

Selbstreflexion und politische Verantwortung im neueren österreichischen Dokumentarfilm

Ein Gespräch zwischen Anette Baldauf und Katharina Weingartner

Anette Baldauf, Professorin für Epistemologie und Methodologie künstlerischer Produktion, Akademie der Bildenden Künste Wien, und die Film- und Radiomacherin, Autorin und Produzentin Katharina Weingartner sprechen über Sozialvoyeurismus und Selbstreflexivität sowie misogynen und exotistischen Spuren im neueren österreichischen Dokumentarfilm – entlang ausgewählter Filmsequenzen.

Anette Baldauf: Wir würden dieses Gespräch gerne so gestalten, wie wir auch zusammen arbeiten, in der Form eines Arbeitsgesprächs, bei dem wir verschiedene Positionen innehaben. Ich bin keine Filmtheoretikerin oder Filmwissenschaftlerin. Ich spreche also mit einer anderen Stimme. Wir haben uns drei Einheiten vorgenommen, die wir gerne thematisieren möchten. Erstens möchten wir kurz darüber sprechen, worin die Schwierigkeit besteht, das ‚Politische‘ zu formulieren, uns diesem Begriff aber trotzdem annähern. Die zweite Einheit betrifft eine Auseinandersetzung mit Katharina Weingartners Arbeit und der Frage, wie sich dort das ‚Politische‘ manifestiert und wie sie mit dem ‚Politischen‘ und um das ‚Politische‘ kämpft. Die dritte Einheit besteht in einer Auseinandersetzung mit dem ‚Politischen‘ in einigen Beispielen des erfolgreichen jüngeren österreichischen Dokumentarfilms. Wir haben uns ein spezifisches Thema herausgesucht, in dem es um die Darstellung der Frau als Prostituierte beziehungsweise als Heilige/Hure/Mutter geht.

Beginnen wollen wir mit einer Sequenz aus einem Film, den wir 2004 gemeinsam gemacht haben, und den wir hier selbstkritisch unter die Lupe nehmen wollen: *KNOCK OFF – DIE RACHE AM LOGO* (USA 2003/04, 44 min.) zeigten wir erst vor kurzem im mumok [Museum moderner Kunst in Wien] anlässlich der Claes Oldenburg-Ausstellung.

Katharina Weingartner: Die Situation, die in diesem Filmausschnitt gezeigt wird, ist eine, die uns sehr negativ aufgefallen ist, auch noch so viele Jahre später. Es handelt sich genau um den Moment, in dem man jemanden ‚benutzt‘, um eine Geschichte zu formulieren. Im Film geht es um *Knock-Offs*, Fakes, die auf der Canal Street in New York verkauft werden. Der Film *KNOCK OFF* war eine *arte*-Produktion für einen Themenabend über Sub-



Abb. 1: *Knock off – Die Rache am Logo* (2003/4)

version. Dieser Mann, der gerade im Ausschnitt zu sehen war, hat sich nicht richtig vorgestellt, vor der Kamera nicht richtig benommen und wurde deshalb zwei oder drei Mal von seiner Tochter, die auch im Bild war, geschult, wie man das in Amerika korrekt macht (Abb. 1). Wir hatten im Schneiderraum Diskussionen, ob wir das verwenden sollen oder nicht. Einige fanden es witzig und daraufhin haben wir uns hinreißen lassen, die Szene hineinzunehmen. Das sind genau solche Momente, in denen wir im Umgang mit den ProtagonistInnen einfach diesen einen Schritt zu weit gegangen sind.

