

Hanich · Wulff (Hrsg.)

AUSLASSEN, ANDEUTEN, AUFFÜLLEN



Julian Hanich · Hans Jürgen Wulff (Hrsg.)

# AUSLASSEN, ANDEUTEN, AUFFÜLLEN

Der Film und die Imagination des Zuschauers

Wilhelm Fink

Urheberrechtlich geschütztes Material!  
© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München

Dieser Band dokumentiert die Forschungsergebnisse einer filmwissenschaftlichen Tagung, die im Dezember 2010 im ICI Berlin stattfand. Die Herausgeber danken allen Beteiligten.

Ein besonderer Dank geht an Natalie Voß Contreras für ihre unermüdliche Hilfe beim Redigieren der Texte. Gedruckt wurde der Band mit freundlicher Unterstützung des Exzellenzclusters „Languages of Emotion“ der Freien Universität Berlin und der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.



#### 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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Jens Ludewig  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5398-3

Urheberrechtlich geschütztes Material!  
© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München

# INHALT

JULIAN HANICH

Auslassen, Andeuten, Auffüllen

Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung. . . . . 7

## I. THEORIEN DES AUSLASSENS, ANDEUTENS, AUFFÜLLENS

ECKHARD LOBSIEN

Leerstellen, Unbestimmtheiten, schematisierte Ansichten

Zur Phänomenologie des Auslassens und Andeutens . . . . . 35

MARKUS RAUTZENBERG

Evokation

Zur non-visuellen Macht der Bilder – eine Forschungsskizze . . . . . 49

JENS BONNEMANN

Zwischen Wahrnehmung und Imagination

Jean-Paul Sartres (nie geschriebene) Phänomenologie des Films . . . . . 69

## II. FILMISCHES AUSLASSEN UND ANDEUTEN

CHRISTINE N. BRINCKMANN

Paradoxien der Zeitraffung . . . . . 93

GUIDO KIRSTEN

Die Auslassung als ‚Wirklichkeitseffekt‘

Ellipsen und Lateralellipsen im Film . . . . . 107

GUIDO HELDT

Hör-Spiele

Filmmusik und Imaginationssteuerung . . . . . 121

### III. DIE IMAGINATION DES ZUSCHAUERS IM DOKUMENTAR- UND STUMMFILM

BRITTA HARTMANN

„Anwesende Abwesenheit“

Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms . . . . . 145

URSULA VON KEITZ

Referenz und Imagination im Dokumentarfilm . . . . . 161

FRANK KESSLER

Die Imagination des Zuschauers – der imaginierte Zuschauer . . . . . 181

CLAUS TIEBER

Zur Inszenierung der Stimme

Visuelle Anleitungen zur Interpretation des Nicht-Hörbaren

im Enrico-Caruso-Film *My Cousin* . . . . . 191

### IV. TRANSMEDIALE IMAGINATIONEN

JENS EDER

Transmediale Imagination . . . . . 207

JULIAN HANICH

Große Erwartungen

Literaturverfilmungen und die Imagination des Lesers . . . . . 239

FABIENNE LIPTAY

La double vie de l'image

Veronikabilder zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit . . . . . 263

VERZEICHNIS DER AUTORINNEN UND AUTOREN . . . . . 279

BRITTA HARTMANN

## „ANWESENDE ABWESENHEIT“

Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms<sup>1</sup>

### Abstract

*Die Vorgänge des Auslassens und Auffüllens, des Evozierens und Imaginierens stellen sich im dokumentarischen Film anders dar als im fiktionalen und müssen daher spezifisch gefasst werden. Mir geht es in diesem Beitrag um eine besondere, dem Dokumentarfilm eigene Leerstelle, auf die sich Aufmerksamkeit und Vorstellungsvermögen, mithin die imaginativ-auffüllende Tätigkeit des Zuschauers richtet: die Leerstelle der unsichtbaren, weil in der Regel im Bild abwesenden Filmemacher. Diese ‚anwesende Abwesenheit‘ ist Teil der sozialen Situation, die durch die Filmarbeit entsteht. Die sozialen Akteure im performativen Raum vor der Kamera interagieren auf verschiedene Art und Weise mit dem unsichtbaren Team dahinter, zugespitzt formuliert: Die Interaktion von Gefilmten und Filmemachern ist notwendiger Bestandteil der kommunikativen Verfasstheit des Dokumentarfilms; das gilt sogar für beobachtende Ansätze, auch wenn deren Vertreter das vermeintliche Ideal vom Nichteingreifen in die profilmische Situation postulieren. Nicht zuletzt aus diesen Zeichen der Interaktion gewinnt der Zuschauer in der Rezeption eine Vorstellung der Filmemacher im off-screen-Raum. Deutlich wird, dass sich in der dokumentarfilmischen Konstellation unterschiedliche soziale und kommunikative Rollen überlagern. Dies wird insbesondere an SCHOTTER WIE HEU dargelegt, einem Film, der daraus komische Effekte zieht.*

### I. Rezeptiver Entwurf des an/abwesenden Filmemachers

Im Unterschied zum Spielfilm, bei dem sich der Zuschauer kein Bild vom Filmteam am Set macht, sondern es, wie es Fabienne Liptay in einem Artikel zu „Leerstellen im Film“ fasst, „wegdenkt“,<sup>2</sup> wenn er sich auf die Fiktion einlässt, kann er beim Dokumentarfilm die Anwesenheit der Filmemacher und der Kamera meist gerade *nicht* vergessen. Ich würde präzisieren: Im Spielfilm muss er sich nichts wegdenken, was er ohnehin nie hingedacht hat, weil er den rezeptiven Modus des

---

1 Mit Dank an Christine Noll Brinckmann für ihre kritischen Einwände und an Hans J. Wulff, der mich auf SCHOTTER WIE HEU aufmerksam gemacht hat.

2 Fabienne Liptay, „Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung“, in: *Bildtheorie und Film*, hg. v. Thomas Koebner & Thomas Meder in Verb. mit Fabienne Liptay, München: Edition Text und Kritik, 2006, S. 108-134, hier S. 111.

