

Filmstudien 68

Die Kamera als Monster

Der dokumentarische Modus im neueren Horrorfilm

von
Steffen Lindinger

1. Auflage

Nomos Baden-Baden 2014

Verlag C.H. Beck im Internet:
www.beck.de

ISBN 978 3 8487 1447 6

Die Kamera als Monster

Der dokumentarische Modus
im neueren Horrorfilm

Filmstudien

68

Steffen Lindinger

Zum Inhalt:

Den Schrecken vor der Kamera als reale Bedrohung darstellen – dieses Ziel setzte der Film *The Blair Witch Project* 1999 konsequent um. Autor Steffen Lindinger untersucht dessen Ansatz, den dokumentarischen Modus im Horrorgenre einzusetzen, auf seine Wurzeln und seine Wirkungen. Darüber hinaus analysiert er eine Auswahl von herausragenden Genrevertretern.

Zum Autor:

Steffen Lindinger, geb. 1984, studierte Medienwissenschaft und Anglistik in Trier und Colchester, Essex, England. 2012 Abschluss als Magister Artium, lebt und arbeitet seit 2013 als Fernsehredakteur und freischaffender Regisseur in Köln.

Die Kamera als Monster

Der dokumentarische Modus
im neueren Horrorfilm

Die Kamera als Monster

Steffen Lindinger



Nomos



Schriftenreihe „Filmstudien“

herausgegeben von

Prof. Dr. Oksana Bulgakowa und Prof. Dr. Norbert Grob

Die Reihe wurde von

Prof. Dr. phil. Thomas Koebner begründet.

Band 68

Steffen Lindinger

Die Kamera als Monster

Der dokumentarische Modus
im neueren Horrorfilm



Nomos

© Titelbild: Francesco Di Marzio

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

ISBN 978-3-8487-1447-6 (Print)

ISBN 978-3-8452-5493-7 (ePDF)

Bis Band 61 bei Gardez! Verlag Michael Itschert erschienen mit Ausnahme der Bände 57 und 60.

1. Auflage 2014

© Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2014. Printed in Germany. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	7
1. Einleitung	9
2. Der dokumentarische Modus	11
2.1 Filmwissenschaftliche Einordnung des Dokumentarfilms – Wirklichkeitsanspruch, die Rolle der Kamera und Problematik der Aktualität	11
2.1.1 Wirklichkeitsanspruch, Realismus und ‚evidence‘ – Die ‚codes and conventions‘ des Dokumentarfilms	12
2.1.2 Exkurs: Das Wesen der Kamera und ihre Rolle für die Wirklichkeitsdarstellung im dokumentarischen Modus	17
2.1.3 ‚Creative treatment of actuality‘ oder ‚fly on the wall? – Die Problematik des Wirklichkeitsanspruches	21
2.1.4 Der Wirklichkeitsanspruch im Wandel	31
2.1.5 Die ‚modes of representation‘ des Dokumentarfilms	33
2.2 Subversionen des dokumentarischen Modus – Mock-Documentary und Mondofilm	35
2.2.1 Mock-Documentary	35
2.2.2 Die ‚degrees‘ der Mock-Documentary	38
2.2.3 Der Mondo-Film	41
3. Filmische Vorläufer von Blair Witch Project	45
3.1 Häxan (1922)	45
3.2 Mondo Cane (1962)	49
3.3 The Legend of Boggy Creek (1972)	54
3.4 Cannibal Holocaust (1979)	59

4. Die Weiterentwicklung des dokumentarischen Horrors	65
4.1 The Blair Witch Project (1999)	65
4.2 REC (2007)	77
4.3 Paranormal Activity (2009)	81
5. Fazit	87
7. Bibliographie	89
6. Filmographie	93
8. Anhang	95

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Darstellung von altägyptischen Dämonen	46
Abb. 2:	Masperos Modell des altägyptischen Weltbildes	46
Abb. 3:	Der Teufel ruft die Hexen	48
Abb. 5:	Hexen spucken auf ein Kreuz unter Aufsicht von Teufelsgestalten	48
Abb. 4:	Bestrafung der untüchtigen Hexen	48
Abb. 6:	Hexe in Gestalt einer Katze tritt durch ein Kirchentor, welches von Teufeln in Tiergestalt bewacht wird	48
Abb. 7:	Hunderestaurant in Taipeh, Taiwan	51
Abb. 9:	rituelle Schlachtung eines Stieres im Nepal	51
Abb. 8:	Gans wird gestopft in Frankreich	51
Abb. 10:	Stierrennen in Portugal	51
Abb. 11:	Hund wird an Zaun entlanggeschleift	53
Abb. 12:	Tritt in den Käfig	53
Abb. 13:	Junge klettert über einen Zaun	56
Abb. 14:	Alter Mann im Fokus der Kamera	56
Abb. 15:	Einheimischer allein in den Wäldern	57
Abb. 16:	Begegnung einer Familie mit dem Fouke-Monster	57
Abb. 17:	Das Filmteam inszeniert einen Angriff auf ein Eingeborendorf	60
Abb. 18:	Mark Williams steckt eine Hütte in Brand	60

