

**Ingrid Manthei**

# **Zwischen Wirklichkeit und Inszenierung**

**Herausarbeitung dekonstruktiver Aspekte  
im ethnographischen Dokumentarfilm**

**Manthei, Ingrid: Zwischen Wirklichkeit und Inszenierung: Herausarbeitung dekonstruktiver Aspekte im ethnographischen Dokumentarfilm. Hamburg, Diplomica Verlag GmbH 2014**

Buch-ISBN: 978-3-8428-9486-0

PDF-eBook-ISBN: 978-3-8428-4486-5

Druck/Herstellung: Diplomica® Verlag GmbH, Hamburg, 2014

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

---

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und die Diplomica Verlag GmbH, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

Alle Rechte vorbehalten

© Diplomica Verlag GmbH

Hermannstal 119k, 22119 Hamburg

<http://www.diplomica-verlag.de>, Hamburg 2014

Printed in Germany

# DANKE

An dieser Stelle danke ich den Menschen, die mich in verschiedensten Weisen bei meiner Forschungsarbeit begleitet haben. In nicht wertender Reihenfolge danke ich allen, die meine Arbeit gelesen und sich mit wertvoller Kritik einbrachten.

Ein besonderer Dank geht an meinen Betreuer Univ. Prof. Dipl.-Psych. Mag. Dr. Rainer Winter, der die Arbeit gerne auf sich nahm, meiner Arbeit den letzten Schliff zu verleihen. Zudem konnte ich einen Entwurf der Arbeit in seiner Lehrveranstaltung präsentieren und zur Diskussion freistellen.

Herrn Mag. Dr. Nestler und Herrn Univ.-Prof. Stotz danke ich für die immerwährende Gesprächsbereitschaft, die meine Arbeit überaus prägte.

Bedanken will ich mich auch bei den Bediensteten unserer Bibliothek in Klagenfurt, die sich dafür einsetzten, mir den Film für die Filmanalyse zu beschaffen und auch bereitzustellen.

# ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

<b>BEDEUTUNG</b>	<b>AKRONYM</b>
Auflage	Aufl.
Band	Bd.
Dokumentarfilm	DF
ebenda	ebd.
Ethnographischer Film	EF
Herausgeber	Hg.
Nummer	NR
oben angeführt	o. a.
ohne Jahrgang	o. J.
ohne Seitenangabe	o. S.
Schwarz-Weiß	SW
Filmsequenz	FS
Seite	S.
Surname Viêt Given Name Nam	SVGNN
Spalte	Sp.
Time Code	TC
Vergleich	Vgl.
versus	vs.
zitiert nach	Zit. nach

---

# INHALTSVERZEICHNIS

1 Einleitung.....	1
2 Die Filmgattung Dokument[ar]film (DF).....	7
2.1 Definitions- und Abgrenzungsversuch des Dokumentarfilms (DF).....	8
2.2 Konstruktion des Feldes.....	14
2.3 Herleitung der Forschungsfrage.....	22
3 Film- und Sequenzanalyse des Films	
Surname Viêt Given Name Nam (1989).....	27
3.1 Trinh Thi Minh-Ha.....	32
3.2 Dekonstruktive Aspekte des ethnographischen Films (EF)	
Surname Viêt Given Name Nam (1989).....	35
3.2.1 Die Handlungsanalyse.....	37
3.2.2 Die Figurenanalyse.....	48
3.2.3 Analyse der Bauformen.....	60
3.2.4 Analyse der Normen und Werte.....	80
3.3 Sequenzanalysen aus dem Film Surname Viet Given Name Nam (1989).....	95
3.3.1 Time Code (TC): 00:00:00–00:08:21.....	97
3.3.2 Time Code (TC): 01:08:45–01:10:26.....	107
4 Diskussion und Schlussfolgerungen.....	113
5 Resümee.....	149
Literatur.....	IX
Internetquellen.....	XVIII
Filmverzeichnis.....	XIX



# 1 EINLEITUNG

Wenn es nur eine einzige Wahrheit gäbe,  
könnte man nicht hundert Bilder über dasselbe Thema malen.  
Pablo Picasso<sup>1</sup>

Die Filmgattung Dokumentarfilm (DF) hatte lange Zeit nur wenige Fans und erhielt dementsprechend nur einen stiefmütterlichen Sendeplatz im Fernsehprogramm. In den letzten Jahren jedoch wandelte sich der DF nicht nur zu einem populären Begriff, sondern sein Auftritt boomt in diversen Sendeformaten. Es entstehen Subgenres wie z. B. der Ethnographische Film (EF) oder Dokuformate wie z. B. die Dokusoap<sup>2</sup>, das Dokudrama, die unter dem Begriff DF subsumiert werden. Unaufhaltsam wird mit dem Filmformat DF experimentiert, und ich stelle mir die Frage, wie viel Wirklichkeit zeigt ein DF noch? Schließlich gehen RezipientInnen eines DF davon aus, dass dieser ihnen ein Stück Wirklichkeit über z. B. eine fremde Kultur präsentiert. Die Frage, die sich hier stellt: VERMITTELT DER DF ODER EF WIRKLICH WIRKLICHKEIT?