*Als-ob*<sup>3</sup> als Rahmenbedingung der Fiktion wie selbstverständlich akzeptiert, also keinen Anlass hat, ein „reales Ursprungs-Ich“<sup>4</sup> hinter der Kamera oder diese selbst zu konstruieren. Es sei denn, die fiktionale Illusion wird (willentlich) durchbrochen: durch ins Bild hängende Tonangeln und Mikrophone, durch ahnungslose Passanten, die beim *on location shooting* die Kamera bemerken und darauf reagieren, oder auch durch Operationen der Aufnahmeapparatur, welche die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und damit den rezeptiven Entwurf von ‚Kamera‘ herausfordern.<sup>5</sup>

Im dokumentarischen Bereich hingegen kann der Zuschauer gar nicht anders, als das hinzuzudenken (sich vorzustellen), was notwendig da ist, wenn auch im Bild nicht sichtbar: den oder die Filmemacher als lebendige Subjekte hinter der Repräsentation und als Teilnehmer an einer sozialen Situation, die durch die Aufnahmesituation erst entsteht oder zumindest von ihr überlagert und beeinflusst wird und die, so die These, grundsätzlich mit dokumentiert wird: Neben seinem jeweiligen thematischen Interesse legt der Dokumentarfilm immer auch Zeugnis ab von einer sozialen und kommunikativen Beziehung, die zwischen den Beteiligten besteht oder von ihnen ausgehandelt wird.<sup>6</sup>

Wenn man Imagination oder ‚Einbildungskraft‘ definiert als „die Fähigkeit eines Menschen, sich kontrafaktische oder in der aktuellen Wahrnehmung nicht vorhandene Gegenstände vorstellen zu können“,<sup>7</sup> dann kommt dieses Vermögen auch zum Tragen, um die immanente Leerstelle des zugleich an- wie abwesenden Filmemachers aufzufüllen. Wir bilden uns eine Vorstellung vom Enunziator, den Filmemachern im *off-screen-Raum*<sup>8</sup> als strukturierende ‚anwesende Abwesenheiten‘ (oder ‚abwesende Anwesenheiten‘) innerhalb der dokumentarischen Konstellation. Das in dokumentarisierender Lektüre entworfene ‚reale Ursprungs-Ich‘ ist dabei

3 Vgl. Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), „*Es ist, als ob*“. *Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*, München/Paderborn: Fink, 2009.

4 Roger Odin, „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, hg. v. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8, 1998, S. 286–303, hier S. 287.

5 Vgl. Edward Branigan, *Projecting a Camera. Language-Games in Film Theory*, New York/London: Routledge, 2006.

6 Zum filmtheoretischen Aushandlungskonzept vgl. Francesco Casetti, „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, in: *Montage AV*, Jg. 10, H. 2, 2001, S. 155–173; für den Dokumentarfilm Christof Decker, „Die soziale Praxis des Dokumentarfilms. Zur Bedeutung der Rezeptionsforschung für die Dokumentarfilmtheorie“, in: *Montage AV*, Jg. 7, H. 2, 1998, S. 45–61, insb., S. 58ff; Christian Hißnauer, *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*, Konstanz: UVK, 2011, S. 75ff.

7 Philipp Wolf, „Einbildungskraft“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998, S. 109–110, hier S. 109.

8 Zum Konzept des *off-screen-Raums* vgl. Hans J. Wulff, „Die kontextuelle Bindung der Filmbilder: *on, off, master space*. Ein Beitrag zur Raumtheorie des Films“, in: *Montage AV*, Jg. 18, H. 2, 2009, S. 149–163.

keine ausschließlich logische Größe wie die primäre narrative Instanz respektive der Erzähler (oder auch der gleichermaßen implizite fiktive Autor) im Spielfilm, sondern immer zugleich eine empirische, fassbar scheinende: der unsichtbare Filmemacher als Teil der profilmischen Wirklichkeit, dem wir Gesicht und Körper zu verleihen und dessen Absichten und Strategien wir zu erschließen suchen.

Ein ungewöhnliches Beispiel, weil es diese Position sichtbar macht, ist *UNDERGROUND* (1976) von Emile de Antonio, Mary Lampson und Haskell Wexler. Weil das Filmteam aus Sicherheitsgründen davon absehen musste, die Aktivisten der linksextremistischen, vom FBI gesuchten Weather Underground Organization zu zeigen, nimmt Kameramann Haskell Wexler die ‚Weatherpeople‘ bei Interviews entweder als Schattenrisse auf, fotografiert sie durch einen Gazevorhang oder im Gegenlicht. In der am häufigsten verwendeten Anordnung kehrt der Film die Blickverhältnisse um: Die Gesprächspartner werden so vor einen Spiegel platziert, dass man das Filmteam von vorne, die Gruppe der Aktivisten dagegen von hinten sieht.<sup>9</sup> Durch die Spiegelkonstruktion erblicken wir die auf den Spiegel gerichtete, erhöht positionierte 16mm-Kamera mit dem Operateur dahinter, de Antonio und Lampson rechts und links daneben und die Weatherpeople, die den Dreien zugewandt mit den Rücken zum Spiegel am Boden sitzen, sodass der Kamerablick über sie hinweggeht und das Spiegelbild ihrer Rückenansicht aufnimmt (Abb. 1 u. 2). – Ins Bild gesetzt wird die paradoxe Situation, die Anwesenheit der Gewährsleute zu bezeugen, ohne zugleich juristisch verwertbares Material zu liefern.<sup>10</sup>

Im Zentrum des Bildes stehen in dieser Umkehrung der Blickverhältnisse nicht die Interviewten, sondern die konzentriert zuhörenden Filmemacher, die gelegentlich Fragen an ihr unkenntliches Gegenüber richten; häufig zoomt Wexler auch auf die Gesichter von de Antonio und Lampson, so ihre Reaktionen betonend und verhindernd, dass die Aussagen der Untergrundkämpfer nach politischen Verlautbarungen klingen.<sup>11</sup>

Von diesem ungewöhnlichen Setting zurück zur dokumentarfilmischen Konstellation, bei der die Filmemacher im *off-screen-Raum* bleiben: Auch die Adressierung der Kamera – im Spielfilm, wie erwähnt, ein Durchbrechen der Illusion oder zumindest ein ‚Kratzen‘ an den Rändern der Diegese – muss hier anders beschrieben werden. Sind die Blicke in die Kamera als „Adressierungsstimmen im Bild“<sup>12</sup> in der Fiktion aufzufassen als ein Spiel der Enunziation mit der textlogischen Position des Publikums, nicht aber als Hinwendung zu einem direkten Gegenüber,<sup>13</sup>

9 Sven von Reden, *UNDERGROUND (1976). Eine Analyse*, Trier: WVT, 1997, S. 27.

10 Vgl. Britta Hartmann/Hans J. Wulff, „Dokumentarische Bild/Ton-Disjunktionen und die Rolle der Imagination“, in: *Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino*, hg. v. Heinz-Peter Preußner et al., Marburg: Schüren, 2012 [in Vorb.].