Abb. 19:	Jack Anders wird von den Eingeborenen getötet	62
Abb. 20:	„Bis zum letzten Meter“: Die umgestürzte Kamera filmt liegend den Tod von Alan Yates	62
Abb. 21:	Vermisstenplakat der Studenten auf blairwitch.com	70
Abb. 22:	Bild des fiktiven Buches The Blair Witch Cult auf blairwitch.com	70
Abb. 23:	Angebliche frühe Darstellung der Hexe von Blair in Curse of the Blair Witch	71
Abb. 25:	Heather wendet sich panisch direkt an die Kamera	73
Abb. 26:	Heather filmt Michael, Michael filmt Heather	73
Abb. 27:	Die Videokamera filmt auf der Erde liegend ihre letzten Bilder	75
Abb. 28:	Die 16mm-Kamera filmt zu Boden gestürzt ihre letzten Bilder	75
Abb. 29:	Angela moderiert die Reportage an	78
Abb. 30:	Moderation auf dem Weg zum Einsatz	78
Abb. 31 und 32:	Pablo wird von Infizierten attackiert	78
Abb. 33:	Pablo und Angela versuchen, sich zu orientieren	80
Abb. 34:	Angela wird von der Kamera weg in die Dunkelheit gezogen	80
Abb. 35:	Micah und Katie beim Abendessen	82
Abb. 36:	Micah und Katie spielen mit der Kamera	82
Abb. 37:	Die Kamera überwacht das Schlafzimmer	84
Abb. 38:	Die Kamera dokumentiert das brennende Ouija-Brett	84

1. Einleitung

Der enorme Erfolg, den der Low-Budget-Horrorfilm *The Blair Witch Project* 1999 an den Kinokassen weltweit verbuchen konnte, war nicht nur für die beiden Regisseure Daniel Myrick und Eduardo Sánchez eine Überraschung. Für 20.000 Dollar in Eigenregie produziert, spielte er alleine in den USA 140 Millionen Dollar ein; weltweit betrug das Einspielergebnis 249 Millionen Dollar, was ihn zum ertrageichsten Film aller Zeiten machte.¹

Doch nicht nur wegen des finanziellen Erfolgs und der sehr positiven Aufnahme, sowohl durch Kritiker als auch Zuschauer, ist *The Blair Witch Project* als sehr wichtiger Vertreter des Horrorgenres zu sehen. Vor allem die Darstellungsform des dokumentarischen Modus, die dieser Film anwendet, um seine intendierte Wirkung zu erzeugen, lässt ihn aus der Masse übriger Genrevertreter herausstechen. Zugleich kann *The Blair Witch Project* als Auslöser einer Welle von Filmen gesehen werden, die ebenfalls diese Darstellungsform benutzen.

Diese Ausprägung des Horrorfilms zeichnet sich durch die Verwendung von Ausdrucksformen aus, die eigentlich dem Dokumentarfilm zugehörig sind. Die Verbindung zwei so unterschiedlicher Ansätze scheint auf den ersten Blick widersprüchlich, doch bei genauerer Betrachtung lässt sich eine Logik in ihrer Zusammenführung erkennen. Das Grundmotiv für die Anwendung des dokumentarischen Modus im Horrorfilm ist im kulturellen Status des Dokumentarfilms zu suchen, der sich auf seinem Anspruch begründet, eine wirklichkeitsnahe Darstellung der Welt liefern zu können. Dieser kulturelle Status ist es, welcher den dokumentarischen Modus für die Verwendung im Horrorfilm interessant macht. Die Authentizität, die dem dokumentarischen Modus anhaftet, wird in Filmen wie *The Blair Witch Project* zweckentfremdet und als Quelle für die Erzeugung von Angst genutzt.

Allerdings kann die Verwendung des dokumentarischen Modus im neueren Horrorfilm noch weiter zurückverfolgt werden. Die Versuche, das fiktionale Hor-

¹ Einspielergebnisse USA *Blair Witch Project*: vgl. <http://www.mediabiz.de/film/firmen/programm/blair-witch-project/52112>, zuletzt geprüft am 24.04.2012.

Produktionskosten und weltweites Einspielergebnis: vgl. Young, John (2009): *The Blair Witch Project 10 years later: Catching up with the directors of the horror sensation*. Entertainment Weekly. Online verfügbar unter <http://popwatch.ew.com/2009/07/09/blair-witch/>, zuletzt geprüft am 21.06.2012. Weekly, 09.07.2009.

rorgenre mit einer dokumentarischen Präsentation zu verbinden, reichen bis in die Stummfilmzeit zurück. Ebenso hat der dokumentarische Modus selbst eine lange Tradition, in der sich viele verschiedene Ausprägungen ausgebildet und die Darstellung der historischen Realität mit filmischen Mitteln geprägt haben. Dadurch ergibt sich eine Vielzahl von Kombinationsmöglichkeiten, welche sich in den unterschiedlichen Wirkungen zeigt, die der dokumentarische Modus im Horrorfilm entfalten kann.