Bevor ich mich mit dem Thema DF intensiver auseinandersetzte, war für mich klar, dass ein DF selbstverständlich auf Fakten und Realität basiert und ein Spielfilm Fiktion zum Inhalt hat. Aber schon bei der Suche nach einer geeigneten Definition für den DF begann das Problem – es gibt unzählige Definitionen und divergierende Sichtweisen darüber, was denn ein DF sei und was er beinhalte.

Klüger, dachte ich dann, wäre es, bevor ich eine geeignete Definition suche, die einzelnen Vorgehensweisen von RegisseurInnen zu analysieren. Aber meine Gedanken fingen an, sich wie ein Karussell zu drehen. Meine Erkenntnis, dass ein DF konstruiert wird, hat meine bisherige Vorstellung über einen DF gänzlich zerstört. Mein Gedankenkarussell drehte sich immer schneller und ich fragte mich, wenn ein DF konstruiert wird, was oder wie unterscheidet er sich dann vom Spielfilm? Und wieso

---

<sup>1</sup> Zit. nach Janko/Janko, o. J.: 34.

<sup>2</sup> AutorInnen verwenden unterschiedliche Schreibweisen für die diversen Sendeformate (z. B. Subgenre, oder aber auch Sub-Genre; Dokufiction, oder aber auch Doku-Fiction. In der vorliegenden Arbeit wird die Schreibweise ohne Bindestrich verwendet. Laut Kunkel-Razum, Scholze-Stuben-recht und Wermke (2007: 412, Sp. 3) sind beide Schreibweisen richtig.

etablierten sich in den letzten Jahren immer mehr Filmformate des DF, wenn er nur eine konstruierte Wirklichkeit zeigt?

Auf meinem Gedankenkarussell stellen sich die ersten Schwindelgefühle ein und ich versuchte meine Gedanken und Erkenntnisse zu ordnen und wieder von vorne zu beginnen, weil, vielleicht zäume ich das Pferd von hinten auf, und muss, bevor ich mich den erwähnten Fragen widme, zuerst zur existenziellen Frage zurückkehren, ob denn ein konstruierter DF trotzdem Wirklichkeit zeigen kann. Und wie wird die Wirklichkeit im Film konstruiert und sichtbar gemacht?

Für mich hat sich ein unerschöpflicher Pool an Forschungsfragen eröffnet. Das Themengebiet ist sehr komplex und schwierig zu beantworten, weil Meinungen von DokumentaristInnen, FilmemacherInnen und KritikerInnen hier weit auseinanderdriften.

In der vorliegenden Arbeit wird davon ausgegangen, dass eine Form der Wirklichkeit existiert und auf die grundlegende Diskussion EXISTENZ WIRKLICHKEIT JA/NEIN verzichtet. Zudem wird der Fokus nur auf den Ethnographischen Film (EF) gelenkt, obwohl viele weitere Filmformate des DF existieren.

Der EF ist ein Genre, das der Filmgattung DF zugeordnet wird. Filmschaffende versuchen mit dem EF dem Publikum eine ihnen fremde Kultur oder nur ausgewählte Aspekte von ihr näherzubringen. Es werden im Film verschiedene Lebensweisen erörtert, insbesondere das Alltagsleben der fremden Kultur, sowie ihre Wertvorstellungen und Normen. Somit kann die Arbeit der DokumentaristInnen mit der von EthnographInnen verglichen werden, da sie beide eine ihnen fremde Kultur untersuchen<sup>3</sup>.

Bevor beide Berufsgruppen ihre Untersuchungen beginnen, müssen sie bestimmte Vorbereitungen treffen. Es werden z. B. Hypothesen ausgearbeitet, Fragen vorbereitet, ein Drehskript geschrieben und der/die DokumentaristIn und der/die EthnographIn hat eine bestimmte Vorstellung davon, was untersucht, worüber berichtet und was gefilmt werden soll.

