *Reenactment* zweitens eine Strategie, Zeitzeugen auf Basis von Handlungen ihre Erfahrungen und ihren Alltag darstellen zu lassen. Das soll die Körpererinnerung ansprechen. Dazu habe ich schon im Kapitel *Mediabiografía* die Marianne Hirschs *Postmemory* Begriff kurz rekapituliert.

Eines der eindrücklichsten Ergebnisse dieser Darstellungsstrategie bietet Rithy Panhs *S-21, la machine de mort Khmer-Rouge* (Kambodscha/Frankreich 2003). Überlebende Wärter und Häftlinge des Foltergefängnis Tuol Sleng (S-21) treffen am Ort des Geschehens wieder aufeinander und stellen in den völlig leeren Räumen des Gebäudes Handgriffe und Routinetätigkeiten nach. Rithy Panh gelingt es, den Terror dieser Jahre nachvollziehbar zu machen und eine Realität zu performen, ohne dafür fotografische Dokumente zu verwenden.

Diese performativen *Reenactment*strategien wurden auch schon von Claude Lanzmann in *Shoah* (1985) angewandt. In einer der bekanntesten Szenen des epischen Werks filmt Lanzmann einen mittlerweile längst pensionierten Friseur und Zeitzeugen dabei, wie er einem Kunden im Friseursalon die Haare schneidet. Während der Friseur zugange ist, befragt Lanzmann ihn zu seinen Erlebnissen in Auschwitz. Dort musste er seinen Mithäftlingen die Haare scheren, bevor sie ins Gas gingen. Ein schon oft erzählter Bericht wird durch das parallele Nacherleben von Handgriffen aufgefrischt, die sein emotionales Gedächtnis stimulieren. Der Körper wird beachtet und erhält – wie sonst selten – den Vorrang gegenüber dem Wort. Der Prozess bzw. die Handlung treten vor das Ergebnis.

In *Nadar* (2008) *(vgl. Kap. 4.6)* inszeniert Carla Subirana die Ereignisse rund um ihren Großvater, die sie einem Polizeibericht entnimmt, selbstironisch in Form von Szenen eines *Film Noir*. Die Anlehnung an filmische Darstellungskonventionen verstärkt noch den Verweis auf die Nicht-referentialität der Szenen und verschieben sie in den Bereich des Mythischen und Imaginären. Auch in *El cielo gira* (2004), *Retrato* (2004) und *Bucarest, la memoria perdida* (2008) begegenen wir dieser Strategie, die im performativen Dokumentarfilm häufig das Interview ergänzt.

(2) Weil den Bildern allein oft mißtraut wird, stellt man ihnen häufig **Interviews und Gespräche mit Zeitzeuginnen** zur Seite. Deren Erzählungen sollen ermöglichen, hinter die Bilder zu schauen und das zu Tage zu bringen, was die Bilder „verschweigen“. Die Bandbreite ist dabei groß: Sie kann von intimen Geständnissen bis zu nüchtern kühlen Expertin-

nenmeinungen alles umspannen. Das Interview wirft als Methode ihrerseits viele ethische Fragen auf: Darf man Aussagen verwenden, die nicht autorisiert wurden? Inwieweit darf man sie in Kontexte stellen, die zum Zeitpunkt des Interviews nicht klar dargelegt wurden? Im Neuen Dokumentarfilm wird auch das Interview umgedeutet. Es wird nicht eingesetzt um Wahrheiten darzustellen, sondern um Leerstellen und Zwischentöne in Interviews für das Publikum spürbar zu machen *(vgl. insbesondere meine Analyse von* La madre que los parió *in Kap. 4.6.).*

Ross McElwee, Alan Berliner oder Lourdes Portillo setzen das Interview in diesem Sinn ein: Die Zeug_inn_en verwandeln sich in Protagonist_inn_en einer Wahrheit, die dem/der Filmemacher_in gehört. Die Montage der Aussagen ist subjektiv und parteiisch und die Akteure und Akteurinnen, ihre Angehörigen und Freunde, werden von dem/der Filmemacher_in für eigene Zwecke instrumentalisiert. Eine Montage aus *Talking Heads* ermöglicht auch Dialoge am Schneidetisch zu konstruieren, die in Wirklichkeit gar nicht stattfinden können, weil manche der Interviewten bereits verstorben sind oder sie aus ideologischen Gründen nie miteinander sprechen würden. So geschehen zum Beispiel in einem Klassiker des Dokumentarfilms der spanischen *Transición*, *La vieja memoria* (1977) von Jaime Camino.[54]

(3) Der Rückgriff auf ***Found Footage*** **und Archivmaterial** ist die dritte Variante der Visualisierung von Vergangenheit. Montage ist für den *New Documentary* ein zentrales Moment. Die Verwendung von Archivmaterial ist auch im konventionellen, industriellen Dokumentarfilm zum Standard geworden.[55]

Weinrichter (2009) spricht von einem Archivparadigma: Die Rolle des Künstlers oder der Künstlerin hat sich immer mehr von der Schöpferin zur Arrangeurin, Aufbereiterin und Kommentatorin bereits vorhandenen Materials verwandelt (*vgl. Kap. 3.7*) Der/die Filmemacher_in macht ein „Kino der Ruinen“ indem sie mit der Vergangenheit durch „recall, retrieval, and recycling“ (Russel 1999:238) allegorische Verbindung aufnimmt. Das verwendete Material kann unterschiedlichsten Ursprungs sein: Familienfilm, Fernsehsendung, Werbung, Zeitungsausschnitte, Fotos, Youtube-Clip werden in gleicher Weise angeeignet und resignifiziert. Die Frage des Umgangs mit dem Archiv bzw. der Konzeptualisierung des Archivs hat sich zu einer der wichtigsten der zeitgenössischen Kunst entwickelt.

Im klassischen Archivfilm haben die verwendeten Materialien meistens einen institutionellen Ursprung und dienen dazu, was von einem expositorischen *Voiceover* erklärt wird zu untermauern und zu legitimieren. Im aktuellen Dokumentarfilm werden Gegensätze und Widersprüche im Sinn des „Kino der Ruinen“ noch akzentuiert.

---

[54] Montiel spricht von einer „ficción de un imaginario diálogo“ (2001:265) ganz im Stil Kuleshovs. Die Montage ermöglicht so einen „Dialog“ zwischen (Archiv)aufnahmen José Antonio Primo de Riveras und der *Pasionaria* (Dolores Ibarruri).

[55] Vgl. Michael Moores Filme, insbesondere seinen letzten: *Capitalism, a Love Story* (2010).

> „Si el compilador clásico luchaba por reducir el potencial polisémico de la imagen histórica para adecuarla a un discurso en el que se conjuntaban la voz del cineasta y la voz del estado, el compilador moderno trabaja precisamente a partir de lo que, siguiendo a Barthes, podríamos llamar el exceso semiótico que tiene toda imágen“ (Weinrichter 2009:104). [56]

Der Sinn der Bilder wird destabilisiert, nicht fixiert. Eine zweite und dritte Ebene des Bildes soll durch neue Kombinationen und assoziative Verbindungen freigelegt werden (vgl. Rancière 2005). Das Reale soll entfremdet werden,[57] um so hinter der ursprünglichen Bedeutung der Bilder eine zweite Wahrheit zu Tage treten zu lassen *(vgl. Kap. 2)*. „Sometidas al nuevo tratamiento, se desdoblan para dejar aparecer, sobre la base del amateurismo que las caracterizaba, una región significativa de carácter insospechado“ schreibt Catalá (2010:40) über die Remontage von Home-Videos.

Indem mit dem Archivmaterial ein völlig neues „Objekt“ oder Kunstwerk kreirt und die Bedeutung des Archivbilds von neuen Diskursen durchkreuzt wird, kann man den Film an sich als eine Art performatives Archiv betrachten: Das remontierte Bild öffnet sich in einem semantischen Transformationsprozess neuen Bedeutungen und Assoziationen, die es mit der Originalerzählung und dem neuen Kontext verbinden (vgl. Weinrichter 2009:105; Blümlinger 2009:54).

Mit der „Befreiung“ von Bildern aus dem Korsett der Narration setzt sich auch Jean-Luc Godard in *Histoires du Cinema* (1988-1998) auseinander. Er findet das Kino habe die ihm eigene Geschichtlichkeit verkannt und nutze nicht die Kraft, die Bilder als Erben der Malerei in sich tragen. Stattdessen habe es sich den Geschichten und der Diktatur des Drehbuchs unterworfen. Die Montagetechnik von *Histoires* legt diese Bilder wieder frei: Godard gewinnt die Bildern den Geschichten wieder ab („Destillation“), indem er einzelne Bilder aus *Nosferatu* (D 1922, F.W. Murnau), *The Phantom of the Opera* (USA 1925, Rupert Julian), *Faust* (D 1926, F.W. Murnau), *Metropolis* (D 1927, Fritz Lang), *The Son of Frankenstein* (USA 1939, Rowland V. Lee) etc. isoliert und sie zu anderen Geschichten verknüpft („Neu-Verbindung“). Sein Verfahren basiert auf vier Schritten (vgl. Rancière 2005): Erstens, Bilder werden durch Schwarzfilm voneinander getrennt, aber gemeinsam in ihrer Welt, der Hinter-Welt der Bilder, isoliert. Zweitens, Bild und Text treten auseinander, indem ein Text aus einem Film auf das Bild eines anderen trifft. Drittens, ein Kommentar verleiht der Welt ihre Geschlossenheit und Tiefe. Viertens, durch Doppelbelichtungen, Überlagerungen etc. entreisst das Videobild das Filmbild dem Drehbuch:

---

[56] Der moderne Kompilationsfilm hat in Bezug auf die Vergangenheit einen Schritt gemacht: vom Referentiellen zum Textuellen, vom Historischen zum Historiografischen. „Tras realizar lo que podríamos llamar una lectura sintomática de las imágenes, la nueva compilación se propone una contralectura textual“ (Weinrichter 2009:78)

[57] Im Spanischen bedeutet entfremdet für die Zwecke dieser Arbeit noch treffender „desfamiliarizado“.

> „Dem Kontinuum eines Films visuelle Fragmente zu entziehen dient dazu, deren eigentliche Natur zu verändern, sie zu Einheiten zu machen, die nicht mehr den narrativen und affektiven Strukturen des Modus der Repräsentation gehorchen, sondern Teil eines ursprünglichen Sensoriums sind, in dem die Bilder von Hitchcock Ereignis-Welte sind, die mit einer unendlichen Vielzahl von Ereignis Welten koexistieren. Diese gehören allen anderen Filmen an und hängen wie sie mit allen anderen Formen der Bebilderung eines Jahrhunderts zusammen, ebenso wie sie geeignet sind, in eine unendliche Vielzahl von Beziehungen zueinander und zu allen Ereignissen des jeweiligen Jahrhunderts zu treten. Es geschieht also alles ganz so, als wäre es nicht Godard, der die Bilder von Hitchcock zurechtschneidet, sondern im Gegenteil, als wäre es Hitchcock selbst, der diese Bilder zusammengetragen hätte, die dadurch ohnehin schon in einer Welt des verallgemeinerten Sich-gegenseitig-ausdrücken-Könnens lebten, wo Godard sie nur abzuholen braucht, um sie auf eine Weise zusammenzufügen, die ihrer Natur besser gerecht wird“ (Rancière 2005:163).

Die *Histoires* vertreten eine Poetik der reinen Präsenz, die sie dem Kino vorwerfen verraten zu haben. Um aber diese Poetik verwenden zu können, müssen sie eine andere anwenden – die Poetik der Metapher, die der metaphorischen Montage. In dieser Vorgehensweise und Ideologie greift Godard Tendenzen vor, die mit der Digitalisierung immer prominenter wurden. Er vertritt ein anti-narratives Kino der Datenbank noch bevor es möglich war das Potential digitaler Medien voll auszuschöpfen *(vgl. Kap. 3.4)*.

Konsequenterweise hat sich also die Bedeutung des Begriffs Archiv signifikant gewandelt: Im „analogen Universum“ der Moderne war es ein physischer Ort der Aufbewahrung, der gesetzlich stark reglementiert und institutionell kontrolliert war. Ein Dokument musste der Aufbewahrung würdig befunden werden, bevor man es katalogisierte und sammelte. Der Zugang zum Archiv war/ist beschränkt. Will man Einsicht nehmen, muss man bestimmten Firmen und Institutionen angehören. Will man die Dokumente verwenden, ist das oft mit hohen Kosten verbunden. Heute, im digitalen Paradigma, meint der Begriff Archiv oder auch Datenbank eine dynamische Handlungsinstanz, die Bedeutung generiert (vgl. Weinrichter 2009:106). Es ist nicht zwingend ein physischer Ort, sondern existiert häufig rein virtuell. Die Sammelkriterien sind nicht definiert oder hierarchisiert. Christa Blümlinger schreibt von Bildkonfigurationen, die „innerhalb eines digitalen Systems neuen Räumlichkeiten, Bahnen und Vernetzungen zugeführt werden“ (2009:268). Diese Entwicklung ist untrennbar mit Eigenheiten des digitalen Bilds verbunden, die ich im *Kapitel 3.4* unter Rückgriff auf Lev Manovich (2001) noch genauer ausführe.

Blümlingers interessante Schlussfolgerung aus der Auseinandersetzung mit dem „Kino aus zweiter Hand“ ist folgende: Digitale Ausdrucksformen des Ephemeren deuten heute auf eine Verschiebung von raumbezogenen Gedächtnismodellen (*Heterotopien*) hin zu Erinnerungsmodalitäten, in denen vor allem der Zusammenschluss verschiedener Zeiten (*Heterochronizität*) erfahren wird. Verschiedene Zeitlichkeiten treffen innerhalb eines Bilds zusammen. Dadurch wird die Frage der Referentialität der Archivbilder von der Beziehung

zum „Realen“ geschieden und vor allem auf temporale Ebenen bezogen (Blümlinger 2009:268). Ähnlich wie Ruinen im 19. und 20. Jahrhundert sind digitalisierte Filmschnipsel auch nur mehr ein Bruchteil des originalen Dokuments, da durch das Digitalisieren und Komprimieren immer etwas verloren geht. Es bleibt aber noch immer genug, das als Spur auf das Vergangene verweisen kann. „Heute, im digitalen Zeitalter, rührt das Prestige der Spuren des 20. Jahrhunderts weniger von historischen Objekten als von Überresten filmischen Zelluloidmaterials“ (Blümlinger 2009:273).

3.3 Autobiografie und Film

Jacques Lecarme schreibt 1988 über das literarische Genre Autobiografie: „The genre has entered a process of enhancement: from proscribed it is now prescribed“.

Ein ähnlicher Prozess hat etwa ein Jahrzehnt später im Film stattgefunden. Neue Begriffe wie *Autofiction* hatten Konjunktur, um sogenannte Mischformen zwischen Fiktion und Dokumentation (damit ist „wahrheitsgetreue“ Selbstrepräsentation gemeint) zu benennen. In der Literaturwissenschaft der europäischen und insbesondere der französischen Tradition ist die Forschung dazu vor allem strukturalistisch und semiotisch geprägt. Die nordamerikanische Forschung findet ihren Zugang zum Thema eher über psychoanalytische Ansätze und beschäftigt sich mit über diese Selbsttechnologie vermittelten *Identity Politics* sexueller und ethnischer Minderheiten.

Wie Regine Mihal Friedman (o.A.) belegt, zeigte die Filmwissenschaft lange kein vergleichbares Interesse an der Thematik. In Einzelstudien von Filmkritikerinnen werden einzelne autobiografisch motivierte Spielfilme von Autorenfilmern wie Woody Allen, Nanni Moretti und Spike Lee, oder davor von Fellini, Bergman, Truffaut besprochen, nicht aber dokumentarischen Autobiografien. Filme des *Minor Cinema* waren in der Autobiografieforschung vermutlich nicht ausreichend bekannt, nicht zugänglich und möglicherweise auch zu gegenkulturell und außerinstitutionell, um in der Wissenschaftskultur vor dem *Cultural Turn* rezipiert zu werden.

3.3.1 Ist der Film das Ende der Autobiografie?

In *Eye for an I: Making and Unmaking Autobiography in Film* sieht die Literaturwissenschaftlerin Elizabeth Bruss mit der Adaptierung der autobiografischen Praxis auf den Film fatalistischerweise gleich das Ende dieses 1500 Jahre alten Genres gekommen.

> „How does a genre like autobiography, a genre characterized by its durability and flexibility, disappear? Not, I would propose, all at once in a flaming apocalypse (…).The disappearance of a genre is both more subtle and more gradual; it is not a change in one genre alone but a change of the total environment (…).
>
> If film and video do come to replace writing as our chief means of recording, informing, and entertaining, and if (as I hope to show) there is no real cinematic equivalent for autobiography, then the autobiographical act as we have known it for the past four hundred years could indeed become more and more recondite, and eventually extinct“ (Bruss 1980:296f.).

Besser verständlich wird Bruss Panik wertfrei betrachtet, vergleicht man ihre Aussage mit Walter Benjamins Überlegungen in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (2010). Die Materialität von Technologien und unsere Wahrnehmung der Welt stehen miteinander in Wechselwirkung. In den 1980er Jahren hatten Film und Video die Li-

teratur längst als dominante Unterhaltungs-, Informations-und Aufnahmemedien abgelöst. Konkret auf die Autobiografie bezogen, verändern sich die diskursiven Funktionen dieser Praxis durch die Technizität des Films und später des Videos.

Als Einwand geltend machen kann man auch aus literaturwissenschaftlicher Sicht, dass neue Selbst- und Subjektkonzepte die Autobiografie nicht erst mit dem Medienwechsel verändert, sondern auch in der Literatur zu einer fragmentierten und reflexiven Schreibweise geführt haben. Auch in der zeitgenössischen Autobiografie wird im Wissen um die Konstruiertheit sozialer Wirklichkeiten nicht die „Erfahrung“ selbst erzählt, sondern mehr über ihre Darstellungscodes reflektiert (vgl. Eakin 1999:10). Die Literaturwissenschaftlerin Sidonie Smith (1998:108) proklamiert ebenfalls ein Verständnis der autobiografischen „Sprecherin“ oder des autobiografischen „Sprechers“ als performatives Subjekt: Autobiografisches Erzählen sei nicht selbst-expressiv, weil das bedeuten würde von einem kohärenten Subjekt auszugehen, das vor der Erzählung existiert. Die Innerlichkeit des Selbst sei keine Ursache, sondern ein Effekt von autobiografischem Erzählen. Smith (1998:109) nennt das *Autobiographical Performativity*.

Trotz dieser Einwände spricht Bruss in ihrem Artikel interessante Fragen an, die uns direkt in den Kern dieser Arbeit führen. Sie untersucht nämlich, welches Subjekt ein Filmtext im Vergleich zu einem literarischen Text produziert. Autobiografie als Selbsttechnik folgt im Film anderen Mechanismen, basiert auf einer anderen Technologie und steht im Kreuzungspunkt anderer Diskurse.

Das Ende der Autobiografie „as we know it“ ist eigentlich nur das Ende des epistemologischen Status von Autobiografie und einer dem literarischen Genre spezifischen Erfahrungshaftigkeit, die Bruss durch den Einsatz des kinematografischen Apparatus gefährdet sieht. Offensichtlich entstand dieser Artikel an einer epistemologischen Schwelle: Die Dominanz audiovisueller Medien lässt die Metapher „Kultur als Text“ unzureichend erscheinen. Der Fokus verlagert sich auf eine durch das Subjekt gefilterte „Kultur als *Performance*“. Ein neues Verständnis von Subjektivität ist eng mit dem Medienwandel verschränkt. Mit einem Wandel des „Environments“, der Subjektkultur in ihren ideellen und materiellen Formen, verändern sich die ihr zugrunde liegenden Praktiken und Dispositive grundlegend.

Autobiografie stirbt für Bruss in dem Moment aus, wo die von ihr wie auch von Philipe Lejeune definierten Genrekriterien nicht mehr eingehalten werden: Der *Autobiografische Pakt* bezeichnet eine unausgesprochene Vereinbarung zwischen dem/der Autor_in einer Autobiografie und deren Leser_inn_en. Sie besagt, dass der/die Autor_in wahrheitsgemäß über sein/ihr eigenes Leben erzählt und schreibt eine bestimmte Verbindung zwischen Werk und seiner Rezeption vor. Der/die Leser_in wird dazu angehalten davon auszugehen, dass Autor_in, Protagonist_in und Erzähler_in ein und derselben Person zu unterschiedlichen Mo-

menten ihres Lebens entsprechen. Damit ein/e Leser_in einen Text als autobiografisch wahrnimmt, muss er/sie daran glauben, dass das Erzählte sich wahrheitsgmäß so ereignet hat **(*Truth-Value*),** dass es Ausdruck der Erlebenswelt jener Person ist, die die Ereignisse erzählt **(*Act-Value*)** und, dass die Rollen von Autor_in, Erzähler_in und Protagonist_in in einer Person vereint sind **(*Identity-Value*)**.

Derrida würde Bruss darauf hinweisen, dass jedes *Law of the Genre* (vgl. Marcus 1994, in: Friedman) auf Regeln beruht, die paradoxerweise nur dazu da sind, gebrochen zu werden. Das Korpus an Werken, die dem Gesetz zugrunde liegen, kann nie geschlossen werden. Wieso also nicht akzeptieren, dass Kunst seit Langem eine Dynamik des Regelbruchs und der Weiterentwicklung bedeutet. Die Reflexion über das eigene Leben ist eine Selbsttechnik mit langer Tradition. Die literarische Autobiografie ist nur eine Ausprägung von vielen möglichen: autobiografischer Film, Weblogs, Fotoblogs, Podcasts, Twittern, die Facebook Wall und so fort sind andere Selbsttechniken.

Es lohnt sich, im Anschluss noch ein wenig detaillierter auf Bruss Argumente einzugehen, Film erfülle aus folgenden Gründen jedes einzelne der drei „Genregesetze“ literarischer Autobiografien nur unzureichend:

3.3.1.1 Kriterien der literarischen Autobiografie und der Film

3.3.1.1.1 Truth Value

Film werde zwar als referentiell, also wahrhaftig rezipiert. Das Kino, als präsentisches Medium, könne die Vergangenheit aber nicht einfach erzählen, es könne sie nur in irgendeiner Weise evozieren oder rekonstruieren, schreibt Bruss (1980). Anders als in literarischen Ausdrucksformen ist der/die Filmemacher_in also gezwungen, die Vergangenheit filmisch zu reinszenieren (fiktional) es sei denn es existieren tatsächlich Aufnahmen dieses konkreten Moments, die man verwenden kann (dokumentarisch). Wiewohl auch in der Literatur Erinnerungen fiktionalen Charakter haben, stellt sich dieses Problem insofern nicht, als die Sprache in keiner Beziehung zum Referenten steht.

Auch das Postulat von der Ehrlichkeit des Sprechakts ist für Bruss nicht auf den Film übertragbar. Im Film braucht es einen Paratext, der uns versichert, dass der/die Ich-Erzähler_in auch tatsächlich hinter der Kamera steht. Es ist den Zuseher_inne_n insofern viel mehr bewusst, dass sie möglicherweise manipuliert und belogen werden. Auch die Tatsache, dass ja andere Akteure und Akteurinnen miteinbezogen werden, Familienangehörige in vielleicht schwierigen und sehr intimen Lebenssituationen gefilmt werden, kann Zweifel an der Ethik der Darstellung aufkommen lassen und damit ebenfalls die Vertrauenswürdigkeit des autobiografischen Ichs schmälern (vgl. auch Noll Brinckmann 1981:88).

3.3.1.1.2 Act Value

Film entsteht als Gruppenarbeit: selbst wenn eine einzige Person für Produktion, Script, Regie, Kamera, Beleuchtung, Ton und Schnitt verantwortlich ist, vermittele das trotzdem nicht die gleiche Integrität wie die literarische Selbsterzählung.

Dieses Argument von Bruss wurde durch die digitale Wende technisch gesehen entkräftet. Es ist mittlerweile für eine Person möglich, im Alleingang einen Film zu drehen, zu schneiden und ihn selbst über das Netz zu publizieren. Astrucs Utopie von der *Cámera Stylo* (1948) der Kamera, die wie ein Schreibstift den Alltag aufzeichnet, ist realer geworden.

Trotzdem bedeutet Autorschaft im Film etwas anderes als in der Literatur. Hinzu kommt, dass nichts an der Materialität von Filmbildern sie als Produkt der subjektiven Sicht einer bestimmten Person ausweist. Film als fotografisches Medium „reproduces what the the object itself produces“ (Bruss 1980:305). Diese Möglichkeit der automatischen Reproduktion,[58] die das Kino eingeführt hat, würde aber das Autobiografische zunichte machen. Zwar könnten „Autor_inn_en“ den Bildern eine wiedererkennbare persönliche Note geben, doch ist das nicht möglich ohne die Illusion der Repräsentation zu durchbrechen. Es kommt zu einem Verfremdungseffekt, der den/die Zuschauer_in von der Erzählung distanziert.

> „It is doubtful that the effects of shooting, editing and staging are capable of expressing what we conventionally call personality to the degree that language can. The „subjective camera“ can exploit proximity, angle, focus and mobility to make its presence felt, but these are poor substitutes for the array of modal qualifiers and performatives that define the speaker’s subjective position vis à vis the subject matter“ (1980:306).

3.3.1.1.3 Identity Value

Auch dieses Merkmal ist im Film laut Bruss nicht gegeben: „The impersonality of the cinematic eye, its lack of density and individuation, its relative passivity and the eternal separation of the seer from the seen – all these create the impression of a subjectivity that is „too pure“ for autobiography“ (Bruss 1980:308). Im Film müsse man sich im Gegensatz zur Literatur entscheiden, ob jene Instanz betont wird, die filmt (subjektive Kamera), oder jene, die gefilmt wird. Es komme deshalb zu keiner Identifikation zwischen diesen Erzählinstanzen und dem Zuschauer: „The perceiver can never hope to catch a glimpse of himself; the figure that he sees before him on the screen cannot be his own, for he is somewhere else watching it“ (Bruss 1980:308).

[58] Bruss nimmt Bezug auf André Bazins berühmtes Zitat: „Pour la première fois, entre l’objet initial et sa representation, rien ne s’interpose qu’un autre objet. Pour la première fois, une image du monde éxterieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l’homme, selon un determinisme rigoureux. La personnalité du fotographe n’entre en jeu que par le choix, l’orientation, la pédagogie du phenomène; si visible qu’elle soit dans l’oeuvre finale, elle n’y figure pas au même titre que celle du peintre. Tous les arts sont fondées sur la présence de l’homme; dans la seule Fotografie nous jouissons de son absence“ (vgl. Bazin 1958:13).

3.3.1.1.4 Conclusio

In einem aus 1981 stammendem weiteren, ebenfalls strukturalistisch-erzählanalytisch geprägten Schlüsseltext zum Thema stellt Elisabeth Noll Brinckmann ganz ähnliche Überlegungen an, aus denen sich folgender von Robin Curtis (2000) formulierte Problemfelder ergeben:

> „1. Wie löst man das Problem der mangelnden Verfügbarkeit von existierendem Vergangenen und privatem Material?
> 2. Man kann anhand von Bildern (ohne Text) nicht ohne weiteres erkennen ob sie Selbstbilder sind.
> 3. Es ist nicht möglich ohne weitere Hinweise zwischen einer subjektiven und einer objektiven Sichtweise zu unterscheiden.
> 4. Entweder ist die erzählende Instanz selbst sichtbar, oder mit der Kamera identisch.
> 5. In der Regel ist man auf den Einsatz einer Stimme aus dem Off angewiesen, um Bilder als subjektive Bilder zu identifizieren."

Auch Alain Bergala fragt in seinem Text „Si „yo" me fuera contado":

> „Como un cineasta puede decir „yo" con un instrumento en el que filmar en primera persona excluye generalmente que se esté en el campo que se filma? Como hablar de si al filmar el mundo? La singularidad de su mirada sobre el mundo puede bastar para inscribir en ausencia, en sus imágenes, el „yo" de un cineasta que no estaría nunca visible en ellas? Como hablar de sí en el pasado – que lo escrito permite con toda facilidad del mundo -, con un utillaje condenado a registrar un estado presente del cuerpo y del mundo?" (Bergala 2008:32).[59]

Wenn man weiter denkt, beschränken sich die Konsequenzen des Medienwechsels der autobiografischen Form nicht auf diese akribisch aufgezählten formalen Inkompatibilitäten: Er bewirkt einen umfassenden Wandel von Deutungspraktiken auf sozialer, epistemologischer und ästhetischer Ebene. Der filmische Text vermittelt im Vergleich zum literarischen Text, wie Bruss ihn sieht, eine andere Art von Subjektivität: Anstatt den Eindruck eines in Zeit und Raum konstanten Selbst zu vermitteln, zeigt uns der Film unterschiedliche Subjektivitäten, ein fragmentiertes, bloß formal konstruiertes aber nicht als natürlich gegeben wahrgenommenes Ich. Bruss spricht von einer *Manufactured Subjectivity* (1980:319). Als charakteristisch für den autobiografischen Film gilt die Stimme aus dem *Off*, die in der ersten Person das Geschehen kommentiert. Zu diesem Kanal kommen aber noch weitere hinzu, wie der Blick (Kamera) und der Körper des autobiografischen Subjekts und auf einer metadiskursiven Ebene seine Identität als Avantgardesubjekt, das Editor und Collagist des eigenen Lebens ist. „By inscribing themselves on the level of „metadiscourse", film- and videomakers also identify with their technologies of representation, with a culture of inde-

[59] Übersetzt vom Herausgeber aus: Alain Bergala (1998): „Si je m'etais conté", in: Ders. (Hrsg.): *Je est un film*. Paris: Editions Arcor.

pendent filmmaking, alongside their other discursive identities“ (Russel 1999:278).
Das *Manufactured Subject* des autobiografischen Dokumentarfilms setzt sich zusammenfassend aus einer Collage und Kombination dieser vier Einschreibungswege zusammen. Sie entsprechen unterschiedlichen Zeitpunkten des Produktionsprozesses und können einander potenzieren, genauso aber kontrapunktisch zueinander stehen (vgl. Rauh 1987).

3.3.2 Modalitäten des autobiografischen Erzählens im Dokumentarfilm

Jim Lane (2002) vernachlässigt diese von Bruss hier so betonte medienspezifische Komponente der autobiografischen Praxis in seiner Fallstudie zum amerikanischen Dokumentarfilm zugunsten einer genauen Beobachtung des „Wie“ – der unterschiedlichen Modalitäten autobiografischer Ausdrucksformen. Seine Arbeit basiert auf der detaillierten Beschreibung eines umfassenden Korpus an Filmen. Er stellt zwei Subtypen des autobiografischen Films fest: **den Tagebuchfilm** (*Journal Enty Approach*) und **das autobiografische Porträt**.[60]
Der Tagebuchfilm besteht aus von der Filmemacherin über einen längeren Zeitraum selbstgefilmtem *Footage* Material ihres Alltags. Für den Film wird das Material gesichtet, selektiert und geschnitten. Das bereits erwähnte charakteristische *Voiceover* dokumentiert die Gedanken während des Montageprozesses. Ein Spannungsverhältnis zwischen Erleben (erste Ebene) und Reflexion (zweite Ebene) tut sich auf. Die Kluft zwischen Erleben und Reflexion verhindert eine abgerundete Sinngebung.
Jonas Mekas wäre ein solcher Chronist des Alltags. Seine Filme stellen eine spannungsgeladene Mischung aus Experimentalfilm und *Homevideo* dar.[61] Egal ob der *Journal Entry Approach* Film nach chronologischen oder narrativen Kriterien montiert wird, ob er geschlossen oder assoziativ-fragmentarisch ist. Die von Lane gesichteten Filme enden meist mit einem narrativen Abschluss, der einem biografischen Wendepunkt entspricht: das lange angestrebte Treffen mit dem Vater in *In Search of Our Fathers* (Marco Williams; 1992), die Geburt des Sohnes in *Time Indefinite* (Ross McElwee; 1994), der Tod eines Angehörigen in *Silverlake Life* (Peter Friedman/Tom Joslin; 1993) oder *Joe and Maxi* (Maxi Cohen; 1978).
Der aktive Protagonismus des Autors oder der Autorin, der persönliche Charakter des Themas, sowie auch die prozesshafte Struktur der Reise und Suche machen diese Filme zu *Performative Documentaries* nach der Definition von Bill Nichols. Bruzzi würde ergän-

[60] In der Filmographie sind 21 Langfilme angeführt, die detailliert besprochen wurden und einen Erscheinungszeitraum von 1967 (Jim McBride; *David Holzman’s Diary*) bis 1994 (Sandi Dubowski; *Tomboychik*) umfassen.
[61] Mekas versieht seine fertigen Filme mit Zwischentiteln und verwendet auf der Tonspur diverseste Tonquellen: Ambient Ton, Konversationen, Musik oder seine eigenen Kommentare. Sie stehen beschreibend beziehungsweise poetisch-verdichtend oder reflexiv zu den gezeigten Bildern. Das produziert eine audiovisuelle Collage voller intertextueller Referenzen. Sie präsentiert sich sehr dicht und kontrastiert mit der „Banalität“ der Alltagsaufnahmen.

zen, dass der Dreh des Films und die Präsenz der Kamera die erzählten Ereignisse erst eintreten lassen. Durch die Anwesenheit der Kamera erfolgt eine Doppelung: Die Familienangehörigen werden zu Charakteren, die „Rollen ausagieren“, die dann durch die spätere Montage noch akzentuiert werden.

Das autobiografische Porträt teilt viele dieser Eigenschaften, ist aber konzeptueller, themenzentrierter und daher entspricht es mehr konventionellen Vorstellungen von Dokumentarfilm. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Familie steht im Kontext eines zeitgeschichtlichen Themas. Es ist nicht so zentral, durch den Film Ereignisse zu generieren, sondern relevant ist eher die Reevaluierung von Dokumenten: *Homevideo*s, Familienfotos, Dokumente aus dem familiären Umfeld werden gemeinsam mit Archivfilmen und anderen visuellen Quellen montiert, die zur konkreten Fragestellung recherchiert wurden.

Neben dieser Mini-Typologie stieß ich außerdem auf einen Aufsatz eines argentinischen Doktoranden, Pablo Piedras, der lateinamerikanische Dokumentarfilme im autobiografischen Modus beforscht. Seine Kategorisierung ist textwissenschaftlich. Je nach Grad des Nahverhältnisses zwischen Objekt und Subjekt der Aussage unterscheidet er zwischen **drei unterschiedlichen Subjektivitäten**: **(1) ein Subjekt, das für sich selbst spricht**; **(2) ein Subjekt das mit dem Anderen spricht**; und **(3) ein Subjekt, das über den oder das Andere spricht**.

Erstens bezieht sich auf jene Dokumentarfilme, die autobiografisch im klassischen Sinn sind. Zwischen Objekt und Subjekt der Aussage stellt sich eine große Nähe her. Zweitens bezeichnet Erzählungen der Erfahrung und Alterität. In diesen gibt es eine Wechselwirkung zwischen der persönlichen Erfahrung des Autors oder der Autorin und dem Objekt der Aussage. Das Thema ist durchzogen von diesem subjektiven Blick. *Relatos epidérmicos* nennt er Filme, wo die erste Person nur eine entkörperlichte Existenz hat, schwach verbunden mit der Geschichte die erzählt wird. Die erste Person ist nicht zentral, sondern eine Randerscheinung.

All diese Typologien sind zwar sehr brauchbar, um einen Überblick über wesentliche Charakteristika zu erhalten, die auch die von mir untersuchten Filme teilen.

Aber im Licht der Theorie, an die ich mich langsam versuche anzunähern, machen Genrebestimmungen in der derzeitigen entgrenzten Kunstlandschaft meiner Ansicht nach nur mehr begrenzt Sinn und sind höchstens Orientierungshilfen für das Publikum. Wie Renov (2004) darstellt, war der Essay Film, wie auch heute der autobiografische Film, ein Sammelbegriff für Filme, die in kein Schema passten, weil sie „limit texts“ (vgl. 2004:183) sind, irgendwo zwischen Philosophie und Literatur, zwischen Kunst und Wissenschaft, Imagination und Ratio. Ich habe mich nach langen Recherchen deshalb mit mir selbst darauf geeinigt, meine Arbeit auf das von Catherine Russel (1999) beschriebene Konzept von „Auto-

ethnographie“ zu stützen, das diverseste Genres umfasst und am ehesten wohl Pablo Piedras Kategorie zwei entspricht: Erzählungen der Erfahrung und Alterität (siehe weiter unten).

3.3.3 Erste Thesen zum Subjekt in der filmischen Autobiografie

In Elizabeth Bruss Text deuten sich bereits mehrere Antworten auf die in der Einleitung formulierte Frage an, wie sich das Subjekt im Film als Stimme, Körper und Blick manifestiert.

I.

Vermittelt durch die Kamera rückt ein symbolisch aufgeladener Körper ins Zentrum der Identitätsstiftung:

> „Filmed, the unowned image of the body becomes a locus of identity rather than its mask, an expression of personality rather than an encumbrance. Nor is this image of the body the same crude, undifferentiated whole of the *stade du miroir*, but a new, articulate assemblage, a fresh construction of elements never before yuxtaposed where voice may stray away from body, the whole diffuse and fuse again into yet other configurations.“ (Bruss 1980:319).

II.

Um Judith Butlers Wortspiel zu gebrauchen: das Subjekt wird nicht nur als „embodied“ sondern auch als „embedded“ definiert (vgl. Butler 2002). Das Ich deklariert sich über die Beziehung zum Anderen und die Darstellung des Anderen. Sei es das eigene Andere, seien es Angehörige oder im weiteren Sinn das soziale Umfeld: Die Untersuchung des Selbst wird so zum ethnografischen Unterfangen. Den gleichen Gedanken greift die argentinische Anthropologin Paula Sibilia in ihrem Buch *La intimidad como espectáculo* (2008) auf, wenn sie schreibt:

> „Si las subjetividades son formas de ser y estar en el mundo, lejos de toda esencia fija y estable que remita al ser humano como una entidad ahistórica de relieves metafísicos, sus contornos son elásticos y cambian al amparo de las diversas tradiciones culturales. De modo que la subjetividad no es algo vagamente imaterial que reside „dentro“ de (…) cada uno de nosotros. Así como la subjetividad es necesariamente *embodied*, encarnada en un cuerpo; también es siempre *embedded*, embebida en una cultura intersubjetiva“ (Sibilia 2008).

III.

Das Kino entlarvt durch seine formalen Gegebenheiten die durch Identitätserzählungen beschworene Authentizität und Einzigartigkeit des historischen Subjekts und Körpers (vgl. Curtis 2000:1) als Chimäre. Die strikte Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation kann nicht hergestellt werden und muss deshalb vom Publikum in Frage gestellt werden.

IV.

Nachdem die Illusion einer Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart im Film viel

schwerer herstellbar ist, spielt viertens im autobiografischen Film auch aus medienspezifischen Gründen weniger die Vergangenheit an sich eine Rolle. Es geht vielmehr um ihre Spuren in der Gegenwart. Die Filmemacher_innen reflektieren über Mechanismen und politische Implikationen der Repräsentation und Produktion von Vergangenheit in der Gegenwart.

V.

Da die direkte Darstellung von Vergangenheit nur durch Rückgriff auf eigene und fremde Archivbilder möglich ist, sollte der Aneignung von Archivbildern spezielles Augenmerk gewidmet werden. Hier wird die Grenze zwischen Fremdem und Eigenem Erleben neu gezogen. Durch Youtube, Vimeo, TV-theken und Datensharing werden Bilder immer mehr zum Kollektivbesitz und sind jederzeit verfügbar.[62]

Dem Trend zur neoliberalen Kommerzialisierung institutioneller Film- und Bildarchive steht ein buntes Spektrum an anarchischen Aneignungspraktiken gegenüber, die „fremde“ Videos für eigene Zwecke „kannibalistisch“ in die eigenen Selbsttechnologien integrieren. Das Archiv entwickelt sich von einem physischen zu einem semantischen Speicher *(vgl. Kap.3.2.4).*

VI.

Während Autobiografie im Verständnis von Elizabeth Bruss auf eine Form von Narrativierung abzuzielen scheint, wird zu untersuchen sein inwieweit im autobiografischen Dokumentarfilm auf diese Form der Erzählbarmachung durch Hierarchisierung und Chronologisierung zurückgegriffen oder möglicherweise verzichtet wird.

VII.

Mit dem Wandel des Genres kommt es auch zu einer Neudefinition von Erfahrungskonzepten. „Indeed it may not be a loss at all but the beginning of a new enterprise that will transform classical autobiography into something else and will transform along with it the organization of experience that autobiography both presupposes and helps to maintain“ (Bruss 1980:299)

3.3.4 Autoethnographie als alternativer Arbeitsbegriff

Autobiografie verstehe ich im Gegensatz zu Bruss und in Übereinstimmung mit Russel (1999) und Renov (2004) für diese Arbeit als eine Technik der Selbstrepräsentation oder -reflexion, die keine feste Form haben kann, sondern sich immer den jeweils herrschenden

[62] Als Gegentrend wird andererseits der Zugang zu Archiven der öffentlichen Hand (Fernsehen, Filmmuseen) immer mehr kommerzialisiert und auf bestimmte Berufsgruppen limitiert. Für eine Privatperson ist es in Spanien nur möglich, Zugang zu Filmmaterial aus seinem Herkunftsort zu erhalten, wenn ein Naheverhältnis zu einer Forschungsinstitution besteht. Außerdem wird zu recht hohen Tarifen in Minuten abgerechnet.

Subjektregimen anpasst. Autobiografie ist also eine *Technologie des Selbst*, die der Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbstverständnis dient und die auch eine Praxis der Kulturkritik sein kann (vgl. Russel 1999:276).

Deshalb halte ich die Bezeichnung Autoethnografie, die Russel und Renov für diese Form des Filmemachens vorschlagen für zielführender.

Wie ich einleitend bereits beschrieben habe, war die Post-1968er Zeit davon geprägt, nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und nach einer neuen visuellen Sprache für die Repräsentation von Themenkomplexen wie Identität(en), Diaspora, kulturelle und familiäre Erinnerung zu suchen. Wie lassen sich mit filmischen Mitteln diese neuen, alternativen Subjektivitäten von Subkulturen und subalternen Gruppen in einer als pluralistisch verstandenen Gesellschaft darstellen?

Die Filme, die auf dieser Frage aufbauen als ethnografisch zu bezeichnen, so Russel, bedeutet das erweiterte Einsatzgebiet visueller Anthropologie anzuerkennen. Ethnizität bezeichnet hier die „kulturelle Formation des Subjekts“ (ebda.:279.) Die Filme „experimentell“ zu nennen, heißt hervorzuheben, dass sie konventionelle Repräsentations-formen herausfordern und eine Sensibilität für Formen haben (vgl. Russel 1999:3).

> „A new critical vocabulary is desperately needed, appropriate to filmmaking that is simultaneously „aesthetic“ and „ethnographic“, work in which formal experimentation is brought to bear on social representation […]. I want to suggest that ethnographic theory might provide the critical tools appropriate to recent developments in experimental film and video practice – and even to the historical convergence of ethnographic and experimental cinemas” (Russel 1999:3-4).

Experimental Ethnography ist der Überbegriff für den Versuch, ein neues Vokabular zu entwickeln, um Ästhetik und kulturelle Repräsentation, formales Experiment und soziale Theorie aufeinandertreffen zu lassen. Ethnographie und Experimentalfilm lassen sich als zwei Linien der Auseinandersetzung mit der Welt auffassen, wie Wissenschaft und Kunst, die in *Experimenteller Ethnographie* konvergieren.

Für den Experimentalfilm repräsentiert die Ethnographie die soziale Verantwortlichkeit der filmischen Form als soziale Praxis. Für die Ethnographie ermöglichen es die formalen Spiele und Techniken des Experimentalfilms, die Repräsentationspolitiken und Konventionen des observativen Kinos in Frage zu stellen.

Das Schlusskapitel ihres gleichnamigen Buches widmet Russel der Autoethnographie. Die Auseinandersetzung mit dem vertrauten Anderen, mit der eigenen Familie ist für sie der vorläufige Endpunkt dieser Konvergenz.[63]

[63] Der Inhalt des Buches sind Filmemacher_innen, die mit der *Otherness*, der Differenz von Realität experimentieren (vgl. Russel 1999:4). Was Russel 1999 beschrieb hat sich unter dem Schlagwort Künstleri-

Autobiografie wird ethnografisch…

> „…at the point where the *film or videomaker* understands his or her personal history to be implicated in larger social formations or historical processes. Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed but a „staging of subjectivity“, a representation of the self as performance“ (Russel 1999:276).

Für diese Arbeit übernehme ich Alisa Lebows Abwandlung von Russels Definition: Sie ersetzt „videomaker“ durch „the critic or viewer“ (Lebow 2010:xv). Die Abwandlung gefällt mir, weil so die pragmatische Komponente vor der Intention des Autors oder der Autorin betont wird. Das finde ich für die analysierten Filme passender. „Produzent_inn_en“ wie allen voran *Los Hijos* positionieren sich bewusst gegen ein genialisches Autoren-filmkonzept.

Die Anthropologin Reed Danahay (1997) hält in ihrer Definition von Autoethnographie ebenfalls fest, dass es sich hier um eine Forschungsmethode handelt, wo realistische Konventionen von dem/der objektiven Beobachter_in, die für die Ethnographie und den Dokumentarfilm prägend sind, gebrochen wurden:

> “The concept of autoethnography […] synthesizes both a postmodern ethnography, in which the realist conventions and objective observer position of standard ethnography have been called into question, and a postmodern autobiography, in which the notion of the coherent, individual self has been similarly called into question. The term has a double sense - referring either to the ethnography of one's own group or to autobiographical writing that has ethnographic interest. Thus, either a self (auto) ethnography or an autobiographical (auto) ethnography can be signaled by "autoethnography. (Deborah Reed Danahay 1997:2)

Im autothnografischen Film ist das ethnografische „Begehren des Anderen“ mit Selbsterforschung verknüpft: Das Familienmitglied – das „Andere“ – dient dem „embedded subject“ als Filter, um auf sich selbst zu blicken und sich in einem intersubjektiven Vorgang selbst wahrzunehmen.

Die Filmemacher_innen nehmen nicht das Exotische, sondern das allzu Vertraute unter die Lupe.

> „In all instances of domestic ethnography, the familial other helps to flesh out the very contours of the enunciating self, offering itself as a precursor, alter ego, double, instigator, spiritual guide, or perpetrator of trauma. Domestic ethnography entails but exceeds autobiography“ (Renov 2004:228).

Charakteristika dieser Filme sind „cosanguinity“ und „co(i)mplication“ (Renov 2004:218). Damit ist die „intersubjektive Reziprozität“ der Subjekt/Objekt Identitäten gemeint. Der eth-

---

sches Forschen mittlerweile zu einem durch die institutionelle Förderpolitik unterstützten Zukunftsfeld der Geistes- und Kulturwissenschaften entwickelt. Künstler_innen verwenden wissenschaftliche Recherchepraktiken wie Biografieforschung, Interviews, Statistiken, was aber im Ausstellungskontext nicht als Wissenschaft sondern als recherchebasierte Kunst wahrgenommen wird. In der Wissenschaft – also auf der anderen Seit des Grenzzauns der Disziplinen – wird umgekehrt seit Mitte der 1990er Jahre daran gearbeitet, für die akademische Forschung den Begriff der Erfahrung und des Körpers aufzuwerten.

nografische Filmtext wird – typisch für die performative Wende – vom Objekt zum Instrument. Die für den westlichen Kulturraum so typische Trennung zwischen Innen und Außen, Subjekt und Objekt, wird immer mehr aufgehoben: Die Filme sind ein Versuchs-labor dafür, wie eine solche intersubjektive Verschmelzung aussehen könnte.

> „I have argued for domestic ethnography as extension of autobiography, a *pas de deux* of self and other. It is discoursively unstable. If it tells us about cultures and societies (as Fabian claims that all ethnography must), it does so only in miniature. […] Self and other encounter each other at home rather than in the village square, but the dynamics of social and sexual identity formation that encounter reharses leave few of us unscathed“ (ebda.:229).

Auf formaler Ebene sind „ethnische Autobiografien“ nicht nur intersubjektiv sondern auch metadiskursiv. Sie enthalten eine Reflexion über ihren zwangsläufig fiktionalen Status (vgl. Russel 1999:276), mit dem gespielt und experimentiert wird. Das Subjekt wird in verschiedensten Zerrspielen in Szene gesetzt, versteckt sich hinter *Alter Egos*, switcht Identitäten, spiegelt sich in Herkunftsorten, populär- und filmkulturellen Identitätsorten und „autografisch“ in seinen eigenen Arbeiten.

Die Vorgehensweise der Filmemacher_innen ist vergleichbar mit Virginia Villaplanas *Mediabiografia (vgl. Kap. 2)*: Sie suchen und finden sich in Popkultur, Massenkultur, in *Youtube* Selbstrepräsentationen andere unbekannter User_innen genauso wie in Familienfotos, Familiendokumenten und Vieles mehr.

> „Many of these independently produced films construct a second or a fictionalized „self” that severs the autoenunciative lead character from the author of the text. Others detour through family or geography in their representation of self. Still others feature multiple authors. These films invent alter egos, present prior work as synecdoche for self, substitute other’s memories as the filmmaker’s own and swap identities between characters. In this process of self-fictionalization, they wittingly or unwittingly contribute tot he historicization of a postmodern […] subject“ (Lebow 2010:xiv).

Wie vermutlich schon deutlich wurde sind die Beziehung zwischen Geschichte und Erinnerung und die Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit ein wichtiger Aspekt autoethnografischer Praxis. Hier treffen sich Kino und die Ethnographie in ihrem Grundanliegen: etwas zu konservieren und festzuhalten, das so vor dem Verschwinden gerettet werdn soll.

In autoethnografischen Filmen wie *Nadar* (2008), *La madre que los parió* (2008) oder *Bucarest, la memoria perdida* (2008) werden Familienmitglieder „erforscht“, die trotz eigentlich großer Nähe fremd sind, weil sie eine andere Subjektkultur oder Generation verkörpern. Die Filmemacher_innen nehmen in ihrem eigenen Leben zwar Spuren der vorangegangenen Generation wahr und erkennen, dass sie von ihr determiniert wurden. In Reinform ist sie aber nur mehr in der Vergangenheit zu finden, und liefert deshalb Stoff für Projektionen,

utopische und distopische, Verklärung oder extreme Distanzierung.
Die Distanz und Differenz zwischen den Generationen wird durch den Apparatus der Kamera oder der Videokamera noch betont und mittels Interviews und Verwendung von Archivmaterialien dramatisiert und inszeniert. Die Kluft zwischen Selbst und Anderem wird umgekehrt durch das Motiv der Reise überbrückt. Eine meistens zeitliche und räumliche Bewegung im Film lässt die Zuschauer_innen die Überlagerung von und Konfrontation zwischen zwei Zeitebenen erleben: der Zeit der Erfahrung des Filmemacher_innen-Subjekts und der Zeit des Kinos. Beide Ebenen oder Bahnen werden sich nie verbinden lassen. Insofern ist jeder Film nur eine Repräsentation der Unmöglichkeit dieser Vereinigung, die performativ und stellvertretend für uns alle vom Filmemacher_innen-Subjekt erlebt und ausagiert wird.
Verlust und die Vergänglichkeit jeder Existenz ist auch durch den Film nicht aufzuhalten. Die Vergangenheit bleibt ein verschwommener Horizont, auf den man sich zubewegt ohne ihn je zu erreichen. Die Grenzen zwischen Selbst und Anderem, Heute und Gestern werden ausgereizt und verschwimmen im beschränkten Raum des vom Film geschaffenen Universums.

> „The autoethnographic subject blurs the distinction between ethnographer and Other by travelling, becoming a stranger in a strange land, even if that land is a fictional space existing only in representation“ (Russel 1999:280).

In der Auseinandersetzung mit der vergangenen Generation findet sich das zentrale Motiv der modernen Anthropologie: das *Salvage Paradigm*. Es besagt, dass authentisch nur sein kann, was in der Vergangenheit liegt. Die vorangegangene Generation verkörpert eine Kultur, in der es noch Authentizität gab. Der Gegenwart spricht man sie im Umkehrschluss ab.

> „Because autoethnography invokes an imbrication of history and memory, the authenticity of experience functions as a receding horizon of truth, in which memory and testimony are articulated as modes of salvage“ (Russel 1999:279).

In *El cielo gira* (2004) lässt sich das *Salvage Paradigm* besonders deutlich beobachten. Es könnte daran liegen, dass ihm die charakteristische Ironie der meisten künstlerischen Dokumentarfime fehlt.
Wichtige Koordinaten des autoethnografischen Films sind **zusammenfassend** neben Geschichte und Erinnerung also dessen Abhängigkeit von einer medienspezifischen Ästhetik, das *Salvage Paradigm*, die Suche nach Authentizität und ein Experimentieren mit dem Verhältnis zwischen Selbst und Anderem. Zu all diesen Punkten folgen nun Stück für Stück noch einige detailliertere Überlegungen:

3.3.5 Autoethnografische Filme als *Experimentelle Ethnographie*

Modernistische Ästhetik in der Kunst und Fragen der Repräsentation in der klassischen Anthropologie haben eines gemeinsam: In beiden Fällen ist essentiell, dass eine Distanz zu

dem besteht, was man behandelt. Die Distanz kann geografisch, zeitlich oder technologisch (durch einen zwischengeschalteten Apparatur) bedingt sein. Sie kann aber auch einfach durch eine kritisch-distanzierte Haltung des Autors oder der Autorin produziert werden.

Die Spätmoderne bringt einen Kollaps dieser Distanzierungen mit sich: Durch die Schließung der Distanz zwischen Signifikat und Signifikant entstand ein neuer, diesesmal identitätspolitischer, Realismus. Aus der Differenz (*Otherness*) wird unter dieser Perspektive eine Fantasie, eine diskursive Konstruktion. Sie bleibt aber, wie zuvor, ein historischer und psychologischer Sehnsuchtsort. Diese Sehnsucht wird im *Salvage Paradigm* verarbeitet.

In der Ethnologie ist das Ergebnis des Salvage Paradim. Oder auf Deutsch der Pastorale, in Worten von James Clifford eine „rücksichtslose" Verortung des nicht-westlichen Subjekts „in a present becoming past." (Clifford 1986:115).

„Der Wilde", „Der Andere", auch wenn er in der Zeitrechnung gleichzeitig mit uns lebt, steht für etwas Vergangenes, Verlorenes. Sein Heute muss unser Gestern sein, und wird insofern idealisiert. Man stellt sich vor, dass es auch alle Nachteile und Krankheiten unseres Heute nicht hat. Diese Verweigerung der Zeitgenossenschaft funktioniert allerdings nur so lange, wie man einer modernistischen Theorie von Fortschritt anhängt. Sobald man an dieses Prinzip nicht mehr glaubt, verliert die Pastorale (das *Salvage Paradigm*) ihre Aufgabe.

Sowohl die Ethnographie als auch der Film sind Projekte der Moderne. Beide verkörpern das, was Benjamin *Aura* nennt: die Sehnsucht nach Echtheit und Originalität in einer technisierten und somit reproduzierbar und simulierbar gewordenen Realität.

Es sei illusorisch zu erwarten, dass diese Mechanismen der Repräsentation des Anderen sich in der Spätmoderne gänzlich ablegen lassen. Möglich sei aber eine flüssigere Form der Repräsentation von Kultur, die nach dem Derridaschen Prinzip der Iterabilität niemals abgeschlossen ist und bewußt einer Fixierung „des Anderen" ausweicht. So kann man die Verarbeitungsstrukturen der Ethnografie für neue Formen von Subjektivität öffnen und die allgemeine „Otherness of Reality" anerkennen und reflektieren (vgl. auch Minh Ha 1993).

Wenn man Ethnografie (und den ethnografischen Film als Medium der Ethnografie) so versteht, dann repräsentiert sie nicht den Anderen, sondern ist eine bewußte Erfindung oder Produktion des Anderen als Ort der Projektion von Wünschen nach Ursprung, Einfachheit, Authentizität oder Utopie: Die Welt ist entdeckt, kartographiert und von Satelliten abfotografiert – wir wissen die Utopie ist nicht in der Zukunft zu finden, aber auch nicht an anderen Orten auf der Erde. Das Andere existiert nicht mehr, bleibt aber – wie die *Aura* bei Benjamin – ein Referent der Utopie, ein Sehnsuchtsort.

Ethnographie wird so zu allegorischer Diskurs (vgl. Russel 1999:25)[64] und die Allegorie

[64] Genau schreibt Russel Folgendes: „*Experimental Ethnography* is thus an allegorical discourse, one

wird zum Instrument, um utopische Wünsche nach einem historischen Umbruch zu formulieren. Die Allegorie macht – genauso wie die Pastorale – aus einer vordergründig rein mimetischen Repräsentation „des Anderen“ einen Akt der Einschreibung, durch den zusätzliche Bedeutung generiert wird (vgl. Russel 1999:6).

> „The recognition and exploration of ethnographic allegory implies a foregrounding of „the time machine“of anthropological representation, **a discursive production of the Other that may construct an edenic, pastoral, authentic site of otherness, but only as a fantasy**“ (Russel 1999:6).

Auch das Kino nimmt im Zeitalter des Videos und des digitalen Bilds eine allegorische Funktion ein, so Russels Gedankengang weiter.

> „Once ethnography is understood as a discursive structure, its affinities with filmic ontologies of memorialization, redemption, and loss become a rich source of allegorical possibility.
> If the cinema itself has taken on some of the aura of a „vanishing culture“ as it gradually evolves into the multiple forms of digital and electronic media,experimental ethnography refers to a mode of representation that unterstands itself as a practice that is historical, that takes place in a moment, or across several moments in time. As a practice grounded in colonial culture, ethnographic film has exploited cinematic realism as a form of preservation, but that realism is now in decay. As archaic textual forms become legible as discourses of imperialism, as the gaze of power is dethroned, new histories can emerge. **Reworking memory and tradition as fantastic forms of cultural desire – rather than sites of authenticity – ontologies of loss can become allegories of desire**“ (Russel 1999:xviii).

So sind Ethnografie und Film als experimentelle Ethnografie eine Möglichkeit der radikalen Erinnerung, einer Auseinandersetzung mit Vergangenheit, wo „Ontologien des Verlusts“ zu Allegorien der Sehnsucht werden. Diese Form der Ethnografie ist wenn sie konsequent betrieben wird nicht mehr in die Vergangenheit orientiert, sondern Richtung einer Geschichte der Zukunft:

> „The textual construction of otherness can be positioned as a form of cultural memory that is not grounded in empirical facticity, but is dynamic and dialectical, **producing an ethnography, that is oriented toward a history of the future** […] The fate of the primitive in postmodernity […] is the inversion of the salvage paradigm into a **science fiction** narrative. […] If we seem to be launched into a postmodernity, that threatens to obliterate historical memory, **ethnography offers an alternative theory of radical memory**. In its revisionist form, ethnography offers techniques for looking forward and backward at the same time“ (Russel 1999:6).

Auf diesen Gedanken von der experimentellen/radikalen Ethnographie als *Science Fiction* Erzählung werde ich im Lauf der Arbeit noch mehrmals zurückkommen.

---

that apprehends otherness as fundamentally uncanny. It marks the point of a vanishing and transitory subjectivity that is at once similar and different, remembered and imagined“.

3.3.5.1 Experimentelle Ethnographie *als Möglichkeit das Utopische zu denken*

Russels Definition der *Experimentellen Ethnographie* ermöglicht mir, den Begriff Utopie im Kontext der von mir analysierten Filme denken zu können. Denn wie ich schon in der Einleitung geschrieben habe, ist in meinen Augen das Dokumentarfilmprojekt, egal ob bei Grearson, Vertov oder den historischen Avantgarden, von Beginn an ein utopisches Unterfangen gewesen.

Die Fokussierung der von mir untersuchten autoethnografischen Filme auf den Bereich des Intimen und Privaten und auf die Vergangenheit warf für mich die Frage auf, ob sie noch an diese Vorgeschichte anschließen.

Auf den letzten 80 Seiten habe ich schon einige Argumente und Erklärungen dafür genannt, warum der Dokumentarfilm einen „Inward Turn“ nahm:

- Soziale Bewegungen haben das Politische auf den Bereich des Privaten ausgedehnt.
- Neue Technologien ermöglichten es, überhaupt näher heran zu gehen.
- Der absolute Wahrheitsanspruch des Bildes als Dokument wurde ersetzt durch einen ethischen Wahrheitsanspruch, für den der/die Filmemacher_in mit ihrer Person einsteht.

Die Gesellschaft hat sich durch die sozialen Gegenbewegungen der 1960er Jahre verändert. Konzepte wie Identität, Geschichte, Politik und auch Utopie wurden daraufhin als kontingent erfasst: Sie wachsen mit der Gesellschaft mit.

In Bezug auf den spanischen Dokumentarfilm ist meine Beobachtung, dass in den frühen Filmen des Analysekorpus das Utopische tatsächlich verstärkt in der Vergangenheit gesucht wird. Andreas Huyssen sagt dazu in einem Interview mit einem spanischen Journalisten:

> „El deseo nostálgico por el pasado es, siempre, deseo de otro lugar. **Por eso la nostalgia puede ser una utopía invertida.** La ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales del pasado. **Sospecho que esa obsesión por las ruinas encubre la nostalgia por una etapa temprana de la modernidad, cuando todavía no se había desvanecido la posibilidad de imaginar otros futuros**“ (Huyssen in Doria 2010).

Diese Beobachtung hat auch eine sehr lokale Komponente:

In einem Text zum spanischen Dokumentarfilmkino schreibt der Filmemacher Isaki Lacuesta (2009), dass dieses die Zukunft als Thema immer noch nicht entdeckt habe. Wenn Mercedes Alvarez in *El cielo gira* (2004) eine aussterbende Lebensform würdigt und idealisiert oder Guerín in *En construcción* (2001) ein Viertel beim Gentrifizierungsprozess beobachtet, wählen sie typisch moderne Themen. Sie setzen sie in einer Ästhetik um, die

ebenfalls auf die Werkzeugkiste des modernen Kinos baut.[65]

Experimental Ethnography hilft, diese Retro-Bewegung, die nach dem Ende der Postmoderne die Moderne aus der Mottenkiste holt, zu erklären: Sich auf diese Qualitäten des Kinos zu berufen, die ganz wesentlich an den analogen Film gebunden sind, kann auch als ein *Salvage Paradigm* der Postmoderne gelesen werden. Mit digitaler Technik wird eine *Aura* heraufbeschworen, die längst verloren ist.[66]

Die thematische (und ästhetische) Rückwärtsgewandtheit der oben genannten Filmemacher_innen hat nach Meinung Lacuestas (2009) mit einer bisher uneingelösten Bringschuld dieser Generationen gegenüber der Vergangenheit zu tun. Die filmische Beschäftigung mit der nationalen Realität sei geprägt durch Versuche, die Gegenwart durch die Vergangenheit zu erklären, indem mit allegorischen Mitteln eine Verbindung hergestellt wird zwischen der Situation heute und dem worüber lange Zeit geschwiegen wurde.

Lacuesta bezeichnet *El desencanto* (Chávarri 1975) dabei als „imagen germinal"[67] des danach produzierten spanischen Dokumentarfilms. „El fantasma del pasado nos mira a todos desde debajo de la sábana, como el de la estatua de Leopoldo Panero en *El desencanto*, imagen germinal de puena parte del documental posterior" (Lacuesta 2009:36).

> „La mayoría de los cineastas del documental español nos hemos centrado hasta ahora en esta tarea. **Hemos utilizado el pretérito imperfecto para hablar de hoy, y el presente de indicativo para relatar la vida de nuestros antepasados**; como el Frankenstein de James Whale (no lo invoco por Ricardo Franco en Después de tantos años), hemos tentado a la suerte para ensayar la revisibilidad del tiempo y la resurrección de la carne. Ahora nos toca preguntarnos cómo será nuestro cine cuando comencemos a conjugarlo en futuro y en condicional" (Lacuesta 2009:37).

Die Vergangenheit als Utopie, die Verwendung der Vergangenheitsform, um über die Zukunft zu sprechen, das Präsens um über die Vergangenheit zu erzählen: Das impliziert immer eine allegorische Distanz, die es ermöglicht, statt einer Referenz eine zusätzliche, utopische Dimension zu erschaffen. Ich setze mich mit diesem Gedanken im Detail in der Fallanalyse 1 zu *El cielo gira* auseinander *(vgl. Kap. 4.2.).*

Die konkrete Vergangenheit Spaniens – also die regionale, nationale Geschichte – wirkt verstärkend auf die Idee der Allegorie ein. Wenn man die Vergangenheit rückgängig machen könnte, wie würde dann die Gegenwart, geschweige denn die Zukunft aussehen? Für Revisionisten der Diktatur genauso wie für die *Desencantados* der *Transición* stellt sich die

---

[65] Unzählige Querbezüge auf Klassiker der Kinomoderne; soziale Akteure und Akteurinnen, die sich selbst spielen; eine an das Dokudrama angelehnter Aufbau, der auf einem skizzenhaft angelegten Drehbuch und einer *Mise en Situation* beruht; filmsprachliche Mittel aus dem fiktionalen Film wie *Continuity Editing* und die häufige Verwendung von Schuss-Gegenschuss Einstellungen.

[66] Zu dieser Hypothese mehr im konkreten Analyseteil der beiden Filme.

[67] *Célula germinal* bedeutet Keimzelle. *Imagen germinal* wäre dann das Keimbild des spanischen Dokumentarfilms.

Frage – und heute in Zeiten der Krise umso mehr.

Auch ein Artikel von Isolina Ballesteros (2005) behandelt die Bringschuld, die die Enkelgeneration der spanischen Kriegsverliererinnen heute kennzeichnen könnte. Ihren Vergleich der Verfilmung von *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001) durch David Trueba (2002) mit Ken Loachs Bürgerkriegsabhandlung *Land and Freedom* (1995) schließt sie mit einem Gedanken, der auch für meine Frage nach dem Platz des Utopischen im *Neuen Dokumentarfilm* interessant ist.

Beide Filme, so Ballesteros, schlagen – in diesem Fall auf narrative, fiktionalisierte Weise – eine Brücke zwischen den Generationen. Denn in beiden Filmen wurde der Akt des Erzählens der Vergangenheit an die Enkelgeneration delegiert. Ihre Spurensuche in der Vergangenheit sei ein schmerzlicher (*algia*) Weg, ins Haus des Vaters (*nostos*) zurückzukehren. Nostalgie ist hier kein der Utopie entgegengesetztes Konzept, sondern eine Form der Erinnerung, die der Konstruktion von Utopie inhärent ist.

Mit anderen Worten: Die textuelle Produktion von Differenz durch Allegorie erzeugt ein kulturelles Erinnern, das sich nicht auf Fakten stützt. Das utopische Denken (vgl. Huyssen 1995:87f.; Russel 1999:6) hat – als ein weiterer Erklärungsansatz, dem ich in dieser Arbeit nachgehe – möglicherweise eine Bedeutungsverlagerung erlebt, als es von der Projektion in die Zukunft zur Dialektik des Erinnerns geschwenkt ist. Das futuristische wurde zu einem memorialistischen Ziel.

Das Utopische ist im Anschluss an Catherine Russels eben dargestellte Definition Experimenteller Ethnografie heute möglicherweise auch in kulturellen Praktiken zu suchen und zu finden, die einen sozialen Auftrag mit ästhetischen Experimenten kombinieren. Spätmoderne Utopien haben möglicherweise wenig mit linearem Fortschrittsdenken zu tun. Sie gründen nicht in großen Erzählungen und werden nicht vordergründig über Inhalte und Facts verbreitet. Sie sind subtiler und finden sich in Zwischenräumen und sich aus Performanz ergebenden Strukturen.

Im Bereich des spanischen Films sind Andrés Duques Produktionen interessante Anhaltspunkte für eine Auseinandersetzung mit dem Utopischen jenseits von Allegorie und Salvage Paradigm. Nicht umsonst heißt sein aktuellster Film *Dress Rehearsal for Utopia/ Ensayo final para Utopía* (2012).

Seine Filme sind von einer neuartigen – digitalen – Textur. Sie sind so assoziativ wie ein DJ-Remix, der um einige wenige musikalische Motive aufgebaut ist. Er lässt sich dabei von seinen Emotionen leiten. Dabei geht er sehr respektlos mit fremdem geistigem Eigentum um. Die Grenze zwischen Selbst und Anderem, Eigenem und Fremden ist bei ihm schon lange verschwommen. Er macht keinen Unterschied mehr zwischen eigenen Filmaufnahmen seines sterbenden Vaters oder von Ritualen in Mozambique; alten eigenen Filmen, die

er neu verwertet; *Youtube* Clips; oder Lieblingsfilmen. Alle sind unterschiedslos Teil seiner Festplatte, seine DJ-Plattenbox oder seiner Erinnerungsbank („banco de memoria"; in Reviriego 2011). Die Versatzstücke werden in seinen Filmen immer wieder neu aufgegriffen und verlinkt – wie Hyperlinks auf eine große Datenbank. Im Fall von *Ensayo Final para Utopía* findet sich das Utopische in der Energie, die sich freisetzt, wenn viele Menschen das Gleiche wollen. Dafür steht metaphorisch die Energie tanzender Menschen. Utopie ist aber nicht an eine bestimmte Ideologie gebunden, sondern wird viel abstrakter und gleichzeitig viel konkreter – auf den Körper bezogen – verstanden.

3.4 Was ist digitales Kino?

Subjekte reflektieren sich selbst und ihre Daseinsbedingungen mittels der Technologie Film. Die Beschränkungen und symbolischen Ordnungen, die durch die Technologien entstehen, produzieren ein konkretes Spektrum an Subjektivierungsweisen und tragen zur Entstehung einer Subjektkultur bei *(vgl. Kap. 3.6)*. Deshalb ist eine wichtige Frage, wie sich das Dispositiv Kino durch die Digitalisierung verändert hat.

Das 20. Jahrhundert begann als das Jahrhundert des Kinos. Neu definieren musste es sich erstmals, als in den 1950ern der Aufstieg des Fernsehens begann. Das Fernsehen übernahm die Rolle des demagogischen Massenunterhalters. Dem Kino blieben Attribute wie künstlerisch, ästhetisch und demokratiefördernd vorbehalten.

Schon vor dem Siegeszug des Digitalen, „expandierte“ das Kino weiters in neue Räume – wie die Galerie oder das private Wohnzimmer – und auf neue Medien – wie das Video oder eben später die Festplatte eines Computers. Gene Youngblood betont deshalb auch schon 1970, dass der Kinosaal nach der Markteinführung der Sony Portapak Videokameras in den späten 1960er Jahren nur mehr einer von vielen Orten ist, an dem Bilder zirkulieren.

Zu Beginn des neuen Jahrtausends war es für das Kino wieder so weit, sich neu zu definieren. Es positionierte sich als „realer“: Das analoge Bild sei realer als die digitalen Simulationen des Realen (vgl. Rodowick 2007:5) *(vgl. das vorangegangene Kap.).*

Nichtsdestotrotz begannen immer mehr Filmemacher_innen, ihre Filme digital zu drehen.

Die veränderten Produktions- und Rezeptionskontexte digitaler Filmproduktion führten zu einer veränderten Ästhetik. Die Ära des *Postcinema* wurde ausgerufen. „Post“ steht für die „condición bastarda“ des zeitgenössischen, postdramatischen und postnarrativen Kinos. Kunst, Werbung, Industrie oder Fernsehen konvergieren in einer großen Welt (vgl.Brea 2007; Weinrichter 2003:86).

Die Frage „Was ist Kino“ musste also zu Beginn des neuen Jahrtausends erneut neu gestellt werden, denn zum ersten Mal war der fotografische Prozess nicht mehr Grundlage der Repräsentation. Genau in dieser Phase begann in Spanien die Produktion autoethnografischer Dokumentarfilme: Die ältesten Filme meiner Fallanlysen sind 2002 bzw. 2004 entstanden (*La memoria interior*, *El cielo gira* & *Retrato*).[68]

Die Filme meines Korpus sind zur überwiegenden Mehrheit digital gedreht und produziert. Sie unterscheiden sich voneinander aber durch die Position, die sie gegenüber diesem Paradigmenwechsel einnehmen. Mercedes Alvarez verwendet zwar aus Kostengründen digitales Filmmaterial, verarbeitet es aber nach den Prämissen klassizistischer, „moderner“ Filmkunst. Sie versucht an die Ursprünge des Films anzuschließen. Das Kino soll sich wie-

[68] An diesen drei Filmen lässt sich die Expansion des Postcinema veranschaulichen: *La memoria interior* ist auf Video gedreht (Betacam); *El cielo gira* digital und *Retrato* sowohl auf Video als auf Film.

der seiner wesentlichen Aspekte bewusst werden: des Blicks oder der Funktion, Zeit zu „mumifizieren. Am anderen Ende des Spektrums ergründen einige Jahre später Andres Duque oder *Los Hijos* die ästhetischen Möglichkeiten des digitalen Bilds. Sie arbeiten eindeutig innerhalb eines postkinematografischen Dispositivs.

In den folgenden Unterkapiteln beziehe ich mich großteils auf ein einziges Buch, Lev Manovichs *The Language of New Media*, das 2001 in bahnbrechender Weise darstellte, welche Veränderungen die digitale Revolution auf ästhetischer Ebene mit sich brachte.[69] Ich hebe aus seiner wesentlich detaillierteren und komplexeren Studie drei Punkte hervor, die mir für diese Arbeit wichtig erscheinen und die sich zusammenfassen lassen unter den Schlagworten: (1) Auf Ebene der Produktion entfernt sich das Kino von der Fotografie und nähert sich der Malerei an. (2) Auf der Ebene des Texts wird die Narration durch die Datenbank als dominante Ordnungsstruktur abgelöst. (3) Die Navigation wird zum zweiten Ordnungsprinzip, das Auswirkungen hat auf Figurenkonzeption und die Rolle des Publikums.

3.4.1 Emotional Realism

(1) Zu Beginn des digitalen Kinos hat man die realistische Ästhetik des *Lens Based Image* des analogen Films möglichst identisch dupliziert.

Das beinhaltet bezogen auf die Filme meines Korpus sogar die Simulation von sinnlichen Aspekten des analogen Kinoerlebnisses: Wenn im Dokumentarfilm Familienfotos oder *Home Videos* in den Film montiert werden, dann häufig in Form einer simulierten Dia-Schau oder Super-8-Vorführung. Die Geräusche des Filmprojektors oder des Einschnappens der Diabilder kreiren eine nostalgische Stimmung, akzentuieren die zeitliche Distanz und signalisieren Authentizität. Beispiele dazu finden sich etwa in *Fotografías* (2008) von Andres di Tella, in *La madre que los parió* (2008) von Inma Jiménez Neira oder in *Bucarest, la memoria perdida* (2008) von Albert Solé.

Rein technisch gesehen ist es so, dass Analoge Medien Spuren aufnehmen, während digitale Medien Zahlen produzieren. Die Kraft der Fotografie liegt in Analogie und Indexikalität. Sie nimmt eine Gegenwart auf, die in diesem Moment zur Vergangenheit wird und nur mehr im raum-zeitlichen Abdruck des Fotos bewahrt bleibt. Computergenerierte Bilder dagegen bestehen aus algorithmischen Funktionen. Analogie ist nicht mehr in einer indexikalischen Beziehung zum Referenten verankert, sondern existiert allein als räumliche Funktion. Digitale Medien sind nicht visuell, musikalisch oder textlich – sie sind Simulationen (vgl. Rodowick 2007:13).

Realismus wird dadurch zum *Perceptual Realism* (vgl. Rodowick 2007:102) oder *Synthetic*

[69] Ich zitiere hier aus der Online-Fassung des Buchs, die man auf der Webseite von Lev Manovich downloaden kann: http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf (29.6.2013). Achtung: Die Seitenzahlen sind nicht identisch mit der Druckfassung.

Realism (Manovich 2001:162-190). Er ist keine phänomenologische Erfahrung mehr, sondern bedient kognitive Schemata des barthesschen Realitätseffekts. Die Realität, die gezeigt wird, ist mehr psychologisch, denn physiologisch. Sie entspricht nicht dem, was der *Apparatus* kann oder könnte, sondern unseren *Wahrnehmungskonventionen*.

> „A perceptual realistic image is one which structually corresponds to the viewer's audiovisual experience of three dimensional space. Perceptually realistic images correspond to this experience because film-makers build them to do so. Such images display a nested hierarchy of cues which organize the display of light, color, texture, movement and sound in ways that correspond with the viewer's own understanding of these phenomena in daily life" (Prince 1996, in: Rodowick 2007:102).

Diese Realität wird aber nicht bei jeder Aufnahme von neuen simuliert, sondern die digitale Bildbearbeitung basiert auf einem Set an Filtern und *Plug-ins*, die den User_innen von Programmen wie Photoshop, Adobe Premiere oder Aftereffects etc. in Bibliotheken zur Verfügung gestellt werden. Der/die Produzent_in digitaler Bilder verhält sich im digitalen Paradigma zur dargestellten Realität durch diesen sehr dominanten Aspekt der Bearbeitung mehr wie ein/e Maler_in oder Grafiker_in und weniger wie ein/e Fotograf_in (vgl. Elsaesser 2000 & Manovich 2001).

Ausgehend von dieser Beobachtung ist für mich nun die wichtige Frage, wofür diese (meist vorselektierten) Repertoires der Bildmanipulation verwendet werden. Geht es auch heute noch darum, unsere realistischen Wahrnehmungskonventionen weiter zu bedienen? Ich habe den Eindruck dass der *Perceptual Realism* sich selbständig gemacht hat und digitale Bilder mittlerweile sogar im Dokumentarfilm zunehmend eine neue Form des emotionalen Realismus transportieren.

Das ist die ästhetische Dimension von Steyerls (2008) in Kapitel 3.1 bereits besprochener Beobachtung, dass es für den Dokumentarfilm gesprochen zunehmend zu einer Verschiebung vom dokumentarischen Sehen zum dokumentarischen Fühlen gekommen ist. Die Gefühle des fotografierenden oder filmenden „Ichs" sind in die Textur des Bilds selbst eingedrungen. Hier erhält der Dokumentarfilm eine neue Dimension, die er in den beginnenden 2000er Jahren noch nicht hatte. In der Analyse von Andrés Duques Filmen komme ich darauf zurück *(vgl. Kap. 4.7)*.

Auch Laien, die mit professionellen Bildbearbeitungsprogrammen nicht umgehen können, können mittels Handyapps Bildern ihre Stimmungen und Gefühle einprägen: Mithilfe von Apps wie *Instagram*, *Hipstamatic* und Ablegern bekommt ein digitales Foto mittels verschiedener *Plug-Ins* und Filter eine emotionale Tönung. Aus einem klinisch reinen Digital-Schnappschuss wird zum Beispiel ein *Lomo*-, *Kodak Instamatic*- oder *Polaroid*imitat oder auch aus einem Handyvideo einen Super-8 Streifen inklusive Anfangsteststreifen. Störfaktoren des Analogfilms – Überbelichtungen, schlechte Bildqualität, Körnigkeit – werden simu-

liert, um die Bilder emotional in gewisse Stimmungen einzufärben.

Abb. 12: Urlaubsfotos mit Hipstamatic.
Fotos: Iris Kaiser

Um den Marktwert dieser Form von digitaler Analogsimulation zu verdeutlichen, sei daran erinnert, dass Instagram 2012 für über eine Milliarde Dollar von Facebook aufgekauft wurde *(vgl. Kap. 3.3.5.2.* zur spätmodernen Sehnsucht nach Authentizität*).*

3.4.2 Neue Ordnungsform Datenbank

(2) Die Moderne baut auf Narration auf. Im Roman genauso wie im Kino war sie die Schlüsselform des kulturellen Ausdrucks. Das Computerzeitalter führte ihre Komplementärform ein: die Datenbank.

Ein Charakterzug neuer Medien ist, dass sie eine sehr offene Struktur haben. Sie weisen kein Ende und keinen Anfang auf und zeichnen weder thematisch noch formal eine Entwicklung nach. Sie bilden keine kausalen Sequenzen, sondern bestehen aus Ansammlungen unabhängiger Objekte, die in keinem festgelegten Verhältnis zueinander stehen (vgl. Manovich 2001:194).

Es ist dennoch nicht so, dass digitale Datenbanken vollkommen unorganisiert wären. Ihre Objekte stehen vielmehr entweder in einem relationalen, hierarchischen oder objektorientierten Verhältnis zueinander. Der/die User_in hat trotzdem viele Freiheiten, wie er/sie mit ihnen verfahren will: Er/sie kann in den Objekten navigieren, sie ansehen oder nach etwas suchen.

Wichtig für diese Arbeit ist Folgendes: Die Datenbank unterteilt die Welt in *Items*, weigert sich aber, sie zu ordnen. Eine Narration dagegen sortiert auf den ersten Blick ungeordnete Elemente in eine Struktur von Ursache und Wirkung. Erzählung und Datenbank stehen für unterschiedliche Weltmodelle.

Erwin Panofsky (zit. in ebda.) betrachtet die scheinbar lineare Perspektive als typisch symbolische Form der Moderne[70]. Die Organisationsform der Datenbank wäre dann die neue

[70] Manovich beruft sich hier auf: Panofski Erwin (1927): „Die Perspektive als ‚symbolische Form'", in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/1925*, Leipzig & Berlin: Teubner.

symbolische Form des Computerzeitalters.

> „Indeed, if after the death of God (Nietsche), the end of grand Narratives of Enlightenment (Lyotard), and the arrival of the Web (Tim Berners-Lee), the world appears to us as an endless and unstructured collection of images, texts, and other data recordings, it is only appropiate that we will be moved to model it as a database. But it is also appropriate that we would want to develop a poetics, aesthetics, and ethics of this database“ (Manovich 2001:194).

3.4.2.1 Eine Ästhetik der Datenbank

Die zentrale Frage ist, so Manovich (2001:194-212), wodurch sich eine Ästhetik, Ethik und Poetik der Datenbank auszeichnet? Für mich ist dann weiter relevant, welche Subjektivierungsweise die Datenbankstruktur im Vergleich zur Narration bedingt?

Aus der „verfremdenden Perspektive“ computerbasierter Wahrnehmungsmodelle würde man sagen, dass man einen Roman dann sinnerfassen lesen kann, wenn man gelernt hat, den Algorithmus zu „dekodieren“, der Orte, Protagonist_inn_en und Ereignisse miteinander in Zusammenhang bringt.

Ein Computerprogramm – ein Computerspiel zum Beispiel – setzt sich aus Algorithmen zusammen, die auf eine Datenbank von Informationen zurückgreifen. Es besteht aus einem oder mehreren *Interfaces*. Eine narrative Struktur ist nur eine von vielen Möglichkeiten, den/die Spieler_in oder User_in durch die Datenbank zu schleusen. Erzählungen sind nur ein möglicher Spezialfall eines Hypernarrativs, also der Summe aller möglichen Wege durch die Datenbank.

Um den Unterschied zwischen Narration und Datenbank als zwei gegensätzliche Organisationsmodelle von Informationen oder Daten verständlicher zu machen, greift Manovich (2001:202-205) auf Saussures Unterscheidung zwischen Syntagma und Para-digma zurück. Das Verhältnis zwischen beiden kehrt sich im Datenbankparadigma nämlich um.

Laut Saussure können die Elemente eines Systems in zwei Dimensionen zueinander in ein Verhältnis gesetzt werden. Die syntagmatische Dimension von Sprache ist die linear aneinandergereihte Kombination von Zeichen, wenn also ein_e Sprecher_in eine Aussage produziert indem er/sie die einzelnen Sprachelemente zu einer linearen Sequenz zusammenfügt. Während die Elemente der syntagmatischen Dimension jeweils in der aktuellen Situation zusammengestellt und kombiniert werden („in praesentia“; ebda.), sind die der paradigmatischen in Abwesenheit zusammengestellt („in absentia“; ebda.). Das Syntagma ist real – Teil einer aktuellen Kommunikationssituation –, das Paradigma schwingt implizit mit, ist jedoch von den Imaginationen und Vorstellungen der Sprecherin abhängig.

Literarische und kinematografische Erzählungen funktionieren beide gleich: Wörter, Sätze, Einstellungen oder Sequenzen haben eine materielle Existenz. Andere Elemente – wie das, was die imaginäre Welt des Autors oder der Autorin ausmacht oder zu einem konkreten Ki-

no-Stil gehört – existieren nur virtuell. Die Datenbank der verschiedenen Möglichkeiten etwas zu erzählen ist implizit, während die tatsächliche Narration explizit ist.

Im digitalen Paradigma kehrt sich materiell gesehen das Verhältnis zwischen Syntagma und Paradigma um: Es ist die Datenbank, die materiell existiert (das Paradigma), während die Narration entmaterialisiert ist, weil sie eigentlich nur aus Links auf diese Datenbank besteht (Syntagma). Paradigma ist real, Syntagma virtuell (vgl. Manovich 2001).

Wenn man zum Beispiel mit *Adobe Premiere* digital einen Film schneiden will, eröffnet man zuerst eine *Session* oder ein Projekt. Dort legt man eine Datenbank aller möglichen Elemente an, die man dann in einer bestimmten Reihenfolge anordet und kombiniert. Auf diesen Weg erzeugt man zwar wieder Narration. Diese ist aber nicht „materiell", sondern besteht aus virtuellen Links auf die Elemente der *Session*, die man jederzeit beliebig verändern kann.

Auch Bildbearbeitung in Photoshop erfolgt in Ebenen, die zu einem Gesamtbild zusammenmontiert werden. Während der Bearbeitung wird jede Ebene getrennt bearbeitet – dort wird der Hintergrund durch einen anderen gelöscht, da eine Person näher an eine andere herangeschnitten, etc.

Aus der Produktionsperspektive folgt daraus eine Verschiebung der Funktion der Produzent_in: weg von einem Kreationsprozess hin zu einem Prozess der Selektion. Diese Verschiebung birgt klare Parallelen zur veränderten Funktion des Künstlers oder der Künstlerin im Kreativdispositiv, auf die ich später noch eingehen werde (vgl. Reckwitz 2012 bzw. *Kap. 3.7.).*

Die Organisation von Information in Form einer Datenbank ist nicht erst mit den digitalen Medien entstanden. Auch eine LP oder später CD ist in Listenform organisiert. Fotografie ist ein Medium, das beide Paradigmen in sich vereint und ganz unterschiedliche Archivierungsformen findet: Analoge Fotos wurden entweder zu Dias bearbeitet und in einer chronologischen oder kausalen Reihenfolge in die Diakassette gesteckt, oder sie wurden in Schachteln gelegt, wo sich jede Chronologie mit der Zeit verlor. Die Archivierung privater Fotos in Familienalben wiederum trägt sehr wohl eine narrative Dimension, da im Kleinen – auf einzelne Events bezogen – wie im Großen – das gesamte Leben einer Person – eine Entwicklung dargestellt und oft auch kommentiert wird.

Villaplanas *Mediabiografía (vgl. Kap. 2)* nützt Datenbank und Narration, um die „User" oder „Producer" zu einer Neukontextualisierung dominanter medialer Narrativer zu ermächtigen und neue Handlungsoptionen aufzuzeigen. Sie als Workshopleiterin ist die Vermittlerin, die den kreativen Selektionsprozess aus der persönlichen Datenbank anleitet.

Auch Andrés Duques *Color perro que huye* (2011) versteht sich als in Ansätzen narrativierter *Remix* seiner privaten Datenbank. Die Datenbank des Regisseurs, seine Fest-platte,

besteht aus Quicktime Dateien, die sowohl Eigenes als auch Fremdes speichern: digitale Kopien seiner Lieblingsfilme, Youtube Videos und selbstgedrehtes Material. Das persönliche Archiv enthält dieses Künstlerleben in Form einer unsortierten Datenbank aus Bits und Bytes. Andres Duques jüngste Filme bieten auch von allen hier besprochenen Film- und Videoproduktionen als einzige eine Antwort auf folgende Fragen:

> „How can narrative take into account the fact that its elements are organized in a database? How can our new abilities to store vast amounts of data, to automatically classify, index, link, search, and instantly retrieve it, lead to new kinds of narratives?" (Manovich 2001:237).

Die Möglichkeiten eines anti-narrativen Kinos der Datenbank werden gerade erst getestet.
Ein Blick in die Vergangenheit führte zur Neuentdeckung der historischen Avantgarden, die mit analogen Mitteln bereits Vorläufer des Datenbankkinos beherbergen. Kino befand sich ja auch in analogen Zeiten schon an der Schnittstelle zwischen Narration und Datenbank (vgl. Cerdán in Mamblona 2010b & *Kap. 3.2.1)*.
Manovich verweist immer wieder auf Tziga Vertov. An einer Stelle schreibt er zum Beispiel:

> „Vertov systematically tried different ways to overcome what he thought were the limits of human vision. He mounted cameras on the roof of a building and a moving automobile; he slowed and speed up film speed; he superimposed a number of images together in time and space (temporal montage and montage within a shot). A Man with a Movie Camera is not only a database of city life in the 1920s, a database of film techniques, and a database of new operations of visual epistemology, but it is also a database of new interface operations which together aim to go beyond a simple human navigation through a physical space" (Manovich 2001:236 & XX).

3.4.3 Navigieren in grenzenlosen Weiten oder Komfortzone in der Filter Blase?

Manovich geht noch auf einen zweiten Aspekt neuer Medien ein, die die klassische Struktur ästhetischer Formen verändern. Er erklärt ihn am Beispiel von zwei legendären Computerspielen der 1990er Jahre (von denen ich zugegebenermaßen noch nie gehört habe): *Doom* (id Software, 1993) und *Myst* (Cyan, 1993). In diesen Spielen, und in anderen, sind Erzählung und chronologische Entwicklung nicht wichtiger als die Bewegung im Raum.
Im Gegensatz zu Organisationsformen moderner Literatur, Theater und Kino, die auf der narrativen Bearbeitung psychologischen Spannungen zwischen Figuren und einer Bewegung im „psychologischen Raum" aufbauen, werfen uns Computerspiele deshalb zurück auf alte Formen von Narrativen, in denen die Handlung durch die räumliche Fortbewegung des Helden vorangetrieben wird (vgl. Manovich 2001:213f.).
Wenn der/die User_in aus „subjektiver Kamera"perspektive durch den virtuellen Raum des Computerspiels navigiert, dann wird das performative Erforschen des Raums aber – im Gegensatz zu Heldenepen – zum Selbstzweck.
Außerdem ist klar, dass die Narration hier nicht einem Rezipienten oder einer Rezipientin

erzählt wird, sondern dass ohne ihn/sie keine Narration stattfinden kann. Er/sie erzeugt bei jedem Mal spielen selbst eine neue Narration.

Diese/r User/Performer_in kann je nach Computerspiel oder *Interface* prinzipiell auf zwei Arten konzipiert sein (vgl. Manovich 2001:231-234). Je nachdem ist das Verhältnis zwischen Subjekt und Welt ein anderes.

Der – europäisch inspirierte – Typ 1 ist ein/e **digitale/r *Flaneur_in*,** ein modernes, urbanes Subjekt, das sich anonym durch die Straßen der Großstadt bewegt. Ab und zu interagiert der/die Flaneur_in mit anderen Passant_inn_en. Er/sie transformiert den städtischen Raum zu einem subjektiven Raum. Dieser wird zum Spiegel seiner/ihrer Subjektivität. In den Straßen fühlt er/sie sich zuhause, ohne zuhause zu sein. Er/sie ist inmitten der Welt, und doch vor ihr versteckt. Die Subjektivität des Flaneurs oder der Flaneurin ist eigentlich eine Intersubjektivität, die über den Kontakt mit anderen Menschen produziert wird. Der Medien Theoretiker Geert Lovink (zit. in Manovich 2001:232) erfand für diesen Subjekttyp den Begriff des *Daten Dandys*.

Typ 2 entstammt der nordamerikanischen Kulturgeschichte. Der/die Navigator_in ist hier ein/e **Entdecker/in (*Explorer*)**. Er/sie bewegt sich abseits von Menschenmassen der Großstadt. Seine/ihre Subjektivität entsteht aus dem Konflikt zwischen Natur und Subjekt, dem Subjekt und seinen Feinden. Der Western wäre das Genre, das diesen Konflikt zur Perfektion darstellt.

> „If we accept this spatial metaphor, both the nineteenth century European flâneur and the American explorer find their reincarnation in the figure of the net surfer. We may even correlate these two historical figures with the names of two most popular Web browsers: the flâneur of Baudelaire — Netscape Navigator; an explorer of Cooper, Twain and Hemingway — Internet Explorer. Of course, names apart, these two browsers are functionally quite similar. However, given that they both focus on a single user navigating through the Web sites rather than more communal experiences, such as newsgroups, mailing lists, text-based chat and IRC, we can say that they privilege the explorer rather than the flâneur — single user navigating through an unknown territory rather than a member of a group, even is this group is a crowd of strangers. And although different software solutions have been developed to make Internet navigation more of a social experience — for instance, allowing remote users to simultaneously navigate the same Web site together; or allowing the user to see who already accessed a particular document — an individual navigation through the "history-free" data stilled remained the norm at the end of the 1990s" (Manovich 2001:234).

Als Manovich 2001 dieses sehr visionäre Buch schrieb, steckten Smartphones und *Social Media* noch in den Kinderschuhen. Was er im obenstehenden Zitat als Zukunftsvision beschreibt, ist heute Wirklichkeit.

Heute wird die Freiheit des navigierenden Subjekts zugunsten seiner Bequemlichkeit immer mehr in kontrollierte Bahnen gelenkt: sowohl der/die Explorer_in, der/die den virtuellen Raum erforscht, als der/die Flaneur_in oder Daten Dandy, der/die sich in einer anonymen

Crowd verlieren will, haben durch eine „Ausweitung der Komfortzone“ mit bisher unabschätzbaren Folgen (vgl. Kuhn/Hauck 2012) viel von ihrer Freiheit (Explorer_in) und Anonymität (Flaneur_in) eingebüßt.

Als ich den Begriff *Cyberflaneur* googlete, leitete mich die Suchmaschine zu einem Artikel aus der *New York Times* vom Februar 2012. Dort betrauert Evgeny Morozov[71] den Tod dieser von mir doch eben erst entdeckten Spezies des Cyberflaneurs oder der Cyberflaneurin, der/die durchs Internet streifte wie dazumals durch die großstädtischen Strassen. Was ist passiert?

Der/die *Flaneur_in* bei Benjamin oder Baudelaire ist ein Kind der Moderne. Wenn er/sie, eine anonyme Gestalt der Großtstadt, absichtslos durch die Einkaufspassagen wandert, vergnügt er/sie sich daran, zu beobachten. Er/sie ist dabei in Erwartung von Entdeckungen. Diese müssen ihn/sie finden. Denn er/sie wüßte gar nicht wonach er/sie Ausschau gehalten hat, bis er/sie es sieht.

Im postfordistischen urbanen Raum hatte diese Form der absichts- und vor allem konsumfreien Begegnung immer weniger Platz. Dann aber sah es in den Anfängen des Internets so aus, als könnte die Flanerie im WWW wiederauferstehen.

> „It’s easy to see, then, why cyberflânerie seemed such an appealing notion in the early days of the Web. The idea of exploring cyberspace as virgin territory, not yet colonized by governments and corporations, was romantic; that romanticism was even reflected in the names of early browsers (“Internet Explorer,” “Netscape Navigator”)“ (Morozov 2012).

Aber auch das Internet wurde vom Kapitalismus kolonisiert. Es sei heute „a place for getting things done“ (ebda.). Durch das *App Paradigm* werden Suchmaschinen für Smartphone User_innen immer mehr obsolet. Internet ist außerdem lange schon keine konsumfreie Zone mehr und drittens immer schneller geworden: heute haben wir es mit einem Echtzeit Web zu tun. Jeder *Tweet*, jedes Status Update, jeder *Instagram* Schnappschuss wird automatisch und unmittelbar kommuniziert.

Der Flanerie am abträglichsten seien aber immer noch die beiden Konzerne *Google* und *Facebook*. Eli Pariser Gründer der Plattform *Moveon.org,* kritisiert in seinem 2011 erschienenen Buch *The Filter Bubble,* dass das Internet zu einer Informationsblase geworden ist. Durch immer ausgefeiltere Algorithmen liefert uns *Google* nur mehr Suchergebnisse, die unseren Meinungen und Ansichten entsprechen. Daraus entstehe eine für uns unmerkliche Echo-Kammer, in der wir gefangen sind (vgl. Pariser in Kuhn/Hauck 2012). Pariser fordert deshalb eine „Algorithmus Alphabetisierung“.

Durch *Facebook*, das Morozov (2012) den Baron Haussmann des Internets nennt, sei auch alles in Gefahr, was *Cyberflânerie* überhaupt ermögliche:

[71] Autor von: *The Net Delusion: The Dark Side of Internet Freedom*. PublicAffairs, 2011.

> „[…] solitude and individuality, anonymity and opacity, mystery and ambivalence, curiosity and risk-taking — is under assault by that company. And it's not just any company: with 845 million active users worldwide, where Facebook goes, arguably, so goes the Internet."

Facebook basiere auf der Idee, dass Erfahrung wertvoller ist, wenn sie im Kollektiv gemacht wird. Durch Kollaborationen mit Firmen wie *Spotify* oder *Netflix* wird es immer leichter, alle Aktivitäten im Internet mit seinem *Facebook*-Freundeskreis zu teilen oder es geschieht sogar automatisch. Im Gegenteil, der Trend geht eher dahin, als User_in überlegen zu müssen, was man nicht teilen möchte.

> „Im Falle von Unternehmen wie Google und Facebook haben wir es mit Firmen zu tun, die für einen großen Teil der Weltbevölkerung indirekt als Informationsmakler fungieren –wie bei Nachrichtenmedien müssen wir beginnen, sie danach zu beurteilen, ob sie in unserem gesellschaftlichen Interesse handeln. Und wenn sie das nicht tun, müssen wir sie an ihre Bürgerpflichten erinnern" (Pariser 2012).

Der/die User_in hat heute also immer mehr Möglichkeiten mit anderen zu interagieren und Contents zu produzieren. Die Form – das Contentmanagement – ist dabei aber immer größerer Kontrolle unterworfen.

Slavoj Zizek (in Freund 2012) ist der Ansicht, dass durch den Wandel des Internets ein neuer pseudoöffentlicher Raum entstanden sei: Er scheint öffentlich und ist doch privatwirtschaftlichen Interessen unterworfen. Man ist – wie in *Facebook* – in einer großen Gruppe und trotzdem allein. Das hat Auswir-kungen darauf wie wir unsere Beziehungen pflegen, wie wir unsere Verantwortlichkeit gegenüber Mitmenschen definieren oder wie wir unsere Sexualität leben: siehe etwa Phänomene wie *Chatroulette*.

Soziale Medien haben also einerseits eindeutig gesellschaftsveränderndes Potential (siehe Arabischer Frühling oder die Bewegung der Indignados in Spanien). Sie bewirken aber darüber hinaus, dass wir uns innerhalb einer eigentlich immer heterogener werdenden Welt in einer „Echo-Kammer" der Gleichgesinnten isolieren. Zizek (ebda.) nennt diese neue Konstellation *Solipsistischen Kollektivismus*.

Diese Entwicklungen können hier nur angeschnitten werden. Über ihre Auswirkungen auf unsere Subjektkultur beginnen Autor_inn_en wie Pariser oder Zizek erst nachzudenken. Aber es deutet sich hier ein erneuter, sehr bahnbrechender Wandel an, der sicher auch unsere Selbsttechniken wieder verändern wird.

3.4.4 Koordinaten des *Postcinema*

3.4.4.1 Produktionskontext

Neben der Formsprache sind haben sich auch Produktions- und Rezeptionsbedingungen wesentlich gewandelt .

In der Einleitung habe ich am Beispiel von *Tarnation* (Caouette, 2003) angeschnitten, dass

Untergrund- und *Minor Cinema*- Filmemacher_innen durch die digitale Revolution mit Produktionsmitteln ausgestattet wurden, die ungleich billiger und leichter zugänglich sind als analoger Film. Das befreite sie von vielen finanziellen Produktionszwängen. Es konnte so durch Infrastrukturen wie *Vimeo*, persönliche Webseiten oder, kostenpflichtig, *filmin.es* (um nur von den legalen Quellen zu sprechen) neben Fernsehzuseher_inne_n und Festivalgästen neues Publikum erschlossen werden.