11 Vgl. Reden, S. 27.

12 Christian Metz, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster: Nodus, 1997, S. 30ff.

13 Der Zuschauer im Hier und Jetzt seiner Kinosituation weiß um die Differenz von textuell-kommunikativer Rolle und eigenem Selbst, in der schönen Formulierung von Christian Metz:



Abb. 1 und 2: Umkehren  
der Blickverhältnisse  
und Spiel mit der (Un-)  
Sichtbarkeit in  
UNDERGROUND



so zielt diese Geste im Dokumentarfilm kaum je auf den Zuschauer, sondern auf den für den Zuschauer in der Regel unsichtbaren Filmemacher hinter oder neben der Kamera. Die Blicke richten sich denn auch nicht direkt ins Kameraobjektiv, sondern seitlich daran vorbei. Sonderfälle stellen manche Agitprop-Filme dar, in denen die Akteure tatsächlich direkt an das Publikum appellieren, oder auch Situationen, in denen sie sich nicht länger mit der Rolle als Opfer oder Zeugen von

---

„Der Zuschauer glaubt nicht wirklich, daß man *zu ihm* spricht, aber er ist sicher, daß man *für ihn* spricht [...]“ (Metz, S. 41; Herv. i. O.). Vgl. auch Francesco Casetti, „Face to Face“, in: *The Film Spectator. From Sign to Mind*, hg. v. Warren Buckland, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995, S. 118-139; Britta Hartmann, „„Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle?“. Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang“, in: *Montage AV*, Jg. 12, H. 2, 2003, S. 19-38.

Misständen und Elend zufriedengeben, sondern ihre Rechte einklagen und das Filmteam dafür offensiv in die Pflicht nehmen.<sup>14</sup>

Eine andere Sonderform stellen autobiografische Filme dar, in Situationen, wenn sich der Filmemacher frontal zur eigenen Kamera wendet, um etwa ein ‚intimes Zwiegespräch‘ mit den Zuschauern zu führen wie Ross McElwee in *SHERMAN'S MARCH* (1986) oder eine Rolle aufzuführen wie Jonathan Caouette in seinem radikalen, zwischen performativer Autobiografie und experimentellem Psychodrama aufgespanntem *TARNATION* (2003). In dokumentarischen ‚Ich-Kamera-Filmen‘, bei denen der Regisseur Kameramann und Gesprächspartner zugleich ist, wenden sich auch die Gefilmten notwendigerweise direkt an die Kamera. Auch das von Errol Morris für *THE FOG OF WAR: ELEVEN LESSONS FROM THE LIFE OF ROBERT S. MCNAMARA* (2003) entwickelte „Interroton“-Verfahren, ein Live-Aufzeichnungs- und Feedback-System, das auf einem herkömmlichen Teleprompter basiert, stellt einen Bruch mit der dokumentarfilmischen Blickkonvention dar. Robert McNamara schaut direkt in die Kamera, wo er ein Bild des Fragen an ihn richtenden Morris sieht, der auf ihn zurückblickt, aufgenommen von einer zweiten Kamera in einem anderen Raum. Dadurch adressiert der Interviewte durchweg die Kamera, was den Eindruck erzeugen soll, er blicke den Zuschauer direkt an.<sup>15</sup>

Für den Dokumentarfilm, so die These, die ich hier verfolgen will, ist die Interaktion von Filmenden und Gefilmten nicht hintergehbbarer Bestandteil der kommunikativen Konstellation; das gilt nicht allein für den ‚interaktiven‘ oder auch ‚partizipatorischen‘ Modus,<sup>16</sup> der dieses Verhältnis hervorkehrt und zum Teil reflexiv umkreist, sondern sogar für den ‚beobachtenden‘ etwa des Direct Cinema, auch wenn dessen Vertreter vehement das vermeintliche Ideal von der Unsichtbarkeit des Filmteams und des Nicht-Eingreifens in die profilmische Situation postulieren. Hier sind es häufig die Gefilmten selbst, die sich über das Gebot hinwegsetzen, jemanden zu ignorieren, der als Zeuge privater Momente im Raum anwesend

14 Elizabeth Cowie weist als ein Beispiel auf Spike Lees *WHEN THE LEVEES BROKE: A REQUIEM IN FOUR ACTS* (2006) hin, in dem die Opfer des Orkans Katrina aus ihrer Zeugenrolle ausbrechen und sich direkt an die Kamera wenden, um die Stadtverwaltung von New Orleans der Untätigkeit zu bezichtigen und ihre Rechte als Bürger einzufordern; Elizabeth Cowie, *Recording Reality, Desiring the Real*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2011, 114ff.

15 Mit einer ähnlichen Technik (vielleicht handelt es sich aber auch bloß um eine Kamera hinter einem semitransparenten Spiegel, oder der Gefilmte wurde angehalten, das Objektiv zu benutzen, als sei es ein Spiegel) scheint Peter Dörfler in *THE BIG EDEN* (2011) gearbeitet zu haben. Auch hier gibt es Szenen (beim Binden einer Krawatte etwa), in denen der Porträtierte direkt ins Objektiv blickt, um dann aber irritierenderweise keine Gespräche mit dem Filmemacher, sondern mit seiner Tochter zu führen, die unsichtbar im Off bleibt und nur über ihre Stimme (und in der Vorstellung des Zuschauers, der die Szene ergänzt) anwesend ist.