---

3 Nach den Erklärungen von Clough (vgl. 1992: 25-27) ist die Arbeit des Ethnographen/der Ethnographin der des Dokumentaristen/der Dokumentaristin gleichzusetzen, da in beiden Professionen eine Arbeit fern jeglicher Fiktion vorliegt. Vor allem lässt sich am EF SURNAME VIET GIVEN NAME NAM (1989) demonstrieren, wie Wirklichkeit, sei es jetzt in einer ethnographischen Studie oder in einem ethnographischen Film, konstruiert wird.



Hinzu kommt, dass hier auch die Filmindustrie ihre Finger im Spiel hat. Sie schreibt die Filmdauer vor, damit der Film überhaupt einen Sendeplatz im Abendprogramm bekommt, oder beauftragt FilmemacherInnen mit Themen, die von gerade vorherrschenden Trends bestimmt werden. Der DF, oder eben der EF, präsentiert uns sozusagen eine konstruierte und keine reale Wirklichkeit, wie es der/die RezipientIn eigentlich von diesen DF-Formaten erwarten und voraussetzen würde.

Der/Die Filmschaffende konstruiert nach bestimmten Vorstellungen ein Feld, bevor der Film gedreht oder die Studie begonnen wird und die Erkenntnisse werden dann in einem Film verpackt. Der/Die EthnographIn konstruiert ebenso ein Feld und schreibt mit den erhobenen Daten eine Studie.

Die Aktualität und Relevanz meiner Forschungsfrage begründe ich mit dem zunehmenden öffentlichen Interesse an DF-Formaten. Nicht nur das Publikum wird immer mehr mit DF-Formaten (Doku-Fiction, Doku-Soap etc.) im Fernsehprogramm konfrontiert, sondern es findet immer mehr Gefallen daran, selbst die Initiative zu ergreifen und Filme zu drehen, die dann entweder in YouTube oder im Fernsehen (z. B. Michael Wigge: OHNE GELD BIS ANS ENDE DER WELT, eine fünfteilige Dokumentation, 2010<sup>4</sup>) teilweise erfolgreich landen.

An diesem DF-Boom sind viele Faktoren und Entwicklungen beteiligt. Ein Faktor ist die technische Entwicklung (World Wide Web, multifunktionale Endgeräte, wie das Smartphone, Plattformen wie Twitter, Facebook und YouTube, Bildmontagemöglichkeiten, etc.), die das nötige Equipment für jedermann finanziell erschwinglich und zugänglich macht.

So stellt Kreimeier (2010) bei der Tagung TRANSFORMATION DES DOKUMENTARISCHEN in Stuttgart fest:

Der[Die] professionelle Filmemacher[In] wird arbeitslos, die Professionalität wird ins Equipment, in die technische Apparatur und neuerdings in die Software verlegt. (Kreimeier 2010: 4¶5)

---

4 Alle fünf Teile dieser Dokumentation werden bei YouTube online angeboten (siehe URL <http://www.youtube.com/watch?v=j8LcenPz-Nk>), (Stand 05.03.2012).

Die Forschungsergebnisse der Universität Bonn zeigen ebenso kritische Bemerkungen zu der Entwicklung des DF. Kreimeier (2010) wirft z. B. folgende Frage auf:

Was hat der Dokumentarfilm [...] in der Welt noch zu suchen, wenn alles irgendwie 'dokumentarisch' geworden ist? (Kreimeier 2010: 1¶6, Hervorhebung im Original)

Die Grenzen zwischen Fiktionen und Fakten werden verflüssigt und verflüchtigt (vgl. Kreimeier 2010: 1¶6). Solche und ähnliche Sichtweisen – wie z. B. Fiktionen und Fakten können nicht eindeutig abgegrenzt werden; dichotomisches Denken, insbesondere beim DF ist obsolet geworden; ein DF ohne Fiktion ist langweilig und undenkbar – teilen inzwischen viele FilmemacherInnen und WissenschaftlerInnen (z. B. Trinh [1992], Seidl [1995], Denzin [1999]). Mit den Worten von Hübner (2000) ist der DF „in Bewegung“ (2000: 9) und kann nicht mehr in eine Schublade gesteckt werden.

An dieser Stelle setze ich mit meiner Forschungsarbeit an und bewege mich anschließend auf mehreren Ebenen weiter. Meine Forschungsfragen lauten daher folgend:

**(I.) PRÄSENTIERT DER ETHNOGRAPHISCHE FILM (EF) DEM REZIPIENTEN/DER REZIPIENTIN WIRKLICHKEIT?**

**(II. UND III.) WIE WIRD DIE WIRKLICHKEIT IM EF DE/KONSTRUIERT?**

Ich werde das konstruierte Feld – wie konstruieren FilmemacherInnen einen DF, in diesem Fall EF – dekonstruieren. Der Film, der sich meiner Meinung nach dazu eignet die Forschungsfrage hinreichend zu beantworten, ist der Film SURNAME VIET, GIVEN NAME NAM (SVGNN, 1989) von der Filmemacherin und Kulturtheoretikerin Trinh Thi Minh-Ha, weil er sich fernab jeglicher Vorstellung von einem DF und EF bewegt.