Noch auf einer weiteren Ebene hat die Digitalisierung im Distributionsbereich eine Schwerpunktverlagerung zugunsten der Kleinen ermöglicht: *HAMACA* ist eine Distributionsplattform für Video- und Medienkunst auf Non-Profit Basis mit Sitz in Barcelona. Trägerorganisation ist die *AAVC (Associació d' artistes visuals de Catalunya)*. Das Ziel ist, als vermittelnde Instanz durch die geschaffene Infrastruktur die Arbeit von in Spanien wohnhaften ausgewählten Videokünstler_inne_n einem möglichst breiten Publikum zugänglich zu machen, und den Künstler_inne_n zu ermöglichen, mit ihren meistens unter Selbstausbeutung produzierten Werken am Kunstmarkt vertreten zu sein. Über die Plattform können Festivals oder Galerien zu festgelegten Tarifen und ohne jede/n Künstler_in einzeln kontaktieren zu müssen Kopien der Filme anfordern. Der Großteil der Produktionen kann von einem allgemeinen Publikum außerdem zur Gänze per Stream in einem – allerdings sehr kleinen – Sichtfenster angesehen werden.

Abb. 13: Grafik auf der Webseite von *Hamaca Online*.
Quelle: http://www.hamacaonline.net/informacion.php

Ein zweites, internationales Beispiel ist *UbuWeb*, das bereits seit 1996 besteht. Die Gründer_innen dieses mittlerweile uferlosen Online-Archivs für Avantgardekunst sitzen in den USA und kollaborieren mit Universitäten, die ihnen auch kostenlos *Serverspace* zur Verfügung stellen. Im Gegensatz zu HAMACA basiert *UbuWeb* auf einer sehr kompromisslosen *Open-source* Ideologie[72]. In ihrem Manifest positioniert sich die ehrenamtliche Gruppe als

[72] Eine eigene Forschungsarbeit wäre meiner Ansicht nach der Widerspruch wert, der meiner Ansicht nach darin besteht, dass gelebte *Opensource* Ideologie mit religiös gelebten Affinitäten zum Apple Konzern einhergeht.
Während *Mac* noch in den 1990ern die Gegenkultur zur Microsoft Alleinherrschaft war, ist Apple mittlerweile zum Markführer aufgestiegen. In leicht faschistoider Weise arbeitet Apple in seiner Produktpolitik eigentlich total gegen die *Open Source* Philosophie und ist zu einer Art Ersatz Religion aufgestiegen. Hanno Rauterberg (2012) bezeichnet den Konzern als „die vielleicht letzte gültige Großideologie der Ge-

digital operierender Robin Hood der Avantgarde:

> „instead of taking from one and giving to the other, we feel that in the end, we're giving to all […] UbuWeb is vociferously anti-institutional, eminently fluid, refusing to bow to demands other than what we happen to be moved by at a specific moment, allowing us flexibility and the ability to continually surprise our audience . . . and even ourselves.[73]

Auf der wirklich beeindruckenden Webseite findet man so vielseitige Blitzlichter gegenkultureller Kunst des 20. Jahrhunderts wie Popsongs von Joseph Beuys, Videos von Richard Serra, Lesungen von Alain Robbe Grillet, Hörspiele von Samuel Beckett, Musik von Meredith Monk und John Cage, Texte von Maurice Blanchot, Strassengedichte, Salvador Dali's weithin unbekannter *Film Impressions de la Haute Mongolie – Hommage à Raymond Russel* (1970er Jahre), über 2500 Avantgarde Filme und Videos, darunter von Walter Ruttmann, Su Friedrich, Marie Menken, und so weiter.

Auf der legalen und wirtschaftskonformen Seite möchte ich darüber hinaus *Video-On-Demand Start Ups* erwähnen, die ebenfalls auch randständige Untergrund Filme gegen wenig Entgelt zum Verleih oder Download anbieten: *MUBI* oder den *DocAlliance Online Channel*.

Wie schon an anderer Stelle erwähnt, bedeutet die erweiterte Verfügbarkeit von aktuellen und historischen Filmen eine Revision der bisherigen Filmgeschichtsschreibung unter neuen Parametern. Digitalität „provides a catalyst for the revival of forgotten cinematic histories, for the reinvention of cinematic forms, and for the sharpening of theretical reasoning" (Timothy Murray 1999:4, in Rascaroli 2009:65).

Für den autoethnografischen Film bedeutet das erstens, dass mehr Filme produziert werden und zu ihrem Publikum gelangen können. Zweitens ergeben sich auch inhaltlich neue Repräsentationsmöglichkeiten von Subjektivität, von Gedächtnis, Erinnerung und Archiv (vgl. Racscaroli 2009:66).

Die Datenbank ist nicht nur ein theoretisches Paradigma der digitalen Welt, sondern wirklich die omnipräsente Organisationsform, die eine Unendlichkeit von auch Filmen und Kunstprodukten einer unterschiedslosen Allgemeinheit zuspielt: Jede_r, die/der sie sehen möchte, kann auch ohne Geld und ohne einem elitären Zirkel von Filmklubbesucher_innen anzugehören eine Fülle an Kunst konsumieren, downloaden und auf der eigenen Festplatte

---

genwart". Und weiter: „So wie das Bauhaus den Menschen und seine Grundbedürfnisse in den Mittelpunkt stellte, so hat auch Apple den Expertinnen-Computer abgeschafft und die alte Unübersichtlichkeit verbannt. Durchschlagt die Befehlsketten, verlasst die Pfadnamen, lichtet das Optionen-Wirrwarr – endlich Freiheit! Apple verhieß eine neue Einfachheit, in der äußeren Form und ebenfalls im inneren Aufbau. So wie die Avantgarden von einst versprachen Steve Jobs und seine Mitstreiter eine Revolution des Geistes – eben das »andere Denken«. Man kann es die Diktatur der Einfachheit nennen." Wie eine Marke zu einer Religion werden konnte, die etwas verkörpert, das das Gegenteil von dem ist, was sie realiter tatsächlich ist, das wäre eine spannende Forschungsfrage.

[73] Vgl. die Webseite: http://www.ubu.com/resources/index.html (23.5.2012).

speichern.

Der erweiterte finanzielle Spielraum durch eine größere Unabhängigkeit von Geldgeber_innen führt darüber hinaus außerdem dazu, dass Konventionen wie Genres oder Filmlängen nicht ensprochen werden muss. Neue Formsprachen können ausprobiert werden.

Andrés Duque bringt diese Überlegung im Gespräch mit Ivan Zulueta, *dem* Underground Kultregisseur Spaniens auf. Duque besuchte sein Jugendidol für seinen Abschlussfilm *Iván Z*. (2004) in dessen Haus in Donosti, wo er mit seiner Mutter lebt. Ergebnis ist ein liebevolles Porträt eines Mannes, der nicht erwachsen werden wollte.[74] Ein kurioses Original, der einen der wichtigsten spanischen Filme der letzten 30 Jahre verantwortet: *Arrebato* (1980). Zulueta und sein Landsmann Víctor Erice *(vgl. Kap. 4.1)*, dessen Kultstatus um nichts weniger ausstrahlt, konnten wegen ihrer Inkompatibilität mit dem Produktionssystem allerdings nur sehr wenige Filmprojekte zu Ende bringen. Nicht nur wurden die beiden durch die Digitalisierung neu entdeckt. Es ist auch eine Überlegung wert, wie ihr künstlerischer Werdegang ausgesehen hätte, wären beide 30 Jahre jünger.

3.4.4.2 Rezeption

Francesco Casetti (2010) plädiert dafür, den Rezeptionsbegriff angesichts der Betonung von Erfahrung, Prozess und Performanz im ästhetischen Regime *(vgl. Kap. 3.5.)* auf allen Linien durch den Erfahrungsbegriff ersetzen. Schließlich würde man einen Film nicht „empfangen“ sondern „erfahren“. Der Erfahrungsbegriff ist aktiver als der Rezeptionsbegriff und lenkt den Fokus auf einen körperlichen wie emotionalen, kognitiven und interaktiven Prozess, der Motivationen miteinschließt.

Die Kontexte des Filmerlebens haben sich bereits seit den 1980ern durch neue Rezeptionskontexte und Produktionsinstanzen entscheidend verändert. Filmerfahrung wird immer privater und individueller. Kino findet in spontanen Momentgemeinschaften statt. Filme Schauen wird selbstbestimmter und ist kein außeralltägliches Vergnügen mehr. Es wird immer mehr vom Alltag absorbiert (vgl. Casetti 2010:62). Der/die Zuschauer_in wird vom *Consumer* zum *Prosumer*, also zum/zur aktiven Mitgestalter_in:

> „She/he is asked not only to see, but also to do. That is why this type of experience maybe characterized as a performance […]. There is a new expressive „doing“, linked to the fact that viewing „that“ movie in „that“ way is related to the construction of identity. Choosing a film is, increasingly, a declaration of belonging“ (Casetti 2010:63).

„Doing“ bezieht sich neben der aktiveren Rolle des Publikums beim Film Sehen selbst auch auf die soziale Ebene: Man tauscht Filme aus, bespricht sie in Foren, Onlinezeitschriften

[74] Zur Peter Pan Thematik noch mehr im *Kapitel 4.7.* über Andres Duque. Stream des Films möglich auf: http://www.andresduque.com/andresduque.html.

oder Blogs. Casetti denkt dabei aber auch an den Filmtext selbst. Die Zuseher_innen passen Format, Bildschirmgröße oder Auflösung den Sehbedingungen an. Sie montieren für Fanvideos einzelne Szenen oder Filmstills in einer neuen Reihenfolge, ergänzen die Remontage um eine neue Tonspur oder einen neuen Soundtrack. Dialoge oder Szenen werden persiflierend in neuen Kontexten nachgestellt, Filmplakate für neue Zwecke adaptiert und mit anderen User_inne_n geteilt.

So kommt Casetti zusammenfassend zum Schluss, dass auch die Rezeption von Film zunehmend eine *Performance* ist, ein Interaktionsprozess, wo Austausch, Kommunikation und Beziehungsarbeit rund um den Film mindestens so wichtig ist, wie das *Screening* selbst (vgl. Reckwitz 2012 und *Kap. 3.7*)

Kino, so Casetti weiter, hat sich in einem veränderten kulturellen Szenario vor allem am Bedürfnis nach Expressivität und Relationalität zu orientieren: Die Identität des sozialen Subjekts definiert sich zunehmend über die diversen Möglichkeiten, diese in Szene zu setzen. Subjekte sind immer weniger Teil konstanter sozialer Netzwerke. Sie bilden diese selbst und kurzfristig.

Nachdem Kino traditionell nur an zweiter Stelle als Raum sozialen Austauschs gedacht war, findet hier ein Umdenken statt. Neben der Paralleltätigkeit vieler Filmemacher_innen in der viel interaktiveren Videokunst und Videoinstallation manifestiert sich das am Popularitätszuwachs von Festivals: *Meet and Great* und Q&A mit dem Filmteam, parallele Symposien, Workshops, Master Classes und Afterparties erfüllen die Bedürfnisse des Publikums (vgl. Casetti 2010:62).

3.4.4.3 Zusammenfassung

Das computerbasierte Bild wird zusammenfassend – im Gegensatz zum Bild als Repräsentation von Wirklichkeit – zum *Interface*. Kino ist eigentlich als Kunst des Index in die Geschichte eingegangen. Heute ist die physische Realität (des Indexes) zu Filmen nur mehr eine von vielen Möglichkeiten. Denn es kann alles simuliert werden. Egal um welche Gattung oder welches Genre es sich handelt, Kino basiert trotzdem nach wie vor in erster Linie auf „lens based recordings of reality“: „Cinema ist the art oft he index; it is an attempt to make art out of a footprint“ (Manovich 2001:295). Diese indexikalische Identität wird schrittweise durch einen grafischen, malerischen Umgang mit Bildern abgelöst, wie wir ihn aus dem frühen Film kennen. Das Fotografische und Kinematische wird dem Malen und Grafischen untergeordnet.

> In retrospect, we can see that twentieth-century cinema’s regime of visual realism, the result of automatically recording visual reality, was only an exception, an isolated accident in the history of visual representation, which has always involved, and now again involves, the manual construction of images. Cinema becomes a particular branch of painting – painting in

> time. No longer a kino-eye, but a kino-brush. (Manovich 2001:308)

Das Datenbank-Paradigma fordert narratives, lineares Montieren heraus. Die alternative Online-Distributionskultur leistet gängigen Regeln der Filmindustrie Widerstand. Was früher in der Peripherie war, was im Hintergrund stand, das tritt jetzt in den Vordergrund und rückt ins Zentrum. Das mach Subgenres des Dokumentarischen – autoethnografischen Film oder *Mockumentary* – oder den Animationsfilm als Forschungsobjekte so aufschlussreich: Sie sind die Weiterentwicklung verkümmerter Zweige der Filmgeschichte, die jetzt eine Neubewertung erfahren.

> „To use a metaphor from computer culture, new media transforms all culture and cultural theory into an „open source“. This opening up of cultureal techniques, conventiones, forms, and concepts is ultimately the most promising cultural effect of computerization – an opportunity to see“ (ebda.).

Die digitale Medienkonvergenz brachte außerdem die Omniverfügbarkeit von Kameras mit sich: das Smartphone noch mehr als die Videokamera trägt man immer bei sich am Körper. Das führt allein durch den Aufnahmemodus zu einer wesentlich größeren Körperlichkeit der Bilder. Die Kamera ist wirklich zu einer Extension des Menschen geworden. Raymond Bellour (1991, zit. in Renov 2004:184) spricht schon in Bezug auf das Video von einer *Corporeality*, die es vom Film unterscheide. Der/die Filmemacher_in sei imstande „mit den Händen zu denken“, „to write through the body, to write as the body“ (Renov 2004:184). *Corporeality*, so Renovs Vermutung, könnte ein Ergebnis der *Performance* Vergangenheit des Videos sein.

> „Durable, lightweight, mobile, producing instantaneous results, the video apparatus supplies a dual capability well suited to the essayistic project: it is both screen and mirror, providing the technological grounds for the surveillance of the palpable world, as well as a reflexive surface on which to register the self. It is an instrument through which the twin axes of essayistic practice (the looking out and the looking in […]) find apt expression“ (Renov 2004:186)

Das Videobild sei zugleich Bildschirm und Spiegel für das Selbst des Filmemachers oder der Filmemacherin bzw. für die Medialität des Dargestellten. Der Text, der Prozess, der zum Text führte und die Reflexion über den Text sind alle drei enthalten und machen das Videobild zu einer „unebenen Oberfläche“ (ebda.).

Produktion – Formsprache – Rezeption: Die veränderten Bedingungen produzieren ein neues Autor_innen- und ein neues Rezipient_inn_ensubjekt.

3.5 *Exkurs Performance Studies*

Die Begriffe Performanz bzw. das Performative sind in dieser Arbeit bereits mehrmals aus unterschiedlichen Perspektiven angeschnitten worden. Francesco Casettis Gedanken zum Wandel von Rezipient_in zu Produzent_in bereiten den Weg für das nun folgende Kapitel. Denn ein weiterer theoretischer Anschlusspunkt für meine Fragestellungen sind die *Performance Studies* oder auch Untersuchungen zum postdramatischen Theater, die sich wie ich bei der Analyse der autoethnografischen Dokumentarfilme damit auseinandersetzen, wie Performanz, wie das Anti-Narrative und wie die Leerstelle theoretisch zu erfassen sind.

Wie im Dokumentarfilm beobachtet auch die Forschung in diesem Bereich, dass der/die Performer_in mit seinem/ihren Körper für die Authentizität der Darstellung einsteht. Kombiniert wird die körperliche Einschreibung und Gegenwart des Performers/der Perfor-merin mit einem reflexiven Darstellungsmodus, den den Gestus der Selbstbeschreibung überlagert, indem er/sie nach Alternativen fragt: Wie könnte etwas noch dargestellt werden? Welchen Einfluss hat diese oder jene Darstellungsweise auf das Dargestellte, auf die Authentizität des Werks?

> „Erst auf dem Umweg der inneren Aushöhlung der Theaterzeichen, auf dem Umweg über ihre radikal selbstreferentielle Qualität, geschieht indirekt „Aussage“, geschieht Referenz auf Reales. […] Lassen sich die Zeichen nicht mehr lesen als Verweis auf ein bestimmtes Bezeichnetes, so steht das Publikum ratlos vor der Alternative, angesichts dieser Abwesenheit Nichts zu denken, oder aber die Formen selbst, die Sprachspiele und die Spieler in ihrem hier und jetzt präsentierten Sosein zu lesen“ (Lehmann 2008:91f.).

Dercon (2003) nennt diese Umwegreferentialität *Secondary Mimesis*.

Ästhetische Entgrenzung und alle ihre Konsequenzen (vgl. Kap. 3.6.) betreffen also die *Performance* Kunst genauso wie den Film. Das Werk als Selbstzweck hat ausgedient. Die *Performance* hat nur solange Wirkung, als sie von Zuseher_innen und Künstler_innen gemeinsam in Gang gehalten wird. Das entmachtet den/die Autor_in und macht Kunst zu einem nie wirklich abschließbaren systemischen Prozess zwischen all diesen Instanzen (vgl. Fischer-Lichte 2004:19): Die Trennung zwischen Subjekt (Künstler_in) und Objekt (Kunstwerk) wird in der *Performance* außer Kraft gesetzt und „die dichotomische Subjekt-Objekt Relation in ein eher oszillierendes Verhältnis überführt“ (ebda.:20). „Das Performative hat die Fähigkeit, das Dichotome zu destabilisieren“ schreibt Fischer-Lichte an anderer Stelle (2004:35). Oder auch:

> „Als Ereignisse, die über diese besonderen Eigenarten verfügen, eröffnen die Aufführungen der verschiedenen Künste allen Beteiligten – d.h. Künstlern und Zuschauern – die Möglichkeit, in ihrem Verlauf Transformationen zu erfahren – sich zu verwandeln“ (Fischer-Lichte 2004:29).

Diese Zuschreibung ist typisch für die utopische Aufladung, die der *Performative Turn* erfahren hat. Dem Performativen wird subversives Potential zuerkannt. Gerne beschreibt man es als Instrument sukzessiver, unkontrollierbarer, anti-autoritärer und individualisierter Befreiung von althergebrachten Mustern, deren Medium nicht die Sprache, sondern der Körper ist.

3.5.1 *Performance* im Bild

Die *Performance Studies* – Peggy Phelan (1998), Philip Auslander (2008), Juliane Rebentisch (2003) – beschäftigen sich genauso wie die Theaterwissenschaft in erster Linie mit mit Live-Kunst, die von einer Kopräsenz von Performer_in und Publikum geprägt ist. Hierin besteht auch der klare Unterschied zum Film. Wie also den *Performance* Begriff für den Film adaptieren?

Ich habe einen Text von Gabriele Brandstetter entdeckt, der mir in dieser Frage weiterhalf. Sie setzt sich mit postmoderner Fotografie aus den 1980ern als „*Performance* im Bild“ auseinander.

Hier ist, wie beim Film, ein technischer Apparat involviert, der sich zwischen Künstler_in und Publikum schaltet und den Livecharakter der *Performance* aufhebt.

Purist_innen würden deshalb diese Fotos auch nicht als *Performance* sehen. Philip Auslander (2008) ist aber anderer Auffassung: *Live Performance* sei längst in medialisierter *Performance* aufgegangen, der Unterschied zwischen *Live* und vermittelt zugunsten einer allgemeinen Medialisierung aufgehoben. In *Live Performance*s werden regelmäßig Reproduktionstechnologien eingesetzt. Umgekehrt wurde das Kino seit es die Blackbox des Kinosaals verlassen hat und in die Galerie expandiert ist, immer mehr zur Live-Erfahrung: „with multiple projectors, TV-screens, computer monitors, cameras, editing units, communication networks, all set in highly diversified spaces, obliging the users to restructure the conventional space of the movie theatre“ (Dercon 2003).

Brandstetters analysiert Fotografien von Cindy Sherman und zwei weiterer Künstlerinnen[75]. In allen drei Fällen wird die Fotografie zudem, wie der Film im autoethnografischen Dokumentarfilm, als visuelle Selbsttechnologie genutzt. Es handelt sich um *szenische Autobiografien*.

Brandstetters Forschungsinteresse ist meinem ähnlich: Sie fragt, welches Selbst sich in diesen *Performance*s ausstellt, welche Identitätsbilder produziert werden und wieweit sie dezentriert oder fragmentiert wirken. Auch hier tritt der/die Performer_in in der doppelten Rolle des/der „Schreibenden“ und gleichzeitig des Gegenstands der Darstellung auf.

„*Performance* im Bild“ als Begriff bezeichnet unterschiedlichste Zugänge zur Fixierung von

[75] (1968) Rebecca Horn *Die preußische Brautmaschine*. (1988) Yasumasa Morimura *High Moon*.

Bewegung im Bild. Im Fall von Cindy Shermans Fotos wird *Performance* in ein Bild gebannt, indem eine Raum-Zeit Beziehung durch „Einfrieren“, Verflüssigung oder Rückwendung zum Foto *verlangsamt* wird.[76] Brandstetter verfolgt die Darstellungsstrategie der Verlangsamung zurück bis in die Avantgardekunst des beginnenden 20. Jahrhunderts, zu Marcel Duchamp[77]. Duchamp …

> „…geht [es] nicht um die Zeit oder das Tempo des Schaffensprozesses, sondern um die Bewegung selbs als Dispositiv von Darstellung. Verlangsamung, als unendlich verzögerte Bewegung, ersetzt die Vorstellung des Bildes. Bewegung wird zum Bild“ (Brandstetter 1998:103).

Wie Hans Thies Lehman in Bezug auf postdramatisches Theater festhält, erstreckt sich die Verlangsamung nicht nur auf die Raum-Zeit Koordinaten, sondern auch auf sinnliche Ebenen wie Stimme oder Klang. Hier wird in einem vergleichbaren Prozess der Akt des genauen Aussprechens und Hinhörens auf den Nach-Klang des Geschehens wichtiger als die dramatische Handlung:

> „Der dramatische Konflikt trat zurück hinter dieser Meditation, hinter dem Akt des genauen Aussprechens. Postdramatisches Theater ist hier ein Theater der *Stimme,* die Stimme der *Nach-Klang* des Geschehens“ (Lehmann 2008:128).

Abstand, Leere und Zwischenraum werden zum autonomen Protagonist_innen. Im postdramatischen Theater gleichen die Stücke *Tableaus*, deren Statik oder „slowness“ (vgl. Dercon 2003) eine starke Wirkung ausüben. Dercon (2003) schreibt, hier in Bezug auf Videokunst: Die Arbeiten von Künstler_inne_n wie Fiona Tan, Jeroen de Rijke, Willem de Rooji oder David Claerbout würden ihn darauf hinweisen,

> „that there is no real movement in cinema: it is a succession of fotographs […] These film projections are not organised entities, but only a constellation of margins and boundaries, where beginning and end are not conditioned or conditional, but merely random“ (Dercon 2003).

Wenn Kino in einem Ausstellungssetting stattfindet, also zur Installation wird, dann verliert die narrative Komponente gegenüber Gesten und fragmentarischen Momentaufnahmen ebenfalls an Bedeutung.

Es gäbe, so Dercon weiter, eine Sehnsucht nach Leere und „puren Bildern“ (*vgl. Kap. 3.3.3*). Das Kino sei ein Ort der Reflexion darüber geworden was „Stillness“, also eine Kombination aus Unbeweglichkeit, Statik und Ruhe, sein kann.

Die „Performance im Bild“ geschieht dann eigentlich erst in der Lektüre. „Selbstbeschrei-

[76] Im *Kapitel 3.6* beschreibe ich mit Reckwitz, wie neben Prozessorientierung und dem Imperativ des Neuen auch Bewegung eine eine grundlegende Eigenschaft des sogenannten ästhetischen Regimes darstellt.

[77] Brandstetter bezieht sich auf Duchamps Arbeit *Das Große Glas* (1915-1922).

bung“ (vgl. Brandstetter 1998) ist in diesem Sinn vor allem als Akt des Publikums zu verstehen, das sich im Bild selbst wiederkennt und aus dem Standbild einer nur angedeuteten Geschichte seine eigene Erzählung und Erfahrung findet und liest.

Die *Performance* im Bild liefert Erinnerungsanker, „losgelöste, freischwebende, überdeterminierte Erinnerungsspuren, deren Ursprung unbekannt ist“ (Brandstetter 1998:120).

Die Ko-präsenz zwischen Performer_in und Publikum ist natürlich nicht so unmittelbar wie bei *Live-Acts*, nichtsdestotrotz sind auch hier beide Instanzen dezidiert ins Kunstwerk integriert. Der Körper von Cindy Sherman wird in ihren *Untitled Stills* zur Projektionsfläche, auf der Kunstfigur, *Persona* und *Instant Character* zusammentreffen. Rollen und Repräsentationsformeln werden anzitiert. Theatralität wird – ähnlich wie es Stella Bruzzi auch in *New Documentary* (2000) beschreibt – als reflexiver Modus der Verfremdung und Distanzierung eingesetzt.

In den *History Portraits* inszeniert sich Sherman als Figur eines Renaissance-Gemäldes. Sie imitiert seine Ikonographie, in die sie aber Störfaktoren einbaut. Diese irritieren den/die Zuseher_in und reißen Lücken in die Konstruktion des Bildtexts. Auch ein Titel wird dem Publikum vorenthalten. Die Vorenthaltung von Sicherheiten produziert insgesamt den bereits beschriebenen schwankenden, flüssigen Zustand des Nicht-Wirklich-Fassbaren.

> „Das Phänomen einer „Performance im Bild“ als Modus von Darstellung/Wahrnehmung exponiert grundlegende Probleme der Repräsentation und der Präsentation (als Ausstellung und als Vorstellung), die für den Begriff des Theaters, der Performance und der Darstellung in den elektronischen Bild-Medien von Bedeutung sind“ (Brandstetter 1998:124).

Fazit ist, dass sich die Konzepte von *Performance* als Darstellung und Vorstellung nicht mehr im Rahmen von Bild und Abbild im mimetischen Sinn bewegen. Eine Zwei-Welten Ontologie auf der Repräsentationstheorien bisher basierten, funktioniert nicht mehr und wird von einem Performativitätsmodell abgelöst: ein scheinbar oberflächliches Spielen und So-tun-als Ob, das durch Re-signifizierung und Aneignung in „flüssiger“ Weise zu neuen Raum-Zeit -und Realitätsverhältnissen führt.

Diese Beobachtungen decken sich mit meiner Analyse von *Retrato, La madre que los parió* oder *Nadar* und waren ein wichtiger Anhaltspunkt für diese.

Die in den szenischen Autobiografien zur Schau gestelllte Subjektivität hat sich im Zeitraum von den 1960ern bis in die 1990er entscheidend verändert, so eine weitere interessante Beobachtung Brandstetters in diesem Artikel:

Wie im Feminismus der ersten Welle begannen die Künstlerinnen mit einer empathisch radikalen Subjektivität, aus der noch ein echter Glaube an die Möglichkeit von Authentizität hervorblitzt. Cindy Shermans Arbeiten sind nur mehr eine bloße Nachinszenierung des Gestus des Echten, Einmaligen, Subjektiven. Zitate ersetzen die Originale. Im Rekonstruk-

tionsakt ist die Künstlerin nicht um Vollständigkeit bemüht.

In den 1990ern, also der Folgegeneration zu Sherman, sieht Brandstetter (der Artikel stammt aus 1998) einen entspannteren Umgang mit denselben Themen vorherrschen und findet einen Gegentrend weg vom „Einfrieren“ zurück zur Bühne und zur kollektiven Anti-Autor_inn_en Erzählung. Die kollektive Autorschaft ist ein weiteres distanzierendes Merkmal. Original und Simulation, Selbstsein und Darstellung, Subjekt und Apparatus sind keine Gegensätze mehr. „Der Blick auf uns selbst ist kein Blick von innen, sondern eher dem Blick auf einem Film vergleichbar“ zitiert Brandstetter den Autor des Projekts *Sesam, Sex und Salmonellen*.

Der Blick des Mediums wurde bereits in der Fernseh- und umso mehr in der digitalen Kultur in die Selbstwahrnehmung integriert. Gleiches gilt für die Konfrontation zwischen Kunst und Kommerz: eine Gegenkultur ist hier in den 1990ern entstanden, die sich auch von diesen Einflüssen und Gemeinsamkeiten nicht abgrenzen muss, um ihre Integrität zu bewahren, sondern sich erlaubt mit ihnen zu experimentieren und sie sich einzuverleiben (vgl. Brandstetter 1998:128).

> „Dieser Blick aus einer Distanz, die weder die Sonde der Selbsterforschung noch die Selbst-Offenbarung aus der Innenschau der Gefühle erlaubt oder fordert, gleitet – und dies scheint ein wichtiges Kriterium der Darstellung zu sein – über die Oberfläche der (Erinnerungs-)bilder von Ereignissen und **bringt eine Erzählung hervor, die sich nicht bemüht, Tiefen-Strukturen auszuloten, Deutungen und Sinnangebote zu vermitteln**, Maskeraden zu durchleuchten. Stattdessen zeigt sich ein humorvoll selbstironischer Blick auf diese „Erzählungen“ des Selbst: kleine Erzählungen anstelle großer Lebensläufe, Erinnerungslücken, brüchige Muster und splitterhafte Geschichten erschinen locker gefügt. […] **Nicht das, was das Leben bereithält ist Gegenstand der Inszenierung sondern die Schreibung, Erzählung selbst. Ein Erzählen ohne Ziel – als Collage aus Kontingentem, Alltäglichem, Sekundärem, Eizigartigem. Das Individuelle muß nicht gerettet werden**.“ (ebda.:130)

Die Schreibung des Lebens wird analysiert. Alles, was darüber hinausgehen würde, ist zu individuell und relativ geworden, und zu sehr an den Anderen gebunden.

Wie im autoethnografischen Dokumentarfilm wird das Subjekt nicht über seine Innerlichkeit definiert, wie Bruss in den 80ern noch mit wehmütigem Blick auf die bürgerliche Tradition der literarischen Autobiografie feststellt. Maskerade, *Manufactured Subjectivity* wie Bruss es nennt, ist nichts, was man noch als betrügerisch ansehen würde, sondern eher ein Spiel, das Teil des Alltags ist. Zwischen „Echt“ und „Simulacrum“ ist im digitalen Zeitalter eine klare Grenzziehung unmöglich. Die Perspektive auf das „Ich“ spiegelt deshalb immer schon die Medialität der eigenen Existenz mit.

3.6 Kulturwissenschaftliche Subjektanalyse

Der Dritte und letzte Zugang zur Fragestellung meiner Arbeit ist kultursoziologisch. In dieser Herangehensweise sehe ich die künstlerische Auseinandersetzung mit der eigenen Familie als eine Praktik von vielen, die eine für Zeit und Ort typische Subjektkultur hervorbringen und von ihr hervorgebracht werden. Subjekt verstehe ich also für diese Arbeit als Produkt seiner sozialen Praxis.

Eine kulturwissenschaftliche Subjektanalyse, wie sie Reckwitz (2012; 2010; 2006), Zima (2000) oder Pritsch (2008) verstehen, basiert auf einem poststrukturalistischen Begriffsrepertoire. Der Begriff Subjekt verdrängt als Ausgangspunkt und Arbeitsbegriff dabei ältere Begriffe wie Identität, Selbst oder Individuum (vgl. Reckwitz 2010). Kultursoziologische Subjektforschung versteht unter Subjekt ein zeitlich bedingtes und veränderliches Produkt symbolischer Ordnungen. Diese beeinflussen, was Menschen einer bestimmten Zeit und Kultur als gelungenes Leben begreifen, was sich gehört, was geliebt und was verachtet wird, wer schön ist und wer nicht, wie Erfolg, Liebe oder auch Scheitern definiert werden und Vieles mehr.

> „Der Einzelne, als körperlich mentale Entität, wird zum Subjekt und existiert in der zeitlichen Sequenz seiner Existenz allein im Rahmen kollektiver symbolischer Ordnungen, die in spezifischer Weise Subjektpositionen definieren und Subjektkulturen bilden“ (Reckwitz 2006:34)

Unter einer **Subjektkultur** hat man sich einen von gemeinsamen Parametern definierten Sinnhorizont vorzustellen, den Individuen zu einem historischen Zeitpunkt miteinander teilen.

In Bezug auf die Filme, die ich untersuche, lassen sich aus der kultursoziologisch-subjektanalytischen Zugangsweise folgende Fragen herleiten *(vgl. Kap.1)*:

- Welches Subjektmodell vermittelt der Film bzw. der/die Filmemacher_in?
- Wie wirkt sich die Technizität der Apparatur auf soziale Praktiken und die psychische Struktur des Subjekts aus (vgl. Reckwitz 2010:112)?
- Mit welchen Diskursen ist die untersuchte Selbsttechnik verknüpft?
- Wo sind Umbrüche und Diskontinuitäten auszumachen, insbesondere zwischen verschiedenen Generationen?
- Welche Subjektform wird bewusst ausgeschlossen?

Reckwitz nennt seinen Forschungszugang **„praxeologisch“** weil sich nach dieser Sicht Subjektivation immer auf Basis von Praktiken ereignet. Deshalb spricht die poststrukturalistische Theoriebildung in Anlehnung an Butlers *Doing Gender* auch von *Doing Subjects*. Das Subjekt kann nach dieser Sicht nicht unabhängig von sozialen Praktiken aus seinem Inneren heraus analysiert werden. Das Subjekt ist nicht Denken, sondern Tun: Alles Materielle

und Immaterielle, das ein Subjekt ausmacht, basiert auf einem verinnerlichten Wissen. Der Körper wird zum Aufführungsort von Kultur *(vgl. Kap. 3.5.)*.

Soziale Praktik ist

> „eine sozial geregelte, typisierte, routinisierte Form des körperlichen Verhaltens (einschließlich zeichenverwendenden Verhaltens) und umfasst darin spezifische Formen des Wissens, des Know-How, des Interpretierens, der Motivation und der Emotion. Körperliches Verhalten, Wissen, Interpretationen, Regeln und Codes fügen sich in Praktiken – der Praktik des Sich-Entschuldigens, den Praktiken des bürgerlichen Familienlebens, des Tischlerns, der Filmbetrachtung – zu einem Komplex zusammen, aus dem sich keines der Elemente herausbrechen lässt“ (Reckwitz 2006:37).

Vom Individuum wird das hegemoniale Rezept für eine gelungene Subjekthaftigkeit nicht als sozialer Zwang wahrgenommen, sondern als Verwirklichung innerer Ziele gelebt. Butler nennt diesen Prozess der Verinnerlichung *Passionate Attachement* (vgl Butler 1997:7): „No subject emerges without a ‚passionate attachment’ to those on whom he or she is fundamentally dependent (even if that passion is ‚negative’ in the psychoanalytic sense)“.

Neben der inneren Identifikation stabilisiert auch das *konstitutive Außen* (Laclau, Butler & Derrida) die Subjektivation, also die Integration in eine Subjektkultur. Identitätsbildung geschieht zuallererst über Differenzierungen des „Eigenen“ vom „Anderen“ *(vgl. Kap. 3.3.4 & 3.3.5)*. „Kulturelle und politische Identität werden überhaupt erst durch den Prozess der Alterisierung herausgebildet, durch Einschalten einer Alteritätsperspektive, die das Selbst verfremdet und als Anderes erkennt“ (Bachmann-Medick 2006:206).

Der Begriff Selbsttechnik ist ursprünglich eine Erfindung von Michel Foucault (vgl. Foucault 1993), die sich aber verselbstständigt hat. So wie ich ihn für diese Arbeit verwende, meine ich damit alle Praktiken, in denen das Subjekt zu sich selbst in Verhältnis tritt und einerseits sich selbst reflektiert, andererseits sich selbst und/oder seinen Körper mittels unterschiedlicher Medien nach außen stilisiert und präsentiert.

3.6.1 Die Ästhetisierung der Gesellschaft

Wenn die Soziologie über die Moderne nachdachte, dann geschah das lange im Rahmen von Metakonzepten wie Rationalisierung, Kapitalismus und funktionaler Differenzierung. Innerhalb dieser Parameter wird dem Ästhetischen ein klarer, funktional abgegrenzter Ort zugewiesen. Es ist dem Subsystem der Kunst vorbehalten (vgl. Reckwitz 2012).

Die handlungsorientierte Ausrichtung der Soziologie erklärt sich aus der Geschichte der Disziplin: Sinnliche Wahrnehmungen und die leiblich-körperliche Dimension des Lebens wurden als individuell, vorsozial und psychisch gewertet und waren deshalb nicht im Fokus des Forschungsinteresses. Erst im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts fand ein Umdenken statt. Die veränderte Perspektive ergibt ein neues Bild gesellschaftlicher Wandlungsprozesse, das das bestehende Denken gleichsam umkehrt: Seit den 1980ern spricht man von ei-

ner **Ästhetisierung der Gesellschaft**. Diesem der klassischen Soziologie entgegengesetzten Blickpunkt geht Reckwitz in seinem Buch *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* (2012) nach.

Ihm zufolge ereignete sich der Ästhetisierungsprozess unserer westlichen Gesellschaften in **drei Etappen**: Jedesmal kam es dabei zu umfassenden Veränderungen der Subjektkultur. Die „Bruchstellen" ergaben sich aus einer gegenseitigen Beeinflussung von **(1) „radikalästhetischen" kulturellen Gegenbewegungen**, **(2) technischen Revolutionen** und **(3) unterschiedlichen Stufen des Kapitalismus**, die zu neuen Mensch-Maschine Konstellationen führten.

Insbesondere in den Feldern Arbeit, Medien und persönlichen Beziehungen fanden wichtige **Subjektverschiebungen** statt (vgl. Reckwitz 2006): Vom *Self-Made-Man* (Bürgerliche Moderne) zum *Organization Man* (Organisierte Moderne) zum *Enterprising Self* (Spätmoderne); vom moralisch souveränen bürgerlichen Subjekt zum extrovertierten, normorientierten Angestelltensubjekt zum Istzustand des konsumtorischen Kreativsubjekts.

Auf das Modell des Kreativsubjekts, das für die Analyse zeitgenössischer kultureller Produktionen ab den 1980er Jahren ein wesentlicher Anhaltspunkt ist, gehe ich gleich noch genauer ein.

Die radikalästhetischen Gegenbewegungen der Romantik (um 1800), der Avantgarden (um 1900) und der 68er Bewegung (um die 1970er) hätten, so Reckwitz Theorie, die Betonung des Erlebens, der Wahrnehmung, des Empfindens und des Körpers sukzessive vom Rand der Gesellschaft in den Mainstream getragen.

Sie sind „historisch unterschiedliche Praktiken und Subjektivierungsweisen […], deren gemeinsamer Kern die Orientierung an der Kultivierung von Erleben und sinnlicher Wahrnehmung um ihrer selbst willen und damit in einem Kontext der Handlungsentlastetheit ist" (Reckwitz 2008:269).

Die hier analysierten Filme verstehe ich als mediale Praktiken innerhalb des ästhetischen Regimes, durch die sich die Veränderungen und Entgrenzungen der Konstellation Subjekt-Apparatus-Diskurs beobachten lassen. Der autoethnografische Film ist eine Selbsttechnik, die alle anderen Lebensbereiche, sowie das Selbstverständnis zeitgenössischer Subjekte reflektiert. Die Filme sind nicht nur individueller Spiegel für den/die Künstler_in sondern zugleich Fenster auf eine Zeitgenossenschaft, auf die Konstruktionsweisen und Praktiken eines Subjekttyps und seiner Antisubjekte.

Das Ästhetische als Massenphänomen löscht Trennlinien zwischen einzelnen sozialen Feldern. Es wirkt sich auf Familie, Arbeit, mediale Praktiken oder die Beziehung zum eigenen Körper aus. In der hier vorliegenden Arbeit ist unter den von Reckwitz genannten sozialen Feldern der Bereich Arbeit der am wenigsten gestreifte. Umso deutlicher verhandeln die

von mir untersuchten Filme das Feld Familie.

In *Retrato* (2004) beklagt Ana Carmona, die Mutter des Regisseurs, bitter, sie sei nie in ihrem Leben glücklich gewesen, weil sie immer nur für andere gelebt habe, nie aber für sich. Retrospektiv erscheint dieser auch in den weiteren Filmen genau untersuchten Nachkriegsgeneration ihr Leben als gescheitert, weil es aus heutigen erlebens-, erfahrungs- und gefühlsorientierten Maßstäben tatsächlich nicht gelebt wurde. Hier hat sich von einer Generation zur nächsten, jedenfalls aber innerhalb zweier Generationen, die Subjektkultur substantiell verändert.

Warum gerade die Familie heute so eingehend hinterfragt wird, untersucht Eva Illouz in ihrem Buch *Die Errettung der modernen Seele* (2009): Freud machte sie zur zentralen Kampfzone der Identitäts- und Persönlichkeitsbildung. Sie gilt ihm als Ursprung unserer Psyche und gleichzeitig aber auch als Hauptverursacherin ihrer Verirrungen (vgl. Illouz 2009:70). Zwei wesentliche Ziele der psychoanalytischen Entwicklungsgeschichte heissen Individuation und Intimität. Das Selbst soll durch Erforschung der eigenen Herkunft an Authentizität und Autonomie herangeführt werden.

Der Kapitalismus verdrängte bei seiner Expansion zunächst ästhetische Praktiken, weil es zu einer Versachlichung der Subjekt-Objekt und Subjekt-Subjekt Beziehungen kam. Andererseits produzierte er aber auch seine eigene Version der Ästhetisierung, nämlich die Warenwelt. Der Kapitalismus basiert darauf, ständig zu expandieren und neue Märkte zu schaffen. Diese Tendenz zur Expansion führte dazu, dass in einer zweiten und dritten Welle des Kapitalismus die Produktion symbolischer Güter, die aus Zeichen und Emotionen bestehen, immer wichtiger wurde. Während im Therapiediskurs Gefühle rationalisiert wurden, um sie zu beherrschen und das „Selbst“ zur Entfaltung zu bringen, kam es in der Wirtschaft parallel und abhängig davon zu einer „Emotionalisierung des ökonomischen Verhaltens“ (Illouz 2009:108 & vgl. Illouz 2004).

Aus der Subjektperspektive geht aus der Expansion des Ästhetischen in sämtliche Bereiche des Alltags eine neue Definition gelungener und wünschenswerter Subjekthaftigkeit hervor. Reckwitz (2012) nennt diese neue Konstellation **Kreativitätsdispositiv**. Der/die Künstler_in wird zum Leitsubjekt der Gesellschaft. Die Orientierung am radikal Neuen und die Zentrierung auf die Figur eines Produzentensubjekts, das schöpferisch ist und Neues in die Welt setzt, sind verzahnt.

Seine Vorbereitung findet das Kreativitätsdispositiv in einem spefizischen sozialen Feld: der Kunst. Erst in einer zweiten Phase, zwischen 1900 und den 1960er Jahren, formiert sich ein einzelne soziale Felder übergreifendes Dispositiv, das ab den 1980ern hegemonial wird. Plötzlich haben Künstler_innen keine pathologisierte und/oder selbststilisierte Außenseiter_innenrolle mehr. Eine positive Psychologie der Kreativität entsteht. Das „Künstlergenie“

wird entmythologisiert, Kreativität zu einer Eigenschaft, die jede/r in sich trägt. Es gilt nur, sie in sich zu entdecken und zu fördern.

Abb. 14: Buchhandlungen in Berlin Kreuzberg und Wien.
Die Kunst ein kreatives Leben zu führen; Grenzenlos kreativ.

Der Unterschied zur bisherigen Moderne, so Reckwitz, besteht darin, dass die Orientierung am Neuen auf keinem Fortschrittsgedanken basiert. Das Neue ist eher ein Reiz, auf den wir konditioniert sind und den wir brauchen, um uns lebendig zu fühlen. **Es ist kein kollektives Projekt sondern ein individuelles Streben nach Erfahrungen, Gefühlen, Selbstentfaltung.** Neues erleben zu können ist die Grundvoraussetzung für die Möglichkeit zum nie abgeschlossenen Prozess der Selbsterforschung und Selbstergründung.

Diese Veralltäglichung der Kunst ist eigentlich eine Steigerung dessen, was im Marxismus immer schon gefordert wurde: den/die Künstler_in als eine/n von vielen Produzent_inn_en der Revolution zu begreifen. Wir nähern uns dem, was Walter Benjamin in *Der Autor als Produzent* postulierte aus einer anderen Richtung. Das Soziale und das Kollektiv sind wieder wichtig geworden. Statt einer homogenen, auf ein gemeinsames Ziel hin orientierten Masse aber ist das Kollektiv von heute eher wie ein Schwarm oder ein *Flash-Mob*: Es findet sich, über soziale Medien unhierarchisch koordiniert, zu konkreten Aktionen zusammen, erlebt seine Subjektivität über das Erleben des Selbst in der Gruppe, um sich dann wieder zu zerstreuen und neu zusammenzufinden.

3.6.2 Merkmale der Entgrenzung des Ästhetischen

Die Entgrenzung des Ästhethischen ist ein dem Kunstfeld interner und ein externer Prozess gleichzeitig.

(1) Intern lösen sich Unterscheidungen und Grenzen zwischen einzelnen Feldern der Kunst auf. Wie ich für den Film schon beschrieben habe, findet Kino durch technischen Fortschritt ab den 1960ern nicht mehr nur im Kinosaal, sondern auch am Videobildschirm, in der Galerie, zu Hause oder im Internet statt. Es hat sich deshalb der Begriff *Postcinema* eingebür-

gert. Tatsächlich aber hat das Kino nicht aufgehört zu sein, sondern sich entgrenzt. Die Entgrenzung hat nicht nur technologische Aspekte sondern betrifft ein breites Spektrum an Eigenschaftsbündeln und Zuschreibungen:

(2) Extern hat sich Kunst in Lebenspraxis verwandelt. Kunst wird zum Vorbild für andere Felder und künstlerische Praktiken werden zum Vorbild für eigentlich nicht-künstlerische Praktiken. Diese Entwicklung kondensiert sich im Leitmodell des kreativen Selbst. Die Entgrenzung des Künstlerischen führt in Folge auch zu einer Verbreiterung der Konzeption des Künstlerischen:

(2a) Der/die Künstler_in ist kein Genie mehr, sondern ein/e ästhetische/r Arbeiter_in. Seine/ihre Methoden sind nicht geheim, oder innerlich, sondern werden offen gelegt, zur Schau gestellt, der Diskussion ausgesetzt und kollektiv weiterentwickelt.

(2b) Der/die Künstler_in von heute arbeitet im Gemeinschaftsbüro oder im „Hub“ und stellt seine/ihre Werke schon vor deren Fertigstellung im Arbeitsprozess mehrmals zur Probe. Er/sie ist kein/e Einzelkämpfer_in sondern er braucht das Kollektiv.

> „Die Performativität der künstlerischen Praxis, die im Film deutlich wird [Anm: Naumans Pollok Film], lässt sich damit zugleich als eine Performativität des künstlerischen Selbst lesen, das nicht einsam im Atelier Kunst schafft, sondern sich erst durch den faszinierten Blick des Publikums als Künstler zertifizieren lässt: Die Künstlerfigur wird so zu einem ästhetischen Objekt eigener Art“ (Reckwitz 2012:94).

(2c) Das Kunstwerk tritt wie ich schon in vorangehenden Kapiteln gezeigt habe vor dem Prozess seiner Produktion und Herstellung in den Hintergrund, wie ja auch das Konsumgut im Kreativitätsdispositiv nur in zweiter Linie Objekt ist und in erster Linie die Verkörperung gewisser Sehnsüchte (etwa nach Authentizität oder Ursprünglichkeit).

(2d) Kunst ist wie Alles erlernbar. Sie greift auf die verschiedensten Werkzeuge zurück, alles ist erlaubt, nichts verboten. So kann Kunst plötzlich auch in der Wissenschaft, im Handwerk, im Design oder in den Medien stattfinden.

(2e) Das Kanonische ist weniger bindend und weicht einer Orientierung am Publikum.

(2f) Der Ausstellungsbesuch, der Konzertbesuch muss, um interessant zu sein, als soziales Event erlebt werden. Das Publikum muss sich als nahezu gleichberechtigter Teilnehmer und Mitgestalter fühlen.

Reckwitz spricht in diesen Zusammenhängen von der Prozeduralisierung der künstlerischen Praxis. Andrés Duques Film *Color perro que huye* (2011) ist ein anschauliches Beispiel *(vgl. Kap. 4.7)*. Er entstand im Rahmen von VJ-Sessions, in denen der Künstler in einem interaktiven Austausch mit dem Publikum live Filmschnipsel seiner Festplatte zu einem neuen, momentanen und kollektiv entstandenen Kunstwerk remixt.

Die beschriebene Entwicklung zeigt sich auch in der zunehmenden Relevanz der Festivals: viele Dokumentarfilme werden nicht mehr für den kommerziellen Kinosaal produziert, son-

dern zielen auf ein Festivalpublikum und das damit verbundene Ausstrahlungsdispositiv ab: einschlägig interessierte Besucher_innen und ein intensives auf diese Zielgruppe abgestimmtes Rahmenprogramm inklusive Q&A Sessions mit den Künstler_inne_n und eine Party Nightline machen die Filmvorführung zu einem ganzheitlichen sinnlichen Erlebnis.

Mit Prozeduralisierung ist in Bezug auf Kino aber auch gemeint, dass sich die Grenze zwischen Kino und Amateurfilm auflöst. Durch ständige Innovation ist es technisch immer mehr Menschen möglich, qualitativ gute, „professionelle“ Filme zu produzieren. Kreativität wird von einer innerlichen Gabe zu etwas, das man sich aneignet und das einem durch technische Tools – die man kaufen kann – erleichtert wird. Diverseste Apps und *Plug-Ins* verfremden digitale Aufnahmen auf Knopfdruck zu originell und einzigartig erscheinenden ästhetischen Produkten. Beispielhaft möchte ich hier nur *Instagram* oder *Hipstamatic* nennen, die aus einem „kühlen“ Digitalbild die digitale Simulation einer Lomo- oder Polaroidfotografie „zaubern“ und dem Bild so erstens nostalgische Wärme und zweitens die *Aura* von Einzigartigkeit und Authentizität verleihen.

Nachdem ich eingangs gesagt habe, dass jede/r ein/e Künstler_in geworden ist und Kunst und das Künstlerdasein (inklusive finanzieller Prekarität) zum Strukturmodell für Gesellschaften der Spätmoderne geworden sind, stellt sich die Frage wo dann der Unterschied zwischen dem nicht-künstlerischen Ästhetischen und dem künstlerischen Ästhetischen noch besteht?

Die Künstlersubjekte der postmodernen Kunst sind weniger Werksproduzent_inn_en als Arrangeure oder Arrangeurinnen und Atmosphärenschaffer_innen:

> „[Sie sind] an Vermittlung orientierte Arrangeure ästhetischer Prozesse. Ein künstlerisches Kompetenzprofil löst die exklusive Figur des Künstler Originals ab. Dieses Profil, in dem sich semiotische, affektorientierte, intellektuelle und mediale Kompetenzen vereinen, hat eine ähnliche Struktur wie die Kompetenzprofile anderer Berufe aus den creative industries, die sich im Rahmen des ästhetischen Kapitalismus im letzten Viertel des 20. JH entwickeln“ (Reckwitz 2012:115).

In seiner/ihrer Rolle als Arrangeur_in greift auch der/die Film-künstler_in häufig nur mehr auf bestehende Objekte zurück, die er/sie sich aneignet und umdeutet. Gefundene Objekte der Gegenwart und Vergangenheit werden ausgewählt, modifiziert, kombiniert und präsentiert. Es handelt sich um Kontextkunst, die ihre räumliche, institutionelle, und gesellschaftliche Einbettung reflektiert und sie in der künstlerischen Repräsentation kritisch kenntlich macht (vgl. Reckwitz 2012:116).

> „Der Künstler als soziokultureller Arrangeur ist gewissermassen multikompetent: er ist ebenso quasiwissenschaftlicher Rechercheur und Selbstkommentator, er ist Kurator und Atmosphäreninitiator, schließlich Agent einer politisch-kulturellen Intervention.“ (ebda.)

Künstler_innen im Kreativitätsdispositiv sind also zugleich auch Kunstwissenschaftler_innen

und Kulturvermittler_innen. Der Selbstkommentar und die Reflexion über die Rahmung und ihre Bedingungen gehören zur *Jobdescription* immer schon dazu. Umgekehrt wird kuratorische Praxis zunehmend auch als künstlerische Tätigkeit begriffen. Künstlersubjekte zweiter Ordnung nennt Reckwitz nach Luhmann die Kurator_inn_en.

Zusammenfassend hat das künstlerische Ästhetische im Gegensatz zum nicht-künstlerischen Ästhetischen nach Ansicht von Reckwitz die durchaus auch als didaktisch zu verstehende Aufgabe das Publikum zur Reflexion anzuleiten und zwar vor allem zum Nachdenken über die Ästhetik selbst: Die Aneignung von Kunst bleibt emotional. Aber danach soll eine Reflexion über den Aneignungsprozess folgen.

Nachdem im Kreativitätsdispositiv das Ästhetische zum gesamtgesellschaftlichen Leitmotiv wurde und das Kunstfeld zur „Leitbranche“, entwickelt sich Kunst konsequenterweise zum Ort der Selbstbeobachtung des Kreativitätsdispositivs (vgl. Reckwitz 2012:132).

Die analysierten Filme sind mitten aus dem Zentrum des Kreativitätsdispositivs heraus entstanden. Der Wohnsitz eines Großteils der Filmemacher_innen der Dokumentarfilm-szene ist Barcelona, die spanische Hauptstadt der *Creative Industries*. Dort wird innerhalb Spaniens in besonders hervorstechender Weise das Ideal des (Lebens)künstlers/der (Lebens)künstlerin als Gegensubjekt und paradoxerweise zugleich Leitmodell für die restliche Gesellschaft gelebt.

In der Krise können mittlerweile auch Teile des Mittelstands von ihrer Arbeit nicht mehr leben. Das führt zu einer zusätzlichen Normalisierung dieser ja eigentlich prekären Künstler_innenexistenzen. Plötzlich machen vor allem jene Filmemacher_innen von sich reden, die in ihrer Arbeit schon vor der Krise nicht auf Subventionen bauten, sondern ihre Filme selbst finanzierten. Sie werden zu neuen Leitmodellen des „trotz allem“ und *Do it yourself*. Doch die Definition gelungener Subjektivität im Kreativitätsdispositiv weist Widersprüche auf, die im Erleben des Einzelnen und für die gesamte Gesellschaft Konfliktlinien schaffen:

3.6.3 Die inneren Widersprüche des Kreativsubjekts

Laclaus Konzept der Überdetermination (vgl. Laclau/Mouffe 1985) bezeichnet Prozesse, in denen verschiedene kulturelle Codes aus unterschiedlichen sozialen Feldern anfangs isoliert entstehen, sich dann gegenseitig verstärken und dadurch ein identisches kulturelles Muster hervorbringen. Das Modell des Kreativsubjekts wird konkret von ästhetischen, ökonomischen, psychologischen und sozialemanzipatorischen Diskursen überdeterminiert (Reckwitz 2008:256).

Diese Interdiskurse sprechen aber für sich genommen sehr unterschiedliche Sprachen, was das Kreativsubjekt nach innen „schizophrener“ macht, als man auf den ersten Blick meint. Mit anderen Worten ist der Anforderungskatalog an eine ideale Subjekthaftigkeit im Rahmen des Kreativitätsdispositivs (oder ästhetischen Regimes) ein höchst widersprüchlicher,

der zwangsläufig zu einer fragmentierten, gespaltenen Subjekthaftigkeit führen muss.
Reckwitz (ebda.) macht drei „Instabilitäten“, also Konfliktlinien, aus. Er sieht erstens einen inneren Widerspruch zwischen einer „Semantik der Authentizität des inneren Kerns“ und einer „Semantik der Kontingenz des Experiments“. Zweitens passen für ihn der „antisoziale Impuls individueller Kreativität“ mit der „Affirmation der Gruppe als Kreativitätsmotor“ nicht zusammen. Und drittens sieht er eine Ambivalenz zwischen einem Modell des Kreativen, das eine Bestätigung in seinem eigenen Inneren findet versus einem, das dafür erst ein Publikum braucht. Ich nehme an, es sind diese Widersprüche zwischen Selbstgenügsamkeit und Kollektivgeist, die Slavoj Zizek mit dem Begriff „sollipsistischer Kollektivismus“ (in Freund 2012) umschreibt.
Als ich die Entstehungsgeschichte des autobiografischen Dokumentarfilms in den USA der 1970er Jahre beschrieben habe, habe ich die Rolle der *Counter Culture* der 19760er und 1970er Jahre von sexueller Befreiung und *New Age* Selbstfindungstrip über Emanzipierung, identitätspolitischen Aktivismus und Bürgerrechtsbewegung bis zu Pop- und Jugendkultur betont. Nach den Gegenmodellen der Romantik und der Avantgarden ist die *Counter Culture* die dritte große Gegenbewegung in der Kulturgeschichte der Moderne. Da sie sich auf die unterschiedlichsten Alltagspraktiken ausgedehnt hat, ist sie aber wesentlich weniger elitär als ihre beiden Vorgänger (vgl. Reckwitz 2005: 442).
Das Subjekt der Gegenkultur − ein Diskursstrang, der zur heutigen Kultur geführt hat − trägt die romantische Codierung individueller Selbstexpression und die avantgardistische der Transgression in sich. Es ist ein Subjekt des entgrenzten spielerischen Begehrens nach intensiven Erfahrungen des Ich, ein nachmodernes Subjekt, das wie bereits beschrieben versucht den Rationalismus der Moderne zu überwinden. Grenzziehungen jedweder Art werden vermieden und abgelehnt.
Ein zweiter Diskursstrang ist der psychologische Interdiskurs: Seit den 1960ern findet in den Psy-Disziplinen im Zuge von gestaltpsychologischen und konstruktivistischen Diskursen eine Ablösung des Modells eines sozialorientierten Subjekts statt, das versucht äußeren Normmodellen zu entsprechen. Es geht nunmehr um eine reichhaltige psychologische Innenwelt, die man entfalten soll (vgl. Reckwitz 2006: 446) Die Suche nach *self growth* findet auf unterschiedlichsten gesellschaftlichen Ebenen und Plattformen statt, wie in der ausufernden Selbsthilfeliteratur, in unterschiedlichsten Therapieschulen von der Psychotherapie bis zur Körpertherapie, Talkshows, Reality-TV Formaten, Internetforen und so fort. Gemeinsam haben alle Angebote, dass der Patient/die Patientin darauf trainiert wird, Neuem positiv zu begegnen bzw. sich selbst permanent und flexibel erneuern. Das Selbst hat nach dieser Perspektive einen natürlichen Wunsch nach Selbsterfüllung, danach seine inneren Potentiale in Handlungen umzusetzen und das – nachdem es sich ja um neue, nie dage-

wesene Ideen handelt und handeln soll – auch gegen den Wunsch und Widerstand der Umwelt und gegen Routinen. Wenn das gelingt, so das Heilsversprechen, entwickelt der Mensch, was in seinem inneren Kern verborgen lag – Kreativität, Erforschergeist, Sensibilität für unbekannte Möglichkeiten (vgl. Reckwitz 2008:255). *Self growth* wird universalisiert. Die innere Verwirklichung in allen Lebensbereichen wird zur Verpflichtung.

Das Paradigma wird von der Wirtschaft aufgegriffen – ein dritter, interferierender Interdiskurs. Ein marktliberaler ökonomischer Code führt auch in diesem Bereich zu einer Neucodierung des Subjekts als eigenverantwortlich und unternehmerisch. Chiapello und Boltanski sprechen von einem *Neuen Geist des Kapitalismus*. Das ökonomische Subjekt trifft die Wahl zwischen unterschiedlichen konsumierbaren Optionen.

Aus der Vermischung ökonomischer und psychologischer Diskurse wie ich sie hier nur kurz skizziert habe, erklärt sich eine weitere, vierte Widersprüchlichkeit dieses Dispositivs aufgrund einer „Komplementarität und Konkurrenz von im weitesten Sinne ästhetischen und im weitesten Sinne ökonomischen Subjektanforderungen, von Künstlerideal und Marktideal“ (Reckwitz 2006:450).

Entgegen dem Gedanken, dass das spätmoderne Individuum von Verantwortlichkeiten entbunden und freigesetzt ist, haben sich nach dieser Theorie einfach nur die Kriterien der Subjektivation verschoben, nicht aber kam es zu einer tatsächlichen Pluralisierung von Lebensformen. Ganz im Gegenteil gibt es nach wie vor ein hegemoniales Subjektmodell, dem aber eingeschrieben ist, dass der Einzelne überzeugt ist, aus freien Stücken und von Zwängen befreit seiner Selbstverwirklichung entgegenzuarbeiten.

In Abgrenzung zu Theorien, die eher auf den Aspekt der Transformation fokussiert waren – von einem gesellschaftlichen hin zu einem vereinzelten, individualisierten Subjekt wie sie zum Beispiel Sennet, Bell oder Beck vertreten, hat Reckwitz in Rückgriff auf die poststrukturalistischen Theorien von vor allem Foucault, Butler, Laclau, Lacan, Derrida und Bourdieu die Ansicht, dass das Subjekt nach wie vor ein kollektiv orientiertes und organisiertes geblieben ist.

Die Praktiken und Codes des Kreativdispositivs lassen sich in drei sozialen Feldern untersuchen:

(1) Im **Bereich der Arbeit** löst sich die Leitfigur des Manager-Ingenieurs auf. In der postbürokratischen Subjektkultur werden das Kreativsubjekt und das unternehmerische Subjekt kombiniert. Daraus folgt

> „die Subjekt(an)forderung, semiotische Innovationsarbeit als „symbol analyst“ zu leisten und dabei intrinsisch motiviert seine subjektive Selbstkreation, vor allem in formal entdifferenzierten Projekten – die zugleich Stilisierungsgemeinschaften sind – voranzubringen“.

Arbeit ist ein weiteres Instrument der Selbststilisierung – eine Selbstpraktik, kein reiner Weg um zu Geld zu kommen. Als „Unternehmer seiner Selbst“ erarbeitet sich das zeitgenössische Subjekt ein möglichst unverwechselbares berufliches Profil („self-branding“) und stellt sich immer wieder neu dem Spiel aus Wählen und Gewähltwerden (Reckwitz 2006:450). Es muss den Spagat vollziehen „authentisch“ zu sein und sich aber trotzdem der sozialen Nachfrage anzupassen. Unterstützt wird diese Entwicklung im ökonomischen Feld von der Persönlichkeits- und Motivationspsychologie: Das Normalmodell des sozialen Subjekts der Angestelltenkultur wird durch das Idealmodell des nach Selbstentfaltung strebenden Subjekts – etwa in der Maslowschen Bedürfnispyramide – ersetzt. Das gegenkulturelle Authentizitätssubjekt wird somit humanwissenschaftlich naturalisiert (vgl. Reckwitz 2006:505).

(2) Im **familiären Bereich** wird die auf die Kleinfamilie zentrierte *Peer Society* von einer Intimitätskultur verdrängt. Persönliche Beziehungen stehen im Dienst des individuellen Selbstwachstums. Auch hier herrscht eine Semantik des Experiments und des Projekts (vgl. Illouz 2009 & Boltanski 2007). Boltanski spricht im wirtschaftlichen wie im privaten Bereich von einer „projektbasierten“ Sozialstruktur. Menschen, die alle an einem oder mehreren Projekt(en) arbeiten finden sich für die Dauer des Projekts zusammen.

> „Dabei kommt der projektbasierten Rechtfertigungsordnung die Funktion zu, die neue netzwerkartige und konnektionistische Welt normativen Einschränkungen zu unterwerfen, denen zufolge alle sozialen Beziehungen im Einklang mit der Logik des Projekts zu stehen haben“ (ebda.)

Das Leben erscheint nicht mehr als kontinuierliche Erzählung, sondern als Abfolge von Projekten. Es wird als umso gelungener wahrgenommen, je mehr sich die einzelnen Projekte voneinander unterscheiden. Als negativ wahrgenommen wird alles, das die Mobilität einschränkt, wie Familie oder die Bindung an ein Land oder eine Region. Auch Familiengründung und das Thema Kind werden im Rahmen als Projekt behandelt und verhandelt.

(3) In unterschiedlichen **Selbstpraktiken** stilisiert sich das Ich über individualästhetischen Konsum und körperliche Praktiken. Konsumobjekte werden zu Projektionsflächen für Erlebnisse. Der Körper wird ebenfalls zum ästhethisch stilisierbaren Material. Auch er ein Projekt und Ausdrucksfeld inneren Erlebens. Der Computer etabliert sich als zentraler Ort für Selbstpraktiken: aus der „User“ Funktion verstärkt sich der Habitus permanenter Wahlmöglichkeit. Durch Fitness, Netzwerkfähigkeit, semiotisch-symbolische Kompetenz, Zeitmanagement, Flexibilität etc. „empowert“ sich das Subjekt.

In allen diesen Bereichen sucht das Subjekt nach einem *flow* Erlebnis. Auch Wünsche, Pläne und Projekte sind kontingent und werden solange gelebt wie sich das *flow* Erlebnis einstellt. Bleibt es aus, ist klar, dass das Angebot nicht passt und ein Wandel stattfinden

muss.[78]

Zusammenfassend sind die Leitsemantiken des Kreativsubjekts Kontingenz, Bewegung und Individualität (vgl. Reckwitz 2006:605). Das Subjekt ist dezentriert, weil der Imperativ der Selbstkreation ein leerer Signifikant ist (vgl. Althusser), der immer wieder mit neuen Ideal-Ichs gefüllt wird. Andererseits findet aber eine Re-zentrierung statt, da das postmoderne Subjekt auf ein Arsenal dauerhafter Kompetenzen angewiesen ist, die es ihm ermöglichen seine *Performance* zu liefern. Die Selbstregierung, man ahnt es, ist aber im Unterschied zur zur organisierten Moderne nicht außen- sondern innenorientiert. Das Foucaultsche Panoptikum ist nicht mehr notwendig.

3.6.4 Die Vorgängerkulturen als Antimodell

Was kam vor dem Kreativsubjekt? Wie ich bereits einleitend erklärt habe, unterteilt Reckwitz die Moderne in drei Phasen mit jeweils einer entsprechenden Leitkultur, Gegenbewegung und Mensch-Maschine Konstellation:

Die bürgerliche Moderne des 18. JH und 19. JH, die ein moralisch souveränes Subjekt hervorbringt und deren Leitmedium die Schrift ist; in den 1920ern bis 1970ern die organisierte Moderne mit dem Subjektmodell des extrovertierten Angestelltensubjekts, das sich selbst zunehmend medialisiert wahrnimmt. Leitmedien sind audiovisuelle Medien; dann bringt die Postmoderne oder Spätmoderne das „Konsumtorische Kreativsubjekt“ hervor (vgl. Reckwitz 2006:15).

Die Vorläufer-Subjektkulturen werden einerseits als *Konstitutives Außen* abgelehnt, andererseits sind sie in Bruchstücken auch in den neuen Dispositiven vorhanden und werden nie ganz abgelöst. Das Antisubjekt des bereits auführlich beschriebenen innen- und begehrensorientierten ästhetischen Subjekts ist ein außenorientiertes, sozial kontrolliertes und normorientiertes Subjekt, dessen Starrheit als unauthentisch wahrgenommen wird.

Denkt man Subjekttransformation in Zusammenhang mit Medientransformation, dann kann man die Schriftlichkeit als Trainingsfeld des moralisch-kognitiven bürgerlichen Subjekttyps interpretieren. Die Welt wird als lesbar begriffen. Die Kulturtechnik des Schreibens stellt sich als Medium dar, das dem Subjekt ermöglicht, über seine Handlungen nachzudenken und die Welt „zu lesen“. Es kann schriftlich seine Motive und Emotionen rechtfertigen und darstellen. Autobiografie wäre aus dieser Perspektive ursprünglich eine Praxis oder Selbsttechnik des bürgerlichen Subjekts, das seine Innerlichkeit dieses Subjekts erforscht.

Zu Beginn des 20. JH findet ein Wandel statt: Die Dominanz der bürgerlichen Kultur nimmt ab. Ausgehend von den USA entwickelt sich eine Massengesellschaft der sogenannten or-

[78] Man vgl. dazu die Fallanalysen 4 und 5: Andrés Duque spricht von *flujos*, Carla Subirana produziert in ihren Filmtexten ein flüssiges Subjekt in einer *Liquid modernity* (Baumann 2010).

ganisierten Moderne. Reckwitz denkt, dass der neue Subjekttypus, der sich in diesem Moment herausbildet mit dem Aufstieg der audiovisuellen Medien Kino und Fernsehen zusammenhängt Die audiovisuelle Kultur setzt ein anders strukturiertes Subjekt voraus: Es sieht sich nicht mit unansehnlichen Zeichen konfrontiert, sondern die Zeichen imitieren die Realität so, dass sie wirken als wären sie die Realität. Die audiovisuellen Medien machen ihren Zeichencharakter unsichtbar. Sie legen deshalb die Ansicht nahe, dass das Wirkliche das Sichtbare ist.

Die Schriftkultur lenkte die Aufmerksamkeit auf eine abstrakte Innenwelt hinter den Zeichen und dem Sichtbaren. In der audiovisuellen Kultur dominiert das Bildhafte (vgl. Reckwitz 2006:172). Sie ist außenorientiert. „Der Andere“ beginnt als Vergleichswert und Projektionsfläche an Bedeutung zu gewinnen, aber einstweilen noch im Rahmen kollektiver Muster. Typisch für die organisierte Moderne sei die ständige Beobachtung der Normalität des jeweils anderen, die durch Kino und Fernsehen geschult wird.

Der Computer schließlich würde die Subjekte in beiden Aspekten trainieren: einerseits selbst aktiv zu werden, sich zu erfahren und zu experimentieren und andererseits permanent Wahlentscheidungen zu treffen. Es herrscht anders als im Film oder in der Schrift Unabgeschlossenheit und Konkurrenz um die Aufmerksamkeit. Es gibt keine vorgefertigten Pfade, sondern man ist gezwungen immer neue Pfade auszuprobieren.

An dieser Stelle kommen ich auch zu den Grenzen, die Reckwitz sonst sehr umfassendes und ausgeklügeltes Schema trotzdem aufweist: Seine Leistung besteht darin, Literatur aus den unterschiedlichsten Quellen zu einer übergreifenden „Schirmtheorie“ zusammenzufassen. Dabei nutzt er neben dem bereits erwähnten poststrukturalistischen Theoriebaukasten in erster Linie soziologische Studien aus den USA. Aus diesem Grund kommen Subjektmodelle und Subjektivierungsweisen anderer Kulturkreise und Herrschaftsmodelle zu kurz.

Reckwitz merkt selbst an:

> „Aufschlussreich wäre eine Analyse der Subjektkulturen der zeitgleich auftretenden faschistischen und staatssozialistischen Gesellschaften in ihrer Differenz und Homologie zum westlichen Angestelltensubjekt sowie in ihren gegenseitigen Differenzmarkierungen: Hier tun sich möglicherweise weitere multiple modernities innerhalb Europas/Nordamerikas auf“ (Reckwitz 2006:29).

Spanien ist eine Gesellschaft, die bis in die 1970er Jahre des 20. Jahrhunderts stark rural geprägt war. Vielmehr als um eine Angestelltenkultur der organisierten Moderne handelte es sich dort noch um Dorfgesellschaften, deren Strukturen vormodern waren (vgl. Hatzmann 2007). Darüber hinaus war das Land über dreißig Jahre lang keine Demokratie, sondern autoritär regiert. Viele der von Reckwitz genannten Gegenbewegungen konnten sich deshalb nicht oder nur begrenzt bis nach Spanien ausbreiten.

Eine weitere Lücke sehe ich in einer vollkommenen Nichtbeachtung der überall in Europa

aber meines Wissens nach ja auch in den USA zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr starken Arbeiterbewegung. Wo findet sich in diesem Modell der Klassenkampf wieder, wo überhaupt die Erwähnung gesellschaftlicher Klassen?

Fragen der Selbstverwirklichung treten in den Vordergrund, wenn eine ökonomische Grundsicherheit garantiert ist. Spanien ist erst seit Mitte der 1980er Jahre ein Einwanderungsland wie die USA. Davor und seit 2008 wieder ist es ein Land der Arbeitsmigrant_inn_en, die in anderen europäischen oder außereuropäischen Ländern ihren Traum vom Wohlstand suchen.

Diese Fragen sind *(vgl. Kap. 4.1)* in vielen spanischen Dokumentarfilmen ein Thema, so auch in einigen autoethnografischen Film wie *La memoria interior* (2002) von María Ruido, *Bs.As* (1999-2006) von Alberte Pagán, *El cielo gira* (2004) von Mercedes Álvarez oder in den Kurfilmen von Laia Ramos *Sempre una extranya* (2008) und *La vida por venir* (2006).

Maria Ruido *(vgl. Kap. 4.6)* spricht in ihrem Film dezidiert die Schuldgefühle an, die in der nachfolgenden Generation entstehen, weil sich die Elterngeneration für sie aufgeopfert hatte. Die Kluft zwischen ihr und ihren Eltern ist nicht nur eine generationale oder eine der geänderten Vorzeichen gelungener Subjektivität, sondern auch eine Klassenkluft.

Bei Reckwitz, so scheint es, hat man es hauptsächlich mit apolitischen Individuen zu tun. Es gab aber, wie *Bucarest, la memoria perdida* (2008) oder *Mi vida con Carlos* (2010) zeigen, im Generationenkonflikt auch eine politische Komponente: Albert Solé und Germán Berger Hertz stellen sich die Frage, warum ihre Vätter ihr Leben in diesem Ausmaß einer Utopie gewidmet haben und das Wohl der Familie dabei eine untergeordnete Rolle spielte.

Schließlich ist in Spanien auch die Frage des Bürgerkriegs und die Spaltung des Landes in Sieger und Besiegte ein immer wiederkehrender Faktor *(vgl. Kap. 4.1).*

Nichtsdestotrotz, vor allem für die Analyse der Filmemacher_innen des poskinematographischen Felds ist Reckwitzs Modell des Kreativdispositivs mit dem/der Künster_in als Leitsubjekt sehr hilfreich und treffend. Außerdem fasst sie noch einmal zusammen, was auch in den vorangegangenen Kapiteln eine wichtige Frage war: wie der mediale Apparatus mit Subjektivierungspraktiken und Leitkulturen in Zusammenhang steht.

Mir persönlich haben Reckwitz, Illouz oder Boltanski in den Jahren der Arbeit an diesem Projekt (siehe: Boltanski: *Das Leben als Projekt*) auch was meine eigenen Lebensentwürfe im privaten und beruflichen Bereich betrifft die Augen sehr geöffnet. Wer das Kreativitätsdispositiv in Reinform studieren will, dem/der empfehle ich ein Wochenende in Berlin. Faszination, Begeisterung und heimliches Grauen vor allzu großer Monokultur und „Arm ist sexy“ gaben sich bei meiner ersten Berlinreise die Hand.

Abschließen möchte ich das Kapitel mit einem kürzlich (via Facebook) entdeckten Interview des Monopol Magazins mit dem Kurator Chris Dercon, das den bezeichnenden Titel trägt:

Das Künstlerprekariat sitzt in der Falle (2010). Die Headline sagt weiter: „Wir kuratieren uns zu Tode: Chris Dercon über das Elend der Projektemacher, die Ghettos der Kreativen – und über die Frage, ob wir eine Revolution brauchen."

Es behandelt die Frage, ob Künstler_innen, die ihre Ideen auf Kosten eigener finanzieller Absicherung auf den Markt bringen die neuen Rollenmodelle sind. Dercon bejaht. Die sogenannten „Enthusiasten" säßen dem Selbstverwirklichungsversprechen der *Creative Industries* auf, das aber nur ein Schachzug sei, um kostenlose Arbeit salonfähig zu machen.

> „Mittlerweile haben wir ein Millionenheer von Enthusiasten, von sieben bis 77 – wie die Zielgruppe der Ravensburger Gesellschaftsspiele –, die nicht wissen, welcher gesellschaftlichen Gruppe sie angehören, für die es keine parteipolitischen Programme gibt. Diese Gruppe wächst an, und man hofft, dass sie selbst nicht erkennt, wie groß sie ist. Dass sie sich selbst weiter ausbeutet unter dem Schirm von Events, Kongressen, Partys und so weiter" (ebda.).

Berlin sei die Hochburg dieses Modells. Eine Revolte sei nicht zu befürchten, denn man sei hier unter sich. Menschen mit Kapital würden die Metropole nur am Wochenende besuchen.

Das Ideal der Avantgarden von einer von Nützlichkeit befreiten, spielerischen Kunst habe sich in Zeiten, in denen jede/r sein/ihr eigene/r Kurator_in sein möchte, pervertiert. Aus dem *Homo ludens (vgl. Kap.4.7. zu Andrés Duque und León Siminiani)* sei wieder der *Homo precarius* geworden. Statt über einen Produktionsprozess finde Selbstausbeutung heute eben über Kooperation statt. Dercon empfiehlt – etwas zynisch – nein sagen zu lernen und endlich das *Home office* zu schließen und wieder zu schlafen – als Akt der Subversion. Da erscheint plötzlich die geordnete 9-5 Existenz der Angestelltenkultur der bürgerlichen Moderne als ebenfalls suversive Utopie.

4 Analyseteil
Sechs Fallanalysen und ihre Vorgeschichte

4.1 *Subtramas* der spanischen Filmgeschichte

Dieses Kapitel bietet eine Übersicht über die Entwicklung des spanischen Dokumentarfilms der letzten 40 Jahre, also etwa ab Ende der 1960er Jahre. Dabei geht es mir darum zu zeigen, welche Filme aus Spanien in Spanien den Weg bereitet haben für die Filme, die ich in Folge genauer analysieren werde. Mit Reckwitz Worten will ich die Gegenkultur ab den 1960ern im Feld des spanischen Films abbilden, die das heutige Kreativitätsdispositiv in Spanien mitgeformt hat.

Ein wichtiges Zentrum der *Minor Cinema* Szene in Spanien ist das Festival *Punto de Vista* in Pamplona, das 2005 aus dem *Festival de Creación Audiovisual de Navarra* hervorgegangen ist. Das Festival positioniert sich als „un espacio para la relación entre espectadores, cineastas y teóricos en torno al documental y a todas las manifestaciones fronterizas y heterodoxas de la no ficción“ (Webseite),[79]

Bei meinem Besuch des Festivals 2010 konnte ich diesen Anspruch in die Realität umgesetzt sehen. Das Festival versammelt Filmwissenschaftler_innen, Filmemacher_innen, Filmkritiker_innen und andere *Aficionados* wie zu einem Familientreffen. Ab 2010 übernahm der Filmwissenschaftler Josetxo Cerdán die Leitung des Festivals. Wissenschaft bzw. Filmkritik und Filmproduktion sind hier in Spanien sehr eng miteinander verbunden: Sympathien und Antipathien für bestimmte Schulen, Tendenzen und Filmemacher_innen sind klar abgesteckt. 2012 hätte *Punto de Vista* dann trotz jährlich wachsender Zuschauerzahlen um ein Haar ein jähes Ende gefunden. Die konservative Regionalregierung von Navarra nahm die Krise zum Anlass – oder wie andere fanden als Vorwand – hier den Sparstift anzusetzen. Nur durch massiven und über Internet koordinierten Protest – der im übrigen einmal mehr zeigt wie sehr die neuen Medien die Filmlandschaft verändert haben – einigte man sich darauf, das Festival nunmehr zweijährlich zu veranstalten.[80]

Das Ziel von *Punto de Vista* ist

> „el atender a aquellos creadores audiovisuales que hacen de su obra una propuesta arriesgada y de búsqueda; aquellos que conciben su trabajo como un proceso de conocimiento (…); autores que reflexionan sobre la realidad a través de sus trabajos y de la relación ética que establecen tanto con los sujetos de sus propuestas formales como con sus públicos“ (Webseite).

Von Filmemacher_innen, die diesem Manifest entsprechen würden, handelt dieses Kapitel.

---

[79] http://www.puntodevistafestival.com/es/festival_punto_de_vista.asp (25.4.2012)

[80] Ähnlich erging es 2011 auch dem Filmfestival Gijón, seit Jahren von José Luis Cienfuegos erfolgreich kuratiert. Ohne Angabe von Gründen wurde ihm die Kündigung ausgesprochen, das ebenfalls auf Avantgardefilm fokussierte Festival in ein Festival des aragonesischen Kinos umgewandelt. Hier war der Aufruhr , der durch Medien und Internetplattformen ging noch wesentlich größer. Seit Ende April ist bekannt, dass Cienfuegos und sein Festivalkonzept ab 2012 nach Sevilla übersiedleln werden. All das ein Beweis für die katastrophale Situation der Kulturszene in der Krise.

Filmemachen in der ersten Person ist ein relativ neues Phänomen in Spanien, doch es gibt Vorläufer_innen und Vorbilder in Hinblick auf die Integration eines subjektiven Diskurses in den Filmtext und und bezogen auf einen kreativen, nicht-indexikalischen Zugang zur Realität. Auf der Webseite von *Punto de Vista* ist ein Altmeister des spanischen *Minor Cinema*s zitiert, Basilio Martín Patino:

> "Mis películas son historias documentadas en función de un concepto de la realidad que a veces está tomado directamente, y la mayoría, yo aprendí a inventármelo. No distingo muy bien entre la verdad y la mentira en cine, donde siempre ha sido todo mentira. Mentiras maravillosas que nos han conformado. Pero, en cualquier caso, hacer este tipo de cine tan tremendo te causa una emoción especial. Estás todo el día en trance".

Non-Fiction Film oder *Cine de lo Real* war in Spanien immer ein Experimentierfeld für jene, die Anpassungsschwierigkeiten an die industriellen Korsette der Filmindustrie hatten, weil sie Genregrenzen gerne überschritten oder einfach den Anspruch hatten, etwas Neues zu schaffen, die Möglichkeiten des Kinos auszuloten.

Um das Gesamtbild abzurunden, hat *Punto de Vista* einen namhaften Patron. Es handelt sich eben nicht um John Grierson, den Vater des didaktisch-expositorischen Dokumentarfilmmodus, sondern um den Avantgardefilmer Jean Vigo. Seine Tochter Luce Vigo eröffent alljährlich das Festival. Vigo definiert Dokumentarfilm nicht als „Creative treatment of actuality“, sondern als „*Punto de Vista* documentado“ (vgl. Webseite). Diese Definition beinhaltet die Subjektivität des Standpunkts und des Diskurses, wesentlich mehr als bei Grearson.

Noch Cerdáns Vorgänger Carlos Muguiro führte 2007 eine Retrospektive mit dem Titel *Heterodocsias* ein, eine Wortkreation aus „heterodoxo“ und „documental“. *Heterodocias* widmet sich spanischem Untergrundkino im Grenzbereich zwischen Videokunst, Avantgardefilm und Spielfilm.

Contactos (Paulino Viota, 1970) zum Beispiel wurde im Untergrund und mit kleinstem Budget gedreht und geriet dann in Vergessenheit. Auf Anregung des Festivals wurde *Contactos* restauriert, am Festival 2010 präsentiert und so wieder in den Kanon aufgenommen.

Heterodocsias ist aber auch ein Forum für aktuelles Filmschaffen spanischer Künstler_innen.

> „Ahora mismo, Heterodocsias no es más que una radiografía, borrosa y movida, de la historia más extraña del documental español. Una polaroid en permanente proceso de revelarse, de definirse, de alcanzar su estado final“ (Muguiro/De Pedro 2007:3).[81]

Dank Initiativen wie dieser und anderer Festivals – *Festival de Cine Español de Málaga, Festival Internacional de Cine de Las Palmas, Festival Internacional de Cine de Gijón, Playdoc in Tui, (S8) Mostra de Cinema Periférico A Coruña*, *Márgenes Cine Español al*

[81] S.11-17 enthält eine genaue Auflistung aller als *Heterodocsos* kategorisierten Filme.

Margen, Documentamadria, Docs Barcelona- und dank einzelner Personen wie Mirito Torreiro, Antonio Weinrichter oder Josetxo Cerdán entstanden ab Mitte der 1990er Jahre Retrospektiven und Werkschauen, die diesen *heterodocsen* Produktionen ein Forum eröffneten.

Zeitgleich erschienen – meistens im Rahmen derselben Festivals – die ersten filmhistorischen und theoretischen Publikationen zu spanische Dokumentarfilm: Pionier ist *Imagen memoria y fascinación* (Català/Cerdán/Torreiro 2001). Der Sammelband ging aus einer Konferenz im Rahmen des Festivals von Málaga und erarbeitet in sehr umfassender Weise die spanische Dokumentarfilmgeschichte seit dem Bürgekrieg. Danach folgte 2005 *Documental y vanguardia* (Torreiro/ Cerdán 2004) und ab Mitte der 2000er Jahre eine Fülle weiterer Sammelbände: *Desvíos de lo real* (Weinrichter 2004), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (Ortega 2005); *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales del cine español* (Crespo 2006); *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* (Cerdán/Torreiro 2007); *Doc 21. Panorama reciente del cine documental en España* (Sánchez Alarcón/Díaz Estévez 2008); *D-Generación. Experiencias subterráneas de la no-ficción española* (Cerdán/Weinrichter 2009); *Realidad y creación en el cine de no-ficción. El documental catalán contemporáneo (1995-2010)* (Torreiro 2010); *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas* (Fernández/Gabantxo 2012).

4.1.1 Die Jahre der Diktatur

Wichtig für den Korpus an Filmen, der uns beschäftigt, sind zwei gegenkulturelle Bewegungen der 1960er Jahre, die als *Nuevo Cine Español* und *Escuela de Barcelona* bekannt wurden. In ihrem Dunstkreis formiert sich eine Generation von Filmemacher_innen, die zum Teil bis heute aktiv sind und auf die aktuellen Filmschaffenden großen Einfluss hatten und haben: Basilio Martín Patino (*1930 in Salamanca), Manuel Summers (*1935 in Sevilla, †1993), Joaquím Jordà (*1935 in Santa Coloma de Farners; †24. Juni 2006 in Barcelona), Pere Portabella (*1929 in Barcelona) oder Jacinto Esteve (*Barcelona 1936 – †Barcelona 1985). Patino, Jordà und Portabella wollten auch damals in keine Schublade passen. Sie suchten in einer Zeit der internationalen Isolation, im Untergrund und im Exil Anschluss an internationale Tendenzen. Ihre Filme wurden aus politischen Gründen niemals regulär in spanischen Kinos ausgestrahtlt. Jordà hat innerhalb dieser Gruppe eine besondere Rolle zu: Er wurde für die Studierenden des 1998 gegegründeten Masterstudiengangs *Documental de creación* an der Pompeu Fabra und weit darüber hinaus eine Mentorenfigur.

4.1.1.1 Gegenkino 1: Nuevo Cine Español

Es beginnt 1955 mit den sogenannten *Conversaciones de Salamanca*, die ein noch sehr

junger Wilder Basilio Martín Patino im Rahmen des *Cineclub des SEU (Sindicato Vertical Universitario)* einberuft. Das gesetzte Ziel war nichts Geringeres als die Erneuerung des spanischen Kinos. Nach dem Geschmack der OrganisatorInnen spiegelte es zu wenig von der sozialen Realität des Landes wieder. Im Vergleich zu Kinonationen wie Italien oder Frankreich wirkte Spanien rückständig und reaktionär. Patino versammelte Filmemacher, Wissenschaftler und Vertreter der staatlichen Institutionen und der Industrie. Die politischen Orientierungen und Motive konnten nicht unterschiedlicher sein.[82]. Wie Patino in einem Interview beschreibt[83] lag wie parallel auch in anderen Ländern eine Aufbruchstimmung der *Hjos de los vencedores* (ebda.) in der Luft, hier etwas erneuern zu können.

Auch der bald darauf zum Kulturminister berufene García Escudero hatte an den *Conversaciones* teilgenommen und seine persönlichen Lehren daraus gezogen: Er reformierte die Subventionspolitik, führte protektionistische Maßnahmen zum Schutz vor der übermächtigen Hollywoodindustrie ein und gründete die erste Filmhochschule Spaniens. [84]Die Reform gab dem spanischen Film soviel Luft zum atmen, dass einige Filme unter der Marke „*Nuevo Cine Español*“[85] für die Wettbewerbe renommierter Festivals nominiert wurden. Dem Diktator konnte das nur recht sein, da die gewünschte PR-Signalwirkung nach außen eintrat und das Regime sich anstrengte, aus der internationalen Isolation zu finden. Die Zensur war aber keinesfalls aufgehoben worden. Das Regime verlagerte nur den Schwerpunkt von einer nationalkatholisch-moralischen zu einer politischen Kontrolle. Die neue Generation erhielt gerade so viele Freiheiten, um die Industrie anzukurbeln, wurde durch Zensur und Subventionspolitik aber gleichzeitig „atado y bien atado“[86] gehalten.

Basilio Martín Patino wurden die Zügel bald zu straff. *Canciones para después de una guerra* (1971) drehte er ausschließlich mit Archivmaterial, um die Kosten niedrig zu halten. Das Filmmaterial stammte aus dem Ausland. Geschnitten wurde im Untergrund und an wechselnden Orten, um die Filmrollen vor der Polizeit zu retten, die sie beschlagnahmen wollte. Erst nach Francos Tod, 1976, konnte der Film in Spanien gezeigt werden – desgleichen die beiden anderen Filme des Triptychons: *Caudillo* (1974), ein weiterer *Compilation Film* zur Dekonstruktion des Diktators und *Queridísimos verdugos* (1973), ein Porträt dreier

[82] Teilnehmer waren unter anderem Juan Antonio Bardem, Antonio Del Amo, Sáenz De Heredia, Berlanga, José María Pérez Lozano, Antonio Cuevas, Fernán Gómez o Eduardo Ducay oder der spätere Minister und Direktor der Filmhochschule José María García Escudero.

[83] http://www.basiliomartinpatino.com/entrev.htm

[84] Vgl. dazu: Zunzunegui (2000).

[85] Das Etikett *Nuevo Cine Español* teilten sich bis zu 48 Regisseure, die zwischen 1962 und 1967 ihre Karriere begannen, u.a. Borau, Picazo, Regueiro, Summers, Camus, Berlanga, Saura. „El Nuevo Cine Español no fue más que eso: el querer hacer un cine que los viejos profesionales no entendían“ stellt Patino rückblickend fest (in Gregori 2009:514).

[86] Eine angebliche Formulierung Francos als linientreue Bürger sich sorgten, was mit Spanien passieren würde wenn der Diktator einmal nicht mehr sei. Franco habe beruhigend geantwortet, er habe dafür gesorgt, dass die Spanier_innen auch nach seinem Ableben gut kontrolliert blieben.

Henker.

Ein weiterer *heterodocser* Film aus dem Umfeld des *Nuevo Cine Español* stammt von Manuel (oder Manolo) Summers: *Juguetes rotos* (1966). Dieser Film und *Canciones para después de una guerra* sind nach Ansicht von Monterde (2001) die interessantesten Dokumentarfilme, die noch vor dem Tod des Diktators im Bett[87] und vor dem sogenannten „ersten Boom“ der spanischen Dokumentarfilmproduktion während der *Transición* entstanden.

Beide Filme vertreten einen subjektiven und intimistischen Zugang zur sozialen Realität des Landes. Lange vor der Erfindung des *Performative Mode* weisen sie dessen Eigenschaften auf: ein Verständnis von Geschichte, das Sozialgeschichte mit der Psychohistorie des Landes verknüpft, die Integration eines doppelten Bodens der Reflexion über die Mittel und Grenzen des Dokumentarischen mittels unterschiedlicher Verfremdungs- und Spiegeleffekte und einen erfahrungshaften, emotionalen, prozessualen Zugang zum Erkenntnisprozess.

Manuel Summers nimmt Sammelkarten spanischer *Celebrities* aus seiner Jugend zum Anlassfall, nach dem Verbleib der damaligen Nationalhelden zu forschen. In vier getrennten Episoden kann er – nach erheblichen Schwierigkeiten – einen Variétékünstler, mehrere Boxchampions, sein Kindheitsidol den legendären Fußballer Guillermo Gorostiza und die beiden zu ihrer Zeit ebenso gefeierten Torreros Pacorro und Nicanor Villaltas ausfindig machen. Summers selbst ist in einem sehr televisiven Stil konstant als Interviewer und Off-Kommentator präsent.

Seine Protagonisten, „Juguetes rotos“ einer Massengesellschaft, werden dort gefilmt, wo er sie antrifft: am Krankenbett, im Armenhaus. Sie erinnern vergangenen Ruhm und geplatzte Illusionen. In tragikomischen Zwischensequenzen ermöglicht Summers den Stars Momente ihres Lebens oder Wunschbilder darzustellen und für einen Moment in die Rolle ihres Wunsch-Ichs zu schlüpfen. Besonders eindrucksvoll bleibt hier im letzten Kapitel der Moment, als der bereits seit Jahren im Ruhestand befindliche Ex-Torrero Nicanor Vilallta für seinen letzten Stierkampf nch einmal die Arena betritt: in einer quijotesken *Performance* steht er als gebrechliche Gestalt und Gespenst seiner selbst mitten am Platz und kämpft gegen einen imaginierten Stier, vor einem imaginierten Publikum.

Es handelt sich um den gelungenen, performativen Versuch einer Darstellung der Abwesenheit von etwas. Wie auch in der aktuellen Filmkunst üblich, wird die Vergangenheit nicht rekonstruiert oder re-inszeniert, sondern wird durch ihre geisterhafte Präsenz in der Gegenwart ruchbar. Sowohl inhaltlich als auch formal gelingt es Summers, das *Hors-Champs* darzustellen.

Wo konventionelle dokumentarische Techniken wie Interview oder *Reenactment* ange-

[87] „Franco murió en la cama“, ist ein häufig gehörter Ausspruch. Franco wurde nicht abgesetzt, er starb friedlich im Bett.

wandt werden, sind sie so überstilisiert und überzogen, dass auch auf einer formalen Ebene die Falschheit eines *Starsystems* fast körperlich spürbar wird, das Menschen in mythische Höhen erhebt, um sie unberechenbar jederzeit wieder auszuspucken und zu entsorgen.

> „El lugar vacío de la plaza y el vacío mismo de la representación que ya no respeta verosimilutud alguna, que recurre a la recreación espectral para rememorar una determinada realidad, que habla desde el pasado de una auscencia presente, que esta filmando este pasado a través de su actual fantasma, revela por fin la naturaleza de la película como relato abortado y a la vez como documental forzado. […] Juguetes rotos hipertrofia la representación para compensar la ausencia de verdad“ (Losilla 2001:199).

Zugleich enthält *Juguetes rotos* kostumbristische Elemente, die hier künstlerisch verarbeitet werden, wo sie später in den Filmen des *Desarrollismo* massifiziert werden.[88] Genauso nuancenreich und Widersprüche vereinend wie die Bilder selbst, ist die durch *Voiceover* und Interviews akzentuierte Erzählhaltung, die zwischen Ironie, Mitleid, Lachen und Verfremdung schwankt.

Inspiriert vom *Cinema vérité* ist dieses Dokudrama seiner Zeit weit voraus. Den Regisseur brachte es mangels kommerziellen Erfolgs an den Rand des finanziellen Ruins. Erst mit dem *Boom* des Dokumentarfilms der 2000er Jahre wurde der Film als Meilenstein des spanischen Dokumentarfilms rehabilitiert.[89] Nach wie vor wird er allerdings nur auf Festivals gezeigt[90], wurde nicht als DVD editiert und ist soweit ich weiß auch nicht im Internet zu finden.

Patinos Filme sind zu seiner späten Genugtuung alle auf DVD erhältlich und deshalb auch auf *Youtube*. Nachdem das spanische Fernsehen sich Patinos eigener Aussage nach bis heute weigert, seine Klassiker zu zeigen, hat er nun das Publikum, das das Regime durch Zensur und politische Verfolgung verhinderte.

In *Canciones para despues de una guerra* behandelt Patino ein noch ausgedehnteres *Hors Champs* als sein Freund und Studienkollege Summers: In diesem Kompilationsfilm verwendet er *No-Dos*[91] und Propagandafilme. Er verfährt mit ihnen in einer essayistischen,

---

[88] Bezeichnet die Zeit zwischen ca. 1960 -1975, als das Regime seine Isolationspolitik aufgibt und die Industrialisierung und Europäisierung des Landes vorantreibt. Filme dieser Zeit wären diverseste Produktionen mit Alfredo Landa wie *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) oder *Aunque la hormona se vista de seda* (Vicente Escrivà, 1971).

[89] Vgl. die Besprechung des Films in Rudolph (1998). Die Autorin liefert eine genaue Recherche über den Umgang der Zensur mit dem Film. Das gleiche gilt auch für *El sol del membrillo* (1992) im Besonderen und die Filme von Victor Erice im Allgemeinen, genauso für Iván Zuluetas oder José Val del Omars Werk. Die Digitalisierung in Zusammenwirken mit einem neu entstandenen Publikum für diese Filme hat führte zu ihrem Revival .In Kürze erscheint auch eine DVD-Edition von Pere Portabellas Filmen bei Intermedio.

[90] So etwa in einer Manuel Summers gewidmeten Retrospektive am Festival Documentamadrid, 2009. Für Interessierte ist er aber in der spanischen Nationalbibliothek in Madrid zur dortigen Sichtung verfügbar.

[91] *Noticiarios Documentales*, die Kinowochenschauen zur Franco Zeit.

seiner Zeit vorausweisenden Art der Aneignung mittels Assoziations- und Kontrastmontage. Sehr sparsam setzt er an wenigen Stellen ein *Voiceover* in der ersten Person ein. Der Film endet mit einem kolorierten Kinderfoto der am Film Beteligten. Es weist sie als Teil der Nachkriegswelt aus, die der Film porträtiert.

Die Sogwirkung von *Canciones para después de una guerra* besteht in der kontrapunktischen Bild-Tonmontage unterschiedlicher Dokumente der Nachkriegszeit: populäre Schlager und politische Hymnen der Sieger_innen und Besiegten; Zeitungsaus-schnitte, Werbeplakate und Propagandamaterial; Filmausschnitte und Fotos von Aufmärschen, Hunger, Armut, Niederlage der Einen und Triumph der Anderen.

Kolorierungen einzelner Bildelemente oder die Einfärbung des gesamten Bilds erweitern das semantische Spektrum, das direkt auf das emotionale Unterbewusste des Publikums abzielt und sich herausnimmt, offen und vieldeutig zu bleiben. Vor allem die Musik ist eindringlicher Erinnerungsanlass und verantwortlich für einen Identifikationsprozess, der die Zuschauer_innen wie die Filmemacher_innen gleichermaßen in eine gemeinsame Gedächtnislandschaft einschließt und ein gemeinsames symbolisches Imaginäres ausnutzt (vgl. Catala 2001:40). Català nennt *Canciones para después de una guerra* treffend eine „crónica psicohistórica de los sentimientos“ (ebda.) im Kontrast zur linearen Ereignischronologie herkömmlicher Archivfilme.

Der Film ist eine diskursive Dekonstruktion der symbolischen Ordnung des Franquismus, die Patino auch mit *Caudillo* und *Queridísimos verdugos* verfolgte und die man als Art filmischer Exorzismus lesen könnte. Wie auch in heutigen autoethnografischen Produktionen oder in Villaplanas Konzept der *Mediabiografía,* produziert der Regisseur eine Vermischung von Zeit- und Lebensgeschichte, die sich in einem „realismo interior“ (Catala 2001:40) als ganzheitliches Konstrukt aus Dokument, Träumen, Bewusstem und Unter-bewusstem darstellt.

Das produzierte Subjekt, und hier liegt der wahre Unterschied zu heutigen Filmproduktionen, ist allerdings kein individualistisches und privates, sondern ein kollektives. Um an Reckwitz (2012) Theorien zur Funktion von Künstler_innen in der ästhetisierten Moderne anzuschließen, positioniert sich der Künstler Patino deutlicher als Summers als der Sammler, Arrangeur und Metakommentator von gesellschaftlichen Subjektivierungsformen, der zwischen den 1970ern und heute vom gegenkulturellen zum hegemonialen Modell aufgestiegen ist. Ästhetik und Politik sind vor alem bei Patino nicht getrennt voneinander denkbar.

4.1.1.2 Gegenkino 2: Escuela de Barcelona

Das zweite Projekt gegenkultureller Erneuerung des spanischen Kinos war die *Escuela de Barcelona* (1965-1970) „el único momento colectivo de investigación formal y ruptura

temática en toda la historia del cine español“ wie Torreiro etwas großspurig ankündigt (Torreiro 2007:322).

