

Christian Iseli

Die inneren und die äusseren Angelegenheiten

Einführung in das Tagungsthema

An unserer diesjährigen Tagung wollen wir uns einer Richtung im Dokumentarfilm widmen, die sich durch die Selbstdarstellung der Autorinnen und Autoren und durch autobiografische Bezüge charakterisieren lässt. Es handelt sich um eine Vorgehensweise, die insbesondere seit dem Aufkommen von kleinen digitalen Kameras stark an Bedeutung gewonnen hat, deren Wurzeln aber weit vor diesem Technologiewandel anzusiedeln sind.

Zwei Schlüsselfilme

Anhand von zwei bekannten filmgeschichtlichen Beispielen aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre möchte ich das Tagungsthema konkret benennen und eingrenzen. Beide Filme hatten auf ihre Art eine wegweisende Wirkung im Dokumentarfilmschaffen, und mit ihnen lassen sich stellvertretend grundlegende Haltungen aufzeigen. Es sind dies: *ROGER AND ME* von Michael Moore (USA 1989) und *SHERMAN'S MARCH* von Ross McElwee (USA 1986).

Michael Moore erzählt als Hauptfigur zu Beginn aus dem Off von seiner Kindheit. Zu Archivbildern beschreibt er die goldenen Jahre von General Motors in Flint, Michigan, seiner Heimatstadt. Als General Motors später eine Reihe von Fabriken schliesst, übernimmt Moore die Rolle des Reporters, der eine klare Mission zu erfüllen hat: Er will Roger Smith, den Chairman von General Motors, aufsuchen und ihn dazu bewegen, nach Flint zu kommen. Das Verfolgen dieses Ziels ist ein wichtiger Handlungsbogen. Und wie wir schlussendlich vermuten, doch eher nur ein Vorwand – ein Art McGuffin –, um das eigentliche Ziel zu erreichen: Die Entlarvung und Selbstentlarvung des profitmaximierten Geschäftsgebarens eines multinationalen Konzerns und damit das Aufzeigen der Mechanismen der Globalisierung.

Trotz autobiografischer Bezüge ist das Private im Film *ROGER AND ME* nicht entscheidend. Es geht dem Filmmacher nicht um innere Zustände. Sein von ihm gespielter, naiv operierender Reporter provoziert die gefilmten Menschen vielmehr dazu, sich zu offenbaren und entblößen. Der Film zielt somit auf die äusseren Angelegenheiten: die politischen und sozialen Verhältnisse. Diese summieren sich aus den provozierten und beobachteten Situationen.



Michael Moore als Reporter in *ROGER AND ME*



In *SHERMAN'S MARCH* erscheint der Autor und Filmemacher Ross McElwee ebenfalls im Bild. Allerdings eher selten, in auserwählten Momenten, in denen er zuvor die Bildeinstellung auf dem Stativ sorgfältig fixiert hat. Meistens ist der Filmemacher aber nicht sichtbar, denn er führt die Kamera selbst. Als interagierende Figur ist er aber immer spürbar. Teils durch angeschnittene Körperteile, meistens aber durch die intensiven Reaktionen der Menschen vor der Kamera, die mit ihm kommunizieren.

Auch *SHERMAN'S MARCH* hat ein postuliertes Ziel: Die Nachforschungen zu General Shermans Wirken in den Südstaaten während des amerikanischen Bürgerkriegs. Doch wie wir bereits zu Beginn erfahren, scheint dieses Vorhaben, das für das Erreichen von Filmförderung zwar nützlich war, nun doch eher nebensächlich zu werden, denn der Filmemacher interessiert sich – nachdem seine Liebesbeziehung gerade in Brüche ging – primär für etwas ganz anderes, nämlich für die «Possibilities of Romantic Love», wie er schon in seinem Untertitel verrät.

Seine Reise in die Südstaaten führt zwar durchaus an Erinnerungsstätten vorbei und folgt beiläufig den Spuren von General Shermans Taten, doch in erster Linie entdeckt der Filmemacher die Kamera als effizientes Mittel zum Flirt. Er macht neue Bekanntschaften, räsoniert über vergangene Liebschaften bis er schliesslich zum Schluss kommt: «Filming is the only way I can relate to women». *SHERMAN'S MARCH* zielt somit auf die inneren Angelegenheiten ab. In McElwees Erforschen von männlichen und weiblichen Verhaltensweisen erkennen die Zuschauer die damit verbundenen gesellschaftlichen Erwartungen und persönlichen Kompliziertheiten, denen auch sie ausgesetzt sind.

