

Vom Dokumentarfilm zum Videoessay: Die Erfindung der Wirklichkeit auf Leinwand und Bildschirm

Bertrand Bacqué

Seit seinen Anfängen hat der Dokumentarfilm mit Geschichte zu tun, der grossen wie der kleinen, mit Identität, Intimität und, in einem Wort, mit Andersheit. Louis Lumière filmt seine Familie, seine Fabrik oder die Ankunft eines Zuges im Bahnhof von La Ciotat und erfindet so auf einen Streich Home Movie, Werks- und Nachrichtenfilm. Doch er wollte bald mehr: Der Fabrikant aus Lyon entsandte Kameramänner in die ganze Welt, damit sie die grossen Ereignisse filmten, wie etwa die Krönung von Zar Nikolaus II., die im Mai 1896 Anlass zur ersten Zensur der Filmgeschichte gab.¹ Siedelt man die Ursprünge von Film und Dokumentation gewöhnlich bei den Brüdern Lumière an, so wird darüber oft Georges Méliès mit seinen »actualités reconstituées« vergessen. Hierbei handelt es sich um filmische Nachrichtenrekonstruktionen wie zum Beispiel *L'affaire Dreyfus* (1899), einer der ersten engagierten Filme der Kinogeschichte, in dem der Regisseur von *Voyage dans la lune* (1902) für den zu Unrecht angeklagten französischen Offizier Partei ergreift, indem er Ereignisse nachstellt, die sich kurz vor der Erfindung des Kinematografen abgespielt haben.

Ebenso musste der Regisseur von *Quatre cents farces du diable* (1906) die Krönung von Edward VII. vorab in seinen in der Nähe von Paris gelegenen Studios filmen, damit der Ablauf der Zeremonie nicht gestört wurde. Am Tag nach der Krönung erklärte der begeisterte Herrscher: »Ich erkenne mich sehr gut. Ich erkenne auch die Königin sehr gut, und wüsste ich nicht genau, dass das Gegenteil der Fall ist, würde ich meinen, wir hätten uns höchstpersönlich gegenübergestanden.«² Noch frappierender ist der Schachzug von Francis Doublier, einem der Kameramänner, die Lumière nach Russland entsandt hatte: Um dem dringenden Wunsch der jüdischen Gemeinden im Süden des Landes nach Informationen über den Fall Dreyfus nachzukommen, wartete er 1898 zum Zwecke der Illustration mit einem Zusammenschnitt von Einzelaufnahmen auf, die mit dem Fall Dreyfus gar nichts zu tun

¹Zwei Tage nach den offiziellen Feierlichkeiten wird der Zar dem Volk präsentiert; die Menschenmenge gerät in Panik und die Polizei stürzt sich auf jeden, der sich der kaiserlichen Tribüne nähert. Statt mit dem Filmen aufzuhören, kurbeln die Kameramänner weiter: Ihre Ausrüstung samt Filmen wird beschlagnahmt. Eine neue Form des Journalismus ist geboren.

²Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Bd. 2: *Les pionniers du cinéma (de Méliès à Pathé) 1897–1909*, Paris 1973, S. 212.

hatten. Erste Geschichtsfälschung oder erster Dokumentaressay? Weder noch: Hier weht der Geist der Montage, und das Reenactment wird vorweggenommen.

All diese Beispiele sollen verdeutlichen, dass der Film seine Beziehung zur Welt von Anfang an erfinden musste, auf die Gefahr des blossen Nachbildens hin und der nicht totzukriegenden Fantasievorstellung vom »spontan und hautnah eingefangenen Leben« zum Trotz. Es gilt jedes Mal aufs Neue, die Wirklichkeit zu erfinden – so wie Christoph Columbus Amerika nicht entdeckte, sondern, besser gesagt, erfand –, es gilt, die Strategien und die Sprache zu ersinnen, die am ehesten zu ihrer Neuschaffung beitragen können. Denn das Filmen der Wirklichkeit genügt nicht, um sie zu enthüllen, genau wie das Sehen nicht genügt, um zu begreifen – darin besteht die Illusion des Sichtbaren. Die gesamte Geschichte des Dokumentarfilms und heute auch des Videoessays gründet auf diesem Hin und Her zwischen einer als solcher wahrgenommenen Wirklichkeit und ihrer Wiedergabe, ihrer Rekonstruktion – wenn auch nur mittels Montage oder Installation – in Form eines Berichts, eines Diskurses, indem mit der Neuordnung des Heterogenen, das heisst des Bildes und des Tons, des Sichtbaren und des Sagbaren, gespielt wird. Um das Unsichtbare sichtbar, das Unsagbare sagbar zu machen.