Ähnlich wie schon im Fall des *Nuevo Cine Español* ist auch diese Marke ein werbewirksames Distinktionswerkzeug, das sich der Filmkritiker Muñoz Suay ausgedacht hat. Die Namensgebung sollte den Künstlern einen kosmopolitischen Anstrich verleihen. Man hatte auch die Hoffnung, als Gruppe einfacher Förderungen vom Kulturminister Garcia Escudero zu erhalten. Das relativ rasche Scheitern dieser Vermarktungsstrategie hat wie beim *Nuevo Cine Español* nicht unwesentlich mit Veränderungen in der Förderpolitik zu tun.

In der *Nueva Escuela de Barcelona* machte man keine sozialrealistischen Filme. Die Künstler konzentrierten sich auf Formexperimente und nahmen sich dabei die *Nouvelle Vague* zum Vorbild. Die jungen Wilden der *Nueva Escuela de Barcelona* legten sich mit allen an: Den katalanischen Nationalist_innen waren sie zu kosmopolitisch und den Linken wegen ihrer Formexperimente zu elitär. Und das obwohl insbesondere Joaquim Jordà und Pere Portabella (aber auch Patino) lange aktive Mitglieder des PCE (*Partido Comunista Español*) waren.

„Sie“ (die eigentlich sehr heterogene Bewegung aus Barcelona) hatten ihrerseits am *Nuevo Cine Español* auszusetzen, dass genau diese sozialrealistische Orientierung zu ständigen Konflikten mit der Zensur führte, die zu vermeiden wären, da man doch auch mittels Form politisch sein könne: „Si no nos dejan ser Victor Hugo, seremos Mallarmé“ – ist ein legendärer Sager Joaquim Jordàs (Jordà in Gregori 2009:687).

Leider war die Praxis komplizierter und interne Uneinigkeiten führten dazu, dass bereits das erste kollektive Filmprojekt nur von Joaquim Jordà und Jacinto Esteve fertiggestellt wurde: *Dante no es unicamente severo* (1967). Die ebenfalls beteiligten Pere Portabella und Ricard Bofill, heute ein bekannter Architekt, schieden vorzeitig aus und setzten ihre Ideen alleine um: *No compteis amb els dits* (1967, Portabella in Zusammenarbeit mit dem Dichter und bildenden Künstler Joan Brossa) und *Circles* (1968, Ricard Bofill). [92]

In den neun Geboten der Filmbewegung finden sich an die *Nouvelle Vague* angelehnte Regeln wie „Autofinanciación y sistema cooperativo de producción“; „Preocupación preponderantemente formal referida al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración“; „Carácter experimental y vanguardista“; Laiendarsteller_innen; das Verbot beim Dreh an die industrielle Verwertbarkeit zu denken und „subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas“ (vgl. Zunzunegui 2005:151).

Zum Einfluss der *Escuela de Barcelona* auf nachfolgende Filmemacher_innen schreibt

[92] Ebenfalls zur *Escuela de Barcelona* gezählt werden: Carles Durán, Vicente Aranda und Gonzalo Suarez, sowie teilweise Jordi Grau und José María Nunes.

Torreiro (2007:326) wieder sehr großzügig:

> „La herencia última de la *Escuela de Barcelona* impregnó desde comienzos de los años 70 la mayor parte del cine de autor catalán, haciendose notar su consciente reivindicación de una dimensión linguística del medio y su voluntad experimental."

Auf Portabella[93] und Jordà werde ich wegen ihres tatsächlich starken Einflusses auf die aktuelle Generation spanischer Filmemacher_innen noch genauer zurückkommen.

Zuvor aber noch eine Beobachtung filmpolitischer Art: Anhand der beiden Bewegungen zeichnet sich auch im Bereich des gegenkulturellen Kinos ein Konkurrenzverhältnis Barcelona Madrid ab, die im Zuge des Booms des Dokumentarfilms ab Ende der 1990er Jahre von den Akteur_inn_en der Filmbranche erneut akzentuiert werden sollte:

Madrid und Kastilien ist das Zentrum der eher kommerzorientierten Filmindustrie. Die dort ansässigen und arbeitenden Künstler_innen geraten leicht in Verruf, zu sehr mit der Zentralmacht zu kollaborieren und vor allem von katalanischer Seite wird ihnen gerne eine gewisse auch kulturelle Rückständigkeit und Provinzialität unterstellt. Barcelona dagegen repräsentiert das „europäische" Spanien, mit einer ausgeprägten Tradition der Avantgarden. Diese avantgardistische Tradition wird von der katalanischen Kulturpolitik bewusst wieder aufgegriffen, als in den 1990ern ein katalanischer Autorenfilm aufgebaut werden soll. Die beiden Masterstudiengänge zu Dokumentarfilm sind Teil dieser kulturpolitischen Strategie. Indem Joaquim Jordà als Lehrender für den Master der Pompeu Fabra gewonnen werden kann, wird diese historische Kontinuität gewünscht akzentuiert. Erwartungsgemäß wird die bis zur Krise sehr rege katalanische Dokumentarfilmproduktion gerne mit dem Etikett *Nueva Escuela de Barcelona* versehen.

Diese Beobachtungen unterstreichen, wie vermeintlich gegen- und subkulturelle Bewegungen immer und zunehmend zur Vermarktung eines Wirtschaftsstandorts instrumentalisiert und monetarisiert werden. Barcelona war dabei bisher wesentlich erfolgreicher als Madrid und konnte nach den olympischen Spielen 1992 und dem Forum der Kulturen 2004 erfolgreich zu einer der begehrtesten *Cultural Capitals* Europa aufsteigen. Der Kreativsektor Barcelonas stellt einen überdurchschnittlich hohen Prozentsatz der Wirtschaftsleistung der Stadt.

4.1.2 Die *Transición*

Unter dem Eindruck der bevorstehenden Demokratisierung beginnt 1976 eine frenetische Produktionstätigkeit von Dokumentarfilmen. Esteve Riambau (2001) nennt seinen Artikel

[93] Portabella ist heute wieder populär:2010 zeigte das *MOMA* New York eine Retrospektive seiner Arbeiten. Auch das *Arsenal* Berlin organisierte 2011 eine Retrospektive

über den Dokumentarfilm der *Transición*, die er 1973 -1978[94] datiert, „vivir el presente, recuperar el pasado“. Die Auseinandersetzung mit der verbotenen Vergangenheit ist verbunden mit dem Nachdenken über deren Auswirkungen auf die Gegenwart, genau so wie derzeit die *Transición* und deren Auswirkungen auf die Aktualität reflektiert wird.[95]

Die meisten Dokumentarfilmer_innen[96] mussten bis zum Ende der Diktatur im Untergrund arbeiten. Sie produzierten also ihre Filme auf eigene Faust. Manche, Portabella oder Patino zum Beispiel, führten diese Praxis auch nach der Abschaffung der Zensur 1977 fort. Um das teure Filmmaterial bezahlen zu können, waren sie auf reiche Mäzene oder andere nicht institutionelle Financiers angewiesen (vgl. Riambau 2001:126). Manche Filme wie *Caudillo* oder *El desencanto* wurden auf Festivals gezeigt, andere nur in *Cineclubs* und Vereinen: *Entre la esperanza y el fraude* (Cooperativa de Cinema Alternatiu, 1977), *Informe general….* (Pere Portabella, 1977), *Guerilleros* (Bartomeu Vila und Mercé Conesa, 1977), *Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978) oder *Sabina Arana* (Pedro Sota, 1980).

Einen *Boom* erlebte der spanische Dokumentarfilm während der Transición also zwar quantitativ gesehen. Offensichtlich bestand ein großes Bedürfnis danach aufzuholen, was 35 Jahre lang unmöglich war. Andererseits waren die Produktionsbedingungen mehr als prekär, muss man also eigentlich eher von einer Produktion trotz allem sprechen. Es bestätigt sich hier für micht die stark gegenkulturelle Ausrichtung der Dokumentarischen Form in Spanien.

4.1.2.1 Blitzlichter auf den Dokumentarfilmboom der Transición

***El desencanto*(1976)**, eine Auftragsarbeit Jaime Chávarris für den Produzenten Elías Querejeta, sollte der *Transición* ihr Gesicht verleihen. Das Porträt der großbürgerlichen Familie Panero ist wie so oft im Film der *Transición* vor allem ein Porträt eines anwesenden Abwesenden: Leopoldo Panero, bereits verstorbenenes Familienoberhaupt und Haus und Hofdichter des Diktators.

Der Film wurde in mehreren Etappen zwischen Sommer 1974 und Winter 1975 gedreht. Kurz danach stellt Chávarri fest:

> „La película está dando un giro fundamental, los vivos triunfan sobre el muerto. Cada vez

[94] Je nach Definition begann die *Transición* im Dezember 1973 (Ermordung von Carrero Blanco durch die ETA) oder im November 1975 (der Tod Francos) und endete 1978 (Verfassungsratifizierung) oder erst 1992 (Olympische Spiele) (vgl. Vilarós 1998; Resina 2000; Labanyi 2002).

[95] Es kann an dieser Stelle nicht ausführlich auf die Filmproduktion der *Transición* eingegangen werden, die eine eigene Dissertation wert wäre. In einer unzureichenden Auflistung hier die wichtigsten Titel: *El desencanto* von Jaime Chávarri (1976), *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977) sowie *El asesino de Pedralbes* (Herralde,1977), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978), *Informe general* (Pere Portabella, 1976), *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe 1979), *Numax presenta* (Joaquín Jordà, 1980), *Después de….* (Cecilia und José Juan Bartolomé, 1981).

[96] Regisseurinnen waren zu dieser Zeit eine Seltenheit. Ausnahmen sind Cecilia Bartolomé *(vgl. dieses Kap.)*, Josefina Molina *(vgl. Kap. 4.7)* und die spätere sozialdemokratische Kulturministerin Pilar Miró.

> menos es una película sobre Leopoldo Panero y más una película sobre estas personas que hablan de Leopoldo Panero, y a través de esa sombra que persiguen se retratan ellos mismos. Intento recuperarlos como seres humanos aun perdiéndoles como cronistas, y convertirme yo en cronista de ellos“ (in: Company Ramon 2001:255).

Die Familie versteht es meisterhaft, sich selbst zu Prototypen zu stilisieren. Der Dichter und Familienvater wird zur Metapher für den verstorbenen „Vater der Nation“. Die Ausstrahlung des Films 1976 bestimmte stark seine Lesart: Bezog sich der Titel nach Chávarris eigener Intention eigentlich auf die Zeit der Diktatur, wurde er als namensgebend für ein Gefühl der Linken, die sich von einer Wende viel erhofft hatten und von der Realität enttäuscht wurden. So ist *El desencanto* ebenfalls mehr eine Psychohistorie, denn ein realistisches Porträt der dekadenten Familie:

> „En lo rodado hay mucho más de lo que ellos han dicho expresamente. Esto llega a ser obsesivo para mí; los Panero se convierten en seres de ficción cuya existencia real me niego a admitir fuera de la sala de montaje […]. El planteamiento consistía en hacer un docudrama, romper el lenguaje característico del „cinema vérité“ y contar de alguna manera que aquello era una ficción también“ (Chávarri in Alvares/Romero 1999:66).

In einem persönlichen Gespräch bezeichnete Casimiro Torreiro *El desencanto* als autobiografischen Dokumentarfilm. Die Familien Chávarri und Panero waren befreundet und Jaime Chávarri porträtiert hier ein großbürgerlich-dekadentes Milieu, das ihm sehr vertraut ist. Wie *Canciones para después de una guerra* vertritt auch *El desencanto* trotz seinem politischen Statement kein bazinianisches Verständnis von Realität, sondern optiert für einen Verfremdungseffekt, der fiktionale Effekte sogar noch verstärkt. Die formale Reflexivität dieser Filme wird fortgesetzt in *Caudillo* (1976). Ein Exorzismus in Filmform, der als Gegenfilm zu Filmen wie *Franco ese hombre* (1964, Sáenz de Heredia)[97] konzipiert ist, wo Franco als Erlöser dargestellt wird.

Auch Gonzalo Herralde betreibt Exorzismus. ***Raza, el espíritu de Franco* (1977)** ist der Dokumentarfilm einer Fiktion. Er basiert auf einem Buch des Filmhistorikers Román Gubern (1977): Das Drehbuch zu *Raza* verfasste unter dem Pseudonym Jaime Andrade niemand geringerer als Franco. 1941 wurde es von José Luis Sáenz de Heredia verfilmt. Herralde und Gubern legen in ihrer Doku in einer psychoanalytisch inspirierten Herangehensweise die autobiografische Dimension Razas frei.

Ausschnitte aus *Raza* und Interviews wechseln einander ab. Einerseits wird Alfredo Mayo[98],

[97] Es handelt sich hier um einen Propagandafilm anlässlich des 25 Jahr Jubiläums des *Caudillo*, in dem sein Leben zum Erlösermythos stilisiert wird und der gleichzeitig als Rechtfertigungsdiskurs für den Putsch etc. dient.

[98] Mayo war im franquistischen Film auf Heldenrollen abonniert. Ihn als Alter Ego Francos zu besetzen übertrug viel seiner Strahlkraft auf den selbst sehr unattraktiven, weit weniger kraftstrotzend maskulinen Herrscher.

befragt, der in *Raza* Francos Alter Ego den Admiral José Churruca spielt. Kombiniert werden die Interviews mit Filmausschnitten aus *Raza*. Ergebnis ist ein Metakommentar auf Francos Superheldenstory vom heroischen Kampf eines von Kreuzrittern abstammenden Kriegergeschlechts, das Spanien von der kommunistischen Bedrohung befreite. Letztere sucht den Helden bis in den Kern der eigenen Familie heim: der Bruder José Churrucas ist ein heimtückischer kommunistischer Funktionär, der die gräuliche Ermordung friedlicher Mönche und ihrer Schutzbefohlenen zu verantworten hat. Interviews mit Francos Schwester Pilar Bahamondes suggerieren, dass Franco mit der Erfindung Churrucas die nie verwundene Niederlage kompensierte, nicht wie sein Vater bei der Marine akzeptiert worden zu sein. Auch hatte Franco tatsächlich einen Bruder, der im Bürgerkrieg auf der Gegenseite kämpfte. Doch dabei bleibt es nicht: Auf einer weiteren Metaebene geht es in den Interviews mit Alfredo Mayo auch darum, wie das Starsystem dieser abstrusen Comic-Ideologie diente, ohne danach Verantwortung dafür übernehmen zu wollen. Der auf den ersten Blick expositive Modus des Films wird überlagert durch ein Spiel an Projektionen und Repräsentationen:

> „La cámara observa a los personajes, contempla como sus discursos llegan a contradecirse para ofrecer al espectador una imagen del franquismo basada en el reflejo de sus propias contradicciones“ (Quintana 2001:210).

***La vieja memoria* (1977)** von Jaime Camino basiert ebenfalls auf einem Drehbuch Roman Guberns. Auch hier wird über eine Länge von 170 Minuten ein Dialog zwischen „Dokument“ und Repräsentation einerseits, sowie zwischen Protagonist_innen der Zeitgeschichte andererseits filmisch produziert, der in dieser Weise nie stattgefunden hat. Montiel spricht von einer „ficción de un imaginario diálogo“ (2001:265) ganz im Stile Kuleshovs. Die Montage erlaubt etwa einen „Dialog“ zwischen (Archiv)aufnahmen José Antonio Primo de Riveras und der *Pasionaria* (Dolores Ibarruri).

Drei Filme beschließen das Produktionshoch von Dokumentarfilmen in der *Transición* (vgl. Cerdán 2004:350). Anders als die bisher aufgezählten Filmen liegt ihr Fokus auf dem Zeitgeschehen: *Rocío* (Fernando Ruiz 1980), *Después de…* (Cecilia y José Juan Bartolomé, 1980) *(vgl. Kap. 2)* und *Cada ver e*s (Angel García del Val, 1981). Ich würde noch *Numax presenta* (1980) von Joaquim Jordà ergänzen, das später noch Erwähnung findet.

Warum der *Boom* des *Transicións* Dokumentarfilms nicht sehr viel mehr als fünf Jahre andauerte, dazu gibt es unterschiedliche Spekulationen: Cerdán erwähnt, dass die Förderbedingungen sich verschärften (ebda.). Mit dem Putschversuch des Militärs am 11/F 1981 ist vermutlich auch die hoffnungsvolle Aufbruchsstimmung zu einem raschen Ende gekommen.

4.1.3 Die 1980er und 1990er

Dominiert im Dokumentarfilm der *Transición* die Auseinandersetzung mit der Geschichte, kehrt in den 1980ern und beginnenden 1990er Jahren – in Zeiten der Hochblüte des Fernsehens und des *Simulacrums* – eine reflexive Phase ein. Alles ist Meta und Film über den Film (vgl. *Reflexive Mode* bei Nichols 1993 und 2001).

Generell aber ist der spanische Dokumentarfilm in dieser Zeit verstummt. Er muss sich neu erfinden. Einige *Mockumentaries* und die Namen zweier Filmemacher treten hervor: Víctor Erice und José Luis Guerín. Beide sind für die Filmemacher_innen meines Korpus wichtige nationale Bezugsgrößen.

Spätestens mit *Innisfree* (1989) und *Tren de sombras* (1996) kann der 1960 geborene Guerín auf sich aufmerksam machen. Zu Dokumentarfilmen erklärt werden die Filme aber erst, als gemeinsam mit den Masterstudiengängen in Barcelona Ende der 1990er der Begriff des *Documental creativo* erfunden wurde *(vgl. Kap. 4.1.4.1)*.

Víctor Erice dreht nach *El espíritu de la colmena* (1973) und *El Sur* (1983) 1992 seinen ersten und einzigen Dokumentar- bzw. Essayfilm *El sol del membrillo*.[99] Es handelt sich dabei um die filmische Rekonstruktion des Entstehungsprozesses eines Ölbildes, das der hyperrealistische Maler Antonio López vom Quittenbaum in seinem Garten anfertigt. Lopez Ziel ist, die Spiegelung des Lichts auf den Blättern des Baums realitätsgetreu zu malen. Über zweieinhalb Monate begleitet Erice den Maler und filmt die Ereignisse rund um diesen Mikrokosmos. Wie zu erwarten war, bleibt das Bild unvollendet und der Wettlauf gegen den Kreislauf der Natur vom Werden und Vergehen scheitert: Der Quittenbaum welkt, bevor López ihn auf seine Leinwand bannen kann.

Technisch und ästhetisch ist *El sol del membrillo* stilbildend für den künstlerischen Dokumentarfilm Spaniens. Referenzen auf, Kritik an, Persiflagen auf Erice werden uns im Analyseteil dieser Arbeit immer wieder begegnen.

Wie auch *En construcción* (Guerín, 2001) oder *El cielo gira* (Alvarez, 2004) ist dieser Film eine Hommage an die Anfänge und Grundfunktionen des modernen Kinos. Malerei und Film geben sich hier die Hand. Was López Leinwand und Farbe, ist Erice die Kamera: beides Handwerkszeuge, die die Magie möglich machen, Zeit auf Leinwand oder Celluloid zu bannen und so die Vergänglichkeit und damit den Tod zu umgehen.

El sol del membrillo ist ein vergeistigtes, puristisches Kino der Ursprünge. Die Kameraführung hat nichts mit der Unmittelbarkeit eines *Direct Cinemas* zu tun, sondern ist wie im fiktionalen Film wohl überlegt. Wie Flaherty beobachtet Erice erst lange. Dann inszeniert und

[99] In einer Umfrage, die 2000 von der Kinemathek von Ontario organisiert wurde, scheint der Film als Bester Film der 1990er Jahre auf, neben Filmen von Kiarostami (vgl. Arroba in Quintana 2006:31). Hier kommt zum ersten Mal die *Puesta en situación* vor, die dann Guerín, Álvarez etc. aufgreifen – als Mittel, um Charaktere zu schaffen

provoziert er prototypische Situationen, die er minutiös und im Continuity Style festhält. Die Künstlichkeit dieser Filmtechnik ist erwünscht: Film ist nicht Realität, sondern neben Handwerk auch Kunst, die das Alltägliche transzendiert.

Auch in den 1980ern und 1990ern ist es für diese Form des Kinos schwer, sich einen Platz in den Kinosälen zu sichern. Die Finanzierung ist prekär, die Produktion von Filmen wie *El sol del membrillo* dauert Jahre. *El sol del membrillo* wurde aufgrund von Meinungsverschiedenheiten zwischen der Produktionsfirma und dem Regisseur verspätet und erst in Barcelona statt Madrid uraufgeführt (vgl. Cerdán 2004:351). *El encargo del cazador* (1990), ein Film Joaquín Jordàs über seinen Freund Jacinto Esteve, wird wegen seiner Radikalität erst zehn Jahre nach Produktionsende erstmals ausgestrahlt, obwohl TVE als Koproduzent beteiligt war.

4.1.3.1 Alles fake. Wenn man dem Dokumentarfilm nicht mehr trauen kann.

Gaudí[100]**(Manuel Huerga, 1988)** gilt den Filmhistoriker_innen als erster *Mockumentary* Spaniens im eigentlichen Sinn. Der Film geht also weiter als *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1973) – mit dem manipulierten Archivmaterial – und *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) – mit einer realen Familie, die wie fiktive Figuren behandelt wurden – sondern *Gaudí* ist die Erfindung einer historischen Figur nach allen Konventionen des historischen Dokumentarfilms. Es handelt sich um ein „Juego de recreaciones“ rund um Gaudí ausgehend von erfundenen Dokumenten. „Esta película es una colección de fragmentos de posibles películas antiguas. Una amalgama de viejos planos olvidados que los contemporáneos de Antonio Gaudí pudieran haber rodado“ (Zitat aus dem Film). (Patino, 1992)

Das Überthema eines weiteren Mockumentarys, ***La seducción del cáos*** **(Patino, 1992)**, ist der Sieg des Fernsehens über das Kino, der für Patino zu Beginn der 1990er Realität geworden ist. Der *Mockumentary* rekonstruiert die Figur eines fiktiven TV- Intellektuellen namens Hugo Escribano, der verdächtigt wird seine Frau und deren angeblichen Liebhaber ermordet zu haben. Formal parodiert die Erzählung unterschiedliche Fernsehgenres. Die Parodie wird zum Essay über die Rhetorik des Fernsehens (vgl. Català 2001:31).

Die Wahrhaftigkeit dieser Fiktion zeigt die Grenzen der zeitgenössischen Wahrheit und ihrer Verwaltung auf (Català 2001:31). Was bedeutet eine Welt der Simulacren für das Konzept von Demokratie, wenn diese ihre Wirkunsgmacht auf ein aufklärerisches Konzept von Wahrheit aufbaut?

Diese entscheidende und grundsätzliche Frage ist es, die zu einer reflexiven Wende im Dokumentarfilm (als das Wahrheitsgenre schlechthin) geführt hat: „Como es posible seguir

[100] Eine genauere Besprechung von Gaudí findet sich in: Cerdán 2004 und Cerdán 2005a:

apelando a la transparencia de las imágenes cuando la realidad cotidiana se filtra a través de telediarios codificados como cualquier género y con tendencia a hacer espectáculo? (Catala 2001:31). Patino setzt deshalb auf die Täuschung. Er führt dem Format in seinem neuen, von Simulacren geprägten Umfeld, einen Spiegel vor.

Der *Mockumentary* als in den 90ern entstandenes Subgenre des Dokumentarfilms ist Folge dieser Realitätskrise und ein politisches Instrument, um dem Publikum einen Spiegel vorzuführen. Ab diesem Zeitpunkt wird Wahrheit zur Rhetorik. Film als Apparat alleine kann keine Wahrheit garantieren, sondern nur mehr die Haltung des Filmemachers oder der Filmemacherin, die man als einer bestimmten Ethik und Haltung verpflichtet wahrnimmt.

In der für das andalusische Fernsehen *Canal Sur* produzierten Serie ***Andalucía, un siglo de fascinación* (1996)** führt Patino seine Reflexion über den Status des Bildes in Zeiten des Videos fort. In sieben voneinander unabhängigen Filmen setzt er sich mit andalusischen Stereotypen auseinander und erforscht wieder den Grenzbereich zwischen Rekonstruktion und Imagination. Die *Mockumentaries* handeln vom blutig niedergeschlagenen Landarbeiteraufstand im Dorf *Casas viejas (El grito del sur)*, der sozial-humanistischen Utopie der *Falansterios* (*Paraísos*), der Eröffnung eines Flamencomuseums in Tokio, der mythischen Figur des Sängers Silverio Franconetti (*Desde lo más hondo I und II*), einer Hommage an die andalusische Poesie (*El jardín de los poetas*) und vom Carmen-Mythos (*Carmen y la libertad*).

El grito del sur rekonstruiert in der klassischen Machart einer expositiven historischen Reportage die sozialen Verteilungskämpfe, die vom 10.-12.1.1933 im Dorf Casas Viejas zur Ermordung aufständischer anarchistischer Bauern und Bäuerinnen durch die Guardia Civil geführt haben. Die Rekonstruktion des Tathergangs mithilfe historischer Fotos und Dokumente, Zeitzeugeninterviews mit Überlebenden und Historikern, die unterschiedliche Versionen des Ereignishergangs vertreten, und ergänzender Reenactments, werden durch den glücklichen Zufallsfund zweier *Found Footage* Quellen aus russischen und englischen Archiven untermauert, die die Ereignisse vor Ort dokumentiert haben sollen.

Ein Interview mit dem angeblichen Direktor eines fiktiven Filmarchivs, gespielt vom realen Direktor des andalusischen Filmarchivs, soll die Authentizität der Filmrollen untermauern. Nach und nach wachsen im Publikum Zweifel. Die historischen Aufnahmen sind eine Spur zu schnell, die Bildqualität eine Spur zu gut, die sozialen Akteure und Akteurinnen erinnern immer mehr an Charlie Chaplin. Der „Betrug“ wird jedoch bis zum Schluss nicht aufgeklärt.

Patino konfrontiert zwei gegensätzliche Formen der historischen Dokumentation: den russischen Assoziationsmontagefilm à la Eisenstein und Vertov (das russische *Found Footage*) mit dem Dokumentarfilm der britischen Schule à la Grierson (das britische *Found Footage*). Wieder bietet sich dem Publikum ein kaleidoskopisches Spiel mit unterschiedlichen Reprä-

sentationsformen und der (Un)glaubwürdigkeit dieser. (vgl. mehr dazu bei Català 2001:34; Heredero 1998:165f.). Beide Filme sind esperpentische „*Experimental Ethnography*“ in bester *Las Hurdes* (Buñuel, 1933) Tradition.

Am Umgang mit dem Archiv kann man weitere Veränderungen im Dokumentarfilm der 1990er Jahre erkennen: Im Gegensatz zur Aufarbeitung des kollektiven visuellen Archivs des Franquismus in *Canciones para después de una guerra* zum Beispiel, steht nun das private oder vorgeblich private Archiv im Fokus. Die statt gefundene Verschiebung halte ist wichtig für den autoethnografischen Dokumentarfilm: von kollektiven Sphären in private Räume; von der Reflexion des Zeitgeschehens zur Reflexion dessen medialer Verarbeitung. Der/die Künstler_in gibt sich persönlicher und subjektiver. Er/Sie fungiert hier schon als Vermittler_in eines kritischen Bewusstseins gegenüber medial gefilterter Realität.

***Tren de sombras* (1997)** von José Luis Guerín beginnt mit der Erklärung, dass es sich bei dem gezeigten Film um die Rekonstruktion angeblicher Amateurfilme aus den 1920er Jahren handelt, die ein großbürgerlicher französischer Anwalt namens Fleury gefilmt habe. Dieser Fleury sei am 8.November 1930 unter mysteriösen Umständen ums Leben gekommen, als er an einem Teich nahe seines Hauses den Sonnenaufgang filmen wollte. Die Aufnahmen zeigen Fleurys Familie in deren Familiensitz, dem Château von Le Thuit in der Normandie. Wie man es von Aufnahmen aus dieser Zeit erwartet, posieren die Erwachsenen bewegungslos in unterschiedlichen Konstellationen für die Kamera wie für ein Familienalbum. Die Kinder hingegen sind pure Bewegung und kokettieren mit der Kamera.

In Wahrheit wurden die angeblichen Amateuraufnahmen von Guerins Team minutiös „gealtert“: Neben der Textur des Filmmaterials und dem Verhalten der Gefilmten suggerieren auch kleine Aussetzer und Sprünge, die auf fehlende Fotogramme hindeuten, Authentizität.

„70 Jahre später“ reist das Filmteam in dieses heute unbewohnte Schloss. Nur mehr zurückgelassene Objekte und Bilder zeugen von der Präsenz der Bewohner_innen.

> „Tren de sombras se inscribe en una tradición – la modernidad cinematográfica – que ha visto en el cine un medio que vendría a liberar a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. La camara sustituye al ojo humano y de este modo, puede obtenerse una imagen del mundo sin intervención creadora del hombre, una imagen que no funciona tanto como „copia“ sino como „revelación“ de ese mundo“ (Fecé 2001:310).

Im Ersten Teil von *Tren de sombras*, dem angeblichen *Homemovie* der Familie Fleury, geht es darum, die Flüchtigkeit der Gegenwart festzuhalten. Im zweiten Teil werden im verlassenen Haus, das die Zeit überdauert hat, die Spuren des bereits Vergangenen gesucht und festgehalten. Die Abwesenheit des Lebens wird erforscht. Im dritten Teil bemächtigen sich die „Schatten“ von Gestern wieder der Leinwand, das *Homevideo* beginnt von neuem. Plötzlich erscheinen sie unter einem neuen Licht. Onkel Étienne winkt scheinbar der auf einem Fahrrad vorbeifahrenden Tochter des Hauses, aber hinter einem Baum wird das

Diensmädchen sichtbar. Die Kinder lassen Drachen steigen, aber im Hintergrund dieser Aktion spiegeln sich wie zufällig im Fenster des Hauses der Onkel und das Dienstmädchen wieder. Begehrt die Tochter den Onkel, einen geheimnisvollen Lebemann, und dieser pflegt aber eine geheime Affäre mit dem Dienstmädchen? Die Tochter des Hauses blickt ein wenig zu provokant und direkt in die Kamera. Oder ist es nur das, was einen die Bilder glauben lassen? Wer filmt hier?

Guerín präsentiert ein im eigentlichen Sinne antinarratives Kino, das vom aktiven Blick des Zusehers oder der Zuseherin lebt: es werden keine Geschichten erzählt. Die Geschichten müssen im Gefilmten erst vorgefunden werden. Der Ursprung jeder filmischen Konstruktion liegt im Blick – zuerst in dem der Kamera und dann in dem des Zuschauers/ der Zuschauerin.

Tren de sombras ist der Beginn von Gueríns *Poética de la mirada.* In *En construcción* (2001) entwickelt er sie gemeinsam mit Schülern/Schülerinnen des Masters weiter. Eine von ihnen, Mercedes Álvarez, übernimmt sie danach für ihren ersten eigenen Film: *El cielo gira* (2004) *(vgl. Kap. 4.3.)*. *Tren de sombras* (1997), *En construcción* (2001) oder *El cielo gira* (2004) sind eine Hommage an ein Kino der Moderne nach dem Postulat Bazins und darüber hinaus die Verteidigung einer Philosophie des Kinos, als diese schon von der Geschichte überrollt wird (vgl. Fecé 2001:312) Im Unterschied zu *Tren de sombras* sind aber die beiden letzten schon digital gedreht. Die modernistische Ästhetik ist in diesen Fällen demnach schon psychologisch und nicht mehr physisch/materiell motiviert. Wie Patino beschreitet auch Guerín in *Tren de sombras* die Grenzen zwischen Dokumentarfilm und Avantgarde in einer Weise, für die Russel (1999) das Konzept von *Experimental Ethnography* entwickelt hat.

Die Auseinandersetzung mit der Magie des *Homemovies* ist auch Thema des bereits nach der Jahrtausendewende produzierten *Un instante en la vida ajena* (2003) von José Luis López Linares[101]**.** Ein angeblicher Archivar und Freund der Familie montiert und kommentiert „authentische“ Aufnahmen aus dem sogenannten Legado Klein. Es handelt sich dabei um mehrere hundert Filmrollen, die die katalanischen Großbürgerliche Madronita Andreu Zeit ihres Lebens gedreht hat. Über 70 Jahre lang filmte sie ihr Luxusleben, Familientreffen, Reisen und Treffen mit prominenten Persönlichkeiten der Zeit.

Weitere Filme, die privates *Footage* Material montieren, sind die beiden Kurzfilme *Dreamers* (Felix Viscarret, 1998, 10‘) und *Detesto el sentimentalismo barato* (Jorge Torregrosa, 2003, 5‘). In *Dreamers* erzählt ein *Voiceover* in der ersten Person zu Footage Bildern die

[101] López Linares war *Director de Fotografía* für *El sol del membrillo* (Erice, 1992), hat gemeinsam mit Javier Rioyo die Produktionsfirma *Zero en conducta* und ist ebenfalls in Teamarbeit mit Rioyo der Regisseur von *Asaltar los cielos* (1998) – dem Auslöser des Dokumentarfilmbooms in Spanien.

Saga einer amerikanischen Familie. Beim/ Bei der Zuschauer/in kommen Zweifel über die Wahrhaftigkeit der Bilder und der Erzählung über eine Familie auf, die existiert haben kann oder auch nicht. Überthema aber ist die Frage wie wir die Vergangenheit retrospektiv idealisieren.

Wo Huerga (*Gaudí*, 1981) oder Patino Bilder fälschen, rekontextualisiert Viscarret reale Zeitdokumente, indem er sie hauptsächlich durch die Verwendung eines *Voiceovers* resemantisiert. Bei Huerga ist der Referenzpunkt noch der von Nichols beschworene Nüchternheitsdiskurs, während Viscarrets Film mit allen Konventionen autobiografischen Erzählens spielt. Hier sind wir schon im „performativen Paradigma“ angekommen (vgl. Cerdán 2005).

Auch *Detesto el sentimentalismo barato* zeigt in Loops einen kleinen Ausschnitt aus einem Familienvideo, der auf der Tonspur mit einem Dialog aus einem Hollywood Klassiker unterlegt ist. Wir werden Zeug_innen der Liebe einer Mutter zu ihrem kleinen Sohn. Vermutlich ist es der Regisseur selbst. Einzelne Momente – sie hebt sich aus dem Pool, um ihrem Sohn die Stirn zu küssen – werden immer und immer geloopt, als wäre eine geheime Botschaft aus ihnen abzulesen. Dann, bei Minute 1:55, bricht der Ton des sentimentalen Klaviersoundtracks ein, nur um gleich darauf weiter zu laufen und weitere Urlaubsvideos zu hinterlegen. Der Film endet in einem Zitat von Margo Channing: „I hate to be sentimental“.

4.1.4 *Boom* des Dokumentarfilms im neuen Jahrtausend?

Zur Jahrtausendwende kamen wieder verstärkt Dokumentarfilme in die Kinos. Dank Zugpfedern wie Michael Moore verkaufte er sich sogar gut an den Kassen. Was war passiert?

Diese Frage lässt sich am besten produktionspolitisch beantworten: In den USA war Ende der 1990er Jahre der Bereich der Videokunst abgegrast. Vereine, Künstler_innen und Stiftungen verlagerten ihre Aufmerksamkeit auf den Dokumentarfilm. Unter dieser Etikette etablierte sich ein künstlerisches, essayistisches, hybrides Kino, das sich – wie im Kapitel zur Entwicklung des Dokumentarfilms schon dargestellt – neue Räume jenseits der Blackbox des Kinosaals eröffnete (vgl. Quintana 2010b, Weinrichter 2003). Diese Entwicklung ist laut Cerdán (vgl. in Mamblona 2010b) der Grund, warum Filmemacher_innen wie Alan Berliner oder Michael Moore Fördergelder von Stiftungen erhalten. Michael Moores Filme – *Roger and Me* (1986) und später *Bowling for Columbine* (2002) – können sich auch kommerziell behaupten. Das öffnet weitere verschlossene Türen von Fernsehsendern und Produktionsfirmen. Auf europäischer Ebene beginnt das EU Förderprogramm *Media* Mitte der 1990er Dokumentarfilme zu subventionieren. Das kurbelt auch die europäische Produktion an. In Folge entwickelt sich ein neuer Industriezweig: auf Dokumentarfilm spezialisierte Produktionsfirmen, spezialisierte Festivals und Pitchings, Interessensvertretungen wie *Docus* oder *Docs Barcelona*.

Schließlich eröffnen als Ableger der in den 1990ern etablierten Studiengänge der *Comunicación audiovisual* in Barcelona zwei miteinander konkurrierende, kostenpflichtige Masterstudiengänge (*vgl. Kap. 4.1.4.1)*, die Filmemacher_innen für diese spezielle Filmform ausbilden wollen – den *Documental creativo* oder *Documental de creación*, der in Abgrenzung zum Fernsehdokumentarfilm an der Schnittstelle zwischen klassischem Dokumentarismus, Spielfilm, Videokunst und Experimentalfilm angesiedelt ist. Die neu geschaffenen Strukturen gebären ihre ersten Kinder:

Was international Michael Moore und in Europa Nicolas Philiberts *Être et avoir* (2002), schaffte in Spanien im Kleinen eine formal konventionelle historische Dokumentation über Ramón Mercader, den Mörder Trotzkis. *Asaltar los cielos* (1996) ist der erste Dokumentarfilm, der an den Kassen unter der allgemeineren Etikette des Autorenfilms wie ein fiktionaler Film vermarktet wird.[102] 2001 folgten *En construcción* von José Luis Guerín und *La pelota vasca*[103] von Julio Medem. Letzterer lockte wegen seiner polemischen Diskussion in den Medien 400.000 Zuschauer_innen in die Kinos (Cerdán 2008; Cerdán in Mamblona 2010b; Cerdán/Català 2001:140).

Asaltar los cielos war der erste Dokfilm seit der *Transición*, der einen normalen Produktions- und Distributionsprozess durchlief (vgl. Cerdán in Mamblona 2010b) und sowohl insitutionell als auch von der Kritik gefördert wurde. Inhaltlich belegt er die Rückkehr zu historischen Themen unter neuen Vorzeichen: Es geht nicht mehr um große Zusammehänge, sondern um die Aufarbeitung der Geschichte bisher zu wenig beachteter konkreter Gruppen oder Personen während des Bürgerkriegs und der Diktatur. Erst seit 2002 gibt es bei den Goyas, dem Filmpreis der *Academia del Cine*, eine eigene Kategorie für Dokumentarfilme.

Nach und nach entstand eine Vielzahl von Festivals, von denen ein Gutteil den Ausbruch der Wirtschaftskrise nicht überlebte. Die genannte Infrastruktur schrumpft seit 2008. Die Kultursubventionen der Regierung und der Autonomien sinken ins Bodenlose.

Jordi Ambrós (in: Mamblona 2010a) übt Kritik daran, dass medienwirksam vom *Boom* die Rede gewesen sei. Vom *Buff* aber spreche jetzt niemand. Sowohl Cerdán als auch Ambrós, der die Dokumentarfilmabteilung des katalanischen Autonomiesenders TVC leitet, sind der Meinung, dass der *Boom* des Dokumentarfilms eine Fiktion gewesen ist und vor allem der „Bilanzfälschung“ der Filmförderungsinstitutionen gedieht hat. Spätestens mit der Krise platzte auch diese Blase (vgl. auch: Oroz/De Pedro 2010:62):

[102] Er lief ganze 6 Monate lang im Kino und erreichte 37.000 Zuseher. Auch bei seiner Fernsehausstrahlung erreichte er einen Marktanteil von 26 %.

[103] *La pelota vasca* ist ein interviewbasierter Dokumentarfilm über den Baskenlandkonflikt. Medem war in den 1990ern ansonsten für seine Spielfilme europaweit bekannt: *La ardilla roja* (1993), *Los amantes del círculo polar* (1998) und *Lucía y el sexo* (2001).

> Este segundo *boom*, […] tiene que ver con un tema de pasta, la Unión Europea pone dinero y allí van todos. ¿Socialmente la gente quiere ver documentales? No, la gente quiere ver *El señor de los anillos*. Esta comparación es muy zafia pero en realidad es eso. Había un argumento que decía Jordà que yo compartía con él. Decía que él estaba en contra de este mundo de los documentales ya que era **una estrategia por parte del gobierno de turno para aguantar el número anual de producción en España bajando el dinero que se invertía.** Evidentemente, una película documental cuesta 10 veces menos y, por lo tanto, si se hacían 100 ficciones y ahora se hacen 120 pero 40 son documentales, estás haciendo 20 películas más con menos dinero, lo cual es una manera de hacer encajar una serie de intereses porque, evidentemente, tal y como esta el negocio hoy, que el numero de producciones baje haría saltar las alarmas y de esta forma se mantiene ficticiamente que hay un negocio y una inversión“ (Cerdán, in: Mamblona 2010b).

Das 2008 von Angeles González Sinde, Filmemacherin und PSOE-Kulturministerin, verabschiedete *Ley Sinde* stieß auf heftigen Widerstand, weil es Filme mit kleinen Budgets unter 200.000 Euro diskriminiert. Filmförderung wird hier als Industrie-, nicht als Kunstförderung konzipiert.[104]Die Industrie schwächelt seit Jahren aufgrund in den *Kapiteln 3.2. und 3.4.* genau dargeleger Veränderungen im Filmsektor. Die Gesetzgebung reagierte darauf bisher vor allem mit Repression. Die in der *Ley Sinde* festgelegten strengen Maßnahmen gegen Internetpiraterie (im Land der Internetpiraten schlechthin) führte schon vor *Acta* zu Protestaktionen – unter anderem trat Alex de la Iglesia von seiner Position als Vorsitzender der *Academia de Cine* zurück.

Innerhalb der Filmlandschaft bildeten sich aber sehr wohl Foren, die das *Minor Cinema* unterstützten:

BTV, das lokale Fernsehen von Barcelona, fungierte von 1994-2004 mit Formaten wie *Boing Boing Buddha* als Labor für experimentelles Film- und Videoschaffen. 2005 entstand in der *Xarxa de Televisions Locals* das Projekt *Denominació d'Origen*. Kurze maximal 10 minütige Programme, die als Werbefläche für neue innovative Projekte konzipiert waren (vgl. Oroz/De Pedro 2010:77).

Die Direktion für Dokumentarfilm des Autonomiesenders TV3 entwickelte unter der Leitung von Jordi Ambrós ebenfalls drei spezialisierte Sendformate: *Gran Angular* und *El documental* für Dokumentarfilmkino und *taller.doc*, für die Kurzfilmprojekte von Nachwuchsdokumentarist_inne_n.

Auch Museen beherbergen die dokumentarische Subkultur. Sie fördern Filmemacher_innen durch Ankäufe und Videozyklen sowie durch Auftragsarbeiten:2007 zum Beispiel engagierte das *Artium Vitoria* (Galizien) im Rahmen des Projekts *Miradas al límite* fünf Künst-

[104] Man setzt insbesondere auf Koproduktionen mit dem lateinamerikanischen und anderen europäischen Märkten: Beispiele dafür sind *Agora* (2009) von Alejandro Amenábar oder *Vicky Christina Barcelona* (2008) von Woody Allen, das offiziell „unter spanischer Flagge“ produziert wurde und in der spanischen Filmstatistik aufscheint.

ler_innen. Die Aufgabenstellung lautete, mit dem Ausstellungsraum des Museums zu experimentieren. Das CCCB in Barcelona ist bietet durch Initiativen wie *Xcèntric*, eine permanente Experimentalfilmreihe, *Gàndules* und *Un mes, un artista* Möglichkeiten, *Minor Cinema* zu sehen und mit den Regisseur_inn_en zu diskutieren. Im Rahmen von *Gàndules* erhielten unter anderen Ricardo Íscar, Oscar Pérez oder Isaki Lacuesta die Gelegenheit, Kurzfilme zu realisieren.

Seit 2006 ist *Blogs&Docs* im Internet ein wichtiges Forum für die Diskussion von Dokumentarfilmproduktionen aus Spanien und von außerhalb. Die periodisch erscheinende Online-Zeitschrift wird von Elena Oroz, einer Absolventin des *Masters en Documental creativo* der *Universidad Autónoma de Barcelona* betrieben. *Blogs&Docs* hat sich in den vergangenen 6 Jahren zu einem sehr umfassenden Infoportal für Dokumentarfilmschaffen in Spanien und international entwickelt. Elena Oroz und Gonzalo de Pedro loben in ihrem Artikel *Centralización y dispersión*:

> „Su capacidad para convertirse en aglutinador de una comunidad dispersa de autores, lectores, críticos y espectadores, figuras diversas que se contaminan y mezclan de manera constante. Una noción, la de comunidad, que ayuda a entender y acotar algo más los confines de este movimiento, por lo general disperso, pero muy necesitado de vínculos y aglutinadores“ (2010:79).

Hamaca, eine Initiative zur Förderung der Distribution von Videokunst habe ich im *Kapitel 3.4.4*. schon eingehender beschrieben.

4.1.4.1 Zwei Masterstudiengänge, zwei konkurrierende Produktionsphilosophien

In den 1990ern erschien eine neue Generation von Filmemacher_innen auf dem Parkett. Wieder einmal sprach man von einem *Nuevo Cine Español*: Juanma Bajo Ulloa, Alejandro Amenábar, Julio Medem, Alex de la Iglesia. Neu war in diesem Fall, dass sie sich diverser Subgenres bedienten und diese ironisierten.

Die Industrie hatte ihren Sitz in Madrid. In Barcelona waren um 1992 viele Filmemacher_innen wegen der Olympischen Spiele in die Werbebranche gewechselt. Die *Generalitat* war aber bestrebt, die Entstehung eines spezifisch katalanischen Kinos suventionspolitisch zu unterstützen. Ebenfalls 1992 entstand nach langer Vorlaufzeit die Studienrichtung *Comunicación audiovisual* an den ersten spanischen Universitäten. Etwa zeitgleich hatte man bei der Gründung der europäischen Fernsehsenders *Arte* beschlossen, einen Schwerpunkt auf die Produktion von Dokumentarfilmen zu legen, um das wachsende Genre auf europäischer Ebene zu fördern. All diese Faktoren führten dazu, dass zeitgleich an zwei Universitäten Barcelonas die Idee entstand, einen Master anzubieten, der als kreatives Fo-

rum für eine neue Auseinandersetzung mit Dokumentarfilm dienen sollte.[105]

An der Universidad Pompeu Fabra nannte man diesen Master *Documental de creación*, an der Universidad Autónoma de Barcelona *Documental creativo*. Der Master der Pompeu Fabra allerdings sollte es sein, der dazu beitrug, 30 Jahre nach der *Escuela de Barcelona* eine international beachtete Marke „Dokumentarfilm *made in* Barcelona" aufzubauen.[106] Mit dieser Marke verkaufte sich der katalanische *Non-fiction* Film in den vergangenen 15 Jahren erfolgreich auf internationalen Festivals.

Oroz/De Pedro (2010) kritisieren – auch nicht ganz unparteiisch dieses Labelling.[107] Sie sehen darin in erster Linie eine Marketingstrategie, durch die der spanische Dokumentarfilm als typisch katalanisch monopolisiert wird. Ein hegemoniales Modell künstlerisch wertvollen Dokumentarfilms werde etabliert, das andere Definitionen des Dokumentarischen in den Hintergrund drängt.

> „Barcelona, más que una cuna de movimientos y de autores, en los últimos cuarenta años, de un modo intermitente, ha sido un lugar de encuentro y de expresión para un determinado tipo de cine a contracorriente de lo que se hacía en el resto de España" (2006:39),

schreibt der Filmkritiker und Filmemacher Daniel F. Villamediana.[108]

Zugespitzt formuliert, werden Madrid und Barcelona als Antithesen inszeniert: Madrid steht für den kommerziellen Film. Dort sei die Moderne nie angekommen. Barcelona strahlt als Hoffnungsort für eine Erneuerung des Kinos. Das Kino Barcelonas sei „un cine abierto a la revelación, el azar y la complejidad". Das von Madrid dagegen ist „replegado en el guión y las estructuras dramáticas" (Quintana 2006:21). Wie als Beweis wird auf Kontinuitäten mit der *Escuela de Barcelona* verwiesen. Und tatsächlich: Man konnte Urgestein Joaquim Jordà überzeugen, im Masterstudiengang der Pompeu Fabra zu unterrichten.[109]

Der 1998 gegründete *Master en Documental de Creación* der Universidad Pompeu Fabra unter der Leitung des Filmwissenschaftlers Jordi Ballò basiert neben theoretischen Klassen

---

[105] Ich zitiere Jordi Ballò, den Leiter des Masters der UPF: „Para nosotros, este Máster debía incidir realmente en un nuevo concepto de industria y creación, y sabíamos que lo hacíamos en un territorio sin tradición reciente ni una práctica productiva continuada" (Balló 2010:106).

[106] Der Begriff *Documental de creación* oder *Documental creativo* zeigt den Versuch der Ende der 1990er Jahre entstehenden Masterstudiengänge, sich vom Fernsehdokumentarismus abzugrenzen und ein eigenes Profil aufzubauen. Das Attribut „kreativ" verweist auf Grearsons Definition von Dokumentarfilm als „creative treatment of actuality".

[107] Vgl. Tramullas (2007): „La marca Barcelona se impone en el mundo del cine documental"., zit. in: De Pedro/Oroz 2010:67.

[108] Villamediana (geb. 1980) ist selbst auch kein unbeschriebenes Blatt. Er hat bisher zwei Filme gemacht, die von Eddie Saeta, der Produktionsfirma von Luis Miñarro produziert wurden: *El brau blau* (2008) und *La vida sublime* (2010), ein *Mockumentary* mit dem Villamediana den Autobiografieboom und den *Costumbrismo* von Filmen à la Mercedes Alvarez und Victor Erice persifliert.

[109] Unter den Teppich gekehrt würden Produktionsfirmen wie *Cero en Conducta* oder *Elías Querejeta P.C.*, die in Madrid ansässig sind.

auf einem ähnlichen Schüler_in-Meister_in Prinzip[110], wie man es Kunstuniversitäten kennt. In Kooperation mit Fernsehsendern[111] werden Filme in Kinolänge und für das Kino produziert. Der *Master en Documental Creativo* der Universidad Autónoma des Barcelona fokussiert im Gegensatz dazu auf ein postkinematografisches Dispositiv. Er steuert Projektionsräume wie das Internet, Museen oder Galerien an. Ballò seinerseits will noch 2010 das Kino auch in Zukunft in der *Blackbox* eines klassischen Kinosaals sehen:

> „Que este tipo de cine llegue al cine es un paso ineludible. No conseguirlo sería un fracaso, porque han sido imaginados, creados y concebidos para cine. Este punto es decisivo: la sala de cine es una estrategia creativa, no únicamente una forma de financiación que puede favorecer la realización de un documental. Mantener este principio puede garantizar que los documentales en los cines continúen siendo deseables para los espectadores“ (Ballo in Oroz/De Pedro 2010:67).[112]

Im Rahmen des ersten Jahrgangs des ***Master den Documental de Creación (UPF)*** 1998/1999 der Pompeu Fabra drehte Jean Luis Comolli *Buenaventura Durruti* (1998, Paco Poch/Mallerich), Guerin *En construcción* (2001, Ovideo TV) und Jordà *Monos como Becky* (1999,Els quatre gats).[113]

Ab dem zweiten Jahrgang des Masters wurde immer mindestens ein Erstlingsfilm unter der Regie eines/r ehemaligen Studierenden produziert. Ricardo Iscar, der ein ethnografisches, observatives und sehr stilles Kino macht, stieß als Lehrender dazu und realisierte bisher gemeinsam mit Studierenden *Tierra negra* (2005) und *El foso* (2012) und unabhängig vom Master *Dansa de los espíritus* (2010).[114][115]

Ab etwa 2006 wurde es stiller um den Master. Viele der im Rahmen der Ausbildung umgesetzten Projekte hatten Finanzierungsprobleme und brauchten Jahre bis zu ihrer Fertigstellung, so zum Beispiel Mercedes Alvarez zweiter Dokumentarfilm *Mercados de Futuro*

---

[110] Damit war es gleichzeitig möglich, mit Referenzfilmen das künstlerisches Profil zu schärfen: Guerín (*En construcción*, 2001), Jordà (*Monos como Becky*, 1999) und Jean Louis Comolli (*Buenaventura Durutti*, 1999) machten den Anfang.

[111] Ich habe schon erwähnt, dass Arte bei seiner Gründung einen Schwerpunkt auf Dokumentarfilmproduktion setzte. Ballò konnte den Sender dazu bewegen, den Aufbau des Masters finanziell zu unterstützen. Es gelang außerdem, unter der Bedingung eines Mitspracherechts bei Regisseur_inn_en und Themen Manuel Pérez Estremera, den Sendungsverantwortlichen von Canal Plus zu gewinnen und sowie eine Kooperation mit TVE aufzubauen.

[112] Eine der aktuellsten Produktionen des Master, *Cuchillo de Palo* (Renata Costa, 2010) ist erstmals nicht mehr für den kommerziellen Kinosaal produziert, sondern läuft ausschließlich auf nationalen und internationalen Festivals.

[113] Weitere von Filme, die Jordà im Rahmen des Masters gedreht hat sind: *Más allà del espejo* (2005) – wie in *Monos como Becky* thematisiert er hier seine Erkrankung . Mit *Veinte años no es nada* (2005) dreht er ein Sequel zu seinem Kultfilm aus der *Transición Numax presenta* (1980). *De Nens* (2003) handelt von der Gentrifizierung des Ravals in Zusammenhang mit einem Pederastenskandal.

[114] in Zusammenarbeit mit Daria Esteve, Jacinto Esteves Tochter.

[115] Die gesammelten im Rahmen des Masters realisierten Projekte kann man auf der Homepage einsehen: http://www.idec.upf.edu/master-en-documental-de-creacion. Zu ergänzen sind noch, aktuell, Cuchillo de Palo von Renate Costa (2010) und Hollywood Talkies von Oscar Pérez (2011).

(2011) oder Carla Subiranas hoch gelobtes neues Projekt *Volar*, das schon 2010 abgedreht, aber erst 2013 fertiggestellt wurde.

2010 richtete das Filmfestival Rotterdam dem Master eine Retrospektive aus. Dort hatte 2004 Mercedes Alvarez für *El cielo gira* den Preis für den besten Dokumentarfilm erhalten. Ein Großteil der Schau besteht interessanterweise allerdings aus Filmen, die gar nicht innerhalb des Masters entstanden sind, aber von ehemaligen Studierenden und anderen nahestehenden Personen stammen: *Mi vida con Carlos* (2009) vom Absolventen Germán Berger Hertz, der mit Joaquim Jordà zusammengearbeitet hat; *Ich bin Enric Marco* (2009) von Lucas Vermal und Santiago Fillol; *Una cierta verdad* (2008) von Abel García Roure, der als Regieassistent für Guerín, Alvarez und Carla Subirana gerarbeitet hat; *Nadar* (2008) von Carla Subirana, die keine Studierende des Masters war, aber an Filmen Jordàs und Ìscars mitgearbeitet hat.

Vor allem die Absolvent_inn_en des ersten und zweiten Jahrgangs konnten sich in der Branche etablieren. Man nehme als Beispiel das Drehteam zu *En construcción*(2001*)*: Mercedes Álvarez (Schnitt) landete mit ihrem Erstling einen Überraschungserfolg, Amanda Villavieja (Ton), Abel García (Assistenz) und Nuria Esquerra (Schnitt) stehen hinter einer Vielzahl an aktuellen Dokumentarfilmproduktionen, Marta Andreu (Produktion) führt die Produktionsfirma für Dokumentarfilme *Playtime*. Wirklich bekannt wurde neben Mercedes Alvarez aber eigentlich nur Isaki Lacuesta, der für *Los condenados* (2010) die *Concha de Oro* in San Sebastian gewann.

Der ***Master en Documental Creativo* (UAB)** wurde von Josetxo Cerdán und Josep Català ebenfalls 1998 gegründet und eröffnet diesen Herbst die 16. Edition. Neben theoretischen Klassen realisieren die Studierenden im Team in jedem Jahrgang zwischen 6 und 8 Projekte von etwa 30 Minuten Länge.[116] Den Anspruch, „de trabajar por un nuevo documental" (Viverós/Català 2010:124) haben sie mit dem Konkurrenzmaster gemeinsam.

Die Selbstbeschreibung des Masters durch dessen Leitung Camen Viverós und Josep María Català ist wie Ballòs Text im Sammelband *Realidad y creación en el cine de no ficción. El documental catalán contemporáneo, 1995-2010* nachzulesen. Im Unterschied zu Ballòs Text *Cronología de una transmisión*, der Zahlen sprechen lässt, ist *La nueva ecología del documental* ein theoretisches Positionspapier. Wir befänden uns in einer Ära der Posts- (*Postcinema*, *Postindustria, Postempresa* und auch *Postsujeto*), für die ein euer Typus Cineast_in gefordert sei. Ästhetisch, wirtschaftlich und technisch gäbe es eine Konvergenz zwischen unterschiedlichen Paradigmen – Kino, Fernsehen, Video – und Schulen – Avant-

[116] Alle Abschlussfilme können hier gestreamt werden: http://vimeo.com/documentalcreativo.

garden, Spielfilm, klassischer Dokumentarfilm – mit denen der/die „neue Cineast_in“ in der Lage sein muss, zu operieren (vgl. Viveros/Catala 2010:124).

Viverós und Català sprechen sich dagegen aus, Studieninhalte an Märkten zu orientieren. Sie plädieren im Gegenteil dafür, der gesellschaftlichen und ideologischen Verpflichtung von Universitäten entsprechend möglichst zwanglos und uneingeschränkt durch wirtschaftliche Realzwänge einer Diktatur „pro business“ „den Dokumentarfilm zu denken“ und nach neuen Ausdrucksformen zu suchen.

> „Había que pensar, pues, en la posibilidad de que un documental realmente *creativo* pasase por la modifiación de gran parte de los parámetros que habían estructurado hasta ese momento el ámbito del documental […]. Además de apostar por nuevas sistemas de producción, era necesario tener en cuenta que el nuevo panorama social exigía que todo proyecto tuviera lo que podríamos denominar un *índice de conocimiento*. Por *índice de conocimiento* se entiende el grado de implicación de cualquier proyecto en la creación, circulación y asimilación de conocimiento en el entramado social“ (ebda.:130)

Im Mittelpunkt der Philosophie des propagierten neuen Dokumentarfilms steht der Glaube an den subjektiven Blickpunkt als schöpferische Basis. Das Subjekt wird in einer doppelten Lektüre als Schöpfer und Spiegel der Welt verstanden, der/die Dokumentarist_in als Schöpfer_in und Spiegel der Realität (vgl. ebda.:133). Das *Postsujeto*, der soziale Typus den die Studierenden repräsentieren, ersetze den Kinosaal durch *Homecinema*, die analoge Kamera durch das Smartphone, öffentliche Debatten durch virtuelle Foren, verfüge mit *Vimeo* oder *Youtube* über „eigene Fernsehkanäle“ und sei gezwungen sich über dieselben Kanäle zu exponieren, von denen es umgekehrt beobachtet wird. Allen gemeinsam sei „el repliegue del mundo en los espacios más íntimos y privados“ (ebda.:134) Am Ende dieser Positionierung steht eine deutliche Spitze an den Konkurrenzausbildungsbetrieb der Pompeu Fabra:

> „Si algo teníamos claro en los primeros años del curso era **que no queríamos generar dinámicas tradicionales como la de maestro-discípulo, creador-productor-distribuidor, universidad-empresa**, etc., sino apoyar y promocionar nuevas vías que conectasen de forma inusual todos estos factores. Había qu evitar el riesgo de homogeneizar miradas, pero también el de diluir las propuestas en un magma sin cualidades“ (Viveròs/ Català 2010:135f.).

Auch wenn es so klingt, als wäre ein totaler Bruch mit klassischen Produktionsinstanzen gewünscht, arbeitet auch die UAB mit lokalen und regionalen Fernsehsendern zusammen: *Televisió de Catalunya, TVE de Cataunya, Barcelona Televisió, Localia Televisió*.

Neben den Abschlussprojekten der verschiedenen Jahrgänge betätigt sich der Master der UAB auch als Produzent von Projekten ehemaliger Studierender oder nahestehender Künstler_innen: *Salve Melilla* (2006) von Óscar Pérez (Gerona, 1974), *No tiene sentido….estar haciendo así cada rato sin sentido* (2007) von Alejandra Molina (Mexiko, 1974)

oder *Los pasos de Antonio* (2007) von Pablo Baur (Argentinien, 1966). [117] Die beiden letzten Filme sind autobiografisch *(vgl. Kap. 4.2)*. Andere ehemalige Studierende haben mittlerweile unabhängig vom Máster eine künstlerische Karriere eingeschlagen, darunter vor allem Andrés Duque *(vgl. Kap. 4.7.)*, Virginia García del Pino, Jorge Tur oder Marta Martínez Pifarré.

4.1.4.2 D-Generación*.* Do it yourself *Kino als dezentrierte Gegenmarke*

Viele der zuletzt genannten Regisseurinnen und Regisseure sind in der Werkschau *D-Generación* vertreten, die von den beiden Wissenschaftlern Josetxo Cerdán (Mitgründer des Masters) und Antonio Weinrichter[118] 2007 und 2009 für das *Festival Internacional de Cine de Las Palmas* kuratiert wurde.[119] Josep María Català hat ja in Zusammenhang mit der digitalen Medienrevolution die Wende zur Subjektivität und die autoethnografische Doppelung des Films als Spiegel des Cineasten/der Cineastin und Fenster zur Welt als wichtigste Eigenschaft des „*Postdocumentary*“ definiert: *D-Generación*, als Werkschau innovativer Tendenzen im spanischen Dokumentarfilm, enthält dementsprechend einige autobiografische Filme: *BS.AS* (1999-2006, 79‘) von Alberte Pagán, *Retrato* (2004, 83‘) von Carlos Ruiz *(vgl. Kap. 4.5)* oder kurze Videoarbeiten wie *Límites:1era Persona* (2008, 8‘) *(vgl. Kap. 4.7.)* von Elias León Siminiani, der soeben seinen ersten von der ICAA subventionierten autobiografischen Kinofilm *Mapa* (2013) fertiggestellt hat. Außerdem *Qué hago yo aquí?* (2007, 11’) von Dani Cuberta *(vgl. Kap. 4.7.)* und *Resonanciès Magnetiques* (2003, 10’) von Isaki Lacuesta.[120]

Das Begriffspatchwork ***D-Generación*** ist nach *Heterodocsos* ein zweiter untrüglicher Beweis dafür, dass die Freude von Kulturwissenschaftler_innen an Wortspielen keine nationalen Grenzen kennt. Die Retrospektive soll einen Querschnitt durch eine gemeinsame **Generation** von Filmemacher_inne_n bieten, die um 1970 geboren sind. Die Diktatur haben sie demnach zum Großteil nicht mehr selbst erlebt. Das ***D*** stammt aus dem Wort **Dokumentarfilmkino**: Alle Produktionen der Retrospektive kommen aus einem Bereich, wo das nichtfiktionale Kino seine Formen radikalisiert und überdenkt und mit anderen Institutionen wie

[117] Die UAB ist auch wichtig weil sie laut Casimiro Torreiro eine Brückenfunktion nach Lateinamerika ausübt. Der Master hat einen sehr hohen Prozentsatz von Studierenden aus Lateinamerika:56%. Nur 34% aus Spanien und 10 Prozent aus anderen Ländern (Viveros/Catala 2010:136).

[118] Antonio Weinrichter, Experimentalfilmexperte der Universidad Carlos III und Kurator von zahlreichen Ausstellungen, und Josetxo Cerdán, Dokumentarfilmexperte der Universidad Tarragona, seit 2010 Kurator des Dokumentarfilmfestival *Punto de Vista* in Pamplona und 2012 Gastkurator des Flaherty Seminar New York.

[119] Das Filmfestival Locarno beherbergte Teile der Werkschau 2009 in der Sektion *Ici et ailleurs*[119]. Durch eine Kooperation mit dem Instituto Cervantes wurden Teile der Reihe in mehreren spanischen Kulturinstituten gezeigt.

[120] *Resonanciès Magnetiques* (2003, 10’) von Isaki Lacuesta wurde im Auftrag des *Museo de la Ciencia de Barcelona* produziert, *Límites: Primera Persona* für die Gruppenausstellung *Miradas al límite* im *Museo de Arte Contemporáneo Artium de Vitoria*.

der Avantgarde, Videokunst oder dem fiktionalem Kino kreuzt. Alle sind per Definition *Experimentelle Ethnographie* (vgl. Russel 1999). Diese Filmemacher_innen sind in einer positiven Umdeutung des Wortes **Degenerierte („D-Generados")**, also selbst gewählte Außenseiter_innen, die sich nicht um die durch Institutionen und die Filmindustrie gesteckten Grenzen des Genres kümmern (vgl. Cerdan/Weinrichter 2009).

Als Gegenbewegung zur Industrie (auch wenn es nur die an sich schon marginale Dokumentarfilmindustrie ist) soll die *D-Generación* ein Kino repräsentieren, das „una agitación subterránea y paralela", „descentrado und digital" ist (Oroz/De Pedro 2010:73). Durch die Digitalisierung sei gleichsam eine Befreiung künstlerischer Energien erfolgt, „una superación del sistema tradicional en favor de un movimiento más disperso que funciona de forma paralela a la industria (aunque algunos autores se manejen entre uno y otro ámbito)" (ebda.:74).

Den beiden Kuratoren ist es ein Anliegen zu zeigen, dass auch außerhalb Kataloniens Avantgarde produziert wird. In WG-Zimmern und Gemeinschaftsbüros brüten in ganz Spanien „autonome Zellen" an ihren Werken. Vom Dreh über Produktion und Vertrieb basiert alles auf *DIY – Do it yourself*. Aufmerksame Leser_innen ahnen es: Wir haben es hier mit dem Gegenlabel zur Pompeu Fabra Schule zu tun, das viele Parallelen zur programmatischen Ausrichtung des Masters der Universidad Autónoma aufweist.

In den letzten Monaten ist im krisengebeugten Spanien im Feuilleton viel Lob über das sogenannte *Otro cine español* zu lesen. Damit meinen Spaniens Kulturjournalist_innen nichts anderes, als das gerade beschriebene selbstfinanzierte *Do-it-yourself* Kino.

D-Generados wie Elías León Siminiani, María Cañas oder Andrés Duque werden mit Preisen förmlich überhäuft. Bei aller Freude über den Erfolg, hat er für Andrés Duque oder Josetxo Cerdán auch einen bitteren Nachgeschmack[121]: Es kommt der Kulturpolitik in der jetzigen Lage sehr gelegen, dass die Künstler_innen des Landes auch ohne Subventionen erfolgreich sind, dass Festivals unter Selbstausbeutung auch mit weniger Geld ausgerichtet werden etc. Die Konsequenz daraus ist aber eine immer größere Prekarisierung von Arbeitskraft, die sich längst nicht mehr nur auf die Kunst (und längst nicht nur auf Hochkrisenländer) beschränkt.

4.1.4.3 Blitzlicht auf Isaki Lacuesta

Als Beispiel für einen sehr erfolgreichen *D-Generado* und Überleitung auf ein kleines Porträt Joaquim Jordàs folgt hier ein Blitzlicht auf Isaki Lacuesta (Girona, 1973). Er bewegt sich erfolgreich in unterschiedlichen Formaten und Projektionsräumen: Lacuesta realisiert Pro-

[121] Marta Álvarez, Inmaculada Sánchez Alarcón und ich hatten Cañas, Duque und Cerdán im März 2013 zu unserer Kongressektion über neue Formen des Dokumentarischen nach Münster eingeladen. Josetxo Cerdán sprach das Problem in seinem (bisher nicht veröffentlichten) Vortrag an.

jekte für Museen oder Festivals, macht aktivistische Videos über den 15-M aber dreht auch Kinospielfilme oder durchfinanzierte Fernsehdokumentationen. Er ist der Schnittpunkt zwischen dem Master der Pompeu Fabra und der *D-Generación*.

Mit seinem ersten fiktionalen Film *Los Condenados* (2009) gewann Lacuesta 2010 den FIPRESCI Preis am Festival von San Sebastián. Zuletzt entstand in Koproduktion mit TVE ein Porträt des Malers Miquel Barcelò in seinem Arbeitsexil in einem kleinen Dorf in Mali (*El Cuaderno de Barro,* 2011*)*.

Seine Filmausbildung erhielt er als einer der ersten Studierenden des Masters der Universidad Pompeu Fabra. Den Verantwortlichen gefiel seine Projektidee über die schillernde Figur des Boxers und Surrealisten Arthur Cravan (*Cravan vs. Cravan*), die er 2002 schließlich im Rahmen des Masters umsetzte. Davor arbeitete er 1999 als Kameraassistent an *Monos como Becky* (1999) mit. Auch sein zweiter Langdokumentarfilm *La leyenda del tiempo* (2006) wurde gemeinsam mit der Pompeu Fabra gedreht.

Parallel zu seinen großen Kinofilmprojekten produziert Lacuesta immer in enger Zusammenarbeit mit seiner Partnerin Isa Campo Kurzfilme- und Videoessays[122]: unter anderem 2003 *Microscopías*, für eine vom Fotografen Joan Fontcuberta kuratierte Ausstellung; *Ressonancies Magnetiques* im Auftrag des *Museu de la Ciencia*; *Las variaciones Marker*(2007)*;* Videoinstallationen wie *La luz azul* (2008) oder *Los cuerpos translucidos* (2008). 2009 nimmt er im Auftrag des CCCB Barcelona an der Reihe *Correspondenciès* teil. Er und Naomi Kawase (*In Between Days*) schicken sich Videobriefe. Ein Stipendium der Fundación Suñol nützt er für eine Auseinandersetzung mit Google: *Llocs que no existeixen (Goggle Earth 1.0)*.

Parallel zur filmischen Praxis lehrt Lacuesta Dokumentarfilm an diversen Hochschulen, schreibt für Zeitungen und wissenschaftliche Publikationen (vgl. Cerdán 2007:209f.)

2009 widmeten ihm *Cahiers du Cinema España* einen Schwerpunkt. Angel Quintana (2009:7f.) beschreibt Lacuesta darin als Multimedia-Cineasten, der die Möglichkeiten des Kinos ausreizt und es als das begreift was es ist: eine Ausdrucksform, die einem profunden Wandel unterliegt, den es auch als neues Paradigma anzuerkennen gilt. Lacuestas Aktionsfeld würde zwischen bildender Kunst und Kino oszillieren, den Schaffensprozess würde er als *Work in Progress* begreifen.

> „Todos sus trabajos se desplazan siempre por un espacio fronterizo en el que el soporte (el digital, el cine), el espacio de exhibición (la sala, el museo, la galería, el hogar) y la escritura (el ensayo, el documental, la ficción) confluyen hacia un universo heterodoxo detrás del cual existe siempre un fuerte deseo de pensamiento. Isaki Lacuesta construye su obra como un ejercicio de pensar y repensar la imagen hoy. Su ejemplo tiene algo de subversivo para un

[122] Isaki ist angeblich eine Kombination aus Iñaki und Isa.

> cine español acomodado e incapaz de pensar las mutaciones de su medio de expresión" (Quintana 2009:8).

Lacuesta, dessen Filme *Microscopia*s und *Ressonancies Magnetiques* für *D-Generación* ausgewählt wurden, scheint innerhalb dieser Aufteilung der Dokumentarfilmszene in zwei konkurrierende Gangs der unumstrittene gemeinsame Nenner zu sein. Gerade *La leyenda del tiempo* (2004) transportiert viel der Philosophie des Masters der Pompeu. Gleichzeitig beschränkt er sich nicht darauf, sondern changiert zwischen unterschiedlichsten Registern. Neben seiner Vielseitigkeit beeindruckt seine unglaubliche Produktivität. Seine einenden Qualitäten teilt er mit seinem Mentor und Lehrer Joaquim Jordà:

4.1.4.4 Jordà, Vaterfigur des spanischen New Documentary

Joaquim Jordà war laut Beschreibungen ein unermüdlicher Kommunikator, der es genoss, sich mit jungen Menschen zu umgeben. Sein Einfluss lässt sich nicht auf eine bestimmte Filmsprache beschränken, sondern bestand darin, dass er jederzeit als Berater, Freund und Motivator zur Verfügung stand.

Isaki Lacuesta war Regieassistent bei *Monos como Becky* und Jordà hat ihn bei *Cravan vs. Cravan* beraten. Marc Recha (*Dias de agosto*, 2006) hat Jordà als Drehbuchautor für seine Filme *El arbol de las cerezas* (1998) und *Pau y su hermano* (2001) engagiert. Laia Manresa und Sergi Dies haben gemeinsam *Morir de día* (2010) realisiert, ausgehend von einem Projekt Jordàs. In anderen Filmen, meint Quintana, ist die Präsenz zwar nicht offensichtlich aber doch vorhanden, so etwa bei *Can Tunis* (2006)[123]. Und scheinbar ist die Präsenz Jordàs als „Patriarch des neuen Kinos" auch ein Thema in *La doble vida del faquir* (2005) von Esteve Riambau und Elisabet Cabeza (vgl. Quintana 2010a:62).

In seinen letzten Lebensjahren war es ihm durch seine Erkrankung nicht mehr möglich zu lesen oder alleine zu drehen. Durch einen Schlaganfall litt er an Agnosie und Alexie. Seine Schüler_innen wurden zu seinen Augen und Händen. In *No tiene sentido…* (2007) porträtiert ihn seine Assistentin Alejandra Molina. Er taucht aber auch als „Orakel" in *Nadar* auf *(vgl. Kap. 4.6)*.

Jordà starb schließlich im Juni 2006 mit 70 Jahren an Krebs. Geboren wurde er 1935 in Gerona als Abkömmling einer bürgerlichen pro-franquistischen Familie, auf deren Druck hin er zuerst Jus studierte, bevor er sich in Madrid an der Filmhochschue inskribierte. Dort kam Jordà mit dem späteren *Nuevo Cine Español* in Berührung. Schon sein Abschlussfilm bestand die Zensur nicht. Er trat der Kommunistischen Partei bei.

Berühmt wurde etwa für die Aussage, wenn man nicht Victor Hugo sein dürfe, solle man lieber Mallarmé werden. Das bedeutete avantgardistische, formspielerische filmische Aus-

[123] Für eine genauere Besprechung von Can Tunis vgl. Hatzmann 2010.

einandersetzung mit Fragen der Ästhetik zu betreiben, statt sozialrealistisch die Wirklichkeit zu spiegeln *(vgl. Kap. 4.1.1.2)*. Man könne das Regime auch anders kritisieren. Und man konnte – zum Beispiel gemeinsam mit Pere Portabella, Jacinto Esteve, Ricard Bofill oder Carles Duran als Gründer der *Escuela de Barcelona*. Sein erster mit Esteve gemeinsam gedrehter Film *Dante no es únicamente severo* (1967) zeugt von seinem provokatorischen Eifer.

Jordà hatte aber schon auch sozialrealistische Aspirationen: Zu Beginn der 1970er geht er nach Italien und dreht Filme die Titel trugen wie *El porqué del disenso*, *Lenin vivo und Los tupamaros no hablan* (vgl. Marinero 2006). Nach der Rückkehr aus dem italienischen Exil schreibt er 1977 sein erstes Drehbuch für Vicente Aranda: *Cambio de sexo*.

Seine zweite (eigentlich dritte[124]) Karriere als Dokumentarfilmregisseur eröffnet Jordà 1979 mit der Auftragsarbeit *Numax presenta*. Die Arbeiter einer selbstverwalteten Fabrik bezahlen ihn mit dem letzten Geld ihrer Streikkassa dafür, ihren Kampf zu dokumentieren, bevor sie aufgeben müssen. Sein letzter, noch vor dem Tod fertiggestellter Film sollte 2004 ein Sequel dazu sein: in *Veinte años no es nada* besucht er die damals frisch politisierten Frühzwanziger_innen in der Mitte ihres Lebens, um zu zeigen, dass auch im Spätkapitalismus eine engagierte Existenz möglich ist.[125]

1990 dreht Jordà, wieder als Auftragsarbeit, *El encargo del cazador*: ein Porträt seines Jugendfreundes Jacinto Esteve, nachdem dieser in seiner zweiten Berufslaufbahn als Großwildjäger in Ostafrika bei einem Flugzeugabsturz tödlich verunglückte.

Die Auseinandersetzung mit Esteves Leben wird zum Exorzismus für die Auftraggeberin des Films – die Tochter Daria Esteve. Cerdán bezeichnet *El encargo del cazador* als ersten wirklich performativen Film Spaniens.

Ab diesem Film drehte Jordà jedes Projekt aus einer unverwechselbar persönlichen Perspektive. Dazu trägt viel der Gehirnschlag bei, durch den Jordàs Leben 1997 eine alles verändernde Wende nimmt. Er verliert die Fähigkeit, Farben zu sehen, Objekte oder Personen zu erkennen (Agnosia) und zu lesen (Alexia). Seither und bis zu seinem Tod ist sein Gesundheitszustand prekär. Etwa zeitgleich zieht er von Madrid zurück nach Barcelona um an der Universidad Pompeu Fabra am neu enstandenen Masterstudium zu lehren.

Wie der Kurator Carles Guerra (2006) festhält, ist Jordàs Arbeit immer in einem breiteren gesellschatlichen Kontext zu verstehen: *Numax presenta* wurde gedreht, als gerade der *Pacto de Moncloa* unterzeichnet wurde. In *El encargo del cazador* werden die Stimmen der Generation vereint, die die *Transición* verkörperten. *Monos como Becky* befragt die Gren-

[124] Jordà arbeitete auch als Übersetzer.

[125] In den 1980ern folgen weitere Drehbücher für Film und Fernsehen, darunter *El Lute* (1987), *El Lute II* (1988), *Carmen* (2003) und die Fernsehserie *Los jinetes del alba* (1990), alle für Vicente Aranda; *Alma Gitana* (1996) für Chus Gutiérrez; oder *Pau y su hermano* (2001) für Marc Recha (vgl. Marinero 2006)

zen der Psychiatrie. *De Nens* (2003) ist ein Porträt des aktuellen Barcelonas am Beispiel eines Pädophilieprozesses im Raval, in den die lokale Politik verwickelt ist und für der er sie anklagt. Und *Veinte años no es nada* (2004) vereint die Protagonist_inne_n von *Numax presenta,* um zu sehen was 20 Jahre später aus den Utopien dieser Generation wurde, die als Junge die Demokratisierung erlebte. Sein Kino blieb über die Jahrzehnte eines, das etwas verändern wollte.

Jordàs viele unterschiedlichen Karrieren im Kino – als Avantgarderegisseur, als Agitpropfilmer, als Drehbuchautor kommerzieller Spielfilme und als Dokumentarfilmregisseur – stellen sehr konträre, einander widersprechende Modelle von Filmproduktion dar. Guerra (2006) hält auch fest, dass Jordà paradoxerweise ein antivisuelles Kino machte: Die Kadrierungen waren ihm egal. Was ihm Spaß machte, war Situationen zu provozieren, um zu sehen wohin sie führten und wie man sie in seine typisch mäandernden Erzählungen einbauen konnte, nicht aber mit welcher Ästhetik.

> „Yo me preocupo más por la *mise en place* de la escena y el plano, que no por cómo lo captará la cámara. Organizo la situación y después me retiro. Podría irme a tomar un café y regresar cuando todo esté hecho" (ebda.).

Die Retrospektive, die Guerra 2006 für Jordà kurz vor seinem Tod im MACBA ausrichtete, trägt daher den Titel „Cine de situación" (vgl. Guerra 2006). Jordàs Kino ist performativ. Was zählt, ist der Prozess, der ins Rollen kommt. Dieser generiert die Handlung, die der Film selbst aber erst hervorbringt. Fiktion und Realität sind in diesem Vorgang keine Kategorien, sie schließen sich nicht aus.

Monos como Becky präsentiert sich als Reflexion über Wahnsinn und Realität mit künstlerischen Mitteln (Catala 2001:36). Als *MacGuffin* des Films fungieren Recherchen über den portugiesischen Psychiater Egas Moniz, Nobelpreisträger und Erfinder der Lobotomie. Erzählt wird in Collageform mit Mitteln wie Theater, spontanen und gestellten Interviews, Dokudrama, formaler Reflexion und Autobiografie. Denn ein weiterer Ausgangspunkt des Filmes ist die eigene Krankengeschichte Jordàs. Wie *El encargo del cazador* beginnt *Monos como Becky* mit Jordà selbst: Er rezitiert ein Gedicht.

Eine Reihe von Expertinnen spaziert durch ein Labyrinth, das natürlich das Gehirn symbolisiert: Sie verlieren sich, verirren sich und finden weder den Ausgang noch sich gegenseitig. Abrupt bricht der Titel in den Bildausschnitt. Zugleich vernehmen wir einen Psychiater, der darüber aufklärt, dass viele Medikamente ähnlich wie die Lobotomie funktionieren. Ihre Reichweite sei aber ungleich größer: es sei zu einer Massen-psychiatrisierung der Bevölkerung gekommen. Das Ziel sei nicht, die Verrückten zu behandeln, sondern die Bevölkerung. Diese letzten Worte wiederholen sich in einem Loop.

Der Film stellt keine äußere, sondern eine innere Realität dar (vgl. Catala 2001:37).

> „Jordà no está simplemente grabando en vídeo un juego de ideas que se produce ante la cámara, ni tampoco está construyendo un universo ficticio mediante técnicas narrativas al uso (aunque también lo haga), sino que juega con los elementos que tiene a su disposición para ponerlos al servicio de un determinado proyecto ensayístico que no sólo se expresa visualmente, sino que además se visualiza a sí mismo como proceso“ (ebda.:38).

Auch in *De Nens* ist Jordà Co-Protagonist. Es handelt wie *En construcción* von der Gentrifizierung des ehemaligen Arbeiter- und Rotlichtviertels (Barrio Chino) Barcelonas, El Raval. Ende der 1990er erreichte sie mit der Errichtung des Museumsviertels und der *Rambla del Raval* den vorläufigen Höhepunk. Auf Druck der Stadtregierung und der Immobilienhaie mussten viele alteingesessenen Bewohner_innen ihre Wohnungen verlassen.

Im Gegensatz zur allegorischen, metafilmischen Erzählweise Gueríns enthält *De Nens* eine sehr direkte Anklage dieser Entwicklungen. Erzählanlass ist ein medial viel beachteter Pädophilieprozess. Die Angeklagten sind dem schutzlos ausgeliefert. Jordà klagt das Rechtssystem an; die Medien und die Immobilienspekulationsbranche; damit auch die Transformation Barcelonas durch die sozialistische Stadtregierung im Dienst des Tourismus und nicht der Bürger; und zuletzt die Expert_inn_en (Psycholog_inn_en, Pädagog_inn_en…), die dieses System unterstützen.[126]

Neben der performativen Struktur finden sich wie in *Numax presenta* und *Monos como Becky* Sequenzen in denen tatsächlich performt wird: Happenings einer Theatergruppe sind ein Ausdrucksmittel, um Nicht Filmbares zu vermitteln.

Mit *El encargo del cazador* eröffnet Jordà also 1990 das Jahrzehnt des performativen Dokumentarfilms, um es mit *Monos como Becky* 1999 in Kooperation mit Laia Manresa und Nuria Villazán nach seinem Hirnschlag noch autobiografischer und subjektiver zu beenden.

4.1.4.5 Guerín und die Retromoderne

Um den *Master en Documental de Creación* haben sich zwei Tendenzen herausgebildet: Eine Gruppe identifizierte sich mehr mit Jordàs sehr offenem, mäandernden und politischen Zugang, die anderen Gruppe mit Gueríns Affinität für die Kinomoderne.[127]

Über Gueríns frühe Filme habe ich im *Kapitel 4.1.3* zum spanischen Dokumentarfilm der 1980er und 1990er schon geschrieben. Auch *En construcción* (2001) ist eine modernistische Arbeit, die sich durch dokumentarischen und narrativen Klassizismus auszeichnen. Soziale Akteurinnen spielen nach einem skizzenhaften Drehbuch sich selbst. Gedreht wird parallel mit mehreren Kameras, die eine spielfilmhafte Montage ermöglichen. Alvarez und Guerín verstehen Kino vor allem als als Autorenkino.

[126] Für einen detaillierten Vergleich zwischen *De Nens* und *En construcción* vgl. Villarmea 2010.
[127] Dabei handelt es sich natürlich um eine modellhafte Vereinfachung, bei der die Eigenständigkeit der jüngeren Generation ausgeblendet bleibt.

> „De este modo, el imaginario (ciertamente cinematográfico) que ambas proyectan sobre el mundo histórico que retratan se ha aplaudido como una suerte de sello autoral, obviando unos parámetros clave a la hora de pensar el documental y su relación con el mundo histórico, como son su componente social, política, epistemológica y ética“ (De Pedro/Oroz 2010:71).

Die Kritik von Oroz/De Pedro (2010) oder Cerdán (2004) an *En construcción* und *El cielo gira* kommt von daher, dass die beiden Filme trotz ihres offensichtlichen Klassizismus als „obras rupturistas“ präsentiert wurden. Zurück zu den Wurzeln sei aber nur ein eher konservativer Weg von vielen, mit dem Paradigmenwechsel im Kino umzugehen.[128]

En construcción (2001) war vor allem auch gemessen an seiner langsamen, kontemplativen Erzählweise auch an den Kinokassen sehr erfolgreich und für den in den Kinderschuhen steckenden Master der UPF insofern gegenüber Investor_inn_en ein gutes Vorzeigeprojekt.

Vordergründig beobachtet der Film über den Zeitraum von über einem Jahr die Vorgänge rund um den Abriss und Neubau eines Wohnhauses im Zuge der Umstrukturierung und Gentrifizierung des ehemaligen Rotlichtviertels der katalanischen Hauptstadt, des Raval. Die filmische Erzählung kreist um einzelne Charaktere: eine junge Prostituierte und ihren Freund, einen obdachlosen Seemann, einen marok-kanischen Maurer. Leitthema ist wie ein Insert zu Beginn des sonst an Kommentaren sehr kargen Films verkündet „Un barrio que nace y muere con el siglo”.

Während der Bauarbeiten wird dann beispielsweise ein Gräberfeld mit Skeletten aus der Römerzeit entdeckt. Rund um die Baugrube versammelt sich ein Soziogramm der Bewohner_innen des Viertels, die in der Baugrube gleichsam auf ihre eigene Vergänglichkeit blicken.

Der Raum und die Protagonist_inn_en werden „kinematographiert“ um auf einer sehr übertragenen, symbolischen Ebene erneut über den Mythos des Kinos als Bewahrer verschwindender Welten zu erzählen und über die Utopie Kino als Identitätsort zu reflek-tieren. Physische und mentale „Landschaft“ überlagern einander.

> „Este mito del cine, que tan imprescindible resultaba para las dos películas anteriores de

128 International und sehr wohl auch in Spanien wären eigentlich ganz andere Themenbereiche *State of the Art*: subjektive Erzählung, Ontologie des Realen, Fragmentierung, Reflexivität, Unabgeschlossenheit, ein ambivalentes Verhältnis zur Repräsentierbarkeit sozialer Akteure und Akteurinnen, Performativität auf beiden Seiten der Kamera u.a.
De Pedro/Oroz (2010) sehen in der euphorischen Rezeption der beiden Filme ein Indiz dafür, dass möglicherweise auch die Filmkritik selbst Konzepten verhaftet ist, die sich auf aktuelle Filme gar nicht mehr anwenden lassen, weshalb es diese gar nicht erst auf die Feuilletonseiten großer Medien schaffen würden. Die Kritiker_innen haben also genau genommen kein Problem mit den Filmen selbst, sondern stoßen sich eher an den Lektüren der Filme. Die beklagte Unterrepräsentiertheit von Filmen der *D-Generados* und *Heterodocsos* gehört 2013 wie weiter oben festgehalten mittlerweile ohnehin der Vergangenheit an.

> Guerín – *Innisfree* y *Tren de sombras* –, aquí se convirtió en fácil comodín de las piezas del puzzle que el director quería completar. Desdibujaba el carácter duro de los personajes y las situaciones para que, en una version cinematográfica clásica y desleída e los mismos, resultasen más facilment asimilables“ (Cerdán 2004:358).

Die Kritik Cerdáns gilt der Tatsache, dass in Guerins Kino der Referent gegenüber dem, was er im filmischen Traktat des Filmemachers symbolisiert, mitunter stark an Bedeutung verliert. Das bringt Guerín die Kritik ein, unethisch mit seinen Protago-nist_inn_en zu verfahren, weil er sie instrumentalisiert und allegorisiert, statt sich in politischer Weise mit einem sozialen Brennpunkt auseinanderzusetzen (wie Jordà es in *De Nens* tut). Sie seien, so Cerdán (ebda.), zu Stereotypen verkommen: die nette, kluge Hure, der engagierte Emigrant, der philosophische Sandler. Das – suggeriert Cerdán – könnte auch der Grund sein, warum der Film allerortens gut angenommen wurde. Er stört nicht. Cerdán macht einen Ästhetizismus aus, der mit dem vorgegebenen Naturalismus der Darstellung im Widerspruch stehe.[129] Mercedes Alvarez war Cutterin für *En construcción*. Sie adaptiert die Herangehensweise inklusive bestimmter visueller und thematischer Motive für die Bearbeitung ihres seit Jahren verfolgten persönlichen Projekts in *El cielo gira*.

Es geht um die Sehnsucht nach den Ursprüngen als Weg, um den Blick zu „reinigen“ – also einen neuen Blick auf die Realität zu werfen.

> „En estas formas de escritura, como hemos visto, ha adquirido un valor determinante el deseo de documentar el tiempo y las huellas de lo invisible, el impulso de la subjetividad y el modo en que se puede decir yo en un discurso fílmico en el que lo personal entra en relación con lo colectivo“ (Quintana 2010a:66).

Es ist wesentlich festzuhalten, dass Guerins Stil sich in den letzten Jahren stark in Richtung eines wesentlich essayistischeren, momentaneren Kinos gewandelt hat. Er setzt sich darin sehr wohl mit den Möglichkeiten des Digitalen auseinander. Neben dem transmedialen Projekt, das aus einem Spielfilm *En la ciudad de Sylvia* (2007) , einem dokumentarischen Metaessay *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) und einer Installation besteht, zeugt davon vor allem sein letzter Film *Guest* (2010), der klar autobiografisch ist.[130] Tagebuchartig assoziativ filmt Guerín mit einer kleinen Digitalkamera die Orte, an die er anlässlich der Präsentation seines vorangegangenen Films als Gast eingeladen wurde und porträtiert in Überlänge (124‘) Menschen und Stimmungen, die er dort vorfindet. Guerín sympathisiert in *Guest* mit dem postkinematographischen Dispositiv, bleibt dabei aber stark an der Oberfläche. Seine Affinität zu Allegorisierungen und die Stilisierung der Protagonist_inn_en zu Pro-

[129] Impressionismus als Methode, schließt Inszenierung mit ein. Hier geht es so weit, dass ein Casting gemacht wurde und sogar Dialoge vorgegeben wurden. Das Hinter den Kulissen wird aber nicht thematisiert wird. Dem Publikum wird die Illusion von Realität nicht genommen.

[130] Aus Gründen, die ich in der Einleitung erläutert habe, habe ich *Guest* nicht in den Korpus meiner Arbeit aufgenommen.

totypen in seinem eigenen künstlerischen Universum bleiben auch in *Guest* unverkennbar vorhanden.

4.1.5 Zusammenfassung

Der heterodoxe Dokumentarfilm Spaniens der 1970er bis heute situiert sich von seinen antifranquistischen Wurzeln weg als Gegenkino, Experimentierfeld und Freiraum, in dem politisches Engagement und ästhetische Reflexion zusammenspielen oder mitunter auch im Widerstreit zueinander stehen. Obwohl es immer wieder subventionspolitische Anreize gab, den Dokumentarfilm als Dokumentarfilmkino zu fördern, waren diese nicht nachhaltig genug, um eine stabile Industrie entstehen zu lassen – möglicherweise oder sicher auch, weil dafür schlicht das Publikum oder die Infrastruktur an spezialisierten Sälen nicht vorhanden ist.[131]

Schon im Dokumentarfilm der *Transición* finden sich die Wurzeln eines subjektiven Kinos, dessen Schöpferinnen mit unterschiedlichen Strategien versuchen, die vorgefundene Realität zu verfremden, um Bedeutungen zu dekonstruieren, Platz für etwas Neues zu machen und dem Publikum neue Handlungsspielräume aufzuzeigen. Insbesondere nach der Diktatur entstand dabei ein sehr kraftvolles Kino, das seine politischen Anliegen durch formalen Exorzimus vom Franqismus übernommener symbolischer Ordnungen realisierte.

Der emblematische Film der *Transición*, *El desencanto* (1976), verlegt die Reflexion über das Politische und Gesellschaftliche erstens auf eine metaphorische Ebene und zweitens in den Bereich des Intimen, Familiären, das symbolisch für die nationale Familie unter der Fuchtel des übermächtigen Vaters steht. Innere und Äußere Realität vermischen sich.

In den 1980en und 1990ern deutet sich wie überall mit der Übermacht des Fernsehens ein Wandel an, der den Glauben an eine unvermittelte Realität nur noch als Nostalgie oder phantasmatische *Aura* überleben lässt. Im Zentrum steht nun die Reflexion über die Mechanismen der medialen Vermittlung von Wirklichkeit, die auch wirklich immer nur mehr als vermittelte wahrgenommen werden kann. Besonders am Fall Spaniens ist, dass dieser Trend bedingt durch die Diktatur auch schon nach Francos Tod wahrnehmbar war: hier waren es nicht die Massenmedien, sondern der totalitäre Diskurs der Diktatur der daran zweifeln ließ, dass es so etwas wie eine direkte Realitätsabbildung geben kann, wenn die Hälfte der Bevölkerung über 35 Jahre daran nicht partizipieren durfte, beziehungsweise für ihre Meinung und ihre Wahrnehmung der Realität politisch verfolgt wurde.

Ende der 1990er Jahre ereignete sich zum zweiten Mal ein signifikanter Anstieg der Dokumentarfilmproduktion. Wieder hielt die Euphorie nur kurz an. Teilweise ist dafür die Filmför-

[131] In Madrid gab es seit der Eröffnung des *Matadero Madrid* mit der von der Stadt Madrid betriebenen *Cineteca* erstmals einen Ort, der ausschließlich für Dokumentarfilme konzipiert war. Nach einem Jahr wurde diese Ausrichtung mangels Publikum aufgegeben.

derpolitik verantwortlich, die sich auf Großproduktionen spezialisiert, was die *Ley Sinde* (2008) noch verstärkte.

Die beiden Masterstudiengänge *Master en Documental de Creación* (Universidad Pompeu Fabra) und *Master en Documental Creativo* (Universidad Autónoma de Barcelona) repräsentieren eine sehr heterogene Filmlandschaft, mit unterschiedlichen Reaktionen auf die digitale Revolution:

An der Universidad Pompeu Fabra entwickelte sich um José Luis Guerín zu Beginn des Milleniums eine Strömung, die den vom Fernsehen entfremdeten Blick der Zuseher_innen durch eine Besinnung auf die Ursprünge des Kinos und die *Primera Mirada* erneuern will.

Die Universidad Autónoma de Barcelona begreift die werdenden Filmemacher_innen als *Postsujetos* (vgl. Català 2010), die für eine Kinolandschaft nach dem Ende des Kinos vorbeitet werden sollen.

An beiden Studiengängen entstehen Filme, die man als performativ bezeichnen kann, da sie von einer sehr intimen Auseinandersetzung mit sozialen Themen geprägt sind. Insgesamt bleibt ein gesellschaftspolitischer Impetus bestehen, der aber manchmal von ästhetischen Experimenten überlagert wird. Der Dokumentarfilm hat sich zu einem Feld rekonfiguiert, das sowohl Avantgarden, als auch Experimentation als auch auch klassizistische Methoden à la Flaherty beinhaltet.

Egal ob Retrobewegung oder zukunftsorientierte transmediale Videokunst im Museum und in der Galerie: Das Subjektive, der Eingriff des Autorensubjekts in das Werk werden zum Standard.

In enger Wechselwirkung mit den unterschiedlichen Orientierungen der beiden Masterstudiengänge und mit politischen Interessen werden zwei Marken generiert: Die eine, *La Nueva Escuela de Barcelona*, baut auf regionales, den Traditionen verhaftetes Kino, die andere, *D-Generación*, steht für transnationales, dezentriertes und anti-nationalistisches *Postcinema*.

Auffällig sind auch bestimmte Motive, die sich als Zitate in späteren Filmen wiederfinden: Der Maler und das Kino in *El sol del membrillo* (Erice, 1992) und in *El cielo gira* (Alvarez, 2004); das Kino als Handwerk in *El sol del membrillo* und in *En construcción* (Guerín, 2001); der Versuch die Zeit festzuhalten muss Scheitern, ist aber in allen drei Filmen Selbstzweck. Die *D-Generados* nehmen eine Gegenposition zu diesem in den beginnenden 2000er Jahren dominanten Retro-Kino der Moderne ein, bis ihre *Do-it-yourself* Philosophie ab ca. 2010 (aus zu hinterfragenden Gründen) selbst zum Leitmodell wird. *Los Hijos* (vgl. Kap. 4.8) arbeiten sich in ihrem Anti-kino trotzdem weiter kreativ an der Vorgänger_innengeneration Alvarez, Erice und Guerín ab.

Thematisch ist, wie in einer globalisierten Filmkultur zu erwarten, ebenfalls das Archiv ein

zentraler Knotenpunkt. Das beinhaltet auch, die Position des historischen Dokumentarfilms und seinen Bezug zur Geschichte zu überdenken. Aktuelle zeithistorische Filme bauen in Spanien auf einem reichen Erbe der 1970er Jahre auf. Im aktuellen Filmen wird neben der nach wie vor anhaltenden Auseinandersetzung mit dem Bürgerkrieg die *Memoria de la Transición* zunehmend ein zentrales Thema, die bestimmte Dinge stillschwieg, um den sozialen Frieden nicht zu gefährden. Die Frage inwieweit die Eltergeneration nicht fähig war, die Altlasten der Diktatur wirklich aufzuarbeiten und eine Untersuchung des Alltagslebens im Franquismus rücken ins Zentrum.[132]

Ich bin Enric Marco (2010) von Santiago Fillol und Lucas Vermal ist ein interessantes Beispiel für den postkinematographischen Zugang zur Zeitgeschichte. Enric Marco war der Präsident der Überlebenden von Mauthausen. Im Mai 2005 wurde enthüllt, dass er seine Leidensgeschichte nur erfunden hatte. Im Film geht es weder darum ihn zu rehabilitieren, noch ihn anzuklagen. Er handelt von der Komplexität von Erinnerung an sich und wie sie von Sehnsüchten, Fiktionen oder Mythen beeinflusst wird (vgl. Quintana 2010a:73) *(vgl. Kap. 3.5 zu Nadar)*.

Ein weiterer Fokus der aktuellen Dokumentarfilmproduktion sind Transforma-tionsprozesse im städtischen und ländlichen Raum (*En construcción, De Nens* u.a.), die Reckwitz (2010) als typische Folgeerscheinung der Ästhetisierung unserer Gesellschaften beschreibt. Insbesondere Barcelona hat sich seit Ende der 1980er Jahre, auch bedingt durch Großereignisse wie die Olympischen Spiele 1992, sehr verändert. Vieles wurde auch gewaltsam umstrukturiert. Auf diese Weise ist Barcelona zu einer der touristisch am erfolgreichsten vermarkteten Städte der Welt geworden. Für die Bewohner_innen der Stadt brachte das auch viele Schattenseiten mit sich. Viele Filme sind ein Versuch, die Geschichte der von der Modernisierung überrollten Viertel zu erzählen und festzuhalten und Fehlentwicklungen anzuprangern.[133]

---

[132] Quintana (2010a) bringt einige Beispiele: Die Bombardierungen von Barcelona in *Mirant al Cel/Mirando al cielo* (Jesús Garay, 2008); der Überlebenskampf der Maquis in *La guerilla de la memoria* (Javir Corcuera, 2002); der anarchistische Freiheitskampf, der durch die *Transición* in Vergessenheit geriet, in *Buenaventura Durruti, Anarquista* von Comolli und *Vivir de pie. Las guerras de Cipriano Mera* (2009) von Valentí Figueras; der Überlebenskampf der Künstler_innen im Franquismus in *Las cajas espanolas* (Alberto Porlán, 2004), die Geschichte der kommunistischen Exilanten, die in Russland aufgenommen wurde in *Los niños de Rusia* von Jaime Camino (2001) oder in *Bucarest, la memoria perdida* (2008) von Albert Solé (vgl. Kap.