16 Vgl. Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991, S. 44-56; Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2001, S. 115ff. Nichols verändert die Bezeichnungen dieses dokumentarischen Modus im Laufe seiner langjährigen theoretischen Auseinandersetzung.

ist. So begrüßt in Donn A. Pennebakers *HIER STRAUSS – PENNEBAKER MEETS F.J.S.* (1965) der CSU-Politiker, wie es die Höflichkeit gebietet, das Team mit „Guten Morgen, meine Herren“. <sup>17</sup> Und in der für ihren intimen Einblick in einen abgeschirmten Bereich gerühmten Aufnahmestudio-Sequenz in *GIMME SHELTER* (1971, Albert & David Maysles/Charlotte Zwerin) weist Charlie Watts herausfordernder und insistierender Blickkontakt mit der Kamera unmissverständlich darauf hin, dass sich die Rolling Stones nicht allein der Anwesenheit des Teams bewusst sind, sondern dass sie es sind, die es dulden und um ihr Recht am eigenen Bild wissen. <sup>18</sup> Damit ist der Zuschauer zugleich auf die hier aufscheinende Beziehung zwischen den Gefilmten und den Filmemachern hingewiesen, die er sich näher ausmalen mag.

Auch wenn wir die Filmemacher selbst nicht sehen, sind sie und ebenso die Aufnahmesituation grundsätzlich mitgegeben, sei es, dass der Regisseur aus dem Off Fragen an die Gefilmten richtet; <sup>19</sup> sei es wie in den genannten Beispielen, dass die Akteure das Filmteam im Dialog, mit Gesten, mit ihrer Körpersprache oder mit Blicken adressieren; sei es, dass sie wie im Zwiegespräch mit sich selbst Erläuterungen abgeben, die gleichwohl – das wissen sie und das wissen auch wir – an einen anderen (den Filmemacher, den Zuschauer) gerichtet sind; sei es, dass sie die Kontrolle zu erlangen suchen, indem sie sich entziehen oder im Gegenteil das Medium nutzen, um für die eigenen Belange einzutreten oder sich exhibitionistisch zur Schau zu stellen; oder sei es auch nur, dass die Kamera darauf aus ist, jemanden im Bild zu behalten, indem sie ihm nachfolgt, dabei vielleicht Grenzen der Privatsphäre überschreitend. <sup>20</sup> – Immer zeigen die Bilder nicht nur, was sie zeigen, sondern auch, dass Gefilmte und Filmemacher Handelnde in einer sozialen Situation sind.

Die Gefilmten wissen sich der Rollenkonfiguration beim Dreh und der Tatsache zu bedienen, dass es sich bei der Kommunikationssituation *vor* der Kamera zugleich um eine *für* die Kamera handelt. Ein schönes Beispiel findet sich in *HOW TO MAKE A BOOK WITH STEIDL* (Jörg Adolph/Gereon Wetzel, 2010) über die Arbeit

17 Vgl. die Analyse dieses wenig beachteten Direct-Cinema-Films durch Christine N. Brinckmann, „Grammatik und Verfahren des Direct Cinema (mit besonderem Augenmerk auf Donn Alan Pennebaker)“, in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5,2, 2010, URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB5/KB5.2-Brinckmann.pdf> (Datum des Zugriffs: 04.02.2011).

18 Heather McIntosh, „GIMME SHELTER“, in: *Encyclopedia of the Documentary Film*, hg. v. Ian Aitken, Bd. 1, New York/London: Routledge, 2006, S. 480-482, hier S. 481.

19 Mary Ann Doane plädiert mit gutem Grund für die Differenzierung der akusmatischen Stimmen in *Voice-off* und *Voice-over*. Während sich die *Voice-over* von einem Platz außerhalb der Diegese direkt an den Zuschauer wendet, spricht die *Voice-off* in den Bildkader hinein; vgl. Mary Ann Doane, „The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space“, in: *Movies and Methods. Volume II. An Anthology*, hg. v. Bill Nichols, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1985, S. 565-576, hier S. 569 ff. Das Argument aufgreifend, ist zu schließen: Mit dem Einsatz der *Voice-off* wird der Dokumentarfilmer zu einem *sozialen Akteur* vergleichbar den Menschen vor der Kamera

20 Vgl. dazu grundlegend Christof Decker, *Die ambivalente Macht des Films. Exploration des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*, Trier: WVT, 1995.

Abb. 3: Adressierung der Kamera als modaler Bruch und metakommunikative Bezugnahme in *HOW TO MAKE A BOOK WITH STEIDL*



des Göttinger Verlegers Gerhard Steidl. Der Film arbeitet im Modus der analysierenden Beobachtung von Arbeitsschritten und Entscheidungsvorgängen bei der Konzeption und Produktion hochwertiger Kunstbände. Das Zweierteam mit kleiner Digitalkamera und Tonaufnahmegerät sucht unauffällig im Hintergrund zu bleiben und verzichtet auf jegliche Form der Intervention; die Gefilmten wiederum scheinen absorbiert in ihre Arbeit oder geben zumindest geschickt vor, sie bemerkten die Kamera gar nicht. In einer Szene ringen Steidl und der Fotograf Joel Sternfeld um die Entscheidung, den Umschlag seines neuen Buchs bewusst geschmacklos zu gestalten. Steidl, merklich gereizt, schickt den sich sträubenden Künstler schließlich höflich, aber bestimmt fort: Er solle eine Dusche nehmen, seine Sachen packen und vor der Abreise nochmals herunterkommen, um sich die Entwürfe anzuschauen. Um die Anspannung aufzubrechen, wendet sich der Fotograf an seinen Verleger und fragt, ob ihm die beiden da – sein Zeigefinger zielt in Richtung Kamera – auch unter die Dusche folgen werden (Abb. 3). Das unvermittelte Sich-Hinwegsetzen über die offensichtliche Verabredung, die Kamera und die beiden Männer dahinter zu ignorieren, wird zum Mittel des kommunikativen Managements. Der Rahmenbruch und Wechsel auf eine andere diskursive Ebene sorgt für Verblüffung, allgemeine Heiterkeit und wirkt, wie intendiert, situationsentschärfend.