Ein paar historische Orientierungspunkte

Wenn wir uns kurz die grossen Momente des Dokumentarfilms und die unterschiedlichen Strategien zur Transkription von Wirklichkeit in Erinnerung rufen, werden sehr schnell zwei Hauptlinien erkennbar: zum einen der richtige Gebrauch – und die richtige Dosierung – von Dokumentar- und Spielfilm, zum anderen die Verführungsmacht des Essays mit seinen verschiedenen Diskursformen – ob nun dialektisch, reflexiv oder, wie heutzutage, performativ. Verschaffen wir uns einen kurzen Überblick und richten wir unser Hauptaugenmerk dabei auf den ethnografischen, politischen und im weiteren Sinne sozialen Anspruch, der sie von Anfang an begleitet hat.

Die beiden Gründerväter des Dokumentarfilms, Robert J. Flaherty und Denis Kaufman alias Dsiga Wertow, verkörpern diese beiden Strömungen perfekt. Verbindet man jedoch mit Flaherty die Indienstnahme der Inszenierung und mit Wertow den Hang zur Montage, macht man es sich zu einfach. Es stimmt zwar, dass Flaherty in *Nanook of the North* (1922) mit Mitteln der Inszenierung Gepflogenheiten nachstellte, die die Inuit lange zuvor aufgegeben hatten. Er stellt die berühmte Robbenjagd nach und baut ein halbkreisförmiges Iglu, das die Nutzung des Tageslichts ermöglicht. In *Man of Aran* (1934) geht er sogar noch weiter. Er organisiert ein regelrechtes Casting, stellt die perfekte Familie zusammen und inszeniert die

Jagd auf einen Riesenhai, die zu diesem Zeitpunkt seit über fünfzig Jahren nicht mehr praktiziert wurde. »Der Dokumentarfilmer kommt immer erst, wenn es schon zu spät ist«, heisst es oft. Tatsächlich arrangiert Flaherty mittels der Montage wahrhaft dramatische und lyrische Sinfonien, Oden an eine Menschheit im Kampf gegen die Natur. Dsiga Wertow hingegen feiert den neuen Sowjetmenschen. Seit Langem schon rühmt man seine dialektische Montage, die durch ihre formale wie semantische Wirkung dem diskursiven Essay den Weg ebnet. Oft wird jedoch nicht erwähnt, dass ein guter Teil der Sequenzen aus *Der Mann mit der Kamera* (1929) mitnichten spontan gedreht wurde, sondern inszeniert ist. Wie dem auch sei, mit diesem Film erteilt uns Wertow eine Lektion in Sachen Film, die man so schnell nicht vergisst.

In den 1950er-Jahren versuchen Querdenker wie Georges Franju, Alain Resnais und Chris Marker mit allen Mitteln in ihrem Kampf gegen eine Darstellungsweise, bei der die »Stimme Gottes« über die Bilder triumphiert – der Vorläufer unserer Fernsehreportagen –, die an sie vergebenen Auftragswerke in eine andere Richtung zu lenken. Sie geraten regelmässig mit der Zensur in Konflikt. Produktionen wie *Hôtel des Invalides* (1951), ein antimilitaristisches Filmpamphlet, *Les statues meurent aussi* (1953), eine lange Zeit von der Zensur verbotene antikolonialistische Polemik oder auch der Film *Nuit et brouillard* (1956), der Europa die Augen hinsichtlich der Realität in den Konzentrationslagern öffnete, legen den modernen Grundstein für unseren heutigen Filmessay, indem sie einen subjektiven und kritischen Blick, einen »dokumentierten Standpunkt« erkennen lassen, wie ihn Jean Vigo in *A propos de Nice* (1930) empfiehlt. Chris Markers Film *Sans soleil* (1983), der sich zwischen den beiden extremen Polen des Überlebens hin- und herbewegt, wie Afrika und Japan sie darstellen, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, oder auch Jean-Luc Godards *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998) sind heute dessen schönste Ableger. Wenn es um sie geht, ist oft von reflexivem, ja sogar performativem Modus die Rede.