[133] Weitere Filme zu städtischen Transformationsprozessen: *El taxista ful* (Jo Sol/Kollektiv Dinero gratis, 2005); *Barcelona capital* (Oscar Sanchez 2007), *Can Tunis* (Paco Toledo/Gonzalez Morandi 2006); *Troll* (Jose Gonzalez Morandi, Eva Serrats 2005); *Xavo Xavi* (Oscar Pérez); *La lucha por el espacio urbano* (Jacobo Sucari 2006); *Estira i arronsa/Tira y afloja* (Pau Fenollosa 2006); *El somni* (Christophe Farnarier, 2009).

4.2 Einleitung Fallanalysen

Als ich mit meinen Recherchen zu diesem Projekt gerade erst begonnen hatte, fuhr ich 2008 zur Ideenfindung auf das Dokumentarfilmfestival *Documentamadrid*[134]. Ich sah *Bucarest, la memoria perdida* (ES, 2008, 80‘) von Albert Solé, für den er kurz darauf den Goya für den besten Dokumentarfilm gewann; *Fotografías* (AR, 2008, 100‘) von Andrés di Tella; *El capitán* von Sebastián Mantilla (ES, 2007, 12‘); *El horizonte artifical* (ES, 2007, 35‘) von José Irigoyen; *Decíle a Mario que no vuelva* (UR, 2007, 82‘) von Mario Handler und *Para leer después de mi muerte/Read after my death* (ES/USA 2007, 73‘) von Morgan Dews, US-Amerikaner mit Wohnsitz in Spanien.

Danach war mir klar mit welcher Fragestellung ich mich auseinandersetzen wollte und, dass im Bereich Dokumentarfilm etwas in Bewegung geraten war, das mit meiner laienhaften Vorstellung davon, was Dokumentarfilm ist, wenig zu tun hatte. Begründungen für diese Entwicklungen im Dokumentarfilm habe ich auf den vorangegangenen Seiten aus mehreren Perspektiven angeführt. Ich habe außerdem einen auf meine Fragestellung fokussierten Einblick in die Geschichte des spanischen *Minor Cinemas* gegeben und die aktuellen Netzwerke und Infrastrukturen der spanischen Dokumentarfilmproduktion skizziert.

An dieser Stelle folgt nun die detailliertere Auseinandersetzung mit den Früchten meiner Recherchen der letzten Jahre, die auf diesem Festival im Mai 2008 ihren Anfang genommen haben und bis ins Jahr 2011 führen (mit einem Seitenblick auf 2012 und 2013). In diesen fünf Jahren hat sich viel verändert hat. Die Produktion von Filmen, die in mein Raster fallen, ist sprunghaft angestiegen. Das bestätigt mir, dass es sich bei den in dieser Arbeit behandelten Fragestellungen um relevante Fragen handelt. Es raschelt im Wald. Von der Randerscheinung ist der autobiografische Modus zu einem Darstellungsparadigma des Dokumentarischen geworden, das von Künstler_inne_n wie *Los hijos* oder Daniel Villamediana schon wieder hinterfragt, persifliert und dekonstruiert wird.

Bei einer längeren Recherchereise im Februar und März 2010 war ich noch von Mundpropaganda und der freundlicher Unterstützung vieler helfender Augen ab-hängig, um die besagten Filme ausfindig zu machen und Kopien von ihnen zu erhalten. Heute kann eine Vielzahl autoethnografischer oder auch anderer Filme spanischer Produktion im Internet gestreamt werden.

Die neuesten Produktionen kann ich zum Großteil in dieser Arbeit nur mehr im Überblick streifen, nicht aber so detailliert behandeln wie sie es verdient hätten. Repräsentiert sind sie in meiner Arbeit in erster Linie von *Andrés Duque* und *Los hijos*. Alles Weitere ist Stoff für

[134] Seit 2004 jährlich im Mai von der Stadt Madrid veranstaltetes Festival, das weniger auf die Tiefe, denn auf die Breite geht, und sowohl Dokumentarfilmkino als auch Reportagefilme in seinem Programm führt.

eine andere Forschungsarbeit, die hoffentlich schon geschrieben wird.

Es ist auffällig, dass die Produktion autoethnografischer Dokumentarfilme in Spanien etwas später begonnen hat als anderswo. Erste Anfänge finde ich in den späten 1970er Jahren. Ich denke dabei an *Canciones para después de una guerra* (1973) von Basilio Martín Patino, *El sopar* (1974) von Pere Portabella oder *El encargo del cazador* (1990) von Joaquím Jordà. Manche zählen je nach Großzügigkeit der Definition auch *El desencanto* (1976) von Jaime Chávarri dazu (vgl. historischer Abriss Dokfilm. Spanien)

Ein neuerliches Aufleben zeichnet sich dann Ende der 1990er Jahre ab. Die Avantgarde Filmemacher_innen der 1970er und 1980er wurden als Lehrende der beiden stilbildenden Masterstudiengänge in Barcelona engagiert. Durch intensives Studium der Kinogeschichte und regelmäßige Gastauftritte relevanter Dokumentarfilmemacher_innen wie Jonas Mekas, Ross McElwee oder Alan Berliner suchte man Anschluss an internationale Tendenzen. Von Seiten beider Masterstudiengänge wurde wie ich dargestellt habe ein subjektiver und essayistischer Zugang zum Dokumentarfilm als Kunstform gelehrt, der sich in all diesen hier verzeichneten Produktionen niederschlägt.

Die Filme des von mir untersuchten Korpus würden zum Großteil eher in die zweite Gruppe von Jim Lanes Typologie *(vgl. Kap.3.3.2)* fallen: das autobiografische Porträt. Erst in den letzten 2 Jahren sind durch die zunehmende Konvergenz von Dokumentarfilmszene und Videokunst junge Künstler_innen bekannt geworden, die weniger eine Auseinandersetzung mit der Familiengeschichte pflegen, sondern mehr mit experimentellen Mitteln sich und ihr Verhältnis zur Welt in Szene setzen.

Ich würde auch vorsichtig die Spekulation wagen, dass die spanische im Gegensatz zur US-amerikanischen Kultur wesentlich mehr im Kollektiv funktioniert und insofern eher ein relationales, auf das Familienumfeld rückbezogenes Identitätsverständnis gelebt wird.

Wirklich in breiterer Zahl tauchen *1st Person Films* ab etwa 2005 auf. Im Anhang findet sich eine detaillierte Auflistung aller Filme spanischer Produktion, die ich finden konnte. Die Liste an relevanten Lang- und Kurzfilmen habe ich außerdem durch jene Film ergänzt, die Efren Cuevas in seinen beiden in der Einleitung erwähnten Artikeln (2011 & 2012) anführt.

Inbegriffen sind, wie ich ebenfalls in der Einleitung erklärt habe, Filme von Lateinamerikaner_inne_n, die in Spanien leben, arbeiten und ihre Filme produzieren: Pablo Baur (*Los pasos de Antonio, 2007);* Germán Berger Hertz (*Mi vida con Carlos*, 2010); Renate Costa (*Cuchillo de Palo*, 2010), Lupe Pérez García (*Diario Argentino*, 2006) und Andrés Duque (*No es la imagen, es el objeto*, 2008; *Color perro que huye*, 2011; *Ensayo final para utopía*, 2012).

Viele Filme entstanden im Rahmen der Masterstudiengänge der Universidad Pompeu Fabra de Barcelona und der Universidad Autónoma de Barcelona– in diesem Fall sind sie

meist von TV3 oder TVE koproduziert und kamen so neben der Teilnahme an Festivals auch sehr wahrscheinlich zumindest im katalanischen Fernsehen zur Ausstrahlung. Andere Videos wurden im Auftrag von Museen oder Galerien gedreht oder sind selbstproduziert.
Nur ein Teil der Langfilme wurde bisher auf DVD vertrieben (vgl. Liste im Anhang) und die wenigsten kann man im Internet – legal – streamen.[135] Anders verhält es sich bei den Kurzfilmen (vgl. Liste im Anhang), die fast zur Gänze frei zugänglich sind. Ich bitte Leser_innen dieser Arbeit, sich bei Interesse an mich zu wenden und ich kann einen Großteil der Filme nach Rückfrage mit den Regisseuren und Regisseurinnen zur Verfügung stellen.
Für die folgenden sechs Fallanalysen habe ich Filme gewählt, die **folgenden Kriterien** entsprochen haben:

I.

Es sollte, **erstens,** das gesamte Spektrum der Annäherung an den autoethnografischen Film repräsentiert sein, von der fürs Fernsehen bestimmten Dokumentation bis zum nur auf Festivals vertretenen Avantgardfilm, vom Kurzfilm bis zum konventionellen Langfilmformat:
Fallanalyse 1, *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004) *(Kap. 4.3),* ist der erste Film, der als autobiografischer Dokumentarfilm vermarktet und diskutiert wurde und hatte sowohl was Preise auf internationalen Festivals, als auch seine Diskussion in wissenschaftlichen und journalistischen Artikeln betrifft, ein enormes Echo. Er repräsentiert außerdem das Kino der Ursprünge, das als Marke Barcelona das Bild des neuen spanischen Dokumentarfilmkino international prägte und in Spanien aus verschiedenen Gründen kontrovers diskutiert wurde *(vgl. Kap. 4.1).* Drittens dient mir El cielo gira auch dazu, mir über Catherine Russels Überlegungen zu *Experimenteller Ethnographie* als utopistischer Science Fiction Gedanken zu machen.
Fallanalyse 2, *Bucarest, la memoria perdida* (Albert Solé, 2008) (*Kap. 4.4*), ist von allen hier behandelten Filmen der, der am wenigsten im Kunstfeld anzusiedeln ist, sondern eher ein televisives Register bedient. Solé gewann für diesen Film über seinen Vater, den *Transiciónspolitiker* Jordi Solé Tura, 2008 den Goya für den besten Dokumentarfilm und hat für den spanischen Markt sicher maßgeblich dazu beigetragen, dass der performative oder autobiografische Modus zu einer Darstellungskonvention wurde. Ich kontextualisiere die Detailanalyse mit *Mi vida con Carlos* (Germán Berger Hertz, 2010), da dieser Film auch eine Hommage an den Vater und an die von Utopien getragene Generation der 1968er ist. Narrativ ist *Mi vida con Carlos* ebenfalls nach Prinzipien des *Storytellings* aufgebaut und repräsentiert in meinem Korpus die große Gruppe von in Spanien lebenden und arbeitenden Lateinamerikaner_inne_n. Sie haben ihre Ausbildung und ihr Netzwerk in Spanien und be-

[135] Filmin.es bietet eine große Bandbreite an Dokumentarfilmen, darunter auch autobiografische, zum Online-Verleih an – allerdings nur innerhalb Spaniens.

handeln meistens in Koproduktion mit lateinamerikanischen Produktionsfirmen insbesondere Themen der *Postmemoria* (vgl. dazu Quílez 2008).

Fallanalyse 3, *Retrato* (Carlos Ruiz, 2004) *(Kap. 4.5.)*, erschien mir wegen Ruiz Arbeit mit Körper und Performativität erstens ästhetisch gesehen relevant – insbesondere auch in der Kontrastanalyse mit *Función de Noche* (Josefina Molina, 1981).[136] Zweitens handelt es sich hier um einen Film, der als einer der wenigen nicht im Umfeld der Masterstudiengänge entstanden ist, selbstproduziert wurde und trotz einer Prämierung als bester spanischer Fim bei Documentamadrid sehr schnell wieder in Vergessenheit geriet. *Familystrip* (Luis Miñarro, 2009) ergänzt das Panorama der Porträts der spanischen Nachkriegsgeneration.

Fallanalyse 4, *Nadar* (Carla Subirana, 2008) (Kap. 4.6.), *La madre que los parió* (Inma Jiménez Neira, 2008) und *La memoria interior* (María Ruido, 2002) (Kap. 4.6.) repräsentieren die Aufarbeitung der spanischen Zeitgeschichte mit Mitteln des Neuen Dokumentarfilms wie ich sie im Kapitel 3.2.4 diskutiert habe. Am Beispiel dieser Filme diskutiere ich außerdem die Bedeutungsverschiebung der *Private Voice,* wie auch in Kapitel 3.3. dargestellt.

Fallanalyse 5, *Color perro que huye* (Andrés Duque, 2011) sowie die Diskussion der Kurzfilme von Elías León Siminiani und Daniel Cuberta sind in dieser Arbeit die Vetreter der in Kapitel 4.1. detailliert definierten *D-Generación*, digitales, selbstproduziertes Dokumentarfilmkino von Kreativsubjekten am Rande der ohnehin schon randständigen Dokumentarfilmindustrie.

Fallanalyse 6, *Los materiales* (Kollektiv *Los hijos*, 2010) schlägt einen dramaturgischen Bogen zurück zu *El cielo gira* und repräsentiert jene Filme, in denen das ich nur mehr durch einen Zerrspiegel erkennbar ist. Ein Kollektiv, das einen Nicht-Film aus den Abfällen eines Erinnerungsfilms à la Mercedes Alvarez *El cielo gira* macht: Ist das noch autoethnografisch? *Los materiales* wirft in erster Linie Fragen über die Weiterentwicklung dieser Selbsttechnik auf.

II.

Ich habe, **zweitens**, wie schon in der Einleitung erwähnt habe, auch Filme in die nun folgende Überblicksdarstellung verwiesen, die von bereits arrivierten Regisseur_inn_en stammen. Konkret denke ich an *Guest* (2010) von José Luis Guerín und vor allem an *Monos como Becky* (1999), *Más allà del espejo* (2005) und *El encargo del cazador* (1990) von Joaquim Jordà. Die Filme des Vaters oder Großvaters der aktuellen Dokumentarfilmbewegung sind zwar vielleicht nicht im eigentlichen Sinn autoethnografisch, beinhalten aber oft autobiografische Elemente, indem Jordà die behandelten Inhalte zu seiner eigenen Person und Geschichte in Verbindung setzt *(vgl. Kap.4.1.4.4).* Beiden wurde aber in Kapitel 4.1. zur

[136] Die Idee dazu stammt aus Elena Oroz Besprechung von Retrato in Blogs&Docs.

Geschichte des *heterodocsen Minor Cinema* in Spanien viel Platz eingeräumt.

III.

Drittens existiert bei dieser Art von Filmen natürlich immer das Problem der Verfügbarkeit. Es ist nicht immer einfach, tatsächlich eine Kopie der Filme zu erhalten, ohne die es schwierig ist die Filme wirklich genau zu analysieren.

IV.

Viertens wäre es unehrlich, in einer Arbeit wie dieser nicht zu erwähnen, dass jede Auswahl subjektiv ist und eine Frage impliziter Kriterien. Wie schon in der Einleitung erwähnt interessierte mich an diesen Filmen am meisten, wie eine Auseinandersetzung mit Identität und Selbstsein aussehen kann, außer mit Mitteln der Narration und welche Rolle dabei die Digitalisierung spielt. Und es interessierte mich die Frage, was mit dem Utopischen passiert, wenn der Dokumentarfilm zur Nabelschau wird. Ich habe Filme gewählt, von denen ich mir erwartete, dass sie eine spannende Auseinandersetzung mit diesen Fragen ermöglichen.

4.2.1 Überblicksdarstellung

In diesem in jedem Fall zu kurzen Überblick über die gesamte Produktion autoethnografischer Dokumentarfilm in Spanien habe ich mich neben eigener Recherchen auch auf Efren Cuevas (2011 & 2012) Forschung gestützt. Er hat Filme besprochen und gesichtet, die ich nicht kenne und umgekehrt.

Cuevas (2011) führt mehrere Gründe dafür an, warum seinem Eindruck nach der autobiografische Dokumentarfilm erst so spät in Spanien ankam:

Erstens meint er, dass viele Standardfilme in Spanien lange nicht bekannt waren und erst durch die beiden Masterstudiengänge und durch einige Retrospektiven etwa zu Berliner oder Ross McElwee bekannt wurden. Als weiteren Grund nennt Cuevas, dass es keine namhaften Regisseure und Regisseurinnen gab, die sich in diesem Modus versuchten und die vielleicht als Vorbild wirken hätten können. Ausnahmen sind in Ansätzen Guerin oder Jordà, aber eben auch nur in Ansätzen. Er meint, alle kanonischen Dokumentarfilme Spaniens seien sehr realistische Filme und stünden in einer Linie mit der Tradition des Realismus in Kunst und Literatur, von Murillo bis Antonio López, vom Pícaroroman bis Miguel Delibes „which may also help to explain that scarcity of first-person documentaries, since their foregrounding of subjectivity might seem to clash with that tradition of realism in narrative and representational arts“ (ebda.). Ich denke im vorangegangenen Kapitel 4.1. habe ich versucht dennoch zu zeigen, dass es subjektive, dekonstruktivistische, metareflexive Dokumentarfilme in Spanien immer gegeben hat, die aber möglicherweise bis vor wenigen Jahren zu wenig beachtet wurden.

Monos como Becky (Joaquim Jordà, 1999) war gemeinsam mit *El encargo del cazador*

(1990) desselben Regisseurs der erste Film in Spanien, der eine autobiografische Perspektive beinhaltet und klar dem performativen Modus zuzuweisen wäre, auch wenn der Film nicht so präsentiert wurde. Wie schon im Überblickkapitel zu spanischem Dokumentarfilm beschrieben, handelt der Film von der Geschichte der Psychiatrie am Beispiel des bekannten portugiesischen Psychiaters Edgas Moniz, Erfinder der Lobotomie. Dem wird eine kleine Gruppe von psychisch Kranken in der Counidad Terapeutica de Malgrat gegenübergestellt. Diese Gruppe wird ein Stück über Moniz aufführen. An diesem Theaterprojekt sind Jordà und sein Team aktiv beteiligt. Nachdem Jordà selbst kurz davor einen Gehirnschlag erlitten hatte, identifiziert er sich in besonderer Weise mit den Kranken. Diese Perspektive verstärkt sich noch in *Más allà del espejo* (Jordà, 2005), der erst nach dem Tod Jordàs seine Premiere hatte. Im Mittelpunkt stehen Personen, die an Agnosie oder Alexie leiden. Jordà hat dieselbe Krankheit und ist in doppelter Funktion vertreten: als Interviewer, der durch den Film führt und als Betroffener, der mit seinen Protagonist_inn_en auf gleicher Ebene über gemeinsame Probleme diskutiert. Immer wieder kommt es auch zu Rollenwechseln und er überlässt ihnen das Fragen.

Monos como Becky und *Más allà del espejo* entstanden bereits im Rahmen des *Masters en Documental de Creación* der Universidad Pompeu Fabra. In diesem Umfeld setzte sich eine immer essayistischere und subjektivere Herangehensweise an das dokumentarische Genre durch. Die Anfänge waren jedoch verhalten.

Wie *El cielo gira* (2004), der erste Film, der in Spanien als autobiografisch vermarktet wurde, entstand *Fuente Alamo, la caricia del tiempo* (2001) von Pablo García als Porträt eines kleinen Dorfs. Die Diegese umfasst einen langen Sommertag während dem eine undefiniert bleibende beobachtende Instanz das Leben im Dorf begleitet: die Jugendlichen schlagen den heißen Augusttag mit einem Ausflug ans Wasser tot, Bauern und Schafhirten werden bei der Arbeit, die Alten auf dem Weg in die Kirche festgehalten. Abends findet das alljährliche Dorffest statt, das alle am Dorfplatz vereint. Eine Intimität zu den gefilmten Akteur_inn_en ist spürbar. Erst der Paratext zum Film erklärt woraus diese resultiert: Es handelt sich um Garcías *Pueblo*, den Ort seiner Kindheitssommer aus dem seine Eltern abstammen. Die gefilmten Personen sind also Freunde, Freundinnen und Verwandte, zu denen er ein Naheverhältnis hat. Im Film wird diese Verbindung aber nicht enthüllt. Es ist offensichtlich nicht so zentral für den Regisseur, das zu zeigen. „The first person perspective is suppressed, but nonetheless ‘felt’“ fasst Cuevas (2012) zusammen, der *Fuente Álamo* in seinen Überblick über den autobiografischen Dokumentarfilm in Spanien aufgenommen hat, weswegen ich ihn hier auch erwähne.

Auch der weitaus bekanntere Marc Recha produzierte im Rahmen des Masters *Días de agosto* (2006), einen schwer definierbaren Film zwischen fiktionalem Roadmovie und Doku,

der ihn und seinen Bruder zeigt wie diese während einer Schaffenskrise Rechas ihren VW-Bus packen und damit in die katalonischen Berge reisen. Recha arbeitet zu dieser Zeit an einem Dokumentarfilm über den Journalisten und Anarchisten Ramón Barnils, ist jedoch in den Recherchen gefangen. Während der Reise mit seinem Zwllingsbruder auf den Spuren des Journalisten begegnen sie einer Reihe von Menschen und werden mit der Geschichte der eigenen Familie konfrontiert. Die Irrwege der beiden durch eine pittoreske und meist menschenleere Landschaft sollen außerdem auf einer allegorischen Ebene Rechas geistige Suche nach einer Struktur und Klarheit für seinen Film repräsentieren.

La casa de mi abuela (Adán Aliaga, 2005) erzählt das Leben einer alten Frau und ihrer Enkeltochter, die in den Ferien bei ihr lebt, weil ihre Eltern arbeiten müssen. Das Haus der Großmutter steht aber vor dem Abriss. Es soll ein Wohnblock auf das Grundstück kommen. Die Geschichte ist aus der Perspektive der Enkeltochter Marina gefilmt, die einen magischen Blick auf den Alltag mit der Großmutter zu haben scheint. Daraus erklärt sich auch der Titel, meint man, aber auch Aliaga selbst ist ein weiterer Enkelsohn der mürrischen alten Dame. Auch hier ist die autobiografische Komponente nur aus dem Kontext ersichtlich. Der Film wurde auch nicht so vermarktet.

Schon deutlicher wird der autobiografische Bezug in *Yo soy de mi barrio* von Juan Vicente Cordoba (2002), ein Kurzfilm über das Viertel in dem der Regisseur aufgewachsen ist: Entrevías in Madrid. “Hay tres cosas que no eliges: los padres, los hermanos y el barrio”. Das Viertel unterliegt durch Stadterneuerungsmaßnahmen einem großen Wandel. Cordoba versucht mit dem Film seine Geschichte festzuhalten, die eng mit der eigenen Familiengeschichte verknüpft ist (vgl. Cuevas 20119.

Der Großteil aller weiteren Filme lässt sich Lanes Modus des Familienporträts zuordnen *(vgl. Kap. 3.3.2).* Einige eher konventionell gestrickte Dokumentationen lassen die autobiografische Ebene nur für Informierte aus dem Paratext durchscheinen wie insbesondere *Cuadernos de contabilidad de Manolo Millares* (Juan Miguel Millares, 2005) Der Film präsentiert sich als klassisches Biopic Porträt des kanarischen Malers Manolo Millares. Im Film selbst wird nicht erwähnt, dass der Regisseur Juan Miguel Millares mit dem Maler verwandt ist. Die Leitfigur der Erzählung ist eine der Töchter, die aus dem Off das Tagebuch des Vaters verliest. Darüber hinaus gibt es Interviews mit diversen Familienmitgliedern.

Amor San Juan (Luis Misis, 2006) ist ein Porträt der Großmutter des Regisseurs ausgehend von Tonbändern, auf die sie persönliche Erfahrungen gesprochen hat und dem Haus, in dem sie gelebt hatte und das abgerissen werden soll. Cuevas (2011) vergleicht diesen Film, den ich persönlich nicht kenne, mit *Bucarest, la memoria perdida* wo ebenfalls der Sohn, gleichzeitig Erzähler und Regisseur des Films, durch die Geschichte des eigenen Vaters führt. Trotzdem steht nicht er im Vordergrund sondern die Geschichte des Vaters und

seiner Mitkämpfer_innen *(vgl. Kap. 4.4).*

Ebenfalls detaillierter gehe ich im folgenden Analyseteil ein auf *La memoria interior* (María Ruido, 2002), *Familystrip* (Lluis Miñarro, 2009) und *Retrato* (Carlos Ruiz, 2004). Brandaktuell ist hier noch *Pepe, el andaluz* (2012) von Alejandro Alvarado und Concha Barquero zu ergänzen, der derzeit auf internationalen Festivals läuft und der bei Documentamadrid 2013 den Preis des besten spanischen Dokumentarfilms gewann. Pepe el andaluz ist ähnlich wie *Nadar* oder *La madre que los parió* die Rekonstruktion eines anwesenden Abwesenden, der Figur des Großvaters. Alvarado wurde als Kind erzählt, sein Großvater sei gestorben. Später erfährt er, dass Pepe in Wirklichkeit nach dem Krieg auf der Suche nach Arbeit nach Argentinien emigriert ist und nie wieder von sich hören ließ. Die Großmutter musste ihrerseits auswandern, um sich und die Kinder durchzubringen.

El horizonte artificial (José Irigoyen, 2007) basiert wie *Detesto el sentimentalismo barato* (Jorge Torregrossa, 2003) und *Dreamers* (Felix Viscarret, 1998) (Vgl. Kap. 4.3.1) auf Amateurvideos, die von einer Voiceoverstimme in der ersten Person begleitet werden.

Ebenfalls mit Footage aus dem Familienarchiv arbeitet *Haciendo memoria.* Der Kurzfilm ist Teil von *Entre el dictador i io* [137] (2005) einer Auftragsarbeit anlässlich des 30. Todestags Francos an der insgesamt sechs Regisseurinnen und Regisseure eingeladen waren über ihr Verhältnis zum *Caudillo* zu reflektieren. Alle sechs sind kurz vor Ende oder nach der Diktatur geboren, haben also keinen direkten Bezug zum Franquismus.

Sandra Ruesga montiert auf der Bildebene Homevideosnntäglicher Familienausflüge, die sie mit ihren Eltern etwa im *Valle de los Caídos* zeigen. Auf der Tonspur sind Telefonate mit den Eltern mitgeschnitten, in denen die Regisseurin diese hartnäckig un mitunter recht rüde dazu nötigt sich dafür zu rechtfertigen. Auch die restlichen Kurfilme von *Entre el dictador y yo* bewegene sich innerhalb eines autobiografischen Registers: Juan Barrero erinnert sich an den Besuch von Francos Jacht Azor, die irgendwo nahe Burgos neben einem Motel gestrandet ist. Bei Elia Urquiza hört man aus dem Off die Erinnerungen der Großmutter, während auf der Bildebene das Stadtbild von Santander nach Relikten aus dem Franquismus gescreent wird. Die Regisseurin wird, genauso wie Raul Cuevas in seinem Film, häufig fündig. Cuevas besucht Bell Viatge, das Viertel in dem er aufgewachsen ist. Es ist eine typische Wohnblocksiedlung wie sie aus Almodovar-Filmen bekannt ist, franquistischer Wohnbau für die Migrant_inn_en vom Land. Auch hier noch Insignien der früheren Zeiten, der besseren Zeiten wie manche der Bewohner_innen meinen, die Cuevas zu ihrer Einstellung zu Franco befragt. Guillén Lopez verschränkt ein Gespräch mit seinem Großvater mit Familienvideos und Erinnerungen an Franco. Rovira besucht ihr *Pueblo*, in dem ihr Großvater

[137] Ruesga, Sandra/ Juan Barrero/ Guillem López/ Elia Urquiza/Raúl Cuevas/Mónica Rovira (2005). *Entre el dictador i jo*. Spanien:60'.

während der Diktatur Bürgermeister gewesen ist und versucht mit Familienangehörigen über die Franco Zeit zu sprechen.

Raul Cuevas, Absolvent des Masters an der Universidad Pompeu Fabra und Teil des Filmteams von *El cielo gira*, verantwortet einen weiteren autobiografischen Kurzfilm: In *Con Sandra* (2010) entsteht aus der Idee, einen Film über die Beziehung zwischen seiner Mutter und seiner Schwester Sandra zu drehen, ein Porträt der Mutter und darüber wie diese mit dem wichtigen Detail umgeht, dass Sandra mit Down Syndrom geboren ist.

> Lo que empezó con la intención de ser un acercamiento a mi hermana ha acabado siendo un documental sobre mi madre, sobre el drama que supuso el nacimiento de Sandra y sobre una relación madre-hija marcada por el amor y la necesidad mutua. Y me gustaría pensar que también es un documental sobre la entrega, la dedicación, el esfuerzo y la recompensa que significa, siempre, el hecho de ser madre (Cuevas Vimeo Kanal)

Auch in Laura Reinóns Film *Vanesa i Amadeu* (2010) geht es um eine Schwester mit Down Syndrom. Hier widmet sich der Film speziell der Liebesbeziehung der Schwester mit Amadeu, der ebenfalls Down Syndrom hat, und setzt sich damit auseinander, wie der Rest der Welt mit dieser besonderen Liebe umgeht. *Vanesa i Amadeu* ist wie *La madre que los parió* (Inma Jiménez Neira, 2008) ein Abschlussfilm des Masters der Universidad Autonoma de Barcelona.

Noch ein weiterer autobiografischer Film ist in diesem Zusammenhang entstanden: *Ja tornes a gravar* (2008) von Francina Verdès behandelt ähnlich wie *Nadar* (Carla Subirana, 2008) oder *Bucarest, la memoria perdida* (Albert Solé, 2008) die Alzheimerkrankheit der während des Drehs verstorbenen Großmutter und die Belastung, die die Erkrankung für die restliche Familie bedeutet.

Vom bereits genannten Raul Cuevas wurde auch *O meu germà és carnisser* (2010) von Imma Serra mitproduziert. Auch hier geht es um die Beziehung zur Kernfamilie. Ein Porträt ihres Bruders dient Serra sich über ihre Herkunft zu befragen und darüber, wie diese die Vorstellungen von einem gelungenen Leben beeinflusst.

> „Para descubrir muchas cosas que cuesta preguntar a un hermano como qué piensa, qué lo motiva, cuáles son sus ilusiones, qué nos une y que nos separa, necesitaba presentarme con la cámara a su propio territorio, la carnicería."

Neben den Auswirkungen insbesondere von Krankheit und besonderen Bedürfnissen eines/einer Angehörigen auf das Familiengefüge ist ein weiteres sehr rekurrentes Thema die Auseinandersetzung mit dem politischen Engagement naher Familienangehöriger. Neben *Bucarest, la memoria perdida* und *Nadar* trifft das auch auf aktuelle Filme lateinamerikanischer, aber in Spanien wohnhafter Filmemacher_innen zu: *Mi vida con Carlos* (Germán Berger Hertz, 2010) (*vgl. Kap.4.4*) und *Cuchillo de Palo* von Renata Costa (2010) sowie ein Kurfilm einer Spanierin, der in den USA entstand: *Rediscovering Pape* (María Royo, 2009).

Insbesondere Argentinien hat im Gegensatz zu Spanien eine große Produktion von Filmen der sogenannten *Segunda Generación*, von Kindern von *Desaparecidos*, die über ihre Familiengeschichten Filme gedreht haben (vgl. dazu Quílez 2008). Vielleicht erklärt sich daraus, dass auch in Spanien lebende Argentinier_innen auf diesen Modus zurückgreifen: Lupe Perez García *Diario Argentino* (2006) und Pablo Baurs *Los pasos de Antonio* (2007). Von Pablo Baur gibt es außerdem einen autobiografischen Kurzfilm *El conserje* (2010). *Diario argentino* (2006) ist wie auch *Cuchillo de Palo* eine Produktion des *Masters en documental de creación*. Pablo Baur ist Absolvent und Lehrender des Masters der Universidad Autónoma de Barcelona.

Während Pérez Garcias Film aber durchaus politische Anliegen verfolgt, ist letzterer eher kontemplativ: Baur verfolgt die die täglichen Wege seines Großvaters Antonio durch Cordoba (Argentinien). Auch hier Baur selbst nicht sichtbar, auch wenn man ihn hin und wieder sprechen hört. Es wird aber durch ein Insert darauf hingewiesen, dass eine Verwandtschaftsbeziehung zwischen Filmendem und Gefilmten besteht.: „This film follows my grandfather's footsteps along the streets of Córdoba. He had promised he would walk every day to the local church. For four years, I walked beside him with my camera.' Der observative Modus wird gebrochen durch den familiären Blick des Filmenden.

Diario Argentino ist die Geschichte eines Besuchs der in Barcelona lebenden Filmemacherin Lupe Pérez García in ihrer Heimat Argentinien. Sie, ihr Mann und ihre zwei Söhne beschlossen im Zuge des Zusammenbruchs der argentinischen Wirtschaft 2001 nach Spanien zu ziehen. Die physische Reise in ihr Herkunftsland und die eigene Familienvergangenheit wird begleitet von einer historischen Reise in die jüngste politische Geschichte Argentiniens.

Eher mit Alltagsgeschichte setzen sich neben *Retrato, La madre que los parió* oder *La memoria interior* auch *Le Temps et la Distance* (François Gurgui, 2001), *El recolector de recuerdos* (2010) und *Memorias, norias y fabricas de lejía* (2011) von María Zafra auseinander. In Laia Ramos beiden Filmen *Vida por venir* (2006) und *Sempre una estranya* (2008) steht die Binnemigration der Familie der Regisseurin zwischen Gallizien und Katalonien im Zentrum. Diese beiden letzten Filme fallen allerdings eher in den Bereich des Videoessays, während die davor genannten sehr konkret und klar ins konventionelle dokumentarische Register passen. Nicht so *Bs.As* (1999-2006) des in Spanien recht bekannten Experimentalfilmers Alberte Pagán über das Hin- und Her seiner gallizischen Familie und deren Nachkommen zwischen Argentinien und Gallizien, Querbezüge zwischen gestern und heute.

Erst an dieser Stelle folgen einige Beispiele für Filme der sogenannten *D-Generación*, tagebuchartige Notizen und Fragmente: Neben den genauer analysierten Andrés Duque (*Co-*

lor perro que huye, 2011; *Ensayo final para Utopía*, 2012; *No es la imagen es el objeto*, 2006), Dani Cuberta (*Que hago yo aquí?* 2006; *La historia de mi vida*, 2010) und León Siminiani (*Límites: primera persona*, 2009; *Los orígenes del marketing*, 2010 und *Mapa*, 2013) kann ich an dieser Stelle leider nur kurz auf *True Love* (2011) von Ion de Sosa verweisen, auf *Autoretrat* (4') von Joan López Lloret (2008) oder *Diario Ruso* (2011) von Jorge Tur.

Ebenfalls nicht berücksichtigt habe ich das Projekt *Correspondencias/Correspondenciès* (2005-2011) das im Auftrag des CCCB entstanden ist: Filmische Konversationen von spanischen Filmemachern mit internationalen Filmemacher_inne_n: Isaki Lacuesta mit Naomi Kawase (2008-2009); José Luis Guerin mit Jonas Mekas (2009-2011); Víctor Erice mit Abbas Kiarostami (2005-2007); Albert Serra mit Lisandro Alonso (2011); Jaime Rosales mit Wang Bing (2009-2011); Fernando Eimbcke mit So Yong Kim.[138]

Mit *Guest* (2010) hat Guerin ein weiteres filmisches Notizbuch veröffentlicht (vgl. Kap. 4.1.4.5).

> „La película se puede ver como un catálogo de películas posibles, de proyectos que un cineasta puede ir soñando, casi de películas que se pueden intuir o esbozar, pero también se puede ver como tejido de correspondencias" (Guerín, in: Losilla/Monterde 2010:15).

Der Cineast ist nur gespiegelt über seine Motive sichtbar. Er ist ein Flaneur, der seine Entdeckungen und Zufallsbegegnungen auf einer Reise von Filmfestival zu Filmfestival mit der Kamera einfängt, um daraus einen tagebuchartigen Film der möglichen Filme zu gestalten.

Als letzte Tendenz ist ein wieder anders geartetes Metakino zu nennen. Beispielhaft dafür analysiere ich *Los materiales* (2010) von *Los hijos*. Daneben gibt es aber noch weitere interessante Filme, insbesondere: Oliver Laxes *Todos vós sodes capitáns* (2010) [139], das bei der *Quinzaine des Réalisateurs* in Cannes 2010 mit dem FIPRESCI Preis ausgezeichnet wurde, und *La vida sublime* (2010) von Daniel Villamediana.

Die marokkanischen Kinder mit denen Oliver Laxe in *Todos vos sodes Capitans* eigentlich einen partizipativen Filmworkshop geplant hat, im Rahmen dessen ein Film entstehen soll, rebellieren gegen den autoritären Regisseur, proben den Aufstand und werfen ihn aus dem Team. Erst dann, wieder hinter der Kamera statt vor ihr, kann er sich selbst finden, sich in ihre Position versetzen und lässt sich von ihren Regeln verführen: Er lernt zu verlernen und wieder wie beim ersten Mal zu sehen.

Daniel Villamedianas zweiter Langfilm nach *El brau blau*, *La vida sublime* (2010), wird in der Hauptrolle wieder vom Cousin des Regisseurs Victor Vázquez bestritten, der eine Mi-

[138] Ballò, Jordi/CCCB (2011): *Correspondencia(s) – Correspondence(s) – Correspondance(s)/ Todas las cartas.* Ausstellungskatalog und 5 DVDs. CCCB/Intermedio.

[139] Für eine ausführlichere Besprechung vgl. das Porträt des Künstlers in der Reihe *Apuestas del Futuro* der *Cahiers du Cinema España*: Benavente 2011.

schung ist aus Schauspieler und Charakter, aus echt und erfunden. Sie befinden sich auf den Spuren ihres Großvaters, der aus unbekannten Gründen nach Ende des Bürgerkriegs von Castilla nach Cádiz reiste.

> „Rehace este camino para encontrara las huellas de un itinerario misterioso, inasible, que es tambien un trayecto hacia la redención del presente y del cine, así como de una cierta tradición cultural española que se quiere reivindicar. (Losilla 2010:24).

Nachdem es nicht möglich ist, die Erlebnisse des Großvaters zu rekonstruieren wird der Großvater genauso wie die Ereignisse damals neu erfunden und in unterschiedliche Personajes verwandelt. „Como el propio cine pues el abuelo representa el cine, ya que puede ser cualquier cosa: boxeador, torero, devorador de boquerones…“ (Villamediana in Losilla 2010:25). Villamediana zeigt uns eine Reise in das Land des Mythos, nur um darauf zu stoßen, dass die Reise ewig dauern muss, weil der Mythos nur in der ständigen Bewegung existiert, der immer am Horizont ist. Das Autobiografische ist hier nur eine bestimmte Konvention des postcinematografischen Dispositivs mit dem beide Regisseure spielen und experimentieren. Die spanische Kultur bestehe aus zwei Adern – der esperpentischen und der melancholischen – und beide seien im Film vertreten.

Zusammenfassend dominiert im spanischen autoethnografischen Dokumentarfilm die Auseinandersetzung mit der spanischen Zeitgeschichte als Aufarbeitung der Erlebnisse und des Schweigens der Großelterngeneration. Man könnte von einem postmemorialen *Cine de los nietos* sprechen. Erst in den letzten Jahren entstehen Filme, die sich spielerischer und weniger ernsthaft mit dem eigenen Alltag der Filmemacher_innen auseinandersetzen.

4.3 FALLANALYSE 1: *El cielo gira* (2004). Allegorie und Ursprung.

4.3.1 Intro

Als der Dokumentarfilm zu Beginn der 2000er Jahre auch in Spanien boomte, war *El cielo gira* (2004) neben *En construcción* (2001) oder *Asaltar los cielos* (1999) ein wichtiges Aushängeschild dieses Booms. Nach wie vor ist der Film wahrscheinlich einer der international meist-prämierten Dokumentarfilme Spaniens überhaupt: Er gewann 2004 den ersten Preis beim *IDFA Amsterdam*, *Cine du Reel* in Paris und *BAFICI* von Buenos Aires. Erst nach der internationalen Anerkennung kam die nationale in Form begeisterter Kritiken in *El país* oder *El mundo*, die Mercedes Alvarez als Hoffnungsträgerin einer Erneuerung des spanischen Kinos feierten. Unterstützt wurde die Euphorie durch eine sehr wohlwollende Besprechung des sonst sehr wortkargen Víctor Erice. Wenn Mercedes Alvarez mit ihrem Erstlingsfilm zum Wunderkind wurde, waren Erice und José Luis Guerín ihre stolzen Tennisväter.

Anders die Reaktionen der *Minor Cinema* Szene, der gegenkulturellen und nicht-industriellen Filmemacher_innen und Kritiker_innen: Kostumbristisch, klassizistisch, konservativ, unoriginell, nicht zeitgemäß, beschönigend, das Landleben idealisierend, klischeelastig schimpften sie ihn.

So ergab sich die interessante Kombination, dass Mercedes Alvarez durch *El cielo gira*, der im Rahmen der ersten Edition des Masters der Universidad Pompeu Fabra produziert wurde, zwischen allen Stühlen zu sitzen kam: Innerhalb der Filmindustrie wurde der Film vor allem wegen seiner Hybrididentität zwischen Fiktion und Dokumentarismus als exotische und unkonventionelle Erneuerung des Repertoires spanischer Filmproduktion gefeiert. Außerhalb der Industrie, in der Kunst-, Avangarde- und Alternativfilmszene, die sich in diesen Jahren gerade neu konsolidierte, befand man einen Film, der in der Era des *Postcinema* klassisches, bazinianisches Kino, machte für alles andere als innovativ. Erneuerung, waren sich die Kritiker einig, geschah an anderen Fronten. Mercedes Alvarez wurde etwas überzeichnet formuliert zum Anti-subjekt der spanischen *Heterodocsos*.

Ich sehe Alvarez als Autorin an einer Epochenschwelle, die in Zeiten des *Postcinema* sehr erfolgreich modernes Retro-Kino macht. Diese Rolle plus die Tatsache, dass *El cielo gira* als autobiografischer Film vermarktet und rezipiert wurde, macht ihn zu einem idealen ersten Analyseobjekt meiner Fallstudien.

Ich habe im historischen Abriss zu spanischem Dokumentarfim beschrieben, dass es bereits in den 1970er Jahren Filme gab, die performative und autobiografische Elemente in formal sehr neuer ungekannter Weise umsetzten. Zur Erinnerung *(vgl. Kap. 4.1.3 & 4.1.4)*: Der erste performative Dokumentarfilm im eigentlichen Sinn ist nach Meinung von Josetxo Cerdán *El encargo del cazador* (1990) von Joaquim Jordà, ein Porträt seines verstorbenen

Künstlerfreundes Jacinto Esteve. 1999 folgte, bereits im Rahmen von Jordàs Einbindung in das Masterstudienprogramm der Universidad Pompeu Fabra, *Monos como Becky*: Jordà erzählt hier die Geschichte der modernen Psychiatrie indem er sich selbst und seine eigene Krankengeschichte in diese Erzählung einbindet.

Beide Filme geniessen innerhalb der *Minor Cinema* Szene Kultstatus. Darüber hinaus aber kennt sie kaum jemand. Durch Jordàs labyrinthisch-verzweigten Erzählstil sind seine Filme auch wenig massenwirksam. *El cielo gira* ist im Vergeich ein Film, der Einflüsse des *Minor Cinema*s aufgreift, dabei aber immer in einem Rahmen bleibt, der auch für „ungeübtes" Publikum attraktiv bleibt. Er enthält zumindest Elemente des performativen Dokumentarfilms, wie ich ihn im Theorieteil charakterisiert habe, weil er subjektive Aspekte eines gewöhnlich objektiven Diskurses hervorhebt (vgl. Nichols 1994:95).

Gleichzeitig ist *El cieo gira* aber eigentlich ein wandelnder Antagonismus zu allen gängigen Konventionen in der spätmodernen Kunst des ästhetischen Regimes. *El cielo gira* ist autobiografisch in einem sehr literarischen Sinn, ohne aber prozesshaft, erfahrungs- oder körperorientiert zu sein: Die Regisseurin schreibt sich in dem Film nur als Stimme ein, nicht aber mit ihrem Körper, noch mit einer als subjektiv erkennbaren Kameraführung.[140] Die Wahl des von der Regisseurin selbst gelesenen *Voiceover*s in der ersten Person, das den Film nur über die Tonebene emotional färbt, beschreibt Álvarez in einem Essay (Brief Gespräch mit Losilla) als unvermeidlich, bedingt durch ihren Respekt gegenüber ihr nahestehenden Menschen und gleichzeitig als Hommage an filmische Schulen[141], denen sie sich verbunden fühlt.

Inhaltlich handelt der Film, den Alvarez nur aus Gründen der mit dem Genre verbundenen Ausdrucksfreiheit Dokumentarfilm[142] nennt, von den letzten 14 Bewohner_inne_n der Dorfes Aldealseñor, gelegen im Hochland Kastiliens. Ihre Beziehung zum Dorf besteht darin, dass sie die Letztgeborene ist: nach ihr wurde kein Kind mehr in diesem aussterbenden Ort zur Welt gebracht und seine 800jährige Geschichte ist dabei zu Ende zu gehen. Auf einer abstrakten – sehr impliziten – Ebene kann er außerdem als Porträt ihres eigenen Lebens-

[140] „De todas las películas surgidas del máster en *Documental de creación* de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, *El cielo gira* es probablemente la que muestra un propósito más diferenciado y personal; también la que –junto con *Monos como Becky*, de Joaquín Jordá, y *En construcción*,de José Luis Guerin– suscita un debate más hondo respecto al tema de la incorporación al registro documental de formas que tradicionalmente han sido privativas de la ficción" (Erice 2005).

[141] Alvarez nennt Alain Cavalier, Chris Marker, Agnès Varda.

[142] Ihrem Verständnis nach ist „Documental" einen Schirmbegriff für ein formal und künstlerisch freies Filmemachen, das sich nicht so streng an die Regeln der Industrie halten muss. "Yo me inclino por el documental porqué es la opción que encuentro para liberarme de los corsés de la industria. Además es un camino sin recetas mágicas ni normas sagradas…cada uno inventa la forma de contar la realidad con su propia mirada. El cine ha llegado en una fase en la que parece que hay que responder a unos códigos predeterminados si quieres conectar con el público. Cuando lo apasionante es romperlos" (Reviriego 2006).

verlaufs gelesen werden:

> „La inocencia de la infancia, la juventud, las preguntas de la vida, la madurez, el desencanto. Sí, una de las tramas de *El cielo gira* hace ese recorrido. Desde la niñez, cuando se pisaban las huellas de los dinosaurios como en un juego de niños –a saltar, una, otra, una, dos... y tres– sin saber lo que eran todavía. Desde la visión inocente del pueblo, en otoño, entre la niebla de la imaginaciónyla fantasía de los fantasmas del palacio y las leyendas celtíberas, el pueblo encerrado en sí mismo y en paz, como una Arcadia feliz, hasta el desencanto de la madurez, cuando llega la guerra de siempre, los aerogeneradores, el hotel, y han desaparecido los fantasmas, los recuerdos y la niebla cálida e imaginaria de la infancia. Sí, hay ese recorrido personal y universal.“ (Álvarez in Losilla 2005).

Trotz Alvarez Verweisen auf den Essayfilm fehlt in *El cielo gira* die von mir im Theorieteil für das postcinematografische Dispositiv als so typisch beschriebene Reflexion der Produktionsbedingungen. *El cielo gira* suggeriert einen direkten, unvermittelten Bezug zwischen Realität und Darstellung. Zumindest spricht der Film nicht das Gegenteil an.

Er tut dies, so wird meine Argumentation sein, aber deshalb, weil die Idee des Mythos die Basis des Films ist. *El cielo gira* ist performativ, weil die Realität als Mythos dargestellt wird. Die Form verstärkt bzw. produziert erst die inhaltliche Aussage. Das Hauptinstrument zur Konstruktion einer mythischen Zeitlosigkeit oder Zeitenthobenheit ist die Allegorie, weshalb sich auch interessante Anschlusspunkte an Catherine Russels filmästhetische Studie „*Experimental Ethnography*: *The Work of Film in the Age of Video*“ (1999) ergeben. Performativ ist auch der theatrale Einsatz der Charaktere: Sie spielen sich selbst.

4.3.2 Überblick

El cielo gira beginnt mit der Aufnahme eines Ölbilds im Atelier des hyperrealistischen Malers Pello Azketa. Das Bild zeigt zwei Kinder am Ufer eines Staudamms. Sie starren ins Wasser. In seinen Tiefen meinen sie etwas zu erkennen, das gerade im Versinken oder vielleicht auch im Auftauchen begriffen ist. Die Momentaufnahme[143] erzeugt eine semantische Mehrdeutigkeit, auf der die Botschaft des Films aufbaut. Dieser *Freeze Frame* einer Situation erzählt die Geschichte zweier entgegengesetzter Bewegungen. Der Augenblick wird in Beziehung gesetzt zu einem retrospektiven Blick in die Vergangenheit oder einem prospektiven Blick in die Zukunft.

[143] Wir erkennen hier ein häufiges Motiv, das auch in *Retrato* oder in *Nadar* zur Anwendung kommt: ein „freeze frame“. In *Nadar* werden die Ereignisse rund um die Festnahme und Hinrichtung des Großvaters in der Nachkriegszeit in Form von Film-noir Szenen imaginiert, die gleichzeitig darauf verweisen, dass jede Form von Erinnerung ein Mythos ist. Während einzelne Szenen konventionell im Bewegtbild „gedreht“ sind, sind andere an die serielle Fotografie der 1960er Jahre angelehnt. Subirana zitiert als Referenz explizit Duane Michals. Zwischen den Bildern entstehen Lücken, die vom Zuseher mit Bedeutung zu füllen sind. Im Fall von *Retrato* sind die Aufnahmen der Eltern „bewegte“ Aufnahmen genauso wie die der Gegenstände und Fotografien in der elterlichen Wohnung. Doch erscheinen sie wie Standbilder während die Fotos durch den Schatten eines vor de Haus im Wind wiegenden Baums in Bewegung geraten.

Wir Zuschauer_innen werden in ein zeitliches *Entre-deux* (vgl. Imbert 2010) geschoben, das auf den unterschiedlichsten Ebenen den gesamten Film bestimmt. Das Bild und die Stimmung deuten auf das Leitthema des Films: Was passiert wenn eine Epoche zu Ende geht, und eine Neue noch nicht ganz angebrochen ist?

Abb. 15: Screenshot *El cielo gira* (00:00:45).

Dass *El cielo gira* mit einer Malerei beginnt, verweist auch auf die im *Performance* Kapitel *(vgl. Kap. 3.5)* beschriebene Suche spätmoderner Kunst nach der Bedeutung und Möglichkeit von „Stillness“: diese doppelte Bewegung, dieser Zwischenzustand ist ein Sehnsuchtsort der aktuellen Kunst.

Auf einer metakinematografischen „Klangebene“ wird das, was im Gemälde möglicherweise untertaucht, im Film wieder auftauchen: Der Film hat die Fähigkeit, die Vergangenheit festzuhalten und auf Zelluloid wiederauferstehen zu lassen, wie Bazin in „Die Ontologie des fotografischen Bilds“ (1946) beschreibt. Das ist die Magie des Kinos und der Fotografie.

Das Bild verrät noch etwas: Die Zeugen des Ereignisses sind Kinder. Den kindlichen Blick wiedererlangen zu wollen, ist was als weitere unerfüllbare Utopie den Film durchzieht. Die Filmemacherin sieht ihren didaktischen Auftrag gegenüber dem Publikum darin, uns zu helfen, wieder sehen zu lernen. Die Idealisierung des Kindseins ist ein wichtiger Bestandteil des aktuellen Kreativitätsdispositivs. Ich zitiere aus dem Ratgeberbuch *Living out Loud: Activities to fuel a creative life* (Smith 2003):

> „**Children possess this divine awareness.** They are naturally joyous and passionate. They also instinctively know what they want, and they find ways to act on their instincts, doing exactly what they want. Childhood memories carry us back to a time of inspiration, excitement, and joy. Re-creating childhood stories and myths allows us to remember a time when passion was foremost and to reconnect with our true selves – the part of ourselves that is not defined by family or financial and social obligations**[…] Starting to play again can induce fear.** Somewhere along the way you may have learned that play was frivolous and a waste of precious „work“ (i.e., moneymaking) time. It is a common belief in our culture that it is not possible to work and play at the same time. […] But finding and pursuing your passion will in the long run lead to a life that fulfills you in all ways. In the beginning you will be going

> against what our culture wants you to do. When you go outside the norm and take your own path, it is quite normal to have doubts about what you are doing. Find all the wonderful people in the world who will support you as you push past the fear to reclaim your playful self and find a new way of being“ (9-11).

Obwohl Mercedes Alvarez als antagonistisch wahrgenommen wird, ist ihr Film in meinen Augen ein Dokument für eine für unsere Subjektkultur sehr typische Sehnsucht nach einer Rückkehr zu den Ursprüngen und gleichzeitig für die Sicht auf die Kindheit als Ort der Inspiration und des „wahren Selbstseins“, von dem wir uns entfremdet haben. Wenn wir es wieder entdecken, können wir unsere Kreativität entfalten und zu neuen, auch im Sinn des therapeutischen Diskurses selbst-bestimmten Menschen werden, lautet die Heilsbotschaft.

Alvarez betont in Interviews ihre Ansicht, durch den Film könne man als Zuseher_in – in diesem konkreten Fall gemeinsam mit ihr selbst – seinen ersten Blick auf die Welt zurückerobern. Sie will dem audiovisuell übersaturierten Publikum ermöglichen, sogar ihm abverlangen, Film so wahrzunehmen, wie die ersten Kinobesucher_innen die Filme der Brüder Lumière wahrnahmen. Die Absicht der Regisseurin ist, sich von den konventionellen Formeln der filmischen Repräsentation zu entfernen, deren Selbstreferentialität sie kritisiert und als unproduktiv wahrnimmt, und zu den Wurzeln des Kinos zurückzukehren. Auch durch ein konstantes Ausloten der Grenze zwischen Realität und Fiktion soll der Blick des Zusehers oder der Zuseherin auf das Alltägliche erneuert und aufgefrischt werden. „El reto consistía en renovar la mirada sobre los elementos cotidianos junto al intento de trascenderlos, o al menos dejarles señales de ese intento, sin dirigir en exceso la mirada del espectador“ (Álvarez 2004:18).

Alvarez versteht, wieder im Sinne Bazins, das Kino als Mittel einer Wiederherstellung des unbefangenen Blicks auf die Welt oder wie Alvarez es in einem Interview ausdrückt, einer „recuperación de la mirada“. [144]

Mit diesen beiden Elementen – dem *Entre deux* (Imbert 2010) zwischen zwei Zuständen, Zeiten und Bewegungen und dem Blick, als wesentlichem Faktor der Bedeutungsproduktion und als Ort der Utopie, die nur das Kino versprechen kann – ist die Poetik von *El cielo gira* umrissen.

Wenn das Porträt der beiden Kinder am Rand des Staudamms als Prolog zum Film schon seine visuellen und thematischen Grundelemente zeigt, dann klärt die Tonspur über die Beziehung auf, in die die Filmemacherin sich selbst zur Erzählung setzt. Eine Frauenstimme, die wir aufgrund paratextueller Informationen als die Stimme von Mercedes Álvarez

[144] Alvarez setzt sich hier wie gesagt mit der sozialen Funktion des Kinos auseinander, die ihrer Meinung nach in einer Rückkehr zu den Ursprüngen des Kinos. Sie fordert also eine Politik der Darstellung, die den/die Zuseher_in insofern in die Verantwortung nimmt, als er selbst sehen muss, wie mit dem Blick eines Kinds: erforschend, neugierig, unbefangen und nicht wertend.

identifizieren, verliest einen Text, der an dieser Stelle beginnt:

> „Una vez fui a la casa del pintor Pello Azketa y me enseñó este cuadro. Dos niños se asoman al borde de un pántano, en cuyas aguas algo ha desaparecido o está a punto de aparecer. En aquella época yo planeaba visitar mi pueblo de origen, retratar a sus ultimos habitantes y arrancarles cuatro palabras. Diez años después quise volver a ver el cuadro. Debido a una enfermedad de la vista el pintor trabajaba ya con muchas dificultades. Y yo emprendí al regreso que ahora empieza" (00:00:39-00:01:27).

Victor Erice (2005) stellt in seinem lobenden Text zu *El cielo gira* die These auf, dass der Maler Peio Azketa als Alvarez Alter Ego fungiert. Sie ist also zwar selbst im Film nicht zu sehen, wird aber verkörpert durch die Persona dieses erblindenden Künstlers. Er ist ebenfalls noch kein „fantasma" wie die Dorfbewohner_innen und nicht Teil dieser mythischen Erzählung ist, sondern ein ein Chronist, der mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln in einem fast magischen Akt das Dorf festhält, bevor es (genauso wie sein Augenlicht) verschwindet.

Die Bewohne_innenr von Aldealseñor haben im Film beinahe keinen Außenkontakt und so entsteht fast der Eindruck, das Dorf könnte einer anderen Zeitdimension angehören und nur der Maler und die Erzählerin können es mithilfe ihrer Instrumente – der Kamera und des Fernglases – sehen. Für die Frage nach der Konstruktion des autobiografischen Subjekts ist also wichtig, den Maler genauer anzusehen.

4.3.3 Autobiografische Reise zu den Wurzeln

Dieser Film ist das Ergebnis der Reise der Ich-Erzählerin zu ihrem Herkunftsort, der – wie die Regisseurin in vielen Interviews betont – am Ende seiner 800 jährigen Geschichte angelangt sei, weil es nur mehr von 14 alten Menschen bewohnt wird. Sie ist, wie sie in Folge erzählen wird, die letzte der in diesem Dorf auf die Welt geholfen wurde.

1966 geboren, verließ sie mit drei Jahren mit ihrer Familie das Dorf Richtung Pamplona. Aus ihrem Vater, dem Bauern, wurde ein Metallarbeiter. Das autobiografische Gedächtnis setzt erst mit vier Jahren ein (vgl. Welzer 2002). Alvarez hat keine direkte Erinnerung an ihr Leben in diesem Dorf. Sie kennt es als Besucherin und von vielen Erzählungen ihrer Eltern, in denen das Dorf als „verlorenes Paradies" aufersteht. Der Film, ihr Erstling, ist ihrem Vater gewidmet, der noch vor der Realisierung des Films verstorben ist: „A la memoria de mi padre" ist im Abspann zu lesen.

Nach einer ersten Sequenz im Atelier des erblindenden Malers geht ein Bild, an dem Pello Azketa im Atelier malt, in einer Blende[145] in eine reale Aufnahme des Himmels über Aldealseñor über.

[145] Hier sieht man den Einfluss Erices auf Alvarez. Die Arbeit mit Überblendungen ist ein zentrales Stilelement in *El sol del membrillo*.

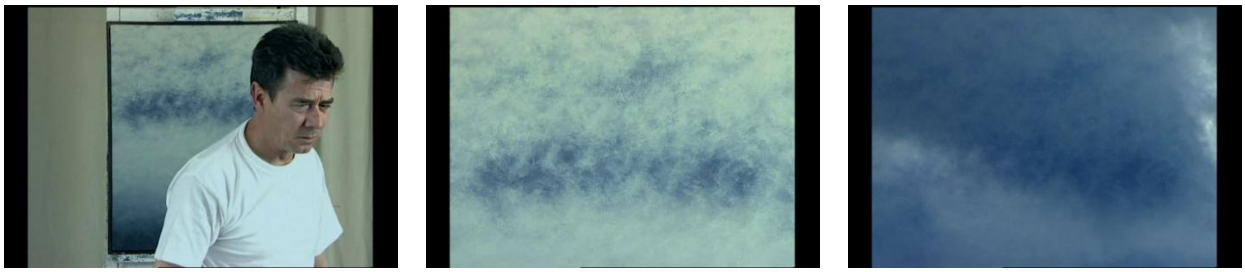

Abb. 16: Screenshots *El cielo gira* (00:01:28-00:01:41)

Es folgen unkommentierte Aufnahmen der kargen Weite der Landschaft und des Himmels darüber im Wechsel der Jahreszeiten. Auf die erste Dorfbewohnerin trifft der/die Zuseher_in in dieser weiten Landschaft außerhalb des Dorfes. Sie präsentiert der Kamera die in den Stein eingeprägten Fußspuren von Dinosauriern:

> „Esto es muy antiguo, antiguo. Lo más antiguo del mundo. Sube cuando antiguamente, antes del diluvio, sabrá díos los millones y millones que hace que esto está aquí. Cuando eramos niños, pues aquí estábamos jugando las niñas y los niños aquí en esta cantera tan hermosa. Y, claro, nosotros no sabíamos nada. Y ahora, mira lo que hay….. las tumbas… de los dinosaurios“ (00:02:43-00:03:14).

In weiterer Folge wird dem Publikum das Dorf Stück für Stück erschlossen: Am Dorfplatz sitzen einige der Alten und besprechen, dass das Dorf von Grundversorger_inne_n wie Bäcker_in, Lebensmittelhändler_in oder Briefträger_in nur mehr sporadisch und ambulant versorgt wird. Der Film hat keinen zentralen Protagonist_inn_en, mit Ausnahme der kastilischen Landschaft, sondern ist eine *Película coral* in bester spanischer Tradition, die um einen bestimmten Ort angeordnet ist. Es entsteht das – tendenziell idealisierte Bild – eines Dorfmenschen, in unterschiedlichen Ausprägungen.

Abb. 17 Screenshots *El cielo gira* (00:07:43;00:11:13;00:17:26).

Aus dem Kollektiv der Dorfbewohner_innen treten einzelne Typen[146] hervor: Antonino, der Sternenbeobachter und der kettenrauchende José, die sich am Friedhof launige Anekdoten über die Verstorbenen erzählen. Vor der Hütte von Mercedes krankem Onkel Eliseo steht verlassen ein gelber Plastikstuhl, der darauf wartet, dass Eliseo vor seinem Tod noch eine Pfeife raucht. Einige Tage später zeugt der verschwundene Sessel von Eliseos Tod. Wir

[146] Vgl. zur Arbeit mit sozialen Typen meine Besprechung von *En construcción (Kap. 4.1.4.5.).*

sehen die Hebamme Pepa, die der Regisseurin auf die Welt geholfen hat, mit ihrem Mann Cirilo abends am Kaminfeuer ihres einfachen Hauses sitzen. Dies aber erst, nachdem ihr die Kamera lange aus der Distanz gefolgt ist. Pepas Freundin hat früher im Palacio geputzt. Jetzt ist er verlassen, nur mehr der Geist eines kleinen Mädchens, das nicht lachen konnte, spukt herum und die beiden alten Damen unterhalten sich über die verschwundenen Besitzer, denen früher weit und breit alles gehörte. Später sehen wir wie Cirilo Elías den Hirten besucht, der Schafe hütet seit er 12 ist. Mittlerweile arbeitet er allein – sein Beruf ist ein aussterbendes Gewerbe. Noch ein weiterer Schafhirte wird uns präsentiert, ein ehemaliger Beamter des Innenministeriums aus Marokko. Wir erleben ihn ihm Gespräch mit einem tunesischen Marathonläufer, der in der Gegend trainiert.

Weder die Dorfbewohner_innen, noch die Erzählerin erhalten klare Konturen oder ein psychologisches Innenleben. Von niemandem lernen wir die Vergangenheit kennen: Sie bleiben Typen, leere Signifikanten (vgl. Laclau 1985, in: Reckwitz 2009:76) ohne individualisierte Biografie. Fast gleichrangige Protagonisten sind Dinge, Relikte, Ruinen und weitere Spuren anderer Zeiten: wie das Maurenschloss, von dem niemand mehr weiß wie alt es ist noch wem es gehörte;[147] der Hügel hinter dem Geburtshaus der Regisseurin, der für Alvarez 3 Jahre lang die Welt bedeutete[148]; die abgestorbene Ulme, die heute wie eine Nekropolis am Rand des Dorfs steht; die Windmühlen.

Noch im Herbst besucht Pello Azketa, der Maler, das Dorf. In der Erkundung des Dorfes ist er auf seinen Tastsinn und Antoninos Beschreibungen angewiesen.

Im Frühling, beim Pflügen der Äcker, tauchen Überreste der *Ciudades sumergidas* der Römer und Kelten auf. Der Beginn des Irakkriegs kündigt sich durch Kriegsflugzeuge am Himmel an, liefert den Nachbar_inne_n Gesprächsstoff und weckt Erinnerungen an andere Kriege: Legenden über den Bürgerkrieg werden erzählt. Das Maurenschloss wird renoviert. Aus ihm soll ein Hotel mit 42 Zimmern zu 230 Euro die Nacht werden, „para gente rica“, wie die Nachbarn gehört haben. Auf den Hügelkuppen rund um das Dorf fahren schwere Baufahrzeuge auf, graben die Erde um und errichten moderne, riesenhafte Windmühlen zur Stromgewinnung.

Im Sommer wird die schläfrige Ruhe des Dorfes zweimal von Autos mit Lautsprechern gestört, die Wahlwerbung für die zwei großen Parteien betreiben. Gegen Ende des Sommers

[147] *Voiceover*text: „Nadie sabía con exactitud de cuando era el Palacio. Se sabía que siempre había estado allí. Incluso antes de que el pueblo existiera. Las últimas familias que lo habitaran recordaban a su ver la marcha de los últimos señores. Pero no más allá“ (00:21:28-00:21:43).

[148] *Voiceovertext*: „Este es para mí el paisaje más extraño que existe. Es el lugar, que se ve desde la casa donde nací. Y por tanto, lo primero que ví del mundo, mejor dicho, durante los tres primeros años de mi vida, esto era el mundo. El resto trascurre más allá de esa loma. He detenido la imagen, porque, según cuentan quienes se quedaron aquí, este lugar ha permanecido igual desde entonces. Y porque aquí está enterrado mi padre. Aunque este lugar tal como era por primera vez ante mis ojos, ya no pueda recordarlo”(00:04:50-00:05:38).

kommt auch Pello Azketa ein zweites Mal ins Dorf, diesmal beginnt er zu malen.

> "Había entrado el verano y mi estancia en la aldea llegaba a su fin. El aire estaba quieto mientras pasaba el tiempo de la última generacíon. Y el agua turbio del río se había aclarado. De regreso a la ciudad, volví a la casa del pintor. Pello Azketa esperaba el momento en que las cosas aparecen. Supe tambíen que sería uno de sus ultimos trabajos. Quizá el último"(01:34:28-01:35:35).

Abb. 18: Screenshots aus *El cielo gira* (01:37:52;01:43:16;01:43:41)

El cielo gira endet, wie es beginnt: im Atelier des Malers. Langsam erscheint die karge Landschaft der *Tierras Altas* auf der Leinwand. Blautöne für den Himmel und Brauntöne für die Landschaft, die der Maler in kleinen Strichen aufträgt. Eine letzte Aufnahme der Hügelkuppe, die Mercedes Alvarez aus dem Fenster ihres Geburtshauses sehen konnte, wird schließlich vom fertigen Bild des Malers überblendet.

4.3.4 Entstehungsgeschichte

Alvarez porträtiert das Dorf aus persönlichen Gründen, gleichzeitig ist *El cielo gira* aber auch eine soziohistorische Auseinandersetzung mit Fragen der Landflucht und kulturellen Erinnerung[149] sowie eine film-philosophische Reflexion über die Funktion des Kinos im digitalen Zeitalter.

Trotz der Behandlung eines an sich politischen Themas – die mangelnde Infrastrukturpolitik des spanischen Staates in ländlichen Gebieten, die zu massiver Abwanderung und zum Aussterben von Dorfgemeinschaften führte und führt – versteht Alvarez ihre Film nicht als politisch, sondern als eine „reivindicación de la memoria", als Erinnerungsarbeit auf kollektiver Ebene.[150] Auch Carla Subirana sieht ihren Film *Nadar* übrigens nicht als politisch.[151]

Der Film entspricht Russels Definition von Autoethnographie *(vgl. Kap. 3.3.4)* als Ergebnis eines Prozesses, wo „ the film- or videomaker understands his or her personal history to be implicated in larger social formations or historical processes" (Russel 1999:276). Alvarez

[149] Vgl. dazu meine Diplomarbeit: Hatzmann 2007.

[150] „Mi intención no era hablar de los pueblos abandonados, ni de criticar cómo los políticos están dejando sin antención algunas zonas de la España rural, aunque todo eso también está presente de alguna forma, claro. Lo que he querido es hacer una crónica de la memoria, de la memoria de lo vivido. Cuando desaparecen las personas, desaparece la memoria" (La vanguardia, 10.5.2005).

[151] Persönliches Interview mit der Regisseurin in Barcelona, Poble Sec, im März 2010.

bearbeitet ihr persönliches Vermächtnis als Letztgeborene des Dorfes, ihre eigenen familiären Wurzeln. Sie will nach eigenen Aussagen zugleich eine Kultur dokumentieren, die gerade untergeht und schafft ein filmpolitisches Manifest für eine Rückkehr zu den Wurzeln des Kinos. Ähnlich wie bei Carla Subirana (*Nadar*, 2008), Albert Solé (*Bucarest, la memoria perdida*, 2008), Maria Ruido (*La memoria interior*, 2002) oder Inma Jiménez (*La madre que los parió*, 2008) urgiert das Projekt. Die Konfrontation mit Tod und Vergänglichkeit motiviert zum Handeln.

Bereits 1997 hatte Álvarez damit begonnen, das Material, das sie über Jahre hinweg zu ihrem Geburtsdorf gesammelt hatte, zu ordnen und zu strukturieren: Notizhefte mit Erzählungen und Geschichten über ihre Großeltern und Urgroßeltern, Stammbäume, Familienfotos, Archivfotos, Videoaufnahmen von Menschen und Orten der Region, Informationen zur 800 jährigen Geschichte des Dorfs.

In die Letztfassung des Films wurde fast keines der Dokumente aufgenommen: weder *Homevideo*s, noch Archivfilme oder Fotos auf denen erkennbar Mercedes Alvarez oder Angehörige zu sehen wären.

Nur in einer Sequenz werden in elliptischen Überblendungen Aufnahmen des Dorfes heute schwarz-weiß Fotos aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegenübergestellt, als das Dorf noch ein blühendes Sozialleben hatte. An diversen Stellen erfolgen Überblendungen von Gegenwart und Vergangenheit (Fotos und aktuellen Filmaufnahmen) bzw. von Gegenwart (aktuellen Filmaufnahmen) und Malereien (zeitlos). Kurze fotografische Blitzlichter streifen Besuche eines Repräsentanten der Diktatur, Dorfversammlungen und erinnern an den Tag, als unter dem schattenspendenden Baum am Dorfplatz menschliche Überreste entdeckt wurden, vermutlich aus dem Bürgerkrieg.

Abb. 19: Screenshots aus *El cielo gira* (01:09:26-01:09:47)

Es wirkt als seien die Bilder zwar wie „imprägniert“ von Alvarez persönlichem Zugang zum Dorf, explizit wird er aber nur an wenigen Stellen des *Voiceover*. Die Geschichte des Kollektivs ist in diesem Film wichtiger als persönliche Befindlichkeiten. Wie schon seit Jahrtausenden überliefert eine Gemeinschaft ihre Geschichten mündlich. Alvarez reiht sich nur als Letzgtgeborene in diese Tradition ein. Je öfter etwas erzählt wird, umso mehr wird es zum Mythos.

Alvarez verzichtet also erstens völlig auf das Archiv, wie es im *Postdocumentary* häufig vorkommt. Dieser Verzeicht ist aber nicht – wie nach Konventionen post-moderner (postkinematografischer) Kunst üblich – gebunden an eine medienkritische Reflexion über den unsicheren Status des Dokuments. Die Illusion eines direkten Zugangs zur porträtierten Welt bleibt aufrecht. Auf das Archiv wurde verzichtet, weil Alvarez die Erzählung universal und zeitlos halten will, wie es sich für einen Mythos gebührt.

Nach Jahren beim lokalen Fernsehen in Pamplona, bewarb sich Alvarez 1998 mit diesem Projekt für den ersten Jahrgang des neugegründeten Masters en *Documental de creación* der Universidad Pompeu Fabra. Nachdem sie als Cutterin für *En construcción* (José Luis Guerín, 2001) als Studierende weitere Erfahrungen gesammelt hatte, wurde diese Projekt, damals noch unter einem anderen Titel, von RTVE und Canal+ ausgewählt.[152]

Der Film ist, was Themenwahl und Ästhetik betrifft, beispielhaft für die Schwerpunktsetzung des Masters: Alvarez wählt Darstellungsstrategien des modernen Kinos und setzt sich mit dem Verlust traditioneller Lebenswelten im Zuge von Transformationsprozessen postindustrieller Gesellschaften auseinander, wie es auch der Fall ist bei *Aguaviva* (Ariadna Pujol, 2004), *Fuénte Álamo: la caricia del tiempo* (Pablo García, 2001), *En construcción* (José Luis Guerín, 2001) oder *Tierra negra* (Ricardo Iscar, 2004).[153]

Der Dreh begann im Oktober 2002 und dauerte 8 Monate, unterbrochen von Phasen des Nachdenkens und des Ordnens des bereits gesammelten Materials. Das Team bestand aus 3-7 Personen, die mit den Dorfbewohner_inn_en zusammenlebten (vgl. Álvarez 2004:19-21). Dass sich eine enge Beziehung zwischen Filmteam und Bewohner_inn_en entwickelt hatte, wird im Film ebenfalls nicht zum Thema gemacht. Ähnlich wie schon angesichts der nicht erfolgten Exposition von Reflexivität gegenüber dem Einfluss der Kamera wird hier gegen Konventionen des *Postdocumentary* gehandelt. Der Entstehungsprozess von *El cielo gira* wird nicht im Film dargestellt. **Keine Verfremdungseffekte sollen ein Eintauchen in den Mythos stören**.

Wir erinnern uns, dass im performativen Dokumentarfilm oder *Postdocumentary* der Wahrheitsanspruch nicht mehr im Medium selbst liegt, sondern in einem ethischen Versprechen des Filmemachers oder der Filmemacherin „ehrlich“ mit dem Publikum zu sein (vgl. Cerdán/Català 2008). Diese Demonstration von „Ehrlichkeit“ durch den „Metaeffekt“[154] fehlt in

[152] Als Berater für ihren Erstling fungierte Joaquim Jordà

[153] Jordàs Einfluss auf Studierende und andere junge Filmemacherinnen in Barcelona brachte andere Filme hervor, auch im Rahmen des Masters (vgl. Kapitel Spanien). Direkt oder indirekt übte seine mäandernde, wortlastige, subjektive und vor allem sehr politische Art des Filmememachen Einfluss aus auf *Nadar* (Carla Subirana, 2008), *No tiene sentido estar haciendo así cada rato* (Alejandra Molina, 2007), *Can Tunis* (González Morandi, 2008), *Morir de Día* (Sergi Dies, 2010), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger Hertz, 2010) u.v.m.

[154] Begriffskreation angelehnt an Barthes *Effet du Réel*.

El cielo gira. Deshalb wurde er von Cerdán u.a., die das Gegenparadigma vertreten, mehrmals sehr kritisch rezensiert (vgl. Cerdán 2004).

Übereinstimmend mit Guerín (2003) nennt Alvarez immer wieder **Robert Flaherty als Vorbild** für ihre Herangehensweise an den Dreh, genauso wie für ihre filmästhetische bzw. philosophische Ausrichtung. Entgegen aktueller Tendenzen des digitalen Films, sich wieder auf vergessene Traditionen der Avantgarden zu berufen, richtet sich Alvarez Blick zurück auf den neben den russischen Formalisten unter Tziga Vertov dritten Ursprungspunkt im Stammbaum des Dokumentarfilms: das amerikanische Erzähl-Dokumentarfilmkino und sein „creative treatment of actuality“ (Grearson).[155]

Flaherty, der eigentlich für die Eisenbahn arbeitete, war der Ansicht, man könne nur über etwas erzählen, das man aus nächster Nähe kennengelernt habe. Von Flaherty ist bekannt, dass ihn mit seinem Protagonisten in *Nanook of the North* (USA, 1922) eine enge Freundschaft verband. Man weiss auch, dass er nicht die Absicht hatte, die unvermittelte „Wahrheit“ darzustellen. Er wollte eine Geschichte von einer Welt erzählte, die es zu diesem Zeitpunkt nicht mehr gab, oder vielleicht so nie gegeben hatte. Er filmte Eskimos in traditioneller Fellkleidung bei der Jagd mit Harpunen, als diese lange schon mit modernen Waffen jagten und westliche Kleidung trugen. Nanooks Frau im Film ist nicht dessen tatsächliche Frau und auch die Darstellung der Familienstrukturen orientiert sich eher an westlichen Konventionen und Erwartungen als an der Lebensrealität der Inuit. Die Szenen, die Flaherty filmte, ereigneten sich nicht spontan, sondern wurden mit den Protagonist_inn_en erst besprochen und dann inszeniert. Flaherty wäre es allein schon aus technischen Gründen gar nicht möglich gewesen eine *Fly on the wall* zu sein.

Diese Herangehensweise übernahmen Alvarez, Guerín, Iscar oder auch Lacuesta (vgl. *La leyenda del tiempo*, 2004) und nannten sie *Mise en situation*/*Puesta en situación*.[156] Der Drehstil ermöglicht Techniken intellektueller Montage (*Continuity Editing*), die mit den Konventionen des vom *Direct Cinema* geprägten Fernsehdokumentarismus brechen und deshalb von nicht-spezialisierten Filmkritikern oft als Grenzgängertum zwischen Fiktion und Dokumentation ausgelegt werden. Gerade in den Anfängen der wissenschaftlichen Ausei-

[155] Heute würde man den Begriff *Docufiction* verwenden.

[156] Aufgrund intensiver Auseinandersetzung mit den Bewohner_inne_n, mit denen das Team ja zusammenlebte, werden prototypische Situationen oder Gesprächsthemen herausgefiltert, die den sozialen Akteur_inn_en dann als Rahmen vorgegeben werden. Innerhalb dieses Rahmens improvisieren die Laiendarsteller_innen dann frei. Das gibt dem Film einen sehr stilisierten, theatralischen Charakter. In *En construcción* wird auch mit Schuss-Gegenschuss Techniken gearbeitet, die dem ungeübten Publikum aber nicht auffallen. Als Fernsehkonsument_in ist man an diese Inszenierungsstrategien aus diversen Reality-Docudramen gewöhnt und hinterfragt sie nicht. Unkonventionell für das Publikum ist allerdings die Langsamkeit des Films, die durch die häufige Verwendung einer statischen Kamera und eine sehr langsame Schnittfrequenz erzeugt wird. In *El cielo gira* wird dieser meditative Effekt durch die ruhige, leise Stimme des *Voiceover*s noch verstärkt.

nandersetzung mit Dokumenarfilm in Spanien wurde die Hybridität der neuen Kinodokumentarfilme *made in Barcelona* oft thematisiert.[157]

Die mit diesem Zugang verbundene zeitintensive Arbeitsweise führte nicht nur in Alvarez Fall zu Konflikten mit der Produktionsfirma. Alvarez ist aufgrund der Streitigkeiten heute nicht berechtigt, auf das Bildmaterial zuzugreifen, das nicht in den Film eingeflossen ist, aber aus diesen Drehs resultierte.[158] Das erscheint mir deshalb kein unwichtiges Detail, weil es zeigt, dass die im Rahmen der Pompeu Fabra in Koproduktion mit der Industrie, mit Fernsehsendern, kommerziellen Produktionsfirmen und Förderinstitutionen produzierten Filme innerhalb der Filmindustrie sehr wohl „Gegenkino" sind.

> „No proceder de una iniciativa del estamento de la producción cinematográfica (aunque a la postre exista, como es lógico, la figura de un productor que se hace cargo de la gestión del proyecto), ni tampoco de los ejecutivos de la televisión (si bien la presencia de Canal Plus en los proyectos sea un dato importante). Lo cual supone que ninguna de esas películas responde - en relación al tema, el tratamiento y la duración- a un modelo establecido, ni cinematográfico ni televisivo. Si ese carácter, por un lado, les proporciona un liviano peso industrial, liberándolas de unas determinadas servidumbres, por otro -y mientras las cosas nos cambien- las remite, al menos en principio, a una zona marginal dentro del mercado, con consecuencias de todo tipo" (Erice 2005).

Andererseits werden sie von den *Heterodocsos* der postcinematografischen Filmlandschaft, die – freiwillig oder nicht – ihre Filme selbst produzieren, wegen der Kompromisse, die sie durch die industrielle Anbindung eingehen müssen, als konservativ verunglimpft. Diese Situation zwischen den Stühlen könnte auch erklären warum Alvarez aktueller Film *Mercado de Futuros* (2011) trotz ihrer Bekanntheit vergleichweise wenig Echo ausgelöst hat.[159]

Angesichts der Rückbesinnung auf die Kinomoderne verwundert es wahrscheinlich, dass *El cielo gira* zur Gänze digital gedreht wurde. **Alvarez simuliert also mit digitalen Mitteln**

---

[157] Vgl. Titel wie *Al otro lado de la ficción* (Cerdán/Torreiro:2007) oder *Desvíos de lo real* (Weinrichter:2004).

[158] Ricardo Iscars *Tierra negra*, das im Rahmen der 3. Edition des Masters produziert wurde, wurde wegen Konfliken ebenfalls von der Produktionsfirma lange nicht freigegeben. Der Dreh hatte zu lange gedauert: Iscars Stil ist observativer, aber auch er arbeitete in der Darstellung der asturianischen Minenarbeiter unter Tage mit Techniken der *Mise en en situation*. Iscar wollte eine Langversion des Films, die der Produktionsfirma aus strategischen Gründen zu riskant war: hat ein Film Überlänge, ist es schwieriger ihn zu programmieren.

[159] *Mercado de Futuros* setzt die etwas kulturpessimistische Fragestellung zum Verhältnis von Raum und Erinnerung aus der entgegengesetzten Perspektive fort: städtischer Raum statt Mikrokosmos eines Dorfes; Nicht-Orte statt Gedächtnisorte; Geschichtslosigkeit statt „tiempo profundo".
Theoretisch ist der Film nach Angaben von Álvarez an Francis Yates *The Art of Memory* (1966) angelehnt. Ausgangspunkt der Handlung ist ähnlich wie in *En construcción* der Abriss eines alten Hauses und die Delogierung seiner Bewohner_innen. Dabei werden eine alte Bibliothek und die daran geknüpften persönlichen Erinnerungen vernichtet. Dann entfaltet sich eine Refexion über das Immobilienfieber und neoliberale Stadtpolitik. „De fondo, queda una mirada sobre la virtualización del espacio urbano, el desalojo de la memoria personal y colectiva, y la vanalización de sueños y deseos, convertidos finalmente en pura mercancía" (Quellen: https://www.facebook.com/pages/MERCADO-DE-FUTUROS/113730598709047?sk=info; DOCMA 2012).

„analoges“ Kino. Sie vollzieht ästhetisch eine Bewegung zurück zu den Wurzeln, während technisch, aus der Warte des Apparatus, in eine Zukunft gegangen wird: Wir sind hier mitten in Russels Theorie zur *Experimental Ethnography*. Darüber in Folge mehr.

4.3.5 Zirkuläre Zeitstrukturen

Die lange Drehzeit erklärt sich auch durch die zirkuläre Struktur des Films: Diese entsteht nicht nur durch die Rahmenhandlung im Stadtatelier des Malers in Pamplona, wo die Erzählung ihren Ausgang und ihr Ende nimmt. Die erzählte Zeit orientiert sich am Jahreskreis: *El cielo gira* beginnt im Herbst und endet im Sommer.

Neben dem verdichtet poetischen *Voiceover*text ist ein weiteres literarisches Element die Aufteilung des Films in fünf Kapitel oder Episoden, deren ebenfalls sehr poetische Titel als Inserts eingeblendet werden: *Otoño – las cosas aparecen* (00:04:43)*; Invierno en los ojos* (00:36:25)*; Las ciudades sumergidas* (00:48:19)*; Primavera leve y grave* (01:07:53) und, namensgebend, *El cielo gira* (01:34:18). Der Film beginnt mit dem Anfang vom Ende: dem Herbst. *Invierno en los ojos* ist die Zeit der Erinnerung. Mit der Schneeschmelze tauchen die „ciudades sumergidas“[160] als letzte Reste der untergegangenen Zivilisationen an die Oberfläche. Der Frühling bringt sozusagen die Neugeburt, deshalb ist er leicht und schwer zugleich: schwer, durch den Abschied den man nehmen musste, aber leicht, weil etwas Neues kommt. Und dann ist alles anders: Der Himmel hat sich gedreht. Bevor noch der Sommer wirklich einkehren kann, die neue Epoche zur Reife gelangt, endet die Erzählung. „El resto trascurre más allá de esa loma“ (00:05:38) Die Zukunft ist Teil einer neuen Geschichte, in der die Dorfbewohner_innen nicht mehr Protagonist_inn_en sein werden.

Der Wandel der Zivilisationen als Suprakreislauf des Werdens und Vergehens lässt sich genauso in der Landschaft ablesen wie der Wechsel der Jahreszeiten. Jedes noch so kleine Element der Kadrierung ist Bedeutungsträger, und das zumeist gleich auf mehreren Verständnisebenen. Diese Dichte an Allegorien und Querbezügen innerhalb der Bedeutungsebenen, wo sich immer wieder Signifikantenketten wiederholen und auf einen ewigen Kreislauf hindeuten, machen *El cielo gira* zu einem geschlossenen, hermetischen Werk. Je genauer man es „liest“, umso schwerer zu verdauen ist es.[161] Indem alles von Bedeutung ist, ist die Interpretation nur mehr eine Frage der Fähigkeit zur Deutung. Zurück zum Ursprung ist eine wesentliche Sehnsucht der postindustriellen Gemeinschaften, *El cielo gira* ist ihr Manifest.

---

[160] Damit ist die Kultur von Numancia bzw. sind die Römer gemeint. Sie alle bewohnten diesen Landstrich und wie die *Voiceover*stimme berichtet, tauchen nach der Schneeschmelze beim Pflügen immer wieder Relikte aus diesen Kulturen im Boden auf: Münzen, Splitter etc.

[161] Aus dieser Fülle an „leeren Signifikanten“, die dann mit den Erfahrungsschätzen des Publikums, dem eigenen kulturellen Kontext gefüllt werden können erklärt sich meiner Ansicht nach auch der internationale Erfolg des Films.

Der Film ist hermetisch, weil die Zukunft ausgeklammert und eine pure, mystische Vergangenheit dargestellt wird. Inma Merino (2007) vergleicht *El cielo gira* mit einem Märchen. Tatsächlich eröffnet die *Voiceover*stimme ihre Erzählung auch mit einem „ (Érase) una vez….“. Der Text ist voller Prolepsen und greift vor auf Dinge, die dann nicht aufgeklärt werden: Leerstellen der Zukunft; „y aún no sabíamos nada“ (00:04:20).

Die Ich-Erzählerin ist die Chronistin, die die Geschichte ins Bild rückt: „He detenido la imagen porqué“ (00:05:20); „Quise retratar a esa mujer desde lejos antes de visitar su casa“ (00:16:29); „hice un retrato [...] y esperé“ (00:23:29). Sie ist kein Teil des porträtierten Universums, denn dieses ist von „Fantasmas“ bevölkert, während sie und der Maler aus der Gegenwart kommen:

> „En el Palacio se escondían los bolos de oro y el fantasma de una niña que no sabía reir, pero pertenecían al mismo cuento, como Pepa la comadrona y como Cirilo el pastor, como los vivos y los muertos, los que fueron y los que se quedaron. Todos los fantasmas salían del cuento de una mañana de niebla“ (00:17:51-00:18:13).

Auch die Alten des Dorfs sind schon zu Gespenstern geworden, die (fast) nur mehr am (imaginierten) Filmstreifen lebendig sind. Nicht nur der Erzählton ist der eines Märchens, auch die Erzählzeit delegiert die Ereignisse in eine unbestimmte Vergangenheit. Erst als die Baufahrzeuge anrücken, die Windkraftwerke gebaut werden, schleicht sich die Gegenwart in den Bericht einer neuen Ära ein.

Im Kapitel *Las ciudades sumergidas* stehen die Windmühlen wie riesige Aussichtswarten in die Zukunft in der Landschaft. Antonino wird wiederholt in Einstellungen gezeigt, in denen er alleine als winzige Gestalt in der Weite und Leere der Landschaft fast untergeht. In diesem Kapitel ist er dabei plötzlich mit einer Armee von Windmühlen am Horizont konfrontiert. Ähnlich den Dinosaurierstatuen und den Baggern morpht der Nebel diese Objekte zu Fabelwesen. All das ist verdammt unwirklich, aber „unheimlich“ poetisch.

Abb. 20: Screenshots *El cielo gira* (00:37:37;00:37:43;01:22:52)

Im Kapitel *Primavera leve y grave* pflanzen Antonino und Jose Gemüse für den Sommer. Die Arbeiter „pflanzen“ die Zukunft ins Hotel. Durch Matchcuts und Blenden werden Assoziationszusammenhänge suggeriert. Die Arbeiter weiden das Maurenschloss aus und präparieren es für die Anforderungen des 21. Jahrhunderts. Die Vergangenheit, das Skelett

des Gebäudes, bleibt als Kulisse stehen. Der Läufer und der Hirte treffen sich am Wegesrand. Obwohl sie aus dem gleichen Land kommen, Marokko, verkörpern sie einen Zeitsprung von vielen hunderten Jahren:

> „El pastor y el atleta se despidieron y al momento volvieron a estar separados por mil años de distancia. Mientras ese distante se prolongaba, pensé que la historia de la aldea con todas sus generaciones cabía en medio“ (01:27:36-01:27:50).

Ich glaube es ist nicht überinterpretiert folgenden Gegensatz zu verstehen: Der Hirte lebt mit der Natur. Der Läufer bewegt sich auf ihr. Auch die Urlauber_innen, die sich ins Maurenschloß einmieten, werden die Landschaft als Kulisse genießen, sie nicht aber wie die Bauern und Bäuerinnen bearbeiten. Die Postmoderne ist ein Zukunftsort jenseits des Hügels von Mercedes Alvarez („El resto trascurre más allá de esa loma“). Sie ist ein oberflächlicher Ort, der in Widerspruch steht zur zeitlos-reinen Welt der Dorfbewohner_innen.

4.3.5.1 Experimental Ethnography

Wie ich in *Kapitel 3.3.5* dargestellt habe, bezeichnet Russel mit *Experimental Ethnography* Filme, die aus einem ethnografischen Anspruch entstanden sind, diesen ethnografischen Auftrag aber mit ästhetischen Mitteln erfüllen. Sie vollziehen keineTrennung zwischen Kunst und Wissenschaft und konfrontieren soziale Theorie mit formalem Experiment (vgl. Russel 1999: xi).

Postkoloniale Ethnographie definiert Kultur eigentlich als aus vielen verschiedenen fragmentierten und vermittelten Positionen zusammengesetztes Konstrukt. *El cielo gira* dagegen präsentiert wie beschrieben die Illusion eines ursprünglichen, unzerrissenen Universums.[162] Experimentell ist an Alvarez Kulturanalyse aber, dass sie eigentlich eher einen Mythos oder Sehnsuchtsort dokumentiert als eine Realität.

Autoethnografisch nähert sie sich dem vertrauten Anderen, zu dem aber eine unüberwindbare Distanz besteht. Ein Zurück ist eigentlich nicht möglich, sondern die neue Zeit (technologisch und gesellschaftlich) ist unweigerlich angebrochen.

Wie ich schon beschrieben habe, geht es in *El cielo gira* um einen Übergangsmoment, in dem das Alte noch nicht ganz verschwunden und das Neue noch nicht ganz aufgetaucht sind. **Experimentelle Ethnographie betreibt Alvarez deshalb, weil sie in Bezug auf die dargestellte Welt und auf den kinematographischen Apparatus mit dem *Salvage Paradigm* arbeitet.**

Das *Salvage Paradigm* fungiert als Signifikant einer verloren geglaubten Authentizität. Das Andere liegt automatisch in der Vergangenheit. Alvarez macht die Dorfbewohner_innen zu

[162] Postkoloniale Ethnographie – genauso wie *Postcinema* – repräsentiert nicht Kultur sondern den kulturellen Diskurs in Repräsentationen (eine Realität zweiter Ordnung).

den „idealisierten Exot_inn_en“ aus einer andere Zeit. Sie repräsentiert sie nicht, wie man zuerst meinen könnte, sondern produziert und instrumentalisiert sie für ihre eigenen Zwecke. [163] Die Inhalts- und die Formebene spiegeln sich: Mit der ländlichen Herkunftskultur und mit dem analogen Film wird auratisch umgegangen. Ich assoziiere dazu folgende Überlegung von Russel :

> „I wish to foreground a relation between the aesthetics of „pure form“, media specificity, and cinematic ontology on the one hand, and the status of cultural essences and purities in ethnography on the other. Both are auratic in Walter Benjamin's sense of the term“ (Russel 1999:7).

Mercedes Alvarez vertritt sehr wohl dieses moderne, auf „Blut und Boden“ basierende Identitätskonzept, das ihr von manchen angekreidet wird. Das Ich, das Subjekt, ist in einem Kulturraum verwurzelt. Dieser Herkunftsraum hat für Alvarez aber vor allem eine subjektive Bedeutung als Sehnsuchtsort und weniger als Ort tatsächlicher Authentizität. Das Utopische wird hierhin delegiert, weil es in ihrer urbanen Lebensrealität keinen Platz findet.

Ihre Erzählung vom Verlust einer Lebensweise und eines zirkulären, naturbasierten Zeit- und Raumempfindens ist vor allem anderen eine Allegorie auf die typisch spätmoderne Sehnsucht nach dem Authentischen und Ursprünglichen (vgl. Reckwitz 2012). Die dargestellte Welt ist nicht „echt“. Sie ist eine Spurensuche nach Authentizität in den Ruinen anderer Zeiten (vgl. Huyssen 2006).

4.3.5.2 „Volver al origen del relato“

El cielo gira war eigentlich der erste spanische Dokumentarfilm, der als autobiografisch rezipiert wurde. Carlos Losilla (2005) schreibt in einem Brief an die Regisseurin:

> „Y volví a escuchar tu voz, al principio del relato, unas palabras que sigo sin poder recordar. Esa irrupción de una subjetividad que persigue a la mía, desde la pantalla, y la acosa hasta que acaba cediendo.“

Zu diesem Zeitpunkt war es im spanischen Kino noch ungewöhnlich in einem Dokumentarfilm die eigene Subjektivität einzubringen. Spätestens 2008, als Albert Solé mit *Bucarest, la memoria perdida* einen Goya gewann ist der performative/autobiografische Modus dann aber Mainstream geworden.[164]

Verglichen mit autobiografischen Filmemachern wie Ross McElwee, Avi Mograbi oder Alan

---

[163] „The recognition and exploration of ethnographic allegory implies a foregrounding of „the time machine“ of anthropological representation, a discursive production of the Other that may construct an edenic, pastoral, authentic site of otherness, but only as a fantasy (Russel 1999:6).

[164] Solé erzählte mir in einem Interview von seiner Jurytätigkeit für die dokumentarischen Abschlussarbeiten von Studierenden der renommierten *ESCAC (Escola Superior de Cine i Audiovisuals de Catalunya)*. Er fand, dass die Auseinandersetzung mit der eigenen Intimität fast schon zum Schema F geworden ist. Sie beschränkt sich auch nicht mehr auf so „schwere“ Bereiche wie die Aufarbeitung der eigenen Familiengeschichte.

Berliner ist die erste Person in diesem Film nichtsdestotrotz sehr verhalten:
Das Subjekt kann sich über vier *Voices* (vgl. Russel 1999:277) in den Film einschreiben: Stimme, Körper, Blick und auf einer Metaebene als Künstlersubjekt. Weder der Blick der Kamera in *El cielo gira* (2004) ist als subjektiver Blick zu identifizieren, noch ist die Regisseurin im Film sichtbar, noch ist ihre Erzählung erkennenswert psychologisierend und intimistisch. Alvarez ist eine Beobachterin *Hors Champs*.
Die Regisseurin hat (vgl. Erice 2005) eine doppelte Rolle: Erzählerin einerseits, Entdeckerin andererseits. Den Akt des Entdeckens erlebt das Publikum aber nicht mit, sondern nur die Retrospektive darauf. Erice hat nun die Theorie, dass sie sich distanzieren muss, um sich dem sehr persönlichen Thema nähern zu können – aus Respekt vor den Menschen hält sie Abstand, wie sie meint – aber mit der Figur des **Malers Azketa ein Alter Ego oder eine Art Medium** einführt.
Auch Azketa ist kein psychologisierter Charakter des Erzählkinos, sondern verkörpert eine bestimmte künstlerische Positionierung: Azketa ist einerseits Hyperrealist, mimetisch malt bzw. repräsentiert er die Wirklichkeit, wie das Dokumentarist_inn_en so zu tun pflegen.[165] Andererseits aber ist er durch sein Gebrechen – die zunehmende Erblindung – gezwungen, sich der Welt nur mehr mit dem Gedächtnis zu nähern. Was er nicht mit seinem Körper ertasten kann müssen ihm die Dorfbewohner_innen beschreiben. Genauso geht es Álvarez: „palpa el mundo con sus pinceles desde el exilio de la ceguera“ (vgl. Erice 2005).

> „Sus cuadros tenían relación con mi memoria del pueblo – imaginada, intuida – porque en ellos siempre hay niebla, y, para mí filmar esta película era sacar al pueblo de esa niebla pero también era registrar su extinción”(Alvarez, in: Celis 2005).

Die Gegenwart des Malers und die Verweise auf seine Malerei sind auch Beitrag zu einer Reflexion über das Sichtbare und das Unsichtbare (vgl. Merino 2007:21). Alvarez Bildkompositionen haben mehrere Realitätsebenen und Wahrnehmungsebenen, die ineinander wirken. Das Sichtbare, Offensichtliche verbirgt und beinhaltet das Unsichtbare.
Aufgabe des Malers/der Malerin oder des Künstlers/der Künstlerin ist – ganz postmodernes Dispositiv – diese zweite Ebene des *Image-temps* zu enthüllen und dem Publikum zu schenken (vgl. Rancière 2005).
Von den vier Kanälen der Einschreibung des Ichs in den Filmtext ist die Positionierung als Autorensubjekt am deutlichsten. Alvarez Stil ist sehr geprägt von ihren Mentoren Victor Erice und José Luis Guerín. Ihre Inszenierung und Ästhetisierung der kastilischen Landschaft als Identitätsort nimmt Anleihen aus der Literatur, Malerei und Film. *El cielo gira* ist kein Bruch mit etwas, sondern betont eine Zugehörigkeit zur lokalen Kulturgeschichte.

[165] Vgl. Antonio López in *El sol del membrillo*.

Diese Traditionsverhaftetheit und Orientierung am Kanon (Merkmal der Moderne) wird innerhalb der gegenkulturellen Filmszene mißbilligt. Die Tradition der Idealisierung des Ländlichen ist in Spanien durch den Franquismus vorbelastet und wird deshalb vor allem von Katalan_inn_en oder Bask_inn_en sehr kritisch gesehen. Die Künstler_innen der Gegenkultur wollen sichtlich keine regionalistischen Subjekte sein: Sie sind in der Kunst zuhause, nicht in Spanien.

Als Abschlussfilm meines Analyseteils habe ich *Los Materiales* (2010) von *Los Hijos* gewählt. Alvarez und die drei Filmemacher_innen des Kollektivs *Los Hijos* repräsentieren zwei unterschiedliche Generationen: Alvarez ist in den 1960ern geboren, *Los Hijos* in den 1980ern. Ihre Einstellung zu den großen Namen des spanischen Autorenfilms ist nicht respektvoll, sondern dekonstruierend. *Los Materiales* ist eine Persiflage auf das modernistische Kino à la Alvarez.

Mit zunehmender Individualisierung des Produktionsprozesses durch die Demokratisierung der Technologie und mit zunehmender Entgrenzung der Kunstbranchen setzt sich ein neues künstlerisches Leitmodell durch, das für sich eine andere Form von Subjekthaftigkeit promotet. Ein/e Künstler_in ist nicht ein zu verehrendes Genie, sondern arbeitet in der Gruppe, wie *Los Hijos*, oder als kleine, individualistische Ich-AG Zelle, die sich über das Internet mit anderen Künstler_inne_n vernetzt. Die Filmszene gruppiert sich nicht mehr um einige wenige große Namen, sondern ist dezentralisiert.

Am Beispiel der Rezeption von *El cielo gira* eröffnet sich für mich das Konfliktfeld zwischen diesen konträren Konzeptionen von Kunst und der Rolle des Künstlers/der Künstlerin.

Ich hoffe aber, dass es mir gelungen ist aufzuzeigen, dass *El cielo gira* gerade aufgrund der nostalgischen Botschaft eigentlich ganz typisch für seine Zeit und Subjektkultur steht, die in der Nostalgie und der Auratisierung der Vergangenheit (technologisch und gesellschaftlich) ihre Sehnsucht nach Authentizität, Originalität und Kontinuität auslebt.