Zwei Grundmuster

Im Vergleich der beiden Filme ergeben sich die folgenden Gemeinsamkeiten:

- der Autor ist die Hauptfigur
- der Kommentar beruht auf einer Ich-Erzählung
- das Zustandekommen des Films stellt einen wesentlichen Bestandteil der filmischen Erzählung dar
- der Autor lässt autobiografische Bezüge zu
- Gespräche und Interviews sind wesentliche Bestandteile der filmischen Struktur



SHERMAN'S MARCH: Ross McElwee inszeniert sich vor der Kamera ...



... oder wird in der Interaktion mit anderen Menschen spürbar und zuweilen auch sichtbar (hier die Hände von Kameramann McElwee).

- das Prinzip des Selbstversuchs: beide Autoren lassen sich zur Fortsetzung der Filmhandlung auf Experimente mit offenem Ausgang ein. Moore unterzieht sich beispielsweise einer Farbtherapie; McElwee lässt sich auf Eheanbahnungsversuche seiner Familie ein.

Gleichzeitig unterscheiden sich die Filme in Bezug auf ihre Zielrichtung:

- Im einen Fall erschliesst die Figur des Reporters (Moore) die äussere Welt. Die Figur des Autoren dient als Katalysator, um Mechanismen des gesellschaftspolitischen Umfeldes aufzuzeigen.
- Im anderen Fall befasst sich die Figur des Autoren (McElwee) mit seiner inneren Welt. In der persönlichen Auseinandersetzung deckt er allgemeingültige Themen auf. Das Politische wird im Privaten gesucht.
- Moore geht in seinen Montagesequenzen häufig argumentativ und agitatorisch vor, er sucht die eindeutige Aussage.
- McElwee ist hingegen viel stärker dem reflexiven und vielschichtigen Vorgehen des Essays verpflichtet.



ROGER AND ME



SHERMAN'S MARCH

Zusammenfassend lassen sich zwei Grundmuster erkennen:

Grundmuster 1:

- der Autor in der Figur des Reporters erschliesst die äussere Welt
- die autobiografischen Bezüge sind minimal oder dem äusseren Handlungsbogen untergeordnet
- teilweise argumentativer Gestus (Gewichtung auf Recherche und Beweismittel)

Dieses Grundmuster von ROGER AND ME wird unter anderen angewendet von :

- Nick Broomfield (vgl. dazu den Beitrag von Stella Bruzzi)
- Morgan Spurlock mit seinem internationalen Grossefolg SUPERSIZE ME. In diesem Film ist der Selbstversuch als Handlungsbogen und als Quelle für Beweismittel besonders wichtig.
- Marcel Ophüls, der sich besonders in HOTEL TERMINUS als hartnäckige Reporter-Figur nicht abwimmeln lässt.

Eine besonders zugespitzte Variante von Grundmuster 1 erfreut sich im Unterhaltungsfernsehen aber auch im Mainstream Kino grosser Beliebtheit. Beispiele dafür im englischen Sprachraum sind Borat, die Figur von Sacha

Baron Cohen, oder die Reportagen von Louis Theroux (ein früherer Mitarbeiter von Michael Moore). Im deutschen Fernsehen kennt man das Prinzip «naiver Reporter provoziert brave Bürger» am Beispiel von Alfons (eine Figur des französischen Komikers Emmanuel Peterfalvi). Sein grosses Mikrofon mit Windschutz ist nicht nur Markenzeichen (wie wir es auch von Nick Broomfield kennen) sondern auch namensgebend für die Sendungen: «Puschel-TV». Grundmuster 1 scheint sich in seiner unterhaltsamen Form gut für ein Massenpublikum zu eignen. Michael Moores Filme liefern dafür ein guten Beleg. ROGER AND ME war zu seiner Zeit kommerziell der erfolgreichste Dokumentarfilm aller Zeiten. Unterdessen nimmt FAHRENHEIT 9/11, sein Film aus dem Jahre 2004, diesen Platz ein. Auch BOWLING FOR COLUMBINE (2002), SICKO (2007) und CAPITALISM - A LOVE STORY, (2009) waren am Box Office überaus erfolgreich.¹



