

Filmmacher und ihre Protagonisten*

Jerry Rothwell

Every time a film is shot, privacy is violated.

(Jean Rouch 2003, 88)

In Werner Herzogs Dokumentarfilm GRIZZLY MAN (USA 2005) gibt es eine Szene, in der die zentrale Figur des Films, Timothy Treadwell, sich selbst filmt und offen darüber spricht, was ihn zu seiner Arbeit bewegt. «I'm in love with my animal friends», wiederholt Treadwell mehrfach. Frustriert, dass ihm die Worte fehlen, dreht er sich resigniert von der Kamera weg, fügt dann aber noch hinzu: «I'm very, very troubled... It's very emotional. It's probably not even cool looking like this.» Treadwell verknüpft hier auf merkwürdige Weise ein privates Bekenntnis mit einem öffentlichen Auftritt, was typisch ist für den Gestus, mit dem er sich in dem von Herzog für dessen Dokumentarfilm verwendeten Filmmaterial präsentiert. Er verhält sich so, als zwingt ihn jemand dazu, zu sprechen und die Grenze zum Privaten zu überschreiten. Dabei befindet er sich in Wirklichkeit ganz alleine als einsamer Autor und Filmer in der Wildnis von Alaska. Obschon er nur mit sich selbst spricht, verunsichert und beunruhigt ihn doch zugleich der Gedanke, wie sein Material von einem Publikum aufgenommen werden könnte. Treadwell inszeniert hier einen intimen Kamera-Auftritt, was uns im Zeitalter von Video-Tagebüchern und Internetblogs zunehmend vertraut erscheint.¹

* [Anm.d.Hg.:] Diesem Text liegt eine überarbeitete Fassung des Aufsatzes «Filmmakers and their Subjects» zugrunde, zuerst veröffentlicht in *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*. Hg. v. Thomas Austin & Wilma de Jong. London: Open University Press, S. 152–156. Wir danken für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung.

1 Dieser Aufsatz wurde 2006 verfasst, ein Jahr nachdem YouTube online ging, zwei Jahre nachdem Facebook eingeführt wurde. Die meisten Handy-Kameras konnten

1 Timothy
Treadwell in
Werner Herzogs
GRIZZLY MAN (USA
2005)



Die Verwendung selbstgedrehten Filmmaterials intimer Augenblicke wird immer mehr Teil einer Sprache des Dokumentarfilms und verändert durch den Einsatz neuer Technologien (digitaler Film, der Vertrieb übers Internet oder das Aufnehmen und Schneiden zu Hause) zugleich dessen Praxis. Viele der derzeit erfolgreichen Dokumentarfilme basieren auf Filmmaterial, das von den Mitwirkenden

zu diesem Zeitpunkt noch keine brauchbaren Videos aufnehmen und die explosionsartige Verbreitung von selbstgefilmtem Material, wie wir es in den letzten zehn Jahren erlebt haben, war kaum vorstellbar. Allein das tagebuchartige Home-Video kann als Vorläufer dieser Entwicklung verstanden werden. Das von uns heutzutage geteilte Bild- oder Filmmaterial hat auch kaum noch Gemeinsamkeiten mit dem Tagebuch, das eng mit unserer Idee von Privatsphäre und Autorschaft verbunden ist, beides Konzepte, die sich durch die sozialen Medien verändert haben. Besonders die Grenze zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit ist verwischt. In einer Zeit, in der unsere Bilder automatisch an eine Cloud geschickt werden, ahnt vermutlich jeder, dass nichts, was wir filmen, wirklich privat ist. Und wir wissen mittlerweile wohl alle, dass man selbstgefilmtes Material nicht mit Authentizität gleichsetzen kann. Der Aufsatz muss deshalb als eine Bestandsaufnahme im Moment dieser Veränderung gelesen werden, ganz im Sinne von Bob Dylan: Etwas passierte, aber wir wussten nicht so recht, was es war.

selbst gedreht wurde: die Home-Videos der Familie in *CAPTURING THE FRIEDMANS* (Andrew Jarecki, USA 2002), die Aufnahmen der Soldaten im Irak in *THE WAR TAPES* (Deborah Scranton, USA 2006), Treadwells Aufnahmen der Bären in *GRIZZLY MAN*, Videos und Familienbilder in *51 BIRCH STREET* (Doug Block, USA 2005) sowie die Film- und Tonaufnahmen von Donald Crowhurst auf See in *DEEP WATER* (Louise Osmond/Jerry Rothwell, GB 2006).