Trinh dreht Filme, in denen sie das erwähnte konstruierte Feld in provokanter Art und Weise dekonstruiert und dem/der RezipientIn veranschaulicht, dass ein EF kein absolutes Paket einer fremden Kultur sein kann. In einem 90 Minuten langen Film<sup>5</sup> kann nicht die gesamte Wirklichkeit einer Kultur präsentiert und dargestellt werden. Ihre Filme lassen viele Fragen offen und regen an, sich über das Genre DF Gedanken zu

---

5 Nach Trinh schreibt die Filmindustrie den DokumentaristInnen vor, dass ein DF maximal 90 Minuten lang und ein Sonderbeitrag (Features) maximal zwei Stunden lang sein darf, um im Fernsehprogramm überhaupt aufgenommen zu werden (vgl. Stephenson 1992: 213).

machen. Auch darüber, ob denn der DF tatsächlich Wirklichkeit präsentiert bzw. zu präsentieren in der Lage ist.

Meine Arbeit liefert erstens einen kritischen Beitrag dazu, was denn die Filmgattung DF subsumiert, und zweitens will ich die Definition DF mithilfe divergierender Sichtweisen zur Diskussion stellen und anhand einer wissenschaftlichen Analyse eines Filmes auf den Punkt bringen.

Um meine Forschungsfrage (I.) PRÄSENTIERT DER ETHNOGRAPHISCHE FILM (EF) DEM REZIPIENTEN/DER REZIPIENTIN WIRKLICHKEIT? adäquat zu beantworten, beginne ich (Kapitel 2) mit divergierenden Definitionen des DF, um der Leserschaft einen Einblick über die momentane wissenschaftliche Situation zu bieten. Die Devise heißt: Es ist nicht alles Gold, was glänzt – und nicht alles wahr im DF!

Mit dieser Perspektive fortsetzend betrachte ich dann auch das Filmformat Ethnographischer Film (EF) und seine Besonderheiten. Ich werde die Gemeinsamkeiten der FilmemacherInnen von EF mit denen eines Ethnographen/einer Ethnologin ansprechen, da beide ein Feld konstruieren, bevor sie mit ihrer Arbeit beginnen. Somit werde ich die anfängliche Frage (II.) WIE WIRD DIE WIRKLICHKEIT IM EF KONSTRUIERT? aus dem Raum schaffen. Den Abschluss des zweiten Kapitels liefert nun eine Hinführung zur Forschungsfrage: (III.) WIE WIRD DIE WIRKLICHKEIT IM EF DEKONSTRUIERT?

Die Ausgangsposition ist der Film SURNAME VIET, GIVEN NAME NAM (SVGNN, 1989) von Trinh Thi Minh-Ha, wobei eine kurze Biographie (Kapitel 3) und eine prägnante Zusammenfassung des Films die Einleitung bilden. Gewählt habe ich diesen Film, da er meiner Meinung nach viele interessante Elemente enthält, die repräsentativ für einen EF stehen und sich für die Beantwortung meiner Forschungsfragen gut eignen.

Mit den Worten von Borstnar, Pabst und Wulff (2008) muss der Film in seinen „[...] semiotischen, technischen, ökonomischen, sozialen und ideologischen Kontexten“ (2008: 9) betrachtet werden, um verstanden zu werden. Um diesem Zitat gerecht zu werden, wird (Kapitel 3) mit der Filmanalyse fortgesetzt. Die erkenntnistheoretische und positivistische Filmanalyse nach Mikos (2008), die systematische Filmanalyse nach Faulstich (2002), sowie eine dokumentarische Sequenzanalyse nach Bohnsack (2009) unterstützen mich auf der Suche nach einer zufriedenstellenden Antwort. Aus

differenziellen Blickwinkeln fundiert und methodisch reflektiert beleuchte ich die Film-analyse reflexiv.

Mit der Analyse werde ich das konstruierte Feld – wie konstruieren FilmemacherInnen einen EF – dekonstruieren, bzw. dekonstruierte Aspekte aus dem Film aufzeigen.

Im Anschluss an die Filmanalyse werde ich anhand der Elemente und Kunstgriffe, die Trinh im Film anwendet, diskutieren, wie Wahrheit oder Wirklichkeit konstruiert und sichtbar gemacht werden kann (Kapitel 4).