Louis Theroux (vorne) in LOUIS THEROUX: MIAMI MEGA JAIL (BBC Two, 2011)



Jan Peters in NICHTS IST BESSER ALS GAR NICHTS (2011)

Grundmuster 2:

- der Autor in der Figur des Filmemachers erschliesst die innere Welt
- das Aufspüren allgemeingültiger Themen im Privaten und Autobiografischen steht im Vordergrund
- der selbstreflexive und essayistische Ansatz ist wesentlicher Bestandteil des Films

Das Grundmuster von SHERMAN'S MARCH wenden unter anderen folgende Filmschaffende an:

- Alan Berliner (NOBODYS BUSINESS, MY SWEETEST SOUND, WIDE AWAKE),
- Jennifer Fox (mit FLYING - CONFESSIONS OF A FREE WOMAN)

Ein weiterer Vertreter dieses Grundmusters ist der Deutsche Jan Peters. Mit seinen Filmen ABER DEN SINN DES LEBENS HABE ICH IMMER NOCH NICHT RAUSGEFUNDEN (1996) oder DECEMBER 1-31 (1999) erforscht er die autobiografische Welt. Peters kommt aus dem Experimentalfilm- und Kunstbereich und ist weiterhin darin tätig. Damit zeigt sich ein weiteres verwandtes und sich teilweise überschneidendes Feld zum Dokumentarfilm. Ein Feld, in dem die Konstituierung der Autoren als (Kunst-)Figur und der autobiografische Bezug auf eine reiche Tradition zurück geht.

Während bei Grundmuster 1 die Verwandtschaft zum Unterhaltungsbereich von Kino und Fernsehen hervortritt, zeigt Grundmuster 2 also eher Gemeinsamkeiten mit Feldern der Kunst. Als Grenzgänger ist Jan Peters allerdings schwer einordnen. In seinem letzten Kinofilm NICHTS IST BESSER ALS GAR NICHTS (2011) ist er nämlich eher als Reporter im Selbstversuch unterwegs.

Interaktion als zentrales Element: Cinéma Vérité

Zentral bei allen bisher erwähnten Filmen, ist die Interaktion zwischen den Autoren und den Menschen vor der Kamera. Sie stehen damit in der Tradition des Cinéma Vérité, eine der beiden dokumentarischen Hauptströmungen, die sich zu Beginn der sechziger Jahre entwickelten, als mobiler Synchronon technisch möglich wurde.

Im Gegensatz zur Bewegung des Direct Cinema, die sich der zurückhaltenden Beobachtung verschrieb, setzte Cinéma Vérité auf Intervention. Die Filmschaffenden gingen auf die Menschen zu und provozierten sie zu Reaktionen.

Der Amerikanische Filmtheoretiker Bill Nichols erkannte in den beiden Strömungen zwei unterschiedliche Verhaltensweisen gegenüber der Wirklichkeit, die er mit «Observational Mode» und «Interactive Mode» (später: «Participatory Mode») umschrieb.²