Baldauf: Das war so ein klassischer Moment des Vorführens, in dem sich der Prozess der Akkulturation manifestiert hat: Wie werde ich richtig Amerikaner? Dazu gehört eben: „Hi, my name is ...“ zu sagen. Diese Szene hineingenommen zu haben bedeutet, so sehen wir das heute, gleichzeitig eine Verobjektivierung der ProtagonistInnen. Wir wollen dies hier als Einstieg nehmen, darüber nachzudenken, wie wir das ‚Politische‘ im Dokumentarfilm definieren könnten. Als grobe Richtlinie hielten wir uns an der Theorie von Chantal Mouffe fest, die viel über das ‚Politische‘ in der Politikwissenschaft geschrieben hat. Unser Ausgangspunkt zur Definition des ‚Politischen‘ ist die Sichtbarmachung oder auch Herausforderung von gesellschaftlichen Hierarchien und etablierten Differenzen. Bei Mouffe geht es jedoch darüber hinaus. Sie argumentiert, die Voraussetzung des ‚Politischen‘ sei immer ein Antagonismus, das ‚Politische‘ basiere auf Antagonismen, die dann eine Auseinan-

dersetzung zwischen verschiedenen Positionen ermöglichten (Mouffe 2007). Auch wenn dies für uns eine Richtlinie in der Definition darstellt, möchten wir noch einen Schritt weiter gehen, da die Frage des ‚Politischen‘ im Dokumentarfilm weit über das *Zooming In and Out* hinausgeht. Es geht nicht nur um Fragen der Darstellung, Nähe und Distanz sowie des Vorführens, was wir im Laufe des Symposiums schon diskutiert haben. Vielmehr sind das auch Fragen der Arbeitsteilung, des Arbeitsprozesses. Im Idealfall sollte das ‚Politische‘ den ganzen Produktionszyklus eines Dokumentarfilms umfassen. Es muss um die Frage der Konstruktion und Reproduktion gehen: Wie wird produziert? Wer produziert? Was und wer wird gefördert? Wie ist der Vertrieb organisiert? Im Zusammenhang mit der Produktion eines Dokumentarfilms gibt es verschiedene Einheiten. In jeder dieser Einheiten manifestiert sich das ‚Politische‘ auf je eigene Weise. Sich dabei nur auf den Prozess des Ästhetischen, des *Zooming In and Out* zu konzentrieren, ist bloß ein Fragment dieses umfassenden Themas.

Weingartner: Das ist ein ganz wichtiger Aspekt des ‚Politischen‘ im Dokumentarfilm, der viel zu wenig offengelegt, diskutiert und infrage gestellt wird. Warum kam es zum Beispiel zu dieser sehr stark männlich geprägten Dokumentarfilmszene in Österreich? Das ist eine wichtige Frage. Aber es ist für mich als Filmemacherin hier schwierig, über die Arbeit meiner Kollegen zu sprechen. Eine ungewohnte Rolle. Als damals Hubert Saupers *DARWIN'S NIGHTMARE* (2004) herauskam, schrieb ich einen kritischen Text unter einem Pseudonym, und auch heute sitze ich hier in einem Dilemma und möchte, dass Sie als Zuhörende das wissen. Ich erzähle kurz, wie ich überhaupt zum Film gekommen bin. Ich war Radiomacherin, wie übrigens auch eine andere Beitragende des Sammelbandes, Elisabeth Scharang, und habe mich in diesem Genre sehr wohl gefühlt. Ich produzierte Radiodokumentationen für den *ORF*, *WDR* und das *Schweizer Radio*, unter anderem über den Rassismus in amerikanischen Gefängnissen, genauer zum Prison-Industrial-Complex. Ein Feature von 1997 hieß *Prison Blues*. *Die US-amerikanische Gefängnisindustrie* wurde in viele Sprachen übersetzt und hat ein paar Radiopreise gewonnen. Ein deutscher Filmproduzent wurde darauf aufmerksam und fragte, ob ich nicht eine Filmversion zu dem Thema machen will. Und so entstand meine Arbeitsweise. Durch die Radioarbeit hatte ich Zugang zu all diesen Gefängnissen, was in den USA wahrscheinlich für einen Film unmöglich gewesen wäre.

Baldauf: Es wäre vielleicht ganz interessant, sich genauer anzuschauen, ob es den Prozess des *Zooming In* und *Zooming out* auch im Radio gibt und wie sich das dort manifestiert.