Da die Rolle der Kamera im dokumentarischen Modus von großer Bedeutung ist, wird ihre Verwendung auch im Horrorfilm zu einer grundlegenden Eigenschaft. Jane Roscoe und Craig Hight fassen den Status der dokumentarischen Kamera treffend zusammen, wenn sie schreiben: „The camera does not lie!“² Indem der Horrorfilm diese Kraft der Wirklichkeitsdarstellung für sich nutzt, erschließt sich für ihn ein neues Feld der Angsterzeugung. Der Schrecken kann nun als reale Bedrohung präsentiert werden und erhält so eine neue Dimension.

Die vorliegende Arbeit wird zunächst die Merkmale und Eigenschaften des dokumentarischen Modus behandeln und diesen in seinen filmtheoretischen Kontext stellen. Hierbei sind vor allem der Ursprung des Wirklichkeitsanspruches und die Rolle, welche die Kamera hierbei spielt, von Bedeutung. Des Weiteren werden die verschiedenen Präsentationsformen des Dokumentarfilms beleuchtet und die Merkmale dieser erläutert. Die Mock-Documentary und der Mondo-Film sind als Subversionen des Dokumentarfilmgedankens für den Kontext der Arbeit ebenfalls von Bedeutung.

Im zweiten Teil der Arbeit werden die Filmbeispiele, die sich durch Nutzung des dokumentarischen Modus auszeichnen, analysiert. Dieser Teil geht zunächst auf die Vorreiter des dokumentarischen Horrors ein. Hierbei werden die Filme *Häxan* (1922), *Mondo Cane* (1962), *The Legend of Boggy Creek* (1972) und *Cannibal Holocaust* (1979) näher betrachtet. Anschließend werden die Filme der mit *The Blair Witch Project* beginnenden neueren Welle behandelt. Die beiden weiteren Vertreter sind hierbei *REC* (2007) und *Paranormal Activity* (2009). Auch diese beiden Filme nutzen den dokumentarischen Modus auf eine herausragende Art und Weise.

Alle Filmbeispiele werden hauptsächlich auf ihre Verwendung des dokumentarischen Modus und die Rolle der Kamera hierbei untersucht. Zusätzlich wird jeweils der Effekt, die der jeweilige Film mit dem dokumentarischen Modus erzielt, genauer beleuchtet.

2 Roscoe, Jane; Hight, Craig (2001): *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press. S. 11.

2. Der dokumentarische Modus

2.1 Filmwissenschaftliche Einordnung des Dokumentarfilms – Wirklichkeitsanspruch, die Rolle der Kamera und Problematik der Aktualität

Der Begriff des dokumentarischen Modus wurzelt in der Tradition des dokumentarischen Filmes, also jenes Filmtypen³, welcher, im Gegensatz zum fiktionalen Film, das Ziel verfolgt, die reale Welt wirklichkeitsnah zu dokumentieren. Bill Nichols benutzt zur Wesensbeschreibung des Dokumentarfilms die Formulierung: „[D]ocumentaries address *the* world in which we live rather than *a* world imagined by the filmmaker, they differ from the various genres of fiction (science fiction, horror, adventure, melodrama, and so on) in significant ways.”⁴ Diese eingängige Definition manifestiert die generelle Einordnung des Dokumentarfilms, nämlich neben dem fiktionalen Film als wahrheitsgetreuen, die Realität abbildenden Vertreter. Grundsätzlich ist dies die gängigste, weil einfachste Beschreibung des Dokumentarfilms, denn sie formuliert seine Haupteigenschaften und seine Ziele, ohne aber auf die tiefere Problematik zu stoßen, die dem nicht-fiktionalen Film seit jeher anhaftet. Beides jedoch ist charakteristisch für ihn: sowohl sein hehrer Anspruch, ein möglichst wirklichkeitsnahes Bild der Realität zu entwerfen und die daraus entstehende Erwartungshaltung des Zuschauers, als auch die damit einhergehenden ideologischen Probleme. Jane Roscoe fasst diese Diskrepanz treffend in einem Satz zusammen: „Documentary's claim to capture truth is shown

3 Bei der Einordnung des Dokumentarfilms ist innerhalb der filmwissenschaftlichen Betrachtungsweise nicht gänzlich geklärt, ob er als eigenes Genre gesehen werden kann oder eher einen Filmstil oder Filmtypen darstellt. Da jedoch eher die Spielarten des fiktionalen Films als Genres bezeichnet werden und auch die Bezeichnung ‚Stil‘ auf viele unterschiedliche Konnotationen verweist, sehe ich die Unterscheidung von David Bordwell und Kristin Thompson, die den Dokumentarfilm und den fiktionalen Film als „basic types of film“ (Bordwell, David; Thompson, Kristin (1997): Film art. An introduction. 5. Aufl. New York: The McGraw-Hill Companies. S. 42) bezeichnen, als am besten geeigneten Begriff an. (vgl. auch Kilborn, R. W.; Izod, John (1997): An Introduction to television documentary. Confronting reality. Manchester: Manchester University Press. S. 15–16).