Ich schließe die Arbeit mit einem Resümee (Kapitel 5) ab, mit der Hoffnung, dass sich für den/die LeserIn mehr Fragen eröffnen, als beantwortet wurden.

Abschließend kann angemerkt werden, dass die vorliegende Arbeit zwar einen Beitrag zu den wissenschaftlichen Untersuchungen des DF liefert, dieser komplexe Themenbereich (Veränderungen des Sehverhaltens, Änderungen des technischen Bereiches etc.) allerdings ständig in Bewegung ist und somit immer nur eine Momentaufnahme ermöglicht. Daher kann auch keine Studie, die vorliegende Arbeit mit eingeschlossen, den gesamten Bereich des DF abdecken. Aber genau diese Aspekte erlauben es, dass dieser Themenbereich nie ein Ende finden wird und seine Veränderungen spannend und teilweise auch ungewiss bleiben.

## 2 DIE FILMGATTUNG DOKUMENT[AR]FILM (DF)

Ein Dokumentarfilm ist ein Film,  
in dem weder eine schöne Frau  
noch ein schnelles Auto vorkommen.  
Peter Zimmermann<sup>6</sup>

Im Laufe meiner Recherche musste ich feststellen, dass es keine einheitliche Bezeichnung für den Dokumentarfilm (DF)<sup>7</sup> gibt. Die Definitionen variieren ebenso wie die dokumentarischen Praktiken und Ansätze zum DF, wobei AutorInnen erst seit den 70er Jahren an einer adäquaten Definition feilen (vgl. Hattendorf 1994: 41), eben seitdem der DF als eigenständige Gattung wahrgenommen wird (vgl. Hohenberger 2006: 7–31).

Der Begriff DF ist ein zusammengesetztes Substantiv, bestehend aus den Wörtern „Dokument“ (Kunkel-Razum/Scholze-Stubenrecht/Wermke 2007: 412, Sp. 3) und „Film“ (2007: 576, Sp. 2). Das DOKUMENT ist ein „amtliches Schriftstück“ (Kunkel-Razum/Scholze-Stubenrecht/Wermke 2007: 412, Sp. 2), ein „Beweisstück, Zeugnis“ (ebd.). Das Substantiv FILM wurde aus dem englischen Wort „film“ (2007: 576, Sp. 2) entlehnt und ist eine „mit der Filmkamera aufgenommene Abfolge von bewegten Bildern“ (ebd.). Ein DF ist ein „Film mit Dokumentaraufnahmen, der Begebenheiten u[nd] Verhältnisse möglichst genau, den Tatsachen entsprechend zu schildern versucht“ (2007: 412, Sp. 2–3) „[...] und anhand von Fakten u[nd] dokumentarischem Material darlegt“ (2007: 412, Sp. 2). Anhand dieser Definitionen ist der DF ein Film, der die Wirklichkeit abbildet; ein Film, der als Beweis für die Wirklichkeit herangezogen wird.

Aber nach Hattendorf (1994) lassen diese Beschreibungen folgende Fragen offen: WOFÜR IST DER DF EIN BEWEIS? UND IN BEZUG ZU WELCHER WIRKLICHKEIT? (Vgl. 1994: 44–45). Schließlich ist die Wirklichkeit<sup>8</sup> existent, und daher ist der DF nach Hattendorf (1994) ein „[...] Beweis für eine These, die der jeweiligen Argumentation zugrunde liegt“ (1994: 44).

---

<sup>6</sup> Zimmermann 2001: 21.

<sup>7</sup> Trinh würde, wie schon erwähnt, ihren Film SVGNN nicht in eine bestimmte Kategorie einordnen. Trotzdem finde ich, ist er ein Film, der der Filmgattung DF oder dem Subgenre EF angehört, und daher wird der Begriff DF erörtert.

<sup>8</sup> In der vorliegenden Arbeit wird davon ausgegangen, dass eine Form der Wirklichkeit existiert und auf die grundlegende Diskussion, ob eine Wirklichkeit existiert oder nicht, verzichtet.

Hattendorf (vgl. 1994: 41–43) proklamiert, es wäre leichter eine Definition zum DF zu finden, wenn der DF anderen Filmgenres gegenübergestellt wird. Zudem ist die Frage nach dem Inhalt WAS BILDET ER AB? nicht ausreichend, um eine zufriedenstellende Antwort zu finden. Es muss die zusätzliche Frage WIE KOMMT EIN DF ZUSTANDE BZW. MIT WELCHEN MITTELN WIRD ER ERZEUGT? behandelt werden. Ein weiterer Aspekt ist die Frage nach dem WIRKLICHKEITSBEZUG, den der Film darstellt und bei näherer Betrachtung erweist sich auch der letzte Punkt als problematisch und unlösbar.