Wenn wir rezeptiv ein „reales Ursprungs-Ich“ – um Odins Begriff nochmals aufzugreifen – als Subjekt hinter der Kamera erschließen, dann ist damit keinesfalls gemeint, dass wir darin die reale Person des Filmemachers erkennen können. Dieser mag selbstverständlich, wie ja auch die Menschen im performativen Raum vor der Kamera, eine Rolle spielen, eine Persona von sich gestalten und sich auf die eine oder andere Weise gerieren – als Beichtvater oder Therapeut, als Verbündeter oder Anwalt der Gefilmten und Parteigänger ihrer Sache, als Provokateur, als Unwissender und naiv Fragender, als Tourist, als Forscher und Entdecker<sup>21</sup> –, um damit bestimmte Reaktionen seines Gegenübers zu provozieren. Dokumentarfil-

21 Diese Rollenunterscheidung geht zurück auf Erik Barnouw, *Documentary. A History of Non-Fiction Film*, London/Oxford/New York: Oxford University Press, 1974. Nichols greift sie ähnlich auf; vgl. Nichols (2001), S. 116.

mische und soziale Rollen (auch Rollenspiele) greifen ineinander.<sup>22</sup> Es ist der Abdruck der kommunikativen Eigenarten, Qualitäten und (Rollen-)Angebote des unsichtbaren Interaktionspartners, den wir im Verhalten der Gefilmten beobachten können. Sie zu erschließen ist eine der rezeptiven Leistungen.

Eberhard Fechners *DER PROZESS* (1984) über die NS-Vernichtungspolitik ist nicht zuletzt deswegen ein so erstaunlicher und wichtiger Film, weil es ihm gelingt, die im Düsseldorfer Gerichtssaal wortkarg auftretenden oder gänzlich schweigenden Angeklagten zum Sprechen zu bringen. Eine der KZ-Aufseherinnen, von den überlebenden Zeugen übereinstimmend als „die blutige Brigitta“ identifiziert, hat während der jahrelangen Prozessdauer so hartnäckig geschwiegen, dass sie Ekzeme am ganzen Körper ausbildete. Sie präsentiert Fechner anklagend den nässenden Ausschlag an ihren bandagierten Beinen – und verschafft sich dann vor seiner Kamera Erleichterung, indem sie, zum Teil mit wüsten Gegenbeschuldigungen, das Schweigen durchbricht, an dem sie zu ersticken droht. Das Vorstellungsvermögen der Zuschauer richtet sich auch darauf zu ergründen, wie wohl der Gesprächspartner aussehen, mit welchem Geschick er fragen, wie zugewandt er sich zeigen mag und mit welchen Angeboten er eine zwischenmenschliche Beziehung herstellt und für eine Atmosphäre sorgt, dass sich sämtliche Prozessbeteiligte ihm anvertrauen und öffnen. In unserer Vorstellung formen wir ein Bild des an/abwesenden Filmemachers, der solches vermag.

Während die Off-Stimme in anderen Dokumentarfilmen zuweilen in den szenischen Raum dringt und damit unsere Vorstellung der ‚strukturierenden Abwesenheit‘ befördert und die Art der personalen und kommunikativen Beziehung erschließen hilft, tilgt Fechner konsequent alle akustischen Spuren seiner Gegenwart. Und doch ist er im in der Montage konstruierten Pseudodialog der Beteiligten, dem montierten Wechsel von Rede und Gegenrede, doch allgegenwärtig: als eigentlicher Gesprächspartner und Adressat der Erinnerungen und Einschätzungen, der intimen Bekenntnisse wie auch der Ausflüchte, unverkennbaren Lügen und Strategien der Verleugnung.

Die Voice-off des Filmemachers, so habe ich oben behauptet (s. Fußnote 19), erweist ihn als *sozialen Akteur*. Neben dem offenen Agieren des Filmemachers als Persona vor der eigenen Kamera, möchte ich nun mehr präzisieren, ist sie das deutlichste Zeichen seiner Teilhabe; sie ist aber nicht notwendiges Kriterium, um auch

22 Wie Filmemacher strategisch mit einer Persona von sich arbeiten, ist etwa für die Filme von Michael Moore oder Nick Broomfield, die beide als ‚Stars‘ im performativen Raum vor der eigenen Kamera agieren, herausgearbeitet worden; vgl. z.B. Paul Arthur, „Jargons of Authenticity (Three American Moments)“, in: *Theorizing Documentary*, hg. v. Michael Renov, New York/London: Routledge, 1993, S. 108-134; Matthew Bernstein, „Documentaphobia and Mixed Modes. Michael Moore’s *ROGER & ME*“, in: *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, hg. v. Barry Keith Grant & Jeannette Sloniowski, Detroit: Wayne State University Press, 1998, S. 397-415; Jon Dovey, *Freak Show. First Person Media and Factual Television*, London: Pluto Press, 2000, S. 28-35; Stella Bruzzi, *New Documentary*, 2. Aufl., London/New York: Routledge, 2006, Kap. 6.

vom unsichtbaren Filmemacher im Off-Raum als sozial und kommunikativ Handelndem im dokumentarfilmischen Rollenspiel zu sprechen.

Im Folgenden werde ich an einem gänzlich anders gelagerten Beispiel, an SCHOTTER WIE HEU, etwas ausführlicher beschreiben, wie dieser Film komischen Mehrwert aus der dokumentarischen Konstellation schlägt, bei der sich soziale und kommunikative Situationen und Rollen überlagern und – wie in diesem Fall – in die Quere kommen.

## II. Spiel mit den kommunikativen Rollen in SCHOTTER WIE HEU

SCHOTTER WIE HEU (2002) von Wiltrud Baier und Sigrun Köhler<sup>23</sup> lässt sich als ‚dokumentarischer Heimatfilm‘ fassen oder, wenn man diese Kategorie weich und undogmatisch nimmt, als ‚verschmutzter‘ ethnografischer Film, der ein binnenethnologisches Interesse am Alltagsleben in einer dörflichen Gemeinschaft und den hier bestehenden sozialen Strukturen und Regeln des Zusammenlebens mit Elementen des Komischen verbindet. Ein Film über Gammesfeld, ein auf dem Hochplateau der Hohenloher Ebene gelegener Ortsteil der baden-württembergischen Gemeinde Blaufelden, unweit der bayerischen Grenze: In dem 500-Einwohner-Dorf gibt es außer einer Kirche, einem Edeka-Laden mit Bäckerei, einer Kneipe, der freiwilligen Feuerwehr, zwei Fußballfeldern, einem Steinbruch und dem Schotterwerk auch ein Geldinstitut, die Raiffeisenbank Gammesfeld. Die hat den Ort bekannt gemacht und ihm zu einiger Medienpräsenz verholfen, ist sie doch die kleinste Bank Deutschlands und zugleich die letzte, die gänzlich ohne Computer oder Geldautomat auskommt. Der 70jährige Fritz Vogt ist Kassierer, Sekretär, Buchhalter und geschäftsführender Vorstand zugleich, erklärter Anhänger des Genossenschaftsprinzips und Antikapitalist, Nebenerwerbslandwirt wie viele hier und alles in allem wichtigster Mann im Dorf.