4 Nichols, Bill (2001): Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press. S. xi.

to be a claim it cannot live up to.”⁵ Wie sich diese Darstellung im Hinblick auf die Wirklichkeit des Dokumentarfilms erklären lässt, soll in den folgenden Kapiteln des ersten Teils der vorliegenden Arbeit geklärt werden.

2.1.1 Wirklichkeitsanspruch, Realismus und ‚evidence‘ – Die ‚codes and conventions‘ des Dokumentarfilms

Zunächst sind hierbei die Ursachen für den Wirklichkeitsanspruch zu finden, den der Dokumentarfilm an sich selbst stellt und die daraus resultierenden Erwartungen des Zuschauers. Um seinem Ziel nahe zu kommen, aussagekräftige Abbildungen der realen Welt und Kommentare über diese zu erschaffen, haben sich besondere narrative, stilistische und ästhetische Grundprinzipien herausgebildet, welche dem Dokumentarfilm seine Gestalt gegeben haben. Richard Kilborn und John Izod bezeichnen diese Grundprinzipien als „conventions of documentary realism“⁶ und Jane Roscoe und Craight Hight sprechen in *Faking It* von „codes and conventions“⁷. Diese Begriffe meinen also Normen oder Vereinbarungen, welche den Dokumentarfilm charakterisieren. Diese Normen beeinflussen die Form eines jeden Films und sind alle dem Postulat des Dokumentarfilms unterworfen: „All documentary conventions – that is, habits or clichés in the formal choices of expression – arise from the need to convince the viewers of the authenticity of what they are being told.“⁸ Die ‚Klischees‘, wie Patricia Aufderheide sie nennt, sind es also, welche dem dokumentarischen Modus seine Glaubwürdigkeit verleihen und für die kulturelle Bedeutung des Dokumentarfilms verantwortlich sind.

Der Kanon der ‚codes and conventions‘ ist groß und bestimmt, welche Filme der Zuschauer als dokumentarisch erkennt und welche er in den fiktionalen Bereich einordnet. Dabei müssen nicht sämtliche bekannte Konventionen im jeweiligen Film präsent sein, um ihn als dokumentarisch erscheinen zu lassen. Die Auswahl wird in erster Linie bestimmt durch die Herangehensweise des jeweiligen

5 Roscoe, Jane (2000): The Blair Witch Project. Mock-documentary goes mainstream. In: Jump Cut 43, S. 3–8. Online verfügbar unter <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC43folder/BlairWitch.html>, zuletzt geprüft am 23.11.2011.

6 Kilborn, R. W.; Izod, John (1997): An introduction to television documentary. Confronting reality. Manchester: Manchester University Press. S. 35.

7 Roscoe und Craig (2001), S. 15.

8 Aufderheide, Patricia (2007): Documentary film. A very short introduction. Oxford; New York: Oxford University Press. S. 11.

Filmemachers, aber auch die Art der Dokumentation, der sogenannte ‚mode of representation‘ (Vgl. 2.3), und die historische Komponente haben großen Einfluss hierauf.⁹

Grundsätzlich ist die naturalistische Darstellung von Ereignissen der Ausgangspunkt und damit das Gerüst für den formalen Aufbau des Dokumentarfilms. Um eine möglichst naturalistische Wiedergabe der Realität der sozialen Welt zu gewährleisten, gibt es bestimmte ‚codes‘ und ‚conventions‘, von denen Jane Roscoe und Craig Hight die wichtigsten benennen: „[T]he use of camcorder footage serves to heighten the feeling of seeing the world unfold before your eyes. This is also achieved through long takes which hold our gaze in the ‚fly-on-the-wall‘ documentary. Naturalistic sound and lighting further support the appearance of an unmediated reality, and reinforce our feeling of being witness to actual events.“¹⁰ Eine naturalistische Darstellung wird also durch möglichst weder während der Produktion noch während der Postproduktion bearbeitetes Filmmaterial erzeugt. Vor allem die rohe Ästhetik von Camcordern oder Handkameras und minimalistischer Schnitt, Ton und Beleuchtung tragen dazu bei. Auf ähnliche Weise beeinflussen die sehr häufig genutzten Archivaufnahmen, Material aus Nachrichtensendungen und auch Fotos die erstrebte Aktualität.

Der hierdurch gelegte Grundstein für den außerordentlich wichtigen Realismus des Dokumentarfilms wird noch durch weitere konventionelle Mittel verstärkt. So ist es auch von großer Bedeutung, dem Zuschauer begreiflich zu machen, dass der Filmemacher, beziehungsweise das Filmteam, sich direkt vor Ort befinden und eben dort das Geschehen einfangen. Dies kann zum Beispiel im Stile eines Nachrichtenbeitrages geschehen: Ein Moderator oder „presenter“, wie es Kilborn und Izod nennen, leitet ein, kommentiert oder führt Interviews. Auch in Dokumentarfilmen, die ohne ‚presenter‘ auskommen, ist der Eindruck des Vor-Ort-Seins von großer Wichtigkeit; es besteht sozusagen eine Verpflichtung für den Filmemacher, mithilfe von Originalschauplätzen eine Verbindung zur realen Welt herzustellen. Hier unterscheiden sich die Herangehensweisen und somit die Wahl der jeweiligen ‚conventions‘ wieder je nach Erfordernis des jeweiligen ‚mode of representation‘.