El cielo gira ist natürlich auch eine Reflexion über Identität. Ich denke dabei an einen neuzeitlichen Subjektbegriff, der auf eine Bejahung des gewöhnlichen Lebens, der Vorstellung von Natur als innerer Quelle von Moral beruht.

Foucault schreibt (1994:246):

> „Das Wort Subjekt hat einen zweifachen Sinn: vermittels Kontrolle und Abhängigkeit jemandem unterworfen sein und durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis seiner eigenen Identität verhaftet sein. Beide Bedeutungen unterstellen eine Form von Macht, die einen unterwirft und zu jemandes Subjekt macht.“

Hier sehe ich als positives Subjektbild das Verhaftetsein in Kreisläufe, die den Menschen selbst überschreiten, und ihn deshalb auch entlasten. *Back to the roots* kennen wir auch aus dem therapeutischen Diskurs, wo die Familie gleichzeitig Ursprungsort und zu über-

windendes Hindernis verkörpert. Anders wie *Identity-Politics* Filme aus den USA ist *El cielo gira* nicht psychologisierend. Die „individualistischen Semantiken“ des ästhetischen Regimes gelten nicht. Das Selbst existiert nur in Rückbezug auf größere räumliche und zeitliche Zugehörigkeiten, also in Rückbezug auf ein Kollektiv. Dieses Kollektiv ist durch Herkunft und Verwandtschaft verbunden, nicht in politischer Hinsicht. Identität wie sie in *El cielo gira* produziert wird, ist weder fragmentiert noch performativ: Diese Menschen werden nicht, sie sind.

Trinh Minh-Ha (1993) kritisiert an der Ethnographie, dass sie eine Unterscheidung zwischen „denen da draussen“ und „uns da drinnen“ (im Kinosaal) trifft. Die einen schauen, die anderen werden angeschaut. In *El cielo gira* sind die Grenzen zwischen denen und uns unüberwindbar, weil wir nicht mehr zurück können und sie die Vergangenheit sind.

> „C’est précisément parce que j’ai été dépossédée de ma mémoire familiale que j’ai voulu lui donner une substance. Mes parents, ma famille, étaient profondément attachés au souvenir de cette terre, et je me trouvais en quelque sorte en exil de cette mémoire. Je ne dirais pas d’ailleurs qu’il s’agit de nostalgie. Il s’agit plutôt d’un désir de montrer cette réalité- là, qui va bientôt être complètement anéantie. De dire que ces gens-là existent encore, d’en profiter pour transmettre leur regard sur le monde et leur histoire“ (Mandelbaum 2005).

In Reckwitz (2006) Modell der drei Subjektkulturen der Moderne – der Bürgerlichen Moderne, der Angestelltenkultur und dem Kreativitätsdispositiv – ist die ländliche Kultur gar nicht erwähnt. Vermutlich weil sie vormodern ist.

Als Projektionsfläche kehrt sie im aktuellen Kreativitätsdispositiv zurück. Zum einen scheint dieses idealisierte Bild alles zu verkörpern, was der aktuellen Kultur fehlt. Gleichzeitig trägt es aber nicht die negativen Charakteristika der norm- und regelorientierten Angestelltenkultur, die vom Kreativsubjekt abgelehnt werden muss: Bauern und Bäuerinnen sind unabhängig und autonom. Sie arbeiten auf eigene Rechnung und richten sich nur nach den Naturgewalten. Sie sind Unternehmer_innen, die mit ihren eigenen Händen und Körpereinsatz etwas Eigenes, Neues produzieren.

Abb. 21 Urbane Landwirtschaft. Prinzessinnengärten in Berlin Kreuzberg.

4.4 FALLANALYSE 2: *Bucarest, la memoria perdida* (2008). Die *Infra-memoria* einer Exilgeneration.[166]

Abb. 22: Screenshots aus *Bucarest* (00:00:45;00:00:56;00:01:12)

Auf der Kinoleinwand erscheint vor einem schwarzen Hintergrund eine zweite Leinwand auf der eine lange Reihe fahnenschwenkender Kinder vorbeiziehenden Fahrzeugen zuwinken. Schnitt. Zu sehen ist der rumänische Diktatur Ceausescu im Kreis uniformierter Kinder. Im *Voiceover* ist der Regisseur Albert Solé zu hören: „Siempre agradeceré a mis padres que me sacaron de la trampa dónde nos habíamos metido. Claro que la alternativa tampoco era el mejor sitio para pasar una infancia“ (00:01:08-00:01:20).

Von der realsozialistischen Propaganda in Farbe folgt ein Cut zum *Caudillo* in schwarz-weiß. Wieder stehen uniformierte Kinder Schlange, dieses Mal, um einen Orden vom spanischen Diktator entgegenzunehmen. Väterlich küsst er sie auf die Stirn. Die Stimme des No-Do Sprechers kommentiert „El *Caudillo* subraya esta afirmación de espiritualidad en una época de materialismos y egoismos universales“ (00:01:20-00:01:23).

Ein anderes Land und eine andere Zeit, konträre Ideologien, Kontinuität in der Inszenierung. Wie als Antwort darauf schließt die *Voiceover* Stimme den Prolog des Dokumentarfilms *Bucarest, la memoria perdida* mit folgendem Nachsatz: „Al menos, aquí sabíamos quienes eran los malos“ (00:01:25).

Das der autobiografischen Erzählung zugrunde liegende Gerüst ist damit umrissen: Eine Kindheit vor dem Hintergrund zweier konkurrierender Ideologien, die aus der Warte des Erwachsenen rekonstruiert und reevaluiert wird.

4.4.1 Kontextualisierung

Bucarest, la memoria perdida wurde 2008 produziert. 20 Jahre davor, 1988, stürzte das rumänische Volk Ceaucescu. Dieses Ereignis war ein Puzzlestein, das zum Fall des Eisernen Vorhangs führte und damit die Niederlage eines der großen utopischen Projekte des 20.Jahrhunderts einleitete. Blieb nur noch eines: der Kapitalismus.

[166] Dieses Kapitel basiert auf einem bisher unveröffentlichten Artikel, der voraussichtlich 2013 erscheinen wird: Hatzmann, Hanna (2013b): „*Bucarest, la memoria perdida* (Albert Solé, 2008): Cuento de un mundo al revés“, in: Palacio, Manuel (Hg.): *La Transición democrática en España: Aspectos cinematográficos y televisivos*. Madrid:2013 (in Druck).

Weitere 10 Jahre davor, 1978, wurde – 3 Jahre nachdem Franco nicht gestürzt, sondern im Bett gestorben war – die spanische Verfassung ratifiziert und legte die Rahmebedingungen des demokratischen Spaniens fest. Jordi Solé Tura, der Vater des Regisseurs, war einer der sechs „Padres de la constitución“: Chefverhandler dieses zentralen Dokuments der spanischen *Transición*, die spätestens seit Beginn der Finanzkrise, ebenfalls 2008, einer kritischen Revision unterzogen wird.

Noch eine weitere Jahreszahl halte ich für die Besprechung von *Bucarest, la memoria perdida* relevant, nämlich in Bezug auf das Wort „memoria“: Im Oktober 2000 ließ der bis dahin unbekannte Journalist Emilio Silva seinen Großvater aus einem Massengrab in Priaranza del Bierzo (Ponferrada) bergen. Es handelte sich um die erste Exhumierung sterblicher Überreste von Bürgerkriegsopfern, über 60 Jahre nach Ende des Bürgerkriegs und immerhin 25 Jahre nach Francos Tod. Silva gründete gemeinsam mit anderen Kindern und Enkelkindern von Opfern die *Asociación para la memoria histórica* und leitete ein Jahrzehnt der intensiven und an manchen Fronten stark kommerziell ausgeschlachteten Beschäftigung mit den Verbrechen des Franquismus ein.

Juristisch hatte dieser auch in anderen Ländern zu beobachtende massenmediale *Memory Boom* wenig Konsequenzen. 2007 wurde das *Ley de la memoria histórica* verabschiedet, das viele als lückenhaft wahrnahmen. Die Affäre rund um den Richter Baltasar Garzón zeigte, dass nach wie vor ein sehr mächtiger Teil Spaniens gegen eine zu lückenlose Aufarbeitung des Bruderkriegs Widerstand leistet. In der Zwischenzeit entledigt man sich auch finanzieller Wiedergutmachungsansprüche durch den Faktor Zeit. Sehr viele Opfer des Franquismus, politische Gefangene und ihre Familienangehörigen, sind mittlerweile verstorben. „Pasar página“ ist ein oft gehörter Imperativ, dem mit der *Transición* entsprochen wurde. Das *Ley de la Amnistía* aus dem Jahr 1978 regelte die Straffreiheit aller bis 1975 begangenen Menschenrechtsverletzungen.

Der Dichter Marcos Ana kommentiert im Trailer zu Albert Solés letztem Film *Al final de la escapada* (2010): „Pasar página sí, pero después de haberla leído“.[167] Auch in *Bucarest* geht es Solé darum, auf einer wörtlichen und einer übertragenen Ebene Erinnerungsarbeit zu leisten und die Leistungen der Nachkriegsgeneration – konkret die seines Vaters und dessen politischer Community – für den Aufbau eines demokratischen Spaniens zu würdigen.

Er „liest“ das Buch der linken *Inframemoria* (vgl. Naharro Calderón 2005) im Kontext einer hegemonialen *Supramemoria*, die sich im Zuge der *Transición* etablierte. Sie gab der Geschichte des linken Widerstands und Exils während der Diktatur wenig Platz.

[167] Vgl die Webseite zum Film: www.alfinaldelaescapada.es.

Bucarest, la memoria perdida gewann 2008 den Goya für den besten Dokumentarfilm. Albert Solé musste den Film zwar auch zuerst aus eigener Tasche vorfinanzieren, trotzdem ist *Bucarest…* kein *Minor Cinema*. Er ist der erste autobiografische Mainstream-Dokumentarfilm in Spanien, der außerdem für eine sehr wichtige Strömung im spanischen Dokumentarfilm steht die sich die Aufarbeitung spanischer Zeitgeschichte aus einer Mikroperspektive zum Ziel gesetzt hat (vgl. Torreiro 2010).

Mit *El cielo gira* hat der Film gemeinsam, dass er aus einer post-utopischen Perspektive in recht idealisierender Weise auf die Vorgängergeneration blickt. In diesem Fall ist dieser Blick aber sehr wohl politisch motiviert.

4.4.2 Wahrheiten aus einer verkehrten Welt

Am Beispiel seines Vaters Jordi Solé Tura rekonstruiert Albert Solé (geb. 1963) eine Chronik vom Aufstieg und Fall der linken Utopie. Sie beginnt mit der Niederlage gegen Franco und der harten Repression einer Hälfte des Landes in der Nachkriegszeit, erzählt von Exil und Widerstand unter Franco und endet in dem Moment, als man um den Preis des Verzichts auf Wiedergutmachung einer Demokratie den Weg bereitet, die die radikale Linke nach dem Schock des 23-F 1981 von der politischen Bühne weitestgehend verdrängen sollte. Die *Transición* markiert das Ende der Geschichte (in Groß), die Albert dokumentieren will und auf Ebene der Geschichte (in klein) das Ende seiner eigenen Kindheit.[168]

Abb. 23: Screenshots aus *Bucarest* (00:02:03-00:02:07;00:02:34)

Die auf den Prolog folgende Sequenz führt in die zweite Handlungs- und Zeitebene des Films ein: Bei Solé Tura wird in der Aktualität ein fortgeschrittenes Stadium von Alzheimer diagnostiziert. Die Familie ist mit der Tatsache konfrontiert, dass der vormals brillante Redner und Politiker Stück für Stück die Erinnerung verliert.

Diese Tatsache steht im Film allegorisch für die eingangs erwähnte Gedächtnislosigkeit des demokratischen Spaniens. Albert Solé inszeniert seinen Film im Kontext dieses privaten Schicksalsschlags als Wettlauf gegen die Zeit (siehe die Uhr in untenstehendem Screenshot) bevor diese Generation das gleiche Schicksal seines Vaters ereilt.

Der Erinnerungsverlust des Vaters hat auf einer dritten narrativen Ebene auch persönliche

[168] Solé Turas Memoiren *Una historia optimista* (Madrid 1998) endet ebenfalls in diesen Jahren. Eine dort im Vorwort angekündigte Fortsetzung kam nie zustande.

Auswirkungen für den Regisseur. Die krankheitsbedingte Entpersonalisierung des Vaters ist zum Zeitpunkt des Drehstarts soweit fortgeschritten, dass dieser seine nächsten Angehörigen nicht mehr erkennt. Mit den Erinnerungen des Vaters verschwindet für den Ich-Erzähler aber auch die Möglichkeit, Fragen zu seiner eigenen Kindheit zu klären. Bedingt durch Exil und Leben im Untergrund existieren wenige Dokumente.

Der humoristisch aufbereitete *MacGuffin* dieser Erzählebene ist die Frage des Kindes nach dem Geburtsort, auf die die Eltern ihm aus Geheimhaltungsgründen widersprüchliche Antworten gaben:

> „Una de las palabras de mi infancia es clandestinidad. De pequeño siempre creía que era francés. Un día a los seis años me explicaron que en realidad yo era húngaro. (…) Creo que durante un par de años me sentí realmente húngaro. Un día mis padres me volvieron a cambiar el guión. Tenía nueve años. La verdad, me dijeron, es que no había nacido en Hongría. Empezaba a desconfiar de ese nuevo giro en mi historia. Me estaban volviendo loco. ¿Dónde había nacido yo realmente? ¿Porqué tanto misterio? (03:17-04:03).

Die Kindheit Alberts steht im Schatten des politischen Aktivismus seines Vaters, der an der Universität Barcelona seinen Ausgang nahm: Dort inskribierte der gelernte Bäcker am zweiten Bildungsweg ein Jusstudium. Er, der aus republikanischem Haus stammt, kann die repressiven Zustände und die Nichtinterventionspolitik der Westmächte nach Aussagen seines Weggefährten Salvador Giner schwer ertragen. So gelingt es Giner, den vielversprechenden Studenten für die neugegründete Studentenfraktion der PCE zu gewinnen.

Abb. 24: Screenshots aus Bucarest (00:03:22;00:03:44;00:03:56)

Nach einer Verhaftungswelle sieht Solé Tura sich 1960 gezwungen, in Paris unterzutauchen. Die Erfahrung des Exils festigt seine politischen Überzeugungen. Er wandelt sich, nach Aussagen seines Sohns, zu einem „revolucionario profesional a sueldo del PCE“ (00:15:20).

Die Mutter Albert Solés, Anny Bruset, lernt er auf einem kommunistischen Sommercamp kennen. Sie selbst ist die in Frankreich aufgewachsene Tochter spanischer Exilrepublikaner. Jordi, gesteht sie ihrem Sohn im Interview, habe ihr mit folgenden, bezeichnenden Worten einen Heiratsantrag gemacht: “On va faire la revolution ensemble et on va faire des petits revolutionnaires” (0:18:40).

Die Revolution führt das junge Ehepaar nach Bukarest, wo Jordi unter absoluter Geheim-

haltung für *Radio Pirenáica* tätig ist. *Radio España Independiente* hatte die wichtige Funktion, die Spanier_innen mit Gegeninformationen zu versorgen. Albert kommt dort, in Bucarest, auf die Welt, womit die eher metaphorisch zu verstehende Frage nach Alberts Herkunft, geklärt ist.

Gegen den Willen der sehr autoritär agierenden Parteispitze entscheidet sich die Familie kurz nach Alberts Geburt gegen ein weiteres Leben im real existierenden Sozialismus. Nach der Rückkehr nach Paris kommt es zum Richtungsstreit innerhalb der Parteielite. Die sowjetorientierte Führungsspitze unter Santiago Carrillo und Doloras Ibarruri, *La Pasionaria*, beschließt den Parteiausschluss von Jorge Semprún, Fernando Claudín, Francesc Vicens und Solé Tura. Semprúns scharfe Abrechnung damit ist in *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) nachzulesen. Es folgt die ökonomische und soziale Stigmatisierung der Ausgeschlossenen.

Gegen den Willen Anny Brusets zieht die Familie nach Barcelona, wo Solé Tura trotz seiner politischen Vorgeschichte eine Stelle an der Universität erhält. Er gerät aber immer wieder in Konflikt mit den Autoritäten, engagiert sich in der Studentenbewegung. 1969 wird er für einige Monate im Barceloner Gefängnis *La Modelo* inhaftiert. Durch den Gefängnisaufenthalt radikalisiert, gründet er gemeinsam mit Jordi Borja und Alfonso Comín *Bandera Roja*, eine linke Guerillagruppe.

1974 aber erfolgt der Wiedereintritt in die PSUC/PCE: Carrillo vertritt mittlerweile mit dem *Eurocomunismo* Ansichten, die der Dissidentengruppe zehn Jahre zuvor die Parteimitgliedschaft gekostet hat: Der *Eurocomunismo* hatte bereits etwa zehn Jahre bevor das in Westeuropa geschah mit der Utopie einer sozialen Revolution und eines Systemwandels abgeschlossen und sah vor, innerhalb einer Mehrparteienlandschaft in einen demokratischen Wettbewerb einzutreten.

Als nach dem Tod Francos der lange erwartete doch nie erreichte Demokratisierungsprozess beginnt und nach einigem Zögern auch die PSUC/PCE legalisiert wird, ernennt man Jordi Solé zum Abgeordneten. Vom linken Revolutionär ist er nun zum Teil des politischen Establishments geworden und wappnet sich für den „Gang durch die Institutionen“. Dieser Positionswechsel führt zu einer deutlichen Pragmatisierung seines, aber nicht nur seines, politischen Programms.

1978 wird der Jurist von Carrillo zum Chefverhandler für die Ausformulierung der spanischen Verfassung und des Autonomiestatuts ernannt, was ihn gemeinsam mit 6 weiteren Politikern aller Richtungen zu einem der „Padres de la constitución“ und damit zu einem maßgeblichen Architekten der *Transición* macht, wie sie heute scharfer Kritik ausgesetzt ist. Der Übertritt Solé Turas zur Mitte Links Partei PSOE Mitte der 1980er Jahre, sein Posten als Kulturminister unter Felipe González, in dem er seinen Weggefährten Semprún beerbt,

und Jahrzehnte als Abgeordneter werden im Film nur mehr als Nachsatz erwähnt.
Das politische Engagement des Vaters fordert private Opfer: Die Ehe der Eltern zerbricht:

> „En el año '72 vivi uno de los principales rechazos emocionales. La separación de mis padres me cogió a contrapie. Los lazos indestructibles creados en clandestinidad se desmoronaban. La exclusividad duró poco. Y enseguida aparecieron dos camaradas de bandera roja, una camarada y un camarada para ser exactos, para ocupar las plazas vacantes" (00:54:35-00:54:56).

Diese chronologische Rekonstruktion basiert ganz konventionell auf Zeitzeugeninterviews und privaten Dokumenten wie *archival footage*. Gebettet ist sie in eine Rahmenerzählung darüber, wie die Familie und die zweite Frau Jordis, Teresa Eulalia Calzada, mit Jordis Alzheimererkrankung zurechtkommen. Außerdem dokumentiert Albert seinen Recherchepro-zess. Er interviewt die Weggefährt_inn_en des Vaters und besucht und bereist wichtige Orte seiner Kindheit. Mit seiner Mutter besucht er die Studios von *Radio Pirenáica* in Bukarest. Ein Mitinsasse des Vaters in *La Modelo*, der Verleger Jordi Sánchez, besichtigt mit ihm die Gefängniszelle des Vaters. An die regelmäßigen Gefängnisbesuche hat Albert bereits eigene angsbesetzte Erinnerungen.

Abb. 25: Screenshots aus Bucarest (00:54:26;00:34;02;00:58:27).

Die Rekonstruktion stützt sich auf die wenigen trotz des Lebens im Untergrund vorhandenen Familienfotos und Dokumente aus diversen Privat- und Parteiarchiven, auf Zeitungsartikel und die Remontage von Archivaufnahmen aus *No-Dos*, dem spanischen und rumänischen Fernsehen und *Footage* aus *La guerre est finie* (1966) von Alain Resnais oder *Informe General…*(1977) von Pere Portabella.
Zentral sind aber 15 Interviews, die dem Film einen sehr televisiven, objektivierenden Aspekt geben. Solé interviewt Zeitzeugen bzw. Freunde wie Santiago Carillo, Jorge Semprún, Jordi Borja, Jordi Pujol, Jiménez de Parga oder dem klaren Antagonisten des Films Manuel Fraga Iribarne[169], in denen Albert klar als Gesprächspartner in Erscheinung tritt. Die Inter-

[169] Jordi Pujol war von 1980 bis 2003 für die nationalistische Partei *Convergència i Unió (CiU)* Regierungschef von Katalonien. Manuel Jiménez de Parga ist Jurist und ehemaliger Rektor der *Universitat de Barcelona*. Er hatte diverse politische Ämter wie *Presidente del Tribunal Constitucional*, Abgeordneter und Botschafter inne. Manuel Fraga Iribarne war eine der Schlüsselfiguren des späten Franquismus. Er war unter Franco Informationsminister, danach Innenminister für die PP und zuletzt 15 Jahre lang Regierungschef von Galizien.

viewten richten sich an ihn beziehungsweise ist er selbst im Bild.

Nicht zufällig entfaltet sich ein Netz an persönliche Beziehungen zwischen bis heute sehr wirkungsmächtigen Akteur_inn_en der spanischen Politik. Die räumliche und zeitliche Reise Alberts zu den Akteur_inne_n und Schauplätzen der Familiengeschichte dient als roter Faden der Erzählung und gibt – typisch für autobiografische Filme – dem inneren Prozess der „Selbstfindung“ eine äußere Entsprechung.

Solé folgt allen Regeln des *Storytellings* und organisiert das heterogene Material in der Montage zu einer klassischen 3-Akt-Dramenstruktur.

Abb. 26: Screenshots aus *Bucarest* (00:10:02;00:49:27;01:01:32).

So führt der Regisseur zum *Midpoint*[170] des Films einen vermeintlich weiteren Rückschlag für das Fortbestehen des Familiengedächtnis geschickt in die Handlung ein und steigert so die Dynamik der Erzählung (vgl. Abb. 27): Alberts Mutter Anny Bruset erleidet während der Dreharbeiten einen Schlaganfall. In Dokudrama-Stil filmt der Regisseur selbst mit hastiger Handkamera den Moment als seine Mutter in den Operationssaal gefahren wird. Wir sehen ihn im ungewissen Warten auf den Ausgang der OP.

> „Me cuesta entender porqué la memoria familiar se obstina tanto en desaparecer. Esta vez le ha tocado a mi madre, la unica guardiana intacta de mis recuerdos de infancia. El infarto cerebral llegó sin avisar una noche durante el proceso de rodaje de este documental. Otra vez los neurologos intentan explicarme con maquetas como funciona esta masa cerebral llena de emociones y recuerdos“ (00:53:27-00:54:10).

Anny kann sich aber soweit erholen, ihre Erinnerungen bleiben intakt.

Die Erzählmodalität ist linear und harmonisierend. Das Wort dominiert und kontrolliert das Bild: Über weite Strecken überwiegt „das Sagen“ über „das Zeigen“. Das Bild verhält sich zum Ton parallel bis potenzierend (vgl. Rauh 1987), oft eilt der Ton dem Bild zur Schaffung fließender Übergänge voraus.

Die verwendeten Archivaufnahmen dienen stets der Illustration und stellenweise wohl auch Objektivierung der verbalen Aussagen. Gleichzeitig werden sie dazu verwendet, kollektive Emotionen wiederzugeben und den Erzählfluss aufrecht zu halten.

[170] Da der zweite Akt im klassischen *Storytelling*-Schema zwei Drittel der Gesamtlänge des Films ausmacht, wird er durch den sogenannten *Midpoint* geteilt: „ a crisis, often of life and death proportions, that provides the second act with both momentum and direction“ (Everett 2006: 42).

Abb. 27: Screenshots aus Bucarest (00:53:40-00:54:12).

Alberts Kinderzeichnungen nach der Erklärung des Ausnahmezustands Ende der 1960er visualisieren die Erfahrungswelt des Kindes und werden in assoziativer Montage ergänzt von Archivfilmen, die genau die gleichen Bilder wiedergeben: Über den Dächern bedrohlich kreisende Helikopter; Polizeiaufgebote, die auf der Strasse gegen Demonstranten vorgehen. Das Kind kann nicht begreifen was vorgeht, ängstigt sich aber um seine Eltern, die er involviert weiß.

> „La sensación era miedo. Miedo a los grises, miedo que cualquier noche vinieran a llevarse a mis padres. Y siempre las mismas conversaciones, de amigos detenidos, de palizas, de cárcel. Un miedo que no tardaría en hacerse real un día mientras mi padre daba una conferencia en la universidad“ (00:41:59-00:42:20).

Auf der ***Discours***ebene kommt es zu keinen nennenswerten Irritationen, die die Zuschauer_innen aus ihrer Illusionsbildung reißen würden. Der konstant vorhandene emotionalisierende Teppich der Filmmusik trägt zum Eindruck eines ununterbrochenen Geschehensflusses noch bei. Was die Bilder zeigen, soll als wahre Kontinuität des Wirklichen erscheinen. Die Montagestruktur dekonstruiert nicht, sondern konstruiert Bedeutung: Der Film weist keine Charakteristika formaler Reflexivität auf, die für den aktuellen autobiografischen Dokumentarfilm sonst kennzeichnend ist.

Auf der Ebene der ***Histoire*** dagegen wird Realität schon als relativ und vom jeweiligen ideologisch-politischen Bezugsrahmen abhängig präsentiert: Die Welt, wie Albert als Kind von kommunistischen Aktivisten sie sah, war ein „mundo al revés“ und hatte wenig gemeinsam mit der seiner gleichaltrigen Schulkolleg_inn_en: „Mis primeros recuerdos constantes empiezan ahí. Todo era secreto. Me embragaba una extraña sensación. Eramos comunistas, viviamos el mundo al revés“ (36:23). Auf der Bildebene wird in diesem Augenblick das kindliche Ich des Regisseurs von seiner Tochter Noa verkörpert: Wir sehen sie mit großem Enthusiasmus eine kommunistische Fahne zeichnen.

Albert verehrte Gagarin, seine Schulkollegen hingegen die Apollo. Er sammelte Fahnen kommunistischer Länder, die er seinen Kollegen nicht zeigen durfte. Auch seine Eltern hatten Helden, die vor den Freund_inn_en besser nicht erwähnt wurden: „El superbarbudo“ (Che), „el megachino“ (Mao) etc.

> „Fue entonces cuando descubrí al Capitán Trueno, el justiciero invencible. Un mito de la

> época. Su autor Victor Moya era comunista. Otro secreto. Ya tenía mi superhéroe. Mis padres también tenían fotos de sus héroes. Estaban el superbarbudo, el megachino,..Habia que esconder los posters de miradas indiscretas" (00:37:53-00:38:22).

In der auf diese Aussage folgenden Sequenz trifft Albert in einem Restaurant den Schriftsteller Sergi Pàmies. Er teilte diese in der Erfahrungswelt des Kindes abenteuerliche, fantastische aber auch angsterregende geheime Parallelwelt. Sie wurde außerdem von magischen Wörtern beherrscht wie: „Asamblea, represión, Grises, Capuchinada". Pàmies ist der Sohn von Gregorio López Raimundo,[171] Teil der sowjettreuen Führungsriege, die Solé Tura aus der Partei ausschloss.

Es erscheint mir ein nicht unwichtiges Detail, wie Pàmies in die Erzählung eingeführt wird: Während die damaligen politischen Weggefährt_inn_en Jordis vor ihren vollen Bücherregalen oder an ihren Schreibtischen gefilmt werden, sitzt Pàmies bei einem Glas Wein im Restaurant. Wohlgenährt und offensichtlich den diversen Freuden des Lebens nicht abgeneigt, erzählt er zum Gesprächseinstieg launig einen entmystifizierenden Witz über die Elterngeneration: „Si dejas a cuatro comunistas en una habitación, en dos horas se han escindido. Porque tienen una capacidad infinita para la escisión, para le teorización de las diferencias" (33:00).

Politischer Ernst und Glaubenskampf sehen sich ersetzt durch durch eine ironisch-liebevolle Distanznahme der Folgegeneration gegenüber einer mittlerweile untergegangenen Spezies. Wenn man sich auch inhaltlich in ideologischen Grabenkämpfen bekriegte, die in der kommunistischen Partei mit totalitärer Vehemenz bis hin zum Parteiausschluss geführt wurden, konnte man sich doch – auch das eine ironische Spitze – auf einige wenige Identitätssymbole einigen, an denen man seinesgleichen erkennen konnte:

> „Yo mo hubiera puesto el Picasso. Porque si se podía decir: „Yo tengo el Guernica", ya no hace falta que me ponga todo lo demás. Todos estaban de acuerdo, desde Semprún a Carrillo, todo el mudo estaba de acuerdo con el Guernica" (00:38:22-00:38:35).

Bucarest… ist aber, wie diese Szene vielleicht suggerieren könnte, keine Abrechnung oder kritische Auseinandersetzung mit der Generation der Eltern, und deren utopischer Ideale. Es ist – wie der Regisseur in einem Gespräch mit mir durchaus selbstkritisch anmerkte – ein „hagiografischer" Film, der unter dem Eindruck der schweren Krankheit des Vaters entstand, der er im Dezember 2009 schließlich erlag. Wie das formal geschieht, soll in Folge genauer dargestellt werden.

Wichtig für die Einordnung des Films ins Spektrum autoethnografischen Filmschaffens in

[171] Gregorio López Raimundo (1914-2007), ab 1956 Vorsitzender der PSUC im Untergrund, 1965 Wahl zum Generalsekretär. Ab 1977 Vorsitzender der legalisierten PSUC. War 1964 beim Ausschluss von Claudín, Carrillo und Solé Tura auf Seiten der Parteiführung.

Spanien ist, dass der Film im Gegensatz zur Mehrzahl der anderen besprochenen Produktionen durchaus einem klassischen Konzept von dokumentarischer Wirklichkeitsvermittlung folgt. Die Existenz oder die Möglichkeit der Darstellung von „Wahrheit“ wird nicht hinterfragt. Auch auf inhaltlicher Ebene ist *Bucarest…* kein reflexiver Filme: Es soll nur „die andere“ Wahrheit dieser niemals zur Realisierung gekommenen „verkehrten Welt“ der spanischen Kommunisten gehört werden.

Im Vergleich zu anderen Produktionen des boomenden Historiendokugenres bewertet Marti Freixas *Bucarest…* aber als angenehm anders:

> „Es una película documental sobre la memoria histórica española que aporta, por fin, aire fresco a esta corriente audiovisual encerrada entre reportajes calcados los unos de los otros y cierto silencio entorno a algunos temas […]. Después de muchos años de trabajos audiovisuales sobre la memoria histórica ‘Bucarest…’ de Albert Solé marca un camino interesante, sanamente subjetivo, con una amenidad que no resta peso a la importancia de lo que está contando” (Martí Freixas 2008).

4.4.3 Figurationen des Subjekts[172] in *Bucarest, la memoria perdida*

Der dokumentarische Wahrheitsanspruch von *Bucarest, la memoria perdida* erfüllt sich – und hier liegt der Unterschied zur historischen Fernsehdokumentation – nicht in erster Linie über die Präsentation objektiver Indizien, sondern über eine klar subjektive Erzählhaltung, in der der homodiegetische Erzähler als Bürge für die Authentizität des Erzählten einsteht.

Wir kennen diese Strategie aus den Filmen von Michael Moore. Es kommt zu einer speziellen Übereinkunft zwischen dem/der Filmemacher_in und seinem/ihrem Publikum, dem bereits erwähnten *Autobiografischen Pakt* (vgl. Lejeune 1996). Die so vorausgesetzte Identität von Autor_in, Erzähler_in (Stimme) und Protagonist_in (Körper) (A=N=P) suggeriert dem/der Leser_in den referentiellen Charakter des Textes. Dabei stört es den Pakt nicht, dass sichtlich nicht Solé selbst die Kamera führt.

So wird der epistemologische Charakter des verwendeten Genres nicht an sich hinterfragt, auch die Repräsentation der historischen Welt bleibt nach wie vor Zentrum des Dokumentarfilms. Die obligatorische Frage nach der Wahrheit des Dargestellten erübrigt sich aber gewissermaßen dadurch, dass der Film nicht mehr die Behauptung aufstellt „el mundo es así“, sondern durch die Verwendung der ersten Person „yo te digo que el mundo es así“ jede Form der Verifizierung eigentlich unnötig macht (vgl. Weinrichter 2004:50).

> „By presenting a cronotope that declares „this is my world at this moment“, the represented world transcends the opposition between objectivity and subjectivity by including the subjective sense of the pictured world as an objective datum. Simply put, the documentary is here an objective rendering of someone’s subjectivity” (Lane 2002:24).

[172] Diese Bezeichnung stammt wie viele andere Anregungen von meiner Kollegin Veronika Thiel.

Damit ist dieser Film ein weiteres Beispiel für eine Aufweichung des für das Genre typischen Nüchternheitsdiskurses (vgl. Nichols 2001) und für die Fusion informierender mit dramatisierenden und emotionalisierenden Darstellungsstrategien im performativen Modus des Dokumentarfilms, die mittlerweile von den Rändern des Dokumentarfilms in sein Zentrum vorgedrungen sind[173].

Mit *Bucarest…* analysiere ich in diesem Kapitel wie schon eingangs gesagt einen Film, der auf keinen Fall zu den *Heterodocsos* des Dokumentarfims gehört, sondern für ein großes (Fernseh-)Publikum konzipiert wurde. 2008 gewann Albert Solé für den in Koproduktion mit RTVE und TVC produzierten Film den neu geschaffenen Goya für den besten Dokumentarfilm. Selbst Solé war aufgrund der durch die Krankheit seines Vaters bedingten Dringlichkeit des Drehs aber dazu gezwungen, den gesamten Film aus eigener Tasche vorzufinanzieren. Erst bei der Endproduktion waren die Geldgeber involviert.

Solé ist in seiner beruflichen Sozialisierung eigentlich Printjournalist, bevor er eine Produktionsfirma für Dokumentarfilme gründete: *Minimal Films*. Im Gespräch mit mir betonte Solé, dass die Zielgruppe, die er mit diesem Film ansprechen wolle, nicht nur oder gar nicht in Programmkinos anzutreffen sei. Im Jahr nach der Veröffentlichung des Films bei *Documentamadrid* 2008 habe er jede Einladung angenommen, und sei mit seinem Film bei *Cine-Clubs* und in diversen *Asociaciones* und Gemeindezentren anwesend gewesen. Dabei sei er immer wieder mit der Tatsache konfrontiert worden, dass die Ausstrahlung des Films den Besucher_inne_n eigene Erlebnisse entlockte, über die sie sichtlich noch nicht oft gesprochen hatten, weil der Bürgerkrieg und die Zeit der Diktatur nach wie vor ein Tabuthema sei.

Die Diegese in *Bucarest* ist in 3 zeitliche Ebenen gegliedert: der Werdegang Jordis, den Albert nur zum Teil selbst miterlebt hat; Alberts Enquete im Jahr 2007, dem Zeitpunkt zu dem er auch die Interviews geführt hat; und der Moment, als Albert retrospektiv am Montagetisch das gesammelte Material zu einer Erzählung anordnet.

Man kann von einer Nullfokalisierung sprechen, da Albert, der retrospektive Erzähler (*Voiceover*), mehr weiß, als Albert, die Figur. Der Erzähler ist zwar Teil der erzählten Welt, aber nicht Hauptfigur der Narration. Das erlaubt Albert, dem Autor, zu sich als Figur und Erzähler Distanz zu wahren. Er hat eine Regiefunktion, indem er am Schneidetisch über die Struktur der Erzählung entscheidet und den Protagonist_inne_en ihre Rollen zuweist. Er ist *off* der Diegese auf einer Metaebene anzusiedeln und bewegt sich in einem Grenzbereich zwischen teilnehmendem und nicht teilnehmendem Nahverhältnis. Albert, der Erzähler ist sowohl *témoin*, das heißt aktiver Zeuge des Berichteten wie *historien*, also jemand, dem sich die Geschichte seiner Familie nur über vermittelnde Informationsinstanzen erschließt (vgl.

[173] Vgl. dazu Barroso (2005), Rhodes/Springer 2006 oder Von Tschilschke/Schmelzer (2010).

Genette 1983:71) [174]

Er, der Autor, instrumentalisiert sich darüber hinaus selbst als Figur (Albert, Sohn des Hautprotagonisten), um von seinen Interviewpartner_inn_en Antworten zu erhalten, zu denen er als Historiker nicht gelangt wäre. Die Interviewten sprechen sichtbar in erster Linie mit ihm in seiner Funktion als Sohn eines anwesenden Abwesenden und nicht als Journalist oder „chroniqeur“ (vgl. ebda.). Diese Art der Interviewführung erzeugt noch über die Erzählung in der ersten Person hinaus eine Form emotionaler Intensität.

Jordi Ballò (2008:13) formuliert das in seiner Kolumne in der Tageszeitung *La vanguardia* folgendermaßen:

> „El hecho de que Albert Solé haya mantenido esta narración en primera persona permite que estos amigos y familiares de Jordi Solé se refieran a el como ‘tu padre’, con lo cual se consigue un tipo de testimonio oblicuo, en el cual el entrevistado habla con el hijo de la figura ausente, que sigue viva aunque no participe, en los momentos en que se habla de él. Esta forma de afrontar el arte de la entrevista acaba siendo lo mejor y aporta una emoción singular e intensa”

Anders als diese Vertrautheit erwarten lassen würde, werden die aufgenommenen Aussagen aber meiner Ansicht nach sehr wohl stark den Interviewten als offizielle Funktionsträger und weniger stark als Privatpersonen und Freunde zugeschrieben. Deutlich wird das an den eingeblendeten Inserts, die zusätzlich zum Namen deren Funktion innerhalb der *Historia con Mayuscula* benennen, erst auf zweiter Ebene wird deren Funktion innerhalb der *Historia con minúscula* erwähnt.

Dieses Spiel mit den sozialen Rollen der Filmfiguren/Zeitzeug_inn_en führt den Film wieder näher an die bereits erwähnte Konfliktlinie zwischen privaten Beziehungen und politischen, öffentlichen Entscheidungen heran. Innerhalb der Erzähldramaturgie werden die Interviewten zu Figuren, die die wichtigsten Dimensionen des in der Geschichte zum Ausdruck gebrachten Konflikts Anforderungen des Parteiapparats versus individuelle Integrität und Ideale verkörpern (vgl. Hickethier 2007:123).

Ebenfalls durch ihre Funktion und Position innerhalb der Erzählung entsteht mir subjektiv der Eindruck einer gewissen Wertung. Es wird klar darauf verzichtet, etwa Santiago Carrillo als den machthungrigen und etwas paranoiden Systemerhalter darzustellen, als der er in die öffentliche Meinung eingegangen ist. Gleichwohl entsteht der Eindruck eines der spanischen Realität entfremdeten Politikers, der bereit war, jahrelange Freundschaften zugunsten einer von Russland diktierten Parteilinie aufzukündigen. Diese ideologische Verbissenheit, fast Blindheit, stellt ihn in eine Linie mit Manuel Fraga Iribarne, zwar auf der anderen

[174] „L’absence est absolue mais la présence a ses dégrés, et rien ne ressemble plus à une faible absence qu’une présence falote. Ou plus simplement: à quelle distance commence-t-on d’être absent?“ (Genette 1983:71)

Seite aber ebenfalls ein treuer Adept eines ideologischen Machtapparats.

Am entgegengesetzten Pol findet sich die Figur Miguel Nuñez oder auch Jordi Solés, deren Lebenslauf viele Mäandern schlug, der aber – so die Darstellung – stets versuchte seiner persönlichen Mission von einer gerechteren Welt treu zu bleiben.

Miguel Nuñez, zur Erklärung, wird im Film als ein Mentor Jordi Solés und weiteres Vorbild des Ich-Erzählers präsentiert. 1920 in Lavapies geboren, kämpfte er bereits als Teenager im Bürgerkrieg. Während des Franquismus verbrachte er insgesamt 18 Jahre hinter Gittern. In *Bucarest…* schildert er die Organistation des Widerstands auch im Gefängnis und seine Erfahrungen mit dem Folterapparat des Regimes. Unter den Folgen der Folter hatte er bis zu seinem Freitod im Jahr 2010 zu leiden.

In der Demokratie war er Kongressabgeordneter der PCE. Gerade als sein Leben ruhigere Bahnen einschlug, und er, in Worten von Manuel Vázquez Montalbán, „una prometedora carrera de burócrata de primera línea“ vor sich hatte, kehrte er der Politik den Rücken und engagierte sich für Bürgerrechtsbewegungen in Nicaragua oder Bolivien, in Zusammenarbeit mit Evo Morales oder Ernesto Cardenal (vgl. Brito 2010).

2010 erschien *Al final de la escapada*, eine weitere Hommage Albert Solés an diese Generation franquistischer Widerstandskämpfer_innen. Er porträtiert darin das Leben und Sterben Nuñez, als einen Revolutionär und konsequenten Querdenker bis zu seinem Tod. "Esta es una película sobre la muerte digna de un hombre digno", kündigte Solé den Film an (vgl. Webseite).

Er begleitet Nuñez darin in seinem Rechtsstreit um das Recht auf Euthanasie. Zum Zeitpunkt meines Interviews mit Solé befand sich der Film in der Postproduktion. Solé betonte mit Genuss seinen Wunsch, mit diesem Film noch einmal und in wesentlich kämpferischerem Tonfall die Kirche und die konservative Seite Spaniens provozieren zu wollen. In *Bucarest…* dominiert der Wunsch zum Konsens. Solé will darin die spanische Linke als geeint darstellen. In *Al final de la escapada* scheint er sich von Familienbanden befreit haben und lebt seine Wut auf die Rechte in Spanien ausführlich aus.

Die sicherlich idealisierte In-Szene-Setzung des eigenen Vaters wird begründet durch den Verweis auf die kindliche Welt des Ich-Erzählers, in der sein Vater und der Comicfigur *Capitán Trueno* zu einer heroischen Figur verschmolzen, der von den Bösen, den *Grises*, in den Kerker gesperrt wurde als Albert gerade sieben Jahre alt war. Von dort aus schrieb er Briefe mit folgendem Wortlaut an seinen Sohn: „Piensa Albert, a que si ahora estoy en la cárcel es porque quiero que cuando seas mayor encuentres un mundo más justo, un mundo mejor que el de ahora“ (48:49).

Das erzählende und das erzählte bzw. erlebende Ich des Autors werden in der Rezeption des Films, wie schon erwähnt, zumeist als getrennt erfahren. Zwar hören wir Alberts körper-

lose Icherzählung aus dem *Off*, doch bleibt bis auf wenige Momente die zeitliche und räumliche Distanz zwischen Erzähler und Protagonist_inn_en aufrechterhalten.

Die zumeist neutrale Erzählhaltung der Kamera kontrastiert mit der Subjektivität der Erzählstimme. In besonders intimen oder entscheidenden Momenten, etwa als Albert scheinbar von der Krankheit seines Vaters informiert wird (*Reenactment*) und vor allem als er seine Mutter nach ihrem Schlaganfall in den OP begleitet, rückt die Kamera jedoch sehr nah an den Protagonisten Albert heran und damit in eine angenäherte Subjektive.

Dann, am Ende des 3. Akts (72:20) sehen wir Albert, den Protagonisten, für kurze Momente vor seinem Computer. Er versucht vor dem gesammelten Material sitzend eine Antwort auf seine eingangs gestellt Frage zu finden.

Abb. 28: Screenshots aus *Bucarest* (01:12:26-01:12:35)

Wir vernehmen die *Voiceover* Stimme: „La gran pregunta que siempre me ha quedado es si valió la pena tanto sacrificio por un proyecto que se acabaría desmigajando" (1:13:10).

Die zeitliche Kluft zwischen erzählendem und erzähltem Subjekt, zwischen Stimme und Körper, verschwindet. Wir sind in der Gegenwart der Erzählung angelangt.

Die Beantwortung dieser Frage wird zwei Akteuren des „Projekts" überlassen, die trotz ähnlicher Erlebnisse nach dem Scheitern der kommunistischen Utopie sehr entgegengesetzte Wege eingeschlagen haben:

Jorge Semprún optierte wie Solé Tura für Kompromiss und Parteiendemokratie, wofür beide aus der Partei ausgeschlossen wurden. Miguel Nuñez hielt sich am Rande und blieb der kommunistischen Utopie von einer anderen Welt über deren realpolitische Pervertierungen hinweg treu. Trotz persönlicher Tragödien und Scheitern am Ziel, die Diktatur zu stürzen, ist für Semprún klar, dass erst durch Exil und Widerstand im Untergrund eine spätere Demokratisierung des Landes möglich war.

> „Si se hace un análisis global, político, histórico de una generación, de una serie de generaciones, entonces valió la pena porque la lucha que ha habido, aunque fuera inútil porque no ha terminado con el derrocamiento de la dictadura aunque sea criticable por muchos aspectos no? Esa lucha ha facilitado la transición posteriormente" (01:13:00-01:13:35).

Im Anschluss wird aber dem weitaus skeptischeren, weniger pragmatischen Miguel Nuñez das Wort erteilt:

> „Hoy, no tenemos alternativa. Tenemos el sistema imperialista, el sistema capitalista en toda su... hay efectivamente espacios de libertad muy valiosos que hay que seguir impulsando. Pero ¿cuál es la alternativa, dónde está otro mundo, el que no sea el del mundo de la explotación, el mundo de la miseria, el mundo del poder, el mundo de la guerra? ¿Dónde está? No está" (01:13:25-01:14:10).

Desillusionierung übertönt hier Pragmatismus, und eine Kritik an die Perspektive auf die *Transición* als der Königsweg zum sozialen Frieden klingt an. Wie viel Kompromiss ist zielführend und gesund?

Abb. 29: Screenshots aus *Bucarest* (01:13:23;01:13:36;01:14:56).

Auf die politisch-gesellschaftliche Antwort der Elterngeneration folgt das private Resümee des Sohns über die Beweggründe seines Vaters, sich im Rahmen der kommunistischen Bewegung zu engagieren. Sie sind nach Meinung von Albert eine Mischung aus undogmatischem politischem Idealismus mit persönlicher Abenteuerlust. Wie zu Beginn des Films sehen wir innerhalb des Bildausschnitts auf einer eigenen Leinwand Bilder von Jordi vorüberziehen, die zusätzlich signalisieren, dass wir uns nun auf der Metaebene des Erzählers befinden:

> „Pienso que Jordi nunca llegó a creerse demasiado lo del Comunismo. Lo suyo era utopía de cambio y necesidad de vivir la vida como una aventura constante. Su actividad política después daría muchas mas vueltas [...] Atrás quedan sus miles de artículos de prensa, los libros escritos. Es la historia de un panadero de pueblo que no se conformó con su destino" (01:14:12-01:14:53),

Strukturell vermittelte totalitäre Ideologie als Religion oder „Große Erzählung" (Lyotard), wie sie lange Zeit von der kommunistischen Partei vertreten wurde, wird so im Film klar negativ bewertet. Was bis heute anhalte, sei das Engagement und die Courage weniger Männer (der Linken), die Spanien – mit allen Einschränkungen – zu dem gemacht haben, was es heute ist.

Sie werden so, etwas überzeichnet formuliert, zu den wahren Gründervätern der Demokratie ernannt, denen gegenüber jene (der Rechten) stehen, die nur aus machtpolitischen Gründen agiert haben. In diesem Zusammenhang kommt ein verärgerter Salvador Giner („sociólogo y pdte.Institut d'estudis catalans") zu Wort:

> "Diré una cosa irreverente. A veces se les llama ¡Los padres de la constitución! A mí me entra la risa. De este grupo que se encuentra y celebra solo unos cuantos son „padres de la

> constitución". Y el primero de todos: Jordi Solé Tura. Otros fueron elegidos por oportunismo, porque había que reunir unos cuántos: el señor Fraga Iribarne por ejemplo, para que hiciesen el borrador de la Constitución. Y esto algún día alguien lo tenía que decir." (1:09:23-1:10:320).

Aus Albert Solés und Jorge Semprúns Resumé sowie aus dieser Aussage von Salvador Giner lässt sich ein den Film bestimmendes Deutungsmuster der *Transición* herauslesen: Sie wird als Einzelleistung einiger weniger beherzter Menschen gedeutet, denen das Gemeinwohl über eigenen Interessen oder dem Vollzug einer totalitären Ideologie stand. Aus Aussagen Albert Solés gegenüber Medien ist zu schließen, dass dies mit einer „reivindicación" der tragenden Rolle der Linken für die Demokratisierung einhergeht. Er wirft der Linken in einem Interview für *La vanguardia* vor, die Verdienste der *Transición* den Konservativen überlassen zu haben:

> „La izquierda no sabe qué hacer con la transición, no la reivindica, y la derecha se la apropia. Me indigna que la izquierda haya dejado pasar el 30 aniversario de la Constitución sin dignificarla, sin divulgar los sacrificios que aquella conquista comportó" (Solé/Amela 2009:12).[175]

Zum Einen leistet der Film demnach eine versöhnende Erzählung des Exils und Untergrundkampfs als notwendiges Opfer für die Demokratisierung. Über alle Streitigkeiten hinweg habe jeder auf seine Weise geschafft, das Land in eine Demokratie zu führen.

Zum Anderen enthält *Bucarest…* aber auch die Forderung, noch zu Lebzeiten der im Film befragten Zeitzeugen, die gesellschaftliche Amnesie zu bekämpfen, um deren Preis das geschah.[176] Anlässlich der Präsentation von *Al final de la escapada* bei der SEMINCI in Valladolid 2010 drückt Albert Solé diese Forderung sehr klar aus: „Vamos a esperar e que se mueran todos y entonces erigir estatuas y museos?" (Brito:2010).

Dieselbe Haltung vermittelt auch die letzte Sequenz des Films: Wir verfolgen in der intimsten Szene des Films ein Gespräch zwischen dem Neurologen Nolasc Ascarin, Jordi, Albert und Teresa Eulalia Calzada, Jordis zweiter Frau, mit. Wir sehen einen ob seiner Erinnerungslücken peinlich berührten Mann, der mit Humor versucht, seinen Angehörigen darüber hinwegzuhelfen, dass er ihre Namen vergessen hat.

Später danach befragt, wie sie mit dieser Situation umgehen kann, antwortet Teresa Eulalia: „para sobrevivir no puedes recordar" (1:17:40) – dieser Satz beschließt den Film. Und wenig zuvor bemerkt Alberts *Voiceover*stimme: „Cada vez queda menos tiempo. La

[175] Die gleiche Ansicht vertritt der Politikwissenschafter Vicenc Navarro, Sozialdemokrat und selbst jahrelang Exilierter, in einem Kommentar in *El País* vom 16.6.2001:11 („Los costes de la desmemoria histórica").

[176] Im selben Interview formuliert er die Forderung nach der Identifizierung der noch in Massengräbern bestatteten Opfer und lückenloser Aufklärung, ohne aber die Straffreiheit der *Ley de Amnistía* von 1977 anzugreifen

memoria necesita luz. Tiene que fluir, aunque a veces duela tanto“ (1:16:10).

Spätestens an dieser Stelle wird die Alzheimerkrankheit zur Metapher für das kollektive Vergessen und die politische Notwendigkeit des Erinnerns über den persönlichen Schmerz hinweg. Eine Zeitungsnotiz in *La Vanguardia* vom 15.1.2008 (o.A.) berichtet von der offiziellen Präsentation des Films im CCCB Barcelona. Neben anderen Redner_inne_n habe dort der ehemalige Präsident der Generalitat Pasqual Maragall einige Worte an die Gäste gerichtet. Selbst in einem frühen Stadium an Alzheimer erkrankt, habe er ironisch angemerkt: „No sé por qué será pero el que hizo la transición – Adolfo Suárez –, el que hizo la Constitución, que es él – Solé Tura –, y el que hizo el Estatut, que soy yo, nos ha cogido la misma cosa” Einmal habe Solé Tura ihm gestanden, dass es ihm lieber sei zu vergessen „lo que podría recordar con amargura”. „Quizá esto explique algunas cosas más allà de la bioquímica”, so Maragall weiter (La vanguardia, 15.1.2008).

In einem Artikel für die Zeitschrift *Spanish Cultural Studies* analysiert José María Naharro Calderón die Erinnerungspolitik des demokratischen Spaniens. Er vertritt die These, dass im postfranquistischen Spanien ein Konsenspakt geschlossen wurde, durch den jede Referenz auf die *Inframemorias repúblicanas del exilio* aus der politischen und medialen Öffentlichkeit gelöscht wurde. Das hatte zur Folge, dass der Erinnerungsdiskurs der Sieger_innen des Bürgerkriegs sich festigen und institutionalisieren konnte (Naharro Calderón 2005:102). Mit dem Verschwinden der gelebten Erinnerung konnte mangels Tradierung diese Vergangenheit von den Mitgliedern der Erinnerungsgemeinschaft nicht internalisiert werden und in Form von Symbolen und Mythen in ihr Handlungsrepertoire eingehen (*Intramemoria*), ist also für die Gegenwart nicht nutzbar.

Zur Zeit der konservativen Regierung unter Aznar Ende der 1990er setzt ein medialer Gedächtnisboom ein, der eine „hiperdifusión audiovisual de aspectos hasta ahora ahora más recónditos y escondidos de las vidas y memorias privadas de los sujetos“ zur Folge hat oder wie Paul Virilio es ausdrückt eine „industrialización del olvido“ (1998:19, in: López 2004:27). Die *Inframemoria* der Exilierten wird spektakularisiert und damit auch trivialisiert („memoria kich“) und durch verschiedenste Akteure und Akteurinnen zu Gelde gemacht (Naharro Calderón 2005:108).

Die damit erzeugten typisierten Bilderfolgen laufen Gefahr zu zahnlosen Simulakren im Sinn Baudrillards zu verkommen, die jeder Wirkungsmacht in der Gegenwart entbehren:

> „Al visualizarse ahora como fotogramas pálidos, los exilios de la Guerra Civil no pueden tener para nuestra sociedad otro marco que el de una arqueología **que surge como supramemoria fosilizada y no como intramemoria crítica**, ante la cual, sus receptores mayoritariamente aislados y/o ignorantes de sus referentes, no puede asumir como pertinente o propia“ (Naharro Calderón 2005:101).

Die während der *Transicion* geschaffene *Supramemoria colectiva* machte die Vergangen-

heit zu einem leeren Signifikanten. Diese Leere füllte sie mit ebenso offenen Schlüsselbegriffen wie “libertad, diversidad cultural, convivencia democrática, proyección internacional y desarrollo económico” – so sind sie in der Preambel der von Jordi Solé mitverfassten spanischen Verfassung festgehalten (ebda.:101).

Was bedeutet dieses symbolische Recycling der republikanischen *Inframemoria* (vgl. Naharro Calderón 2005) durch die Kulturindustrie auf politischer Ebene? Die republikanische Legitimität konnte nur auf dem Markt wiedererlangt/erkauft werden, nicht aber wurde sie auf politischer Ebene tatsächlich umgesetzt (siehe Garzón) (vgl. Chirbes 2003).

> „La imagen masiva produce una implosión del mensaje (lo político) y sus medios de difusión que anula la tensión entre significado y significante a favor de un signo desprovisto de toda consistencia ontológico“ (López 2004:32).

Andererseits haben die intellekturellen *Intramemorias* der Geschichtsbücher, Ausstellungen etc. eine geringe Reichweite. Amnestie, als Akt des gezielten, also „erinnerlichen“ Vergessens zur Wahrung der sozialen Stabilität auf politischer Ebene, konnte insofern von einem großen Teil der Bevölkerung nicht bewusst mitgetragen werden. Es kann schwerlich begraben werden, was man nicht weiß.

Aus der Amnestie wurde zumindest teilweise Amnesie. Die hegemoniale Erzählung der *Transición* (*Supramemoria*) begründet wie bekannt und schon erwähnt die Entscheidung zum sogenannten Schweigepakt als Wahl des geringeren Übels gegenüber der Möglichkeit eines erneuten Aufbrechens der Gewalt zwischen den *Dos Españas*. (Auch dieses Bild ist als diskursives Konstrukt zu verstehen).

Die spanische Kulturwissenschaftlerin Teresa Vilarós (1998) nennt als untergründigen weiteren oder tatsächlichen Grund für die Linke, an diese Angst zu glauben, aber auch die Desorientierung der Linken, die verfrüht, 10 Jahre vor den Linken Resteuropas, nicht nur mit der spanischen Vergangenheit, sondern gleichzeitig auch mit ihrer politischen Vergangenheit brach.

Der Tod der „Vaterfigur“ Franco brachte nicht nur die Rechte sondern auch die Linke um das Zentrum, worum sie 40 Jahre lang gekreist hatten. Eine neue Leiterzählung, die die Stärke besitzt die aufgegebene der „Utopie des Wandels“ zu ersetzen, wurde – das ist nun mein persönlicher Eindruck –bis heute nicht gefunden.

Bucarest, la memoria perdida ist ein Versuch, die *Inframemoria* der radikalen Linken zu reaktivieren und sie in einer universal verständlichen Form zu erzählen, um sie einem größtmöglichem Publikum zugänglich zu machen.

Als Sohn eines der Väter der spanischen Verfassung steht der Regisseur vor einem schwierigen Drahtseilakt: einerseits die in der Vergangenheit getroffenen Entscheidungen zu verteidigen, aber andererseits im Kontext des aktuellen Spaniens die Notwendigkeit der

Erinnerungsarbeit einzufordern.

Albert Solé versucht mit seinem Film den Spagat, den „pragmatischen Utopisten“ der Generation seines Vaters eine Hommage zu gestalten, um eine Anerkennung ihrer Leistungen einzufordern. Vor allem innerhalb der Linken ist dies nötig, da viele der Ansicht sind, die *Transición* hätte eine klarere Abrechnung mit der Vergangenheit darstellen müssen. Er tut dies, indem er deren Werdegang auf einer sehr persönlichen Ebene führt und durch den Doppeldiskurs Privatmann/Politiker die Opfer hervorstreicht, die das Individuum für das Kollektiv gebracht hat. Im Interview mit mir betonte er, den Film bewusst so gestaltet zu haben, dass ihn jeder versteht und annimmt – deshalb das Gewicht auf der emotionalen Komponente – und dass die Absicht sei, dass die Generationen beginnen, miteinander zu kommunizieren, von diesem „interexilio“ zu sprechen.

Angesichts dieser Mission präsentiert sich die Figur Alberts selbst, als Repräsentant der post-utopischen Generation, seltsam verschwommen und undefiniert. Die intensive Lektüre des Filmtexts wirft eine Frage auf, die unbeantwortet bleibt: Wenn die Kinder der *Transición* schließlich ihr politisches Erbe angenommen haben und ihrer Verpflichtung der Gedächtnispflege nachgekommen sind, was bedeutet das für ihr eigenes politisches Selbstverständnis in der Gegenwart? Inwiefern kann diese post-utopische Generation die intensive Auseinandersetzung mit der antifranquistischen Gegenerinnerung auf heutige Herausforderungen adaptieren?

Es ist auffällig, dass *Bucarest, la memoria perdida* mit der Desillusionierung durch den Putschversuch von 1981 (11-F) endet. Das lässt die Frage nach dem Danach des Endes der Utopie offen. Liegt die Aufgabe der Folgegeneration wirklich nur darin, den Geschichten der Akteurinnen beider Seiten zu ihrem Recht zu verhelfen?

Problematisch erscheint mir an Solés Film, dass er zur Beweisführung seiner Erzählung auf teilweise dieselben stereotypisierten Bilderfolgen aus dem Archiv des öffentlich rechtlichen Fernsehens zurückgreift, wie sie auch von RTVE im Wettbewerb mit dem Privatfernsehen kommerziell ausgeschlachtet werden (vgl. Hatzmann 2011).

Damit bedient er bis zu einem gewissen Grad die von Naharro-Calderon kritisierte Verkitschung von Vergangenheit zur Nostalgie. So macht sich der Film einerseits verdient, dieser engagierten Generation ein Denkmal zu schaffen, andererseits leistet er wieder nicht, was dringend gebraucht würde nämlich über das Anekdotische/Symbolische hinaus eine reale Verbindung zum politischen Heute zu schaffen.

Ein transzendentales, abstraktes Subjekt bleibt Zentrum der Repräsentation. Es bleibt unklar welche Funktion die Icherzählung eigentlich übernimmt, außer zu emotionalisieren und als Authentizitätsmarker zu fungieren.

4.4.4 Eine weitere Vater-Sohn Erzählung: *Mi vida con Carlos* (2010)

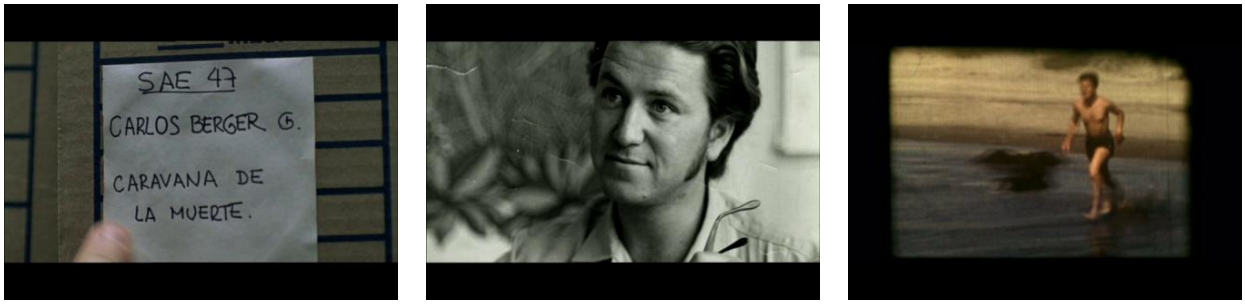

Abb. 30: Screenshots aus *Mi vida con Carlos* (00:02:30;00:05:09;00:02:01).

Mi vida con Carlos (2010) behandelt ebenfalls eine Vater-Sohn Beziehung im Schatten politischer Wirrungen. German Berger (geb. 1972) verfasst einen filmischer Brief an den verstorbenen Vater Carlos Berger, der im Oktober 1973 kurz nach dem Putsch Pinochets in Chile von der sogenannten *Caravana de la Muerte* verschleppt, ermordet und in der Atacama Wüste verscharrt wurde. Germán Berger war zu diesem Zeitpunkt ein Jahr alt und hat keine persönlichen Erinnerungen an den Vater. Der damals erst 30-jährige Jurist und in Familientradition überzeugte Kommunist war von der *Unidad Popular* als *Jefe de Comunicaciones* in Chuquicamata eingesetzt, einer Minenarbeiterstadt im Norden des Landes. Am 11. September 1973, Tag des Putschs, weigerte er sich die Übertragung seiner Radiosendung zu unterbrechen und mobilisierte gegen die Putschisten. Das führte zu seiner sofortigen Verhaftung.

Als Folge des Traumas das die Ermordung für die Familie bedeutete, zog sich Carlos Bruder Ricardo aus der kommunistischen Partei zurück, wurde Unternehmer und ging ins innere Exil. Eduardo, der jüngste, eigentlich unpolitische Bruder, emigrierte nach Kanada und gründete dort eine Familie. Carmen Hertz, Carlos Frau und ebenfalls Juristin, machte es sich in Ehrung des politischen Märtyrertods ihres Mannes zur Lebensaufgabe, die Verbrechen der Pinochet Diktatur vor Gericht zu bringen. Sie ist eine der bekanntsten Menschenrechtsanwältinnen Chiles. Die Großeltern von Germán, selbst vor dem Holocaust geflüchtete europäische Juden, konnten den Verlust des Sohnes und die repressive Stimmung in Chile nicht überwinden und begingen Selbstmord: der Großvater 1981 und Dora, die Großmutter, 1987. Germán und seine Mutter verbrachten ebenfalls viele Jahre im Exil, erst in Venezuela und Argentinien. Dann beschloss Carmen noch vor Ende der Diktatur nach Chile zurück zu kehren und nahm ihren politischen Aktivismus wieder auf.

Als der Geheimdienst in ihr Haus eindrang und das 21 jährige Dienstmädchen der Familie ermordete –Germán war zu diesem Zeitpunkt 11 Jahre alt – erfolgte eine erneute Flucht nach Frankreich.

Germán Berger lebt mittlerweile seit 1995 in Barcelona, wo er den *Master en Documental de Creación* der Universidad Pompeu Fabra absolvierte. Er zählt zu den jungen Filmschaf-

fenden, die sich um Joaquim Jordà scharrten. *Mi vida con Carlos*, eine Koproduktion zwischen TVE, Arte und spanischen und chilenischen Produktionsfirmen, ist Berger-Hertzs zweiter Film. Sein erster Langdokumentafilm *Viaje a Narrangonia* (2003) beschäftigt sich interessanterweise mit einer sozialutopischen Fragestellung. Er basiert auf *Das Narrenschiff* (1494) von Sebastian Brant, wo sozial Ausgestoßene auf einem Schiff Zuflucht suchen und in das utopische Land der Narren Narrangonia reisen. Der Dokumentarfilm porträtiert eine internationale Gruppe von Lebenskünstler_inne_n, die ebenfalls auf einem Schiff durch Europa reisen, sich als Straßenkünstler_innen ihr Geld verdienen und ihre freigeistigen Utopien in die Welt tragen wollen.

Wie Albert Solé scheint auch Germán Berger sich die Frage zu stellen, wie politisches Engagement in dieser Generation aussehen könnte. Wie lässt sich das Erbe der Vätergeneration in einer globalisierten, liberalisierten Welt weiterführen, in der die Rollen von Gut und Böse nicht mehr so klar verteilt sind wie zur Zeit des Kalten Kriegs?

Wie es auch Jim Lane (2002) für Filme beschreibt, die er unter dem Begriff *Journal Entry Approach* zusammengefasst hat, dient in beiden Filmen der Dreh des Films als Katalysator, um Dinge ansprechen zu können, über die in der Familie geschwiegen wurde. Das Ziel Germán Berger-Hertz in *Mi vida con Carlos* ist, seine beiden Onkel und seine Mutter durch den Dreh dazu zu motivieren, über Carlos zu sprechen. Nachdem seine Leiche nie gefunden wurde, gab es auch bisher kein Trauerritual.

> „No podía recordarte porque nadie nunca me habló de tí. Tenía un año cuando te mataron. Y tú tenías treinta. Cuando yo cumplí los treinta años me dí cuenta de lo joven que eras, de lo mucho que te faltaba por vivir. Quise saber quien habías sido“ (00:02:20-00:02:47).

…erklärt zu Beginn des Films die *Voiceover*stimme des Regisseurs, die sich direkt an den Vater wendet. Und an anderer Stelle sagt Germán: „En nuestra familia el silencio era una frágil capa de hielo que podía quebrarse en cualquier momento“ (00:23:05).

Das Motiv den Film zu drehen war – wie in vielen Fällen und wie auch in *Bucarest, la memoria perdida* – der bevorstehende Tod eines wichtigen Familienangehörigen sowie die Geburt eigener Kinder. Germáns Onkel Eduardo leidet an Krebs im Endstadium und reist für den Film ein letztes Mal in seine alte Heimat. Die Aufarbeitung der Familiengeschichte erscheint als Verpflichtung an der Vorgänger- und Folgegeneration. In German Berger wächst der Wunsch etwas über seinen Vater zu erfahren, als er selbst Vater ist. „Después de que nacieran mis hijas, tu fantasma creció“ sagt seine Stimme zu Bildern des Familienglücks mit Frau und Kindern (00:43:00).

Zu Beginn des Films werden diese Kontinuitäten in einer Montage alter und aktueller Super-8 Familienfilme dargestellt. Wir sehen in unkommentierter Abfolge Carlos mit dem Baby Germán, Germán mit seiner kleinen Tochte und den Ersatzvater und -großvater Ricardo mit

Germáns Tochter. Ricardo sehen wir in doppelter Funktion als Angehöriger und visueller Platzhalter für den schmerzhaft abwesenden Vater. Die auffällige Familienähnlichkeit zwischen Carlos, dem erwachsenen Germán und Ricardo unterstreicht die Stellvertreterfunktion der Lebenden für den Toten.

Abb. 31: Screenshots aus *Mi vida con Carlos* (00:06:12;00:06:17:00:06:36)

Soweit die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Filmen. Sie unterscheiden sich andererseits in der unterschiedlichen Gewichtung von Privatem und Politischen. Beide Familien wurden bis ins Letzte vom politischen Aktivismus der Eltern geprägt und gezeichnet.

Bei Albert Solés Film scheint dieser persönliche Zugang aber wie schon erwähnt in erster Linie seiner Glaubwürdigkeit und der Intensität der Botschaft zu dienen. Ich erinnere an Weinrichters (2004) „Yo te digo que el mundo es así“ im Gegensatz zu „El mundo es así“ das den performativen Dokumentarfilm à la Michael Moore von der herkömmlichen Fernsehdokumentation unterscheidet.

Mi vida con Carlos ist alleine durch die direkte Adressierung des Vaters viel intimistischer. Der Regisseur befragt und interviewt auch ausschließlich Familienangehörige. Erst im zweiten Drittel des Films wird der historische Kontext in den Film eingebracht. Zuvor ist zwar des Öfteren von den Todesschwadronen, der *Caravana de la muerte*, die Rede, die Erklärung folgt aber erst an dieser späteren Stelle.

Hier wird auch zum ersten Mal öffentliches *Footage* Material verwendet, um die brutale Gewalt der Regierung gegen Andersdenkende explizit zu machen. Kurz werden Polizisten eingeblendet, die auf Demonstrant_inn_en schießen, sie treten und in Autos zerren.Aber auch auf diese Bilder folgt ein sofortiger Sprung in die Gegenwart:

Wichtiger als die genaue Rekonstruktion der vergangenen Ereignisse ist dem Regisseur darauf hinzuweisen, dass Chile einen großen Aufholbedarf bei der gesellschaftlichen und juristischen Aufarbeitung dieser Verbrechen hat. Implizit steht auch in diesem Film die Frage im Raum, inwieweit sich das Opfer des Vaters aus heutiger Perspektive lohnte, inwieweit es auch für die heutige Zeit noch nachvollziehbar ist.

Weder *Bucarest..* noch *Mi vida con Carlos* sind metahistorische Dokumentarfilme, wie wir sie im Kapitel zu *Nadar*, *La madre que los parió* und *La memoria interior* kennenlernen werden. Kunst – oder Dokumentarfilm – hat hier keine ordnende Metafunktion, sondern soll

ganz performativ und aktivistisch durch ihren Vollzug im Kleinen und im Großen etwas verändern.

Mi vida con Carlos spielt dabei mehr mit emotionalen Registern ähnlich wie sie auch im Spielfilm oder im *Reality-TV* üblich sind: Sehr viele Detailaufnahmen der Gesichter lassen das Publikum aus nächster Nähe an den Gefühlen der Protagonist_inn_en Anteil nehmen. In dieser Hinsicht entspricht *Mi vida con Carlos* ähnlich wie *El cielo gira* weniger dokumentarischen Konventionen. Die Prozessualität beider Filme habe ich im Theorieteil als Merkmal von Kunst im ästhetischen Regime bereits detailliert beschrieben.

Es wird weder in *Bucarest…*, noch in *Mi vida con Carlos* hinterfragt, was die Wahrheit ist oder ob es eine solche überhaupt geben kann. Das Dokument, ob privat oder aus anderen Quellen, wird ebenfalls nicht in Frage gestellt, noch wird versucht durch Montage eine zweite Wahrheit der Bilder herauszufiltern.

Das Ziel ist politische Erinnerungsarbeit: Die Produktion von Gegenwirklichkeit sowie Gerechtigkeit für die und Würdigung der Vätergeneration.

Abb. 32: Screenshots aus *Mi vida con Carlos* (01:09:34;01:12:56:01:13:54)

Mi vida con Carlos beginnt und endet mit Bildern der Atacama Wüste, in der Carlos Berger gemeinsam mit 25 Anderen verscharrt wurde. Germán verliest in einem Abschiedsritual in Anwesenheit seiner Onkel einen Abschiedsbrief an seinen Vater, der zugleich der Beginn seines Lebens „mit Carlos“ ist, da durch den Film in kathartischer Funktion das Schweigen gebrochen wurde. „Hoy estamos aquí, haciendo un ejercicio de memoria. Hoy Carmen, Ricardo y Eduardo se atreven a recordarte […] Yo comienzo entonces a tener mi vida con Carlos. Tu nombre vivirá siempre“ (01:13:15-01:13:44).[177]

[177] Postmemorialistische Dokumentarfilme von *Hijos de desaparecidos* sind in Lateinamerika mittlerweile zu einem eigenen Genre geworden und *Mi vida con Carlos* ist dafür nur ein Beispiel unter vielen (vgl. z.B. Quílez 2010; Berger 2008).

4.5 FALLANALYSE 3: *Retrato* (2004). Geographien der Körper.

4.5.1 Überblick

Seit dem *Performative Turn* der 1990er Jahre hat sich in der Wissenschaft die Ansicht durchgesetzt, dass Realität etwas ist, das viel mit Inszenierung und mit Rollenspielen zu tun hat. Man spricht von einem „staging of reality“ genauso wie von einem „staging of subjectivity“ oder „staging of identity“.

Der 2004 in Eigenproduktion fertiggestellte Dokumentarfilm *Retrato* von Carlos Ruiz ist eine künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Konzept. Thema des Films ist die ebenso lange wie unglückliche Ehe seiner Eltern. Neben Konzepten wie Performanz und Theatralität, für die ich Literatur der *Performance Studies* zu Rate ziehe, ist vor allem wie auch in anderen der analysierten Filme die Ausei-nandersetzung mit Zeit oder eher mit der Koprä-senz verschiedenster Zeitebenen in der Gegenwart relevant.

Ein kontrastiver Vergleich zum 25 Jahre früher entstandenen *Función de Noche* (1981) von Josefina Molina dient exemplarisch dazu zu zeigen, wie sich sowohl das Verständnis von Dokumentarfilm gewandelt hat, als auch die filmische Umsetzung von Drama, Inszenierung und Performanz auf *Histoire* und auf *Discours* Ebene.

Retrato ist der zweite Langfilm des seit Jahren in Porto wohnhaften Carlos Ruiz de Carmona. 1968 in Barcelona geboren hat er dort wie in London Film studiert. Seit 1999 führt er seine eigene Produktionsfirma *Red Desert*. Er ist Lehrbeauftragter für *Sonido e Imagem* an der Universidad Católica Portugesa und schreibt an einer Dissertation zu Narrativität im Dokumentarfilm. Wie viele andere Videokünstler_innen und Dokumentarfilmer_innen verbindet er demnach die künstlerische Praxis mit einem Brotberuf an einer öffentlichen Bildungsinstitution bzw. in der Filmindustrie.

Retrato gewann bei *Documenta Madrid* 2006 die Auszeichnung als bester Film. Abgesehen davon, und trotz seiner Programmierung auf internationalen Festivals fand der mit 16mm und *Betacam* gedrehte Film wenig Verbreitung. Es gelang Ruiz auch nicht, den selbstproduzierten *Minor Film* an Fernsehsender zu verkaufen oder einen DVD Vertrieb zu finden und so beschränkt sich die Auseinandersetzung der Filmkritik auf eine Rezension der uns bereits bekannten Elena Oroz (2009) für Blogs&Docs, anlässlich seiner Aufnahme in die zweite Edition von *D-Generación – Experiencias subterráneas de la no ficción española*.

Cerdán und Weinrichter hatten den Film sozusagen wiederentdeckt, aus seiner Versenkung gehoben und ermöglichten seine Ausstrahlung in so renommierten Institutionen wie dem Festival von Locarno oder dem Festival de Canarias. Das Instituto Cervantes finanzierte diesen Zyklus mit und verlegte auch einen begleitenden Katalog, wodurch *Retrato* in etli-

chen Cervantes Instituten gezeigt werden konnte und kann.[178] Dabei blieb es aber auch.
Das macht *Retrato* zu einem im doppelten Sinn marginalen Film: selbstproduziert, wenig rezipiert, ohne Vertrieb, ohne Netzwerk, formal aber weit innovativer als viele der Filme, denen ein besseres Schicksal wiederfahren ist. *Retrato* ist auch ein Beweis dafür, dass Netzwerke wichtiger sind, als Filmpreise, und zeigt, wie Oroz (2009) in ihrer Rezension anmerkt, die Fragilität des Distributionssystems nach dem Abklingen des *Booms* des Dokumentarfilms zu Beginn der 2000er Jahre. Nachdem es auch seitens des Fernsehens wenige Intitiativen gibt, dieser Art Film ein Programmfenster zu schaffen, bleibt als einzige Projektionsmöglichkeit das Festival: eine punktuelle und kurzlebige Sichtbarkeit, die eigentlich nur durch Selbstvermarktung über das Internet kompensiert werden kann.

4.5.2 Tableaus einer Ehe. Eine *Performance* der Ausweglosigkeit.

Retrato ist ein Porträt der der Eltern des Regisseurs, deren einziges Kind er ist. Geboren in der bitterarmen Nachkriegszeit wurden sie für eine Ehe „bis daß der Tod euch scheidet“ sozialisiert. Entsprechend Michael Renovs Konzept von *New Autobiography* (2004) ist der Film nicht nur eine intime Auseinandersetzung von Ruiz mit seiner eigenen Familie und familiären Prägung, sondern ein Dialog zwischen dieser persönlichen und einer sozialen Ebene.
Tatsächlich entstand *Retrato* aus Recherchen des Regisseurs zu einem Filmprojekt über die spanische Nachkriegszeit, für die er seine Eltern interviewte. Die Eltern sind Zeitzeug_inn_en, deren Einzelfall „mostrará los valores y la forma de pensar de la generación de esa posguerra. Creo que sus declaraciones representan la realidad de muchas otras familias“ (Ruiz in Cerdán/Weinrichter 2009).
Die Chronologie des Films ist bestimmt von den Stationen des elterlichen Lebens: ihre von Arbeit geprägte oder eher überschattete Kindheit und Jugend; das Kennenlernen; die hoffnungsvolle Hochzeit; die Erziehung des einzigen Sohns; die konfliktreiche Ehe, die Depressionen der Mutter; die Inkommunikation zwischen beiden.
Der Film ist ästhetisch bewusst reduziert: schwarz weiss Film, Familienfotos, Bewegtbilder statischer Momentaufnahmen und aus dem Off einander ablösenden Monologe der Eltern. Die Kombination dieser Elemente bezeichnen die Verfasser des Katalogs zu *D-Generación* als „obra fortísima“.
Aus dem Off sind die Stimmen der Eltern zu hören, die von ihrem Leben und den Konflikten miteinander erzählen. Diese treten in einen Dialog mit drei Sorten von tableauartigen Kadrierungen oder Stilleben: erstens mit Familienfotos, aus dem Familienalbum oder an

[178] 2011 wurde der Film nach Information von Carlos Ruiz in Cervantes Instituten in Moskau, Shanghai, Casablanca und Rom gezeigt.

den Wänden der Wohnung; zweitens mit aktuellen Aufnahmen der Eltern im Wohnzimmer, am Esstisch, im Bett, am Strand, immer unbeweglich und immer ohne sich gegenseitig zu berühren; und drittens mit Aufnahmen menschenleerer Geographien des Südens, Strassenzüge, der Strand, der Hafen, Häuserfluchten.

Durch Überblendung der Familienfotos mit dem Schatten eines wogenden Baumes, wird ihnen eine Gegenwärtigkeit eingehaucht, die den Landschaftsaufnahmen und den Aufnahmen der Eltern – deren Körper ebenfalls wie Landschaften gefilmt sind – durch ihre beklemmende Statik und Menschenleere genommen wird. So ist die Bildebene von einer lähmenden Nichtentwicklung und Zeitlosigkeit dominiert.

Die Dynamik des Films ist allein auf die Tonebene verlagert, wo der Einsatz eines melancholischen Soundtracks instrumenteller Folkloremusik, von der Mutter gesungene Volkslieder und die Stimmen der Eltern einander abwechseln. Wie oft im Film wird allerdings die Asynchronität von Bild und Ton auf der denotativen Ebene – Stillstand vs. Bewegung – dadurch aufgehoben, dass konnotativ die Bildebene ein Gefühl der Ohnmacht, Handlungsunfähigkeit und Leere transportiert, das mit den Aussagen der Eltern übereinstimmt.

Nach einigen Detailaufnahmen eines Baumes im *Patio* eines Hauses, ist aus dem *Off* das von der dünnen Altfrauenstimme der Mutter intonierte *María de la O* zu hören: Der Flamenco erzählt von einem typisch katholischen Frauenleben, das von Leid und Aufopferung geprägt ist.

Ein weiterer Schnitt zeigt das erste Standbild der Mutter. Ihr Körper ist von hinten gefilmt. Sie schaut auf das Porträtfoto eines etwa zehnjährigen Carlos, der ernst in die Kamera schaut.

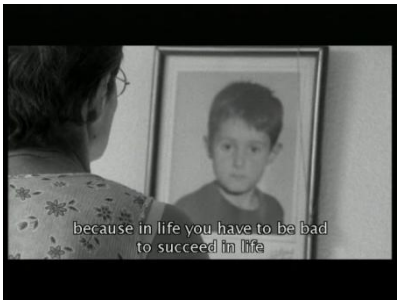

Abb. 33: Screenshots aus *Retrato* (00:04:50-00:05:34).

Aus dem *Off* beginnt die Mutter in einem singenden, andalusischen Spanisch ihr „Lamento“:

> „Yo nunca he sido feliz, en la vida. Por las circunstancias de la vida, por mi modo de ser…. por mi modo de ser. Porque yo entendía las cosas de una manera… que no son. Porque en la vida no vale el que más vale, sin o vale el que más falso es. ¿Sabes? Y el que demuestra falsedad va a succeder. Pero si una persona es sincera, es honrada y trabajadora, ella no vale ná. Trabajando y siempre trabajando y siempre trabajando. Y siempre quitandole mierda a la gente que es lo único que he hecho. Siempre tenía que hacer lo que tenía que hacer. Porque eran las circunstancias de la vida. ¿Entiendes?“ (00:04:50-00:05:57).

In den folgenden Minuten erzählt Ana Carmona von ihrer Kindheit. Sie lebte bei den Großeltern bis die Großmutter sie nach dem Tod des Großvaters als Kindermädchen bei einer Familie unterbrachte. Die Mutter habe immer arbeiten müssen. Der Vater sei Republikaner gewesen. Nach der Niederlage sei er nach Jaen geflüchtet, wo ihn die Tochter eines Bäckers im Ofen vor der *Guardia Civil* versteckt habe. Zum Dank habe er sich in Paquita verliebt und sei geblieben. Sie selbst habe ihn insgesamt dreimal in ihrem Leben zu Gesicht bekommen. Manchmal sei aber ihre Tante zu ihm nach Jaen gefahren, um Essen zu hamstern, das Zuhause dringend fehlte.

Abb. 34: Screenshots aus *Retrato* (00:07:24;00:08:45-00:08:55)

Die zur *Off*stimme der Mutter eingeblendeten Jugendfotos zeigen Ana mit strahlendem Lächeln, am Strand, inmitten der Familie. Sie stehen im Kontrast zu ihrer Anklage:

> „La única experiencia de la vida es que yo no tuve niñez, no tuve juventud, porque toda la vida necesitaba trabajar, siempre pagarle a mi gente […]. Siempre he vivido con una gran tristeza, sabes, y pena. Porque yo nunca he podido hacer lo que a mi me gustaba. Yo era alegre. Pero la vida me ha hecho triste“ (01:14:00-01:14:50).

In alternierender Montage folgen auf die Jugendfotos aktuelle Standbilder der Mutter, sowie Aufnahmen des „trabajar, trabajar, trabajar“ ihrer Hände, die durch die zerfahrene Bildqualität des Videos (der Rest des Films ist in 35mm gedreht) fast gespenstisch wirken.

Abb. 35: Screenshots aus *Retrato* (00:09:59-00:10:16).

Erst nach zehn Minuten kommt der Vater zu Wort. Er liegt mit nacktem Oberkörper im Bett und hat den Blick aus dem Bild gerichtet. Auch er erzählt anhand von Fotos aus dem Familienalbum kurze Anekdoten der Armut. Mit seinem Vater habe er über nichts sprechen können, da sei geschwiegen und gearbeitet worden.

Je intimer das Terrain, auf das die Erzählungen des Vaters durch Zwischenfragen des Regisseurs zusteuern – über Glück oder Unglück in der Ehe, das Zusammenleben als ständiger Kompromiss, eine Trennung keine Option, Sexualität – desto intimer auch die Aufnahmen des alternden Körpers im Schlafzimmer.

Abb. 36: Screenshots aus *Retrato* (00:10:27;00:13:34;00:16:30).

Es wirkt, als hätte der Sohn die Körper der Eltern wie vor einer Kulisse im Raum arran-giert und sei dabei einer täglich sich wiederholenden Choreographie des Alltags gefolgt.
In einem Emailinterview, das ich aufgrund der spärlichen Informationen zum Film im Sommer 2011 mit ihm führte, erklärte mir Ruiz wie diese Inszenierung zustande kam: Es war ihm unmöglich, seine Eltern in Bewegung zu filmen. Die Gegenwart der Kamera machte beide so nervös, dass sich kein verwendbares Filmmaterial ergab. Also begleitete er sie während einiger Monate und immer wenn ihm eine Situation wichtig erschien, bat er sie, einige Sekunden bewegungslos in dieser Position zu bleiben.
Der Raum, in dem diese „*Performance* der Ausweglosigkeit“ aufgeführt wird, ist in Innen- wie Außenaufnahmen von klaren Formen dominiert. Die modernistische Schlichtheit wird noch verstärkt durch den schwarz-weiß Film.
Ruiz de Carmona zeigt das Weiß niedriger, menschenleerer Häuserfluchten, über die schwarze Schatten ziehen. Wir sehen geometrische Linien von Feldern, Häusern, wo eines dem anderen gleicht.

Abb. 37: Screenshots aus *Retrato* (00:22:08;00:32:13;00:35:15).

> „El discurso, que sustenta el contenido existencial del film, rebosante de amargura y resignación, está siempre fuera de campo y viene ilustrado por imágenes de paisajes campestres o urbanos (Sevilla), en donde a veces aparecen los padres, también ellos

> filmados como paisajes a escala macro o en plano general, siempre casi inmóviles, expectantes sin expectativa, dos seres solitarios cuyas elocuentes diatribas reflejan toda una vida de matrimonio 'infeliz'"(Cerdán/Weinrichter 2009).

Die Körperarrangements oder Standbilder geben den Lebensraum der Ehepartner wieder: Der Vater wird auch beim Spazieren und Rauchen auf der Strasse gefilmt, während die Mutter fast ausschließlich in der von ihr obsessiv sauber gehaltenen Wohnung der Familie in Sevilla gefilmt wird. Tatsächlich stellt sich der Putzwahn der Mutter Aussagen beider Elternteile folgend als nahezu pathologisch dar, als scheinbarer Versuch dem Leben einen Sinn oder eine Struktur zu geben. Diese findet sie aber eigentlich nur in der Kirche und in der Zwiesprache mit Jesus, der Mutter Maria und den Heiligen, die einzigen wie sie meint, von denen Verständnis zu erwarten ist und mit denen es sich zu sprechen lohnt.

> „A lo mejor para una persona es importante comer una buena comida. Yo me como una papa cocida y soy la más feliz del mundo. Si yo en mi casa yo tengo las cosas ordenadas. Y las cosas limpias. Pero si yo tengo que tener las cosas sucias, las cosas desordenadas – Prefiero estar muerta. Entiendes?Así soy yo" (00:43:43-00:44:06)

In den Einstellungen, wo sich Vater und Mutter beide innerhalb der Kadrierung befinden, kreuzen sich ihre Blicke über einen Großteil des Films nie. Erst in einer Art *desenlace* oder Epilog inszeniert der Sohn in den letzten 10 Minuten des Films ein Aufeinandertreffen der Eltern in der Außenwelt, wo sie sich in die Augen sehen.

Wenn man sich kurz den „Blickreigen", den der Film herstellt, verdeutlicht wird klar: Wir, die Zuseher_innen, sehen mit den Augen und aus dem fast zu intimen Standpunkt des Sohnes auf die Eltern. Da die Eltern aber nie in einer typischen *Talking Head* Nahaufnahme gefilmt sind, Ton und Bild nie synchron sind, sondern die Erzählung rein auf der Tonspur stattfindet, führt deren Blick bis auf eine Ausnahme immer ins Leere. Eindrücklich, fast gewalttätig, wirken die Aufnahmen der Beiden in ihrem sehr schmalen Ehebett. Sie schlafen nebeneinander, doch ihre Körper berühren sich nicht.

Ab und zu macht sich die Gegenwart des Sohns hinter der Kamera durch Zwischenfragen bemerkbar. Ihn selbst sieht das Publikum aber nur auf den Familienfotos an den Wänden der Wohnung, die wie visuelle Schnappschüsse seiner Kindheit und seines *Coming-of-Age* wirken. Schließlich volljährig, legte er durch sein Studium in London eine große räumliche Distanz zwischen sich und seine Eltern.

Diese Distanz steht die in starkem Kontrast zur Nähe, die Ruiz mittels der Kamera zu seinen Eltern aufbaut. Nah- und Detailaufnahmen der Eltern in so intimen Situationen wie im Bett, erzeugen ein Gefühl der Befangenheit und der Grenzüberschreitung. Die Zuschauer_innen werden zu Voyeur_inn_en, die in Räume der Privatheit eindringen, die ihnen eigentlich nicht zustehen. Die Kamera nimmt in diesen intimen Zonen des Familiären keinesfalls die Position einer *Fly on the wall* ein, sondern ist eine *Diegetic Camera* (vgl. Jerslev

2005:101). Sie ist immer Teil der Szenerie.

Im Gegensatz zu einer Vielzahl anderer autoethnografischer Dokumentarfilme wird Nähe und emotionale Involviertheit nicht durch ein *1st Person Voiceover* produziert, das nahe am Ohr der Zuseher_innen durch die Lautstärke oder Färbung der Stimme wie direkt zu ihm spricht, sondern durch die sprichwörtlich „hautnahe“ Kameraposition.

Die *Freeze Frames* haben andererseits – von Ruiz beabsichtigt – durch den Verfremdungseffekt des „Stillstands“ eine gegenteilige Wirkung. Er erinnert das Publikum an den filmischen Apparatus. Durch die Ungleichzeitigkeit von Wort und Bild entsteht eine Künstlichkeit, die Verfremdung und Befremden produziert und jene Distanzierung wiederherstellt, die die Bildebene vermissen lässt. Durch dieses Manöver verallgemeinert sich die Geschichte der Eltern zum Statement über eine Generation, eine Subjektposition und Subjektkultur, die retrospektiv das heutige Lebensziel vollkommen verfehlte: Selbstverwirklichung und Selbstbestimmung, individuelle Erfüllung oder die Ehe als Wahl-Partnerschaft sind Leitkonzepte, die für diese Generation und vor allem für diese Klasse nicht existierten.

Eine ähnlich verallgemeinernde Funktion hat der Schlager. Immer wiederkehrendes Motiv ist der leise gepfiffene Beginn des Boleros, der auch eine der *Canciones para después de una guerra* (Patino, 1973) *(vgl. Kap. 4.1.2)* ist, und als unterfülltes Versprechen im Unbewussten lauert: *Tres cosas hay en la vida: salud, dinero y amor*.

Retrato ist kein narrativer Film, da er narrativ wie visuell vor allem mit Fragmentierung arbeitet. Er folgt aber einer dramaturgischen Linie. Die Erzählungen der Eltern halten eine Chronologie zweier Normbiografien der 1940er Jahre bis heute ein: von der eigenen Kindheit, über die Jugendjahre, Heirat, Arbeit, Kauf einer eigenen Wohnung, die Erziehung des Kindes, die damit verbundenen Hoffnungen nach sozialem und finanziellem Aufstieg durch die kommende Generation und in der Gegenwart der verdiente Ruhestand. Der männliche und der weibliche Part des Diskurses stehen einander unversöhnlich gegenüber:

> „Discursos que discurren en paralelo, se suceden y se alternan, pero que están condenados a no cruzarse nunca. A no escucharse. A no tocarse. A no mirarse. Entre el lamento (ella) y la resignación (él), entre el reproche (ella) y la condescendencia (él), la posibilidad de una conversación real o cinematográfica se sabe de antemano imposible)“ (Oroz 2009).

Erst filmt Ruiz die Mutter allein in Innen und Außenräumen; dann den Vater allein in Innen und Außenräumen; dann beide gemeinsam in großer Distanz; im Anschluss im gemeinsamen Zimmer und im gemeinsamen Ehebett. In den letzten 15 Minuten ist der thematische Schwerpunkt der (vom Publikum ungehörten) Fragen und Antworten die Beziehung zwischen den Eltern und Carlos. Der Vater bringt seine Enttäuschung darüber zum Ausdruck, dass Carlos nicht dem Lebensentwurf der Eltern folgen wollte:

> „Cuando te fuiste a Londres, pues, fue para nosotros un disgusto grande y un trauma.

> Porque nosotros quisieramos que tu te quedaras al lado nuestro. Que te aterrizaras, que estudiases, que estudiaras una carrera, ahí donde nosotros…lo sentimos mucho. Te hubieramos comprado un piso. Eso era nuestra ilusión. Después, pues uno se va acostumbrando a todo“ (01:12:09-01:12-45).

Ein *Wir* des Ehepaars gibt es nur in Bezug auf die gemeinsamen Wünsche für den Sohn. Hier sind nun die Eltern in einer Porträtaufnahme zu sehen, wie sie beide in dieselbe Richtung schauen. Die Mutter zieht auch Carlos gegenüber eine negative Bilanz. Er reiht sich ein in die lange Schlange derer, von denen sie sich missverstanden fühlt.

> „Tu tampoco me has comprendido. A mi no me ha comprendido nadie, nada mas que mi abuela y la señora. […]En vez de ayudarme, lo que hacías es maldecirme. Porque tu padre lo que hacía era maldecirme. Tu tambien te enfadabas conmigo“ (01:16:30-01:17:05).

Abb. 38: Screenshots aus *Retrato* (01:16:02;01:16:45;01:17:01).

Hier erfolgt nun ein erster Schwerpunkt auf Carlos. Einige Fotos deuten Wendungen seines Erwachsenenlebens an, die für uns allerdings im Dunkeln bleiben. Synchron zu den Vorwürfen, die ihm seine Mutter macht, weil er sich weigert, sie und ihren Wunsch nach grenzenloser Sauberkeit zu verstehen, sind als einziger direkter Kommentar des Sohns obenstehende Bilder zu sehen.

Es fällt auf, dass Carlos in den gleichen Körperhaltungen zu sehen ist wie die Eltern, so als würde er die verinnerlichten Muster ohne es zu wollen wiederholen.

Am Ende der Körperchoreographie, sehen sich Mutter und Vater in der Schlusssequenz in die Augen. Nachdem das Publikum jeden Winkel ihres ungeschützten Körpers kennengelernt hat, tragen sie hier ihre Sonntagsgesichter und die Sonntagskleidung. So hätten wir sie kennengelernt, wenn wir ihnen auf der Strasse begegnet wären. Dieses Schlussbild gibt ihnen viel der Würde zurück, die sie in ihren vier Wänden abgelegt hatten.

Sie: „Yo soy Ana Carmona Carrillo. Nací en Morón de la Frontera, el 28 de abril de 1935.“ – Er: „Rafael Ruiz Guillén, nacido el 18 de mayo en Murcia, España.“ Mit einer kleinen Pause fährt die etwas verlegene Stimme des Vaters fort „y el 17 de agosto de 1968 nació Carlos Ruiz en la Residencia en Barcelona“ (01:20:21-01:20:54).

Ruiz versucht nicht, das intime Beichtgespräch an die Makrogeschichte rückzubinden. Dabei ist er noch sparsamer als Subirana in *Nadar (vgl. Kap. 4.6.)*. Er vermeidet auch jegli-

chen verbalen Kommentar oder Erklärungsversuch, sondern verlagert alles auf die Ebene des Bilds und der Montage, die für sich selbst sprechen. Keine Wahrheit wird verkauft, allerhöchstens Wahrhaftigkeit (vgl. Bruzzi 2000:155).

Abb. 39: Screenshots aus *Retrato* (01:20:30-01:20:46).

Das Schlussbild zeigt Vater, Mutter und Kind auf einer Parkbank, mit dem Rücken zur Kamera. Ana Carmona sitzt, wie in ihren Erzählungen, ein wenig für sich. Aus dem Off singt Anas Stimme inbrünstig das musikalische Motiv des Films, das zuvor immer wieder als leises Pfeifen zu hören war: „Tres cosas hay en la vida: salud, dinero y amor. Y el que tenga esas tres cosas, que le de gracias a dios“ (01:20:55-01:21:08).

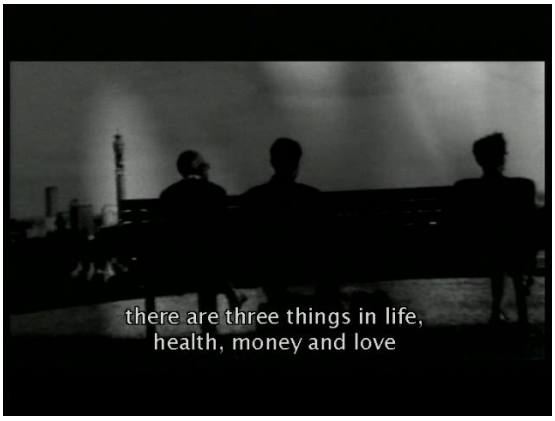

Abb. 40: Screenshot aus *Retrato* (01:20:57).

4.5.3 Die Familie als Fenster auf die Gesellschaft und als Spiegel des Selbst

In *The Subject of Documentary* (2004) geht Michael Renov auf die Situierung von *New Documentary/New Autobiography* im Grenzbereich zwischen Essayfilm, Experimentalfilm, Dokumentarfilm und Fiktion ein. *Retrato* ist der einzige Film des Korpus, der fast ausschließlich auf Film gedreht ist, und nicht auf Video. Trotzdem trifft auf ihn zu, was Renov (2004:186) zu den Qualitäten des Video Apparatus anmerkt:

> „It is both screen and mirror, providing the technological grounds for the surveillance of the palpable world, as well as reflective surface on which to register the self. It is an instrument through which the twin axes of essayistic practice (the looking out and the looking in […]) find apt expression“

Wie ich zeigen wollte, verfolgt *Retrato* die doppelte Absicht die innere und die äußere Welt darzustellen, eine Subjektkultur wie eine ganz spezifische Familienkonstellation. Er erforscht sich selbst über die Auseinandersetzung mit seinen Eltern: *Domestic ethnography* oder Autoethnographie in Russels Terminologie,

> „stakes out a mode of autobiographical practice that couples self-interrogation with ethnography's concern for the documentation of the lives of others. But the Other in this instance is a family member who serves less as a source of disinterested social scientific research than as a mirror or foil for the self. Due to kinship ties, subject and object are embroiled in each other. The result is self-portraiture refracted through a familial Other" (Renov 2004:216).

Durch eine diesem speziellen Verhältnis zwischen Blick und Objekt des Blicks inhärente Reziprozität (vgl. Renov 2004:218) verschwimmt in der Darstellung der Eltern die Grenze zwischen Familien- und Selbstporträt. Der „Ethnograph" seiner eigenen Familie wechselt kontinuierlich zwischen einer Beobachter- und einer Teilnehmerposition. So konstruiert sich das Subjekt intersubjektiv.

In Mindy Farber's *Delirium* (1993) dreht die Mutter der Regisseurin den Spieß einfach um: Als sie von der Tochter einem Kreuzverhör unterzogen wird, ergreift sie selbst die Kamera, filmt die Tochter und erzwingt so einen Rollenwechsel. In *Retrato* entsteht ein Teil der Grausamkeit daraus, dass hier die Rollenverteilung klar ist. Die Eltern setzen sich aus ihnen unbekannten Motiven einem Seelenstriptease aus, der immer vom Sohn und nicht von ihnen kontrolliert wird. Ruiz selbst bleibt immer hinter der Kamera. Er tritt als Körper nur durch Fotos in Erscheinung, als Stimme durch seine Zwischenfragen an die Eltern. Nur in der Spiegelung entsteht für das Publikum ein Bild des Regisseurs selbst.

Das zentrale Motiv für die brutale Mikroskopierung der Eltern scheint mir zu sein, nachzuforschen wie weit die eigenen Persönlichkeit und Identität durch das familiäre Erbe konditioniert ist und wieviel Handlungsspielräume innerhalb des Korsetts der Sozialisierung denn bleiben.