Mit den leichter werdenden Kameras und dem Aufkommen des Synchrontons zu Beginn der 1960er-Jahre entwickeln sich zwei Hauptrichtungen: Auf amerikanischer Seite setzt sich das jede Art von Inszenierung, Interview und Kommentar ablehnende Direct Cinema mit Robert Drew, Richard Leacock, den Maysles-Brüdern und dem auch heute noch tätigen Frederick Wiseman durch. Ihre Art zu drehen, bezeichnet man als beobachtende Kamera. Das Cinéma vérité von Jean Rouch hingegen scheut als Erbe Wertows die Inszenierung nicht. So verleiht *Moi, un noir* (1959) dem postkolonialen Afrika eine Identität und der Nouvelle Vague

Flügel.³ Robert Kramer, der sich bekanntermassen politisch gegen den Vietnamkrieg engagiert hat, geht diesen Weg mit seinem 1989 gedrehten Film *Route One/USA* weiter, in dem er Amerikas zersplitterte Identität erforscht. Ebenso Johan Van Der Keuken, der in seinem gesamten Werk der Frage der Nord-Süd-Beziehungen und in seinem Hauptwerk *Amsterdam Global Village* (1997) insbesondere der durch die Globalisierung verursachten Durchmischung nachgeht. Man spricht hier auch von der teilhabenden Kamera.⁴

Ein paar mahnende Worte zum Thema Ethik

Nach diesem Schnelldurchlauf durch die Geschichte erscheint es angebracht, ein paar ethische Grundsätze des Dokumentarfilms in Erinnerung zu rufen. Über das fundamentale Misstrauen, das John Grierson, der erste Theoretiker des Dokumentarfilms, der Ästhetik entgegenbrachte, gehen wir an dieser Stelle hinweg und rufen uns stattdessen in Erinnerung, worauf der sakrosankte »pacte documentair« ungeachtet ästhetisch bedingter Zugehörigkeiten beruht. Sein Ethos fusst auf der »Wahrheit als Angleichung« oder »Wahrheit als Übereinstimmung«, wie Aristoteles sie vor 2500 Jahren definiert hat, oder in jüngerer Zeit Ludwig Wittgenstein. Das, was ich über das Seiende sage, muss mit dem Seienden übereinstimmen, oder, wie der Verfasser des *Tractatus* anmerkt: »Um zu erkennen, ob das Bild wahr oder falsch ist, müssen wir es mit der Wirklichkeit vergleichen.«⁵ Der Kunst des Dokumentarfilms sind also praktische Grenzen gesetzt: Der Filmemacher ist sowohl denen verpflichtet, die er filmt, als auch denen, an die er sich wendet. In seinem Grundsatz basiert der Dokumentarfilm auf einer Dreierbeziehung, die Filmemacher, Gefilmten und Zuschauer unverbrüchlich aneinander bindet und in der alles so läuft, als seien die Positionen untereinander austauschbar.

Worum es heute geht

³ »Alle grossen Spielfilme neigen dem Dokumentarfilm zu, wie auch alle grossen Dokumentarfilme dem Spielfilm zuneigen [...].«, schreibt Jean-Luc Godard, damals noch Kritiker bei den *Cahiers du cinéma*, zu *Moi, un noir*.

⁴ Heute, da die Unterscheidung Spielfilm/Dokumentarfilm obsolet erscheint, erforschen die Dokumentarfilmer mehr denn je die im Zeitalter der Globalisierung zerbrochenen Identitäten, die massive Bevölkerungsumsiedlung und -migration und die neuen Grenzen. Bruno Ulmer mit *Welcome Europa* (2006), Patric Jean mit *D'un mur l'autre, de Berlin à Ceuta* (2008), Fernand Melgar mit *La forteresse* (2008), um nur einige zu nennen, gehen diesen Themen in den Grenzbereichen von Direct Cinema, Essay und Spielfilm nach.

⁵Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt am Main 2006, S. 17.