Diese Eigenschaften des Dokumentarfilms können als Grundpfeiler des dokumentarischen Realismus bezeichnet werden, welcher von Bill Nichols auch als dessen „general style“¹¹ angesehen wird. Seiner Ansicht nach ist der dokumenta-

⁹ Vgl.: Kilborn und Izod (1997), S. 35.

¹⁰ Roscoe und Hight (2001), S. 16.

¹¹ Nichols, Bill (1991): Representing Reality. Bloomington: Indiana University Press. S. 165.

rische Realismus der Vermittler in der Beziehung, die der Zuschauer herstellt zwischen dem Dokumentarfilm als Text und den historischen, realen Begebenheiten, auf die er sich bezieht. Hierbei vermindert er gleichzeitig die Zweifel am Wirklichkeitsanspruch oder, wie Nichols es nennt, den „claims of transparency and authenticity.“¹² Der ‚general style‘ des Dokumentarfilms trägt also die erstrebte wirklichkeitsnahe Darstellung der realen Welt, und die ‚codes and conventions‘ sind ihm in ihrer Form und Anwendung verpflichtet: „[R]ealism is the set of conventions and norms for visual representation which virtually every documentary text addresses, be it through adoption, modification, or contestation.“¹³ Der Unterschied zum Realismus im fiktionalen Film wird an dieser Stelle von Nichols nachhaltig betont. Er besteht in der Funktion, die der Realismus in den jeweiligen Filmtypen erfüllt: „In fiction, realism serves to make a plausible world seem real; in documentary, realism serves to make an argument about the historical world persuasive.“¹⁴ Der dokumentarische Realismus grenzt sich also durch seine Verbindung zur realen Welt ab, durch welche er dem Filmemacher die Möglichkeit verschafft, authentische und überzeugende Kommentare zu erschaffen.

Des Weiteren sind die genannten ‚conventions‘ ebenso grundlegend für das bereits von Roscoe angeführte Gefühl des Miterlebens und der Partizipation. Um eine dokumentarische Darstellung von Ereignissen zu gewährleisten, muss dieses Gefühl beim Zuschauer erzeugt werden und ihn in die Rolle des Beobachters einer ‚unvermittelten Realität‘ rücken. Brian Winston wählt bei der Beschreibung der Zielsetzungen der ‚cinéma vérité‘ oder ‚direct cinema‘ Bewegung, einer Dokumentarfilmbewegung mit besonderem Interesse an der ‚unvermittelten Realität‘, den Ausdruck „to convey the feeling of being there“¹⁵, welchen er von Richard Leacock, einem Pionier dieser Bewegung, übernimmt. Leacock und andere Filmemacher seiner Generation können zwar als Extremisten dieser Dokumentarfilmkonvention beschrieben werden, jedoch hoben sie damit die Anforderung für die Authentizität von Dokumentaraufnahmen auf eine neue Ebene.

Bill Nichols beschreibt diese Anforderung und die Auswirkungen, welche sie auf den Film und den Zuschauer hat, in *Representing reality*: „It [der realistische Stil] is a mark of authenticity, testifying to the camera, and hence the filmmaker, having ‚been there‘ and thus providing the warrant for our own ‚being there““¹⁶. Auch er

12 Ebd., S. 165.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Winston, Brian (2008): *Claiming the Real II. Documentary: Grierson and Beyond*. London: Palgrave Macmillan. S. 150.

16 Nichols (1991), S. 181.

sieht die realistische Darstellung von Schauplätzen und die körperliche Anwesenheit des Filmemachers darin als eminent wichtig für die Wirkung eines Dokumentarfilms und hält diese sogar für unumgänglich: „In a documentary, location shooting is a virtual sine qua non. [...] Location shots do not require motivation in relation to a plot line; instead their motivation lies in the documentary impulse itself: to represent the world in which we live.“¹⁷

Die Bedeutung dieser Konvention wird klar, wenn man die zu Beginn vorgenommene, grundsätzliche Unterscheidung zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Film rekapituliert: Ein Dokumentarfilm kann nur den Anspruch erheben, die reale Welt abzubilden, wenn diese dem Zuschauer auch wirklich präsentiert wird. Die Präsenz des ‚presenters‘ oder des Filmemachers direkt vor Ort ist somit eine feste Bedingung für den Wirklichkeitsanspruch des Dokumentarfilms. Die ‚unvermittelte Realität‘ oder ‚[D]ocumentary realism‘¹⁸, wie Bill Nichols ihn nennt, ist hierbei das Werkzeug, das dem Filmemacher hilft, diese Bedingung und so die Erwartungshaltung des Zuschauers zu erfüllen. Über seine Funktion weiß Nichols Folgendes zu sagen:

Documentary realism, then, testifies to presence. The filmmaker was there, the evidence proves it. Rather than moving us into an unproblematic relationship to an imaginary world, it provides a foothold on the historical world itself. [...] Rather than effortless transport into the nether regions of fantasy, documentary realism transports us into the historical world of today through the agency of the filmmakers presence.¹⁹