> „Aunque presento a mis padres como personajes principales, yo veo el documental como una especie de puzle de mi vida, mi identidad, mi origen, de aquello que no comprendo sobre mí y sobre el mundo a mi alrededor. Al fin y al cabo es mi *Punto de Vista* acerca de mis padres, de sus palabras, de su vida, del pasado, del presente, de las memorias, de las fotografías. Y yo estoy siempre presente, pues soy quien los entrevista y quien los filma. Nunca fue mi intención emitir ningún juicio de valores. Para mi vida, la existencia es abstracta y subjetiva: una melodía, una aventura, una poesía. Y es con esa abstracción que intenté presentar mi visión de una parte de la vida de mis padres, de mi vida, de la vida en general" (Ruiz in Cerdán/Weinrichter 2009).

Das Bild der Eltern, das vor meinem Auge entsteht, ist kein positives, sentimentales oder liebevolles. Familie in diesem Film ist eine Bürde. Es kann ihr nur erst durch Flucht, dann

durch Gegenangriff begegnet werden.

Wie Illouz (2009) in ihrer Kulturgeschichte der Intimität darstellt, hat sich mit der Institutionalisierung des therapeutischen Diskurses ab den 1960ern eine neue kulturelle Matrix herausgebildet. Der Familie kommt in der Erzählung des Selbst eine besondere Bedeutung zu. Sie wird als Ursprung des Selbst gesehen, aber gleichzeitig als Institution, aus der man sich befreien muss. So entstehen der Familie gegenüber sehr gemischte Gefühle. Der therapeutische Diskurs beinhaltet aber die Utopie, dass durch eine rationale Erforschung der Familiengeschichte der Weg zu einem besseren und gesunden Selbst geöffnet ist.

> "Die therapeutische Sprache ist die bevorzugte Sprache, um über die Familie zu sprechen. Nicht nur ging sie aus den sozialen Transformationen der Familie hervor, sie war auch von Anfang an eine Familienerzählung, eine Erzählung über das Selbst und seine Identität also, die dieses Selbst in seiner Kindheit und seinen primären familiären Beziehungen verwurzelt" (Illouz 2009:182).

Retrato ist ein Zeugnis der Institutionalisierung des therapeutischen Diskurses und Dokument emotionalier Bruchlinien, die durch zwei Generationen, zwischen den Geschlechtern und ebenso auch zwischen sozialen Schichten und Klassen verlaufen. Nur wer über sich sprechen kann, wer seine Gefühlswelt artikulieren kann, dem ist der Weg zu einem besseren Leben geöffnet. Das kulturelle oder symbolische Kapital der „Beherrschung und Kontrolle seiner Emotionen" ist wichtig geworden, um die Güter wie Intimität und Autonomie zu erlangen, die im Kreativitätsdispositiv ein gelungenes Leben definieren.

Autoethnographie ist in *Retrato* auch therapeutischer Exorzismus und Befreiungsschlag. So zumindest interpretiere ich die verzerrte Fratze des Regisseurs im letzten „Kapitel" des Films. *Retrato* lässt sich in diesem Sinn auch als ein postmemorialer Film lesen. Nach der Definition Marianne Hirschs ist *Postmemory* „'not memories' communicated in 'flashes of imagery' and 'broken refrains' transmitted through the language of the body'" (2008:109). Auch in diesem Fall spielt die medientechnische Komponente dieser Selbstpraxis eine wichtige Rolle: nicht als nostalgisch-utopische Allegorie auf eine verlorene Originalität wie in *El cielo gira*, sondern als Medium und Mediator von Dingen, über die sonst nicht gesprochen würde (*vgl. Bucarest & Mi vida con Carlos*). Dieser Film ist der einzige Ort, an dem die familiären Dynamiken zur Sprache kommen. Also ist dieser Film erst die performative Hervorbringung und dann das Protokoll eines Ereignisses, das erst durch ihn geschehen konnte. Am wesentlichsten erscheint mir Dynamik des dokumentierten Prozesses an sich, nicht Ergebnisse oder Schlussfolgerungen.

4.5.4 Film und Beichtstuhl: *Techno-Analysis*

Wie Renov (2004) darstellt, hat das „Beichtgespräch", das zum therapeutischen Diskurs gehört, eine sehr lange Tradition. Die Psychoanalyse ist nur die aktuellste und wissen-

schaftlichste Weiterentwicklung dieses Apparatus. Beichtvater oder Analytiker sind nur „Medien“, also Filter, dieser Bekenntnisse.

Renov zitiert Michel Foucaults Analyse des Einflusses, den der Modus der Beichte auf die westliche Kultur hatte (vgl. Foucault 1978:59, in: Renov 2004:193)

> „We have […]become a singularly confessing society. The confession has spread its effects far and wide. It plays a part in justice, medicine, education, family relationships, and love relations, in the most ordinary affairs of everyday life, in the most solemn rites; one confesses one’s crimes, one’s sins, one’s thoughts and desires, one’s illnesses and troubles; one goes about telling, with the greatest precision, whatever is most difficult to tell […] Western man has become a confessing animal.“

Die Beichtkultur wird in den Massenmedien seit den 1990er Jahren in einer Vielzahl von Fernsehformaten zu Geld gemacht. Auch selbstproduzierten *Low-Cost Videos* der medialen Gegenkultur wird der/die Analytiker_in vom Apparatus in einer Art *Do-it-Yourself* Psychotherapie ersetzt. Renov spricht hier von *Techno Analysis*. „The technology becomes both, a site of, and a relay point for, transference“ (Renov 2004:263).

Die Kamera ist eine Art „two way glass“: Es ist ein Fenster, dass das Profilmische zu einem abwesenden Blick schickt und eine wiederspiegelnde Oberfläche, die uns auf uns selbst zurückwirft. Die „mediating contingencies“ zwischen Filmen und Sehen (durch ein Publikum) haben sich durch den Fortschritt der Film- und später Videotechnik immer mehr verringert. Es braucht keine_n Techniker_in, der/die die Geheimnisse hören muss – nur ihn/sie (den/die Filmemacher_in) und mich (den/die Zuschauer_in). „No technician need to see or hear the secrets confided to tape. None but the invited enter the loop of the video confession“ (ebda.:198).

Der aktuelle Endpunkt dieser Entwicklung ist eine Selbstinszenierung ohne irgendeine_n Mediator_in: nur das Subjekt selbst vor der Webcam. Das so produzierte Video wird via *Youtube* in den Äther geschickt. Im *Chatroulette* wird es überhaupt ganz dem Zufall überlassen, mit wem man Momente der Intimität oder Sexualität teilt. Wie Andres Duque in *Color perro que huye* (2011) feststellt: Internet ist keine Utopie. Aber es erlaubt uns anderen Menschen nahe zu sein, ohne ihnen nahe zu sein. Selbstdarstellung ist hier Selbsterforschung und Selbstvermarktung gleichzeitig: Wer unattraktiv oder uninteressant ist, wird weggeklickt, bevor er zu Wort gekommen ist.

Retrato zeigt also, zusammenfassend, das Subjekt im psychoanalytischen Interdiskurs. Indem in *Retrato* durch die eingesetzten Gestaltungsstrategien ein kontinuierliches Narrativ untergraben wird, kommt es zu keiner Erlösung des Subjekts. Die von den Eltern verinnerlichten Glaubenssätze stellen sich als körperliche Sedimentierungen dar, denen nicht zu entkommen ist. Die Katharsis bleibt aus. Die Erlösungsgeschichte scheitert.

Das Subjekt in *Retrato* ist im Foucaultsschen Sinn ein den Diskursen unterworfenes, hand-

lungsunfähiges Subjekt. Zweitens ist es „embodied und embedded“ in seinen sozialen Kontext. Die Eltern von Carlos Ruiz und Albert Solé aus *Bucarest, la memoria perdida* sind beinahe im gleichen Jahr geboren. Das Leben des Ehepaars Ruiz ist aber viel mehr von einem alltäglichen Überlebenskampf geprägt, der sich eigentlich vor allem dadurch beschreiben lässt, dass die beiden außer dem Wunsch nach materieller Sicherheit keine Ansprüche ans Leben stellen. Der Alltag taugt hier nicht zur Verwirklichung persönlicher Utopien. Refugien für Sehnsüchte sind Kirche und Kino: Ana Carmona hat ein erotisiertes Verhältnis zu Jesus und den Heiligen. Für Rafael Ruiz sind die gelegentlichen Besuche des Nachmittagsfilms im nahegelegenen Kino eine Möglichkeit der Weltflucht.

Abb. 41: Screenshots aus *Retrato* (01:19:53-01:20:19).

4.5.5 *Función de noche* (1981) und *Retrato* (2004): *Performance* vs. Performativität[179]

Función de Noche von Josefina Molina aus dem Jahr 1981 wirkt wie eine Umkehrung von *Retrato* (vgl. Oroz 2009). Beide Filme erstellen ein intimes Porträt der Nachkriegsgeneration, aber die Inszenierung und die Perspektive sind verschieden.

Función de Noche begleitet ein Gespräch zwischen der bekannten Schauspielerin Lola Herrera und ihrem Ex-Ehemann, Daniel Dicenta. Dicenta ist auch Schauspieler. Sie sind Eltern eines Sohns und einer Tochter im Teenageralter, leben aber bereits seit 15 Jahren getrennt. Das Treffen findet kurz nach der offiziellen Annulierung ihrer Ehe statt. Ort des Aufeinandertreffens ist eine Theatergarberobe.

Lola Herrera steckt mitten in einer Identitätskrise. Als sie in einer Inszenierung Josefina Molinas die Carmen Sotillo aus *5 horas con Mario* (Miguel Delibes, 1966)[180] gibt, stellt sie er-

[179] Die Idee zum Vergleich der beiden Filme stammt aus Elena Oroz Artikel zu *Retrato* und *Función de Noche* in *Blogs&Docs* (Oroz 2009).

[180] *5 horas con Mario* (1966) ist ein Klassiker der zeitgenössischen spanischen Literatur. Der Roman besteht aus einem Monolog-Dialog der aus dem gehobenen Mittelstand stammenden Witwe Carmen Sotillo, als sie am Sarg ihres verstorbenen Mannes Mario eine letzte Nacht neben ihm wacht. Aus ihren Gesprächen mit dem Leichnam erfährt man die Geschichte ihrer unglücklichen Ehe. Carmen ist voller Vorwürfe

schreckt fest, dass sie ihr eigenes Schicksal in der antipathischen Frauenfigur gespiegelt sieht. Das führte soweit, dass Herrera während einer Vorstellung einen Schwächeanfall erleidet. Dieser Schock bewegt sie dazu, ihr bisheriges Leben zu überdenken.

Dieses tatsächliche Ereignis brachte Molina und Herrera auf die Idee, *Función de Noche* zu drehen. Molina baute die Kulisse einer Theatergarderobe nach, deren falsche Spiegel 4 Kameras und 10 Mikrofone verbargen, die simultan das Treffen der Expartner registrierten. Lola Herrera und Daniel Dicenta akzeptierten, sich selbst zu spielen. Das Gespräch erhält eine eigene Dynamik, die die „Bühne" der künstlichen Garderobe in einen kathartischen Beichtstuhl verwandelt.

Abb. 42: Screeshots aus *Función de noche* (00:04:00; 00:08:15; 01:15:41).

Auch hier finden wir Renovs *Techno-analysis*: Kamera und Drehsituation dienen als Auslöser und Mittler der Beichte. Der Film ist in diesem Fall sogar im wortwörtlichen Sinn gleichzeitig Fenster und Spiegel.

Das Gespräch mit dem Exmann beginnt mit einer Kameraeinstellung durch den Spiegel auf Lola, in der Maske der Carmen Sotillo. Während sie laut über ihr eigenes Leben monologisiert, legt Lola die Bühnenkleidung ab und wird wieder sie selbst:

> „Hacer de Carmen Sotillo, pues, es hacer un poco de Lola Herrera…Yo me resistía a pensar que podía parecerme en algo a Carmen Sotillo, es una mujer bastante fea en apariencia […..] Y consistía en lo siguiente: en que a mí me surgían imágenes en momentos determinados de la obra, imágenes que correspondían a mi vida, a nuestra vida. Osea que a veces esa cosa que veo ahí que representa a una caja de muerto con un muerto, pues, a veces te veo. El Mario que veo en esa caja es la cara tuya. Y a veces me espanto, y lloro" (00:06:22-00:08:29).

Der Dialog zwischen den Expartnern wird von kurzen fiktionalen Sequenzen unterbrochen, die Lola bei der Neuorganisation ihres Lebens zeigen: Sie lässt die Ehe annulieren, spielt mit dem Gedanken einer Brustverkleinerung und verwirft ihn wieder, lässt sich von einer Kartenleserin die Zukunft voraussagen und unterhält sich mit ihren Kindern über deren sehr

---

gegenüber ihrem Mann, die sie zu seinen Lebzeiten nicht formulieren konnte. Der Roman liefert ein Sittenbild der spanischen Nachkriegsgesellschaft. 1979 wurde *5 horas con Mario* von Josefina Molina für das Theater adaptiert. Im Zuge dessen entstand *Función de Noche* (1981).

freies, ungezwungenes Verhältnis zur Sexualität und zur Liebe.

Das Bedürfnis Herreras sich ihrem Exmann gegenüber erstmals zu erklären, bestimmt das Gespräch, das sich in immer weitere emotionale Höhen steigert. Dicenta und Herrera erinnern sich an die Zeit des Kennenlernens, an Verlobung, Ehe und Trennung. Lola wirft Dicenta vor, vor seiner väterlichen Verantwortung davongelaufen zu sein. Wie Carmen Sotillo, die erst nach dem Tod ihres Mannes den Mut aufbringt, ihre Wut einem Sarg entgegenzuschreien, musste Lola 46 Jahre alt werden, um sich dem Exmann anvertrauen. Wie Ana Carmona fühlt Lola sich außerdem von einer repressiven Erziehung, die ihr als Mädchen die Bildung verweigerte, um ihre intellektuelle Emanzipation betrogen. Sie sei zu einem passiven Subjekt geformt worden, das einzig dafür vorbereitet wurde, für und durch den Ehemann und die Familie zu leben. Herrera stellt fast mit denselben Worten wie Ana Carmona unter Tränen fest:

> „Es que, yo no he vivido. No he vivido para mí. Esto es una cosa que ahora lo he descubierto. Yo he ido creciendo preocupandome de todo el mundo. Que yo era muy formal, honrada y decente“ (00:15:52).

Ernstes, manierliches Mädchen aus der kastilischen Provinz heiratet sie den Großstädter Dicenta, weil sie hofft, durch diesen Mann, der ihr viel freier vorkommt, die Welt zu entdecken:

> „Yo quería descubrir el mundo a través del hombre que eligiese, bueno que me eligiese, porque yo nunca he elegido a nadie“ (01:07:00).

Aber auch Daniel fühlt sich von seiner Sozialisierung betrogen, weil es ihm ebenfalls unmöglich war – wie er erstmals gesteht –dem männlichen Rollenmodell zu entkommen, das für ihn vorgesehen war: „La vida, Lola, nos ha estafado. Nos han estafado. A nuestra generación, nos han hecho mierda“ (01:18:25).

Dicenta erträgt den beruflichen Erfolg seiner Frau nicht. Er hat zahllose Affären, hält aber wie es sich gehört den Status von Lola als die *Legítima* hoch. Als die Ehe schließlich scheitert, fühlt Dicenta sich befreit. Herrera ihrerseits sieht wegen ihrer Verantwortung gegenüber den Kindern und auch wegen ihrer strengen Moralvorstellungen keine Möglichkeit, sich selbst zu verwirklichen. Für sie ist ihr Leben ab diesem Zeitpunkt „criar a mis hijos y trabajar para criarlos“ (00:10:04).

Ana Carmona und Lola Herrera sind im selben Jahr geboren. Obwohl sie viel privilegierter gelebt hat, findet auch Lola Herrera, dass sie bisher ihre Rollenmuster nicht ändern konnte. An ihrer gescheiterten Ehe enttäuscht sie am meisten, dass sie auch in der Beziehung diesen erhofften Rückhalt nicht fand. Auch das Thema Mutterschaft war für sie durch diesen ständigen Selbstverzicht wider Willen geprägt. Der Film erreicht aber seinen Höhepunkt als die Expartner das Thema Sexualität anschneiden. Lola:

> „Yo necesito confesarte cosas también. Tu me has engañado [...] me has puesto los cuernos todos los días o casi todos. A lo mejor ese engaño es más pequeño que el que yo te he hecho. Yo soy una mujer que no he sentido un orgasmo en mi vida […] Yo que siempre he presumido a no ser una actriz fuera de teatro en el unico terreno qu he fingido es ese. [...] Yo me casé virgen. Pero quería descubrir el amor a través del hombre que eligiese [...[Este es un tema clave en mi vida. A partir de entonces, tengo cuarenta y cinco años y voy a hacer cuarenta y seis. He conocido cuatro hombres en mi vida y nunca he sentido nada […] Para mí es una carga. No solo te he estafado a tí, me he estafado a mi misma… Por que? Tengo un complejo que me muero. No me acepto! No me acepto! Me parezco un horror“ (Auszug aus dem Dialog 01:01:17-01:13:24).

Bei der Aufarbeitung der mißlungenen Hochzeitsnacht stellt sich heraus, dass auch das Liebesleben der beiden von Inkommunikation und Mißverständnssen erschwert wurde. Sie haben auch im Bett ihre Rollen gespielt, statt sich – wie man heute sagen würde – „aufeinander einlassen zu können“. Herrera hat nie gelernt, eine Beziehung zu ihrem eigenen Körper zu entwickeln. Es kam ihr wichtiger vor, die vermeintlichen Erwartungen des Ehemanns zufriedenzustellen, als mit ihm über ihre sexuellen Wünsche, Ängste etc. zu reden.

Der entscheidende Unterschied ist: Im Gegensatz zu *Retrato* bleibt es nicht bei dieser sehr intimen Beichte. Auf die durch die Kameras im Stil des *Direct Cinema* beobachtete und provozierte Krise, folgt die Aussicht auf Veränderung. Herrera unternimmt Versuche der Emanzipation. Sich selbst in Worte zu fassen, die eigene Geschichte zu artikulieren wirkt kathartisch und ist der Schritt zum Wandel.

Wie Suárez Lafuente schreibt: Molinas Filme

> „analyze the given conditions of married women as wives and mothers, denounce the traps they have been set, subvert the monolithic, patriarcal ideology behind the traditional inevitable roles and open the way to reconstruction of freed female identities […] the resignation they previously assumed virtue has now changed to determination, a determination to survive and live the rest of their lives as fully as possible“ (Suárez Lafuente 2003:397).

Función de Noche beginnt und endet mit einem inneren Monolog Herreras aus dem *Off.* Der Kauf eines Hauses am Land symbolisiert den inneren Aufbruch Lolas, der in *Retrato* ausbleibt.

4.5.5.1 Das versäumte Leben. Die Nachkriegsgeneration als kulturell Anderes

Im veränderten soziohistorischen Konzept der Demokratie und des Spätkapitalismus stellt Selbstverwirklichung eine der großen Utopien dar. So wird die in der Nachkriegszeit verinnerlichte Lebensweise entlang der strikten Normen des Franquismus und der Kirche als versäumtes Leben empfunden. Nach heutigen Maßstäben wurde nicht gelebt.

Beide Protagonistinnen, Lola Herrera und Ana Carmona, bringen dieses Gefühl zum Ausdruck. Ein Wandel in den Subjektkulturen lässt diese Generation zum Anderen werden, in

dem man aber als Folgegeneration doch die Spuren des Eigenen sucht.

Ruiz Film erscheint mir hier wie eine Umkehrung und ein pessimistischer Kommentar der Folgegeneration auf die hoffnungsvolle Botschaft von *Función de Noche*, wo durch die *Transición* Aufbruchsstimmung in der Luft liegt. *Retrato* negiert den in der *Transición* in Aussicht gestellten gesellschaftlichen Wandel – zumindest für einen Teil der Bevölkerung: seine Arbeiterklasseeltern unterschieden sich vor allem in einem vom bürgerlichen Ehepaar Dicenta-Herrera. Es fehlt ihnen deren Fähigkeit, sich selbst als von einem System konditionierte Subjekte wahrzunehmen und zu reflektieren. *Retrato* negiert auch das Konzept von Erzählung als Befreiung.

Die Filme trennen mehr als 20 Jahre. Beide lassen sich auf unterschiedliche Weise mit Performanzkonzepten in Verbindung bringen. Für beide Filme gilt, dass ihre Protagonist_inn_en kulturelle Fiktionen leben, performen und erhalten, die so sehr die Grundfesten ihrer Weltwahrnehmung ausmachen, dass ein Entkommen nicht möglich ist.

Butler exerziert diesen Kreislauf bekanntlich am Beispiel der Geschlechterzugehörigkeit:

> „Die schweigende kollektive Übereinkunft, klar abgegrenzte und polare Geschlechterzugehörigkeiten als kulturelle Fiktionen zu performieren, hervorzubringen und zu erhalten, wird gerade durch die Glaubwürdigkeit ihrer eigenen Hervorbringung verdunkelt. Die Autoren der Geschlechterzugehörigkeit werden von ihren eigenen Fiktionen überwältigt, wobei die Konstruktion selbst einen nötigt, an deren Notwendigkeit und Natürlichkeit zu glauben. Die durch verschiedene Körperstile verwirklichten geschichtlichen Möglichkeiten sind nichts anderes als diese über Strafen regulierten kulturellen Fiktionen, die unter Zwang abwechselnd verkörpert und verschleiert werden“ (Butler 2002:306).

In beiden Filmen hat das Spiel mit *Performance* auf der einen Seite und Performativität auf der anderen Seite eine zentrale Rolle.

> „Die darstellerische Realisierung [performance] als begrenzter „Akt“ unterscheidet sich von der Performativität insofern, als letztere in einer ständigen Wiederholung von Normen besteht, welche dem Ausführenden vorhergehen, ihn einschränken und über ihn hinausgehen, und in diesem Sinn kann sie nicht als die Erfindung des Willens oder der Wahl des Ausführenden aufgefasst werden[…]. Die Verkürzung der Performativität auf darstellerische Realisierung [performance] wäre ein Fehler (Butler:1995:14, in: Butler 2002:316f).

In ***Función de Noche*** ist das Subjekt handlungsfähig, obwohl es von Normen kontrolliert wird. Mittels einer am Psychodrama (vgl. Moreno 1959) orientierten Methode ist es gerade durch die *Performance* unterschiedlicher Rollen fähig, aus sich herauszutreten und Veränderung zu bewirken. Identität wird nicht als rein innerlich begriffen, sondern vor allem anderen auch als soziale Rolle im Sinne von Erving Goffmans Theatralitätskonzept: *Wir alle spielen Theater* (1959). Lola Herrera tritt als drei unterschiedliche *Personae* auf: (1) als Figur in einem Theaterstück, (2) als Lola Herrera, die sich selbst spielt und (3) als Mitglied

des Starsystems, das hier einen Blick ins Backstage ihres Images auf ihre im wahrsten Sinne „ungeschminkte“ Persönlichkeit zulässt.

Retrato visualisiert demgegenüber mehr den Aspekt der Performativität als ritualisierte Praxis. Das Subjekt unterwirft sich immer wieder kulturellen Zwängen: Die Körper stellen sich wie Landschaften dar, die durch abgelagerte Akte geformt wurden. In den Körpern sind die Sedimentierungen von gesellschaftlichen Normen (nicht nur Geschlechternormen) zu lesen, die als Körperstile verdinglicht werden.

Gegen Ende des Films stellt Rafael Ruiz nüchtern fest:

> „Mi vida es muy vulgar. Es, yo creo que, una vida digamos por el de miles y miles de personas, comprendes? Una lucha por el trabajo, para que consigamos las cositas para casa, tener una persona al lado tuya que te quiere y que la quieres a ella. Yo digo que es una cosa que digamos sin mucha relevancia de ninguna cosa. De la normalidad… y nada más. No tengo yo virtudes especiales“ (56:22)

4.5.6 Vergleich zu *Familystrip.* Porträt der Nachkriegsgeneration, Version III.

Familystrip (2009) ist ein weiterer Film in dieser Linie, den ich der Vollständigkeit halber nur kurz erwähnen möchte. Auch weil ich dadurch im Vorbeigehen eine_n der wichtigsten Produzent_inn_en für *Minor Cinema* in Spanien präsentieren kann: Luis Miñarro (geb. 1949). gründete 1995 die unabhängige Produktionsfirma *Eddie Saeta*. Die Liste der von *Eddie Saeta* betreuten Filme liest sich wie ein *Who is Who* des unabhängigen katalanischen Films, darunter Namen wie Marc Recha, José Luis Guerín, Albert Serra, Daniel V. Villamediana, Isabel Coixet, José María Orbe, Javier Rebollo etc. International machte sich Miñarro vor allem durch die Entdeckung von Aapichatpong Weerasethakul einen Namen. Der von ihm koproduzierte *Uncle Boonmee who can recall his past lives*, gewann 2010 die Goldene Palme.

Familystrip erschien 2009. Im selben Jahr veröffentlichte Miñarro auch gleich seine zweite Doku *Blow Horn*. Auf sehr kontemplative Weise begleitet Minarro in diesem spirituellen Roadmovie eine Gruppe Buddhist_inn_en, darunter mehrere enge Freunde, die nach drei Jahren in einem Schweigeretreat auf ins indische Kloster Sherab-Ling reisen. Der Film ist sehr still und meditativ. Die assoziative Montage stellt in einem *Crosscutting* abwechselnd die Außensicht der Europäer_innen auf das Klosterleben und die Rituale und den Alltag der Mönche und Bewohner_innen des Bergdorfs gegenüber. Alle Bilder sind aber – ohne dies explizit zu machen – imprägniert von Miñarros eigenen Eindrücken und Gefühlen: Das Roadmovie dokumentiert in anderen Worten eine innere und eine äußere Reise gleichzeitig. Eine genauere Analyse dieser Sinnsuchen in Filmform (vgl. *Mapa* (2013) von Elías León Siminiani oder – ein internationales Beispiel – *David wants to fly* (2010) von David Sieveking) im Zusammenhang mit der aktuellen Subjektkultur des Kreativitätsdispositivs würde

ich sehr spannend finden.

Familystrip entstand ähnlich wie *Blow Horn* eigentlich aus einem privaten Video. Zum 65. Hochzeitstag seiner Eltern beauftragt Miñarro den befreundeten Maler Francesc Herrero sie zu porträtieren. Dieser kommt über mehrere Tage hinweg in deren Wohnung und wird von einem kleinen Filmteam[181] begleitet. Während sie für den Maler posieren müssen, erzählen die Eltern aus ihrem Leben. *Familystrip* endet mit der Fertigstellung des Bilds. Aus dem Abspann geht in einer schlichten Notiz hervor, dass Herrero sich kurz danach das Leben nahm.

Familystrip ist in Sepia gehalten, mit Ausnahme des Vor- und Abspanns, wo Landschaftsaufnahmen in Farbe das etwas klaustrophobische Setting im engen Wohnzimmer ausgleichen. Im Mittelpunkt steht – hier im Wortsinn – ebenfalls ein Generationenporträt und auch *Familystrip* arbeitet mit dem Kontrast zwischen Bewegung und *Freeze Frame*. Die Porträtierten müssen vom Maler imme wider dazu angehalten werden, still zu halten, damit er sie auf die Leinwand bannen kann, während die Kamera parallel ja genau die Gesten und Erzählungen der Eltern einfangen soll.

Miñarros Mutter, die eindeutig der Mittelpunkt des Films ist, macht aber einen viel vitaleren und lebensbejahenderen Eindruck als Ana Carmona. Sie erzählt mit viel Witz und Selbstironie Anekdoten aus ihrer Jugend im Bürgerkrieg und aus dem schweren Leben der Nachkriegszeit und deckt von der Liebesgeschichte der Eltern, über ihre Erfahrungen mit der Kirche bis zur Kriegsgefangenschaft des Mannes oder ihrem verklemmten Zugang zur eigenen Sexualität alles ab. Die beiden Männer – Miñarro und sein Vater – verblassen in diesem Familientableau hinter der geborenen Geschichtenerzählerin.

Familystrip ist mit großer technischer Raffinesse gedreht aber ein in seiner Herangehensweise äußerst simpler Film ohne doppelte Böden, Spiegelungen und Verfremdungseffekte. Auch dieser Film ist kein formal reflexiver Film, sondern steht im Dienst dieser beiden Menschen und ihrer individuellen Lebensläufe, die Miñarro für sich selbst und für die Nachwelt als audiovisuelles Porträt erhält.

[181] An der Kamera: Christophe Farnarier (*El somni*, 2010) und Pablo García (*Fuente Álamo*: *la caricia del tiempo*, 2001). Am Ton Verónica Font.

4.6 FALLANALYSE 4: *Nadar* (2008). Das *Liquid Subject*.

> „Ahora he hecho este viaje para convertirnos en los sujetos de la historia frente a su historia de los sujetos, para detener nuestra mirada frente a la mirada impune e intransitiva de las estatuas“ (Ruido 2007:3:40).

Das folgende Kapitel setzt sich mit drei Filmen von drei Regisseurinnen auseinander: *La memoria interior* (2002) von María Ruido (Ourense, 1967), *Nadar* (2008) von Carla Subirana (Barcelona, 1972) und *La madre que los parió* (2008) von Inma Jiménez Neira (Valencia, 1978).[182]

Die Filme stehen in dreifacher Hinsicht am Rand des kinematografischen Dispositivs: Erstens, die Regisseurinnen haben – wie schon mehrmals kennengelernt – eine Ausdrucksform gewählt, die über alternative Produktions- und Distributionskreisläufe zirkuliert und sich insofern zumindest finanziell in einer prekären Situation befindet.In zwei Fällen – *Nadar* und *La madre que los parió* – handelt es sich, zweitens, um Erstlingsfilme. Drittens sind die Autorinnen weiblich: Laut einer Studie über die Präsenz von Regisseurinnen in der spanischen Filmbranche, entstanden nur 7% aller 2008 in Spanien gedrehten Filme unter weiblicher Federführung (vgl. Núñez Domí-nguez 2010:131). In Referenz auf einen Artikel über eine der drei Künstlerinnen sind María Ruido, Carla Subirana und Inma Jiménez Neira *Kamikazes del documental* (Bergeret 2003), ich würde aber sagen des Kinos überhaupt. Ihre Filme sind autoethnografisch: Die Filmemacherinnen sind im Film präsent durch ihren Blick, ihre Stimme und ihren Körper.

Abb. 43: Die Regisseurinnen v.l.n.r.: María Ruido; Carla Subirana; Inma Jiménez Neira.
(Screenshots aus *La memoria interior* (00:01:59) ; *Nadar* (00:11:58); *La madre que los parió* (00:04:41).

Die drei Filme schließen am direktesten an meine Überlegungen in *Kap. 2* an, wo ich meine Teilnahme am Mediabiografía Workshop von Virginia Villaplana beschreibe. Ihr Fokus liegt auf der Familiengeschichte und ihren Wechselwirkungen mit kollektiven Diskursen. Ich will

[182] Dieses Kapitel basiert in weiten Teilen auf einem Artikel für einen Sammelband, der im Herbst 2013 erscheint: Hatzmann, Hanna (2013a): „*La memoria líquida*. Imaginarios colectivos y sus interrelaciones con la historia familiar en la obra de tres documentalistas españolas“, in: Feenstra, Pietsie/ Sartingen, Kathrin/ Gimeno Ugalde, Esther (Hg.): *Directoras de Cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas.* Wien: Peter Lang (in Druck).

mir hier noch einmal genauer ansehen, wie historisch bedingte Subjektivität mittels Konstruktion eines „familiären Anderen“ im Film erzeugt wird. Insbesondere interessiert mich, welche Rolle persönliche Erfahrung bzw. *corporeality* (vgl. Renov 2004) in diesem Prozess einnimmt.

Man halte sich vor Augen, dass narrative Formen nicht nur eine Frage der Wahl der ästhetischen Mittel sind. Sie sind genauso auch soziale Praktiken, die sich innerhalb bereits bestehender Machtverhältnisse einschreiben und deren Produkt oder Ergebnis sie sind (vgl. S.Lanser 1992). Ein Filmtext und sein Produktionszusammenhang illustriert Entwicklungen, die über ihn selbst hinausgehen.

Im *Kapitel 3.4.* habe ich bereits beschrieben, dass der autobiografische Dokumentarfilm sich aus den sozialen Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre entwickelt hat und die Frauenbewegung dabei eine wichtige Rolle spielte. Autobiografie wird in der einschlägigen Literatur nachgesagt, eine weiblich markierte Ausdrucksform oder um mit Foucault zu sprechen „Technologie des Selbst“ zu sein. Woher kommt diese Annahme? Erfüllt filmische Autobiografie als Ausdrucksform im 21. Jahrhundert nicht schon neue Funktionen und produziert andere Stimmen?*(vgl. Kap.3.4 & Kap.1).*

Ich kann mit diesem Text keine Antwort darauf geben, inwiefern die Tatsache, dass Carla Subirana, Inma Jiménez und Maria Ruido als Frauen durch die Welt gehen auf ihre Art zu erzählen Einfluss nimmt. Ich glaube aber, dass die Form, Ästhetik und Erzählweise ihrer Filme beobachten lassen, wohin sich das Verständnis von Selbst, Subjektivität und in weiterer Konsequenz von Identitäten jedweder Art – sei es weibliche, sexuelle, nationale, ethnische…. – entwickelt hat.

4.6.1 Autobiografie: die *Personal Voice* als Beschränkung oder als Ermächtigung?

In ihrem bereits kurz zitierten Buch *Fictions of Authority* (1992) versuchte Susan S. Lanser eine Analysemethode zu schaffen, die zugleich narratologisch und feministisch ist. Sie soll sowohl das Textuelle, als auch die sozialen Konditionen, in denen der Text produziert wird, berücksichtigen. Lanser unterscheidet zwischen *Private/Personal voice*, für „narrators who are self-consciously telling their own histories“ (1992:18) und einer *Public/Authorial Voice*, um narrative Situationen zu identifizieren „that are heterodiegetic, public and potentially self-referential“ (1992:15). Den heterodiegetischen Stimmen werde mehr Autorität beigemessen, als den autodiegetischen.

Laut ihr variieren die Konventionen, die die Verwendung der *Public Voice* regulieren, je nach dem Geschlecht, das dem *Enonciateur* zugewiesen wird. Je nach dem soziohistorischen Umfeld, in dem sie sich befinden, verletz(t)en Frauen, die sich der *Authorial Voice* bedien(t)en mehr oder weniger gegen gegenderte rhetorische Kodes. *Private/Personal Voice* ist weiblich konnotiert und bezieht sich auf ein subjektives, intimistisches und

testimoniales Erzählen. Es hat deshalb nicht die gleiche Autorität und ihre seine diskursive Legitimität ist prekärer.

Wie in *Kapitel 3.4.* dargestellt vermittelt der filmische Text im Vergleich zum literarischen, wie er von Elizabeth Bruss charakterisiert wird, eine andere Art von Subjektivität: Anstatt den Eindruck eines in Zeit und Raum konstanten Selbst zu vermitteln, zeigt uns der Film unterschiedliche Subjektivitäten, ein fragmentiertes, bloß formal konstruiertes aber nicht als natürlich gegeben wahrgenommenes Ich. Bruss spricht von einer *Manufactured Subjectivity* (1980:319). Wenn die Autorität der *Personal Voice* schon in der Literatur eine zerbrechliche, prekäre ist, so scheint sie es im Film noch viel mehr zu sein.

Doch ist die weibliche Zuordnung der *Personal Voice* auch im autobiografischen Film aufrechtzuhalten oder hat sich in der Zwischenzeit das Subjektivitätskonzept generell gewandelt?

Wie bereits dargelegt wurde der autobiografische Dokumentarfilm in den 1970ern aufgrund verschiedener film- und soziohistorischer Einflussfaktoren zu einem breiten Phänomen (vgl. Lane 2002). Ein Einflussfaktor war, dass sich der “inward turn” (ebda.:19) im Dokumentarfilm mit sozialen Veränderungen nach dem Zusammenbruch der neuen Linken überschnitt. Das Scheitern kollektiver Utopien hatte einen Aufschwung von identitätspolitischem Aktivismus zur Folge. Manche verkündeten kulturpessimistisch eine Wende zum Narzissmus. Sie warnten vor einer Vereinfachung struktureller Probleme auf die Ebene individueller Selbstverantwortung. Andere, wie Lane waren anderer Meinung. Sie sehen die Wahl der *Private Voice* als Instrument, um die eigene Geschichte und Geschichtlichkeit mithilfe neuer Medien zu verstehen und zum Ausdruck zu bringen (Lane 2002:21).

Daraus ergibt sich für mich folgendes Bild: Auch wenn ihre historischen Wurzeln „weiblich“ sind, nimmt die *Personal Voice* heute vielfältigere Funktionen. Der Dokumentarfilm diente natürlich lange Zeit dazu, die/den „Andere_n“ mit *Authorial Voice* zu repräsentieren. Heute ist er aber zum Experimentierfeld und zur Auslage für neue Formen der Selbstrepräsentation geworden. Er erzeugt und bespiegelt ein *Manufactured Subject* (vgl. Bruss 1980). Vom weiblich kodierten, randständigen Sel-bstdiskurs ohne Breitenwirkung, wurde die *Private Voice* erstens zum politischen Instrument und zweitens zum Mittel zur Selbstreflexivität, die Lanser gerade ja der *Personal Voice* historisch abspricht.

Die Private Voice verstärkt die Glaubwürdigkeit des autodiegetischen Erzählers/ der autodiegetischen Erzählerin, statt sie zu unterminieren. Es ist mittlerweile sogar so, dass die erste Person zum Paradigma wurde, gegen das schon wieder rebelliert wird (vgl. *Kap.4.8*).

Ein zu direkter, Bezug auf die Realität, wie im Modus der *Authorial Voice* üblich, gilt umgekehrt als naiv, autoritär, altmodisch und beinahe unethisch. Der Wahrheitspakt des *Direct*

Cinema wird im *Performative Documentary* (vgl. Nichols 1994), *Postdocumentary* (vgl. Corner 2004) oder *New Documentary* (Bruzzi 2000)[183] von einem ethischen Pakt mit dem Publikum abgelöst (vgl. Català/Cerdán 2008:16).

4.6.2 *Nadar* (2008), *La madre que los parió* (2008) und *La memoria interior* (2002)

***Nadar/Nedar* (2008;91')** ist Carla Subiranas erster Film. Er wurde auf der SEMINCI in Valladolid uraufgeführt. Dann hielt er sich aber nur kurze Zeit auf den Spielplänen einiger Programmkinos. Erst ein Jahr später wurden durch die Zweitvermarktung des Films auf dem DVD-Markt einige einschlägige Medien wieder darauf aufmerksam. Im Oktober 2010 widmete *Cahiers du Cinema España* der Regisseurin in einer Reihe über vielversprechende Autorenfilmhoffnungen des spanischen Kinos einen Artikel (vgl. Benavente 2010).[184]

Im Frühjahr 2013 stellte Subirana ihren zweiten Langfilm *Volar* (2013) fertig.[185]. Bevor sie Subventionen zur Produktion von *Nadar* lukrieren konnte, war sie Teil des Filmteams von *Más allà del espejo* (2005) von Joaquim Jordà und *Tierra negra* (2005) von Ricardo Íscar.

Carla Subiranas Familie besteht in der 3. Generation aus alleinerziehenden Frauen. Sie wurde von ihrer Großmutter Leonor und ihrer Mutter Ana großgezogen. Männer brillieren durch Abwesenheit: Zu ihrem Vater hat sie keinen Kontakt und von ihrem Großvater, Joan Arroniz, weiß sie nur, dass er in der unmittelbaren Nachkriegszeit hingerichtet wurde. *Nadar* ist ein Versuch, die Liebesgeschichte zwischen Großmutter Leonor und Joan Arroniz und die Ereignisse bis zu seiner Hinrichtung zu rekonstruieren.

Durch Recherchen im Polizeiarchiv findet Subirana heraus, dass Arroniz und zwei weitere Männer drei bewaffnete Überfälle auf Geschäftslokale begangen haben, für die sie zum Tode verurteilt wurden. Offensichtlich gehörten alle drei einer anarchistischen Organisation an. Die Tat war vermutlich politisch motiviert. Viel mehr als diese Ereignisse zu rekonstruieren, fabuliert und imaginiert Subirana sie auf sehr subtile und ironische Weise. Aus Mangel an zuverlässigen Informationen greift sie auf Fiktion und Mythos zurück.

Die Struktur des Films ist von einer Verästelung in verschiedenste Erzählstränge bestimmt. Einer aus der unmittelbaren Gegenwart thematisiert die progressive Alz-heimererkrankung erst ihrer Großmutter, dann auch ihre Mutter Ana. Die stetig fortschreitende Entpersonalisierung der beiden Frauen durch das Vergessen ver-schränkt sich mit dem kollektiven Schweigen über die Opfer der franquistischen Re-pression. Dieses Motiv ist uns schon aus

[183] All diese Ausdrücke bezeichnen den Dokumentarfilm nach dieser (selbst-)reflexiven Wende: Repräsentation der außerfilmischen Welt bleibt weiter das Anliegen, nicht jedoch durch Mimesis sondern durch Performanz.

[184] Innerhalb der 4-teiligen Serie "Cine Español. Apuestas del Futuro" wurden außerdem *Los Hijos*, Andrés Duque, Elías León Siminiani, Virginia García del Pino, Óscar Pérez, Antoni Pinent und Oliver Laxe porträtiert.

[185] *Volar* (2013) verfolgt über ein Jahr den Sozialisierungsprozess von Piloten-Kadettinnen an der Militärakademie von Murcia. Der Film wurde vom Master der Pompeu Fabra und TVE produziert.

zu *Bucarest, la memoria perdida* bekannt.

Ein weiterer Erzählast informiert gegen Ende des Films darüber, dass die drei Generationen andauernde Frauendominanz durch die Geburt von Sohn Mateo unterbrochen wurde.

***La madre que los parió/ La mare que els va a parir* (2008;29‘)**[186] von Inma Jiménez Neira ist ihr halbstündiger Abschlussfilm für den *Master en Documental Creativo* der Universidad Autónoma de Barcelona, den sie mit einer Gruppe von Stu-dienkolleg_inn_en realisierte. Davor studierte sie *Bellas Artes* in Valencia. Der Film wurde auf kleineren nationalen und internationalen Festivals gezeigt und mehrfach prämiert. Die Kamera führte mit dem Argentinier Carlos Essman ein profilierter Doku-mentarfilmer. Auch *La madre que los parió* rekonstruiert verschüttete Aspekte der Familienhistorie:

Die Regisseurin erbt nach dem Tod ihres Großvaters eine Kiste mit Fotos und stößt auf ein Mysterium: Systematisch ist der Kopf einer Person aus den Fotos gerissen. Auf Nachfragen bei ihrem Vater erfährt sie, dass es sich dabei um die ihr unbekannte Großmutter väterlicherseits handelt. Der verstorbene Großvater wollte sie mit dieser Tat sprichwörtlich aus dem Familiengedächtnis löschen. Sie hatte scheinbar versucht, sich von ihrem Mann zu trennen. Im Spanien der 1960er Jahre existierte das Konzept Scheidung nicht. Als einflussreicherer Mensch konnte man höchstens versuchen, die Ehe kirchlich annulieren zu lassen. Als die Großmutter eine außereheliche Tochter zur Welt brachte, zeigte ihr Mann sie wegen Ehebruchs an. Dafür wurde sie zu zwei Jahren vier Monaten Gefängnis verurteilt. Die Familie brach auseinander. Ihre ehelichen Kinder hatten keinen Kontakt mehr mit ihr.

In *La madre que los parió* befragt die Inma Jiménez ihren Vater und dessen Geschwister, einen Onkel und drei Tanten, zu den Ereignissen. Wir sehen hier thematische Querbezüge zu *Retrato*, wo ebenfalls die Auswirkungen franquistischer Moralpolitik auf die mentalen Strukturen der Generation der *Posguerra* behandelt werden.

La memoria interior entstand 2002 als halbstündiges (32‘) Videoprojekt und wurde vom *Ministerio de Educación y Cultura* kofinanziert. Maria Ruido ist studierte Historikerin und kombiniert wissenschaftliche Forschung am *Departamento de Artes Visuales* der UAB mit audiovisuellen Projekten. Dass sie sich als Kulturproduzentin, und nicht als Künstlerin bezeichnet ist ein Hinweis darauf, dass sie ihre Arbeit in Bezug zu anderen Arbeits- und Lebensformen setzt und sich selbst als Kulturschaffende in einem gesamtgesellschaftlichen und politischen Kontext versteht.[187]

---

[186] Vgl. Blog zum Film: http://lamadrequelosparioeldocumental.blogspot.com/ und *Dossier de Prensa*: http://www.documentalcreativo.edu.es/pdf/dossierlamadreque.pdf (14.07.2011) .

[187] Für die Thematik dieses Artikels ist auch ihr Video und Installationsprojekt in zwei Teilen *Plan Rosebud* (2008) interessant, das hier nur erwähnt werden kann. Die insgesamt über vierstündige Dokumentation mit den Titeln Plan *Rosebud 1: La escena del crimen* und *Plan Rosebud II: Convocando a los fatasmas* beschäftigt sich mit den Repräsentationen von Zeitgeschichte im postfranquistischen Spanien.

María Ruidos Film hat die Entfremdung zwischen ihr und ihren Eltern zum Thema. Über einen Zeitraum von 20 Jahren arbeiteten beide als Gastarbeiter für die *Deutsche Karbon* in Frankfurt. Ihre Kinder wuchsen bei den Großeltern in Gallizien auf. Ruido, als Nachzüglerin, war zum Zeitpunkt der Emigration noch ein Kleinkind und hatte so noch weniger Gelegenheit, eine Beziehung zu den Eltern aufzubauen. Ruidos Film ist offen und vordergründig politisch und soll ähnlich wie *Bucarest, la memoria perdida* eine spanische *Inframemoria* (vgl. Naharro Calderón 2005) beleuchten, die als Bodensatz der wirtschaftlichen Erfolgsgeschichte Spaniens wenig Aufmerksamkeit erhielt.

Abb. 44: Screenshots aus *La memoria interior* (00:04:10;00:07:56).

Die von den spanischen Gastarbeiter_inn_en in Deutschland, der Schweiz oder Frankreich erwirtschafteten Devisen hatten einen wichtigen Anteil am wirtschaftlichen Aufschwung Spaniens. Erst ab Mitte der 1980er Jahre und bis vor kurzem wurde Spanien durch seine EU Mitgliedschaft selbst zu einem Einwanderungsland für Mi-grant_inn_en aus Nordafrika, China, Rumänien oder Bulgarien. Seit der Krise gibt es eine neue Auswanderungswelle der Enkelgeneration, zum Beispiel nach Deutschland oder Südamerika. Die Geschichte wiederholt sich.[188]

Zur historischen Kontextualisierung: Teresa Vilarós (1998) bezeichnet das Jahrzehnt vom Sieg der Sozialist_inn_en bei den Wahlen im Oktober 1982 bis zur Unter-zeichnung des Vertrags von Maastricht 1992 als zweite Periode der *Transición*. Das ist genau der Zeitraum, den Albert Solé in *Bucarest, la memoria perdida* ausgeklammert hat. Das Land hatte sich gerade vom Trauma des Putschversuchs 1981 erholt, befand sich aber in einer anhaltenden Wirtschaftskrise und war mit einer Welle terroristischer Gewalt konfrontiert. Den Spanier_inne_n wurde unter Franco eine große Skepsis gegenüber allem „Linken“ anerzo-

[188] Vgl. zu dieser Thematik auch *Bs.As.* (1999-2006, 79‘)) von Alberte Pagán. Ein Experimentalfilm, der sich am Beispiel der eigenen Familie mit den Wanderbewegungen zwischen Gallizien und Argentinien auseinandersetzt.
Der Film *El tren de la memoria* (2005) von Mara Arribas und Ana Pérez porträtiert die Lebensverläufe von vier Frauen, die ebenfalls in Deutschland für unterschiedliche Fabriken arbeiteten. Laut Aussagen der Regisseurinnen brachen sie dabei mit einem Tabuthema, ähnlich Tabu wie lange Zeit das Thema der Entvölkerung ganzer Landstriche durch Landflucht behandelt wurde (vgl. Hatzmann 2007).

gen. Felipe González gewann trotzdem, weil er auf viel Ideologisches verzichtete und eine sehr neoliberale, wirtschaftsorientierte Politik vertrat. Er privatisierte verstaatlichte Firmen und trieb die Modernisierung und volle wirtschaftliche Integration Spaniens in die Europäische Gemeinschaft voran. Modernisierung und Europäisierung wurden zu neuen nationalen Leiterzählungen. Politische *Transición* und ökonomische Turbomodernisierung sind untrennbar miteinander verbunden (vgl. Hatzmann 2007). Heute, zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Dissertation, steht Spanien vor den Trümmern dieses Masternarrativs: Vor der Zugehörigkeit zu Zentraleuropa steht ein großes Fragezeichen und die Jugend ist wieder gezwungen, auszuwandern. Angesichts der verzweifelten Lage finden die Gegenerzählungen zum Modernisierungsmärchen der *Transición* breitere Aufmerksamkeit. Es scheint als müsste die Bevölkerung jetzt den Preis für Versäumnisse der Vergangenheit bezahlen (vgl. Navarro 2006).

María Ruidos Film zeigt sehr vehement die Bruchlinien zwischen innerfamiliärer bzw. persönlicher Erlebniserinnerung und Metaerzählungen auf. Das leibliche, emotionale Erfahrungswissen der *Voice-over*-Erzählerin über die lange, unverstandene Abwe-senheit der Eltern steht in Kontrast zu institutionellen und industriellen Körperpolitiken, die das Individuum unter dem Begriff „Mano de obra“ objektivieren. Im Gegensatz zum Individuum hat die Arbeitskraft keine Gefühle und Bedürfnisse, sondern ordnet sich mit Körper und Leib der Produktion unter.

> „*La memoria interior* subraya también el protagonismo del cuerpo como territorio de memoria y ausencia, y como agente político: la política migratoria del estado español de los 60 y 70 es también una forma de biopolítica y de control sobre los trabajadores, con consecuencias profundamente desestabilizadoras para las subjetividades“ (Ruido, eigene Webseite).[189]

La memoria interior handelt also von den Auswirkungen der staatlichen Biopolitik auf die ihr unterworfenen Subjekte. Das Ziel ist politisch. Ruido bezweckt eine Gegenaneignung oder Rückeroberung dieser. Dadurch soll erstens die eigenen Handlungsfähigkeit und subjektive Freiheit zurückerlangt werden und zweitens die gesellschaftliche Anerkennung der Leistungen dieser Gastarbeiter für das Kollektiv erkämpft werden: „la recuperación de esos cuerpos y sus trabajos”(ebda.).

4.6.3 Die diskursive Produktion von Subjektivität im Filmtext

In *Nadar, La madre que los parió* und *La memoria interior* steuert ein *autobiographical focalizer* (Lane 2002:150) den Filmtext. In *Nadar* wird der filmische Diskurs über vier *Voices* (vgl. Russel 1999:277) subjektiviert: Subirana „verkörpert“ die Hauptdarstellerin, die die In-

[189] Vgl. María Ruidos Beschreibung auf: http://www.workandwords.net/es/projects/view/485 (14.07.2011)

vestigation der Familiengeschichte unternimmt. Die Fokalisierung der Erzählung liegt auf ihr. In den titelgebenden Sequenzen im Schwimmbad ist ihr Körper noch wesentlich offensichtlicher „in Szene gesetzt“.

Abb. 45: Screenshots aus *Nadar* (00:19:07;00:09:16).

Die Dokumentation ihrer emotionalen Entwicklung im Lauf der Filmentstehtung erfolgt ausschließlich über den Körper. Als weiterer Kanal wird die körperliche Präsenz im Film durch ein sehr zurückgenommenes, selten ins Emotionale wechselndes *Voice-over* in der ersten Person ergänzt. Subirana ist außerdem, drittens, teilweise Quelle des filmischen Blicks: zum Beispiel sind *Homevideos*, die sie im Lauf der Jahre von ihrer Großmutter gedreht hat, in die Narration eingewoben. Viertens transportiert sich durch die essayistische Machart des Films eine vierte, außertextuelle Identität als Avantgarde-Filmemacherin (vgl. Russel 1999:277), die mittels Collage und Überschreibung zur Komponistin und Metakritikerin ihrer eigenen Geschichte wird (vgl. ebda.)

Im Interview kommentiert sie die Ästhetik des Films wie folgt:

> „Partía de grabaciones domésticas y me parecía interesante combinarlas con las evocaciones ficticias, unas imágenes depuradas a nivel estílistico, y con la piscina, donde primaba la belleza estética. La voz en off aglutinaba esa amalgama y le daba un sentido. La idea de mosaico, de collage, me pareció que era le mejor modo de hablar sobre la memoria de forma fragmentadas y con diferencias estéticas” (in: Benavente 2010:75).

Diese vier Wege des Ausdrucks subjektiver Weltwahrnehmung entsprechen zeitlich unterschiedlichen Momenten des filmischen Prozesses *(vgl. Analyse von Bucarest, Kap.4.3).*

Auch auf das Autorensubjekt in *La memoria interior* lässt sich dieses Modell anwenden. María Ruido ist seltener sichtbar, färbt aber durch das intensive, eindringliche *Voiceover* alle Bilder subjektiv ein. Auf der Bildebene wird der gesprochene Text außerdem durch Inserts in weiß auf schwarz ergänzt, die man ebenfalls der impliziten Filmemacherin zuschreiben kann. Ihre Ich-Erzählung richtet sich im Gegensatz zu der Carla Subiranas an manchen Stellen wie in Briefform direkt an die Eltern. An einer Stelle sagt sie:

> „Todos vuestros esfuerzos estaban dirigidos a cambiar nuestro futuro, y el futuro cambiado se levantó entre nosotros como una distancia insalvable: madre, llevaré el legado de tus pequeños tesoros con orgullo para decirte aquello que nunca te he dicho“ (00:16:33) (vgl.

Ruido 2007 *Guión*).

Der Film enthüllt sich als Versuch einer Kommunikation mit den entfremdeten Eltern, der paradoxerweise in einer Sprache und Form erfolgt, die den Arbeiterklasse Eltern nicht zugänglich sein kann. Dieser Kunstgriff bestätigt demnach nur erneut, die Entfremdung.

Abb. 46: Screenshots aus *La madre que los parió* (00:01:13;00:01:56).

La madre que los parió ist dagegen präsentiert sich − auch bedingt durch das kürzere Format − weitaus gegenwärtiger. Die Protagonistin und implizite Filmemacherin Inma Jiménez, die wir als Interviewerin und Zeichnerin kennenlernen, verfolgt ein konkretes Ziel. Sie will mithilfe der Beschreibungen ihrer Verwandten ein Phantombild ihrer Großmutter zeichnen. Auf diese Weise soll sie, die durch das Herausreißen ihres Gesichts aus den Familienfotos symbolisch gelöscht wurde, wieder in die Familie aufgenommen werden. Mit ihrer Phantomzeichnung will Jiménez auch einen Schmerz einfangen, den die Regisseurin bei ihrem Vater immer wahrgenommen hat, über den aber nicht gesprochen wurde.

Sie fragt sehr unverfänglich nach physischen Merkmalen der Großmutter: Gesichtszüge, Lippenbreite oder Augenfarbe. Durch die kontrastive Montage der Aussagen der Geschwister konkretisiert sich die Ursache des Schmerzes. Die Filmemacherin lässt unkommentiert, welche Schlüsse sie daraus zieht. Die Abwesenheit einer objektivierenden Instanz mittels *Voiceover* und die selbstreflexive Formsprache des Films werden in diversen Momenten des Films unterstrichen, zum Beispiel als eine dem offiziellen Dreh vorausgehende Konversation zwischen Vater und Tochter aufgenommen wird. Er fragt sie voll väterlicher Skepsis: „Un documental sin voz, que documenta?“ (00:01:09). Während des Gesprächs spielt der Kameramann mit unterschiedlichen Brennweiten und Tiefenschärfen, macht uns also auf seine Gegenwart aufmerksam. Die Regisseurin selbst hantiert mit der Filmklappe, das Mikrofon ragt ins Bild.

Der Film endet, als das Phantombild fertig gezeichnet ist. Durch die vorausgegangenen Nahaufnahmen der Geschwister wird die gemeinsame Familienzugehörigkeit − trotz allem − sichtbar. Das Phantombild der Mutter präsentiert sich wie eine Synthese aus den Gesichtern ihrer Kinder. In allen Filmen erzeugt die erste Person nicht Sinn, sondern dekonstruiert ihn. In *Bucarest, la memoria perdida* tritt ein (männliches) Subjekt auf.

Abb. 47: Screenshots aus *La madre que los parió* (00:02:57;00:26:45).

Die erste Person ist − ähnlich wie in den Filmen Michael Moores – ein Mittel zur Gegeninformation, aber selbstsicher. Sie stellt die Wahrheit des Diskurses nicht in Frage. Hier haben wir es in allen drei Fällen mit einem Subjekt zu tun, das sich innerhalb des Werks und in der Interaktion mit anderen erst konstituiert. Selbstreflexiv, mittels Parodie und Ironie, entlarvt es die eigene Position und die etablierten Formen von Geschichtsdarstellung und Wirklichkeitsrepräsentation als Konstruktion. Die mimetische Darstellung von Wir-klichkeit wurde von einer performativen, intersubjektiven Wirklichkeitsbespiegelung abgelöst.

4.6.4 "Des-documentación a través de la hipótesis"

Keine der drei Filmemacherinnen greift für die Rekonstruktion der Vergangenheit auf historisches Archivmaterial zurück, wie es in *Bucarest, la memoria perdida* von Albert Solé der Fall ist. Das verbindet die drei Filme dieses Kapitel mit *El cielo gira*, wo Mercedes Alvarez sich auch dafür entschied, die gesammelten Fotos nicht in den Film aufzunehmen.

Abb. 48: Screenshots aus *La madre que los parió* (00:01:35) & *Nadar* (01:27:08).

Wenn Familienfotos eingeblendet werden, dann sind sie oft verstümmelt, wie das Phantombild bei *La madre que los parió*, oder nur ein weiteres Objekt in einer größeren Bildkomposition, das noch dazu auf einer metadiegetischen Erzählebene eingeführt wird: dem Foto wird also in der eigentlichen Erzählung kein Platz eingeräumt. Auf das einzige reale Abbild des Großvaters in *Nadar* müssen wir einen ganzen Film lang warten und auch dann ist es nur ein weiteres Element der Kadrierung.

Das erinnert mich an Überlegungen María Luisa Ortegas: Neben dem Eindringen der ersten Person ins Formenrepertoire des Dokumentarfilms nennt sie als weitere Neu-erung eine veränderte Auseinandersetzung mit dem Archiv:

> „El manejo de la significación de la imagen ha dejado de estar vinculado con la referencialidad, con su naturaleza como documento o mímesis del mundo para tener capas de significado añadidas, y también las capas del tiempo, la imagen se ha convertido en un propio objeto y no la representación de algo que está ahí“ (Ortega 2010).

Die Untersuchung der Vergangenheit findet immer aus der Perspektive der Gegen-wart und der *historia (en Minúscula)* statt. Ruido formuliert eine Leitfrage aller drei Filme folgendermaßen: „Cómo dar voces e imágenes a una historia distinta, a aquellos relatos que nos han sido transmitidos desde otras experiencias que contradicen, muchas veces, el recuerdo oficial?” (Ruido 2008:316).

Der Verzicht auf Archivmaterial unterstützt für mich klar den Gedanken dieser Aussage: Es soll Gegengeschichte geschrieben werden, die in diesem Bilder- und Filmrepertoire nicht repräsentiert ist, sondern allerhöchstens „hinter den Bildern“ zu finden ist (vgl. Rancière 2005 über Godards *Histoires du Cinema*). Die narrativen und diskursiven Strategien, um diesen „unterdrückten Körpern“ wieder ein Gesicht zu geben, lassen sich am besten als „a través de la hipotésis“ beschreiben: Den Vergessenen der Geschichte werden potenzielle Geschichten „auf den Leib geschneidert“ – Leiber oder Körper, die in der offiziellen Historie abwesend sind, oder von ihr verstümmelt wurden.

Carla Subirana stellt mithilfe ihres Mentors Joaquín Jordà zu Beginn von *Nadar* eine Hypothese über mögliche Motive des Großvaters für die Überfälle an und konstruiert ihm mithilfe eines gemeinsamen *Close Readings* des Polizeiberichts eine Geschichte, die zur Basis ihres Drehbuchs wird. Diese Narrativierung der Ereignisse erzeugt aber keinen einzigen, linearen, sondern mehrere aufeinander bezugnehmende und verflochtene Erzählstränge. Die Struktur des Drehbuchs lässt sich am ehesten als baumartig (rhizomatisch) definieren. Abgesehen von seiner Anwesenheit im Film ist Jordàs Einfluss auf Subirana also auch in die Form des Films eingegangen: Jordàs *Monos como Becky* (1999) oder *Más allà del espejo* haben ebenfalls einen sehr labyrinthischen, keinesfalls geradlinigen Verlauf. Über den Einfluss von Jordà auf ihre Arbeit sagt Subirana im Interview:

> „Al trabajar con Joaquín Jordà, aprendí una manera de aproximarme a la realidad y la importancia del guión previo, aunque se trate de un documental. Buscar una forma narrativa pensando en el espectador. De Joaquín viene la necesidad de tener un punto de partida. Creo que hay que rodar con intención y ser flexible a lo que la realidad te ofrece. Luego, la película se vuelva a escribir en la sala de montaje”(in Benavente 2010:75).

Was im Polizeibericht in Amtssprache festgehalten ist, wird auf der Bildebene als *Film Noir* Sequenzen inszeniert, die die Phantasien der „impliziten Filmemacherin“ repräsentieren. In poetischer und auf einer zweiten Ebene auch sehr ironischer Weise wird der Großvater zu einer mythischen Gestalt. Erinnerung wird als Mythos markiert. Auch das ist wieder eine Parallele zu *El cielo gira*.

In einem Interview erklärt Subirana:

> „Las imágenes en blanco y negro huyen de la recreación y se sitúan claramente en el terreno del imaginario para, precisamente, poner en evidencia cuales son los mecanismos de la narración del pasado familiar donde la mitificación siempre está presente“ (Cáceres Tapia 2009).

Abb. 49: Screenshots aus *Nadar* (00:09:06;00:54:00).

Andere Ereignisse aus der Liebesgeschichte der Großeltern, die ihr Verwandte erzählen, setzt Subirana durch eine Bilderfolge von *Film Stills* in schwarz-weiß in Szene. Subirana orientiert sich dabei an den Fotoserien des Amerikaners Duane Michals, die wie Fotoromane gestaltet sind.

> „La imagen congelada te permite adentrarte de otro modo en la representación, en el fotograma. (…) esa memoria congelada, se revela a través de los gestos y de las miradas en stand by […] son instantes que no se repetirán jamás pero para la persona que recuerda ese cruce, el momento es eterno, se conserva para siempre en su cerebro“ (ebda.).

Die Zwischenräume auf der Bildebene entsprechen auf der narrativen Ebene Erzählsträngen, die Subirana anreißt, aber nicht zu Ende erzählt. Viele Fragen, auf die man als Publikum vielleicht neugierig wäre, bleiben unbeantwortet.

Auch das Phantombild der Großmutter in *La madre que los parió* sehen wir immer nur in Teilen. Die Spannung des *Plots* entsteht aus der Dramaturgie des Ungesagten. Hier werden ebenfalls die Fragen die sich dem/der Zuseher_in aufwerfen, nur teilweise beantwortet. Aus den Anspielungen der Geschwister höre ich häusliche Gewalt heraus;Loyalitätskonflikte darüber, zu welchem der Elternteile man halten soll; Hassgefühle gegenüber einer Mutter, die durch ihre gerichtliche Verurteilung wegen Ehebruch endgültig in aller Öffentlichkeit als Flittchen gebrandmarkt wurde. Die Ambivalenz von beschreibenden Persönlichkeitsattributen wird deutlich.

Immer werfen diese offenen Momente mehr Fragen auf, als sie beantworten. Sie weisen damit auf den prozessualen und offenen Charakter des Erinnerns und Erzählens hin. Zusätzlich öffnen sie einen Projektionsraum für Erfahrungen und Erinnerungen des Publikums, die durch diese ikonischen statt referentiellen Bilder ebenfalls repräsentiert sind.

Diese Strategie der „des-documentación“ zu der sich auch María Ruido bekennt, kann als

Versuch der Befreiung des kollektiven Imaginären aus hegemonialen Geschichtsdiskursen verstanden werden.

> „La estrategia de des-documentar frente a los procesos de documentación es algo que necesariamente podemos plantearnos. Al menos como ejercicio de de-colonización de los imaginarios culturales“ (Villaplana 2010:99).

In ihren auch in Spanien oft zitierten Texten adaptiert die Filmemacherin, Videokünstlerin und Theoretikerin Hito Steyerl Foucaults „Politik der Wahrheit“ auf das Feld des Dokumentarischen (vgl. Steyerl 2003; *vgl. Kap. 3.1.*). Der von ihr erfundene Ausdruck „Dokumentalität“ bezeichnet dabei den Prozess, durch den dokumentarische Formen die „Konzepte und Produktionsformen von Wahrheit“ und damit von Herrschaft erst hervorbringen, statt sie einfach nur abzubilden. Das Dokumentarische hält keinen Ist-Zustand fest, sondern führt einen Soll-Zustand herbei. Daraus, fährt sie fort, lässt sich aber nicht ableiten dass jeder Begriff von Wahrheit kontingent und relativ sei. In Berufung auf Godard und Benjamin beschwört sie das Aufblitzen von „Geschichte“ in einzelnen Bildern, deren Wirkungskraft dann über jene eines einfachen Dokuments hinausreicht. Darin liege sozusagen der Utopische Gehalt von Film. Ihm muss man einen Spielraum eröffnen, damit er wirken kann.

> „Anstelle der ganzen Wahrheit wird der Leser jedoch Momente der Wahrheit finden, und einzig vermittels dieser Augenblicke kann man dieses Chaos aus Grauen und Bosheit artikulieren. Diese Augenblicke tauchen unerwartet auf, wie Oasen in der Wüste. (...)“ (Hannah Arendt 1989:102, in Didi-Huberman 2007:18).[190]

Um mit Didi-Huberman zu sprechen, handelt es sich dabei um *Bilder trotz allem*.

Die hier wiedergegebene Diskussion hat meiner Ansicht nach großen Einfluss auf das zeitgenössische künstlerische Film- und Videoschaffen ausgeübt und übersetzt sich – auch in den hier besprochenen Filmen – in eine sehr bewusst auf Leerstellen und Zwischenräume ausgerichtete Formensprache, die man als „Ästhetik der Lücke“ bezeichnen könnte.

Auch dieser Gedanke ist nicht neu. Auch Homi Bhabha schreibt im ersten Kapitel von *The Location of Culture* (1994) von einer „Ästhetik der Zwischenräume“ (*In-Between-Ness)*, die dann den sogenannten *Third Space* generieren würde. Der Gedankengang führt mich weiter zu Judith Butlers Theorien von der Performativität von Geschlechterrollen (Butler 1990). Wenn Identität (nicht nur Geschlechtsidentität) als Wiederholung von Akten (nach Austin) gewertet wird,[191] sind die Möglichkeiten von Veränderung in den arbiträren Beziehungen zwischen den einzelnen Akten zu suchen, „in der Möglichkeit anderer Arten des Wiederholens, im Durchbrechen oder in der subversiven Wiederholung dieses Stils“ (Butler

[190] Original in: Hannah Arendt (1989): *Nach Auschwitz. Essays und Kommentare*. Berlin: ed. Tiamat. Kursivierung im Original.

[191] Damit nicht als Narration sondern als Handlungsvollzug.

2002:302)

Die Akte sind zugleich intentional und performativ, wobei performativ die doppelte Bedeutung von „dramatisch“ und „nicht referentiell“ trägt (ebda.:305). Erneute Erkenntnis us der Besprechung dieser drei Filme: Leitbegriff für jede Form von Inszenierung (auch für das Dokumentarische) ist nicht mehr Referentialität (Abbildung von Wirklichkeit), sondern Performanz (als Vollzug von Wirklichkeit), die im Film vollzogen wird. Daraus kann Emergenz, also Veränderung entstehen (vgl. das Aufblitzen von Wahrheit bei Godard).

4.6.5 Die *Corporeality* der Erinnerung

Auch in diesem Kapitel *(vgl. Kap. 2 und 4.5)* bietet sich der Verweis auf Marianne Hirschs Konzept der *Postmemory* an: Individuelle Erinnerung umfasst mehr als die eigenen Erfahrungen. Es findet darüber hinaus innerhalb der Familie mittels „the language of family, the language of the body“ (2008:112) ein non-verbaler, intergenerationaler Transfer von Erfahrung statt. Gerade die Unerklärtheit bestimmter nahezu körperlich erfahrener Symptome weckt nach dieser Theorie das Bedürfnis der Geschichte dahinter nachzugehen.

Inma Jiménez beschreibt dieses immaterielle, unbewusste „Erbe“ im Pressetext zum Film *(Vgl. Kap.1)*:

> „Entre todas las herencias posibles también se encuentra el dolor. Cuando mi abuelo murió, su vida entera llegó a mí en forma de fotografías. De entre medias apareció una herida; un recorte que eliminó para siempre la figura de una mujer. A raíz de este descubrimiento inicié una busqueda para rescatarla de la memoria de mi familia y devolver su rostro al recuerdo. Un retrato recupera su forma perdida, y, a través de él, se describe a toda una generación que crecío bajo un silencio con nombre de mujer.”

María Ruido richtet sich im *Voiceover* zu *La memoria interior* an ein undefiniertes Du, das ich ihrer Mutter zuschreibe: “… y todo ese miedo y esa rabia que tu has pasado. Todo ese miedo sigue viviendo en mí“. Auch an anderen Stellen weist Ruido wiederholt auf die leibliche, körperliche Komponente des Gedächtnisses hin. Sie forscht nach Kontinuitäten zwischen ihrem Leben und dem ihrer Eltern. „Cómo haceros entender que trabajamos ya cuando no trabajamos, qué honramos vuestro recuerdo al resistir en la precariedad? Cómo haceros comprender que el trabajo no nos ha hecho libres?“ (0:16:03) adressiert Ruido ihre Frage in Richtung der Eltern. In den akademischen Wahrheiten, die ihr ihr Bildungsaufstieg eröffnet hat, findet Ruido jene nicht repräsentiert, die wie ihre schweigenden Eltern ihre Geschichte nur über die Sprache des Körpers artikulieren, in den sich ihnen ihr Leben eingeschrieben hat. „Solo nuestros cuerpos, transeúntes registrados, guardan el sabor amargo del precio de los más justos sueños“ (00:02:58) heißt es an einer Stelle etwas verschlüsselt.

Oft wird – wie ich ebenfalls schon an mehreren Stellen erwähnt habe – diesen körperlichen

Intuitionen nachgegangen, wenn die Familienerinnerung durch Krankheit oder Tod der Angehörigen bedroht wird. Diese Bedrohung bekommt in *Nadar* ein allegorisches Kleid, wenn die Regisseurin gegen Ende des Films in einer Einstellung die zunehmende Unordnung im Kasten der Mutter zeigt. Sie steht für deren ebenso immer mehr in Unordnung geratenes Gehirn. Wir kennen diese Motivation auch aus *Bucarest, la memoria perdida*. Auch María Ruido erklärt, den Film begonnen zu haben weil ein Elternteil erkrankt ist. Inma Jiménez Vater starb 2010 an Krebs und Carla Subiranas Großmutter verstarb sogar noch während der Dreharbeiten zum Film.

Die Tatsache, dass wir in diesen Filmen Angehörige sehen, die durch den Film „am Leben gehalten werden“, verweist auf die ursprünglichste Funktion und Utopie des Kinos und der Fotografie.

Kino ist der Katalysator, der es den Filmemacher_inne_n ermöglicht sich mit ihren Angehörigen in einer Weise auseinanderzusetzen, wie sie es außerhalb des Vorhabens nicht getan hätten. Auch hier, wie in *Retrato*, die Doppelfunktion des Videos als Spiegel und Fenster (vgl. Renov 2004).

4.6.6 Conclusio

Nadar beginnt im Schwimmbad und endet dort. Gemeinsam mit dem *Voiceover* geben die wiederkehrenden Sequenzen, die Subirana schwimmend oder tauchend in einer öffentlichen Badeanstalt zeigen, dem Film seinen roten Faden. Zu Beginn schwimmt die Protagonistin sehr zügig ihre Längen. Je weiter die Erzählung fortschreitet, desto mehr treibt sie im Wasser. Auch die Lichtverhältnisse im Becken wechseln im Verlauf von tageshell hin zu einem diffusen Dämmerlicht. Während die *Voiceover* Stimme sehr nüchtern und beschreibend bleibt, zeigen sich hier kondensiert Gemütszustände der Regisseurin.

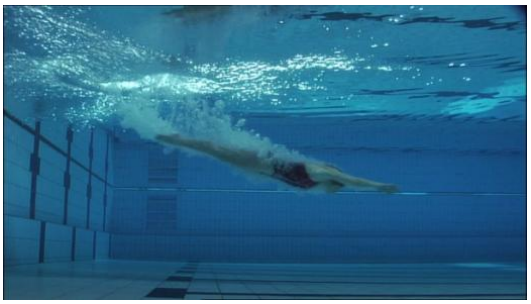

Abb. 50: Screenshots aus *Nadar* (00:01:59;01:24:00).

Im übertragenen Sinn taucht man als Zuseher_in in ihre Intimität ein, die aber – auch hier wieder – so weit abstrahiert ist, dass man seine eigene Geschichte und Emotionen darin wiederfinden kann:

> „El agua es también un espacio reservado para el propio espectador, donde inevitablemente su historia se filtra en todas las lagunas que el guión plantea. Un terreno donde la

particularidad de la historia se puede convertir en un lugar común" (Cáceres Tapia 2009).

Für Carlas Mutter, die nie etwas über ihren Vater wissen wollte, „por miedo a lo que podría descubrir" (00:46:20), wie die Ich-Erzählerin im *Voiceover* meint, ist der Großvater ein Held, weil sie seinen Namen gemeinsam mit vielen anderen Opfern des Franquismus auf einem Friedhof in Stein gemeißelt findet: „Ese mismo día ella decidió que su padre era un héroe. Una columna de piedra olvidada en un cementerio era suficiente para ella" (00:56:56).

Hier finden sich Gemeinsamkeiten zwischen *Nadar* und *La memoria interior*: In *Nadar* hat Zeit zwei Aggregatszustände. Auf der individuellen Ebene ist sie flüssig, flexibel und formbar wie Wasser. Gegenwart und Vergangenheit fließen ineinander. Die Gedenksteine, Grabinschriften und Monumente repräsentieren den zweiten, massiven und entpersonalisierten Aggregatszustand der offiziellen Gedächtnispolitik. Diese Gedächtnissteine sind es, die als Repräsentationen der *Supramemoria* das institutionelle Letzturteil über die Legitimität oder Illegitimität von Vergangenheitsdiskursen verkünden. Zygmunt Baumann (2000) verweigert sich dem Begriff Postmoderne (vgl. auch Manovich 2001). Er ist vielmehr der Ansicht, dass die klassische Moderne – mit ihrer Betonung von Dauer und Bindung (an Orte, soziale Gruppen, Hierarchien) – von einer *Liquid Modernity* abge-löst wurde. Deren Leitbegriffe sind nicht Kontinuität und Stabilität sind, sondern Flexibilität und Performanz.

In einer *Liquid modernity* erlangt das Subjekt seine Handlungsmacht nicht mehr über eine stabile Identität, die aus einer klar definierten Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gemeinschaft oder Geschichte entsteht. Identität entsteht aus der Freiheit, im wiederholten „Spielen" mit und der „Neuauslegung" von seinen vielfältigen Rollen und Identitäten, sei es die historische oder die familiäre oder die sexuelle…., diese immer wieder zu verändern.

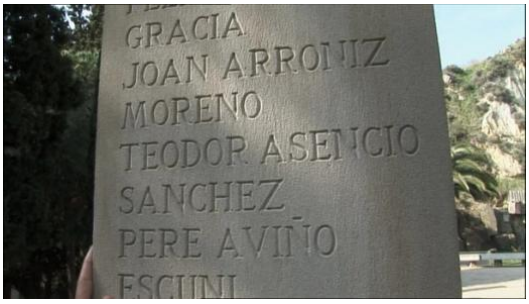

Abb. 51: Screenshots aus *Nadar* (00:56:32;01:27:13).

Diese soziohistorischen Veränderungen finden ihr ideales Ausdrucksmedium im *Post-documentary*: Er dokumentiert den dargestellten Wandel zu einem fragmentarischen, flüssigen und performativen Subjekt nicht nur, sondern produziert es auch auf einer diskursiven, textlichen Ebene.

Die zentralen Themen der analysierten Filme lassen sich unter folgenden drei Punkten zusammenfassen: (1) Sie reflektieren über Lücken und Leerstellen in der Familienerzählung.

(2) Erlebnisgeschichte (*Inframemoria*) wird mit hegemonialen Geschichtsdiskursen (*Supramemoria*) (vgl. Naharro Calderón 2005) konfrontiert. In der Terminologie von Aleida Assmann: Inkarnierte Erlebniserinnerung steht exkarniertem Mediengedächtnis gegenüber (2006). Dabei spielen sie (3) formal und inhaltlich, diskursiv und narrativ, mit dem Konstruiertheitsstatus von Erinnerungs- und Geschichtsnarrativen.

4.7 FALLANALYSE 5: Die *D-Generados*. Das Subjekt im freien Fall.

Das folgende Kapitel handelt von einigen autoethnografischen Filmen der bereits vorgestellten „*Marke D-Generación" (vgl. Cerdán/Weinrichter 2009/vgl. Kap.4.1.4.2).* Sie arbeiten nicht nur in Bezug auf den Produktionsprozess, sondern auch ästhetisch im digitalen Paradigma. Das wird durch die Positionierung des filmenden Subjekts zur Vergangenheit deutlich, sowie in einer teilweisen Abwendung von narrativen Prinzipien. Videoclipartige Momentaufnahmen vermitteln eine Identität, die noch weniger als in *Nadar, La madre que los parió* oder *La memoria interior* auf Kontinuität basiert.

Andres Duque (Caracas, 1971), Daniel Cuberta Tuzón (Sevilla, 1980) und Elías León Siminiani (Salamanca, 1971) gehören zu einer Gruppe von Filmemacher_inne_n, die in ihren Filmen die Möglichkeiten des digitalen Bilds ausloten: bezogen auf seine Ästhetik und betreffend die ökonomischen Vorteile der Arbeit mit *Bits and Bytes*, die einen völlig neuen Typus Künstler_in/Filmemacher_in hervorbringen, also auch ein neues „Avantgardesubjekt" (vgl. Russel 1999 & Rascaroli 2009). Nach einer Detailanalyse von Andrés Duques Werk mit Schwerpunkt auf *Color perro que huye*, stelle ich Querbezüge zu den Filmen der anderen beiden genannten her, die ebenfalls autoethnografisch arbeiten:[192]

4.7.1 *Color perro que huye*

> „No tengo ni celuloides ni cintas de video. Solo tengo números almacenados en discos duros y cajas de memoria llamadas Quicktime. De ellas, he extraido imágenes que ahora junto, ordeno y presento con sinceridad. Aunque, verdades, no son" (00:00:21).

Mit diesem Insert beginnt Andrés Duques (Carácas, 1971) erster Langfilm *Color perro que huye* (2011).

Der Regisseur gibt darin erstens klassischen Referenzpunkten des autoethnographischen Dokumentarfilms wie Familie, Ursprung, oder Micro- versus Makrogeschichte einen untergeordneten Stellenwert. Er scheint nicht die Absicht zu haben, Brüche, die sich auftun, zu kitten oder Fragmente zu einem klar ausmachbaren Gedanken oder Konzept zusammenzufügen. Duques Verständnis von Identität entspricht einer undefinierbaren Farbe oder einem Gemütszustand, der seinem Film den Namen gibt. Das Katalanische kennt dafür den Ausdruck *Color gos com fuig* (*Color perro que huye*). Ausgehend von diesem Ausdruck, entstand der Film.

Color gos com foig ist wie ein Körper in Bewegung. Das Subjekt soll nicht wiederhergestellt werden, sondern es befindet sich im freien Fall (vgl. Oroz/ Fernánez Labayen 2013). Seine Rettung: die Zugehörigkeit zu einer transnationalen Wahlfamilie aus lebenden und verstor-

[192] Und in dieser Hinsicht nur ein Beispiel darstellen für eine immer größer werdende Gruppe, zu der auch Óscar Pérez, Virginia García del Pino, das Kollektiv *WeAreQQ*, Jorge Tur, Lluis Escartín und andere zählen.

benen Filmemacher_inne_n und anderen Freigeistern.

> „En *Color perro que huye*, el trabajo que se está dando sobre la identidad, así pues, constata que el relato del sujeto no es uno cerrado y uniforme, sino un mapa con puntos de partida y algunos pocos destinos. Una cartografía del YO por llenar, con unas pocas coordenadas de salida (un perro, un rostro: el del propio Andrés Duque, mirando fuera de campo) y donde la experiencia se erige como responsable de rubricar el camino con imágenes" (Arantzazu Ruiz 2011).

Zweitens bezieht Duque, Absolvent des *Masters en documental creativo* der UAB, auch filmtheoretisch Position, wenn er im einleitenden Insert Ehrlichkeit, aber keine Wahrheiten verspricht *(vgl. Kap. 4.1.4.1.)*. Ich erinnere an die Forderung von Cerdán und Català (2008:9) den „Fetischismus des Realen" zu überwinden und die Realitätsgetreue dem gegenüber, was vor der Kamera passiert, durch Ehrlichkeit dem gegenüber zu ersetzen, was hinter der Kamera vorgeht. Zwei Felder bestimmen nach Meinung von Cerdán/Català den *Postdocumental*: Fragen der Ethik und des Subjekts. Sie schreiben weiter:

> „Cuando todo es digital, una suma de bits, ya no quedan espectros a los que acudir, ni sombras a las que rendir homenajes. Esa onto-etica baziniana no solo está en crisis sino que se ve rechazada por la nueva naturaleza de los media" (Cerdán/Català 2008:9).

Andrés Duque ist dieser neue Typus Filmemacher. Er experimentiert mit Wegen, sich innerhalb einer digitalen Ästhetik des Bilds mit seiner Subjektivität, seinem Leben und seinem Verhältnis zur Welt auseinanderzusetzen.

Film ist kein Abdruck des Realen mehr, weil der Unterschied zwischen einer *First-* und *Second Order Reality* und einer *First-* und *Second Order Mimesis* (vgl. Dercon 2003), nicht nur nicht mehr auszumachen ist, sondern irrelevant geworden ist. Das führt so weit, dass sich das Verhältnis zwischen Repräsentation und „afilmischer Wirklichkeit" geradzu umkehrt: Etwas wird erst real, weil es in den Film Eingang findet. Das Leben selbst ist die Ausschussware: „El cine es el cine y la vida son como los descartes" bemerkt Duque (in Oroz 2011) nicht ganz ernst in einem Interview zu seinem Film.

Während also Mercedes Alvarez noch 2004 in Interviews immer wieder – gefragt oder ungefragt – dazu Stellung nehmen musste, inwieweit ihr Film nun ein Grenzgänger zwischen Dokumentarfilm und Fiktion sei, sieht Duque für diese Unterscheidungen gar keine Notwendigkeit mehr. Diese Ebenen sind im Film und in der Alltagsrealität lange schon vermischt.

Grenzen und deren Überschreitung interessieren wesentlich weniger als „flujos". Diese „flujos", mit denen Duque sich auseinandersetzt, erinnern mich stark an Zygmunt Baumans (2000) Begriffskreation des *Liquid subject*, dem wir auf eine allegorische Ebene gehoben auch bei Carla Subirana begegnen. Bei Duque beziehen die *flujos* nun auch die Ebene der Subjektivierung selbst mit ein: „Me voy transformando constantemente" sagt Andrés. Das

spiegelt auch sein Film wieder. Der deutliche Unterschied zu Arbeiten der frühen 2000er Jahre besteht dabei darin, dass nicht einmal noch im Film nach Stabilisierung gesucht wird. Gerade in soziologischen Arbeiten der 1990er und 2000er Jahre wurde beklagt, dass dem Menschen jeglicher feste Boden unter den Füßen weggezogen wurde. Dieses *Postsujeto* (Catala 2010), das Andres Duque darstellt und als das er sich wahrnimmt, sieht genau diese Fähigkeit zur ständigen Transformation als Glück, als Chance und als Bedingung der Entwicklung neuer Utopien.

Der Begriff der Utopie ist sehr wichtig für Andres Duque. Sein aktuellster Film, der in diese Arbeit leider nur mehr am Rand einfließen kann, trägt die Utopie sogar im Titel: *Ensayo final para Utopía* (2012), "una película sobre la danza de la muerte como Utopía":

Abb. 52: *Ensayo final para utopía.*
Quelle: www.andresduque.com.

Der Regisseur reist für ein Filmprojekt nach Mozambique, wo er sich mit lokalen Filmemacher_innenn trifft und Kinofilme aus der Zeit der Revolution kennenlernen will. Es bewegt ihn, was aus der sozialen Utopie der Revolutionsbewegung dreissig Jahre später geworden ist. Während der Arbeit am Projekt stirbt sein Vater nach langer Krankheit, er muss nach langer Zeit wieder nach Venezuela reisen. Der Film wird zu einem Dokument dieses Verlusts.

Den Begriff *Dress Rehearsal for Utopia*, zu übersetzen mit Generalprobe für eine Utopie, entdeckte Duque in *Subversive Pleasures* des Kulturwissenschaftlers Robert Stam (1989). *Ensayo final para utopía* führt die Exploration einer Methodik und Sprache weiter, die der Künstler in *Color perro que huye* entwickelte. Der Film flottiert frei um einen Fluchtpunkt, eine Idee, bestimmte Begriffe oder Namen. Er ist jederzeit offen für die aktuellen Ereignisse des Lebens

> „Yo quiero que todas mis películas sean urgentes porque eso quiere decir que están vivas. […] En cada película me enfrento a un viaje incierto, donde ocurren cosas que no tenía planteadas, y que cambia en función de cómo me afecten los problemas que la vida me va poniendo. Por eso siempre mantengo abiertas todas las posibilidades. Y estoy contento, porque he llegado a donde quería: a una escritura cinematográfica que llevo a cabo a diario, y que va mutando, que se ve afectada por lo que me sucede" (Duque in De Pedro 2012a).

Andrés Duques Kino zeigt in drei weiteren Aspekten den Bruch des *Postcinemas* zum modernen Autorenfilm à la Mercedes Alvarez, José Luis Guerín oder Víctor Erice auf:
(1) Er betrachtet sich als spanischer Filmemacher mit venezolanischer Herkunft. Im Gegensatz zu Alvarez demonstrativer lokaler Verankerung in einer nationalen Tradition und Ästhetik, definiert sich Duque als transnationaler Filmemacher (vgl. Oroz/ Fernández Labayen 2013). (2) Er ist hyperproduktiv. Ähnlich wie für den Avantgardefilmemacher Jonas Mekas ist das Filmen ein Bestandteil seines Alltags. Mittlerweile filmt er große Teile seiner „Glimpses“ mit dem iPhone. (3) Als Teil des entgrenzten postkinematografischen Felds arbeitet Duque ohne Team und benötigt für die Produktion seiner Filme nur eine Kamera oder sein iPhone und einen Mac. Seine Filme werden nicht im regulären Kinobetrieb gezeigt, sondern ausschließlich auf Festivals oder in Galerien. Die Kurzfilme *No es la imagen, es el objeto* (12‘, 2008), *Paralelo 10* (26‘, 2005) und *Iván Z*. (53‘, 2004) sind auch auf seiner Homepage abrufbar.
Dem beobachtenden, analytischen Subjekt aus *El cielo gira* begegnen hier Spiel, Skizze, Experiment und viel Körper.

> „Duque encuentra su cine allí donde sólo un buscador de rarezas va a buscarlo: en las entretelas de la vida, en los personajes excéntricos y las utopías de la imagen, ratificando una y otra vez aquello de que el cine es la más impura de las artes“ (Reviriego 2011).

Duque setzt sich in allen seinen bisherigen Produktionen damit auseinander, wie sich das filmende Subjekt über das digitale Bild ausdrücken kann.

Abb. 53: je Screenshots aus *Iván Z.* (03:02;16:05;25:27).

Sein erster Film *Ivan Z.*, für den er für den Goya nominiert wurde, ist ein Porträt des Kultregisseurs Iván Zulueta, das quasi in Koautorschaft mit dem Interviewten entstand. Zu diesem Zeitpunkt lebte der mittlerweile verstorbene Regisseur von *Arrebato* zurückgezogen mit seiner Mutter in der Familienvilla in Donosti. Es handelt sich um ein sehr persönliches Zusammentreffen Andrés Duques mit seinem Jugendidol. Der Kritiker Carlos Reviriego (2011) nennt ihn den „hijo audiovisual de Zulueta“.
In *Landscapes in a Truck* begleitet Andrés Duque drei Fotografen in einem Kleinlaster auf einer Reise durch Spanien. Sie fotografieren einzelne Orte der spanischen Geographie mit

einer gigantischen Lochkamera, die sich im Inneren des LKWs befindet, der gleichzeitig auch als Dunkelkammer dient. In einem fast magischen Vorgang nehmen die Bilder Gestalt an, indem die gigantischen Fotopapiere mit großen Kübeln oder im Regen entwickelt werden. Dieser Prozess habe Ähnlichkeit mit der Arbeitsweise von Duque, der quasi „im Vorbeigehen“ das unterwegs aufgenommene Material verarbeitet, meint Matamoros (2012).

Die filippinische Frau Rosemarie wird in *Paralelo 10* (2005) von Duque kommentarlos bei einem poetischen Ritual beobachtet, das sie jeden Tag in Barcelona an der Ecke Paralelo/Entenca ausführt. Mithilfe der Schatten die das Sonnenlicht durch Plastiklineale auf den Asfalt wirft entstehen geometrische Muster, gemischt mir Kreideschriftszeichen, die geheimnisvolle Nachrichten auf den Boden zaubern. Für Außenstehende muss der Eindruck entstehen, sie sei verrückt. Gleichzeitig ist es schwierig, nicht vom komplexen Zeichensystem beeindruckt zu sein, das alles mit allem in Zusammenhang zu bringen scheint und das der Frau ihre Intuition zu diktieren scheint. Die Voiceoverstimme, von einer Männerstimme auf Filippinisch eingesprochen, beschränkt sich auf einige wenige Kommentare wie: „Su amor por el mundo la aleja del mundo […] Hay conexiones por todas partes, pero están escondidas.”

Abb. 54: Screenshots aus *Paralelo 10* (12:20;10:20;23:01).

Color perro que huye (2011) beginnt mit einem Sprung ins Leere: Duque will von einem Bahnübergang aus auf einen fahrenden Güterzug aufspringen, der stadtauswärts unterwegs ist. Der Sprung mißlingt und er verletzt sich so ernsthaft am Bein, dass er zwei Monate an seine Wohnung gefesselt ist.

Im Film wird davor lange Minuten eine Zugtrasse am Rand oder außerhalb der Stadt gefilmt. Auf einen vorbeifahrenden Personenzug, eine S-Bahn vielleicht, folgt ein nicht enden wollender Güterzug. Untertitel werden eingeblendet: „This train runs on time at 10:20 a.m. and stops just below the bridge for about 15 Minutes“. Ein Schnitt wirft das Publikum in die Abschlusszene von *My childhood* (Bill Douglas, 1972)[193]. Zuerst ist nur der rauchende

[193] *My Childhood* (1972) ist Teil 1 der sogenannten *Childhood Trilogy* des schottischen Regisseurs Bill Douglas, inspiriert in seiner eigenen ärmlichen Kindheit im Großbritannien der 1940er Jahre. Es folgten *My Ain Folk* (1973) und *My Way Home* (1978).

Schornstein einer Dampflok zu sehen. Dann folgt die Kamera einem Jungen, der flink und bestimmt auf einen kleinen Bahnübergang zusteuert, die Treppen hinaufspringt, das Geländer besteigt und ohne zu zögern auf dem Dach des fahrenden Güterzugs landet. Mit einem erneuten Schnitt sind wir wieder im „echten" Leben des Andrés Duque oder präziser in seinem digitalen Archiv. Die Brücke, die er filmt, gleicht der aus der Filmszene. Doch die Perspektive ist die einer vom Boden aus bedienten Handkamera. Ein Läufer stolpert beinahe über die Beine des Filmenden. Plötzlich sehen wir einen Krankenwagen heranfahren, ein Sanitäter nähert sich und Duque wird in den Wagen geladen. Er hat sich den Knöchel gebrochen. Die Flucht aus der Stadt, die Jamie, dem Alter Ego von Bill Douglas in *My childhood*, gelingt, ist fehlgeschlagen.

> "Cuando estaba grabando, quería saltar al tren como en la escena de My Childhood y grabar una situación en la que viajo en el tren de polizón y que pase lo que pase..... Para mí era como escapar de Barcelona. Pero me caí y me fracturé el tobillo. No pude ver esa escena que grabé de la caída durante meses, porque me recordaba el accidente. Me era insoportable. El tema es que me pasé dos meses en cama odiándome y odiando al mundo. Pero pensé que era perfecto para empezar la película: empezar con un viaje que se rompió. Es el salto al vacío, el vértigo que necesito para hacer cine. Aunque en esta ocasión me haya fracturado el tobillo." (Duque in Arantzazu)[194]

In der Zeit der Rekonvaleszenz, kompiliert er aus archivierten Videodateien auf seiner Festplatte den Film: Momentaufnahmen der vergangenen Jahre.[195]

Der eben beschriebene Sprung des Regisseurs findet seine Entsprechung im kuriosen Fenstersprung ins Leere von Duques Hund Román. *Color perro que huye* endet mit folgender tragischer Anekdote zum Filmtitel:

> „The last dog I had was called Román. One day he jumped and flew out the window. A friend told me that dogs kill themselves. But I cannot say that her words comforted me. Sometimes I imagine him flying and I shudder. I see a blur that falls into the void. A difficult blur to describe, but definitely a color."

Zwischen den Sprüngen entwickelt sich ein Reigen von Szenen, Gedanken und Impressionen rund um visuelle und thematische Leitmotive. Manche dieser Motive geben dem Film durch Zwischentitel Struktur, wie Songtitel auf der Rückseite einer Platte: *Appetite for Destruction* (12:02)*, Huye* (16:42)*, Color* (20:51)*, Neverlands* (40:38)*, Peterpanes* (48:16)*, Caicedo* (50:38)*, Willmore* (52:13)*, Campanillas* (55:49) und *Perro* (59:57)*.*

Vgl. Graham, Rhys (2000): „The Glimpse Given Life: An Elegy for Bill Douglas", in: *Senses of Cinema,* Issue 10, Nov. 2000, http://sensesofcinema.com/2000/10/douglas/.

[194] „Es el salto al vacío, el vértigo que necesito para hacer cine. Aunque en esta ocasión me haya fracturado el tobillo. Así comienza la película, no sé porqué tuve la idea tonta de viajar de polizón en ese tren. Ahora podría parecer como un gesto romántico, pero fue una gilipollez. Una película es una película y la vida son como los descartes."

[195] „Fue como un acto de resistencia ante la imposibilidad de seguir creando." (Duque in Reviriego 2011)

Duque remixt die Filmschnipsel wie ein DJ, der nicht in seiner Plattentruhe wühlt, sondern auf seiner Festplatte. *Color perro que huye* entstand aus VJ-sessions, die Duque auf Einladung mehrerer Kulturinstitutionen in den letzten Jahren durchgeführt hat.

Abb. 55: Screenshots aus *Color perro que huye* (00:00:44;01:05:57;01:06:10).

Dabei montierte er live Videos aus seinem Leben mit Youtube Filmen. Eine Live-*Performance* der eigenen Biografie in freier Assoziation, bei denen auch teiweise das Publikum intervenierte.

> „Mientras hacía el filme, tuve la oportunidad de mostrar lo que hacía en dos centros, en dos actividades. Una que organizó un colectivo que se llama 'Por la vena'[196], aquí en Barcelona. Era una manera de mostrar un *work in progress* en directo, suerte de performance, taller… Mostraba fragmentos, mientras pinchaba las imágenes – creo que la idea de **pinchar** es importante porque tiene mucho que ver con el **juego de la libre asociación** –, digamos que tenía un pequeño guión con ideas que iba lanzando. Más adelante, en Arteleku[197] hice lo mismo pero con la intervención del público. Cogía citas y se las daba a la gente y las leían. Era como **romper de alguna manera la idea del expositor y el público**, permitiendo que el público se soltara y aportara a la narración. No tenía intención de hacer una película como tal, sólo que el proceso me fue gustando cada vez más. Entonces, en noviembre de 2010 fui a Colombia y repetí esta performance, con lo que acabé de decidirme por darle forma de película y darle un sentido cerrado“ (Duque in Arantzazu:2011; Meine Hervorhebung).

Die freie Assoziation von Bildern gleicht einem Spiel, in dem der Kompilator vor allem auf seine Gefühle hört: „Doy prioridad a los sentimientos y no a los conceptos“ (Duque in Reviriego:2011).[198] Die Basis dieser assoziativen Aktualisierung vergangener Ereignisse in einen gegenwärtigen Remix ist die eingangs erwähnte Festplatte des Regisseurs, sein „banco de memoria“ (ebda.), in der selbstgedrehtes und fremdes Filmmaterial ohne Unterschied durcheinander gelagert werden.

> “La esencia de la película se encuentra en el montaje de un material que ya estaba grabado

[196] http://venablog.wordpress.com/2010/05/12/charla-de-andres-duque-viernes-14-de-mayo/
[197] *Arteleku, Centro de Arte y Cultura Contemporánea San Sebastián.*
[198] Motiv zum Filmemachen: „Deseo de libertad. Esto implica hablar de aspectos más íntimos y a la vez de no ser tendencioso. Mis películas pueden parecer abstractas porque doy prioridad a los sentimientos y no a los conceptos. Me gustaría un día conseguir ese equilibrio y por eso me exijo otra manera de narrar que no es convencional“ (Duque in Reviriego 2011).

> o iba a ser grabado. El reto era poder insertarlo todo como elemento narrativo. Ya que estaba pasando por un proceso de sentirme consciente de cómo había cambiado mi consumo audiovisual, por qué no trabajar en base a eso: en base a que la vida y gran parte de lo que sucede alrededor, de lo que me gusta se encuentra en mi disco duro. De que tus películas favoritas están allí junto a tus imágenes… No soy un teórico de la imagen, pero quería abordar el cómo empezar a construir basándome en archivos, míos y de otros, y sacar pequeñas reflexiones. Creo que lo mejor que podía hacer para empezar a trabajar con esa idea era haciendo asociaciones libres con las imágenes, así que todo empezó como un juego de asociaciones de imágenes: ponía un fragmento de un clip y lo juntaba con otro para ver qué pasaba. Y en ese proceso empecé a descubrir cosas" (Duque in Arantzazu 2011).

Im *Kapitel 3.3.* schreibe ich mit Bezug auf den Artikel von Elizabeth Bruss, dass das Archiv ein wesentlicher Bereich der Entwicklung neuer Formen des Dokumentarischen darstellt. Die Quellen der Bilder können privat sein, uns stehen aber genauso Youtube und ein riesiges Spektrum an digitalisierten Kinofilmen zur Verfügung. Cinephilie besteht heute auch im illegalen Download von 1000en Filmen, die man sich aneignet: indem man sie ansieht, aber auch, indem man sie besitzt. Dieses Riesenspektrum an *Bits and Bytes* in unterschiedlichster Form, Fotos, Videos, Artikel, Links etc., ist so etwas wie das zeitgenössische Familienalbum (siehe Facebook), das man sich aneignet und verwertet *(vgl. Kap.2)*.

Abb. 56: Screenshots aus *Color perro que huye* (00:03:12; 00:54:45; 00:53:21).
My childhood; No es la imagen, es el objeto; Arrebato.