Doch der Einsatz des von unseren Protagonisten selbstgedrehten Materials stellt uns, die Dokumentarfilmer, vor einige Schwierigkeiten. Man denke nur an die Unmenge von Film- und Bildmaterial aktueller Ereignisse, aufgenommen von Menschen, die diese nicht nur bezeugen können, sondern selbst Teil des Geschehen gewesen sind. Diese besondere Konstellation legt verschiedene Arten von Beziehungen zwischen Filmemachern und den Gefilmten offen und wirft die Frage auf, wo die Rolle des Filmemachers beginnt und wo sie aufhört.

Vor dem vermehrten Gebrauch von Home-Videos seit den 1980er-Jahren zog man Film als Bekenntnisform kaum in Betracht. Die Kosten für Zubehör und Material – und die Kosten der öffentlichen sowie privaten Institutionen, durch die sie verfügbar wurden – verboten das tagebuchartige Sich-selbst-Filmen. Home-Videos zu drehen war ein Zeitvertreib für die Reichen. Die Filme enthielten selten Ton (der wiederum fundamental ist für die bekenntnishaften Film-Tagebücher) und tendierten dazu, statt emotionale Zusammenbrüche den Familienurlaub, Hochzeiten und Begegnungen mit Mitgliedern des Königshauses festzuhalten.

In den Anfängen des Dokumentarfilms gab es weder vor noch hinter der Kamera eine aktive Rolle für die Mitwirkenden. So beruht etwa Griersons Konzept des Dokumentarfilms vor allem auf Beobachtung: «Hier haben wir es mit einer Kunst zu tun, der Photographien zugrunde liegen, bei denen ein Faktor immer, oder fast immer, die Beobachtung einer Sache ist» (1947, 199). Dass die Personen vor der Kamera sich plötzlich selbst filmen, war nicht vorgesehen. Das bedeutet nun aber nicht, dass Grierson kein Interesse an den Geschichten seiner Protagonisten gehabt hätte. Vor allem seine frühen Schriften sind Ausdruck seiner Überzeugung, dass Dokumentarfilm in erster Linie ein Mittel für die Darstellung menschlicher Erfahrung ist. Schließlich führte die Idee, wirkliches, alltägliches Sprechen aufzunehmen, zur Einführung von Ton in den Dokumentarfilm, was Grierson als erster in *HOUSING PROBLEMS* umsetzte. Griersons Schwester Ruby, welche die Ton-Assistenz übernahm, soll zu den Bewohnern der Elendsquartiere gesagt haben: «The camera is yours, the microphone is yours, now tell the bastards what it's like to live here» (Hardy 1946, 148).

Dabei wollte Ruby sie jedoch nicht dazu auffordern, allein von ihren Beziehungen oder Gefühlslagen zu berichten und uns Einblicke in ihr Innenleben zu gewähren; vor allem sollten sie über öffentliche Probleme reden, um so die Meinung der Filmemacher zu bestärken und den Gegenstand des Films zu veranschaulichen. Außerdem hätte Ruby trotz ihrer Aufforderung die Gefilmten vermutlich nicht am Ende des Drehs mit dem Filmequipment alleine gelassen.