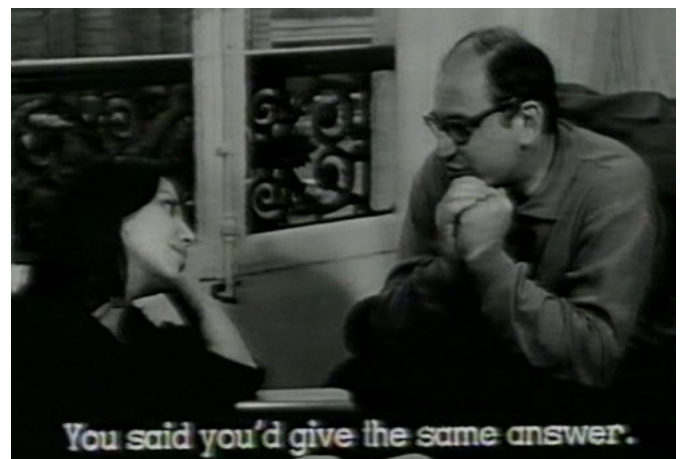
Im Idealfall des Direct findet ein Ereignis unabhängig davon statt, ob es gefilmt wird oder nicht. Im Fall des Vérité findet hingegen ein Ereignis überhaupt nur statt, weil es gefilmt werden soll. Startpunkt und geschichtlicher Bezugspunkt für Cinéma Vérité ist der Film *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* von Jean Rouch und Edgar Morin. Im Paris der frühen Sechziger Jahre wollten sie – nach eigenen Angaben – filmisch festhalten, wie die Menschen leben. Das Hauptelement sind Gespräche, die Morin, Rouch und Marceline Loidan (die spätere Frau von Joris Ivens) mit unterschiedlichen Menschen in Paris führen. Der Unterschied zur beobachteten Form des Direct Cinema zeigt sich bei *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* in der Spürbarkeit der Autoren, die häufig im Bild präsent sind. Aber auch wenn sie die Gespräche aus dem Off führen, spiegelt sich ihre Aufmerksamkeit und ihre Nähe auf den Gesichtern der Gefilmten. Die Nähe und die Ähnlichkeit zum Flirt wie sie in *SHERMAN'S MARCH* offensichtlich werden, sind teilweise auch in *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* gut spürbar.

Reflexiv und performativ

Ein weiteres Schlüsselement von *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* ist die Reflexivität. Schon zu Beginn des Films diskutieren Rouch und Morin (zusammen mit Marceline Loidan), wie sie den Film gestalten wollen. Später zeigen sie das



CHRONIQUE D'UN ÉTÉ: Jean Rouch und Edgar Morin im Gespräch mit Marceline Loidan



Edgar Morin unterhält sich mit Marilou Parolini

Resultat allen Betroffenen und filmen diese wieder bei deren Reaktionen. Schlussendlich führen Rouch und Morin noch eine Diskussion darüber ob der Film nun gelungen sei. Nichols hat solche filmische Haltungen, die das Machen des Films thematisieren, mit dem Begriff des «Reflexive Mode» etikettiert.³

Wenn Rouch und Morin für die Kamera choreografiert durch das Musée de l'Homme bummeln und dabei gewählt parlieren, wenn Ross McElwee mit dem Whisky-Glas in der Hand in die Kamera flüstert und Michael Moore sich brav eine Farbtherapie antut, kommt ein weiteres Element ins Spiel: Die Autoren stellen sich dar, sie spielen eine Rolle, sie agieren für die Kamera. Sie verhalten sich performativ.

In «Introduction into Documentary» beschreibt Bill Nichols zwar auch den «Performative Mode», allerdings macht er diesen nicht an der darstellenden Haltung der Autoren oder der gefilmten Protagonisten fest, sondern legt ihm eine etwas schwer festzumachende subjektive Haltung zu Grunde.⁴ Andere Autoren und Autorinnen wie beispielsweise Stella Bruzzi machen das Performative am darstellenden Gestus der Filmemacher, ihrer Protagonisten oder auch am Spiel von Schauspielern (als Teil von Re-encatments) fest (vgl. hierzu den ZDOK-Beitrag von Stella Bruzzi).⁵

Performativ, interaktiv (oder partizipatorisch) und reflexiv: Nachdem ich hier die grundsätzlichen Kriterien für den spezifischen Typus Dokumentarfilm, der Gegenstand unserer diesjährigen Tagung ist, umschrieben habe, möchte ich noch kurz auf die Frage eingehen, warum selbstdarstellerische und autobiografische Methoden im Dokumentarfilm angewendet werden? Diese Frage möchte ich, gemäss dem Tagungsthema «Me, Myself and I» persönlich angehen und beantworten. Ich frage also, warum habe ich in meiner filmischen Arbeit selbstdarstellerische und autobiografische Methoden angewendet?