Von der Gammesfelder Raiffeisenbank ausgehend und um die Lokalitäten Kneipe, Kirche, Edeka-Laden etc. als Räume des Sozialen herum, entwirft SCHOTTER WIE HEU die Topografie eines überschaubaren Soziotops. Das Interesse richtet sich auf alle Bereiche des dörflichen Lebens, die reihum abgeschritten werden: Der Film beleuchtet die Funktionsweise der Bank und die alltäglichen Arbeitsabläufe, aber auch Themen wie das Sparen aufs Traumauto, das ‚moderne Schwein‘ in der computergesteuerten Mastanlage und die Schwierigkeiten, eine Frau zu finden,

<sup>23</sup> Baier und Köhler sind beide Jahrgang 1967, Absolventinnen der Filmakademie Baden-Württemberg und arbeiten seit dem Studium fest miteinander. Ihr ALARM AM HAUPTBAHNHOF (2011) über die Auseinandersetzungen um „Stuttgart 21“ wurde gerade mit dem Grimme-Preis 2012 ausgezeichnet. Derzeit entwickeln sie ihren fünften abendfüllenden Kinodokumentarfilm WHERE'S THE BEER AND WHEN DO WE GET PAID über den Zappa-Drummer Jimmy Carl Black, der heute in einem kleinen Dorf in Bayern lebt. Weitere Informationen finden sich auf der Webseite ihrer Produktionsfirma „Böller & Brot“: <http://www.boeller-und-brot.de/>

mangelnde Freizeitangebote für die Jugend, ihr fehlendes Interesse an den Ehrenämtern im Gemeinderat, in der Kirche, beim Sportverein oder der freiwilligen Feuerwehr, ‚neumodische‘ Rituale auf Polterabenden und Hochzeitsfeiern, Besuche vom Fernsehen, die Arbeit im Steinbruch, den Preis für die Tonne Schotter und die von allen beschworene, von der Dramaturgie aber zunächst aufgeschobene „Muswiese“, die das Dorf alljährlich in Ausnahmezustand versetzt. Der ‚Heimatfilm‘ zeichnet keineswegs das Bild einer dörflichen Idylle, sondern lässt die Einwohner berichten über Eintönigkeit, Ehescheidungen, eine hohe Selbstmordrate, soziale Enge und Kontrolle, und er berührt ein Tabu, das diese am liebsten ausgespart wissen möchten: den heftigen Zwist um eine vor Jahren geplante, aber nie gebaute Erdreichaufbereitungsanlage.

Neben der Vermessung der kleinen Welt geht es aber auch – diese motivische Linie wird zu Beginn etabliert und gewinnt in Folge mehr und mehr Kontur und komische Zuspitzung – um das Eindringen des Filmteams in den Ort, um die Irritationen, die das Aufeinandertreffen von Dörflern und Medienmenschen, von Einheimischen und Fremden erzeugt, und die zum Teil verqueren Interaktionen und Interventionen, die sich daraus ergeben. Der Film dokumentiert wie nebenher den Prozess einer sozialen Annäherung, das Aushandeln der Rollen von Filmemacherinnen und Gefilmten vor laufender Kamera – und kehrt darüber seinen partizipatorischen, ethnografischen Ansatz hervor.

Mit der Auftaktszene noch vor der Titeleinblendung gibt sich der Film in diesem Sinn zu verstehen: Er eröffnet mit einer Landschaftsaufnahme des Dorfes im Bildhintergrund, davor ein in voller Frucht stehendes Kornfeld, über dem sich der blaue Sommerhimmel spannt. Doch über diesem Klischeebild von Heimat ertönt die mit brüchiger Stimme und in schönster Dialektfärbung (hochdeutsche Untertitel ermöglichen das Verstehen) vorgetragene Klage einer alten Frau, sie sei gestern schon einmal hier gewesen – in der Bank, wie der Umschnitt in die Innenszene nun enthüllt –, aber wieder heimgegangen, weil „fotografiert“ wurde. „Und heute fotografieren sie auch wieder“, weist Fritz Vogt die Kundin auf das Team hin („Wir sind schon da“, tönt es aus dem Off), das sie hinter ihrem Rücken nicht bemerkt hat. Beim Ansinnen, sich mit dem Bankleiter gegen die Eindringlinge und deren Apparat zu verbünden, sieht sich die alte Frau unversehens ertappt und ins Bild gesetzt – und reagiert darauf überrascht, sichtlich peinlich berührt und belustigt zugleich (Abb. 4). Mit dieser komischen Auftaktepisode ist die soziale Begegnung der Dorfbewohner mit den Filmemacherinnen und die Interaktion der Gefilmten auf die Kamera, die immer auch die Frauen dahinter meint, als Motiv gesetzt, das im weiteren Verlauf iterativ aufgegriffen und systematisch bedient wird.

Das Zweier-Team Baier/Köhler wechselt sich ab an kleiner DV-Kamera und externem Mikro, dessen Aufnahmen direkt in die Kamera gespeist werden. Die Filmemacherinnen selbst bleiben konsequent im Off (tatsächlich sind sie in keiner Szene je zu sehen), aus dem heraus sie die Fragen an das Gegenüber richten – teilweise im Hohenloher Dialekt, den die aus der Gegend stammende Sigrun Köhler spricht. Weil das Mikro auf die Gesprächspartner ausgerichtet ist, sind diese knappen Fragen kaum je wirklich zu verstehen. Die Filmemacherinnen – so hat es den

Abb. 4: Guck mal, wer da filmt! Bezugnahme auf die Kamera am Anfang von SCHOTTER WIE HEU



Anschein – geben sich wissbegierig, aber kenntnisfrei, sie warten ab und setzen darauf, dass die, denen man mit der Kamera auf den Leib rückt, einen nicht im Stich lassen. Zuweilen aufkommende Sprechpausen stehen die beiden stoisch durch – dann ist es an den Gefilmten, die Lücke zu füllen und die Situation zu retten. Diese sehen sich in die Rolle versetzt, zum Gelingen des Films beizutragen, und nehmen diese Aufgabe in der Regel auch an – manche, wie Hauptakteur Fritz Vogt mit offensichtlicher Freude am Agieren vor der Kamera und ausgeprägtem Unterhaltungstalent, andere zunächst gehemmt wirkend, dann aber zusehends ‚warm werdend‘ mit der Situation; wieder andere suchen sich dem hartnäckigen Blick der Kamera zu entziehen, sie ‚fremdeln‘ oder gerieren sich störrisch.