Nichols benutzt hier einen sehr wichtigen Begriff der Dokumentarfilmtheorie, nämlich ‚evidence‘. Dieser ‚Beweis‘ ist unbedingt notwendig, denn ohne ihn wäre es einem Dokumentarfilm nicht möglich, seinen Wirklichkeitsanspruch zu legitimieren, und er könnte so auch nicht der Erwartungshaltung des Zuschauers entsprechen. Brian Winston sieht die Wichtigkeit des ‚evidence‘ schon in der Herkunft der englischen Bezeichnung ‚documentary‘: „The modern meaning of its source word ‚document‘, as ‚something written, inscribed, etc., which furnishes evidence or information‘, dates from only 1727.“²⁰ Bereits die Wortherkunft lässt auf die Intention schließen, welche dem Dokumentarfilm zugrunde liegt; und auch den heutigen Gebrauch des Wortes sieht Winston fest mit dem Konzept des ‚evidence‘ verbunden: „The contemporary use of ‚document‘ still carries with it the conno-

17 Ebd., S. 181.

18 Ebd., S. 184.

19 Nichols (1991), S. 184.

20 Winston (2008), S. 14.

tation of evidence.“²¹ Dem Begriff wird also nach wie vor ein gewisser Wahrheitsgehalt zugeschrieben; eine Eigenschaft, welche sich in ihrer Bedeutung auch auf den Dokumentarfilm überträgt. Diese Annahme begründet sich in der Beweishaftigkeit, welche dem Dokumentarfilm durch sein Wesen als dokumentierender Filmtyp anhaftet und ihm somit eine wissenschaftliche Komponente zuschreibt.

Die Beziehung zwischen faktenorientiertem Diskurs und dem Dokumentarfilm beschreiben Jane Roscoe und Craig Hight in *Faking it* als eine erfolgreiche Verbindung: „Documentary has been most successful in its attempts to align with the other discourses of sobriety through its association with the discourses of science.“²² Der dokumentarische Film wird in die Nähe des wissenschaftlichen Diskurses gerückt, denn die Darstellung der Wirklichkeit mithilfe der Kamera wird auch im digitalisierten Zeitalter noch immer als technischer Vorgang gesehen, welcher ebenso wie zum Beispiel das Messen der Temperatur mithilfe eines Thermometers eine wissenschaftliche Vorgehensweise darstellt. Roscoe und Hight sehen die Entstehung dieser festen Verbindung in dem historischen Paradigmenwechsel von der fest mit dem Glauben verbundenden religiösen Weltansicht hin zur wissenschaftlichen Belegung von Fakten:

„Science prioritised the documentation of factual information and in effect fetishised ‚facts‘. As science and the scientific method developed as the new dominant paradigm, so ‚facts‘ became significant to individual lives. This was summarised by Ellul in 1971: ‚Modern man needs a relation to facts, a self-justification to convince himself that by acting in a certain way he is obeying reason and proved experience.‘“²³

Mit einer positivistischen Haltung gegenüber dem Dokumentarfilm ergibt sich aus der Bezeichnung der Kamera als wissenschaftlicher Apparat eine darauf basierende faktenorientierte und somit objektive Wirkungsfähigkeit des Dokumentarfilms. Die Verbindung zur Wissenschaft, die dem Dokumentarfilm aufgrund dessen zugesprochen wird, ist für Brian Winston die wichtigste Legitimierung für seinen Wirklichkeitsanspruch. Er sieht die beiden Felder sogar so eng miteinander verbunden, dass eine Trennung nur sehr schwer möglich ist: „To this day, documentarists cannot readily avoid the scientific, because that context is built in to the cinematographic apparatus.“²⁴ Die wissenschaftliche Komponente ist hauptsächlich auf das Wesen der Kamera zurückzuführen. Die bereits angesprochene Be-

21 Ebd., S. 14.

22 Roscoe und Hight (2001), S. 8–9.

23 Roscoe und Hight (2001), S. 9.

24 Winston (2008), S. 140.

weishaftigkeit des Dokumentarfilms, die daraus resultiert, vergleicht Winston mit wissenschaftlicher Arbeitsweise im wahrsten Sinne: „Watching ‚actuality‘ on the screen is like watching the needles dance on the physiograph: the apparatus becomes transparent; the documentary becomes scientific inscription – evidence.“²⁵

Grundlegend für den kulturellen Konsens gegenüber dem Wirklichkeitsanspruch des Dokumentarfilms ist demnach, neben den bereits genannten Konventionen des dokumentarischen Modus, das Wesen der Kamera. Die Ansicht, dass Filme als ‚evidence‘ fungieren und somit der Dokumentarfilm als ‚scientific inscription‘ verstanden werden kann, basiert auf der Reputation der Kamera als wissenschaftliches Instrument. Die Bedeutung dieser Reputation und der Eigenschaften der Kamera im Allgemeinen und im Hinblick auf ihre Anwendung im dokumentarischen Modus sind Gegenstand des folgenden Exkurses.