Mein Autorenstandpunkt

Ich habe mich wiederholt auf die eigene Biografie bezogen, um meinen eigenen Standpunkt zu klären. Das Publikum sollte wissen, in welchem Verhältnis ich als Autor zum Thema stehe und weshalb gerade ich einen bestimmten Film erzählen will. Im Film DER STAND DER BAUERN (1995) setze ich mich beispielsweise mit der Rolle der Bauernschaft in der schweizerischen Gesellschaft auseinander. Obschon da eher abstrakte Grössen wie Geschichte und Politik eine Rolle spielten, und es um die Mentalität und die Überlebensstrategie einer ganzen gesellschaftlichen Gruppierung gehen sollte, begann ich den Film mit dem Satz: «Mein Grossvater war Bauer.»



*CHRONIQUE D'UN ÉTÉ: Jean Rouch und Edgar Morin
evaluieren die Wirkung des Films*

Mir war es wichtig, auf den Ursprung meiner Motivation hinzuweisen, diesen Film zu machen. Neben der gesellschaftlichen Dimension beinhaltet dieser Film auch eine persönliche Auseinandersetzung mit der Welt meines Vaters, mit seiner Mentalität und seinen Werten, die mich stark geprägt hatten. Ich wollte, dass das Publikum über mein ambivalentes Verhältnis zum Bauerntum Bescheid wusste, damit es meine Fragen an die Bäuerinnen und Bauern im Film besser einordnen und verstehen konnte.

Ein wesentlicher Bestandteil des Films *DER STAND DER BAUERN* und meiner filmischen Arbeit insgesamt beruht auf den Gesprächen mit meinen Protagonisten. Dabei lege ich grossen Wert auf Spontaneität und Transparenz. Auch im fertigen Film soll man den Charakter der Interaktion spüren können, auch wenn ich selber nicht im Bild zu sehen bin. Häufig sind meine Fragen zu hören. Dies hat für mich den entscheidenden Vorteil, dass es nachvollziehbar wird, warum die Menschen zu einem bestimmten Themenkreis etwas sagen und in welcher Gesprächsatmosphäre sie das tun.

Vor der Kamera

Selbst im Bild zu erscheinen ist eine Situation, die ich nicht suche, sondern eher vermeide. Es gab aber eine Schlüssel-situation für mich, bei der ich lernen musste, was die Distanz zu einer gefilmten Person und die spürbare Körperlichkeit des Autoren bedeutet. 1987 machte ich einen Film über einen politischen Aktivist, der im Kampf um einen unabhängigen Kanton Jura auch vor Brandstiftungen und Sprengstoffanschlägen nicht zurückgeschreckt war. Ich besuchte ihn in seinem spanischen Exil, kurz bevor seine Taten aus den sechziger Jahren verjährten. Weil Marcel Boillat als politischer Hitzkopf immer noch in den politischen Querelen der sechziger Jahre verwickelt war, wurden die Gespräche mit ihm sehr schwierig. Immer, wenn ich zu weit von ihm weg stand, und er mich als Gegenüber zu wenig wahrnahm, konzentrierte er sich sofort auf die Kamera und adressierte ein Publikum. Er schwang Reden, anstatt über sich zu sprechen. Ich konnte



DER STAND DER BAUERN: Kommentar zu Beginn des Films

«Mein Grossvater war Bauer. Sein Gesicht kenne ich von alten Familienfotos. Mein Vater war das jüngste von neun Kindern. Er wurde nicht mehr Bauer. Vom bäuerlichen Gedankengut hat er vieles behalten und versuchte auch, es mir zu vermitteln. Zum Beispiel die Hochachtung vor Menschen, die fleissig arbeiten und dabei still und demütig bleiben. Als Kind verbrachte ich die Ferien mehrmals auf dem Bauernhof. Die Arbeit empfand ich als hart und endlos. Ich hatte Heimweh, und das Leben der Bauern blieb für mich ein fremde Welt.

Das war auch später so. Vor allem deshalb, weil für mich die Bauern zum Bild der engen und konservativen Schweiz gehörten.

Und trotzdem ist mir eine Sehnsucht nach dem bäuerlichen Leben geblieben. Beides, das Fremde und das Anziehende geht von Bildern aus, dir ich mir von Bauern mache. – Bilder, die wenig mit der Realität, aber viel mit der gesellschaftlichen Funktion von Bauern zu tun haben.»