Mit dem Aufkommen privater Camcorder hat rückblickend betrachtet eine stetige Abnahme der tradierten Formen des Dokumentarfilms eingesetzt. In den späten 1980er-Jahren führt die BBC-Programmplanung ein neues Fernsehformat ein: Videotagebücher. In diesen selbst- autorisierten, zunächst auf 8 mm-Material gedrehten, intimen und in der Gegenwart erzählten Filmen berichten Menschen aus ihrer Perspektive von ihren Leben. Seitdem gehört das Videotagebuch (mehr schlecht als recht) zum Standardwerkzeug für entsprechende Fernsehdokumentationen. Es gewährt Einblick in das Leben der Personen vor der Kamera in Momenten, in denen es schwierig wäre, mit einem Filmteam zu drehen. Auf Internetplattformen wie MySpace oder YouTube stellt dieses Tagebuchmaterial die dominierende Form dar. Allerdings ist es dort aus seinem größeren Kontext gelöst.

Der Reiz des Tagebuchformats liegt vermutlich darin, dass es mit unserer Vorstellung spielt, was wirklich passiert, wenn wir nicht vor Ort sind, dass es uns vor Augen führt, wie das Leben der Protagonisten ohne die Anwesenheit der Kamera abläuft. Dies erinnert an die Idee Vertovs, «die Menschen zu zeigen ohne Maske, ohne Schminke, sie mit dem Auge des Apparates zu packen im Moment des *Nichtspielens*. Ihre vom «Kinoglas» bloßgelegten Gedanken zu lesen» (Vertov 1973 [1934], 107; Herv.i.O.). Im heutigen Fernsehen wird selbstgedrehtes Material als Garant für Authentizität eingesetzt, es soll uns Zuschauern ermöglichen, zum Kern der Dinge durchzudringen. Wie beim Blick durchs Schlüsselloch sehen wir, was der oder die Gefilmte wirklich denkt und fühlt. Im Unterschied zum Material, das von der Kamera eines professionellen Filmemachers eingefangen wird, vermischen sich in diesem Material durch die Kombination von Intimität und Inszenierung Privatsphäre und Öffentlichkeit.

Die Sequenz gleich zu Beginn von Andrew Jareckis *CAPTURING THE FRIEDMANS*, in der David, einer der Friedman-Söhne, direkt in die Kamera spricht, ist dafür ein gutes Beispiel (Abb. 2):

Well, this is private, so if you don't, if you're not me, then you really shouldn't be watching this, because this is supposed to be a private situation. Between



2 CAPTURING
THE FRIEDMANS:
Adressierung der
eigenen Kamera

me and me. This is between me now and me in the future. So turn it off. Don't watch this. This is private. If you're the fucking, oh, God, the cops. And if you're the fucking cops, go fuck yourselves, because you're full of shit.

Da das Medium Film ein breites Publikum mitbringt, ist das Risiko, dass der Inhalt eines Videotagebuches an die Öffentlichkeit gelangt, vermutlich sogar größer als bei einem schriftlichen Selbstbekenntnis. David Friedman stellt sich während der Aufnahme drei mögliche Zuschauergruppen vor: erstens sich selbst in der Zukunft, zweitens eine Öffentlichkeit, die sich das Video nicht anschauen sollte («shouldn't be watching this») und es doch irgendwie tut, und drittens «die Bullen». Man fragt sich natürlich, warum er das Video aufgenommen hat, obwohl er sich darüber im Klaren war, dass es von Anderen gesehen und sogar als Aussage gegen Mitglieder seiner Familie herangezogen werden könnte. Vergleichbar mit einer indiskreten Büro-E-Mail, die an Millionen andere Leute überall auf der Welt weitergeleitet wird, experimentiert das Video mit der Grenze zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit – und vermutlich ist das Wissen darum Teil der Motivation des Filmers. Geheimnisse sind eine Last. Sie auf Film aufzuzeichnen ist der Beginn eines Enthüllungsprozesses, bei dem der sich selbst Filmende letztendlich nur wenig Kontrolle über das aufgenommene Material ausübt. Als Filmemacher sind wir dabei Schuldtragende, denn erst durch uns wird die Fantasie, besser gesagt der Albtraum wahr, dass ein privates Bekenntnis an die Öffentlichkeit gelangt.²

2 Raymond Williams (1983, 242f) hebt hervor, dass die Bedeutung des Wortes «privat» eine Veränderung durchlaufen hat: Markiert «privat» im Mittelalter das, was man nicht