Verständlicherweise führen FilmtheoretikerInnen, DokumentaristInnen, historische ExpertInnen etc. aufgrund der Uneindeutigkeit und Komplexität kontroverse Diskussionen darüber, was denn nun ein DF sei und was er nicht sei. Im Weiteren wird ein Einblick in die führende Diskussion gezeigt und Definitionsversuche des DF angeführt. Anschließend werden unterschiedliche Herangehensweisen von Filmschaffenden beschrieben, wie sie ihr Feld konstruieren.<sup>9</sup>

## 2.1 DEFINITIONS- UND ABGRENZUNGSVERSUCH DES DOKUMENTARFILMS (DF)

Der Dokumentarfilmregisseur und -produzent John Grierson war die erste Person, die den Begriff DF bewusst applizierte, als er sich mit dem Film MOANA (1926) von Robert Flaherty auseinandersetzte. Für Grierson stellt der DF „the creative treatment of actuality“ (Heller 2007: 149–150) dar. Er assoziierte mit diesem Film einen authentischen Film. Die qualitative Authentizität stand aber noch nicht im Zusammenhang mit der Gestaltung und Produktion eines Filmes, der einen Eingriff in die Tatsachenwelt darstellt.

Diese Definition birgt einige Probleme in sich, die in späterer Zeit immer wieder in den Mittelpunkt gerückt wurden. So fragt sich Schillemans (1995): „Steht 'Kreativität' für einen ästhetischen Ansatz [...]“? Handelt „[...] es sich um Nachahmung, Wiedergabe oder Darstellung von 'Realität' [...]“? (1995:15, Hervorhebung im Original).

<sup>9</sup> Die folgenden Kapitel liefern jeweils nur einen Auszug über die momentane Situation und sind keineswegs vollständig. Es soll lediglich ein Überblick geschaffen werden, damit die Herangehensweise der Forschungsfragen deutlich wird. Auch wird auf eine ausführliche Entstehungsgeschichte des DF aufgrund des Platzmangels verzichtet, kann aber bei Interesse z. B. bei Monaco James (1991), bei Roth Wilhelm (1982) oder bei Rother Rainer (1997) nachgelesen werden (siehe Literaturliste).

Roth (1982) orientiert sich mit seiner Definition an Kracauers Sichtweise. Demzufolge ist ein DF für ihn kurzerhand ein Film,

[...] der Ereignisse abbildet, die auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten, in dem reale Personen in ihrem Alltag auftreten – ein Film also, der sich an das Gefundene hält (nicht an das Erfundene), der die 'physische Realität' (Kracauer) rettet, sie für die künftigen Generationen aufbewahrt. (Roth 1982: 185, Hervorhebung im Original)

Dabei ist das gängigste Gegenargument nach Roth (1982):

Jede Filmaufnahme ist eine Inszenierung, unabhängig davon, ob reale Personen oder Schauspieler[Innen] zu sehen sind; es gibt also keinen Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm. Ein Film ist ein Film, hinter seinem Erscheinungsbild, es mag noch so authentisch wirken, steht eine Vielzahl künstlerischer Entscheidungen. (Roth 1982: 185)

Dies ist ein Grund, warum ein DF kein Tatsachenfilm sein kann. In gleicherweise vertritt Kreimeier (1997) diese Sichtweise:

Er [der/die RegisseurIn] ist die Selektions-Instanz, die produktive Persönlichkeit, deren Kopf und deren Handwerk die Wirklichkeit kondensiert. Sein[Ihr] Film ist kein Abbild der Wirklichkeit, sondern eine persönliche, subjektiv arrangierte 'These' über einen Ausschnitt der Wirklichkeit. (Kreimeier 1997: 41, Hervorhebung im Original)

Die Autorinnen Hohenberger und Keilbach (2003) hingegen argumentieren diffiziler und postulieren, dass der allgemeine Glaube kursiert, dass der DF

[...] allein schon aufgrund des fotografischen Aufnahmeverfahrens als direkte Abbildung der Realität [gilt]. [...] Indem die Kamera automatisch festhält, was sich vor ihrem Objektiv ereignet, scheint sich im Dokumentarfilm die Wirklichkeit selbst darzustellen. (Hohenberger/Keilbach 2003: 8)

Die Wahrnehmung der Realität erscheint nach solch einem Glauben als „[...] völlig entkörperlicht, weil auf den Augensinn reduziert“ (Elsaesser/Hagener 2007: 17). Damit weisen die Autoren auf den Umstand hin, dass die Zuschauerschaft nicht nur mit dem Auge wahrnimmt, sondern auch seine anderen Sinne anwendet. Kurz gesagt, Elsaesser und Hagener (2007) beziehen auch die Zuschauerschaft mit ein, wenn es darum geht, ob der Film Realität zeigt. Der/Die aktive ZuschauerIn ist ein/e EmpfängerIn „[...] optischer Informationen, [...] ein Körperwesen, das akustisch, sensomotorisch, somatisch und affektiv in die Textur des Films eingewoben wird“ (2007: 19).