*Marcel Boillat (links) und Christian Iseli
in: LE TERRORISTE SUISSE, 1988*

dem nur entgegen wirken, indem ich so nahe wie möglich an ihn ran rückte, bis er nur noch mich (und nicht mehr die Kamera) wahrnahm. Ab da waren andere Gespräche möglich, und ab da war ich im Film *LE TERRORISTE SUISSE* (1988) häufig und notgedrungen auch im Bild.

Meine Familiengeschichte

Mein aktueller Film handelt von meiner Mutter. Ich begleite sie über mehrere Jahre mit der Kamera. Sie lebt im Altersheim und wird schliesslich in ihren letzten Lebenswochen pflegebedürftig. Einsamkeit, Einschränkungen und Schmerzen am Lebensende werden damit genau so unvermeidlich wie meine Schuldgefühle. Mein eigenes Erscheinen im Bild waren für mich bei diesem Film unumgänglich. Ich konnte das Verhalten gegenüber meiner Mutter nicht verändern, nur weil ich einen Film mit ihr machen wollte.

Ich blieb gegenüber ihr immer in erster Linie Sohn, und somit musste meine Kommunikation mit ihr so alltäglich sein wie sonst auch. Hätte ich etwas inszenieren oder ein Interview machen wollen, wäre keine authentische Situation entstanden. Zu Beginn drehte ich während zweier Tage noch mit einem Kameramann. Besonders bei Situationen, in der die Kamera beobachtete, war ich aber anschliessend mit dem Resultat nicht recht zufrieden. In meiner Wahrnehmung war meine Mutter nicht wirklich sie selbst. Es war, als hätte sie eine Instanz der Kontrolle oder der Selbstzensur eingeschaltet, die es nicht gab, wenn ich mit ihr alleine war. Ich entschied mich deshalb, die Kamera selbst zu führen und auch in der Handschrift der Bildgestaltung meine eigene Perspektive zu stärken. Dies ging einher mit dem Einbezug meiner eigenen Gedanken im Ich-Kommentar, so dass schliesslich ein stark autobiografisch geprägtes Porträt meiner Mutter – und im erweiterten Sinne – meiner Familie entstand.

Mit dem Vordringen in die Privatheit der eigenen Familiengeschichte geht ein grosser Verlust an Distanz einher. Die Beurteilung des gedrehten Materials und der eigenen Erzählungen fällt wesentlich schwerer als bei anderen Filmarbeiten. Ein Satz von Ross McElwee in *SHERMAN'S MARCH* fiel mit in dieser Situation besonders auf: «My real life has fallen into the crack between myself and my film» sagt er da. <Z



Marie Iseli-Stettler mit Christian Iseli
im Film *DAS ALBUM MEINER MUTTER* (2011)

Christian Iseli ist freischaffender Filmmacher und Dozent an der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK, Fachrichtung Film. Seit dem Studium der Geschichte, Germanistik und Anglistik in Bern macht er Dokumentarfilme und arbeitet in den Bereichen Schnitt und Kamera.

Anmerkungen

- 1) Vgl. unter anderem: <http://boxofficemojo.com/genres/chart/?id=documentary.htm> (zuletzt besucht: 5.3. 2012)
- 2) Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington 1991 und: Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press 2001.
- 3) Ebenda
- 3) Bruzzi, Stella: *New documentary. A critical introduction*. London: Routledge 2000.

Bildzitate

- ROGER AND ME, Michael Moore, USA 1989
- SHERMAN'S MARCH, Ross McElwee, USA 1986
- LOUIS THEROUX: MIAMI MEGA JAIL, Louis Theroux UK, 2011 (http://neonmessiah.blogspot.com/2011/05/tv-review-louis-theroux-miami-mega-jail_30.html)
- NICHTS IST BESSER ALS GAR NICHTS, Jan Peters, D 2011 (<http://www.moviereporter.de/galleries/1518/image?image=78302>)
- CHRONIQUE D'UN ÉTÉ, Jean Rouch und Edgar Morin, F 1961
- DER STAND DER BAUERN, Christian Iseli, CH 1995
- LE TERRORISTE SUISSE, Christian Iseli, CH 1988
- DAS ALBUM MEINER MUTTER, Christian Iseli, CH 2001