Tatsächlich ist *Color perro que huye* die filmische Umsetzung von Villaplanas *Mediabiografía*: Angeeignete Bilder und Videoclips, die im Kontext der Reflexion des eigenen Lebens eine Umdeutung erfahren; Fotos aus der Kindheit; Momentaufnahmend des Lebens in Videoform oder frühere eigene Arbeiten, die recycled und remontiert werden.
Ausschnitte aus Duques eigenen Filmen (*No es la imagen es el objeto,* 2008; *Iván Z.,* 2004) werden vermischt mit Zitaten aus Filmen anderer: Bill Douglas *My Childhood*, Memorias del subdesarrollo (1968) von Tomas Gutierrez Alea, *Arrebato* (1979) von Iván Zulueta und die Verfilmung eines Stücks des kolombianischen Autors Andrés Caicedo.

> „**El oficio del cineasta es como el de un vampiro**, por lo tanto, si veo/grabo una imagen y la retengo en mi memoria, entonces pasa a ser mía por derecho universal. Forma parte de mi imaginario. Y la función que tiene el arte es precisamente esa, dejarse robar" (Andrés

> Duque zitiert in Matamoros 2012; meine Hervorhebung).

Durch *My childhood* schafft der Protagonist, wie bereits erwähnt, eine Flucht, die ihm selbst mißlingt. *Memorias del subdesarrollo* kommentiert seine Eindrücke von Venezuela nach zehn Jahren Abwesenheit. Die *Voiceover*stimme fragt: „Todo sigue igual […] Todo esto parece un escenario. Sin embargo todo parece tan distinto. He cambiado yo o ha cambiado la ciudad?“

4.7.2 Die Utopien des *Postsujeto*

> “Cada secuencia cuenta algo, un principio y un final que llevan hacia un destino que para mí significa **la búsqueda de la utopía**. Al fin y al cabo, esa búsqueda no es más que una ventana desde la que dar un salto al vacío hacia la muerte. Tampoco es una muerte en la que te despojas de tu cuerpo, sino entendida como **transformación**. La película va trabajando esa idea de **flujos**. Es más visible gracias al montaje que con mi propio discurso, pero quería trabajar la película mediante esa idea de que me voy transformando constantemente. Es sobre un personaje que va viajando [...] una estructura de viaje iniciático donde mostrarme la construcción del Yo de una forma asimétrica” (Duque in Arantazazu Ruiz 2011; meine Hervorhebung).

Andrés Duque sucht das Utopische in unterschiedlichen Lebensformen: in den Potentialen und Perversionen der Internet Community, im rituellen Tanz als Möglichkeit zur Selbstüberschreitung, im Körper.

Die dritte Sequenz von *Color perro que huye* beginnt mit einem tristen Blick aus dem Fenster in einen Lichtschacht. „This is the unfortunate view of my room. In no way I was able to use my spare time spying at the neighbours. So I devoted many hours to the Internet, of course“ (05:12).

Abb. 57: Screenshots aus *Color perro que huye* (00:05:46;00:06:11;00:07:02).

Die folgende Szene lässt mich im zweifeln: Ist der Mann, der im Stringtanga vor seinem Mac auf der Couch liegt, der Regisseur selbst? Und wer ist der im linken unteren Bildrand sichtbare Grauhaarige? Sein Freund?

Einige Einstellungen weiter ist klar, dass Duque Video Selbstporträts anderer Menschen verwertet: In rascher Abfolge sehen wir diverse alltägliche und nicht ganz so alltägliche Männer, Frauen und Männergruppen wortlos in die Linse starren: normal bekleidet, leicht

bekleidet, bei Fitnessübungen, mit obszönen Gesten Richtung Kamera.

Wie ich später erfahre, sind das Personen, mit denen der Regisseur über Videochat befreundet ist. Darunter zum Beispiel ein Deutscher, der sich jeden Tag auf dem Weg zur Arbeit am Steuer seines Autos filmt. Das Audiovisuelle als Selbsttechnik ist nicht mehr nur einer Elite vorbehalten.

„Internet is not even close of being an utopia. But it seems that it solves a fundamental dilemma. The dilemma of how to live together while keeping distances“ (08:25) kommentiert dazu per Insert das Autorensubjekt.

In dieser Sequenz von *Color perro que huye* befragt sich Duque darüber, wie das Internet unsere Form, uns selbst zu begreifen, verändert. In der Analyse von Retrate habe ich Renovs (2004) Begriff der *Techno-analysis* verwendet *(vgl. Kap. 4.5).* Der Apparatus ist hier das Medium für unsere therapeutische Selbsterzählung. Im Internetzeitalter kommt der hermetische Kreislauf innerer Selbstreflexion nicht zustande. Simultan und nicht Posterior zur Selbstbeobachtung sind wir immer schon gleichzeitig Beobachtete (vgl. Duque in Arantzazu Ruiz 2011).[199]

Duque sucht das Utopische auch in der kindlichen Fähigkeit zum Spiel und Experiment *(vgl. 4.3 zu El cielo gira)*[200]. 2004 wurde er mit einem Porträt seines Jugendidols, des Kultregisseurs Iván Zulueta, schlagartig bekannt und für den Goya nominiert (*Iván Z.*). Beide identifizieren sich in ihrer Kunst mit der Figur des Peter Pan.

Kinder sind wiederkehrende Protagonisten in *Color perro que huye*: sein Neffe, der sich die Kamera schnappt und die Regie übernimmt, der kleine Protagonist aus *My childhood*, die peterpaneske Figur des Will More aus Zuluetas Film *Arrebato*.

> En España hay muchos cineastas que han utilizado a este héroe modern [Peter Pan] y a mí también se me aparece con cierta regularidad. Ahora me viene a la mente el balneario donde quería ir a parar Zulueta. Un lugar donde se puede ser niño y adulto por siempre. Me encantaba ese lugar imaginario, como destino final, como el lugar a donde ir a parar. Por supuesto que se llamaría "Neverland".“ (Duque in Reviriego 2001).

Der Raum des der Kreation ist wie *Neverland* ein Ort, wo Dinge möglich sind und Widersprüche nicht aufgelöst werden müssen. In dieser Hinsicht ist natürlich auch das Kino selbst ein utopischer Raum.

> “Lo utópico es algo que esta en constante transformación. Cuando hablas de ti mismo, es como un ideal utópico que tienes que ir a buscar. Esa idea estaba siempre presente durante el proceso de trabajo. Porque la identidad es como una mancha en constante

[199] „Internet ayuda a romper con el límite psicológico de lo que creemos realidad. Uno tiene un esquema que al fin y al cabo es un circuito al que damos vueltas y es difícil salir de ahí. Pero con Internet hay un salto cuántico, no solo mirando, sino en que te están mirando a ti también.”

[200] Auch in *El cielo gira* geht es um die Rückkehr zum unbefangenen Blick des Kindes („La primera mirada“).

> transformación, ese color perro que huye, color de gos com fuig en su expresión original en lengua catalana, al que alude el título" (ebda.).

Das Utopische trägt natürlich auch die Eigenschaft in sich, ein Horizont zu sein, den das Subjekt nie erreichen wird. Und auch wenn Duque Narration und Linearität verweigert, ist er in diesem Punkt dem therapeutischen Selbstoptimierungsdiskurs ganz nahe (vgl. Illouz 2009).

4.7.3 Elías León Siminiani: Kino als „*Ludoterapia*"

Der Anschluss an die Filme Leon Siminianis sind das Spielerische als Methode, unter anderem das Spiel Konzepten der dokumentarischen Form wie Ehrlichkeit oder Echtheit, und das Experiment mit dem Digitalen nicht nur als Medium, sondern als Sprache und neues Verhältnis zwischen Wirklichkeit und medialer Verarbeitung.

Als ich dieses Kapitel schrieb standt Elías Leon Siminianis erster Langfilm *Mapa* (2013) kurz vor seiner Premiere am Filmfestival von Sevilla (2.-10.11.2012). Laut Aussagen von Josetxo Cerdán ist *Mapa* seit seiner Veröffentlichung der spanische Dokumentarfilm mit den meisten Sichtungen auf *filmin.es*. Er wurde auch für den Goya 2013 nominiert.

Mapa handelt in Tagebuchform von einer Selbstfindungsreise des Protagonisten León Siminiani nach Indien, die ihm aus einer Lebenskrise helfen soll, in die er durch Kündigung und Beziehungsende geraten ist. Nachdem dieser Prozess der Selbst- und Filmfindung länger als erwartet dauerte, produzierte Siminiani kurzerhand einen kleinen Imagefilm *über* das noch unfertige Opus Magnum, *Los orígenes del marketing*, den er 2010 im Rahmen von Gandules am CCCB präsentierte. „Ursprung" und „Marketing" sind schon hier als ironisches Spiel mit dem klischeehaften Motiv der Selbstfindungsreise zu verstehen, Auch hier bleibt die Selbstfindung ein utopischer Horizont, was der selbstironische und bis über die Maßen reflektierte Ich-Erzähler auch frei und frank eingesteht. Wie ich am Beispiel seines ersten autobiographischen Experiments gleich detaillierter beschreiben werde, haben die Filme Siminianis immer einen doppelten Boden: Auf die geschickte Konstruktion einer Illusion, bestimmter Topoi eines Genres, folgt die bewusste, genussvolle und spielerische Dekonstruktion derselben.

Neben einer tatsächlichen autobiografischen Auseinandersetzung mit Ereignissen seines Lebens liefert der studierte Philologe und Gestalttherapeut in Ausbildung gleichzeitig eine hellsichtige Reflexion über das Medium der Selbsttechnik, dessen er sich bedient. Dabei geht es ebenfalls, ganz im Stil des *New Documentary* und der *Experimental Ethnography* darum, die Utopie des modernen Kinos zu dekonstruieren während an anderen Orten und mittels geistiger und physischer Reisen nach neuen Utopien geforscht und die Welt in der wir leben einer genauen Revision unterzogen wird.

Los orígenes del marketing (2010) beginnt mit der in einem fast aufdringlichem, lästigen

Flüsterton gehaltenen *Voiceoverstimme* des Regisseurs selbst: „En este caso yo hago las veces de amigo Lelo y la peli contada será mi primer largo como director. Vamos, un completo despropósito“ (00:20). Dann erklärt er dem Publikum, dass er um diese Werbeaktion erfolgreicher zu gestalten, eine Mittelsperson namens María erfunden habe („nombre sencillo y luminoso, de sútil asociación positiva“ (00:28)), die an seiner Stelle den Film promoten soll. Maria Zamora ist der Name der Produzentin des Films.

Die Stimme verrät uns weiter im vertraulichen Ton eines Nachbarschaftstratschs was Maria uns in diesem Werbefilm, so er dann fertig ist, genau erzählen wird: dass er eine Reise nach Indien unternahm, weil ihm sein Leben in Madrid sinnlos erschien, dass er aber danach merkte, dass die Sinnsuche am falschen Ort geschah und wie er nun an der Struktur dieses ersten Langfilms feilt und sich abmüht.

Dieser kleine „Werbefilm“ ist von einer fast überrollenden Dichte, mit einer unheimlichen Wort- und Schnittfrequenz. Die Form allein lässt schon den Eindruck eines höchst neurotischen und wenig vertrauenswürdigen Autors entstehen: Videos von seiner Reise und den Reisevorbereitungen wechseln sich mit der Dokumentation des Prozess der Filmgenese ab. In *Los orígenes del Marketing* finden sich alle Elemente des künstlerischen Universums Simnianis:

> „La distancia entre el sujeto y el cosmos; la aparición de una mirada “divina” (externa la diégesis pero a la vez perteneciente a la misma) que explicita la ausencia, el alejamiento del autor pero que al mismo tiempo convierte este vacío en un instrumento de contról; la transformación de los elementos de la realidad en figuras emblemáticas que componen paisajes diversos de los originales; la tensión entre razón y emoción, que reconfigura las conexiones espaciales entre los personajes o los elementos de la escena. Todo ello desemboca en el impulso alegórico, **una alegoría de la perplejidad** que surge de una mirada descentrada sobre lo real“ (Català 2012:85: meine Hervorhebung).

Leon Siminiani bewegt sich sowohl im dokumentarischen als auch im fiktionalen Terrain:

Als Dokumentarist wurder er bekannt mit einer Serie von Mikrodokus mit dem Übertitel *Conceptos clave de la vida moderna*, für die er international über 50 Preise gewann. Als Dekalog konzipiert, sind bisher vier Teile fertiggestellt: *La oficina* (1998), *El permiso* (2001), *Digital* (2004) und *El tránsito* (2008). *Digital* (2004) ist beispielsweise eine Reflexion über die digitalisierte Welt und die damit verbundene Homogenisierung des Menschen in der wirklichen Welt.

Reviriego (2010:72) beschreibt die Filme als Werke „donde la alienación, la soledad y las amenazas del mundo contemporáneo trazan el pathos de un cine íntimo realizado con la mente de un filólogo para quien el lenguaje no es menos importante que el significado.“

Siminiani, der nach seinem Philologiestudium an der Columbia Filmhochschule in New York das Kinohandwerk lernte, schreibt auch Drehbücher für Film und Fernsehen, was die stark

narrative Komponente auch seiner Dokumentarfilme erklärt.[201]

Der Titel seines dritten fiktionalen Kurzfilms *Ludoterapia* (2007) ist ein passender Überbegriff für Siminianis künstlerisches Schaffen: autobiografisch, mit den eigenen Neurosen kokettierend und seine eigene Lebenswelt reflektierend einerseits, spielerisch andererseits. Der Kritiker Carlos Reviriego schreibt:

> „Si algo nos convence de que en sus películas (sean microficciones o microensayos) late siempre un fuerte sentido de la honestidad, es la consistencia de un discurso autobiográfico que encuentra en el juego su forma de relacionarse con el mundo. El título de su corto de ficción, Ludoterapia, bien puede designar el tenso cordón umbilical (juego + terapia) que vincula su experiencia vital con su práctica cinematográfica“ (Reviriego 2010:72)

Hier ist alles an seinem Platz. Fast zwänglich und eben neurotisch kommt der Autor in seinen Filmen daher, aber auch spielerisch, schlitzohrig und doppelbödig. Das führt zu stilistischen Gemeinsamkeiten mit Andrés Duque und gibt seinen Arbeiten die nötige Leichtigkeit, um ihre Verschrobenheit ertragen zu können. „Yo siempre fui muy de esquemas, estructuralista. Sospecho que ahora me toca desaprender…“ schreibt er selbst (Siminiani 2012:89) über seinen Zugang zum Schreiben und Filmen.

Siminianis Kino entwickelte sich vom fiktionalen Register in Richtung des Dokumentarischen: Ginge es nach der Lehre des amerikanischen *Storytellings* wären Struktur und Form völlig der Erzählung unterzuordnen. Davon fühlte er sich rasch eingeschränkt und begann, ohne sich jemals viel mit Essay- und Avantgardfilmen auseinandergesetzt zu haben, immer mehr zu „purifizieren“: es verschwanden die Schauspieler, das Drehbuch, die *Mise en scène* und es kamen das *Voiceover* und eine intellektuelle, spielerische Montage hinzu (vgl. Siminiani in Reviriego 2010:73).

In *Tránsito* spricht Siminiani von seiner Absicht, ein Kino aus der Einsamkeit und aus der Intimität machen zu wollen, indem er versucht, alle Zwischeninstanzen zwischen dem kreativem Impuls und der Kreation selbst auszuschalten. Auch das wird von der Digitalisierung vereinfacht.

> „Los filtros son de muchos tipos: económicos, institucionales, personales incluso. Es obvio que el cine es un trabajo de equipo, pero no tiene por qué ser solo eso. He tratado de encontrar una forma de hacer cine que permita inmediatez, revisión contínua y absoluto anonimato para intercambiar con la realidad, es decir disfrutar de los mismos privilegios que un escritor de novelas. Pero debo añadir que tampoco hace mucho bien rodar muy seguido de esta manera porque, paradójicamente, en esa libertad uno puede llegar a sentir una soledad negativa. Parece que defiendo una cosa y su contraria, pero precisamente así

[201] Fiktionale Kurzfilme: *Dos más* (2001), *Archipiélago* (2003), *Ludoterapia* (2007) und *El premio* (2010). *Dos más* (2001) gewann den Preis für Best Drama bei den EMMYS 2002 für Studenten, *Ludoterapia* (2007) wurde bester Kurzfilm in *Europa Cinema* 2007. Seine dokumenarischen Kurzfilme gewannen international über 50 Preise.

> imagino yo mi acercamiento al cine: integración de opuestos. Yo quiero poder trabajar de las dos maneras“ (Siminiani, in: Reviriego 2010:73).

Die Herausforderung, die Siminiani in dieser Arbeitsmethode sieht ist die Frage: „Cuánto puede una película, un mundo ordenado y preciso como es el de un relato cinematográfico, empaparse de la incertidumbre de nuestra existencia?“ (ebda.). Sehr ähnliche Aussagen und Absichtserklärungen finden wir bei Andrés Duque. Den Arbeitsprozess an *Ensayo final para utopía* (2012) beschreibt er als Montage, die quasi simultan zum Erleben stattfindet. Das Material wird kontinuierlich von momentanen Emotionen, Stimmungen und Lebensereignissen modellierte. So wird die Form selbst zum subjektiven Dokument eines augenblicklichen Lebensgefühls.

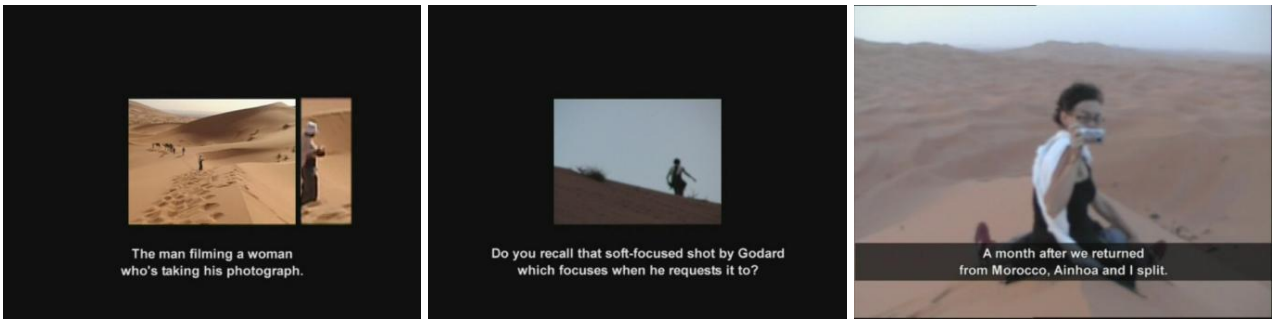

Abb. 58: Screenshots *Límites* (00:02:17;00:02:58;00:03:54).

4.7.3.1 Límites: primera persona (2009)

Límites: primera persona (2009) ist Siminianis erster autobiografischer Kurzfilm. Er besteht aus nicht mehr als der Remontage einer kurzen Szene aus einem Urlaubsvideo, das der Regisseur von seiner damaligen Freundin Ainhoa Ramírez in der Wüste von Marokko drehte.

Wir sehen aus großer Distanz eine Touristenkarawane über Dünen wandern. Ein wenig abseits der Karawane stapft eine junge Frau durch den Sand, die sich immer wieder nach dem Filmenden umdreht. Er aber hält die Distanz, zoomt jedoch gleichzeitig an sie heran und beobachtet wie sie scheinbar an der Kuppe einer Düne aus der Kadrierung kippt, wie in einem Fall ins Leere (vgl. *Color perro que huye*).

Límites (7‘45‘‘), „el recuento melodramático de un desencuentro amoroso“ (Català 2012:74), besteht aus zwei exakt gleich langen Teilen: Im ersten Teil wird das gerade beschriebene *Homevideo* mit Filmmusik unterlegt und von einer heiteren Erzählerstimme auf Beweise für eine perfekte Synchronie von Liebe und Kino analysiert. Im zweiten Teil folgt die Dekonstruktion der Bilder, in einer desillusionierten ersten Person. Der Erzähler nimmt dabei einen sehr mächtigen Standpunkt ein, da er – wie ich gleich beschreiben werde – nicht nur die Erzählung nach seinem Gutdünken modifizieren kann, sondern auch die Bildebene so manipuliert, dass sie seinen Wünschen entspricht (vgl. Català 2012:74)

Dasselbe Material dient als Dokument=Beweis für zwei völlig konträre Erzählungen über die Beziehung zwischen dem Filmemacher, dem Kameraauge und seinem Objekt. Die Liebe und Verbundenheit zwischen ihr (der Frauenfigur) und ihm (dem Kameraauge) will die Erzählstimme in der dritten Person im ersten Teil im filmischen Material richtiggehend lesen können. Wie die zerknirschte Stimme des Ich-Erzählers dem Publikum ganz ohne mittlende Sprecherinstanz im zweiten Teil mitteilt, wurde er zwei Monate nach der Rückkehr aus Marokko von seiner Freundin verlassen. Der erste Teil, so Siminianis Stimme weiter, sei eigentlich ein (gescheiterter) Versuch von ihm gewesen, Ainhoa das Fortbestehen ihrer Liebe zu beweisen. Er unterlegte die Bilder mit Filmmusik und einem expositorischen *Voiceovertext* in der 3. Person, für den er den Schauspieler Luis Callejo engagiert, weil er weiss, dass Ainhoa ihn sehr verehrt. Der Film, eine Fiktion, wird von ihm in seiner Verzweiflung als Dokument einer Liebe herangezogen. Der Versuch geht nach hinten los: für sie beweist der Film umso eindrücklicher, dass sie zum Zeitpunkt der Reise schon weit voneinander entfernt waren und sie vollkommen unterschiedlich wahrgenommen haben. All das erfahren wir aus Teil 2 des 7.50‘ langen Videos. Der erste Teil ist Fiktion, der zweite Teil autobiografisches Dokument. Der erste Teil ist Konstruktion, der zweite Dekonstruktion dessen, was dem Publikum Glauben gemacht wurde.

Das Motiv der Trennung ist in den fiktionalen und den dokumentarischen Stücken ein wiederkehrendes Motiv bei Siminiani, das auch eine allegorische Funktion übernimmt. Auch dann wenn es in manchen Fällen, wie bei *Límites* oder auch bei *Mapa*, einen autobiografischen Hintergrund zu haben scheint. Es markiert einen Bruch mit einem davor und danach, der dazu zwingt, die Dinge in völlig neuer Weise zu betrachten (vgl. Català 2012:84).

4.7.4 Dani Cuberta. Die Realität auf Bastelanleitung

Ebenfalls eine Geschichte von *(Des)amor* erzählt Dani Cuberta in *Que hago yo aquí* (2007;11‘), wie *Límites* Teil der Schau *D-Generación*. Cuberta wählt auch ästhetisch und narrativ einen spielerischen Zugang zu seinen Objekten. Mit Duque hat er die assoziative, collageartige Montagetechnik gemeinsam, mit Siminiani die Dichte der von seiner Voicoverstimme in der ersten Perosn vermittelten Narration.

Cubertas Microessays sind selten sehr viel länger als zehn Minuten und wie kleine Tagebucheinträge in einem Notizbuch. Die Liebe und die Suche nach ihr stellen ein häufig wiederkehrendes Motiv dar. *Qué hago yo aquí* entsteht aus einer Leere und dem – so müssen wir annehmen – schmerzhaften Ende einer Beziehung.

> „Hace 10 días que llegué. Me quedan otros 30. No tengo ni idea de lo que vine y lo que es peor, a que dedicar todo este tiempo. Como no tengo idea de que hacer, decido hacer esta película“ (00:32 – 00:46).

Ein Schnitt auf ein Konzert von Jarvis Cocker. Er singt „And I can’t forget. No I can’t forget.

Oh I can't forget but I don't remember what". Die *Voiceoverstimme* Cubertas kommentiert trocken: „Es justo lo contrario de lo que me ocurre a mi. No consigo recordar algo de que no puedo olvidarme". Mit anderen Worten, er weiss, dass er nichts weiss. Und der Liebeskummer wird zur Metapher für eine viel tiefergehende Melancholie nach etwas, das man nicht benennen kann, das möglicherweise nicht existiert und wenn doch, dann nur in den gewöhnlichen poetischen Details des Alltags, im *Infraordinaire* des Georges Perec (1996).
Genauso wie er eigentlich nichts erzählt, ist der Film in seiner Form die Darstellung einer Leere, die offensichtlich das Weggehen seiner Freundin hinterlassen hat, auch wenn das mit keinem Wort erwähnt wird. Der Raum der Erzählung beschränkt sich auf ein Zimmer an einem Ort am Meer, in dessen Beschaffenheit und aus dessen Fenster hinaus er versucht, Zeichen zu lesen, die ihm Auskunft darüber geben sollen, was er hier eigentlich macht.
Ähnlich wie die Protagonistin Rosemarie in *Paralelo 10* (Duque, 2007) versucht Cuberta, oder besser sein Alter Ego, die Ordnung der Welt zu entziffern, die zumindest teilweise unter Kontrolle zu halten, durch eine unüberschaubare Anhäufung von Zahlen und Statistiken über seine Umwelt:

> „Vivimos en una casa de una sola habitación, con 560 valdosas. Como no se que hacer las miro y las cuento. 35 x 16. 560 valdosas, 20 centímetros cuadrados cada una" (01:32).

In *La historia de mi vida* (2010), einem anderen Mikrofilm, „rollt" er sein Leben anhand einer Klopapierrolle auf. Auch hier eine große, Monksche Vorliebe für Zahlen und Ordnungen.

Abb. 59: Screenshots aus *Qué hago yo aqui* (00:00:47-00:00:56;00:10:16).

Er ist der „Herr" über die Bilder, die retrospektiv seinen Gedanken gehorchen und sich durch Zeitraffer, Zeitlupe, Überblendungen, Stop-Motion seiner Geschichte anpassen müssen. Dabei zeigt er, der eigentlich als bildender Künstler ausgebildet ist, eine große Vorliebe für ein Spiel mit organischen Materialien, die er in digitales Material verwandelt: Ein roter herzförmiger Schlecker wird in einem wunderbaren Akt der Heilung wieder ganz, nur um sich ein wenig später wieder in blubbernde Blasen aufzulösen.
Am Ende kehrt er wieder zur alles entscheidenden Frage zurück „Que hago yo aquí", in großen Lettern stellt er sich auf die Kreuzung, die er von dem Zimmerfenster mit den 560 Fliesen aus sehen kann, und hält eine Papptafel mit der Frage in den Himmel. Vielleicht befragt er tatsächlich den Himmel, und versucht aus den Kondensspuren der Flugzeuge Antworten zu entziffern; oder doch sich selbst; oder seine Kamera, die ja offensichtlich gerade

ohne sein Zutun ihn, den Icherzähler, vom Fenster aus „beobachtet“.

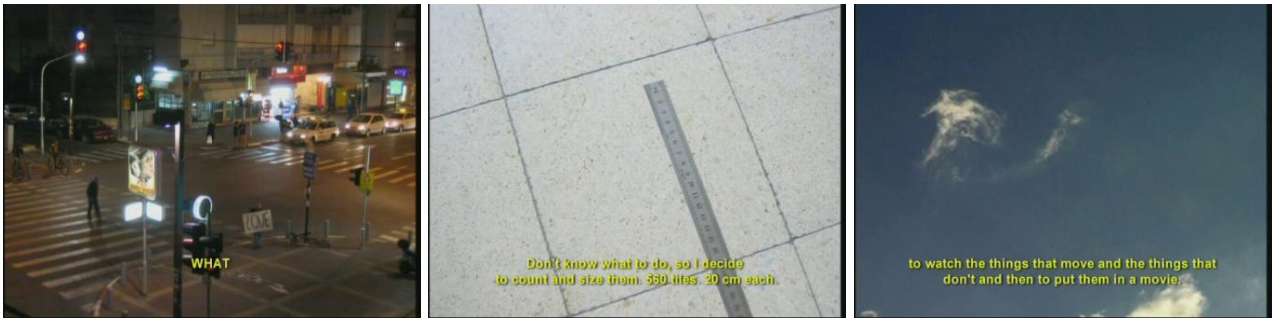

Abb. 60: Screenshots aus *Qué hago yo aquí* (00:06:47; 00:01:47;00:10:25).

Auch hier findet sich die letztlich einzige Antwort, die er zu geben imstande ist, im Medium selbst:

> „Pienso en el papel que rellené en la entrada. El motivo del mi viaje. Pienso en los papeles que tendré que llenar a la salida. Cuando vuelves al sitio donde vives al que se supone que perteneces. No te preguntan por el propósito de tu viaje. Por el motivo de tu regreso. Supongo que si respondiera desamor o algo por el estilo estaría mintiendo. Podría decir por ejemplo: Mirar atento las cosas que se mueven. Y las que no se mueven. Y entonces contarlos en una película. Esto podía ser el motivo. Y, entonces, tal vez, regresar.“ (10:22).

Was könnte der eigenen Existenz Sinn geben? Das Kino, der Akt des Filmens an sich, kann und muss Sinn genug sein. Das Kino als Heimat.

4.8 FALLANALYSE 6: *Los Hijos*. Das Kollektivsubjekt 2.0.

Abb. 61 *Los hijos*; Screenshot aus *Los materiales*.
Quelle: http://loshijos.org/about-us/.

Das im September 2008 gegründete Kollektiv *Los hijos* besteht aus Natalia Marín (Zaragoza, 1982), Luis López Carrasco (Murcia, 1981) und Javier Fernández (Bilbao, 1980). Die drei Künstler_innen lernten sich während ihres Studiums auf der Madrider Filmhochschule (ECAM) kennen, die allerdings keiner von ihnen abschloss. Sie leben und arbeiten in Madrid. Es gibt keine Aufgabenteilung: Schnitt, Ton, Kamera und Produktion liegt in den Händen aller. Während der Arbeit am Film wird das Rohmaterial von einem Mitglied zum anderen weitergereicht. Die kollektive Arbeit am Endprodukt und der Verzicht auf Individualität und Personenkult sollen als Antithese zum Autorenfilm individuelle Vorlieben und Eigenheiten ausmerzen.

In einem Interview für das Festival FID Marseille 2010 geben sie Auskunft über ihren Arbeitsprozess bei der Produktion von *Los materiales* (2010):

> „Lors du tournage chacun de nous prenait tout en charge, tant le son que l'image. Cela dépendait de l'inspiration du moment: on échangeait les taches selon la fatigue ou l'inspiration d'un lieu ou d'une personne. Au montage ca a été different. Nous n'avons jamais été tous les trois ensembles, avant d'en arriver à la sixième ou septième version. Cet échange permettait a chacun de faire des pauses pour renouveler la perspective du film" (in: Feodoroff 2010).

Los hijos praktizieren ein kollaboratives Konzept von Wissenserwerb und -produktion. Die Idee gab es auch in den 1960ern. In den Statuten der *Escuela de Barcelona*, um ein spanisches Beispiel zu nennen, steht vermerkt „Autofinanciación y sistema cooperativo de producción" *(vgl. Kap. 4.1.1.2)*. Auch von Basilio Martín Patino ist bekannt, dass er sich nicht als Autor versteht, sondern von seinen Filmen immer in der Wir-Form spricht.[202]

Mit der digitalen Revolution kommt die Rückkehr kollaborativer Filmprojekte, zum Beispiel

[202] Weitere aktuelle Beispiele für kollektives Arbeiten: Isaki Lacuesta oder Oscar Perez arbeiten mit wechselnden Teams aber immer in Zusammenarbeit mit ihrer Lebensgefährtin. Tatsächlich setzt sich der Künstlername Isaki aus Iñaki und Isa (Campo) zusammen. *WeAreQQ* sind auch privat wie künstlerisch ein 2-er Team.

im Zuge von Protestbewegungen wie dem 15-M in Spanien.

Auch wenn *Los Hijos* innerhalb der Kunstszene nicht die einzigen sind, die im Kollektiv arbeiten, situiert De Pedro (2011) ihre Arbeiten nicht etwa nur an der Peripherie des Autorenfilms, sondern eher als Teil einer regelrechten Parallelrealität: Neben dem Verzicht auf Subventionen (vgl. Andrés Duque) und ihrer kooperative Arbeitsweise, beeindruckt ihn vor allem „un sistma de edición que, casi como un cadaver exquísito digital en el que el proyecto pasa de mano en mano, termina por anular cualquier filia o fobia personal en favor de un no-autor colectivo."

Statt eine Produktions- oder Distributionsfirma zu beauftragen, betreiben sie über ihre öffentlich zugängliche *Facebook* Seite Selbstmarketing[203] und bewerben nebenbei auch die Filme von gleichgesinnten Kollegen und Kolleginnen wie Ion de Sousa, Andrés Duque oder Lluis Escartín.

Ihr bisher erfolgreichster Film, *Los Materiales (2010)*, den ich hier genauer besprechen werde, erhielt am *Punto de Vista* Festival 2010 den Preis der Jury (Jean Vigo). Der Name des Kollektivs kommt nicht von irgendwo: *Los Materiales* und auch alle anderen bisherigen Filmprojekte sind ein Metakino, in dem sie sich an den Altvorderen des spanischen Autorenfilms gehörig abarbeiten.

4.8.1 Ikonoklasten

Es ist als Positionierung zu verstehen, dass *Los Hijos* sich in ihrer ersten größeren Arbeit – *El sol en El sol del membrillo (2008)* – mit einem der einflussreichsten und gefeiertsten Filme des spanischen Autorenfilms auseinandersetzen: *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) ist das internationale Aushängeschild des spanischen Dokumentarfilms und Gründungswerk jener filmischen Strömung, zwischen Klassizismus und Moderne, die ich in Kapitel 4 ausführlich beschrieben habe *(*vgl. Oroz 2010; *vgl. insb. Kap. 4.1.4.1).* Weitere Aushängeschilder sind *En construcción* von José Luis Guerín oder *El cielo gira* von Mercedes Alvarez. Die Filmschule ist charakterisiert durch gemeinsame thematische Motive wie das Festhalten des Zeitenwandels oder die Reflexion über Kino als fantasmatischer Ort der „Geisterbeschwörung"; außerdem durch eine ähnliche technische Vorgehensweise: Für das Publikum entsteht der Eindruck unvermittelter Beobachtung, während hinter den Kulissen durch eine *Puesta en situación* Situationen provoziert und inszeniert werden. Ort der Pflege und Vermittlung dieses Retro-Autorenfilms ist der *Master en Documental de Creación* de Universidad Pompeu Fabra.

Los Hijos persiflieren und subvertieren in *Los materiales* (2010) und dem Vorgängerfilm *El sol en El sol del membrillo* (2008) die „Nueva Escuela de Barcelona". Das Motto ist Aneig-

[203] https://www.facebook.com/pages/Los-Hijos/132015710149077

nung und Neukombination, so wie es der *Found Footage* Film mit institutionellen Archivbildern betreibt: ganze Filmschulen werden „gekapert", genau studiert, in ihre eigene Antithese verkehrt und wie in einem Negativbild bloßgestellt und hinterfragt.

> „Frente a cineastas que se sitúan a los pies de la tradición desde la posición de cinéfilo más servile, Los Hijos practican una cinefilia contemporánea, casi un mash-up audiovisual, en el que las citas no son reliquias sino pies para una escritura nueva que tiene lo no-narrativo como base de partida, y no de llegada, y el humor y la ironía como sendas a explorar" (De Pedro 2010).

Konzeptueller Hintergrund von *El sol en El sol del membrillo* ist die Infragestellung eines Grundprinzips des dokumentarischen Genres: danach kann man die Realität dann am Besten filmisch enthüllen, wenn man nicht eingreift. Ich erinnere an die Fliege an der Wand (*Fly on the wall*) des Titels dieser Arbeit.

Wo Erices Zugang ein metaphorischer ist, liegt der Schwerpunkt von *Los Hijos* auf Fragen der Materialität: Die Filmemacher_innen, präsent durch ihre Stimmen aus dem visuellen Off, beobachten ein angebliches Gemälde von Antonio López, wie es während einer Woche lang Wind und Wetter ausgesetzt ist. Es steht mitten in einer karg-kastilischen Landschaft.

In vier verschiedenen Variationen, die vier verschiedenen audiovisuellen Zugängen zur Frage der Beziehung zwischen Objekt und Filmemacher_in entsprechen, beschäftigen sie sich mit dem Hauptmotiv von *El sol del membrillo*, nämlich der Frage nach den Veränderungen, die Objekte durch den Lauf der Zeit und die Kreisläufe der Natur unterworfen sind. In der ersten Variation sehen wir das Wirken der Natur – Sonne, Wind, Regen – auf dieses in die Landschaft eingefügte Bild. In der zweiten Variation ist Zeit vergangen. Es werden genau die Auswirkungen der Witterung auf die Landschaft und das Bild gezeigt. In der dritten Variation bringen sich die Filmemacher_innen selbst ins Spiel: Durch fragmentarisch aus dem Off wiedergegebene Dialoge werden wir Zeugen ihrer Befindlichkeiten während des Drehs. Sie klagen über Hunger, Kälte und Mückenstiche. Die letzte Variation schließlich besteht aus einem *Making of* des Films – die *Mise en Scène* wird vor die Kamera gebracht: Diese beobachtet wie sie das Gemälde aufstellen, die Kameraposition ausrichten und Momente inszenieren, die danach wie Zufallstreffer erscheinen (*Puesta en situación)*.

> „Es a traves de este proceso de desmontaje que la pieza, ejemplar en su concepcion y ejecucion, va mas allà de la cita en clave paródica para establecer un interesante (y en este caso necesario) diálogo con la tradición desde un posicionamiento documental plenamente contemporáneo y consciente de los procesos" (Oroz 2010).

Ergebnis dieses Experiments war, dass ihnen letztlich die erste Variation, in der eigentlich ja am wenigsten manipuliert wurde, am Künstlichsten und Unvollständigsten erschien. Wie Luis López im Interview bemerkt, hatten *Los hijos* den Eindruck, selbst das eigentlich Dokumentarischste am ganzen Film gewesen zu sein. Eine weitere Erkenntnis war, **„que la**

escritura real de la película está más en el montaje que en el rodaje“ (López in Pena/Aranzubia 2010:79; meine Hervorhebung). Natalia Marín geht im selben Interview noch weiter: Das Interessanteste an der Montage sei eigentlich das (im Film unsichtbare) Ausschussmaterial:

> „Pasó lo que luego nos iba a pasar con *Los Materiales*. Cuando revisamos los brutos, nos dimos cuenta de que era mucho más interesante lo descartado que lo que habíamos montado. Y fue entonces cuando empezamos a eliminar capas” (ebda.).

Die filmischen Konventionen der Kinomoderne werden zerpflückt, und dann humorvoll pointiert auf die Spitze getrieben. Die Sezierübung oder „Cinefagia“ (vgl. Alderete/Barrionuevo 2010) hat trotz oder gerade wegen der transnationalen Orientierung des Kollektivs einen dezidiert lokalen Bezug. Im Grunde handelt es sich bei *El sol en El sol del membrillo* um einen ersten Ansatz eines Pamphlets gegen das in Spanien etablierte, flahertianische Modell des Dokumentarfilmemachens, das in *Los Materiales* auf Langfilmformat ausgedehnt wird.

Abb. 62: Screenshots aus *Ya viene, aguante, riégueme, mátame*(00:12; 00:26;00:33).

Víctor Erice ist auch in ihrer folgenden Arbeit einer von mehreren Referenzpunkten: In *Ya viene, aguanta, riégueme, mátame* (2009) bearbeitet das Kollektiv emblematische Räume des spanischen Kinos.[204] Vier berühmte Sequenzen aus vier Filmen werden “revisited”: Der Zug, der zu Beginn von *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) im kastilischen Dorf ankommt; die Brücke über der M-30, von der sich die Halbstarken aus *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995) stürzen; der Müllmann, der in *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987) Carmen Maura gießt; die Schlussszene aus *Amantes* (Vicente Aranda, 1991). Die filmischen Räume werden unter totalem Verzicht auf Beleuchtung, Ton und Schauspieler_innen in Plansequenzen gefilmt. In Untertiteln werden die Originaldialoge aus den Filmen eingeblendet.

So lesen wir Carmen Maura Flehen – „Riégueme, riégueme!“ – mit dem sie einen Müllmann bekniet, sie zu gießen. Zu sehen bekommen wir dabei aber nur eine öde Wand des *Cuartel*

[204] – dabei denke ich an eine „Formel“ aus der Videokunst, die heißt, den Raum zu zeigen, ihn aber zu purifizieren und mittels Kommentaren aus dem *Off* mit anderen Zeiten in Verbindung zu bringen, die hier wie ein Echo „wiederklingen“. Andere Beispiele dafür aus dem spanischen Dokumentarfilm: *Hollywood Talkies* (2011) von Oscar Perez und Mia Ribot, *Sinaia. Más allà del océano* (2012) von Joan Lopez Lloret, *BS.AS* (1999-2006) von Alberte Pagán. Internationale Beispiele wären Chantal Akerman oder James Benning.

del Conde Duque in Madrid, wo Almodóvar diese Szene drehte. "Los exteriores en el cine español están planificados como si fueran decorados de teatro, muy bien iluminados, muy cuidados", erklärt das Kollektiv. "Con este vaciado reivindicamos el cuidado por la ubicación geográfica tal como es, que está un poco abandonado“ (Los Hijos in: Fanjul 2010).

Während das Wiederaufsuchen kinematografischer Räume – vgl. *Innisfree* von José Luis Guerín – oft eine nostalgische, melancholische Tönung annimmt und vor allem auf das Abwesende und das Vergangene verweist, wird es hier zum cinephilen Insiderwitz.

„Esta obrita (pequeña en dimensión, grande en concepto)“ schreibt Santos Zunzunegui (2010:75) in den *Cahiers*, „se sitúa en la línea de esos proyectos que extraen su fuerza de la revisión documental de los territorios que previamente han sido habitados y marcados a fuego por la ficción“. Und aus diesem Grund seien sie Vorboten eines neuen Kinos, das die Grundfesten des „modelo Lumière/Griffith“ (ebda.), also die strenge Grenzziehung zwischen fiktionalen und dokumentarischen Genres, nicht in Frage stellt, sondern einfach für nichtig und irrelevant erklärt (vgl. Duque oder Siminiani).

Unter Punkt 7 findet sich in einem Text der *Hijos* zu *Los Materiales* folgender Vermerk: „Lo contrario de la ficción no es el documental, sino la ciencia.“[205]

El circo (2009) entstand während des Drehs für *Los Materiales*: *Los hijos* begleiten über die Dauer eines einzigen Tages eine Zirkusfamilie mit der Kamera bei ihrer Arbeit. Dabei ging es ihnen darum, sich mit dem Konzept von Arbeit auseinanderzusetzen.[206]

Neben diesen großen Produktionen, mit denen sie an Festivals teilnehmen, produzieren *Los hijos*, ähnlich wie auch Dani Cuberta, regelmäßigen Fingerübungen, Mikrodokus und Mini-Essays, die sie auf ihrem Vimeokanal bzw. ihrer Webseite publizieren. Der Titel *Playground – One minute experiments* betont den Laborcharakter.[207]Selbst gesetzte formale Beschränkungen sollen eine neue Herangehensweise und einen neuen Blick auf alte Themen unterstützen. Die Kunst der Miniatur, die in anderen Kunstformen eine lange Tradition hat, konnte im Kino aufgrund industrieller Zwänge lange nicht gepflegt werden. „Das Kino nach dem Kino“ (vgl. Zunzunegui 2010:75) hat hier einen Wandel gebracht.

In Interviews betonen *Los Hijos*, dass sie versuchen, auch in Galerien Fuß zu fassen, bestätigen aber, was die Theorie zu diesen beiden getrennten Sphären schreibt: Förderungs-

[205] Didaktisches Material zu einem Workshop von Luis López im CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo), Murcia, 22.9.2011. Im Rahmen der Reihe “Fisuras Fílmicas“ und in Zusammenarbeit mit der *Filmoteca Regional Francisco Rabal*. http://cendeac.net/admin/archivo/docdow.php?id=301 (13.3.2013).

[206] Diese Thematik erinnert mich an einen Kurzdokumentarfilm von Virginia García del Pino: *Lo que tu dices que soy* (2007). Dieser Film behandelt am Beispiel von Berufsgruppen mit schlechtem öffentlichem Image die Frage, wie der Beruf das Bild eines Menschen konditioniert. Vgl. Stream des Films über de Vimeo-Kanal der Künstlerin: http://vimeo.com/35565815 (13.3.2013).

[207] Stream der One minute experiments auf: http://vimeo.com/channels/loshijos (13.3.2013).

system, Kurator_inn_en, Ansprechpersonen oder Referenznamen sind sehr unterschiedlich. Nach wie vor gibt es wenige Überschneidungspunkte, und so sind *Los Hijos* in der Experimental/Kunstfilmszene bereits sehr bekannt, während ihre Videos in Galerien wenig aber immer mehr Verbreitung finden. Und das, obwohl ihr Zugang zum Kino viele Anleihen aus der Videokunst nimmt.

Los Hijos sind Grenzgänger, und vermarkten sich auch so. Auf ihrer Webseite beschreiben sie sich folgendermaßen: „Su trabajo, que alterna el registro documental con la experimentación formal, se ubica en el terreno fronterizo en que se dan cita el cine de vanguardia, la investigación etnográfica y el video arte.“[208] Damit situieren sie sich selbst klar im Spektrum jener Filme, die Catherine Russel unter dem Überbegriff „*Experimental Ethnography*“ zusammengefasst hat.

4.8.2 *Los Materiales*

Los Materiales spitzt die Experimente aus den Vorgängerfilmen konsequent weiter zu. Das Gesicht auf der Zielscheibe des Kollektivs trägt diesmal das Konterfei von Mercedes Alvarez. In Worten von De Pedro ist *El cielo gira* „auténtico greatest-hit del boom documental que vivió España en los primeros años 2000, y epítome de una fascinación por el paisaje y la vida rural (idealizada) que recorre, desde antes, el cine español, pero que encontró en aquella película su mejor ejemplo y encarnación ideal“ (De Pedro 2012b:111). Der Analyseteil meiner Arbeit beginnt und endet passenderweise mit *El cielo gira.* Die Kontroverse rund um den Film habe ich in den Kapiteln 4.1.4.1., 4.1.4.5 und 4.3 schon ausführlich erklärt.

Die bei *El sol en El sol del membrillo* beschrieben Vorgehensweise wird nun also auf *El cielo gira* angewendet: Die visuellen und formalen Motive werden persifliert, seziert und ad Extremum bzw. ad Absurdum geführt. „Sí, digamos que toda generación se mira en la anterior para averiguar cuál podría ser su posible herencia, pero también para romper con ella.“ (López in: Brox/Jacquemort). Der Bezug auf *El cielo gira* wird im Gegensatz zu *El sol en El sol del membrillo* nicht explizit gemacht, aber er ist eindeutig vorhanden. In einer Internetrezension ist diesbezüglich zu lesen:

> Odian a Erice (y a Kiarostami), o al menos lo tratan como un suerte de patriarca de una religión esencialista del cine, cuyos hijos, Guerín y Mercedes Álvarez y otros, han convertido al cine en una práctica naturalista y religiosa. Combaten la solemnidad, la contemplación, la reificación de la naturaleza.” (Koza 2010)[209]

Für ein anderes Projekt recherchierten die drei Künstler_innen zu Orten, die während der Franco diktatur megalomanischen Ideen zum Opfer gefallen sind. Durch einen Tipp von Ja-

[208] Siehe Selbstbeschreibung auf ihrer Webseite: http://loshijos.org/about-us/
[209] Koza, Roger Alan (2010): MDP (03): MUTACIONES Y CONTRASTES. http://ojosabiertos.wordpress.com/2010/11/19/mdp-03-mutaciones-y-contrastes/

vier Fernández Vater, der aus einem nahegelegenen Dorf stammt, entdecken sie einen Staudamm, dessen Bau 1987 das leonesische Dorf Riaño und weitere sechs Dörfer überflutete. Einige Kilometer weiter wurde ein neues, geschichtsloses Retortendorf gebaut, die Bewohner_innen siedelte man dorthin um, wenn sie nicht ohnehin das Dorf in Richtung Ballungszentren verließen.

> "Queríamos comprobar cómo un pueblo se reinventa a sí mismo, remitiendo su identidad a otra que descansa en el fondo del pantano y que está repleta de Historia, desde tiempos prehistóricos al siglo XX. La conclusión podría ser lo difícil que resulta recuperar una memoria, una identidad perdida" (*Los Hijos* in: Gancedo 2010).

Soweit, so ähnlich ist diese Beschreibung dem Vorhaben von *El cielo gira*. Die Komponenten sind auch: eine Identitätssuche nach einem modernisierungsbedingten Bruch; das Ende einer Epoche und die Frage nach dem, was danach kommt; das Thema der in der Landschaft eingeprägten Zeitschichten von Vergangenheit.

Wie der Titel – „*Los Materiales*" – ankündigt, steht aber nun nicht der mythische Aspekt dieser Geschichtsträchtigkeit im Zentrum. *Los hijos* erforschen die leonesische Landschaft und den ländlichen Raum aus einer sehr materialistischen, geerdeten Perspektive. Landschaft ist einfach nur Landschaft, „y no la puerta mágica a una realidad sobrenatural" (vgl. De Pedro 2012b:112). *Los Materiales* setzt sich also mit der Rezeptur eines mittlerweile zur Konvention gewordenen Modells des „Erinnerungslandschafts-Dokumentarfilms" auseinander, zerlegt und remontiert dieses.

Wieder ist eine wesentliche „Forschungsfrage" die nach der Wechselwirkung zwischen Filmemacher_inne_n und dem von ihnen gefilmten Material. Dabei soll aus den Ausschussmaterialien (*Los materiales*) eines „Erinnerungslandschafts-Dokumentarfilms" ein Film entstehen. Das ästhetische Recycling des modernen Kinos der Ursprünge in *El cielo gira* wird von *Los hijos* aufgegriffen und auf eine materialistische Apparatusebene verlagert.

Schnell wurde dem Kollektiv klar, dass es dafür notwendig war einen konventionellen Produktionsprozess durchzuspielen: Sie sammelten 70 Stunden Filmmaterial, führten Interviews, recherchierten. Zwischen den 3 Mitgliedern – 6 Augen, 6 Ohren, 6 Hände – zirkulierten 2 Kameras und 1 Aufnahmegerät, das jede/r je nach Inspiration in Gebrauch hatte. Danach sichtetn die drei das Material, sortierten es aus und schnitten es, um so in einem Negativprozess einen **Nicht-Film** zu kreiren.

Wie Jaime Pena hervorhebt lässt sich hier die gleiche Berufung zum/zur Sammler_in erkennen, die Agnes Varda in *Les glaneurs und la glaneuse* antreibt *(vgl. Kap. 1)*: *Los hijos* suchen und finden in Abfällen und Überschüssen etwas, das uns dazu bringt unsere bisherige Version eines „sauberen, gut gemachten Films" zu überdenken (vgl Aranzubia Cob 2011).

Los materiales ist nicht nur eine bloße Dekonstruktion, sondern es gelingt den Künstler_inne_n, aus diesen Abfällen des konventionellen Kinohandwerks etwas Neues zu generieren, das – und das sei dazugesagt – so richtig nur von Cinephilen verstanden werden kann. Denn *Los materiales* lebt stark davon, dass man die Konvention hinter dem Konventionsbruch kennt. Santos Zunzunegui (2010:75) liegt vielleicht nicht so falsch, wenn er die Arbeit von *Los Hijos* als Filmkritik mit neuen Mitteln bezeichnet. Das Experiment und der Forschungsprozess sind jedenfalls mindestens so wichtig, wie das Werk an sich, was bei mir Assoziationen zum postdramatischen Theater oder zur *Performance* weckt *(vgl. Kap. 3.5)*. Michaela Pöschl schreibt in ihrem Artikel *Vom Autor als Produzent zum Text als Ereignis* über das postdramatische Theater:

> „Dem Paradigma des in Text und Repräsentation eingeschlossenen Theaters setze ich das Paradigma von *Text als Ereignis* gegenüber. Die Bilder, die Zeichen und die Aussagen dienen hier nicht dazu, die Welt zu repräsentieren, zu vereinheitlichen und schließlich in eine ordentliche Reihenfolge und Rangordnung zu bringen. Sie dienen nicht dazu, die Welt zu repräsentieren, sondern sie tragen dazu bei, die Welt sich ereignen zu lassen. Im Zentrum des zweiten Paradigmas steht kein – auch noch so postmodernes - Textprodukt, das immer wieder von anderen inszeniert, interpretiert und kritisiert wird, sondern Textproduktion als Prozess und Ereignis“ (Pöschl 2005).

4.8.3 *Los materiales* und ich

Abb. 63: Screenshot *Los materiales* (00:00:27).

Wie in *El cielo gira* umfasst die Diegese von *Los Materiales* ein Jahr, in dem die Irrwege der drei Protagonist_inn_en – den Filmemacher_inne_n – innerhalb dieses Territoriums rund um den Staudamm von Riaño thematisiert werden. Im Folgenden beschreibe ich meine Wahrnehmungen beim Sehen von *Los materiales*. Ich als Zuseherin mache den Film durch meine Interpretationen, die auf meinen persönlichen Sehkonventionen in einem konkreten Augenblick beruhen, erst zum sinnhaften „Film“. Meine Wahrnehmung konstituiert die Handlung und ist zentraler Bestandteil des Films.

Los materiales öffnet mit folgender Kadrierung (vgl. Abb. 63): eine Figur steht vor der Kulisse einer Landschaft, in der eine Straße in einem See endet. Die Figur geht langsam Richtung des Zentrums der Einstellung, Richtung des abrupten Endes, der Unterbrechung der Strasse im See.

Diese eröffnende Einstellung lese ich (Filmwissenschaftler_innen_subjekt) als Hinweis auf einige Aspekte des Films: Der Film ist eine Folge von Wegen, Straßen, Figuren und Erzählungen, die genau wie diese Straße nirgendwohin führen. Die Komponenten einer klassi-

schen Filmdramaturgie sind, wie ich gleich zeigen werde, in Ansätzen vorhanden. Sie nehmen aber keine kohärente Form an, sondern bleiben eine wilde Mischung aus Andeutungen über Ereignisse oder Konflikte zwischen den Figuren und kurzen zitathaften Bruchstücken von Filmgenres.

Auch über die Selbstdefinition der Cineast_inn_en, repräsentiert durch die Figur, sagt mir die Einstellung etwas:

> "Dice Alain Bergala que las películas más interesantes son aquellas en las que el cineasta se adentra por caminos (carreteras) que no sabe adónde le van a llevar. De esta manera, según el crítico francés, **el trabajo del cineasta se convierte en una suerte de investigación** en torno a algo que desconoce y no en una mera confirmación de algo que ya sabía" (Aranzubia Cob 2011).

Der/die Cineast_in ist ein/e Forscher_in, der/die etwas beforscht, von dem er/sie nicht weiß was es ist. Er muss in jedem Moment für alles offen sein. „La contradicción es la filosofía, la investigación es el deseo y la Historia del Cine es la herramienta" schreibt ein Blogger.

A apropos Cinephilie: An dieser Stelle werden Untertitel eingeblendet: *„Este es el plano más Angelopulos que he hecho en mi vida. – Si. No?"* Wie schon in *Ya viene, riegueme, aguanta, mátame* – geben die Untertitel Dialoge wieder. Zu Beginn des Montageprozesses verwendeten *Los hijos* dafür transkribierte Gespräche, die tatsächlich irgendwo in den 70 Stunden Filmmaterial aufgezeichnet worden waren. Später ergänzten die Filmemacherinnen Gedächtnisprotokolle von Gesprächen, für die keine Dokumentation existierte.

Indem diese flüchtigen und losen Audiospuren verschriftlicht wurden, veränderte sich ihre Substanz radikal. Sie hatten naturgemäß jede individuelle Färbung durch Intonation oder dazugehörige Mimik verloren und waren plötzlich seltsam neutral und manipulierbar. Diese Erkenntnis führte dazu, dass sie keine Hemmungen mehr hatten, erfundene Gespräche zu ergänzen und die Transkripte zu manipulierten. Endergebnis war eine Art fiktionales Genre-Drehbuch, eine Mischung aus Thriller und Horrorfilm, rund um unsichtbare Bedrohungen (vgl. Colectivo *Los hijos* 2012:120).

Natürlich ermöglichte die völlige Isolierung von Bild und Ton außerdem größere Freiheiten im Montageprozess, betont durch die Nicht-Identifizierbarkeit des/der Sprechenden den Kollektivcharakter des Films und fügt eine ironische, humoristisch-absurde Ebene hinzu.

Für mich als Zuseherin ist es erstmal nicht möglich, die Untertitel einzelnen Mitgliedern des Kollektivs zuzuordnen. Erst mit der Zeit und nur durch höchste Konzentration und viel Willen zur Narration erschaffen sich aus Andeutungen und Vermutungen so etwas wie Charaktere und eine (fiktive) Geschichte der Beziehungen und Konflikte zwischen Luis, Natalia und Javier.

Die Beschreibung der folgenden Sequenz 2 verdeutlich meine Verwirrung: Nach einem Schnitt sehe ich Natalia und Javi aus der Perspektive von Luis, der hinter den beiden eine

Straße entlanggeht und während dem Gehen filmt (*Plansequenz 1*). Er bleibt stehen, die beiden entfernen sich ein wenig mehr (offensichtlich unterhalten sie sich), bauen dann ihre Kamera auf und suchen in Blickrichtung des Staudamms nach der richtigen Einstellung. Nach einer Schwarzblende folgen Aufnahmen einer menschen-, häuser und baumleeren Landschaft in Panoramaeinstellung (*Plansequenz 2*).

„Me pregunto si este tipo de planos quedan mejor en blanco y negro – Ya, es que con estos paisajes tan monocromos… – Me siento un poco Blow-up observando a esos dos. – Un poco la ventana indiscreta también – No me gusta nada esa peli. – Porqué no? – Odio a James Stewart. – Pero. Te parece floja? – No, solamente es que no…yo de Hitchcock me quedo con los pájaros. – Y yo. – Y con la soga. Y eso que sale James Stewart." lautet der Text der eingeblendeten Untertitel.

Weit hinten fährt ein Auto durch den Bildausschnitt, ansonsten gibt es keine Bewegung. Personen, die laut Text von den Protagonist_inn_en scheinbar mit ihrer Kamera aus der Ferne observiert werden, bleiben für mich unsichtbar. Die Filmemacher_innen_en stellen sich abenteuerliche Umstände für die Anwesenheit der drei Personen vor. *„Te imaginas que solo vuelve uno. Que coge el coche y se pira? – Yo estoy esperando a que el la mate o algo. – O ella a el."* Nun folgt ein Schwenk nach links, ich sehe den Staudamm und an seinem Ufer zwei Gestalten. *„O ella a el."* Vogelgezwitscher. Die Kamera bewegt sich fast unmerklich. *„Y al maletero"*. Ein leichter Schwenk nach rechts bringt ein Auto zum Vorschein, das am Ende der Strasse geparkt ist. *„Dónde se ha metido Luis? – Por ahí atrás creo."* (7:50).

Es erschließt sich mir aus diesem Dialog erst rückwirkend, dass Luis in der *Plansequenz 1* das Gespräch gefilmt hat, das ich in der nun beschriebenen *Plansequenz 2* in Form von Untertiteln lesen kann, während ich aber lange Zeit nicht sehe, was Gegenstand des Gesprächs ist.

Anschließend folgt eine aus der Windschutzscheibe eines fahrenden Autos in einer einzigen Einstellung gefilmte Kamerafahrt entlang einer Schotterstrasse. Nach 8 Minuten Statik erlebe ich die Wahrnehmung von Bewegung als wirklich erleichternd. Meine eingeschlafenen Augen verlangen nach Aktion.

„Mirad, hasta aquí llegaba la carretera – Qué fuerte. Ahora se ve el puente y en invierno no se veía nada – La italiana tenía razón. Pero aquello de que se ven tenederos y zapatos cuando baja el nivel de agua. Eso no se lo cree ni ella" Neben dem Motorengeräusch dringt ein weiteres Geräusch an mein Ohr. Plötzlich wird klar, dass die Strasse mitten in einen glitzernden See führt: es handelt sich um dieselbe Einstellung wie zu Beginn des Films. *„Para, para ya…."*.

Ähnlich wie auch mit den Stimmen verfahren wurde, wird in einer Dekonstruktion durch ver-

schiedene lose, unzusammenhängende Komponenten *Suspense* erzeugt. Die Frage steht im Raum, was diese drei offensichtlich sehr urbanen Bobos an diesem See inmitten einer verlassenen Landschaft eigentlich wollen und warum sie fremden Menschen nachspionieren. Offensichtlich hat es mit dem See etwas Mysteriöses auf sich. Etwas befindet sich unter seinen Wassern versteckt, vom dem wir noch nichts wissen.

Nach einer erneuten Schwarzblende folgt eine 5 minütige statische Plansequenz auf das obere Drittel eines Strommasten vor einer bewaldeten Bergkuppe im dichten Herbstnebel. Die aufreibende Statik wird gebrochen durch mehrere *Zoom-ins* und *Zoom-outs*, die sich schließlich in einer näheren Aufnahme der Bergkuppe einpendeln. „*Sabes que me pasa Luis? Que como elimino la figura de Soria pienso que Soria es Burgos, que Burgos es Palencia y que Palencia es León. Y flipo con lo alto que estamos. Estamos más cerca de Oviedo que de Bilbao. Estamos altísimos. – Estepona está la hostia de abajo. Está casi pegando con Cádiz, de hecho el acento es más gaditano que malagueño. Estoy muy mosqueado porque nos é si aquello blanco de fondo son rocas o animales. – Animales, ahí arriba? – Termino enseguida, Nata. – No te preocupes…me lo estoy pasando en grande con el mapa. – No lo digo por tí, Javi estará esperando“ (16:05).*

Wie schon in den vorhergegangenen Szenen dokumentieren die Untertitel ein Gespräch zwischen zwei der drei, diesesmal zwischen Nati und Luis, der auch filmt. Javi ist abwesend. Das kuriose Gespräch über die Austauschbarkeit von spanischen Provinzhauptstädten verstehe ich als ironische Spitze gegen den Regionalismus von Mercedes Álvarez, die aus Soria stammt. Am Ende der Sequenz verstehe ich es besser, als ich aus den Untertiteln interpretiere, dass Natalia offensichtlich versucht, eine Landkarte zu lesen, während Luis ganze 5 Minuten lang eine Bergkuppe filmt. Es folgt eine weitere etwa zehnminütige Plansequenz dreier schwarzer Punkte in einem Meer aus Weiß. Es handelt sich, wie sich bei genauerer Betrachtung herausstellt, um drei Fischer, die aus der Distanz eine abstrakte Choreographie von Distanz und Anziehung vollführen.

Abb. 64: Screenshots aus Los materiales (00:16:36;00:17:30;00:19:00).

Wieder lese ich zu diesen Bildern einen Dialog zwischen Nati und Luis, in den diesmal Javi interveniert: *„El otro día, Javi y yo fantaseamos con pescadores que matan a sus parejas y*

las esconden den los maleteros o los tiran al pántano. – No me extraña nada, este sitio está muerto. – Es espantoso. – No creo que sea para tanto, Nata. – Mira Javi, no sé como era antes pero ahora es espantoso“ (24:30). Retrospektiv brauen sich für mich hier erste Anzeichen eines mutmaßlichen Konflikts zusammen, die ich aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht entschlüsseln kann. Javi ist offensichtlich mehr an diesem Ort gelegen als Natalia. So wie sich bei den drei Silhouetten eine von den anderen entfernt, scheint auch die Gruppendynamik der drei Künstler_innen zu verlaufen: Javi, vielleicht aufgrund seiner familiären Verbindung zu Riaño, geht zunehmend eigene Wege.

Auf eine Schwarzblende folgt eine totale auf einen Felsen, in dessen Mitte eine Staumauer den Horizont versperrt, gefolgt von einem *Cut-in* auf die Staumauer. *„Será verdad? – Si Javi, tu que eres de allí. Los de Riaño pidiendole a ETA que volara la presa… – No sé…. Tuvieron veinte años para hacerlo antes de que embalsaran. No creo que ETA les hacía muy caso. – Se lo preguntaremos a Pedro mañana.“ (26:30).*

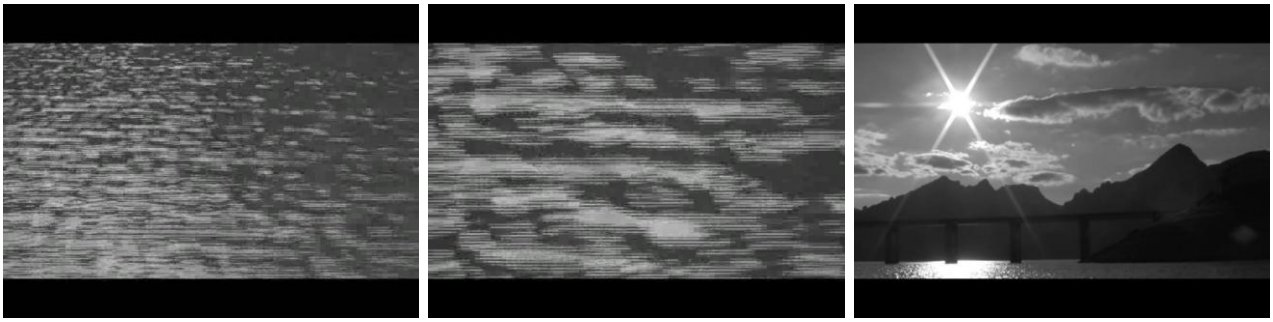

Abb. 65: Screenshots aus *Los materiales* (00:27:13;00:27:16;00:28:28).

Auf eine 15 minütige statische Aufnahmen folgt wieder eine Bewegungssequenz – diesesmal eine Kamerafahrt von einem Boot aus. Die Kamera filmt so nah auf die Lichtreflexe des Wassers, dass das Bild wie ein Fernsehstörsignal zerpixelt. Das Bild zerfasert. Man bewegt sich auf der Oberfläche des Wassers. Da ist keine Tiefe. Nach einem Schnitt, Froschperspektive auf eine Brücke, den Himmel, die Wolken. Es folgt eine Postkartenaufnahme einer Seenlandschaft, in deren Mitte eine sehr moderne Autobahnbrücke die beiden Ufer verbindet.

„Hay que tener sentido de humor para llamar a esto los fjordes leoneses. – Es ahora? (Kamera schwenkt gen Himmel, zögert, zieht wieder Richtung Wasser und zoomt schließlich auf drei Menschen, die auf der Brücke stehen.) *– No, todavía no… Ahora. Ahora estamos sobre el pueblo“ (29:27).*

Je klarer die Motive des Besuchs in dieser menschenleeren, geisterhaften Landschaft werden, desto mehr verschwindet das klamme Unwohlsein. Die Drei filmen einen Staudamm, auf dessen Grund ein Dorf liegt, dessen Bewohner_innen sich offensichtlich gegen die politische Entscheidung ihr Dorf zu fluten nicht zur Wehr gesetzt haben. Doch genauso wie die

Kamera durch die Reflexion des Sonnenlichts am Wasser nicht imstande ist, auf den Grund zu blicken, wird auch die Auseinandersetzung mit diesem „Thema“ nicht sehr viel mehr als ein Zitat, eine Anspielung auf die Möglichkeit von Narration bleiben. Nichts wird im Detail ausgeführt, nichts wird „ auf den Grund gegangen“.

In der nun folgenden 5-minütigen Sequenz befinden sich die drei Charaktere in Riaño Nuevo. In diversen statischen Einstellungen werden Teile einer vermutlich aus den 1980ern stammenden Straßenzeile gefilmt. Es ist Sommer. Es entsteht zunehmend der Eindruck, dass es sich um ein Geisterdorf handelt. Die Wohnungen stehen leer. Dann zoomt die Kamera auf Blumenkästen an einem der Fenster, Kinderstimmen sind zu hören, ein Kinderkopf durchkreuzt eine der statischen Aufnahmen. Eine Frau beugt sich aus einem der Fenster um ein Tischtuch auszuschütteln.

Währenddessen entspinnt sich in den Untertiteln folgender Dialog, in den erstmals eine oder mehrere offensichtlich neue „Stimmen“ intervenieren. *„Si, vamos a estar todo el mes grabando los pueblos de la comarca. Especialmente Riaño. Por ser un pueblo nuevo. Es que nosotros somos más viejos que el pueblo. –* ***Pues hombre….tradiciones y esas cosas quedan pocas. Se han perdido. La gente se fue en cuando pudo. De los que quedan nadie no quiere saber nada. No asumieron bien lo que pasó. Yo estuve allí hasta los catorce y ya marché para Bilbao****. – Se marcharon todos? Toda la familia? –* ***No, mi padre se quedó. Y murió aquí. El instituto lo quitaron en el 79, mucho antes de que tiraran el pueblo. Ya iba todo para abajo. Aquí vengo a veranear.*** *– Mi padre también se fue a Vizkaya. Vivimos en Basauri. También es de León. –* ***Esta zona es una pena porque está muerta. Están a la espera de si se hace o no la estación de esquí pero que vá, que vá… Algún estudio habrán hecho. Yo que sé, me imagino los ecologistas, que ya se sabe…..“*** *(35:39)*

In der folgenden Sequenz, stelle ich erleichtert fest, sind zur Abwechslung Menschen zu sehen. Jemand, Javi, richtet eine Kamera und stellt sie auf. Im hinteren Bilddrittel taucht ein korpulenter, älterer Mann auf, der in Richtung Kamera schaut und sich nicht bewegt. Schließlich geht er ein wenig hin und her. Mir kommt vor er hat vorher entsprechende Regieanweisungen erhalten. Dann beginnt er zu sprechen, der erste und einzige O-Ton (Bild/Ton Synchronie), der einzige Mensch aus Fleisch und Blut des Films.

Er berichtet, dass an dieser Stelle ein Hirte einen Schafdieb gerichtet habe, als der Krieg ausbrach. Er zeigt auf einen Hang in der Nähe und erzählt, dass hier aber mehr Menschen hingerichtet wurden und dort hinten verscharrt wurden, weil sie Republikaner gewesen seien. Die Kamera schwenkt in die angezeigte Richtung und verharrt auf einem Baumwipfel. Er, Pedro, bietet sich offensichtlich an, das Filmteam zu dieser Stelle zu führen.

Während Javi und Natalia mit ihm suchend durch den Wald irren, beschließt Luis lieber

nach schönen Aufnahmen im Wald suchen zu wollen*: „Luis! – Qué? – Pedro dice que nos va a llevar al pozo de los fusilados. – Vale. Yo me quedo aquí haciendo unos planos.“*
In Folge sind diese Aufnahmen von Luis zu sehen: eine Reihe ästhetisch-malerischer Detailaufnahmen der Bäume, Blätter, Baumstämme. Wie als Störfaktor läuft ab und an Pedro durchs Bild oder eine Hand Pedros ist zu sehen, die in eine Richtung zeigt, die Luis und seine Kamera aber nicht interessieren. Er bleibt bei seinen ästhetischen Aufnahmen.

Abb. 66: Screenshots aus *Los materiales* (00:42; 22;00:43:16;00:44:13).

Nach 12 Minuten immer hektisch werdender Einstellungen und Fokussierungen wird erneut ein Dialog eingeblendet: *„Qué tal el pozo? – Nada. No lo hemos encontrado“* (53:05).
Hier findet offensichtlich eine Spaltung statt. Die zwölf Minuten kommen gänzlich ohne Untertiteldialoge aus. Bild und „Narration“ haben sich aufgespalten und beschlossen getrennte Wege zu gehen. Weder die ästhetischen Aufnahmen des Waldes folgen einem erkennbaren Konzept, noch gelingt es, die Legende vom Massengrab aus dem Bürgerkrieg zu überprüfen oder zu dokumentieren. Das Unterfangen verläuft ins Leere. Mehr erfahren wir nicht mehr über das Dorf Riaño. Alles Weitere ist die interne „Aufarbeitung“ dieser Spaltung zwischen Geschichte/Erzählung und Ästhetik.
Auf diese sehr lange Sequenz folgt eine zehnminütige, für mich bereits sehr schwer erträgliche nächtliche Autofahrt, die die sich bereits in der vorherigen Sequenz aufbauende unheimliche Stimmung verstärkt. Natalia und Luis fahren durch die Nacht, es kommen ihnen permanent hektisch blinkende Einsatzfahrzeuge entgegen, die Kamera wackelt, schweift ab.
Javi ist ihnen scheinbar abhanden gekommen, aber sie glauben sein Auto vor ihnen zu erkennen. Die Suspense kehrt zurück. *„Es una pena. – No creo que nos dejen pasar. Vamonos a casa – Te encuentras mejor? – No sé. Tanto humo. – Allí arriba también hay llamas. Los ves? – Más camiones – Ese coche. No te suena Nata? – Se parece al coche de Javi“*
Das Auto vor ihnen bleibt an einer ausgesetzten Stelle am Strassenrand stehen. Eine Landstrasse, wir sehen nur was die Scheinwerfer beleuchten. Aus dem weißen Auto steigt eine Gestalt aus, offensichtlich ein Mann. Das Auto von Luis und Natalia bleibt ebenfalls stehen. *„Quien es? – No sé, no se ve nada. – Voy a bajar.“* Aus dem Geräusch der Autotür erschließt sich, dass eine Person ausgestiegen ist. *„Espera Luis“*, Natalia steigt auch aus.

Die Kamera hält sie scheinbar achtlos in der Hand und hat vergessen abzudrehen. Ich sehe wirre, unfokussierte Aufnahmen der Autoamatur, des Bodens, von denen mir schwindlig wird *„Ves algo? – Esa carretera también está cortada. Volvamos a casa. – A Madrid? – No, a Riaño.“*

Das Auto fährt weiter, die Kamera filmt weiterhin unkontrolliert, ein andauerndes Störgeräusch nervt mein Ohr. Ich werde immer genervter. *„Por un momento he pensado que era Javi. Que el tío salido del coche era Javi. Es una pena que Javi se haya marchado“* (1:02:00).

Abb. 67 Screenshot aus Los materiales (00:58:40;00:59:50;01:15:07).

Im permanenten Bemühen aus diesen Ausschussbildern eine Geschichte zu rekonstruieren und so die anstrengende Seherfahrung zu ertragen (ich muss schließlich ein Kapitel über diesen Film schreiben!), entnehme ich den Dialogen, dass die drei Filmemacher_innen in einen Streit über das gebührende Verhalten gegenüber ihren Protagonist_inn_en geraten sind.

Die hektische Kameraführung und der plötzlich so schnelle Schnitt erzeugen Stress und Ärger, gemischt mit etwas undefinierbar Unheimlichen. Brennt es hier? Sind die Filmemacher_innen zwischen Waldbränden gefangen? Was ist mit Javi passiert? In einer Kritik, fällt mir ein, bezeichnete ein Filmkritiker *Los Materiales* als *Blair Witch Project* des Kunstfilms.

In der folgenden Sequenz ist alles wieder ganz anders. Die Kamera filmt eine Totale auf die Ruine eines typischen Steinhauses. *„Pregúntaselo Luis. A ese señor, pregúntale.“*

Der Mann, von dem die Rede ist, ist wieder einmal nicht zu sehen. – *„Has visto ese perro. Es raro de cojones – Pregúntale cuanto monte se ha quemado.“* Zoom auf ein kaputtes Fenster. *„Pregúntale si se he quemado Valdesín. – Se ha marchado. – Pregúntaselo al perro. – Dáme la camara“*

Schnitt auf einen Hund, der der Kamera folgt, und mit seiner Schnauze in die Linse schnuppert. Nach einer Schwarzblende folgt eine Totale einer Landschaft. Hinter den Büschen nimmt man Bewegungen wahr. Offensichtlich weiden Schafe auf einer Wiese dahinter. Man hört das Gebimmel der Glocken, die sie um den Hals tragen.

„He pensado en lo que nos dijo Javi. Eso de que faltamos respeto a Pedro. Que no nos

importa nada este sitio, ni su gente. – Ya. Y tiene razón. Solo que él se compadece. A mí, todo eso me aburre soberanamente. Quizá porqué me crié en un sitio así, esto no me impresiona. Cuando grabé a esas abuelas si disfruté, sobre todo cuando se pusieron a cantar. Me recordaban a mi mamá y a mi abuela.“ Schnitt auf den Staudamm, im Winter. *„Al final me emocioné. Y ellos me preguntaban: Pero tú, quien eres?“* Nach den Bildern von aus dem Wasser ragenden, abgestorbenen Bäumen folgt eine erneute Schwarzblende, die den Epilog einleitet.

Es folgen Bilder, die mich an Pausen erinnern, die man bei der Heimreise macht: am Strassenrand, man sieht einige Baumwipfel. Nichts an der Aufnahme ist speziell. Sie ist weder ästhetisch, noch bietet sie Informationen. Ein Storch landet auf einem Baumwipfel. Aus dem Off höre ich die Stimmen von Frauen, Gelächter. Sie singen gemeinsam einen ironischen Schlager über den unnützen Ehemann, den die Jungfrau Maria ihnen beschert hat.

Auf eine Schwarzblende folgt eine erneute Aufnahme einer nächtlichen Autofahrt. Dieses Mal ist es eine Männerstimme, vielleicht Pedro, die ein Lied singt. Vor dem Aufblitzen eines Feuerwerks in der Nacht erscheinen die Credits und die Männerstimme sagt, am Ende des Lieds angelangt: „Se acabó“.

4.8.4 Analyse

Jaime Pena (2010:60) schreibt: *Los hijos* „realizan así su documental sobre Riaño, pero lo sepultan bajo el material sobrante“. *Los hijos* begraben Riaño ein zweites Mal – unter dem Ausschussmaterial eines Films darüber.

> „Llegamos a Riaño con la intención de contar lo ocurrido con el embalse, pero los puntos de vista y las realidades de las personas entrevistadas comenzaron a ser inabarcables. Nos dimos cuenta de la dificultad de encontrar una objetividad posible dentro de todo eso, y decidimos que lo mejor era abordarlo desde la subjetividad. Eso era la aproximación más honesta e directa” (López, in: Noticias de Navarra, 10.2.2010; *Dossier de Prensa Los hijos*).

In einem Ankündigungstext für die Projektion des Films im Reina Sofía Madrid schreibt Daniel García, der Film würde weder an Zeugen, noch an Spuren aus der Vergangenheit glauben, sondern nur dem Unmittelbaren vertrauen. Die Botschaft des Films sei ernüchternd, weil sie jegliche Möglichkeit negiere, die Welt außerhalb der eigenen, subjektiven Wahrnehmung verstehen zu können und an keine Art der Erinnerung glaubt, die nicht die der eigenen Familie sei:

> „*Los Materiales* se construye así como una enorme y rotunda **negación**. **Niega los grandes relatos** históricos a través del relativismo y la reflexividad más absolutos, **se niega a formular preguntas**: deja hablar a perros y arboles y cuando es una persona la que habla se gira hacia el otro lado. **No cree ni en los testigos ni en las huellas del pasado, solo cree en lo inmediato**, en el metro cuadrado que tiene la camara a su alrededor. Y mediante esa brillante pirueta, eso que es su gran valor se convierte a su vez en su problema

> principal. Ensimismada en ella misma y en sus propios realizadores, la película condena al fracaso cualquier posibilidad para conocer el mundo exterior a nosotros y, lo que es aún más inquietante, para ir más allà de una memoria que no sea familiar." (García 2010)[210]

Eine interessante Beschreibung des Widerspruchs, dass das Ich in *Los materiales* einerseits verweigert, andererseits aber keine andere Wahrheit als eine subjektive anerkannt wird. Erfahrung steht ähnlich stark im Mittelpunkt wie in Andrés Duques Filmen. Gleichzeitig aber fällt alles Emotionale, Sinnliche, Expressive auf das Duque so viel hält, hier der Montage zum Opfer.

Wir wissen am Ende des Films nicht mehr als vorher. Der Film übermittelt uns Bruchstücke angeblicher Dialoge und Gedanken der filmenden Protagonist_inn_en angesichts ihrer Objekte. Ihre unterschiedliche Herangehensweise führt zu einem Konflikt, der aber mehr wie ein Überbleibsel klassischer Dramaturgie oder Narration wirkt. Die Narration kommt nur durch unsere höchsteigene Kenntnis narrativer Konventionen zustanden, die der Film geschickt anzitiert, um damit in uns Reaktionen auszulösen.

Wenn man hier, wie ich in meiner Analyse von *Nadar*, von einer Ästhetik der Lücke sprechen kann, dann ist die Lücke in *Los materiales* zum dominanten Element geworden. Das zwingt das Publikum, auf alle erlernten Schemata zurückzugreifen, um sich in diesem Film nicht völlig zu verlieren bzw. an diesem Film – sofern man ihn überhaupt bis zum Ende anzusehen bereit ist – nicht völlig zu verzweifeln.

Der Versuch, die Geschichte des Dorfes aufzuarbeiten, besteht kurz. Dann wird er als unmöglich abgetan und der Film driftet ins Metakinematografische ab. Sowohl die Thrillerelemente als auch das Schwarz-weiss der Bilder vermitteln über die Form aber ein Gefühl, oder mehrere Gefühle, die den Ort charakterisieren sollen. Das schwarz/weiss Bild verstärkt die morbide Atmosphäre dieses Nicht-Ortes. Das Grün, schreibt ein Rezensent, macht in dieser Landschaft keinen Sinn mehr.

Neben einer Kampfansage an die Narration und die Traumfabrik Kino und einer Kampfansage an den utopischen Kern des Dokumentarischen ist *Los materiales* zusätzlich die nihilistische Kampfansage an die Besessenheit des spanischen Dokumentarfilms mit einer nostalgisch beleuchteten, mythologisch überhöhten Vergangenheit. „Adquiere su sentido completo en el enfrentamiento con este cine de lamentos por „tiempos mejores", de ausencias que se quieren transcendentales y de memorias vanas que dejan impune el presente" (García 2011).

Aus der Warte des Utopischen ist *Los materiales* ein radikaler, harter Bruch mit jedem Davor, ohne dass sich die Drei noch auf ein Danach hätten einigen können.

---

[210] García, Daniel (2010): Ankündigungstext anlässlich der Projektion von *Los Materiales* in der Reihe: Los límites del cine. Museo Nacional Reina Sofia 2010. Siehe Pressedossier *Los Hijos*.

> "Utopia means nowhere or no-place. It has often been taken to mean good place, through confusion of its firs syllable with the Greek eu as in euphemism or eulogy. As a result of this mix-up another word dystopia has been invented, to mean bad place. But, strictly speaking, imaginary good places and imaginary bad places are all utopias, or nowheres. [...] To count as a utopia, an imaginary place must be an expression of desire. To count as a dystopia, it must be an expression of fear" (Carey 1999: xi).

Mitten in dieser Konfusion um den Begriff der Utopie, den John Carey in der Einleitung zur Anthologie *The Faber Book of Utopias* beschreibt, sehe ich *Los materiales*.

Die pastorale Utopie als mythischer Nicht-Ort aus *El cielo gira* ist hier zu einem unheimlichen, angsteinflössenden Nicht-Ort verkehrt.

Man vergegenwärtige sich die Aufnahmen der spiegelnden Oberfläche des Sees, die dazu dient, ästhetische Bilder des Flimmerns und Reflektierens zu liefern, aber keinen Blick in die Tiefe zulässt. Und im Vergleich dazu die erste Sequenz aus *El cielo gira*: Alvarez filmt in einer ebenfalls statischen Aufnahme das Gemälde eines Staudamms, aus dem etwas auftaucht oder in den etwas verschwindet. Das Wichtige ist nicht die Oberfläche des Staudamms, sondern was sich darunter verbirgt und was, so wie zum Beispiel die archäologischen Relikte früherer Zeiten, manchmal an die Oberfläche gelangt und dann gelesen werden kann.

Hier in *Los materiales* kann erstens niemand Spuren lesen. Und zweitens besteht mutmaßlich auch gar kein Interesse daran. Das einzige was die Protagonist_inn_en interessiert, sind sie selbst. Selbstherrlich behandeln sie diese bedeutungsgeladene Landschaft als bloßes *Material* für ihre eigenen Experimente. Auch das Kollektiv, das diesen Nicht-Film bevölkert, ist mit anderen Worten nicht unbedingt eine einladende Gemeinschaft, sondern eigentlich sehen wir nur vier Egomanen, die jede/r für sich einem eigenen Plan nachgehen.

Abb. 68: Screenshots aus *Los materiales* (00:27:13) & *El cielo gira* (00:00:45).

Wie bei Dani Cuberta oder auch Elías León Siminiani scheint das, was übrigbleibt und wirklich wichtig ist, die Geste des Filmens selbst zu sein, das Sammeln von Bildern und Geräuschen, die Interaktion mit Menschen im Prozess. Elena Oroz (2010) vergleicht *Los materiales* mit *Dies d' Agost* (2006) von Marc Recha und *Paris#1* (2008) von Oliver Laxe. Nur sei

die Haltung von *Los Hijos* noch ausweichender.

Das Ergebnis – der Film – soll von jeglicher individueller Subjektivität gereinigt werden. Gleichzeitig bleibt paradoxerweise außer der subjektiven Wahrnehmung der 8 Kameraaugen keinerlei objektivierte Erkenntnis übrig.

Slavoj Zizek bezeichnet in einem Interview mit dem Standard die Struktur der heutigen Netzwerkkultur als „solipsistischen Kollektivismus“ (Zizek in Freund 2012): Jeder steht ständig mit anderen in Verbindung, ist aber trotzdem allein in seiner Blase. Das *Liquid Subject* wurde hier von einem neuen Bild abgelöst: ein zerpixeltes Element neben anderen, das wie in der Sequenz der Bootsfahrt über dem See rein an der Oberfläche bleibt. Auf einer streng formalen Ebene ergründen *Los hijos* mit diesem Film meinem Eindruck nach eine neue Form der Subjektivität innerhalb einer neuen, noch wenig erforschten Subjektkultur. Ihr Film ist künstlerisches Forschen auf sehr abstrahiertem Niveau. Die Erkenntnis liegt völlig im Auge des Betrachters oder der Betrachterin.

5 Conclusio

5.1 Evaluierung des Arbeitsprozesses

Ein Rückblick auf die mehr als fünf Jahre Arbeit an diesem Projekt führt mir erneut vor Augen, wie wenig geradlinig der Recherche- und Schreibprozess verlief. Alles begann mit der langwierigen aber anregenden Suche nach Filmen, die mit vielen Reisen und vielen Gesprächen verbunden war. Ausgehend von den Fallanalysen der schließlich ausgewählten Filme, haben mich meine Lektüren in die unterschiedlichsten Felder und auf unbekannte Territorien geführt. Während man an einer Doktorarbeit schreibt, führt man viele Gespräche über Arbeitstechniken und die besten Strategien, an ein so großes Projekt heranzugehen. Mein Zugang war explorativ und insofern mit vielen Umwegen und Sackgassen verbunden.

Mein erster Filter auf den Analysekorpus war aufgrund meines wissenschaftlichen Umfelds – und insbesondere durch Gespräche mit meiner Ko-Doktorandin Veronika Thiel – ein textanalytischer bzw. strukturalistischer. Dieser Forschungsphase entsprechen die Fallanalyse 2 zu *Bucarest, la memoria perdida* sowie das Theoriekapitel zu den Konsequenzen des Medienwechsels für das Genre Autobiografie. Ebenfalls in diesen ersten Monaten zwang mich die Thematik von Bucarest zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der radikalen Linken in Spanien und mit Fragen der historischen Aufarbeitung des Demokratisierungsprozesses.

Meine Recherchen im Bereich der *Performance Studies* und Theaterwissenschaft fanden zeitgleich mit der Redaktion der Fallanalyse 3 zu *Retrato* und der Fallanalyse 4 zu *Nadar, La memoria interior* und *La madre que los parió* statt. Wichtig war in diesem Moment, ein Vokabular zur Beschreibung des Nonverbalen und Körperlichen zu finden, das die Literaturwissenschaft nicht zur Verfügung stellte. Für diese Arbeitsphase war auch Marianne Hirschs (2002 & 2008) *Postmemory* Konzept eine entscheidende Entdeckung, die ich im Wesentlichen einem Interview mit Laia Quílez (vgl. 2008) und der Teilnahme an Virginia Villaplanas Workshop verdanke.

Lange zu hadern hatte ich damit, den sehr breiten und traditionsreichen Subjektbegriff so zu operationalisieren, dass er den Zwecken meiner Arbeit entsprach. Andreas Reckwitz Habilitation und Folgepublikationen (2006, 2010 & 2012) boten die lange gesuchte Antwort auf diese Frage

Die Besprechung von Rancières (2005) filmästhetischer Analyse von Godards *Histoires du Cinema* in einem Dissertand_inn_enseminar von Birgit Wagner und Jörg Türschmann führte mich zurück zur Medienwissenschaft, der Auseinandersetzung mit der Wahrheit hinter den Bildern (vgl. Steyerl und Didi-Huberman) und mit dem Archiv (vgl. Blümlinger 2009 & Weinrichter 2009) und von dort war es nicht weit zu allgemeinen medienphilosphischen

Auseinandersetzungen mit dem „Apparatus“ Kino im digitalen Zeitalter: *Postcinema*, Kino und Galerie, Kino und neue Räume (vgl. Dercon 2003 & Brea 2007).

Die große Erkenntnis (für mich) war: Vielleicht ist das Subjektive in der dokumentarischen Form gar nicht neu, sondern kommt nur aus einem Bereich, den ich nicht zum Dokumentarischen gezählt hätte. Was ich untersuchte, wurde mir immer klarer, hatte mit der Eigenlogik digitaler Medien allgemein zu tun. Aber wie den Medienwandel beschreiben? Auf Lev Manovichs *The Language of New Media* (2001) stieß ich spät, aber rechtzeitig und plötzlich wurde die Sache rund.

Ein Forschungsstipendium gab mir in den Sommermonaten 2012 die Möglichkeit, mich in der spanischen Nationalbibliothek in der spanischen Filmgeschichte zu vertiefen und auch die lange Vorgeschichte des heterodoxen Films in Spanien zu schreiben.

Ein letztes Bindeglied zwischen lokaler und globaler Filmkultur bot zuletzt James Begriffskreation des *Minor Cinema*, die gleichzeitig auch den hispanistischen und lokal orientierten Zugang zum autoethnografischen Dokumentarfilm rechtfertigt und begründet. Das Lokale ist gerade für Untergrund Filme, die auf einem sehr komplizierten Nährboden entstehen, sehr wesentlich: Die Produktions- und Arbeitsbedingungen, die Förderkultur, Infrastruktur und Netzwerke entscheiden, wer wie und wann Filme produziert und Aufmerksamkeit erhält. Hinzu kommen die Komponenten lokale Filmgeschichte – auch eine Filmszene ist ein gewachsenes System – und lokaler politisch-historischer Kontext. Ich denke dabei auch an Ereignisse, die die Kindheit der Regisseure und Regisseurinnen geprägt haben, wie *Transición*, Demokratisierung, wachsender Wohlstand, Krise und eine unaufgearbeitete Diktatur als Folge eines Bruderkriegs, die im Hinterkopf der Menschen nach wie vor sehr präsent ist, über die aber sehr lange nicht gesprochen wurde. Eine meiner spanischen Freundinnen ermahnt mich heute noch bei Diskussionen in Bars, dass man über Politik in der Öffentlichkeit nicht zu sprechen habe.

Dieses Buch versammelt – der langen Rede kurzer Sinn – sehr heterogene Perspektiven auf ein Thema, die aus der intensiven und sehr explorativen Auseinandersetzung mit Filmtexten und -kontexten entstanden sind, und gibt den vielen Umwegen eines Dissertandinnenlebens den Letztanstrich von Ordnung und Geplantheit.

Ein alltagsfüllendes Projekt wie dieses verschmilzt naturgemäß und nicht zuletzt auch stark mit dem eigenen Lebensverlauf und mit den Fragen, die man sich im eigenen Leben stellt. So sind die Früchte dieser Zeit, und das ist eigentlich das Beste an der Sache, immer nicht nur wissenschaftliche, sondern auch welche, die die eigenen Lebensentwürfe betreffen und in Frage stellen. Letzte Woche saß ich, ganz Kreativsubjekt, mit meinem Laptop in einem Wiener Kaffeehaus und arbeitete an diesem Text. Da betrat ein alter Bekannter das Cafe, den ich schon seit längerem nicht mehr gesehen hatte. Er, Techniker von Beruf, stellte mir

die bei Geisteswissenschaftler_inne_n gefürchtete Frage, was denn nun bei meiner Arbeit eigentlich herausgekommen sei. Was ich denn herausgefunden habe?

Meine erste Antwort darauf ist immer folgende: Mehr leben und weniger denken. Der Sinn entwickelt sich aus dem Tun. Die Form, das *Wie*, bestimmt das *Was.*

Diese Erkenntnis klingt unspektakulärer als sie ist und führt direkt zu einer meiner zentralen Forschungsfragen nach der Funktion des Utopischen in autobiografischen, subjektiven Dokumentarfilmen. Auch das Utopische wird heute – hier bündeln sich unterschiedliche Forschungsperspektiven auf mein Thema zu einer zentralen Erkenntnis – in der Form und im zunächst beinahe absichtlosen (Kollektiv)experiment mit Erfahrungen und Emotionen gesucht, die erst dann möglicherweise zu revolutionären Inhalten führen.

Mit Worten der US-amerikanischen Filmemacherin, Performancekünstlerin und Schriftstellerin Miranda July: „What matters is not to understand the world, but to change it“.

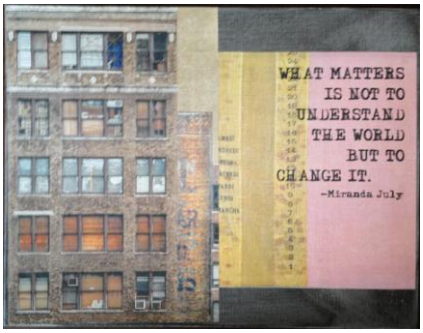

Abb. 69: *Facebook* Seite von Miranda July.

Abb. 70: Virales Foto auf *Facebook*, Quelle unbekannt.

5.2 Überblicksdarstellung der Forschungsergebnisse

Wie in der Einleitung dargestellt, stand die Untersuchung neuer Subjektivitäten im Dokumentarfilm im Zentrum des Forschungsvorhabens. Während der Arbeit daran ist das „ich“ im Dokumentarfilm von der Ausnahme zu einer Konvention und *Effet du Réel* wie die wackelnde Handkamera im *Direct Cinema* geworden.

Zentrale Frage war: Was hat die subjektive Wende im spanischen Dokumentarfilm hervorgerufen? Weitere Folgefragen waren: Wie setzen sich die Filmemacher_innen in Verhältnis zur familiären und kollektiven Vergangenheit? Welcher Rolle spielt insbesondere im digitalen Dispositiv die Narration als Modell der Welterfassung? Wenn Identität nicht mehr an Erzählung gebunden ist, was kommt danach? Und schließlich: Wie positionieren sich *1st Person* Filme zu den utopischen Ansprüchen des Dokumentarfilmgenres?

Über diese Fragen habe ich gedanklich das Dreieck Subjekt – Medium – Gesellschaft gelegt. Entscheidend erschien mir die Wechselwirkung zwischen dem in den Dokumentarfilmen selbst durch Form und Inhalt repräsentierten Subjekt mit den lokalen und globalen Subjektivierungsformen des aktuellen Kreativitätsdispositiv einerseits und der Eigenmacht

des digitalen Medienapparats andererseits. Der autoethnografische Film ist eine Selbsttechnik, die alle anderen Lebensbereiche, sowie das Selbstverständnis zeitgenössischer Subjekte reflektiert. Die Filme sind nicht nur individueller Spiegel für den/die Künstler_in, sondern zugleich Fenster auf eine Zeitgenossenschaft, auf die Konstruktionsweisen und Praktiken eines Subjekttyps und seiner Antisubjekte. Chanan (2007), Català (2010), Aufderheide (2000) oder Renov (2004) sind wie ich der Meinung, dass der Dokumentarfilm aufgrund der großen Bandbreite und Freiheiten des Genres ein besonders geeignetes Untersuchungsobjekt für diese neuen Formen des Subjektiven ist.

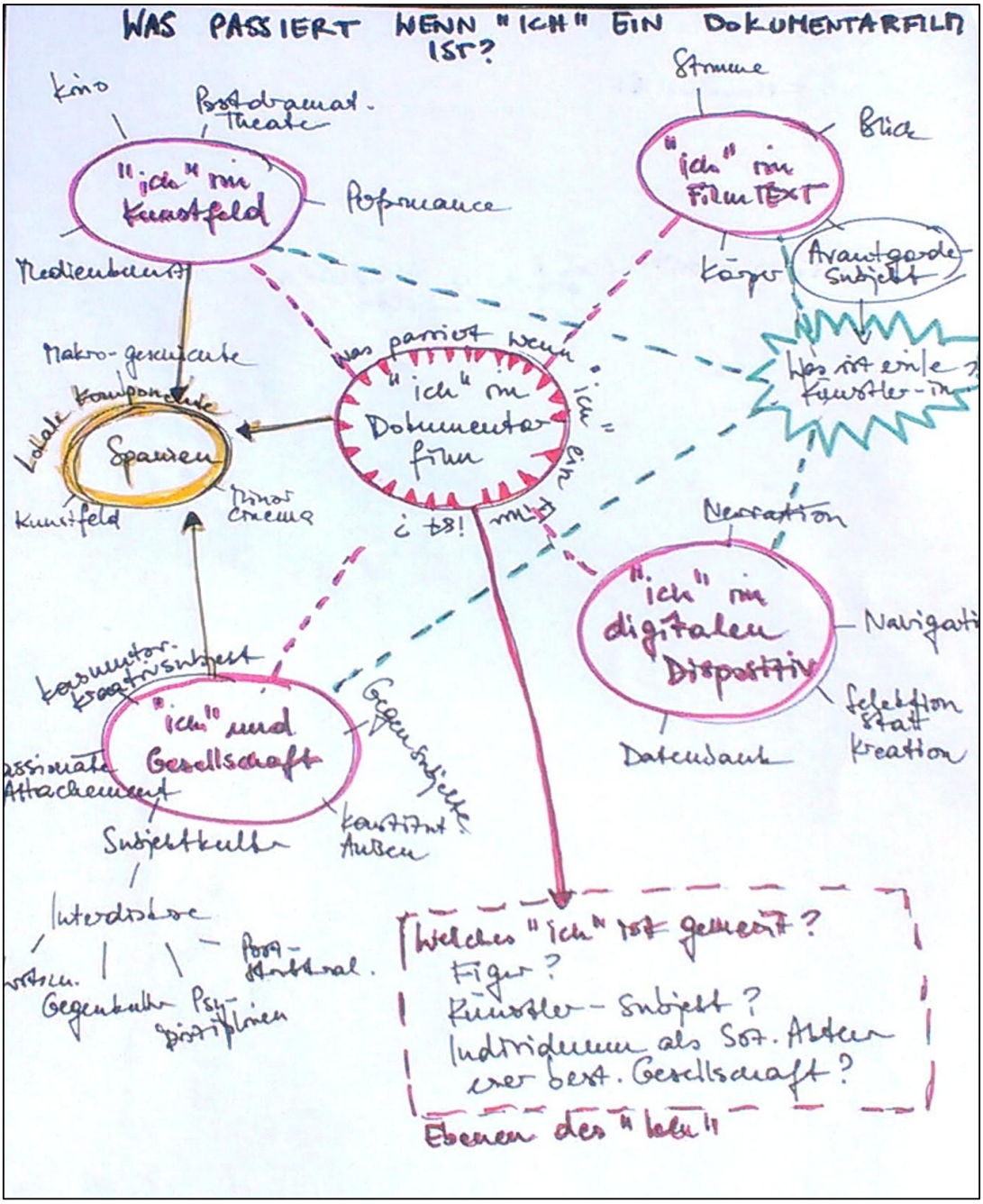

Abb. 71: Überblicksdarstellung der Dissertation als Mind-Map.

Die Frage „Was passiert, wenn Ich ein Dokumentarfilm ist?“ (Bergala 2008) beantworte ich

aus verschiedenen Perspektiven, die verschiedenen Schritten im Arbeitsprozess entsprechen und die Entwicklung des Korpus der analysierten Filme hin zu immer offeneren, assoziativeren Formen abbilden.