Weingartner: Es gibt von meinen Filmen meist zuerst eine Radio- und dann erst die Filmversion. Fürs Radio – inzwischen hauptsächlich für den WDR [*Westdeutscher Rundfunk*] – mache ich meine ausführlichen Recherchen zum Thema. Durch das unscheinbare Mikrofon finde ich einen viel besseren Zugang zu meinen Protagonisten und Protagonistinnen, als mit einem Team und einer Kamera. Durch die fehlende Bildebene kann ich die Geschichte darstellen, ohne zu stark den Machtstrukturen ausgesetzt zu sein. Auch meine ProtagonistInnen setze ich diesen nicht so stark aus. Es gibt nur den Ton – Bildmacht und Bildpolitik sind nicht vorhanden. Natürlich transportiere ich diese Geschichten genauso in ein Medium und verkaufe sie. Doch es ist sowohl vom Publikum, von der Rezeption, als auch von der Produktion her ein viel kleinteiligeres und weniger kapitalintensives Arbeiten. Und es lässt mehr Freiraum, da man von vielen Zwängen befreit ist. Das *Zooming In* auf eine Stimme ist ein etwas anderer Vorgang als das *Zooming In* auf ein Bild. Die schwierigen Fragen, die sich bei einem Dreh stellen: Was nehme ich mir hier heraus? Was mache ich mit diesem Bild? Was lasse ich zurück? Was für Erwartungshaltungen schüre ich, indem ich mit der Kamera auf meine Protagonisten und Protagonistinnen zukomme? – Vieles davon fällt beim Radio weg. Das war vor 50 Jahren wohl anders, als auch ein Mikrofon so etwas auslösen konnte. Aber heute wird ein Mikrofon auch an Orten wie Ghana weder als bedrohlich noch als Hoffnungsschimmer empfunden. Wir nannten das die „Macht des Bildes“ und die „Demokratie des Tons“. Auch als Rezipientin bin ich beim Radio weitaus weniger okkupiert, denn ich kann mich nebenbei mit etwas anderem beschäftigen und mir das Bild zum Ton selbst konstruieren. Beim Radio habe ich gelernt, mit Selbstreflexivität an meine Bilder heranzugehen. Dort macht man sich vielleicht mehr Gedanken um solche Zusammenhänge, zumindest vermittelt mir der österreichische Dokumentarfilm oft diesen Eindruck.

Baldauf: Wie war dann der Übergang vom Radio zum Film? Was hat dich motiviert, einen Film zum Gefängnisthema zu machen?

Weingartner: Eigentlich die Anfrage. Ich hatte das Gefühl, ich bin beim Radio gut aufgehoben, aber wieso eigentlich nicht, ich probier's mal. Der Film ist eine Verlockung. Das Radio hat etwa gleich viele ZuhörerInnen wie ein marginalisierter Dokumentarfilm, der auf Festivals und dann im Fernsehen läuft. Und dennoch hat Film diese vermeintliche Größe. Aus *Prison Blues* wurde 2001 die Dokumentation *TOO SOON FOR SORRY*. Ich arbeitete mit einer deutsch-österreichischen Koproduktion zusammen und schrieb ein ausführliches Drehbuch, in dem ich auch die Bedenken formulierte, die ich wegen der Kamera hatte. Es wurde ein stark strukturierter Film. Der Produzent war, wie viele österreichische Filmproduzenten, ein ziemlich patriarchaler Typ, der zwar die Förderung für mein Drehbuch bekam, mir aber nicht vertraute. Deshalb schickte er einen Tonmann aus Österreich, der kein

Wort Englisch konnte, mit dem Auftrag, die Bänder am Ende eines jeden Drehtags an sich zu nehmen. Er dachte wohl, ich renne mit den Aufnahmen davon. Noch dazu war meine Produktionsassistentin eine sehr punkige Lesbe und Ton- und Kameramann gestandene österreichische Heteros – das machte alles etwas kompliziert, vor allem an Orten wie dem Frauengefängnis. Nur etablierte FilmemacherInnen können sich aussuchen, mit wem sie zusammenarbeiten. Damals konnte ich das nicht. Schauen wir uns eine Szene aus dem Frauengefängnis in New York an. Gefängnisarbeit mitten in Manhattan, im Chelsea-Viertel.