Der Rückgriff auf selbstgedrehtes Material verlangt deshalb, die Beziehung zwischen Filmemacher und Protagonisten zu überdenken. Wie Grierson verstehen sich die meisten Filmemacher auch heutzutage sowohl als Beobachter wie auch als Interpreten. Die Kultur des Dokumentarfilms sieht eine Einbeziehung der Gefilmten in den Prozess der Bearbeitung des aufgenommenen Materials nicht vor. In der Regel geben sie durch das Unterzeichnen eines Einwilligungsförmulars ihre Rechte ab und sind, sobald der Schneideprozess beginnt, nicht mehr beteiligt. Innerhalb dieses Produktionsmodells tragen die Personen vor der Kamera selbst die Verantwortung für den Schutz ihrer Privatsphäre. Falls sie das Gefühl haben, diese Grenze werde missachtet, lautet die Antwort oft, dass sie vor Drehbeginn über dieses Risiko hätten nachdenken müssen.

Die Praktiken der Produktion von Tagebuchmaterial tendieren dazu, diese Grenze zu unterlaufen. Der Gebrauch selbstgedrehter Tagebücher verlangt auf der rechtlichen Ebene eine andere Art der Einwilligung. Der Person, die sich selbst filmt, gehört rechtmäßig dieses Filmmaterial. Damit beansprucht dessen Integration in den Film eines Anderen eine komplexere Verhandlung, als lediglich einen Veröffentlichungsvertrag zu Beginn eines Drehs zu unterzeichnen. Aber auch die Rolle der Regisseurin oder des Regisseurs ist während des Drehs von Tagebuchmaterial eine andere: Ihre beziehungsweise seine Aufgabe beschränkt sich auf die Beratung und Unterstützung der sich selbst Filmenden sowie auf die Auswahl dessen, was gefilmt werden könnte. Ein gutes Beispiel für diese Veränderung der Rolle des Dokumentarfilm-Regisseurs ist *THE WAR TAPES* (USA 2006), eine zermürbende Schilderung des Alltags amerikanischer Soldaten im Irakkrieg, die auf den Filmaufnahmen der Soldaten basiert. Die Regisseurin Deborah Scranton stand über ein Jahr in regelmäßigem E-Mail-Austausch mit fünf Soldaten eines Bataillons. Sie schickten ihr ihre Videokassetten und sie schlug ihnen vor, was sie filmen sollten. Gleichzeitig drehte Scranton Material mit den Familien der Soldaten zu Hause, um so deren Aufnahmen in einen weiteren Kontext einzubetten. Auch wenn Scranton den letzten Schnitt ausführt, basieren ihre Entscheidungen auf der Verantwortung gegenüber den Soldaten und dem Vertrauen, das sie ihr im Umgang mit dem Material entgegenbringen. Obwohl

begehrt (wie in ‚beraubt‘ [*deprived*] – den Vorzügen des öffentlichen Lebens entzogen), bezeichnet es im Frühkapitalismus bereits das, was begehrt wird (Abgeschiedenheit und Schutz vor Anderen). Im Spätkapitalismus wird das Versprechen, Zugang zum Privaten zu haben, schließlich zur Währung des Handels, auf dem alle Formen von Medien beruhen, seien es YouTube, das *Heat*-Magazin oder Doku-Serien.

THE WAR TAPES größtenteils auf Filmmaterial von Befürwortern des Irakkriegs basiert, ist er meiner Meinung nach ein niederschmetternder Anti-Kriegsfilm. Gleichwohl glaube ich nicht, dass die Soldaten das Gefühl hatten, ihr Material sei aus dem Kontext gerissen worden. Dieses Beispiel zeigt, genauso wie meine eigene Erfahrung mit DEEP WATER und der Familie von Donald Crowhurst, dass man den Gebrauch des Tagebuch-Filmmaterials während des gesamten Produktionsprozesses immer wieder neu verhandeln muss, nicht nur in dem Moment, in dem es gedreht oder ins Archiv aufgenommen wird. Die Entstehung eines solchen Dokumentarfilmes beruht auf einem Prozess gemeinsamer Erkundung. Dies beinhaltet auch, dass die Entscheidung darüber, was im Privaten bleibt, im Rahmen der weitergehenden Beziehung zwischen dem Filmemacher und der zentralen Person des Films getroffen werden muss.