Wichtig ist auch die Erkenntnis von Kluge (1975). Er postuliert, dass ein DF mit drei Kameras gefilmt wird: „Die Kamera im technischen Sinn, der Film im Kopf des Filmemachers[der Filmemacherin], dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf den Dokumentarfilm richtet“ (1975: 115). Kluge (vgl. 1975: 115) berücksichtigt zudem auch noch die Position des Filmemachers/der Filmemacherin, weil für ihn klar ist, dass es keine vom Filmschaffenden abgelöste und objektive Betrachtung gibt und Subjekt und Objekt nicht ohne Weiteres trennbar sind.

Trotzdem ist der DF der Faktizität verpflichtet und interessiert sich für die Wirklichkeit (vgl. Hohenberger/Keilbach 2003: 8). Schließlich sind der DF und die Wirklichkeit unlösbar miteinander verflochten (vgl. Hohenberger 1988: 5). Wird über die Wirklichkeit gesprochen, muss aber auch über die Medien und das Bild reflektiert werden, das uns die Welt präsentiert und an das sich die Wirklichkeit sukzessive versucht anzunähern. Mit einem DF steht nicht nur das Bild der Welt zur Diskussion, „[...] sondern auch eine bereits auf ihr Bild hin agierende Welt“ (Hohenberger 1988: 5).

Was aber ist dann der Dokumentarfilm anderes als das Bild einer sich als Bild bereits reflektierenden Realität? Und wie kann man über den Dokumentarfilm noch sprechen, ohne sich notwendigerweise in diesem Spiel von Spiegelungen zu verirren? Zunächst indem man ihm dadurch zu entkommen versucht, daß man den Film als Film und die Wirklichkeit als Wirklichkeit ernst nimmt. (Hohenberger 1988: 5)

Eva Hohenberger (1988) entwarf eine schematische Darstellung, die die Realität des Filmes, speziell des EF, in eine „nicht filmische“ (1988: 151), in eine „vorfilmische“ (ebd.), sowie „filmische“ (ebd.) und „nachfilmische“ (ebd.) Realität differenziert. Die NICHT FILMISCHE REALITÄT kann nicht Thema der Repräsentation sein. Hohenberger (1988) beschreibt sie als Blackbox, die beobachtet wird und aus der Prozesse ausgewählt werden. Diese Prozesse werden mit dem Medium Kamera nochmals verändert und es folgt ein ungeschnittenes Rohmaterial, aus dem schließlich der Film entsteht. Diese Teilsegmente (Beobachtung, Kamera, Rohmaterial und Film) unterliegen einem wissenschaftlich methodischen Ansatz, die die VORFILMISCHE REALITÄT in eine FILMISCHE REALITÄT umwandelt. Aufgrund der Rezeption des Publikums wird eine NACHFILMISCHE REALITÄT konstituiert und kann auch als Blackbox beschrieben werden, da weitgehend



unerforscht ist, wie das Publikum den Film dann tatsächlich interpretiert (vgl. 1988: 141–159).

Nach Sponzel (2007) versteht es sich von selbst, dass der DF einen Bezug zur Wirklichkeit darstellt. Die „außer- oder vorfilmische Realität“ (2007: 8) liefert dem/der DokumentaristIn genügend Material für einen DF, welches aber nicht uneingeschränkt zugänglich ist. Die gefilmten ProtagonistInnen<sup>10</sup> wollen nicht nur abgebildet oder präsentiert sein, sondern auch authentisch. So hält es sich auch mit den gefilmten Ereignissen. Sie sollen nicht nur abgebildet werden, „sondern sich ereignen“ (ebd.). Zudem bedient sich der DF klassischen Erzählstrukturen, die eine Story erzählen, „[...] mit Anfang, Mitte und Ende“ (ebd.).