Den Umgang mit den Medien sind die Dorfbewohner gewohnt: Der schmucke Feuerwehrmann war bereits bei Jürgen von der Lippe in der Überraschungstalkshow WAT IS? zu Gast und gilt seitdem als „der Flammenheld von Gammesfeld“; und Fritz Vogt, der alle naslang von dem einen oder anderen Fernsteam in seiner berühmten Bank gefilmt wird, zeigt ohnehin keine Scheu. Als eloquenter Erzähler fungiert er nicht allein als Kenner der Bankgeschäfte und des Kapitalismus („Was ist schon ein Bankräuber gegen einen Bankdirektor?“, formuliert er frei nach Brecht) wie der Geschichte und Geschichten des Dorfes, sondern er weiß inzwischen auch, wie Fernsehen geht, und übernimmt selbstbewusst die Regie mit Anweisungen wie: „Sprich das noch mal in das Mikrophon“, „das gehört aber nicht in die Kamera hinein“ und, gönnerhaft ans Team gerichtet: „Jetzt könnt ihr filmen“, oder auch kategorisch: „Zusammenpacken, Licht aus! Jetzt gib’t Kaffee!“

Die Menschen geben sich gastfreundlich den Filmemacherinnen gegenüber, zeigen aber auch, wenn ihnen die Filmerei lästig fällt, sie suchen mitzubestimmen, was gezeigt werden sollte und was besser nicht, wundern sich über das Interesse der beiden, das ihnen zuweilen abwegig erscheint; sie kennen die Konventionen des Fernsehjournalismus und wissen, dass es Sache des Reporters ist, Fragen zu stellen, wie einer den beiden klarzumachen sucht (Abb. 5), und dass das Gelingen des Films von ihrer Kooperation abhängt.

Aus diesen Momenten des Aufeinandertreffens von Filmemacherinnen und Gefilmten, in denen die Rollen, Anforderungen und Erwartungen ausgehandelt werden und sich das Wissen um die Arbeitsweise des Fernsehens am andersgearteten



Abb. 5: Die journalistischen Regeln werden geklärt

dokumentarischen Ansatz von Baier und Köhler bricht, zieht der Film ein gut Teil seiner Komik. Denn die spontanen Begegnungen bei laufender Kamera mit dem Charme des Unfertigen und Unperfekten werden nicht etwa als ‚misslungen‘ am Schneidetisch aussortiert, sondern getreulich mitdokumentiert. So wenn einer oben auf der Leiter beim Ausschneiden eines Obstbaumes befragt wird, dabei zwischen den Zweigen verschwindet und nur mehr als Stimme aus dem Baum zu vernehmen ist; wenn im Interview mit dem vor der Kamera aufgebauten Edeka-Betreiber und seiner Frau deren Kinder von unterhalb des Bildausschnitts in die Szene hinein quengeln; oder wenn sich Menschen, die beim Betreten der Bank in die Filmarbeit geraten, hinter der Tür zu verstecken suchen. Keine Szene, die nicht die Interaktion zwischen Gefilmten und Filmemacherinnen mitthematisierte. Die dokumentarfilmische Rollenkonfiguration, das Beziehungsverhältnis zwischen denen, die etwas wollen, aber das Privileg beanspruchen, selbst unsichtbar zu bleiben, und denen, die etwas preisgeben sollen und den Blicken der Kamera ausgesetzt sind – eine Frage von kommunikativer Macht –, die Befangenheit, die das produziert, und die unterschiedlichen Strategien, damit umzugehen: Dies wird zur zweiten Ebene des schrulligen Heimatfilms und unter der Hand zu seinem eigentlichen Thema.

Der Ansatz wird – gewissermaßen *ex negativo* – sichtbar, als ein Fernsteam vom SWR ins Dorf kommt, um die berühmte Bank und ihren Leiter mit fernsehüblicher Kamera-, Licht- und Tontechnik und der Programmatik der wie zufällig eingefangenen Lebensausschnitte im Gepäck zu filmen. Der Kameramann setzt aufwändig Licht, entfernt Zimmerpflanzen und Wandkalender aus dem Bildhintergrund, Einstellungen müssen vielfach wiederholt werden, und an den Hauptakteur ergeht die Regieanweisung, beim Ausmisten wie von ungefähr über die bevorstehende Einführung des Euro zu sprechen – was dieser Baier und Köhler gegenüber höhnisch kommentiert mit: „Immer ich als Exot im Kuhstall.“ Er verbündet sich mit den Filmemacherinnen, die die Bemühungen der Fernsehkollegen fest- und deren konventioneller Herangehensweise den eigenen ethnografischen Ansatz entgegenhalten.

Die Beziehung zwischen Gefilmten und Filmemacherinnen verändert sich im Laufe der viele Monate währenden Dreharbeiten, und der Zuschauer wird Zeuge

Abb. 6: Unterschreiten der professionellen Distanz und Spiel mit den sozialen und kommunikativen Rollen



Und das heißt bei uns Hochzeitsmädchen.

einer zunehmenden ‚Eingemeindung‘ der beiden (für ihn ja stets unsichtbaren) Frauen hinter der Kamera. Wenn sie teilnehmen an den Polterabenden und Hochzeiten im Dorf, werden sie, ihre Filmarbeit hinwegwischend, freundlich, aber bestimmt zum Essen eingeladen: „Da gibt es Braten und Salate. Und da holt ihr euch jetzt was!“ Sie sind einbezogen in den Warenaustausch im Dorf, und die jüngeren Männer adressieren die beiden mehr oder weniger unverhohlen als potenzielle Heiratskandidatinnen. Ob ihnen ein junger Bauer seinen hochmodernen Schweinestall vorführt, sie ein anderer im neuen Auto zur Muswiese ausführt oder ob der Feuerwehrmann mit dem notorischen Frauenverschleiß eine von ihnen als „Hochzeitsmadel“ (Begleitung fürs Fest) zu gewinnen sucht: Zahlreiche Szenen sind durchzogen von Anbanelungsversuchen, mit denen die Männer die von der Kamera und dem beruflichen Anliegen der Filmemacherinnen markierte Grenze übertreten.