Eine gute Beziehung beider erfordert Verantwortung für die Konsequenzen der Filmproduktion, die nicht nur den Film selbst, sondern auch dessen Nachleben betreffen. Ein Dokumentarfilm kann Menschen berühmt machen oder in Verruf bringen, er kann ihnen Reichtum bescheren oder sie ruinieren, er kann zur ihrer Verhaftung oder Begnadigung führen, er kann sie entzweien oder wieder zusammenführen. Da die zeitgenössischen Medien sich gegenseitig nähren, kann jegliches Filmmaterial, unabhängig von den Absichten des Filmemachers, ein größeres Publikum auch jenseits des ursprünglichen Kontextes erreichen. Bei Filmen, die weit in den privaten Bereich vordringen, ist dies besonders heikel und kann (was häufig vorkommt) die Welt der Mitwirkenden verändern. Es wäre grotesk anzunehmen, dass der Filmemacher (dessen Aktivitäten diese Ereignisse erst auslösen) an solchen Auswirkungen vollkommen unschuldig ist. Dennoch lassen die rechtlichen und praktischen Leitlinien von Fernsehdokumentationen eben genau dies zu. Davon unterscheiden sich aber die Grundregeln des Modells der «gemeinsamen Erkundung»: Dieses Modell beruht erstens auf der Öffnung sowohl gegenüber möglichen Folgen als auch gegenüber dem Kontext, in dem das Material genutzt wird. Zweitens baut es auf das Verantwortungsbewusstsein des Filmemachers hinsichtlich des Einflusses des Films auf das Leben seiner Protagonisten; eine menschliche Qualität, die man Filmemachern zuweilen abspricht.

Dies wirft die Frage auf, inwiefern das Verhältnis zu den Gefilmten die anderen Verantwortlichkeiten des Regisseurs gefährdet – die Verantwortung gegenüber dem Publikum und der Geschichte, die er mithilfe der Protagonisten erzählen will. Eine Möglichkeit, diese Interessensverlagerungen in die dokumentarische Praxis aufzunehmen, ist

die Bedeutungszunahme der Protagonisten bis hin zu einer partizipatorischen Utopie, in der jeder von seinen eigenen, unmittelbaren Geschichten in seinen eigenen Worten und Bildern berichten kann. Auf Internetseiten wie YouTube oder MySpace – und auch in Amateur-Clip-Formaten des Fernsehens* – wird solches Material allerdings aus seinem Kontext gerissen und von seiner ursprünglichen Bedeutung getrennt. Das Material mit dem größten Aufmerksamkeits- oder Attraktionswert setzt sich durch. Welchen Raum lässt dies für kritische Filme, bei denen das Material mehr als nur einen Oberflächenreiz bedeutet?

In meiner eigenen Arbeit habe ich bisher auf zwei Methoden zurückgegriffen: Die erste Methode ist die partizipatorische Filmarbeit, bei der ich als Regisseur jemand anderes dazu bringe, seine eigene Erfahrung über den Prozess der Dreharbeiten zu artikulieren und dabei so viel Kontrolle wie möglich selbst zu übernehmen. Bei der zweiten Methode behalte ich als Regisseur die Verantwortung für die vom Film vermittelte Haltung zur Welt. Als ich anfing, Filme zu machen, habe ich die Grenze zwischen diesen zwei Rollen oft verwischt. Aber es gibt klare Unterschiede zwischen den beiden Methoden, und sie vermitteln uns etwas über die Beziehung zwischen den Gefilmten und den Filmemachern im Dokumentarfilm. Als Beispiel möchte ich ein noch recht neues partizipatorisches Projekt, DIGITAL TALES (GB 2007), vorstellen, bei dem ich mit Roma-Gemeinschaften in der Slowakei gearbeitet habe. Gemeinsam haben wir einminütige Filme gedreht, die auf ihren Aufnahmen und Stimmen beruhen. Als Filmemacher liegt meine Verantwortung darin, mit den Gefilmten/Autoren so zu arbeiten, dass ihre Geschichten zu einer möglichst starken Erzählung werden. Ich muss filmtechnische und kreative Fertigkeiten an sie weitergeben, sie ermutigen, über ihr Publikum nachzudenken, und sie dabei unterstützen, sich selbst und die Filme qualitativ und inhaltlich so weit wie möglich voranzutreiben. Aber am wichtigsten ist, dass ich den Wert ihrer Geschichten nicht hinterfrage, sie nicht anderen Geschichten gegenüberstelle oder sie in neue Zusammenhänge bringe und damit ihre Bedeutung verändere.