2.1.2 Exkurs: Das Wesen der Kamera und ihre Rolle für die Wirklichkeitsdarstellung im dokumentarischen Modus

Die Rolle der Kamera ist von großer Bedeutung für das Verständnis des Dokumentarfilms. Anknüpfend an die bereits erläuterte kulturelle Auffassung des Dokumentarfilms als dokumentierender Filmtyp, beschreibt Brian Winston die Eigenschaften der dokumentarischen Kamera und deren Herkunft: „This sense of document provided the frame, as it were, into which the technology of photography could be placed. The photograph was received, from the beginning, as a document and therefore as evidence. This evidentiary status was passed to the cinematograph and is the source of the ideological power of documentary film.“²⁶ Demnach benutzt der Dokumentarfilm den Status der Kamera und überträgt so deren Wahrhaftigkeit auf die Argumente und Aussagen, die er über die reale Welt zu treffen versucht. Doch woher kommt die Annahme, dass die Filmkamera dies zu leisten imstande ist?

Dem Dokumentarfilm liegt, wie auch jedem anderen Filmtyp, das bewegte Bild zugrunde, und dieses wiederum ist weiterhin fest verbunden mit seiner statischen Form, der Fotografie. Dem fotografischen und dem bewegten Bild gemein ist die Fähigkeit zur Abbildung der Realität. Für André Bazin ist diese Fähigkeit die Vervollkommnung des Strebens nach Realismus in der bildenden Kunst, welchem mit der Erfindung eines mechanischen Apparates zur Darstellung der Realität ein En-

²⁵ Ebd., S. 140.

²⁶ Winston (2008), S. 14.

de gesetzt wurde. Mit der Erfindung der Fotografie, und wenig später der Kinematographie, trat nun die Kamera an die Stelle des Künstlers als Mittler im Darstellungsprozess. Bazin sieht dies als ‚Befreiung‘ der bildenden Kunst an, „[d]enn die Malerei strengte sich im Grunde vergeblich an, uns zu täuschen – diese Täuschung genügte der Kunst; Photographie und Film hingegen sind Erfindungen, die das Verlangen nach Realismus ihrem Wesen nach endgültig befriedigen. [...] Unseren Hunger nach Illusion befriedigt vollständig nur eine mechanische Reproduktion, in der der Mensch keine Rolle spielt.“²⁷

Realistische Darstellungen der realen Welt sind also mit der Erfindung der Kamera möglich geworden. Richard Kilborn und John Izod bemerken in Bezug auf die Darstellung Bazins, dass seine Definition auf alle mit Objektiven arbeitenden Apparate übertragbar sei.²⁸ Das heißt, sie gilt für die Fotografie ebenso wie für die Kinematographie, also das bewegte Bild. Für diese von Nichol „lens-based imagery“²⁹ genannte Art der Realitätsabbildung stellt Bazin die Hypothese auf, sie sei „ihrem Wesen nach objektiv“³⁰. Diese Annahme wird nach positivistischer Auffassung auch auf den Dokumentarfilm übertragen, denn er benutzt die Kamera als Apparat für die Abbildung der Realität. Für Bazin ist diese Objektivität der Kamera schon aufgrund ihres technischen Aufbaus gegeben, denn: „So heißt [...] auch die Linsenkombination, die bei der Photographie das menschliche Auge ersetzt, treffend ‚Objektiv‘. Zum ersten Mal schiebt sich lediglich ein anderes Objekt zwischen das Ausgangsobjekt und seine Darstellung. Zum ersten Mal entsteht ein Bild von der uns umgebenden Welt automatisch, ohne schöpferische Vermittlung des Menschen und nach einem strengen Determinismus.“³¹

Die fehlende Vermittlung macht die Fotografie demnach zu einem ‚natürlichen Phänomen‘, zu einer objektiven Abbildung von gegenwärtigen Gegenständen. Die Beziehung dieser Gegenstände zu ihren Abbildungen bezeichnet man nach den Ausführungen von Charles Sander Peirce als „indexical bond“³². Der Gegenstand selbst wird hierbei als ‚referent‘ bezeichnet, seine Abbildung ist die ‚representation‘. Bill Nichols zitiert zur Beschreibung der Beziehung zwischen ‚referent‘ und ‚representation‘ die Worten von Peirce:

Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that in certain respects they are exactly like the objects they represent. But this

27 Bazin, André (2004): Was ist Film? Berlin: Alexander-Verlag, S. 36–37.

28 Izod und Kilborn (1997), S. 27.

29 Ebd., S. 27.

30 Bazin (2004), S. 36.

31 Ebd., S. 37.

32 Vgl. Izod und Kilborn (1997), S. 28; Nichols (1991), S. 149.

resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that respect then, they belong to the second class of signs, those by physical connection [i.e. the indexical].³³