Beschäftigt man sich mit der Geschichte des Dokumentarfilms, werden allerdings zwei Sackgassen sichtbar, aus denen wir noch nicht herausgefunden haben. Einerseits die Ideologie der Ratio, der zufolge sich die Wirklichkeit erschöpfend abhandeln lässt, wenn man die Bilder nur so verständlich wie möglich erklärt. Diese Ideologie stösst aus Gründen der Unvereinbarkeit an ihre Grenzen beim Propagandafilm, in dem das Wort die Macht über die Bilder übernimmt und dessen entfernte Erben die Fernsehreportagen sind. Andererseits die Ideologie des Sichtbaren, der zufolge sich die Wirklichkeit so erfassen lässt, wie sie ist, wenn man nur den richtigen Abstand zu ihr hat. Auch hierzu fühlen sich unsere zeitgenössischen Medien weitgehend legitimiert. Man brauche die Kamera nur inmitten des Geschehens zu platzieren und schon lasse sich die Wirklichkeit einfangen. Diese Position leugnet zum einen die Tatsache, dass jedes Bild einem singulären Blickpunkt entspringt und dass jede Montage eine bestimmte Bedeutung diktiert, zum anderen setzt sie auf die Unsichtbarkeit der Kamera, was eine weltfremde Vorstellung ist. Daher stehen unsere heutigen Bilder doppelt in Verruf. Die Arbeit des Dokumentarfilmers wie auch die des engagierten Künstlers, der bewegte Bilder verwendet, wird künftig darauf zielen, diese Widersprüche dadurch zu überwinden, dass die Erfindung der Konvention und die Montage der »montrage« vorgezogen werden. Im Zuge des zweiten Golfkriegs (1990/91) traf Serge Daney in einem lesenswerten Text eine seither als massgeblich geltende Unterscheidung zwischen dem Bild und dem Visuellen: »Das Visuelle ist ohne Gegenschuss, nichts fehlt ihm, es ist in sich geschlossen, eine Endlosschleife, etwa so wie ein pornografisches Schauspiel nur die ekstatische Überprüfung des Funktionierens der Organe ist und nichts anderes.« Die Bilder der endlos von Neuem einstürzenden Twin Towers ohne Tiefenschärfe, ohne Gegenschuss, ohne Andersheit sind die perfekte Illustration dieser Worte. Das Bild hingegen »findet immer an der Grenze zweier Kraftfelder statt, es ist dazu bestimmt, von einer gewissen Andersheit zu zeugen, und, obwohl es immer einen harten Kern besitzt, fehlt ihm immer etwas. [...] Dass es auch etwas vom anderen [...] hat, das ist es also, was das Bild des Films ausmacht.« Vierzig Jahre nach André Bazin, dessen Devise »Montage verboten« lautete, setzt Daney dem ein »Montage ist unerlässlich« entgegen, wenn er schreibt: »Das Bild fordert uns immer heraus, es mit einem anderen, mit etwas vom anderen, zu montieren. Denn im Bild wie in der Demokratie gibt es »Spielraum« und Unvollendetes, einen Anschnitt oder etwas Offenes.«⁶

⁶ Serge Daney, *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, Berlin 2000, S. 206–207.

Ebenso ausführlich liesse sich Gilles Deleuze zitieren, der die kinematografische Modernität über jenes Moment definiert, das das Bild den Klischees entreisst⁷ und mit dem die Mächte uns durch zwischengeschaltete Medien bombardieren. Die produktivsten Filmemacher unserer Zeit, gestern Robert Kramer oder Johan Van Der Keuken, heute Avi Mograbi oder Wu Wenguang,⁸ Joana Hadjithomas und Khalil Joreige, wenden Strategien an, die das Bild dem Klischee entreissen und uns eine andere Sicht der Wirklichkeit ermöglichen sollen. Ob Mischformen von Spiel- und Dokumentarfilm, dialektische Montagen à la Chris Marker oder Jean-Luc Godard, Installationen oder Videos von Ursula Biemann (Abb. S. ##), Ingrid Wildi Merino (Abb. S. ##), Frank Westermeyer und Sylvie Boisseau (Abb. S. ##) oder auch von Camilo Yáñez (Abb. S. ##), all diese Werke sind ein Versuch, einen anderen Blick auf die Wirklichkeit, auf die Globalisierung und ihre Folgen, auf Umsiedlung und Migration sowie auf die sozialen Ungerechtigkeiten unserer Zeit zu bieten. Zugleich erinnern sie uns daran, dass die Arbeit an der Form auch ein Akt des Widerstands ist und damit ein politischer Akt.

⁷ »Wir leben in einer Zivilisation des Bildes? Genaugenommen handelt es sich um eine Zivilisation des Klischees, in der alle Mächte daran interessiert sind, die Bilder vor uns zu verbergen, nicht unbedingt immer dieselbe Sache, aber auf jeden Fall etwas in diesem Bild. Andererseits zielt das Bild unentwegt darauf ab, das Klischee zu durchbrechen und sich von ihm zu befreien.« Um dem Bild zu helfen, sich vom Klischee zu lösen, müssten, so der französische Philosoph, »die verlorengegangenen Teile wieder sichtbar gemacht oder muss all das wiedergefunden werden, was im Bild nicht zu sehen, was unterschlagen worden ist, um es ›interessant‹ zu machen. Aber im Gegensatz dazu geht es bisweilen darum, Löcher, leere Stellen und weisse Flächen einzuführen, das Bild zu verknappen, vieles von dem wegzustreichen, was hinzugefügt worden war, um uns glauben zu machen, wir würden alles sehen.« Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main 1997, S. 36. Halten wir fest, dass wir hier vom Begriff der Wahrheit als Angleichung zum Begriff der Wahrheit als Produktion umschalten, indem wir den Akzent von der Repräsentation auf die Kreation verlagern.

⁸ Man könnte sich an dieser Stelle noch eingehender mit dem performativen Ansatz der beiden letztgenannten Filmemacher befassen, die Subjektivität und Reflexivität entfalten und dabei Performance und Dokumentarfilm verbinden.