Ansatzpunkte – anschliessend an Abb.71 – waren folgende:

(1) die Charakteristika des Dokumentarfilms im postkinematographischen Dispositiv,

(2) Auswirkungen des Medienwechsels von der Literatur in den Film auf das im Text produzierte Subjekt,

(3) Autoethnografie und Experimentelle Ethnografie als Alternativkonzepte, die eine Brücke zwischen sozialem Auftrag und ästhetischem Experiment bilden,

(4) ein Exkurs auf die *Performance Studies* und das Postdramatische Theater, zur Entwicklung weiterer Kriterien einer Untersuchung der künstlerisch-ästhetischen Auseinandersetzung mit dem Nonverbalen und Körperlichen,

(5) die Frage, wie die digitale Medienrevolution den Film und das zeitgenössische Subjekt verändert hat,

(6) die Frage nach den Charakteristika der Subjektkultur, innerhalb derer autoethnografische Filme als Selbsttechnik genutzt werden, deren Produkt und Spiegel sie sind,

(7) zuletzt auch die Untersuchung der lokalen Komponente des globalen Phänomens innerhalb und außerhalb des Kunstfelds. Insbesondere standen hier neben einer Revision der „Subtramas“ der spanischen Dokumentarfilmgeschichte die spanische Erinnerungspolitik und die Revision des Demokratisierungsprozesses im Kontext der aktuellen Wirtschaftskrise im Fokus.

Gründe für den *Inward Turn* des Dokumentarischen sind, alle diese Ebenen überblicksartig zusammengefasst, folgende:

Gesellschaftliche Gegenbewegungen der 1960er Jahre haben das Politische auf das Private ausgedehnt (vgl. Lane 2002). Auch die Institutionalisierung des Therapiediskurses hat einen wichtigen Anteil: Die Familie gilt dem Kreativsubjekt einerseits als Ursprung des Selbst, andererseits als Institution, die man genau erforschen muss, um sich letztlich von ihr befreien zu können und so zu einem optimierten, gesunden Selbst zu finden (vgl. Illouz 2009; Reckwitz 2006). Autoethnografie ist in diesem Sinn eine Form des therapeutischen Exorzismus, wie ich insbesondere im Kapitel 4.5. zu *Retrato* ausführe. Kamera und Drehsituation dienen als Auslöser und Mittler einer „Aufarbeitung“, die ohne den Filmdreh nicht stattgefunden hätte (vgl. *Technoanalysis* bei Renov 2004).

Virginia Villaplanas Methode der *Mediabiografía* schließt hier an, versucht aber den therapeutischen Ansatz an eine kollektive Ebene rückzubinden: Nicht die Geschichte kontrolliert mich, sondern ich lerne meine Rolle im kollektiven Gefüge verstehen und kann mich so von ihr befreien (vgl. dazu insbesondere *Nadar*, *La memoria interior* oder *La madre que los pa-*

rió). Wie Torreiro (2010) ausführt, sind die 2000er Jahre im spanischen Dokumentarfilm davon geprägt, die Alltagsgeschichte des Post-Bürgerkrieg Spaniens in archäologischer Detailarbeit freizulegen: Die *Inframemoria* (vgl. Naharro Calderón 2005) der spanischen Gesellschaft soll ans Licht gebracht werden.

Der autoethnografische Dokumentarfilm ist in Spanien ein Raum, nach den Bodensätzen der Zeitgeschichte zu forschen und nach unterschwelligen Kontinuitäten zu fragen, die der hegemonialen *Supramemoria* widersprechen. Der Vergangenheit wird Ende der 2000er Jahre, im Gegensatz etwa zum Kino der Ursprünge des beginnenden Jahrtausends, nicht mit Nostalgie begegnet. Es dominiert vielmehr die Suche nach vergessenen Handlungsanleitungen für das Heute. Die Gegengeschichte zu institutionalisierten Bildern der medialisierten *Memoria kich* (vgl. López 2006) soll in einem historischen Moment zurückerobert werden, wo Spanien vor den Trümmern seiner Leiterzählungen steht, die das Land seit Francos Tod geprägt haben.

Ein Blick auf die „vergessenen" Filme der nationalen und internationalen Filmgeschichte zeigt außerdem, dass auch in der Filmgeschichtsschreibung manche Kontinuitäten aufgrund von Disziplingrenzen und mangelnder, vordigitaler Verfügbarkeit von *Minor Cinema* (vgl. James 2005) nicht dargestellt wurden: Die Geburtsstunde des Dokumentarfilms vereint von Beginn an ein viel heterogeneres Spektrum an Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit Wirklichkeit, als das Alltagsverständnis der dokumentarischen Form (durch das Fernsehen) uns glauben lassen würde.

Der Dokumentarfilm ist von Beginn an genauso narrativ, wie politisch, wie subjektiv, wie antiobjektivistisch**.** Heute ist ein Ansatz der Filmwissenschaft, zu dem auch diese Arbeit beitragen soll, die *subtramas* der Filmgeschichte herauszuarbeiten.

Auf lokaler Ebene habe ich gezeigt, dass der subjektive, performative oder autoethnografische Dokumentarfilm in Spanien durch regionalpolitische Förderinteressen und zwei Masterstudiengänge spezielle Förderung erfahren hat, was die Produktion künstlerischer Auseinandersetzungen mit der Rolle des *Postsujeto* (vgl. Català/Viverós 2010) angekurbelt hat. Dabei ist eine Verschiebung von der Förderung von Dokumentarfilmkino im Sinne der Philosophie des *Master en Documental de Creación* der Universidad Pompeu Fabra hin zur institutionellen Unterstützung für selbstproduziertes *Do-it-yourself* Kino zu beobachten. Dieser Trend ist durchaus auch kritisch zu sehen, weil hier wieder das Kunstfeld von politischen Interessen in einem Hochkrisenland kolonisiert wird. Künstler_innen wie Andrés Duque oder *Los hijos* verkörpern trotz ihrer subkulturellen Verortung das gesellschaftliche Leitmodell des Kreativsubjekts, dem überspitzt gesagt Selbstverwirklichung als Lohn genug ist, das unabgängig und frei von Zwängen agiert, damit aber trotzdem zumindest auf einer symbolischen Ebene erfolgreich ist.

Kreativität, als Ideal, ist einerseits sehr ich-bezogen definiert, andererseits wird aber die Gruppe als Kreativitäts- und Selbstverwirklichungsmotor gesehen, in der man sich selbst „spürt“, wahrnimmt und über Konflikte mit anderen weiterentwickeln kann. Auch das könnte eine Erklärung für ein Verstärktes nach außen Tragen persönlicher und intimer Thematiken sein, wie es in sozialen Medien praktiziert und normalisiert wird. Ich verweise erneut auf Slavoj Zizeks Begriffsprägung des sollipsistischen Kollektivismus (in: Freund 2012) und auf Reckwitz (2012) Darstellung der inneren Widersprüche des Kreativsubjekts *(vgl. Kap. 3.6.3)*.

Das Stichwort *Do-it-yourself* ist eine Überleitung zur Rolle, die Neue Medien und die Digitalisierung für die bearbeitete Fragestellung spielen: Neue Technologien ermöglichen es im Sinne von Astrucs Idee der *Caméra Stylo* (1948) immer näher und unmittelbarer zu filmen. Erfahrung und ihre filmische Verarbeitung ereignet sich nahezu synchron, wie die Arbeit von Andrés Duque zeigt. Eine *Corporeality* nimmt im autoethnografischen Dokumentarfilm Gestalt an.

Der Erfahrungsbegriff und die Rolle des Körpers wurden darüber hinaus innerhalb und außerhalb des Kunstfelds im Zuge der Ästhetisierung der Gesellschaft allgemein aufgewertet. Die Eigenlogik neuer Medien, ist die These, favorisiert eine subjektive Perspektive und naturalisiert sie gleichsam.

Zur Erinnerung, Manovich (2001) arbeitet folgende zentrale Charakteristika des digitalen Dispositivs heraus: (1) Auf Ebene der Produktion entfernt sich das Kino von der Fotografie und nähert sich der Malerei an. Von der Orientierung an von analogen Medien geprägten Wahrnehmungskonventionen geht der Trend in Richtung eines *Emotional Realism.* (2) Auf der Ebene des Texts wird die Narration durch die Datenbank als dominante Ordnungsstruktur abgelöst. (3) Die Navigation wird zum zweiten Ordnungsprinzip, demzufolge die „Subjektive Perspektive“ des Videospiels generalisiert und naturalisiert wird.

Das Publikum wird vom Zuseher zum Mitproduzenten der Handlung. Die Selbsteinschreibung in den filmischen Text findet von Seiten der Filmemacher_innen und von Seiten des Publikums statt (vgl. Brandstetter 1998). Auch als Folge der Digitalisierung wird der Wahrheitsanspruch an das Bild als Dokument durch einen ethischen Wahrheitsanspruch ersetzt, für den der/die Filmemacher_in mit seiner/ihrer Person, seinem/ihrem Körper und seinen/ihren Erfahrungen einsteht. Alle diese Faktoren zusammengenommen bewirken, dass die Autoethnografie als Film – textlich und formal – als natürlicher Endpunkt der Entwicklung des Dokumentarfilms erscheint (vgl. Russel 1999).

Sie produziert ein ein fragmentiertes, flüssiges Subjekt „im freien Fall“: Nicht Chronologie, sondern die Gleichzeitigkeit verschiedener Kanäle des Ichs, die sich auch wiedersprechen können, ist charakteristisch.

So ist sowohl auf formaler, als auch auf Ebene der Subjektkonsitution die Datenbank die Strukturierungsform, die dem *Postsujeto* (vgl. Català/Viverós 2010) möglicherweise mehr entspricht, als die Narration. Die Datenbank unterteilt die Welt in *Items*, weigert sich aber, sie zu ordnen. Eine Narration dagegen sortiert auf den ersten Blick ungeordnete Elemente in eine Struktur von Ursache und Wirkung. Erzählung und Datenbank stehen also für unterschiedliche Weltmodelle.

Die Möglichkeiten eines anti-narrativen Kinos der Datenbank werden gerade erst getestet – siehe *Duque, Cuberta* oder *Los hijos*. Zugleich ist diese Verschiebung ein weiterer Grund für die Neuentdeckung der historischen Avantgarden, die mit analogen Mitteln Vorläufer des Datenbankkinos produziert haben. Verbunden mit den erwähnten Entwicklungen ist eine Privilegierung des Experiments mit der Wirkung der einzelnen Bestandteile des Filmtexts und eine „Ästhetik der Lücke“: Zwischen den Bildern, in den Leerstellen des audiovisuellen Texts, findet sich Raum für das Utopische, das aber wie in der Urdefinition des Begriffs ein Nicht-Ort bleibt, der erst definiert werden muss.

5.3 Ausblick

Vor kurzem wurde mir von einer Freundin nahegelegt, John Berger zu lesen. Sein berühmtes Buch *Ways of Seeing* beginnt mit folgenden Worten:

> “Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak. But there is also another sense in which seeing comes before words. It is seeing which establishes our place in the surrounding world; we explain that world with words, but words can never undo the fact that we are surrounded by it. The relation between what we see and what we know is never settled. Each evening we *see* the sun set. We *know* that the earth is turning away from it. Yet the knowledge, the explanation, never quite fits the sight” (Berger 1972:7).

Für mich war die Welt immer in Worte zu fassend. In den letzten fünf Jahren habe ich die Bandbreite des Visuellen entdeckt und begonnen den Worten – im positiven Sinn – zu mißtrauen. Der Weg zu dieser neuen Sichtweise führte über die Filme, die ich in den vorangegangenen Kapiteln besprochen habe. Das *Punto de Vista* Festival 2010 war eine Schlüsselerfahrung für diese Entdeckung der Bilder.

Ich komme am Ende dieser Arbeit wieder zurück auf mein Gespräch mit Jean Pierre Rehm zurück, das ich schon in der Einleitung erwähnt habe. Ich erinnere an folgende Aussage Rehms: Es sei die Pflicht des Kinos „de rendre aux gens la complexité de leurs vies“ – den Menschen die Komplexität ihres Lebens zurückzuerobern. Wie meine 6 Fallanalysen und der 1 Selbstversuch gezeigt haben, verfolgen diese Projekte in unterschiedlichen Ansätzen und teilweise in durchaus politischer Absicht genau dieses Ziel.

Wie ich ebenfalls gezeigt habe, ist diese Idee nicht neu, sondern hat ihren Ursprung in den lange etwas verschütteten Avantgarden, in den Filmen von Tziga Vertov oder Jean Vigo

zum Beispiel: Die Kunst ist ein politisches Instrument, verfolgt einen sozialen Auftrag, aber ohne aufzuhören, deshalb Kunst zu sein und die Wirklichkeit in ihrer Darstellung zu manipulieren und zu verfremden. Genau das ist ihre Qualität.

Den Menschen die Komplexität ihres Lebens zurückzugeben verstehe ich auch als Anregung, dass möglicherweise lineare Erzählungen und Storytellingstrukturen nicht mehr (oder noch nie?) unserer Lebensrealität entsprechen. Das psychologisierte Drehbuch, das Identität als Narration und das Subjekt als kohärent, klar und stabil darstellt, so es sich einmal selbst gefunden hat, ist möglicherweise nicht die einzige Form, unseren Alltag im Kino zu repräsentieren.

Wenn wir das Kino für andere Darstellungen öffnen – was mit den Eigenschaften des digitalen Bildes zusammenhängt, mit der Konvergenz zwischen Kino und Kunstfeld und der Migration von Kino in andere Räume, kurz mit dem postkinematografischen Dispositiv –, entsteht ein Raum für das bereits erwähnte flüssige Subjekt, oder ein Subjekt im freien Fall, wie uns mehrere Bilder in *Color perro que huye* von Andrés Duque suggerieren, die schwimmende Gestalt Carla Subiranas in *Nadar* oder die junge Frau, die in Elías León Siminianis *Límites:primera persona* von der Kuppe einer Sanddüne verschluckt wird.

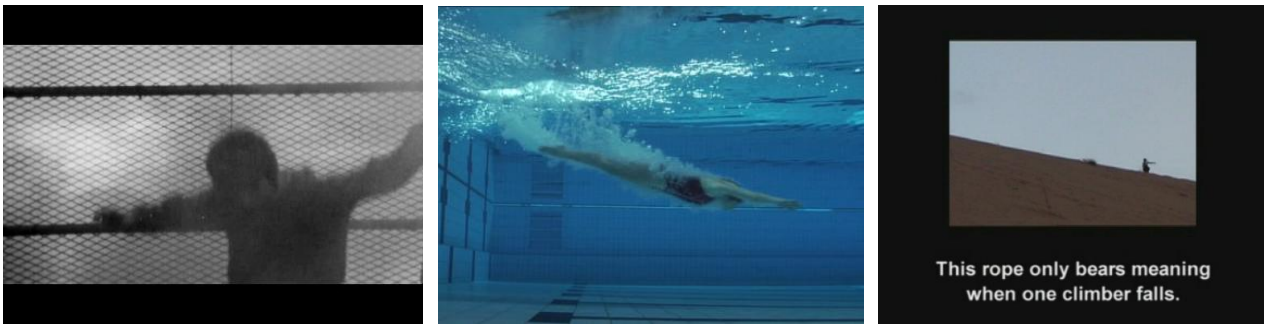

Abb. 72: *Color perro que huye* (00:03:12); *Nadar* (00:01:59); *Límites:primera persona* (00:03:10).

Damit in Zusammenhang steht eine andere Deutung von Konzepten wie Identität, Nationalität, Subjektivität, Utopie oder Politik.

An dieser Stelle verbindet sich das Zitat aus John Bergers *Ways of Seeing* mit Jean Pierre Rehms Liebeserklärung ans Kino: Ich beziehe mich auf die möglichen Utopien, die das Bild und die visuelle Sprache beinhalten können, die sich nicht dem Wort oder der Erzählung unterwerfen, so wie es Jean Luc Godard auch in *Histoires du Cinema* experimentiert.

Anlässlich der Ausstrahlung seines Films *Ensayo final para utopia* sagt Andrés Duque in einem Interview:

> En cada película me enfrento a un viaje incierto, donde ocurren cosas que no tenía planteadas, y que cambia en función de cómo me afecten los problemas que la vida me va poniendo. Por eso siempre mantengo abiertas todas las posibilidades. Y estoy contento, porque he llegado a donde quería: a una escritura cinematográfica que llevo a cabo a diario, y que va mutando, que se ve afectada por lo que me sucede (Duque, in: De Pedro 2012a).

Der Film, der während langer Phasen auf das Wort und den Ton völlig verzichtet, ist das Produkt einer Reise des Regisseurs nach Mozambique, wo Duque untersuchen wollte, was 36 Jahre nach der Unabhängigkeit von den revolutionären Utopien geblieben ist. Aber während er an dem Film arbeitete, starb sein Vater und der Film wurde zu einem Instrument seiner Trauer. Die Form selbst wird zum Dokument eines augenblicklichen Lebensgefühls.

Ich verstehe insbesondere die aktuellsten der besprochenen autoethnografischen Filmproduktionen als mögliche Antworten auf Hito Steyerls (2008) Frage, wie heutzutage ein kritischer Dokumentarismus aussehen könnte.

Ich erinnere an ihre vier Thesen, die rund um die Frage nach der Verwendung des Bilds und des Archivs im aktuellen Dokumentarfilm kreisen: (1) Früher repräsentierte das Dokumentarische ein Bild der Welt. Heute repräsentiert der Dokumentarfilm die Welt als Bild. (2) Die Zweifel an der Referentialität des Bilds in Zeiten seiner Manipulierbarkeit und Überproduktion haben trotzdem den Glauben an das Bild nicht geschwächt. (3) Tatsächlich hat es allerdings eine Verschiebung vom dokumentarischen Sehen, zum dokumentarischen Fühlen gegeben. Es sind nicht mehr die Nüchternheitsdiskurse, die den Dokumentarfilm definieren, sondern das Publikum soll an Gefühlen und Erfahrungen teilhaben können. (4) Die Wahrheit der Bilder ist dennoch nicht verschwunden, sondern enthüllt sich auf Ebene der Form. Es wird angezweifelt, dass das dokumentarische Bild die Realität repräsentiert, aber auf jeden Fall dokumentiert und erinnert es seine Produktionsbedingngen. Als ich *Color perro que huye, Ensayo final para utopia*, *Los materiales* und andere *Postdocumentaries* sah, verstand ich, was mit der Repräsentation der Welt als Bild gemeint war. Die Bilder nehmen eine Eigendynamik an und schaffen ein eigenes Universum, das vielleicht mehr die Zukunft, als die Gegenwart repräsentiert. Die Antwort Steyerls auf die Frage nach der Gestalt eines kritischen Dokumentarfilms führt in die gleiche Richtung:

> “Nur aus der Perspektive der Zukunft können wir eine kritische Distanz zurückerlangen, einer Zukunft, die Bilder aus der Verwicklung in Herrschaft entlässt. In diesem Sinne darf kritischer Dokumentarismus nicht das zeigen, was vorhanden ist – die Einbettung in jene Verhältnisse, die wir Realität nennen. Denn aus dieser Perspektive ist nur jenes Bild wirklich dokumentarisch, das zeigt, was noch gar nicht existiert und vielleicht einmal kommen kann“ (Steyerl 2008:15f.).

Die analysierten autoethnografischen Filmproduktionen verzichten, je aktueller sie sind, tendenziell auf Erzählung und erforschen die Eigenmacht der Bilder, die durch ihre Manipulation und mittels Montage freigelegt werden soll.

Wie Manovich in *The Language of New Media* (2001) darstellt, bietet das digitale Bild im Vergleich zum analogen Bild alternative Möglichkeiten, die aktuelle Welt zu repräsentieren. Nicht umsonst wird Tziga Vertov heute wiederentdeckt. Seine dokumentarische Wahrheit entspricht mehr dem digitalen Universum als dem *Fly on the Wall* Dokumentarismus des

Fernsehens und der Reportage: Die Kamera ist das Instrument, um eine Realität zu enthüllen, die „realer“ ist als unsere Alltagswahrnehmung. Verbunden mit diesem Umstand ist die Betonung der emotionalen und sinnlichen Qualität des Kinos.

Neben dem Bild ist das Archiv ein zweites Feld, in dem die besprochenen Filmemacher_innen experimentieren. Steyerl (2008:34 ff.) reinterpretiert einen berühmten Text Alan Sekulas, *The Body and the Archive* (1986), und unterscheidet zwischen zwei möglichen Territorien der Bilder im Archiv, das heisst zwei Möglichkeiten, Dokumente zueinander ins Verhältnis zu setzen.

Im ersten Territorium steht das Bild im Kontext einer klassischen Informationsarchitektur, bestimmt von Konzepten wie Nation, Tradition, Identität. Im zweiten Territorium entspricht das Archiv mehr einer Landschaft, die von Kapital- und Begehrensflüssen geformt wurde. Sie befindet sich in einem permanententen Rekontextualisierungsprozess. Das Bild ist hier keine Spur, sondern ein affektiv besetztes Ikon.

Die Frage der Macht wird in beiden Territorien auf unterschiedliche Weise verhandelt: im ersten in moderner, im zweiten in postfordistischer Weise. Die postfordistische Form, Bilder zu organisieren, produziert keine Geschichte und auch keine Erzählung mehr, sondern Emotionen. Sie ästhetisiert die Vergangenheit und verfremdet sie.

Die Arbeit von Andrés Duque, um nur ein Beispiel zu nennen, lässt sich klar im zweiten Panorama situieren. In seiner Erinnerungsbank vermischt sich alles mit allem, Popkultur mit dem Kanon des Kinos, mit eigenen Filmen etc. Der „Erinnerungspalast“ (vgl. Steyerl 2008), der von dieser Organisationsform des Archivs generiert wird, ist nicht wie im ersten Fall ein stabiles Gebäude, sondern eine schwankende Gestalt, die sich ständig bewegt – undefiniert wie der katalanische Ausdruck *Color gos com foig*.

Ein anderer wichtiger Aspekt dieser Typologie betrifft Fragen des Eigentums: Während die Bilder im ersten Territorium von einer öffentlichen Institution verwaltet werden, beobachtet man im Zweiten – so Steyerl (ebda.) – eine doppelte Privatisierung: Auf ökonomischer Ebene ist eine Privatisierung der Öffentlichkeit durch große Kommunikationskonzerne zu beobachten. Auf Ebene des Inhalts sehen wir, dass aus bereits genannten Gründen ein großer Bedarf nach der Veröffentlichung des Privaten, Intimen und Persönlichen gibt. Das hat auch mit der Demokratisierung der Produktionsmittel und der Informationsinfrastruktur durch die Digitalisierung und durch Web 2.0 zu tun. Wir alle können filmen und unsere Bilder, Kommentare und Meinungen ins Internet stellen. Die Arbeit von Andres Duque oder von *Los hijos* ist eine Reflexion der doppelten Privatisierung der Öffentlichkeit und der politischen, utopischen und distopischen Konsequenzen dieser Entwicklung.

Die besprochenen Filmemacher_innen befinden sich im Zentrum dieser Veränderungen: Wegen der Art und Weise, wie sie ihre Filme produzieren und drehen – also auf Ebene des

Avantgardesubjeks oder Kreativsubjekts, das sie repräsentieren. Zweitens wegen ihrer Herangehensweise an das Kino, die eine Subjektivität produziert, die verdeutlicht welchen Einfluss die Produktionsform auf die Selbsttechniken des Subjekts ausübt, seine Form über sich nachzudenken und das gesellschaftliche Verständnis aktueller Subjektivations-prozesse.

In *Los materiales*, dem Endpunkt meiner Fallanalyse, wurde das positiv besetzten *Liquid Subject* aus *Nadar, La madre que los parió* oder *Color perro que huye* dystopisch verkehrt: Subjekte stehen wie ein zerpixeltes Element neben anderen, deren Repräsentation wie in der Sequenz der Bootsfahrt über dem See rein an der Oberfläche bleibt. Eine neue Form der Subjektivität innerhalb einer neuen, noch wenig erforschten Subjektkultur ist im Entstehen, die in den unterschiedlichsten Kampfzonen der Untersuchung harrt.

Abb. 73: *Color gos com foig.*

6 Literaturverzeichnis

6.1 Filmografie

6.1.1 Autoethnografische Filme

6.1.1.1 Langfilme

Aliaga, Adán: *La casa de mi abuela*. 2005.

Alvarado, Alejandro/ Barquero, Concha: *Pepe, el andaluz*. 2012.

Álvarez, Mercedes: *El cielo gira*. 2004.

Baur, Pablo: *Los pasos de Antonio*. 2007.

Berger Hertz, Germán: *Mi vida con Carlos*. 2010.

Costa, Renate: *Cuchillo de Palo*. 2010.

De Sousa, Ion: *True Love*. 2011.

Duque, Andrés: *Color perro que huye*. 2011.

Duque, Andrés: *Ensayo final para Utopía*. 2012.

García, Pablo: *Fuente Álamo, la caricia del tiempo*. 2002.

Guerín, José Luis: *Guest*. 2010.

Gurgui, François: *Le Temps et la Distance*. 2001.

León Siminiani, Elías: *Mapa*. 2012.

Los hijos: *Los Materiales*. 2010.

Millares, Juan Miguel: *Cuadernos de contabilidad de Manolo Millares*. 2005.

Miñarro, Lluis: *Familystrip*. 2009.

Laxe, Oliver: *Todos vos sodes Capitans*. 2010.

Pérez García, Lupe: *Diario Argentino*. 2006.

Pagán, Alberte: *BS.AS*. 1999-2006.

Recha, Marc: *Dias de agosto*. 2006.

Ruiz, Carlos: *Retrato*. 2005.

Solé, Albert: *Bucarest, la memoria perdida*. 2008.

Online: http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-documentales-de-culturales/documentales-culturales-bucarest-memoria-perdida/489821 (26.6.2013).

Subirana, Carla: *Nadar*. 2008.

6.1.1.2 Kurzfilme (4-60')

Baur, Pablo: *El conserje*. 2010.

Córdoba, Juan Vicente: *Yo soy de mi barrio*. 2002.

Cuberta, Dani: *Qué hago yo aquí?* 2007.

Cuberta, Dani: *La historia de mi vida*. 2010.

Online: http://vimeo.com/12450528 (26.6.2013).

Cuevas, Raúl: *Con Sandra*. 2010.

Online: http://vimeo.com/28725167 (26.6.2013).

Duque, Andrés: *No es la imagen es el objeto*. 2008.

Online: http://www.andresduque.com/noslimagesp.html (26.6.2013).

Irigoyen, José: *El horizonte artifical*. 2007.

Jiménez Neira, Inma: *La madre que los parió*. 2008.

Online: http://vimeo.com/26161110 (26.6.2013).

Lacuesta, Isaki: *Resonanciès Magnetiques*. 2003.

León Siminiani: *Límites:1era Persona*. 2008.

Online: http://vimeo.com/13967386 (26.6.2013).

Locatelli, Sergio/Schoenecker, Sean: *It's in your eyes*. 2011.

Mantilla, Sebastián: *El capitán*. 2007.

Misis, Luis: *Amor San Juan*. 2006

Molina, Alejandra: *No tiene sentido….estar haciendo así cada rato sin sentido*. 2007.

López Lloret, Joan. *Autoretrat*. 2008.

Ramos, Laia: *Vida por venir*. 2006.

Ramos, Laia: *Sempre una estranya*. 2008.

Online: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=1100 (26.6.2013).

Reinón, Laura: *Vanesa i Amadeu*. 2010.

Online: http://vimeo.com/26383631 (26.6.2013).

Royo, María: *Rediscovering Pape*. 2009.

Online: http://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/9598/Rediscovering-Pape (26.6.2013).

Ruesga, Sandra/ Juan Barrero/ Guillem López/ Elia Urquiza/Raúl Cuevas/Mónica Rovira. *Entre el dictador i jo*. Spanien 2005.

Ruido María: *La memoria interior*. 2002.

Online: http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=194 (26.6.2013).

Serra, Imma: *O meu germà és carnisser*. 2010.

Online: http://vimeo.com/9267890#at=0 (26.6.2013).

Torregrosa, Jorge: *Detesto el sentimentalismo barato*. 2003.

Tur, Jorge: *Diario Ruso*. 2010.

Online: http://vimeo.com/18272872 (26.6.2013).

Verdès, Francina: *Ja tornes a gravar*. 2008.

Viscarret, Felix: *Dreamers*. 1998, 10'.

Online: http://www.felixviscarret.com/dreamers.html (26.6.2013).

Zafra, María: *El recolector de recuerdos*. 2010, 16'.
Online: http://vimeo.com/61707666 (26.6.2013).
Zafra, María: *Memorias, norias y fabricas de lejía*. 2011, 17'.
Online: http://vimeo.com/61008692 (26.6.2013).

Correspondencias/Correspondenciès (2005-2011): Isaki Lacuesta & Naomi Kawase (2008-2009); José Luis Guerin & Jonas Mekas (2009-2011); Víctor Erice & Abbas Kiarostami (2005-2007); Albert Serra & Lisandro Alonso (2011); Jaime Rosales & Wang Bing (2009-2011); Fernando Eimbcke & So Yong Kim (2011).

6.1.2 Werkverzeichnis der Filmemacher_innen aus den Fallanalysen

Álvarez, Mercedes:

- *El viento africano*. 1997.
- *Mercado de futuros*. 2011.

Berger, Hertz, Germán (http://vimeo.com/user3900146):

- *Viaje a Narragonia*. 2003.
- *Todo lo sólido. 2001.*

Cuberta, Daniel (www.danielcuberta.com):

- *El hombre invisible*. 2004.
- *Cuaderno de Biella*. 2004.
- *Cuaderno de Concepción N°9*. 2005.
- *La historia de mi vida*. 2010.
- *Pequeños ataques al corazón*. 2011.
- *La historia más triste*. 2011.

Duque, Andrés (www.andresduque.com):

- *Iván Z*. 2004.
- *Paralelo 10*. 2005.
- *Landscapes in a Truck*. 2006.
- *Life between Worlds not in fixed Reality*. 2008.
- *All you Zombies*. 2008.

Jiménez Neira, Inma (http://lamadrequelosparioeldocumental.blogspot.co.at/).

León Siminiani, Elías (http://vimeo.com/user3873970):

- *Conceptos clave de la vida moderna: La oficina* (1998); *El permiso* (2001); *Digital* (2004); *El tránsito* (2008).
- *Dos más*. 2001.
- *Archipiélago*. 2003
- *Ludoterapia*. 2007.

- *El premio*. 2010.
- *Los orígenes del Marketing*. 2010.

Los hijos (www.loshijos.org):

- *El sol en El sol del membrillo*. 2008.
- *Ya viene, aguanta, riégueme, mátame*. 2009.
- *Circo. 2009.*
- *Tarde de verano. 2010.*
- *Evacuación. 2011.*
- *Enero 2012, (ó la apoteosis de Isabel la Católica). 2012.*

Miñarro, Luis (www.eddiesaeta.com):

- *Blow Horn*. 2009.
- *101: Manoel de Oliveira as seen by Luis Miñarro. 2012.*

Ruido, María (www.workandwords.net):

- *La voz humana*. 1997.
- *Hansel y Gretel*. 1997
- *Cronología*. 1997.
- *Tiempo Real.* 2003
- *Ficciones Anfibias.* 2005.
- *Plan Rosebud 1: La escena del crimen*. 2008.
- *Plan Rosebud 2*: Convocando a los fantasmas. 2008.
- *Zona Franca*. 2009.
- *Lo que no puede ser visto debe ser mostrado*. 2010.
- *ElectroClass*. 2011.

Solé, Albert (www.minimalfilms.com):

- *El sueño del agua*. 2004.
- *Al final de la escapada*. 2010.
- *Los recuerdos de hielo*. 2012.

Subirana, Carla (http://vimeo.com/user16880218):

- Aliaga, Adán/ Hwidar, Abdelatif: *Kanimambo*. 2012.
- *Volar.* 2013.

6.1.3 Referenzfilme der Rahmenanalyse

Bartolomé, Cecilia y José Juan: *Después de…I.: no se os puede dejar solos*. 1981.

Bartolomé, Cecilia y José Juan: *Después de….II.: Atado y bien atado*. 1983.

Bofill Ricard: *Circles*. 1968.

Buñuel, Luís: *Las Hurdes*. 1933.

Camino, Jaime: *La vieja memoria*. 1977.

Chávarri, Jaime: *El desencanto*. 1976.

Erice, Víctor: *El espíritu de la colmena*. 1973.

Erice, Víctor: *El sur*. 1983.

Erice, Víctor: *El sol del membrillo*. 1992.

García del Val, Angel: *Cada ver es*. 1981.

Guerín, José Luis: *Innisfree*. 1989.

Guerín, José Luis: *Tren de sombras*. 1996.

Guerín, José Luis: *En construcción*. 2001.

Guerín, José Luis: *En la ciudad de Sylvia*. 2007.

Guerín, José Luis: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. 2007.

Herralde, Gonzalo/ Gubern, Román: *Raza, el espíritu de Franco*. 1977.

Huerga, Manuel: *Gaudí*. 1988.

Jordà, Joaquim/ Esteve, Jacinto: *Dante no es unicamente severo*. 1967.

Jordà, Joaquim: *Numax presenta*. 1980.

Jordà, Joaquim: *El encargo del cazador*.1990.

Jordà, Joaquím: *Monos como Becky*. 1999.

Jordà, Joaquim (2003): *De nens*. 2003.

Jordà, Joaquim: *Veinte años no es nada*. 2004.

Jordà, Joaquim: *Más allà del espejo*. 2006.

Lacuesta, Isaki: *Cravan vs. Cravan*. 2002.

Lacuesta, Isaki*: La leyenda del tiempo*. 2006.

Lacuesta, Isaki: *Las variaciones Marker*. 2007.

Lacuesta, Isaki: *Llocs que no existeixen* (Goggle Earth 1.0). 2009.

Lacuesta, Isaki: *Los condenados*. 2009.

Lacuesta, Isaki: *Los pasos dobles*. 2010.

Lacuesta, Isaki: *El Cuaderno de barro*. 2011.

Molina, Josefina: *Función de noche*. 1981.

Patino, Basilio Martín: *Canciones para después de una guerra*. 1971.

Patino, Basilio Martín: *Queridísimos verdugos*. 1973.

Patino, Basilio Martín: *Caudillo*. 1974.

Patino, Basilio Martín: *La seducción del cáos*. 1992.

Patino, Basilio Martín: *Andalucía, un siglo de fascinación*. 1996.

Portabella, Pere: *No compteis amb els dits*. 1967.

Portabella, Pere: *El sopar*. 1974.

Ruiz,Fernando: *Rocío*. 1980.

Summers, Manuel: *Juguetes rotos*. 1966.

Vila, Bartomeu/ Conesa, Mercé: *Guerilleros*. 1977.

Zulueta, Iván: *Arrebato*. 1980.

6.2 Webseiten

6.2.1 Webseiten anderer Künstler_innen, die erwähnt wurden

De la Rubia, Ángel: http://www.angeldelarubia.com/

Larrauri, Javi: http://www.javilarrauri.com/.

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto: http://www.martaypublio.net/.

Villaplana, Virginia: http://www.virginiavillaplana.com/; www.workingimages.org.

6.2.2 Webseiten von Festivals, Kultureinrichtungen und Webplattformen

Arteleku – Centro de Arte y Cultura Contemporánea San Sebastián: http://www.arteleku.net/.

CA2M – Centro de Arte Dos de Mayo Móstoles: www.ca2m.org.

CCCB – Centre de Cultura Contemporània de Barcelona: www.cccb.org.

Doc Alliance – Your Online Documentary Cinema: www.dafilms.com.

Docs Barcelona – International Documentary Film Festival: www.docsbarcelona.com.

Documentamadrid – Festival Internacional de Documentales de Madrid: http://www.documentamadrid.com.

Espacio Off Limits Madrid: www.offlimits.es.

Festival Internacional de Cine de Gijón: www.gijonfilmfestival.com.

Festival Internacional de Cine de Las Palmas: www.lpafilmfestival.com.

Festival de Málaga de Cine Español: www.festivaldemalaga.com.

Filmin – El mayor catálogo de cine online: www.filmin.es.

Flaherty Film Seminar: www.flahertyseminar.org.

Hamaca – Distribuidora Online: www.hamacaonline.net.

MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona: www.macba.cat.

Márgenes – Cine Español Online: www.margenes.org.

Máster en Documental de Creación, Univ. Pompeu Fabra: www.idec.upf.edu/master-en-documental-de-creacion.

Master en Teoría y Práctica del Documental Creativo, UAB: www.documentalcreativo.edu.es/web/.

MUBI – Online Cinema: www.mubi.com

Museo Nacional Reina Sofia: www.museoreinasofia.es.

Playdoc – Festival Internacional de Documentais Tui: www.play-doc.com

Punto de Vista – Festival Internacional de Cine Documental de Navarra: www.puntodevistafestival.com.

(S8) Mostra de Cinema periférico: http://www.s8cinema.com.

Ubuweb: www.ubuweb.com/

Women Make Movies: www.wmm.com.

6.2.3 Webseiten von spanischen Online-Filmzeitschriften:

A Cuarta Parede – Primeira revista dixital en galego de crítica cinematográfica: www.acuartaparede.com.

Blogs&Docs – Revista on line dedicada a la no ficción: http://www.blogsandocs.com.

Contrapicado – Revista de Cine Online: http://contrapicado.net.

Revista Detour: www.detour.es.

Extraños en el Paraíso – Revista Audiovisual: http://extranosenelparaiso.blogspot.co.at/.

Lumière Revista: www.elumiere.net.

Miradas de Cine – Revista de actualidad y análisis cinematográfica: www.miradas.net/.

6.3 Literatur

Aufderheide, Pat (2000): *The Daily Planet. A Critic on the Capitalist Culture Beat*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Alderete, Marcelo/ Barrionuevo, Cecilia (2010): „*Los Hijos*. Dos o tres cosas que sabemos (suponemos) de ellos.“ Für den Katalog des *Festival de Cinema Mar de Plata 2010*, in: Los hijos: *Dossier de prensa*, 22. http://cendeac.net/admin/archivo/docdow.php?id=275 (12.3.2013).

Alvares, Rosa/Romero, Antolín (1999): *Jaime Chávarri. Vivir rodando*, Valladolid: SEMINCI.

Àlvarez, Mercedes (2004): „La mirada navega“, in:50 Semana Internacional de Cine de Valladolid (Hrsg.): *VI. Encuentro de nuevos autores 2004*, 11-21.

Arantzazu Ruiz, Paula (2011): „*Color perro que huye*. Dietario de los encuentros con Andrés Duque“, in: *Contrapicado. Escritos sobre cine*, # 44, 19.12.2011. http://contrapicado.net/article/%E2%80%98color-perro-que-huye%E2%80%99-dietario-de-los-encuentros-con-andres-duque/

Aranzubia Cob, Asier (2011): „Carretera asfaltada en múltiples direcciones (fragmento)“, in: *Más allà de Detour*, http://diarios.detour.es/?p=1385 (18.5.2012).

Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck.

Astruc, Alexandre : „The Birth of a New Avant-Barde: La Caméra-Stylo“, https://soma.sbcc.edu/Users/DaVega/FILMST_113/FILMST_113_0ld/GENERALTHEORY/CameraStylo_Astruc_1928.pdf (26.6.2013) (ursprünglich publiziert in: *L'Écran*

français, 30.3.1948).

Augé, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Auslander, Philip (2008): *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London: Taylor and Francis.

Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns*. *Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Ballesteros, Isolina (2005): „La exhumación de la memoria histórica: nostalgia y utopía en *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001; David Trueba, 2002)", in: *Film-Historia* (Online Journal of the Center for Cinematic Research, Universidad Central de Barcelona) 15.1. URL:http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2005/Ensayo_Soldados%20de%20Salamina%20_1.htm. (22.1.2012).

Balló, Jordi (2001): „Le llamamos documental….", *Areavisual*, N° 21, Noviembre de 2001.

Balló, Jordi (2008): „En la hora de Bucarest", in*: La Vanguardia*, 18 de Marzo 2008, 13.

Balló, Jordi (2010): „Cronología de una transmisión (El Master de Documental de la UPF)", in: Torreiro, Casimiro (Hrsg.): *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010*), 105-121.

Ballò, Jordi/CCCB (2011): *Correspondencia(s) – Correspondence(s) – Correspondance(s)/ Todas las cartas.* Ausstellungskatalog und 5 DVDs. CCCB/Intermedio.

Barroso, Jaime (2005): „Docudrama y otras formas en el límite de la ficción", in: Ortega, María Luisa (Hrsg.): *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio (Textos Documenta 1), 171-206.

Baumann, Zygmunt (2000): *Liquid modernity*. Malden/Cambridge: Polity Press.

Bazin, André (1958): „Ontologie de l'image photographique", in: *Qu'est-ce que le cinema. I. Ontologie et langage*. Paris: Editions du Cerf.

Beck, Ulrich/Bonß, Wolfgang (Hrsg.) (2001): *Die Modernisierung der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bellour, Raymond (1991): „Video Writing", in: Hall, Doug/ Fifer, Sally Jo (Hrsg.): *Illuminating Video. An Essentail Guide to Video Art*. New York: Aperture.

Benavente, Fran (2010): „Carla Subirana. Invitación a mirar de cerca", in: *Cahiers du Cinema España*, Octubre 2010, 74-75.

Benavente, Fran (2011): „Oliver Laxe. Cero en conducta", in: *Cahiers du Cinema España* N°41, Enero 2011, 84-85.

Walter Benjamin (1991): „Der Autor als Produzent“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band II 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 683–701.

Benjamin, Walter (2010): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp.

Bergala, Alain (2008): „Si „yo“ me fuera contado”, in: Martín Gutiérrez, Gregorio (Ed.): *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, 27-33.

Berger, Verena (2008): „La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos”, in: Ríos Carratalá, Juan Antonio (Hg.): *Memoria històrica i el cine*, Quaderns de Cine, n° 3. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 23-36.

Bergeret, Sesita (2003): „Kamikazes del Documental”, in: *Magazine Tercer Ojo*, n°2, Abril/Mayo 2003. URL: http://www.docupolis.org/numero2/reportaje.htm [14.07.2011]

Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*. New York: Routledge.

Blümlinger, Christa (2009): *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: vorwerk 8.

Boltanski, Luc (2007): „Leben als Projekt. Prekarität in der schönen neuen Netzwerkkultur“, in: *Polar*, N#2 Ökonomisierung. http://www.polar-zeitschrift.de/polar_02.php?id=69#69 (23.6.2013).

Brandstetter, Gabriele (1998): „Selbstbeschreibung. Performance im Bild“, in: Erika Fischer-Lichte/Klug, Friedemann/ Isabel Pflug: *Theater seit den 60er Jahren*. Tübingen. 92-134.

Brea, José Luis (2007): „Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia”, in: *Acción Paralela. Ensayo, Teoría y crítica del arte contemporáneo*, N°5. URL: http://www.accpar.org/numero5/imagen.htm (29.6.2010).

Brito, Sara (2010): „La última batalla de Miguel Nuñez”, in: *Público*, 25.10.2010. http://www.publico.es/culturas/343197/la-ultima-batalla-de-miguel-nunez (26.6.2013).

Brox, Óscar / Jacquemort, Ferdinand (2011): „Conversación con Los Hijos”, in *Detour, N*°2, Primavera 2011.http://www.detour.es/tiempo/brox-jacquemort-conversacion-los-hijos.htm

Bruss, Elizabeth (1980): „Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film”, in: Olney, James (Hrsg.): *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 296-320.

Bruzzi, Stella (2000): „The performative documentary. Barker, Dineen, Broomfield”, in: Dies.: *New Documentary. A Critical Introduction*. Routledge: London/New York, pp.

153-180.

Bruzzi, Stella (2005): “The Event: Archive and Imagination”, in: Rosenthal, Alan/ Corner, John (Hrsg.): *New Challenges for Documentary*. Manchester/New York: Manchester University Press, 419-434.

Butler, Judith (1990): *Gender Trouble*. New York: Routledge.

Butler, Judith (1993): *Bodies that matter*. New York: Routledge.

Butler, Judith (1996): „Performative Acts and Gender Constitution“, in Huxley, Michael/Witts, Noel (Hrsg.): *The Twentieth-Century Performance Reader.*London: Routledge, 120-134.

Butler, Judith (1997): *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press.

Butler, Judith (2002): Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie [1] und feministische Theorie, in: Wirth, Uwe (Hrsg): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt: Suhrkamp, 301-322.

Cáceres Tapia, José David (2009): „Entrevista a Carla Subirana”, en: *Miradas de Cine*, n°88, julio 2009. URL: http://www.miradas.net/2009/07/actualidad/entrevista-carla-subirana.html# (08.02.2011).

Carey, John (Hrsg.) (1999): *The Faber Book of Utopias*. London: Faber & Faber.

Casetti, Francesco (2010): „Beyond subjectivity: the film experience”, in: Chateau, Dominique (Hrsg.): *Subjectivity*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Castro de Paz, José Luis/ Pena, Jaime (2009): „Documental y esperpento en algunos filmes singulares del arte español”, in: Oroz, Elena/ De Pedro, Gonzalo (Hrsg.*): La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor.* Madrid: Ocho y Medio (Textos documenta 6), 305-326.

Català, Josep Maria/ Cerdán, Josetxo/ Torreiro, Casimiro (Hrsg.) (2001): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. IV Festival de Cine Español de Málaga. Madrid: Ocho y Medio.

Català, Josep María (2001): „La crisis de realidad en el documental español”, in: Català, Josep/ Torreiro, Casimiro/ Cerdán, Josetxo (Hrsg.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 27-44.

Català, Josep María/ Josetxo Cerdán, 2008. „Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy”, in: Dies. (Hrsg.): *Después de lo real*, *Archivos de la Filmoteca,* 57/58, Filmoteca de Valencia, 5-25.

Català, Josep/Viverós, Carmen (2010): „La nueva ecología del documental. (El Master de documental creativo de la UAB)”, in: Torreiro, Casimiro (Hrsg.): *Realidad y creación en el cine de no-ficción. (El documental catalán contemporáneo,1995-2010)*. Madrid:

Cátedra, 123-142.

Català, Josep María (2012): „Guía de perplejos. El cine imposible de León Siminiani“, in: Fernández, Vanesa/ Gabantxo, Miren (Eds.): *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Universidad del País Vasco, 71-88. Onlinepublikation: https://addi.ehu.es/bitstream/10810/8203/1/Territorios%20y%20Fronteras.pdf

Cerdán, Josetxo/ Torreiro, Casimiro (2001): „Entre la esperanza y el desaliento. Situación actual del documental en España“, in: Català, Josep/ Torreiro, Casimiro/ Cerdán, Josetxo: *Imagen memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 139-151.

Cerdán, Josetxo (2004): „Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años”, in: Torreiro, Casimiro/ Cerdán, Josetxo (Hrsg.): *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 349-390.

Cerdán, Josetxo (2005a): „La voluntad quebrada (o el extraño caso de los falsos documentales que no acaban de serlo)“, in: Ortega, María Luisa (Hrsg.) (2005): *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio (Textos Documenta 1), 107-132.

Cerdán, Josetxo (2005b): „Vindicación de la periferia. Revisión crítica de los márgenes del documental español contemporáneo”, in: *Archivos de la Filmoteca*, N. 49, p. 146-169.

Cerdán, Josetxo/ Casimiro Torreiro (Hrsg.) (2007): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra.

Cerdán, Josetxo (2007): „Isaki Lacuesta“, in: Ders./Casimiro Torreiro (Hrsg.): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos.* Madrid: Cátedra, pp. 207 – 252.

Cerdán, Josetxo/Antonio Weinrichter/Instituto Cervantes (2009): *D-Generación I y II*. *Experiencias subterráneas de la no ficción española*. Ausstellungskatalog. Madrid: Insituto Cervantes.

Cerdán, Josetxo/Antonio Weinrichter (2009): „*D-Generación*: A modo de reflexión introductoria“, in: Instituto Cervantes: *D-Generación*. *Experiencias subterráneas de la no ficción española*. Katalog, 10-24.

Chanan, Michael (2007): *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute.

Chiapello, Eve/ Boltanski, Luc (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.

Chirbes, Rafael: „Quien se come a Max Aub?”, in: *Babelia,* 601 (31.5.2003), 4-5.

Clifford, James (1986):„On Ethnographic Allegory”, in: Ders./Marcus, George E. (Hrsg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of Cali-

fornia Press, 98-121.

Colectivo Los Hijos (2012): „Tres por dos“, in: Fernández, Vanesa/ Gabantxo, Miren (Eds.): *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Universidad del País Vasco, 117-122. Onlinepublikation: https://addi.ehu.es/bitstream/10810/8203/1/Territorios%20y%20Fronteras.pdf

Company Ramón, Juan Miguel (2001): „A propósito de El desencanto y después de tantos años. La fatiga del narrador”, in: Català, Josep/ Torreiro, Casimiro/ Cerdán, Josetxo (Hrsg.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España.* Madrid: Ocho y Medio, 253-260.

Corner, John (2004): „Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and their Functions”, in: *Changing Media – Changing Europe*, Nice, Diciembre de 2004. URL:http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/John%20Corner%20paper.htm (14.07.2011).

Costa, Jordi (2011): „Los no lugares del alma”, in: *El país*, 25.11.2011. http://elpais.com/diario/2011/11/25/cine/1322175605_850215.html (23.4.2012).

Cuevas, Efrén (Hrsg.) (2009): *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio (Textos Documenta 8).

Cuevas. Efren (2011): „El cine autobiográfico en España: una panorámica“, in: *RILCE, Revista Semestral de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Navarra,* 2012/28.1/Enero-Julio, 106-125.

Cuevas, Efrén (2012): “Cycles of Life: *El cielo gira* and Spanish Autobiographical Documentary”, in Lebow, Alisa (ed.), *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press, 79-97.

Curtis, Robin (2000): „Technologien des Selbst: die Implikation der Filmemacherin als Körper und Stimme“. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript. Vortrag im Rahmen der Veranstaltung: *Blickwechsel. Dokumentarfilme von Frauen zwischen gestern und* morgen. Haus des Dokumentarfilms, Europäisches Medienforum Stuttgart, 22.-24.2.2000.

Curtis, Robin (2006): *Conscientious viscerality. The autobiographical stance in German film and video*. Emsdetten: Ed. Imorde.

Decker, Christof (1995): *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

De Llano, Pablo (2010): „El arte hurga en la memoria”, in: *El país*, 2.3.2010. http://elpais.com/diario/2010/03/02/madrid/1267532662_850215.html.

De Pedro, Gonzalo/ Oroz, Elena (2010): „Centralización y dispersión (Dos movimientos

para cartografias la „especificidad“ del documental producido en Cataluña en la última década)”, in: Torreiro, Casimiro (Hrsg.): *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid: Cátedra, 61-86.

De Pedro Amatria, Gonzalo (2011): „-hijo, ja“, aus dem Katalog für: *Distrital Cine y otros mundos, 27.5.-5.6.2011*, Filmfestival in Mexiko D.F., Sektion Achipielagos 2011, Retrospektive *Los Hijos*.

De Pedro, Gonzalo (2012a): „Terapia de choque zombi en Mozambique. Andrés Duque presenta su segundo largometraje en el Festival de Rotterdam“, in: *Diario El Público*, 28/01/2012.

De Pedro, Gonzalo (2012b): „Hijos sin hijos: Un disparo en medio de un concierto”, in: Fernández, Vanesa/ Gabatnxo, Miren (Eds.): *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Universidad del País vasco (Onlinepublikation), 109-114.

Dercon, Chris (2003): „Gleaning the Future from the Gallery Floor”, in: *Senses of Cinema*, Issue 28, October 2003.

Didi-Huberman, Georges (2003): *Images malgré tout*. Paris: Ed. de Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2007): *Bilder trotz allem.* München: Verlag Wilhelm Fink.

Di Tella, Andrés (2008): „Yo y tu. Autobiografía y narración”, in: *Blogs&Docs*, 07 Oct 08. http://www.blogsandocs.com/?p=277&pp=2

Di Tella, Andrés (2012): „El documental y yo“, in: *Tierra en Trance. Reflexiones sobre el Cine Latinoamericano*, Abril 2012. http://tierraentrance.miradas.net/2012/04/portadas/el-documental-y-yo.html

DOCMA (2012): *Mercado de Futuros. Coloquio con Mercedes Alvarez*, 15.4.2012. http://docma.es/galeria/mercado-de-futuros-coloquio-con-mercedes-alvarez/ (17.3.2013).

Doria, Sergi (2010): „Entrevista con Andreas Huyssen“, in: *Barcelona Metropolis. Revista de información y pensamiento urbanos*. Invierno (Enero-Marzo 2010). http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page235e.html?id=22&ui=315 (26.6.2013).

Eakin, Paul John (1999). *How our lives become stories. How Fotography Complicates the Picture: Making Selves*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press.

Eitzen, Dirk (1998): „Wann ist ein Dokumentarfilm?”; in: *montage/av*, 7/2/1998, 13-44. http://www.montageav.de/pdf/072_1998/07_2_Dirk_Eitzen_Wann_ist_ein_Dokumentarfilm.pdf (13.3.2012).

El país (o.A.): „Balance de 10 años de exhumaciones:1.821 de las 2.052 fosas comunes del franquismo están todavía por abrir“, in: *El país*, 23.10.2010.

http://elpais.com/diario/2010/10/23/espana/1287784810_850215.html (26.6.2013).

Elsaesser, Thomas (2000): „The New New Hollywood: Cinema beyond Distance and Proximity“, in: Bjondebjerg, Ib (Hrsg.): *Moving Images, Culture and the Mind*. Luton:Luton University Press.

Elsaesser, Thomas (2004): „The New Film History as Media Archaeology“, in: *Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 14, n° 2-3, 75-117.

Erice, Víctor (2005): „A Propósito de *El cielo gira“*, in: *El País*, 13.5.2005. URL: http://elpais.com/diario/2005/05/13/cine/1115935209_850215.html (12.1.2010).

Everett, Linda (2006): „Reality in Three Acts: What Documentary Storytellers can learn from Sreenwriters“, in: *Release Print: The Magazine of the Film Arts Foundation*, March/April 2006, 35-47. In: http://www.newdocediting.com/wp-content/uploads/misc/NewDocStorytelling-Article-HighRes.pdf (8.4.2012).

Fanjul, Sergio (2010): „Muerte artística del protagonista. Creadores de varias disciplinas juegan a borrar los personajes de obras conocidas“, in: *El país*, 20/10/2010.

Fecé, Josep Lluis (2001): „El tiempo reencontrado. *Tren de sombras*“, in: Català, Josep/ Torreiro, Casimiro/ Cerdán, Josetxo (Hrsg.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 307-312.

Fernández, Vanesa/ Gabantxo, Miren (Eds.): *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Universidad del País Vasco. Onlinepublikation: https://addi.ehu.es/bitstream/10810/8203/1/Territorios%20y%20Fronteras.pdf

Fernández Labayen, Miguel (2010): „Trayectos por los cines menores en el siglo XXI. Las prácticas documentales y experimentales de Jonas Mekas”, in: *.DOC. El documentalismo en el siglo XXI.* San Sebastían: Festival de Cine de San Sebastián/Donosti, 235-242.

Fernández Labayen, Miguel/ Oroz, Elena (2013): „Plug-ins del yo. Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque“, in: Francés, Miquel/ Gavaldà, Josep/ Llorca, Germán/ Péris, Alvar (Hrsg.): *El documental en el entorno digital.* Barcelona: Editorial UOC, 101-117. Unveröffentlichte Arbeitsversion, zur Verfügung gestellt von Miguel Fernández Labayen.

Feodoroff, Nicolas (2010): *Los materiales*. Interview mit *Los Hijos*, Programm *FID Marseille* 2010, in: Los hijos: *Dossier de prensa*, 23. http://cendeac.net/admin/archivo/docdow.php?id=275 (12.3.2013).

Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1978): The History of Sexuality, Volume I. New York: Vintage Books.

Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel/Luther, H. Martin/Rux, Martin (1993): *Technologien des Selbst.* Frankfurt: S.Fischer.

Foucault, Michel (1994): „Das Subjekt und die Macht“, in: Dreyfus, Hubert L/Rabinow, Paul (Hrsg.): *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim: Beltz, 243-261.

Freund, Michael (2012): „Interview: Slavoj Zizek: Das Internet als Kampfplatz“, in: *Der Standard*, 28.9.2012. http://derstandard.at/1348284192381/Slavoj-Zizek-Das-Internet-als-Kampfplatz (26.10.2012).

Gancedo, E. (2010): „Entrevista: colectivo Los Hijos | directores de la película los Materiales. «La película muestra lo difícil que resulta recuperar la identidad»“, in: *Diario de León*, 23.7.2010. http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/la-pelicula-muestra-lo-dificil-que-resulta-recuperar-identidad-_542486.html

García, Daniel (2010): Ankündigungstext anlässlich der Projektion von *Los Materiales* in der Reihe: Los límites del cine. Museo Nacional Reina Sofia 2010. Siehe Pressedossier *Los Hijos*.

Genette, Gérard (1983): *Nouveau discours du récit*. Éditions du Seuil: Paris.

Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh Social Sciences Research Centre. Deutscher Titel: (1983) Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper.

Graham, Rhys (2000): „The Glimpse Given Life: An Elegy for Bill Douglas“, in: *Senses of Cinema,* Issue 10, Nov. 2000, http://sensesofcinema.com/2000/10/douglas/ (12.8.2012).

Gregori, Antonio (2009): *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra.

Gubern, Román (1977): *Raza. Un ensueño del general Franco*. Madrid: Ediciones 99.

Guerín, José Luis (2003): „Work in Progress“. Charla sobre “Cine y pensamiento: el ensayo fílmico”. El Escorial, Madrid, 28 de agosto de 2003. Publicado en: *Tren de sombras, Revista de análisis cinematográfico*, Verano 2006 http://www.trendesombras.com/num0/guerinnum0.asp (12.12.2009).

Guerra, Carles (2006): „Joaquim Jordà. Cine de situación”. Ankündigungstext zum Filmzyklus, MACBA 19.4.- 7.6.2006. http://www.macba.cat/es/joaquim-Jordà-cine-de-situacion (26.6.2013).

Gutiérrez, Gregorio Martín (Hrsg.) (2008): *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores.

Guynn, William (1990): *A Cinema of Non Fiction*. Rutherford N.J.: Farleigh Dickinson University Press.

Hattendorf , Manfred (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik ei-*

ner Gattung. München : UVK.

Hatzmann, Hanna (2007): *Crónicas de la memoria de lo vivido. Migration und Erinnerung in Spanien*. Universität Wien, Diplomarbeit.

Hatzmann, Hanna (2010): „El espacio urbano representado desde la experiencia de sus habitantes: La voz marginal en los documentales *Can Tunis* (2007) y *En construcción* (2001)“, in: Doppelbauer, Max/ Kathrin Sartingen (Hg.): *De la zarzuela al cine – Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*. München: Meidenbauer.

Hatzmann, Hanna (2011): „¡Hola, mis queridísimos amigos y bienvenidos como siempre a nuestro queridísimo *Cine de Barrio*!“ –Der Nostalgieboom im staatlichen spanischen Fernsehen, in: Türschmann, Jörg/ Birgit Wagner (Hg.): *TV global. Fernsehformate im internationalen Vergleich*. Bielefeld: Transcript, 261-276.

Hatzmann, Hanna (2013):„*La memoria líquida*. Imaginarios colectivos y sus interrelaciones con la historia familiar en la obra de tres documentalistas españolas“, in: Feenstra, Pietsie/ Sartingen, Kathrin/ Gimeno Ugalde, Esther (Hg.): *Directoras de Cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas.* Wien: Peter Lang (in Druck).

Haug, Frigga (1999): *Vorlesungen zur Einführung in die Erinnerungsarbeit*. Hamburg: Argument Verlag. Zitiert aus einer Leseprobe auf der Webseite des Verlags: http://www.argument.de/wissenschaft/erinnerungsarbeit_fh_vorlesungen.html.

Haug, Frigga (1990):*Erinnerungsarbeit*. Hamburg: Argument Verlag.

Heinz, Andrea (2013): „Um sich zu erinnern, muss man vergessen“, Der Standard, 2.5.2013. URL: http://derstandard.at/1363709864985/Um-sich-zu-erinnern-muss-man-vergessen?ref=nl (3.5.2013).

Heredero, Carlos (1998): „La historia como representación y el espejo apócrifo. (A propósito de *Andalucía un siglo de fascinación* de Basilio Martín Patino)“, in: *Archivos de la filmoteca*, N. 30, 156-169.

Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler.

Hirsch, Marianne (2002): *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Mass. [u.a.]: Harvard Univ. Press.

Hirsch, Marianne (2008): „The Generation of Postmemory”, in*: Poetics Today*, 29:1, Spring 2008, 104-128.

Hohenberger, Eva (Hrsg.), 2006. Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8.

Huyssen, Andreas (1995). *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. London: Routledge.

Huyssen, Andreas (2006): „Zur Authentizität von Ruinen. Zerfallsprodukte der Moderne“, in: Knaller, Susanne/ Müller, Harro (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Wilhelm Fink Verlag, 232-248.

Illouz, Eva (2009): *Die Errettung der modernen Seele. Therapie, Gefühle und die Kultur der Selbsthilfe*. Berlin: Suhrkamp.

Illouz, Eva (2004): *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Adorno Vorlesungen*. Berlin: Suhrkamp.

Imbert, Gerard (2010): *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.

James, David E. (2005): *The Most Typical Avantgarde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Berkeley: University of California Press.

Jerslev, Anne (2005). „Performativity and Documentary. Sami Saif’s and Phie Ambo’s Family and Performativity“, in: Jerslev, Anne/ Gade, Rune (2005): *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 85-115.

Jiménez Neira, Inma (2008): *Dossier de prensa. La madre que los parió*. http://www.documentalcreativo.edu.es/pdf/dossierlamadreque.pdf

Koza, Roger Alan (2010): MDP (03): MUTACIONES Y CONTRASTES. http://ojosabiertos.wordpress.com/2010/11/19/mdp-03-mutaciones-y-contrastes/

Kuhn, Annette (1995): *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*. London: Verso.

Kuhn, Johanne/Hauck, Miriam (2012): „Interview: Eli Pariser und die Filter Bubble: Ausweitung der Komfortzone“, in: *Süddeutsche*, 8.3.2012. http://www.sueddeutsche.de/digital/eli-pariser-und-die-filter-bubble-ausweitung-der-komfortzone-1.1303419

Kreimeier, Klaus (1993): „Dokumentarfilm, 1892-1992. Ein doppeltes Dilemma“, in: Jacobsen, Wolfgang/ Kaes, Anton/ Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films. Stuttgart/Weimar*, 391 - 416.

Labanyi, Jo (Hrsg.) (2002): *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal (1985): *Hegemony and Socialist Strategy*, London/New York.

Lacuesta, Isaki (2009): „En medio de los días (Notas sobre algunas cuestiones del cine contemporáneo)“, in: Sánchez Alarcon, Inmaculada/Díaz Estévez, Marta (Hrsg.): *Doc 21. Panorama reciente del cine documental den España*. Girona: Luces de Galibo, 35-42.

Landsberg, Alison (2004): *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remem-*

brance in the Age of Mass Culture. New York: Columbia University Press.

Landsberg, Alison (1995): „Prosthetic memory: *Total recall* and *Blade runner*", in Featherstone, Mike/ Burrows, Roger (Hrsg.): *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. London: Sage, 175-189.

Lane, Jim (2002): *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press.

Lasch, Christopher (1979): *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: Norton.

La vanguardia/o.A. (2008): „Un documental homenajea al el ministro Solé Tura", in: *La vanguardia*, 15.1.2008. http://www.lavanguardia.com/politica/20080115/53427436695/un-documental-homenajea-al-ex-ministro-sole-tura.html (26.6.2013).

Lebow, Alisa (2008): *First Person Jewish*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Lebow, Alisa (Hrsg.):

Lebow, Alisa (Hrsg.) (2012): *The Cinema of Me*: *The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. London: Wallflower Press.

Lecarme, Jacques (1988): „La legitimation du genre", in: *Cahiers de semiotique textuelle* 12, 21-79.

Lehmann, Hans-Thies (2008): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren (4. Auflage. Erstausgabe:1999).

Lejeune, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil.

Liebs, Holger (2010): „Chris Dercon. Das Künstlerprekariat sitzt in der Falle", in: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*, 19.7.2010.

López, Helena (2004): „Exilio, memoria e industrias culturales: ebozo para un debate", in: *Migraciones e Exilios*, 5-2004, 25-26. http://www.aemic.org/assets/articulos/99/original/Helena_L%C3%B3pez_AEMIC_5.pdf?1273245350 (26.6.2013).

Losilla, Carlos (2005): „En diálogo con Mercedes Álvarez. Tras la niebla de la infancia", in: *La vanguardia*, 25.5.2005, 5. http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2005/05/25/pagina-5/39835387/pdf.html

Losilla, Carlos/ Monterde, José Enrique (2010): „José Luis Guerín. ‚Escribir con la cámara en presente es la esencia del cine directo'", in: *Cahiers du Cinema España*, N°37, Septiembre 2010, 14-16.

Losilla, Carlos (2010): „Daniel Villamediana: 'Busco personajes que planteen una búsqueda imposible, idealista'", in: *Cahiers du Cinema España*, N°37, Septiembre 2010:24-25.

Mandelbaum, Jaques (2005): „Le ciel tourne". In : *Le Monde*, 20.7.2005. http://www.abc-lefrance.com/fiches/Cieltourne.pdf> (30.7.2007).

Manovich, Lev (2001): *The Language of New Media*. Massachusetts: MIT Press.

Mamblona, Ricard (2010a): „Converses sobre cine documental (3): Jordi Ambrós", in: *FILMHISTORIA Online*, Vol. XX, nº 2 (2010).http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2010/filmhistoria/1/inter02.html.

Mamblona, Ricard (2010b): „Converses sobre cine documental (4): Josetxo Cerdán", in: *FILMHISTORIA Online*, Vol. XX, nº 2 (2010). http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2010/filmhistoria/2/inter01.html.

Mamblona Aguera, Ricard (2012): *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Analisis de los factores influyentes en la expansion del cine de lo real en la era digital*. UIC Universitat International de Catalunya. http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/83917/Tesi_Ricard_Mamblona.pdf;jsessionid=7B0D1F04245FBC40D3DC040C0EB0D982.tdx2?sequence=5 (26.6.2013).

Marcus, Laura (1994): *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*. Manchester: Manchester University Press.

Marinero, Francisco (2006): „Joaquim Jordà, realizador català de la otra cinematografía posible", in*: El mundo*, 11.7.2006. http://www.elmundo.es/elmundo/2006/07/04/obituarios/1152022509.html

Matamoros Balasch, Carles (2012): „Andres Duque y su Ensayo final para Utopía", in: *Transit. Cine y otros desvíos*, 5.4.2012. http://cinentransit.com/andres-duque-y-su-ensayo-final-para-utopia/

Martí Freixas, M. (2008): „Bucarest, la memoria perdida", in: *Blogs&Docs*, 04 Feb 08. URL: http://www.blogsandocs.com/?p=135 (12.4.2012).

McKee, Robert (2002): *El guión*. Barcelona: Alba Editorial.

Merino, Inma (2007): „Mercedes Álvarez", in: Cerdán, Josetxo/ Torreiro, Casimiro (Hrsg.): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra, 15-26.

Mihal-Friedman, Regine: *Autobiography and Postmemory*, auf: http://kops.ub.uni-konstanz.de/static/paech/zdk/beitrg/Friedman.htm (5.5.2013).

Minh-ha, Thrinh (1993): „The totalizing quest of meaning", in: Renov, Michael (Hrsg.): *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 90-109.

Minh-ha, Trinh (2000): „Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung, in: Hohenberger,

Eva (Hrsg): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8.

Monterde, José Enrique (2001): „Realidad, realismo y documental en el cine español", in: Català, Josep Maria/ Cerdán, Josetxo/ Torreiro, Casimiro (Hrsg.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. IV Festival de Cine Español de Málaga. Madrid: Ocho y Medio, 15-26.

Montiel, Alejandro (2001): „Niebla del pasado o la revolución de los piojosos. Sobre *La vieja memoria"*, in: Català, Josep/ Torreiro, Casimiro/ Cerdán, Josetxo (Hrsg.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 261-270.

Moreno, Jakob Levy (1959): *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama*. Stuttgart: Thieme Verlag. Vergleiche auch: http://www.psychodrama-netz.de/content/psychodrama (13.4.2012).

Morozov, Efgeny (2011): *The Net Delusion: The Dark Side of Internet Freedom*. Public Affairs.

Morozov, Efgeny (2012): „The Death of the Cyberflaneur", in: *The New York Times Sunday Review*, 4.2.2012. http://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyberflaneur.html?pagewanted=all

Muguiro, Carlos/ De Pedro, Gonzalo (2007): *Heterodocsias. Pistas para una historia secreta del cine documental en España*. Pamplona: Festival *Punto de Vista*/ Gobierno de Navarra.

Murray, Timothy (1999): „By Way of Introduction: Digitality and the Memory of Cinema, or, Bearing the Losses oft he Digital Code", in: *Wide Angle*, 21, 1, 2-27.

Museo Nacional Reina Sofia (2010): „El instante de la memoria. Narrar la historia". 27.2.-20.3.2010. http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/pensamiento-y-debate/2010/narrar-la-historia.html

Naharro Calderón, José María (2005): „Los trenes de la memoria", in: *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol.6, Nr.1, March 2005, 101-122.

Navarro, Vicente (2001): „Los costes de la desmemoria histórica", en: *El país*, 16.6.2001, 11-12. http://elpais.com/diario/2001/06/16/opinion/992642408_850215.html (26.6.2013).

Navarro, Vicenc (2006): *El subdesarrollo social de España. Causas y consecuencias*. Barcelona: Anagrama.

Navarro, Vicenc/ Torres López, Juan/ Garzón Alberto (Hrsg.)(2011): *Hay alternativas*. Editorial Sequitur & Attac España. http://www.attac.es/uploads/Hay-alternativas-web.pdf

(26.6.2013).

Nichols, Bill (1976): „Documentary Theory and Practice“, in: *Screen*, Vol. 17, Nr. 4, 34-38.

Nichols, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary.* Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana Univ. Press.

Nichols, Bill (1994*): Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture.* Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Niednagel, Matt (2005): *New German Documentary: The Discourse of Personal Non-Fiction in the Age of Media Convergence*. Ann Arbor: Proquest.

Noll Brinckmann, Christine (1997): „Ichfilm und Ichroman“, in: Dies.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration.* Zürich: Chronos, 83-117.

Nuñez Domínguez, Trinidad, 2010. „Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza”, en: *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, Diciembre 2010, 121-133.

Ortega, María Luisa (Hrsg.) (2005): *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio (Textos Documenta 1)

Ortega, María Luisa (Hrsg.) (2007): *Espejos Rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio (Textos Documenta 3)

Ortega, María Luisa (2010): „En torno a las nuevas tendencias expresivas en el cine documental contemporáneo“, in: *Revista Cine Documental*, N°1. http://revista.cinedocumental.com.ar/1/teoria_02.html

Oroz, Elena (2008): „Función de noche”, in: *Blogs&Docs*, 4.2.2008. http://www.blogsandocs.com/?p=132 (26.6.2013).

Oroz, Elena (2009): „Retrato“, in: *Blogs&Docs*, 4.5.2009. http://www.blogsandocs.com/?p=382 (26.6.2013).

Oroz, Elena (2010): „A modo de introducción y repaso. Piezas de *Los Hijos“*, in: *Blogs&Docs*, 9.5.2010. URL: http://www.blogsandocs.com/?p=554&pp=1

Oroz, Elena (2011): „Andrés Duque. A propósito de *Color perro que huye*“, in: *Blogs&Docs*, 04 Jul 11. http://www.blogsandocs.com/?p=1032 (26.6.2013).

Paech, Joachim (1994): „Einige Anmerkungen/Thesen zur Theorie und Kritik des Dokumentarfilms“, in: Bredella, Lothar/ Lenz Günter H. (Hrsg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm. Herausforderung für die Didaktik*. Tübingen, 23-38.

Pariser, Eli (2011): *The Filter Bubble. What the World is Hiding from You*. New York: Penguin Press.

Passig, Kathrin/Lobo, Sascha (2008): *Dinge geregelt kriegen ohne einen Funken Selbstdisziplin*. Berlin: Rowohlt.

Pena, Jaime (Entrevista)/Aranzubia Cob, Asier (Texto) (2010): „Colectivo Los Hijos: Una impugnación“, in: *Cahiers du Cinema España*, Serie: Itinerarios: Apuestas de Futuro, Septiembre 2010, 78-79.

Pena, Jaime (2010): „Desencuadres“, in: *El Amante*, N°214, 60. Nachzulesen in: Los hijos: *Dossier de prensa*, 17. http://cendeac.net/admin/archivo/docdow.php?id=275 (12.3.2013).

Perec, Georges (1996): *L'infraordinaire*. Paris: Seuil.

Perucha, Julio/ Zunzunegui, Santos (Hrsg) (2000)*: La Nueva Memoria. Historia(s) del Cine Español (1939-2000)*. A Coruña: Via Lactea Editorial.130-177.

Phelan, Peggy/ Lane, Jill (1998): *The Ends of Performance*. New York: NYU Press.

Piedras, Pablo (2009): „El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos". *Vortrag bei 5° jornadas de jovenes investigadores*, 4-6 de noviembre 2009, Instituto de investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. URL:http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes_investigadores/5jornadasjovenes/EJE4/Mesa%201/Piedras.pdf (20.6.2011)

Piedras, Pablo (2010): „La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericanocontemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos“, in: *Revista Cine Documental*, N°1, URL: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html (3.5.2013).

Piedras, Pablo (2012): *Las formas de la primera persona en el cine documental argentino contemporáneo*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (unveröffentlicht).

Piedras, Pablo (2012): „La regla y la excepción: figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa“, in: *Toma uno*, Número 1. URL: http://www.academia.edu/2033353/LA_REGLA_Y_LA_EXCEPCION_FIGURACIONES_DE_LA_SUBJETIVIDAD_AUTORAL_EN_DOCUMENTAL_ARGENTINOS_DE_LOS_OCHENTA_Y_NOVENTA (3.5.2013).

Pöschl, Michaela (2005): Vom ‚Autor als Produzenten' zum Text als Ereignis, in: *republicart.net*, 3/2005. http://republicart.net/disc/aap/poeschl02_de.htm

Prince, Stephen (1996): „True Lies: Perceptual Realism, Digital Images and Film Theory“, in: *Film Quarterly,* 49:3 (Spring, 1996), 27-37.

Pritsch, Sylvia (2008): *Rhetorik des Subjekts. Zur textuellen Konstruktion des Subjekts in feministischen und anderen postmodernen Diskursen.* Bielefeld: transcript.

Quílez Esteve, Laia (2008): *La representación de la dictadura militar en el documental argentino de segunda generación*. Tarragona: Universidad Rovira i Virgili, Unveröffentlichte Doktorarbeit.

Quintana, Angel (2001): „Construcción y deconstrucción documental de un mito. Sobre *Franco, ese hombre* y *Raza, el espíritu de Franco*", in: Català, Josep/ Torreiro, Casimiro/ Cerdán, Josetxo (Hrsg.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 203-210.

Quintana, Angel (2006): „Después de la posmodernidad", in: Crespo, Antonio (Hrsg.): *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales del cine español*. Barcelona, Ediciones GPS SL.

Quintana, Angel (2009): Un cineasta del siglo XXI, in: *Cahiers du Cinema España*, Noviembre 2009, 6-8.

Quintana, Ángel (2010a): „Un oasis en medio del desierto. No ficción y creación en el cine español", in: Weinrichter, Antonio (Hrsg.): *.DOC. El documentalismo en el siglo XXI*. San San Sebastián: Festival de Cine de San Sebastián, 55-76.

Quintana, Angel (2010b): „Libres y heterodoxos", in *Cahiers du Cinema España*, Sept 2010, 76-77.

Rancière, Jacques (2005): „Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten", in: *montage/av*, 14/1/2005, 159-177.

Rancière, Jacques (2008): *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien: Passagen Verlag.

Rancière, Jacques (1987): *Le maître ignorant. Cinq lecons sur l'empancipation intellectuelle*. Paris: Fayard.

Rascaroli, Laura (2009): *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. London/New York: Wallflower Press.

Rauh, Reinhold (1987): *Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm*. Münster: MAKS.

Rauterberg, Hanno (2012): „Die Diktatur der Einfachheit. Wie das Apple Design unser Dasein verändert. Eine Ideologiekritik", in: *Die Zeit*, 9.8.2012. http://www.zeit.de/2012/33/Apple-Design-Ideologiekritik

Rebentisch, Juliane (2003): *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Reckwitz, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne.* Weilerswist: Velbrück Wiss.

Reckwitz, Andreas (2008): „Die Erfindung des Kreativsubjekts. Zur kulturellen Konstruktion

von Kreativität“, in: Ders.: *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie.* Bielefeld: Transcript. 235-257

Reckwitz, Andreas (2010): *Subjekt*. Bielefeld: transcript.

Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.

Reed-Danahay, Deborah, 1997. *Auto/ethnography. Rewriting the self and the socia*l. Oxford: Berg.

Rehm, Jean-Pierre (2010): „El cine en el museo“, in: *Cahiers du Cinema España*, Feb. 2010, N°31, 41-43.

Renov, Michael (1993): „Towards a Poetics of Documentary”, in: Ders. (Hrsg.): *Theorizing Documentary*. London: Routledge, 12-36.

Renov, Michael (2004): *The Subject of Documentary*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Resina, Joan Ramón (Hrsg.) (2000): *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi..

Reviriego, Carlos (2006): „Directores de lo real. Llega una nueva generación de documentalistas“, in: El Cultural, 13.7.2006.

Reviriego, Carlos (2010): „León Siminiani. En la ciudad y en el desierto“, in: *Cahiers du Cinema España,* N°38, Octubre 2010, 72-73.Formularende

Reviriego, Carlos (2011): „Andrés Duque: ‚Soy un espectador asiduo al YouTube‘. El cineasta underground español presenta Color perro que huye en Pamplona“, in: *El Cultural*, 23.3.2011. http://www.elcultural.es/noticias/CINE/1371/Andres_Duque-_Soy_un_espectador_asiduo_al_YouTube (10.5.2013).

Rhodes, Gary/ Springer, John Parris (2006): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson NC: Mc Farland & Company.

Riambau, Esteve (2001): „Vivir el presente, recuperar el pasado: El cine documental durante la transición (1973-1978)”, in: Català, Josep/ Torreiro, Casimiro/ Cerdán, Josetxo (Hrsg.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 125-138.

Rodowick, Norman (2007): *The Virtual Life of Film*. Harvard University Press.

Rodriguez, Hilario (Hrsg.) (2008): *Elegías intimas. Instantáneas de cineastas*. Madrid: Ocho y Medio (Textos Documenta 5).

Royoux, Jean Christophe (1999): „Remaking Cinema“, in: Athtila, Eija-Liisa et alii (Hrsg.): *Cinema Cinema. Contemporary Art and the Cinematic Experience*. Eindhoven: NAi Publishers, 21-27..

Rudolph, Elke (1998): *Im Auftrag Francos: „Filme von internationalem Interesse“. Zur politischen Instrumentalisierung des spanischen Films in den 1960er Jahren*. München: LIT Verlag.

Ruido, María (2002): *La memoria interior. Guión.* http://www.workandwords.net/uploads/files/LAMEMORIA_INTERIOR-guión.02_.pdf (14.07.2011)

Ruido, María (2008) (Hrsg.): *Plan Rosebud. Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo.

Ruido, María (2008): „Notas sobre Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria (2006-2008)”, in: Ruido, María (Ed.): *Plan Rosebud. Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 309-331.

Russel, Catherine (1999): *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video. Durham*: Duke University Press.

Sánchez Alarcon, Inmaculada/ Marta Díaz Estévez (Hrsg.) (2008): *Doc 21. Panorama reciente del cine documental den España*. Luces de Galibo: Girona.

Schefer, Raquel (2008*): El autorretrato en el documental*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Cine/ Colecção Teses e Teoria do Cinema, Catálogos, 2008, 216 pages. Zur Gänze downloadbar auf der Webseite der Autorin: http://www.raquelschefer.com/book.htm

Schätz, Joachim: *Tarnation*. Auf: http://www.filmzentrale.com/rezis/tarnationjs.htm (23.9.2012).

Sekula, Allan (1986): „The Body and the Archive“, in: Evans, Jessica/ Hall, Stuart (Hrsg.): *Visual Culture: The Reader.* London: Sage, 181-192.

Selva i Masoliner, Marta (2001): „A propósito de Después de… (I y II parte). La palabra necesaria“, in: Català, Josep/ Torreiro, Casimiro/ Cerdán, Josetxo (Hrsg.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 271-276.

Sennett, Richard (1977): *The Fall of Public Man*. New York: Knopf.

Sibilia, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sichel, Berta/ Centro Parraga/Pedro Medina (Hrsg.) (2003): *Postverité*. Murcia: Centro Parraga.

Siminiani, León (2012): Hacia una poetica de la contradicción?, in: Fernández, Vanesa/ Gabantxo, Miren (Eds.): *Territorios y fronteras. Experiencias documentales*

contemporáneas. Universidad del País Vasco, 89-99.

Smith Keri (2003): *Living out loud. Activities to fuel a creative life*. San Francisco: Chronicle Books.

Smith, Sidonie (1998): „Performativity, Autobiographical Practice, Resistance", in: Smith, Sidonie/ Watson, Julia (Hrsg.): *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 108-115.

Sniader Lanser, Susan, 1992*. Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaka/London: Cornell University Press.

Solé Tura, Jordi (1999): *Una historia optimista: Memorias*. Madrid: Aguilar.

Solé, Albert/ Amela, Víctor M. (2009): „Es indigno que borremos la memoria de la transición", in: *La vanguardia*, 12.1.2009, 12.

Stam, Robert (1989): *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film.* Baltimore: Johns Hopkins. University Press.

Steyerl, Hito (2003): „Dokumentarismus als Politik der Wahrheit", in: *transversal multilingual,* Webjournal 5/2003: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies. URL: http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/de (26.6.2013).

Steyerl, Hito (2008*): Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia&Kant.

Suárez Lafuente, María (2003): „Women in Pieces. The filmic Re/Constructions of Josefina Molina", in: *European Journal of Women's Studies*, 2003, 10, 395-407.

Torreiro, Casimiro/ Cerdán, Josetxo (Hrsg.) (2005): *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra

Torreiro, Casimiro (2007): „Una dictatura liberal? (1962-1969)", in: Gubern, Roman et alii: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 295-340.

Torreiro, Casimiro (Hrsg.) (2010): *Realidad y creación en el cine de no-ficción. El documental catalán contemporáneo, 1995-2010*. Madrid: Cátedra.

Tramullas, Gemma (2007): „La marca Barcelona se impone en el mundo del cine documental", in: *El Periódico de Catalunya*, 2.2.2007

Tschilschke, Christian von/ Schmelzer, Dagmar (2010) (Hrsg.): *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual.* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Vilarós, Teresa (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993).* Madrid: Siglo XXI editores.

Villamediana, Daniel V. (2006): „De la Escuela de Barcelona al Máster de la Pompeu Fabra: Un recorrido sin senda", in: Crespo, Alfonso (ed.): *El batallón de las sombras.*

Nuevas formas documentales del cine español. Fundación Rosa Luxemburgo/Pasacana Films, 39-46.

Villaplana Ruiz, Virginia (2010a): *El instante de la memoria. Una novela documental*. Madrid: Off Limits.

Villaplana Ruiz, Virginia (2010b): „Memoria colectiva y Mediabiografía como transformación de las narrativas culturales“, in: *Arte y políticas de identidad*, Vol.3 (diciembre). 87-102. URL: http://revistas.um.es/api/article/view/117431 [14.07.2011].

Villaplana, Virginia (2006): „Pista 7. Mediabiografía. Tecnología de la memoria“, in: Díaz, Ruben (Hrsg.): *Código Fuente. La remezcla*. Sevilla: Festival Zemos98, 171-200. URL: http://www.zemos98.org/IMG/pdf_codigo_fuente-la_remezcla.pdf (26.6.2013).

Villarmea Álvarez, Iván (2010): „Representaciones cinematográficas de la Barcelona marginal: del poblado del Somorrostro en ‘Los Tarantos’ a la renovación del Raval en ‘De Nens’ y ‘En construcción’, in: Doppelbauer, Max/ Kathrin Sartingen (Hg.): *De la zarzuela al cine – Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal.* München: Meidenbauer, 139-158.

Virilio, Paulo (1998): „Un monde surexposé”, in: Doquiert, F./Piron, F (Hrsg): *Image et politique.* Paris: Actes Sud/AFAA, 15-22.

Weinrichter, Antonio (2003): „Pasajes de la imagen: Documentales en el museo”, in: Sichel, Berta/Centro Parraga/Pedro Medina: *Postverité*. Murcia: Centro Parraga, 84-109.

Weinrichter, Antonio (2004): *Desvíos de lo real*. *El cine de no ficción*. T&B Editores: Madrid.

Weinrichter, Antonio (2009): *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Punto de Vista Festival de Cine Documental de Navarra/Gobierno de Navarra.

Weinrichter, Antonio (Hrsg.) (2010): *.DOC. El documentalismo en el siglo XXI.* San Sebastián: Festival de Cine de San Sebastián/Donosti.

Welzer, Harald (2002*): Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung.* München: Beck.

Youdelman, Jeffrey (2005): „Narration, Invention, and History”, in: Rosenthal, Alan/ Corner, John (Hrsg.*): New Challenges for Documentary*. Manchester/New York: Manchester University Press, 397-408.

Youngblood, Gene (1970): *Expanded Cinema*. New York: Dutton.

Zima, Peter (2000): *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Francke.

Zimmermann, Patricia (2000*): States of Emergency: Documentaries, Wars, Democracies.* Univ. of Minnesota Press, Minneapolis.

Zunzunegui, Santos (2000): „Llegar a más: El cine español entre 1962-1971", in: Castro de Paz, José Luis/ Pérez Perucha, Julio/ Zunzunegui, Santos (eds.): *La Nueva Memoria. Historia(s) del Cine Español (1939-2000).* A Coruña: Via Lactea Editorial, 30-177.

Zunzunegui, Santos (2010): „Lo viejo y lo nuevo: Los jóvenes salvajes", in: *Cahiers du Cinema España*, Septiembre 2010, 75.

Zunzunegui, Santos (2011): „Las cuatro veces. Un itinerario para el cine español", in: *Cahiers du Cinema España*, Dic. 2011, x-xiii

7 Abstract

7.1 „Die Fliege sitzt nicht an der Wand, sie schwimmt in der Suppe.“ - Der autoethnografische Dokumentarfilm Spaniens als Produkt und Spiegel digitaler Subjektkulturen.

Im Zentrum des Forschungsvorhabens stand die Untersuchung neuer Subjektivitäten im Dokumentarfilm. Untersuchungsobjekte sind Filme an der Grenze zwischen bildender Kunst und Dokumentarfilm mit Produktionsort Spanien, die in einem autobiografischen Zusammenhang entstanden sind, also in der ersten Person erzählt werden. Selbstbefragung verbinden die Regisseure und Regisseurinnen der behandelten Filme häufig mit der Reflexion über den „familiären“ Anderen, ihre Eltern und Großeltern.

Das Forschungsinteresse lag auf den Fragen, was die subjektive Wende im spanischen Dokumentarfilm hervorgerufen hat, welcher Rolle die Narration als Modell der Welterfassung im digitalen Dispositiv spielt und wie sich *1st Person* Filme zu den utopischen Ansprüchen des Dokumentarfilmgenres positionieren.

Entscheidend erschien mir dabei die Wechselwirkung zwischen dem in den Dokumentarfilmen selbst durch Form und Inhalt repräsentierten Subjekt mit den lokalen und globalen Subjektivierungsformen des aktuellen Kreativitätsdispositiv einerseits und der Eigenmacht des digitalen Medienapparats andererseits. Die analysierten Filme sind nicht nur individueller Spiegel für den/die Künstler_in, sondern zugleich Fenster auf eine Zeitgenossenschaft, auf die Konstruktionsweisen und Praktiken eines Subjekttyps und seiner Antisubjekte.

6 Fallanalysen fokussieren auf folgende Filme: *El cielo gira* (2004) von Mercedes Álvarez, *Retrato* (2005) von Carlos Ruiz, *Bucarest, la memoria perdida* (2008) von Albert Solé, *Nadar* (2008) von Carla Subirana, *Color perro que huye* (2011) von Andrés Duque und *Los materiales* (2010) vom Kollektiv *Los hijos*. Ergänzt werden die mit einem filmwissenschaftlichen und kultursoziologischen Instrumentarium durchgeführten Filmanalysen durch einen Selbstversuch: die Beschreibung und Kontextualisierung eines autoethnografischen Workshops der Künstlerin Virginia Villaplana zu *Mediabiografía,* an dem ich im Februar 2010 im MNCARS teilgenommen habe.

Ein signifikanter inhaltlicher Schwerpunkt der untersuchten Filme betrifft die Aufarbeitung unterdrückter Gegenerinnerungen der spanischen Zeitgeschichte. Ein Schlüssel zum Verständnis des eigenen Selbst ist die Auseinandersetzung mit dem Schweigen über vergangene Ereignisse, die den Nachkommen über „the language of the family, the language of the body“ (Hirsch 2008: 112) dennoch vermittelt wurden. Der Vergangenheit wird Ende der 2000er Jahre, im Gegensatz etwa zum Kino der Ursprünge des beginnenden Jahrtausends (vgl. *El cielo gira*), nicht mit Nostalgie begegnet. Es dominiert vielmehr die Suche nach ver-

gessenen Handlungsanleitungen für das Heute. Die Gegengeschichte zu institutionalisierten Bildern der medialisierten *Memoria kich* (vgl. López 2006) soll in einem historischen Moment zurückerobert werden, wo Spanien vor den Trümmern seiner Leiterzählungen steht, die das Land seit Francos Tod geprägt haben.

Auf formaler Ebene entwickelt sich die Datenbank als die Strukturierungsform, die dem *Postsujeto* (vgl. Català/Viverós 2010) der Spätmoderne möglicherweise mehr entspricht, als die Narration. Die Möglichkeiten eines anti-narrativen Kinos der Datenbank werden gerade erst getestet. Verbunden mit den erwähnten Entwicklungen ist eine Privilegierung des Experiments mit der Wirkung der einzelnen Bestandteile des Filmtexts und eine „Ästhetik der Lücke“: Zwischen den Bildern, in den Leerstellen des audiovisuellen Texts, findet sich Raum für das Utopische, das aber wie in der Urdefinition des Begriffs ein Nicht-Ort bleibt, der erst definiert werden muss.

Zusammenfassend produziert der autoethnografische Dokumentarfilm ein fragmentiertes, flüssiges Subjekt „im freien Fall“: Nicht Chronologie, sondern die Gleichzeitigkeit verschiedener Kanäle des Ichs, die sich auch wiedersprechen können, ist charakteristisch.

7.2 „The Fly is Not on the Wall, it’s in the Soup.“ - Digital Subjectivities in Spanish Autoethnographic Documentary Filmmaking.

This research focuses on new subjectivities in contemporary Spanish documentary film. The object of the analysis are films at the boundary of videoart and cinema, produced in Spain and characterized by an autobiographical background. They share an ethnographic look on the familiar other, such as the own parents or grandparents, as a means of approaching the own self and identity.

The main research questions of this thesis are 1) what has caused the subjective turn in contemporary Spanish documentary film, 2) what is the role of *narrative* when understanding the world within a digital paradigm and 3) how does the subjective turn accomodate the utopian origins of the documentary genre.

The analysis focuses on the tension between the subject represented and produced in the filmic text and its local and global forms of subjectification on the one hand and the characteristics of New Media on the other hand: The films chosen as case studies are more than a mirror turned on the artists’ identity as an individual. They are also a reflection of contemporary modes of filmic and societal construction as well as practices of subjectivities and their anti-subjects.

6 case studies cover the following films: *El cielo gira* (2004) by Mercedes Álvarez, *Retrato* (2005) by Carlos Ruiz, *Bucarest, la memoria perdida* (2008) by Albert Solé, *Nadar* (2008)

by Carla Subirana, *Color perro que huye* (2011) by Andrés Duque and *Los materiales* (2010) by *Los hijos*. The methodology of the thesis is a detailed film analysis complemented by an autoethnographical self-experimentation: the description and contextualisation of my participation in an autoethnographic workshop by Virginia Villaplana in the MNCARS in February of 2010.

The narration of silenced counter memories of recent spanish history is a theme present in a majority of the case studies. The filmmakers seek to find a way to selfunderstanding by artistically approaching the postmemorial heritage of their families, transmitted by „the language of the family, the language of the body“ (Hirsch 2008: 112). Contrary to the so called „cinema of origins“ of the beginning millenium (see *El cielo gira*), more recent productions renounce approaching the past in a nostalgic way.

What moves the filmmakers is understanding and approaching present problems, using forgotten strategies of past generations. A shared aspiration is to write a counter narrative to the institutionalized images of the memoria kich propagated by the mass media (see López 2006). This way of filmic narration is considered subversive in a context where Spain encounters a profound national crisis with the masternarratives of the Spanish democracy after 1975 being thoroughly dismantled.

On a formal level, the data base replaces narration as the new approach of the *postsujeto* (see Català/Viverós 2010) to the surrounding reality. The possibilities of an anti-narrative cinema of the database are yet to be fully explored. The experiment with single components of a filmic text and the esthetic of the gap are part of this new narrative: between images, in-between the audiovisual text, there is space for utopia – just as in the original deifnition of the concept as a non-place, still to be defined.

The contemporary autoethnographic documentary thus produces a manufactured (see Bruss 1980), liquid subject „in free fall“ that is based not on chronologies but on the simultaneity of sometimes contradictory subjectivities.

Wissenschaftlicher Lebenslauf

Hanna Hatzmann

Geboren am 26.10.1981 in Wels/Oberösterreich.

Schulausbildung

Seit 03/2008	Doktoratsstudium Romanistik (Spanisch) Universität Wien
10/ 2001 – 11/ 2007	Diplomstudium Spanisch Universität Wien Diplomarbeit zum Thema: *Crónicas de la memoria de lo vivido. Memorialkultur und Migration in Spanien.*
09/ 1992 – 06/2000	3. Bundesgymnasium Ramsauerstrasse/ Neusprachlicher Zweig Linz/OÖ Matura am 30. Juni 2000.

Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken

04/2012 – 06/2012	Auslandsstipendium der Universität Wien: Abschlussrecherchen in Madrid
01/2010 – 03/2010	Grundlagensammlung für Dissertationsprojekt in Pamplona, Madrid und Barcelona (Freistellung)
07/2009	*Escuela de las Artes, „El Cine: Creación, industria y comunicación“*, Círculo de Bellas Artes/Universität Carlos III, Madrid.
07/2006 – 09/2006	Förderungsstipendium der Universität Wien für Diplomarbeitsrecherchen in Spanien
09/2004 – 02/2005	Erasmus Semester Universidad Autónoma de Madrid

Stipendien und Auszeichnungen

01/2012-09/2012	Forschungsstipendium der Universität Wien zum Abschluss der Dissertation.

Berufliche Tätigkeiten

03/2013 – aktuell	Lektorin am Institut für Romanistik
01/2012 – 09/2012	Selbständige Forschung als Stipendiatin (Forschungsstipendium Universität Wien).
01/2008 – 12/2011	Assistentin am Institut für Romanistik der Universität Wien Arbeitsbereich Univ. Prof. Dr. Jörg Türschmann, Lehrstuhl für französische und spanische Medien- und Literaturwissenschaft.
10/2006 – 07/2007	Mitarbeiterin Fotogalerie WestLicht, Wien.
04/2006 –12/2006	Praktika bei Zsolnay & Deuticke und Mandelbaum Verlag.
09/2000 – 06/2001	Europäischer Freiwilligendienst (EFD) in Strasbourg, Frankreich.

Lehrveranstaltungen

	Medienwissenschaftliche Proseminare, Romanistik Wien
SoSe 2013	Film schafft Realität. Politischer Dokumentarfilm aus Spanien und Lateinamerika.
SoSe 2012	Der performative Dokumentarfilm in Theorie und Praxis
WiSe 2011	Was heißt hier „dokumentarisch“?
SoSe 2011	OLV II Ringvorlesung: Einführung in die Romanistik 14.4.2011: Blickwechsel: Einführung in die Medienwissenschaften (mit Judith Hoffmann)
WiSe 2010	Grenzgänger: Dokumentarfilmkino Made in Catalunya
SoSe2010	Aufgerollt: Drehbuchanalyse am Beispiel ausgewählter spanischer Filme
WiSe 2009	Spanisches Dokumentarfilmkino
SoSe 2009	Spielarten des Wirklichen im spanischen Dokumentarfilm

Publikationen

2013 „La memoria líquida. Imaginarios colectivos y sus interrelaciones con la historia familiar en la obra de tres documentalistas españolas“, in: Feenstra,

Pietsie/ Sartingen, Kathrin/ Gimeno Ugalde, Esther (Hg.): *Directoras de Cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas.* Wien, Peter Lang:2013 (in Druck).

„Bucarest, la memoria perdida (Albert Solé, 2008): Cuento de un mundo al revés“, in: Palacio, Manuel (Hg.), *La Transición democrática en España: Aspectos cinematográficos y televisivos*, Madrid:2013 (in Druck).

2011 Mit Thomas Binder-Reisinger/ Uschi Feldges/ Martin Offenhuber/ Ralph Wakolbinger: „Notes on Artistic Research in Urban Spaces: Film, Video and Sound Strategies“, in: *Film and Media Studies, An International Scientific Journal of Sapientia University,* Vol.4, 2011.

„¡Hola, mis queridísimos amigos y bienvenidos como siempre a nuestro queridísimo Cine de Barrio!“ –Der Nostalgieboom im staatlichen spanischen Fernsehen, in: Türschmann, Jörg/ Birgit Wagner (Hg.): *TV global. Fernsehformate im internationalen Vergleich*. Bielefeld: Transcript, 2011.

2010 „El espacio urbano representado desde la experiencia de sus habitantes: La voz marginal en los documentales *Can Tunis* (2007) y *En construcción* (2001)“, in: Doppelbauer, Max/ Kathrin Sartingen (Hg.): *De la zarzuela al cine – Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal.* München: Meidenbauer, 2010.

2007 *Crónicas de la memoria de lo vivido. Memorialkultur und Migration in Spanien.* Diplomarbeit, Universität Wien

Lektorate

2010 Türschmann, Jörg/ Birgit Wagner (Hg.): *TV global. Fernsehformate im internationalen Vergleich*. Bielefeld: Transcript, 2010.

2009 Türschmann, Jörg/ Wolfram Aichinger (Hg.): *Das Ricœur-Experiment*. Tübingen: Narr, 2009.

2007 Herbert Berger/Leo Gabriel (Hg.): *Lateinamerika im Aufbruch. Soziale Bewegungen machen Politik.* Mandelbaum, 2007.

Vorträge

2013 „Andrés Duque o el arte de devolver a la gente la complejidad de sus vidas“, *Zwischen Wissen und Erfahrung: Neue Formen des Dokumentarischen, Sektion 11,* 19. Deutscher Hispanistentag, Universität Münster, 20. – 23. März 2013.

2011 “Figurationen des Subjekts im autoethnographischen Dokumentarfilm”, *Medialisierungsformen des (Auto-)biographischen und ihre Kommunikationskontexte*, Jahrestagung der Sektion Biographieforschung, Universität Hamburg, 2.-4.Dezember 2011.

„ (Re)construir el pasado familiar: El caso de Nedar/Nadar (ES,2008) de Carla Subirana“, *18. Deutscher Hispanistentag Realität/Virtualität/Repräsentation*, Universität Passau, 23.-26.März 2011.

2010 Mit Uschi Feldges: „Film and Sound Strategies in Urban Spaces“, *12th Laterna Film Academy: Images moving across the Arts and Disciplines*, Universität Pécs, Ungarn, 10.-12. Dezember 2010.

„Contactos Hispano-Austriacos en el cine documental: Las películas de Günther Schwaiger“, *Forschungsgruppe TECMERIN Televisión, Cine: Memoria, Representación, Industria*, Universität Carlos III de Madrid, 26.11.2010.

„Autobiographischer Dokumentarfilm in Spanien ab den 1990er Jahren“, *Graduiertenworkshop Italianistik*, Universität Innsbruck, 1.7.2010.

2009 Buchpräsentation von *El fuego de San Antón y los hospitales antonianos* (Wolfram Aichinger, Wien: Turia&Kant, 2009) auf den *II Jornadas de Antropología de la Sierra de San Vicente*, Almendral, 25.-27.9. 2009.

„¡Hola, mis queridísimos amigos y bienvenido como siempre a nuestro queridísimo Cine de Barrio!“ – Recycling - Kitsch und Nostalgie im spanischen Programmfernsehen“, *Internationale Tagung Tele-Visionen. Fernsehformate in der Romania*, Universität Wien, 7.-9.5.2009

"Personas y lugares que hablan por sí mismos. Espacios urbanos y marginalidad en *En construcción* y *Can Tunis*“, *17. Deutscher Hispanistentag*, Universität Tübingen, 18. – 21.März 2009.