Die indexikalische Verbindung ist also eine direkte Verbindung zwischen dem dargestellten Referenten und seiner bildlichen Repräsentation, die sich aus der automatischen Entstehung des Bildes im Apparat der Kamera ergibt. Bazin beschreibt das so entstehende fotografische Bild als „Bild von dem Gegenstand, das imstande ist, jenes Bedürfnis in der Tiefe unseres Unterbewusstseins ‚auszutoben‘, den Gegenstand durch etwas zu ersetzen, das besser ist als eine annähernde Kopie: diesen Gegenstand selbst, doch befreit von den Zufällen seiner Zeitlichkeit“³⁴. Er sieht in der Fotografie eine ‚Balsamierung der Zeit‘, welche den Referenten mithilfe seiner Repräsentation „von seiner Vergänglichkeit befreit nicht durch die Größe der Kunst, sondern kraft einer leidenschaftslosen Mechanik.“³⁵ Hier liegt auch der Unterschied zwischen der starren Fotografie und dem bewegten Bild des Films. Anders als die reine ‚Balsamierung der Zeit‘ ist der Film auch eine gelebte Zeit, denn durch die Verortung des Bildes in seinem chronologischen Kontext ist „zum ersten Mal [...] das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer“³⁶.

Nichols bemerkt jedoch zugleich, dass die indexikalische Verbindung zwischen Referent und seiner bildlichen Repräsentation ebenso für den fiktionalen Film gilt. Die pure Darstellung eines realen Gegenstandes kann also nicht allein der ausschlaggebende Bestandteil für den Wirklichkeitsanspruch des Dokumentarfilmes sein. Nichols benennt zu diesem Zweck die Darstellung des Mount Rushmore in Alfred Hitchcocks Film *Der unsichtbare Dritte* (Originaltitel *North by Northwest*). Die Darstellung des Nationaldenkmals ist ebenso indexikalisch mit seinem Referenten verbunden, wie er es in einem Reisebericht wäre.³⁷ Das ‚indexical bond‘ besteht also auch im Kontext des fiktionalen Films, allerdings zeigt Nichols Unterschiede in der Wahrnehmung des ‚indexical bond‘ in den jeweiligen Filmtypen auf:

In fiction [...] we turn our attention from the documentation of real actors to the fabrication of imaginary characters. We suspend our disbelief in the fictional world that opens up before us. In documentary, we remain attentive to the documentation of what comes before the camera. We uphold our belief in the authenticity of the historical world represented on screen. We continue to assume that the indexical link-

33 Zit. in Nichols (1991), S. 149.

34 Bazin (2004), S. 37.

35 Ebd., S. 39.

36 Ebd., S. 39.

37 Vgl. Nichols (1991), S. 150.

age of sound and image to what it records attests to the film's engagement with a world that is not entirely of its own design. Documentary *re*-presents the historical world by making an indexical record of it; it *represents* the historical world by shaping this record from a distinct perspective or point of view. The evidence of the *re*-presentation supports the argument or perspective of the *representation*.³⁸

Demnach ist der Wirklichkeitsanspruch des Dokumentarfilms zwar sehr eng mit dem 'indexical bond' verknüpft, hat diese Verbindung jedoch nicht exklusiv, da auch Repräsentationen im fiktionalen Film eine solche Verbindung herstellen kann. Was die beiden Filmtypen allerdings unterscheidet, ist die Aufnahme der jeweiligen Darstellungen. Während bei der Rezeption eines fiktionalen Films die möglichen Zweifel an der Authentizität der dargestellten Welt aktiv unterdrückt werden, setzt man bei einem Dokumentarfilm genau diese Authentizität voraus und hält an ihr fest, denn die dargestellte Welt wird als die reale, historische Welt angenommen. Die Darstellung der realen Welt im dokumentarischen Modus erweckt also einen dem Rezipienten innewohnenden Wirklichkeitsglauben an die vor allem durch die Kamera präsentierten ‚codes‘ und ‚conventions‘ des Dokumentarfilms.

Bill Nichols identifiziert jedoch auch eine Einschränkung des ‚indexical bond‘: „The image and the text – its conventions and techniques – combine to provide the basis for our inference or assumption that the photographic image's stickiness has within it the stuff of history. There is no other guarantee than the inference we ourselves make [...].“³⁹ Das ‚indexical bond‘ und damit die Authentizität des Bildes ist also abhängig von den Rückschlüssen die man daraus zieht. Nichols argumentiert daher, dass das ‚indexical bond‘ zwar eine wichtige Rolle spielt bei der Vermittlung der Authentizität der Bilder eines Dokumentarfilms, diese an sich jedoch mehr auf einem Glauben an die Wirklichkeitsdarstellung des dokumentarischen Modus beruht als auf einer rationalen Begründung.⁴⁰ Erschwerend kommt noch hinzu, dass bei einem Dokumentarfilm nicht wie bei der Fotografie alleine die Bilder Authentizität vermitteln, sondern auch textliche Einflüsse, wie beispielsweise der Kommentar. Diese Einflüsse führen dazu, dass die Darstellung nicht nur durch die Aussage der Bilder bewertet wird, sondern auch durch die leitende Funktion des Kommentars. Für Nichols ist diese Funktion ein Zeichen für das Zusammenwirken von Bild und Kommentar:

38 Nichols (2001), S. 36–37.

39 Nichols (1991), S. 151.

40 Ebd., S. 153.