Der Feuerwehrmann, der allen Frauen schöne Augen macht, setzt sich über das Rollenverhältnis bei der Filmarbeit hinweg und ignoriert die Unterschiede zwischen dem Kameraabstand und den proxemischen Verhältnissen bei privater Unterhaltung. Die verschobenen Proportionen seines sich dem Objektiv nähernden Gesichts zeigen, wie der Versuch, ungeachtet der Kamera in näheren Kontakt zu treten,<sup>24</sup> die optische Distanz, die nötig ist, um ein ‚sauberes‘ Bild zu machen, unterschreitet. Mit der Adressierung der Filmemacherinnen im Off und der Aufforderung, „das Ding da“ wegzutun, welche das Machtverhältnis auszuhebeln sucht, überlagern sich die soziale und kommunikative Situation der Filmarbeit und die des Flirts zwischen dem Feuerwehrmann auf Freiersfüßen und den Frauen als potenzieller Beute (Abb. 6).

Wenn sich der gut gelaunte, sichtlich angetrunkene Mann zur Kamera hinunterneigt, die Frauen dahinter meint und sich in seiner Übergriffigkeit nicht nur der (männlichen?) Zeugen im Off-Raum versichert, sondern auch zu verstehen gibt,

<sup>24</sup> Ein paradoxes Spiel, das aus dem autobiografischen dokumentarischen Modus bekannt ist, wenn man sich etwa die Filme von Ross McElwee vor Augen führt. In *SHERMAN'S MARCH* sieht sich der Filmemacher mit der Kamera auf der Schulter mehr als einmal aufgefordert aufzuhören, sein Leben zu filmen, und es stattdessen endlich zu leben.

dass er einen komischen Auftritt für das Filmpublikum hinlegt, dann ist in diesem Rollengefüge der Zuschauer als aktiver Teilnehmer mit im Spiel. Dieser entwirft das Beziehungsgeflecht im profilmischen Raum, von dem ihm ja bloß ein enger Ausschnitt zugänglich ist, und versucht zugleich, sich ein Bild von den beiden Frauen zu machen: Wie sehen sie aus? Sind sie jung, sind sie schön? Entsprechen sie dem ‚Beuteschema‘ des Mannes, oder stellen sie lediglich eine pragmatische Lösung für sein Problem dar? Und wie reagieren die beiden wohl: amüsiert? Weisen sie den Übergriffigen zurecht und behaupten ihre Rolle als Kontrollierende der Situation, verteidigen sie also professionelle Macht? Spielen sie gar kulturelle Andersartigkeit aus? Und mit wem solidarisiert sich der Zuschauer: mit den Frauen gegen den Mann oder mit diesem gegen die Frauen, die diese Szene als Spiel mit der kommunikativen Konstellation ausstellen und daraus einen Lacher ziehen, von dem ihr Film profitiert?

Damit begeben wir uns mitten hinein in ein imaginatives Kalkül des Beziehungs- und Rollengefüges, das mehr und anderes meint als die professionellen Rollen dokumentarischer Filmarbeit. Hier geht es auch um das Verhältnis von sozialer Gemeinschaft und Eindringlingen, von Gastgebern und Gästen, von Älteren und Jüngeren, von Männern und Frauen und vermutlich um noch vieles mehr.

Die Filmkritikerin Sabine Vogel hat den Effekt dieses Aufeinanderprallens unterschiedlicher Rollen treffend zusammengefasst:

„Und als ‚der Flammenheld von Gammelsfeld‘, der schönste Junggeselle vor Ort, die Filmerinnen endlich rumkriegt und in sein Allradauto und zum Besuch des Muswiesenfestes einlädt, ist das Konzept der distanzierten Dokumentation längst aufs Schönste entglitten und die immer noch unsichtbaren Filmemacherinnen sind Teil ihres Filmes, des Dorfes und seiner Geschichte geworden.“<sup>25</sup>

Der Ethnograf, das ist längst Gemeinplatz der Disziplin, beeinflusst unweigerlich nicht allein das Forschungsfeld durch die Tatsache seiner bloßen Anwesenheit, sondern sie oder er ist notwendig Teil und zuweilen gar Mittelpunkt der sozialen Situation, die er schafft, um sie filmen zu können. Entsprechend richten sich Aufmerksamkeit, Vorstellungsvermögen und Vorstellungslust des Zuschauers darauf zu erkunden, wie diese Situation über das Sicht- und Hörbare hinaus beschaffen ist, welchen Anteil der oder die, die man nicht sieht, daran haben, welche Rollen angeboten, wie sie angenommen oder auch ausgeschlagen werden und welche Reibungen sich ergeben. So bildet die anwesende Abwesenheit des Filmteams einen wesentlichen Anreiz, sich die Situation am Drehort vorzustellen.

Imaginativität als Leistung des Zuschauers, die dokumentarfilmischen Beziehungen und Rollenspiele zu erschließen und die Repräsentation um das mehr oder weniger implizit Mitgegebene zu ergänzen, gehört zur Rezeption des Dokumentar-

<sup>25</sup> Sabine Vogel, „Pompfazonöses Leben in echt. SCHOTTER WIE HEU – ein saukomischer Dokumentarfilm über eine schwäbische Bank“, in: *Berliner Zeitung* v. 28. August 2003. Der Gerechtigkeit halber möchte ich richtigstellen, dass es nicht der Feuerwehrmann ist, der die Frauen mit seinem schicken Auto zu beeindrucken gedenkt.

films notwendig dazu. Anders als beim Spielfilm, wo die Konstruktion von impliziten Erzählern respektive narrativen Instanzen auf unterschiedlichen Ebenen logische Größen des Erzähltextes sind, Teil von Erzählstrukturen und -strategien, die zur textuellen Dichte beitragen, ist der an/abwesende Enunziator als „reales Ursprungs-Ich“ in der dokumentarischen Konstellation wesentlich gegeben.