Aber nicht nur der DF bedient sich Techniken, die im fiktionalen Film angewendet werden. „Umgekehrt greift der fiktionale Film [...] auf genrefremde, dokumentarfilmische Strategien zurück, um seinen Authentizitätsgehalt zu erhöhen“ (Sponzel 2007: 8). Das Kino der Fiktion will genauso Geschichten vom wahren Leben erzählen und kein/e AkteurIn will ein/en unseriöse/n HeldIn verkörpern, der/die nicht ernst genommen wird. Die Filmschaffenden des fiktionalen Kinos bedienen sich ebenso einer Handkamera, die für Low-Budget-Produktionen stehen und die im fernseh-dokumentarischen Bereich angewendet werden, um Realität zu vermitteln. Die Möglichkeiten der digitalen Technik fördern nach Sponzel (vgl. 2007: 9) die Entwicklung der Produktionsmöglichkeiten und heben die Grenzen zwischen non-fiktionalem und fiktionalem Kino immer mehr auf. Die bisherigen Klassifikationen der Unterscheidungshilfen werden obsolet. Nach Sponzel (2007) geht ein ernsthafter Film

[...] über die Wiedergabe von Ereignissen und über die Vermittlung [s]einer Story hinaus. Er erwirkt nicht nur die Identifikation des Zuschauers[der Zuschauerin] mit einem Protagonisten[einer Protagonistin], sondern erstrebt darüber hinaus durch die von bewegten Bildern assoziierten Gefühle gar eine Haltung zum Leben, zur Welt. So schreibt sich das eine Genre permanent in das andere ein, und gemeinsam ist beiden der für den[die] Zuschauer[In] narrativ und emotional erlebbare Moment des Lichtes und der Bewegung auf der Leinwand in einem dunklen Raum. [...] So ist jeder Film eine eigene, immer neue Verabredung mit dem[der] Zuschauer[In]“. (Sponzel 2007: 9)

---

10 Begriffe wie ProtagonistInnen, handelnde Personen, SchauspielerInnen, AkteurInnen werden in der vorliegenden Arbeit synonym verwendet.

Nach Hübner (vgl. 2000: 9) sehen sich viele DokumentaristInnen, wie z. B. Trinh, nicht mehr als DokumentaristInnen, sondern als FilmemacherInnen. Sie experimentieren mit der Wirklichkeit und überschreiten bewusst die Grenzen des DF. Demzufolge kann der DF nicht mehr festgemacht oder eingegrenzt werden.

Der DF ist „[...] in Bewegung“ (Hübner 2000: 9) und setzt sich aus den Wörtern „*Dokumentar*“ (ebd.) und „*Film*“ (ebd.) zusammen. Der Wortteil Dokumentar bezeichnet für Hübner (2000) „Haltung gegenüber der Wirklichkeit“ (2000: 9–10) einnehmen und Film steht für „ein technisch-ästhetisches Medium“ (ebd.), welches ein „inszeniertes Produkt“ (ebd.) ist. Zwischen beiden Begriffen wird eine Balance hergestellt und kann mal mehr in die eine Richtung gehen, mal mehr in die andere. Die Kunst ist es, die Balance zu halten, denn

[...] wenn ich mich zu sehr auf das unbearbeitete Material verlasse, kann es [der DF] schnell langweilig werden. Andererseits, wenn ich zu sehr auf die Verlockung der filmischen Möglichkeiten setze, kann ich den Zauber, die Authentizität, den eigenen Rhythmus des Materials leicht zerstören, und das Ergebnis ist [...] Langeweile. (Hübner 2000: 10)

Demzufolge spielen die Verwendung des Materials und die Aneinanderreihung von filmischen Szenen eine bedeutende Rolle. Letzteres erzeugt zwar eine Real-Ordnung, kann aber die natürliche chaotische Ganzheit niemals erfassen, da der Film von vielen Einflüssen und Beziehungen (Montage, Verarbeitung in eine Reihenfolge, Übersetzung der RezipientInnen etc.) geprägt wird. Das technische Massenmedium oder die Erfindung des Films ist nur ein Gerät, das Gegenbilder zur Realität produziert. Daher sollten technisch entstandene Bilder auch nicht überbewertet werden, denn schließlich wird ein Film nie ein geschlossenes System präsentieren (können) (vgl. Kluge 1975: 120). Letztendlich aber entsteht die Message des Films im Kopf des Publikums und hat oft mit der Originalfassung, oder wie der Film historisch entstanden ist, wenig gemein (vgl. Winter 2006a: 79–94).

Auch Gunning (vgl. 1995: 118) plädiert für diese Sichtweise. Seiner Meinung nach entsteht der DF am Schneidetisch, wenn das Filmmaterial neu arrangiert wird, und bezieht sich mit seiner Aussage auf das Zitat von Grierson (siehe Seite 8). Mit dem Schnitt und den eingefügten Zwischentiteln wird das Filmmaterial in einen diskursiven Zusammenhang geordnet.