Dieser Ansatz wäre dagegen (anders als bei meiner Arbeit als Vermittler oder Workshop-Leiter) unhaltbar bei meiner Arbeit als Regisseur eines Dokumentarfilmes, der überwiegend selbstgedrehtes Material heranzieht. Laut Bill Nichols (1995, o.S.) stellt der Dokumentarfilm

* [Anm.d.Hg.:] Rothwell bezieht sich hier auf Heimvideo-Formate à la PLEITEN, PECH UND PANNEN oder UPPS! – DIE PANNENSHOW.

«einen vielschichtigen Bereich der Repräsentation [dar], in dem die Kunst der Beobachtung, des Antwortens und des Zuhörens mit der Kunst des Formens, der Auslegung und des Argumentierens kombiniert werden muss». Ein Filmemacher ist nicht nur ein Bildersammler; er versucht vielmehr, hinter die Darstellung der Person vor der Kamera zu blicken, was bedeuten kann, dass er das Material in einen von der Person selbst nicht beabsichtigten Kontext stellt – so wie es Herzog mit Treadwells Material in *GRIZZLY MAN* macht –, oder er legt das Material auf eine Weise aus, mit welcher der Andere nicht einverstanden wäre. Ein wichtiger Bestandteil der Beziehung zwischen Filmemacher und Protagonisten ist es deshalb, sich der Idee der gemeinsamen Reise bewusst zu sein, auch wenn das bedeutet, dass die Gefilmten an Orte gelangen, an die sie von sich aus nicht gegangen wären oder an denen sie sich unwohl fühlen.

Treadwell und Herzog haben sich nie kennengelernt. Und vielleicht hätte Treadwell es auch niemals erlaubt, seine Aufnahmen aus Alaska so zu verwenden, wie Herzog es getan hat. Aber wie Scranton in *WAR TAPES* gelingt es Herzog, Treadwell und dessen Filmmaterial Autonomie und Integrität zu verleihen, obwohl er die Ansichten seines Protagonisten nicht teilt. Mir gefällt die Vorstellung, dass Treadwell das Endergebnis anerkannt hätte und das *GRIZZLY MAN* vielleicht sogar die Worte ausspricht, nach denen Treadwell suchte, als er vor der Kamera stand und seine eigene Verwirrung filmte.

Übersetzung aus dem Englischen von Mirjam Berg

Literatur

- Hardy, Forsyth (Hg.) (1946) *Grierson on Documentary*. London: Collins.
- Grierson, John (1947) Der realistische Kurs [engl. 1946]. In: *Grierson und der Dokumentarfilm*. Hg. v. Forsyth Hardy. Gütersloh: Bertelsmann, S. 199–219.
- Nichols, Bill (1995) Documentary and the Coming of Sound. In: *Documentary Box 6*, S. 1–8 [http://xroads.virginia.edu/~DRBR2/x_doc_film_sound/b6enf2-1.html (letzter Zugriff am 01.03.2016)].
- Rouch, Jean (2003) The Camera and Man [frz. 1975]. In: *Principles of Visual Anthropology*. Hg. v. Paul Hookings. 3. Auflage. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, S. 79–98.
- Vertov, Dziga (1973) Kinopravda [russ. 1934]. In: *Dziga Vertov: Schriften zum Film*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Hanser, S. 103–107.
- Williams, Raymond (1983) Private. In: *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press, S. 242–243.