Baldauf: Hier kann man ganz gut zeigen, wie sich die Ebenen, die der Konferenz als analytische Elemente zugrundegelegt worden sind, das *Zooming In*, das *Zooming Out* und die Spiegel-/Selbstreflexionsebene, manifestieren. Wie hast du das zu übersetzen versucht?

Weingartner: Dieser Szene ist ein kurzer Abschnitt vor- und einer nachgestellt, wodurch ein Rahmen geschaffen wurde, ein *Zooming Out* sozusagen. Diese Reflexionsebene nannte ich die mediale Ebene, in der versuchte ich, Aussagen von ExpertInnen und Medienmaterial, auch vom Hip-Hop beeinflusst, samplingartig in eine Form zu pressen. Damit wollte ich erreichen, dass es nicht die autoritären Stimmen sind, die Macht über die Stimmen der Häftlinge erhalten. In diesem Rahmen haben sie zwar eine wichtige Funktion, die jedoch reduziert bleibt und in der Hierarchie nicht die andere Ebene dominiert. Ausserdem kannte ich die Frauen durch die Radioarbeit schon gut. Ich habe immer gehofft, dass sie nicht entlassen werden, bevor ich wiederkomme [schmunzelt]. Wir führten sehr viele politische Gespräche. Es ist erstaunlich, wie politisiert Menschen in diesen Situationen oft sind, dabei werden sie in Dokumentationen und im Fernsehen meistens nur gefragt: „Wie geht's dir denn heute? Was machst du morgen? Hast du überhaupt schon etwas zu Essen bekommen? Was hast du denn gegessen? Würdest du nicht gerne in die Schule gehen?“ Natürlich bekommt man dann entsprechende Antworten. Oder, sehr beliebt vor allem bei Afroamerikanerinnen: „Wie viele Väter haben deine Kinder?“ Um auf das *Zooming In* zurückzukommen: Wenn der Film sich auf eine Frau wie Kelly Jacobs einzoomt, ist sie die Agentin, die über das politische System reden und dieses Fachwissen zeigen kann, obwohl sie im Knast sitzt und die Telefone der New Yorker Autobehörde beantwortet. Die gesamten Anrufe über Führerscheine, gestohlene Fahrzeuge, verlorene Kennzeichen gehen an diese Frauen. Übrigens ist der größte Arbeitgeber in den USA inzwischen das Gefängnis. Es ist auch das größte Gefängnisssystem der Welt mit 2,2 Millionen Inhaftierten. Jacobs sagt dazu: „Natürlich zahlen sie uns lieber hier drinnen als da draußen.“ Ich denke, in die Situation kann ich reinzoomen, ohne dass diese Frau ihre Position als denkendes Subjekt, als Mitwirkende in diesem Spektakel, meinem Dokumentarfilm, verliert.



Abb. 2: *too soon for sorry* (2001).

Natürlich ist das alles inszeniert. Ich stoße nicht zufällig auf diese Dinge, sondern habe wochenlang an ihnen gearbeitet. Ich hatte damals zum Beispiel keine Produktionsleitung und organisierte selbst, dass wir genau zu dieser Stunde das Interview machen können, mit genau diesem Blick durch das Fenster auf ein prominentes Galerienhaus mit circa zehn wichtigen New Yorker Galerien (Abb. 2). Das war der einzige Raum, aus dem wir hinüber sehen konnten. Ich habe lange nur daran gearbeitet, dass wir dort drehen durften und dass auf dem Dach gegenüber zugleich eine Party stattfand, wie sie zu Galerietagen auf diesem Dach üblich waren. Doch dann sagte Kelly Jacobs interessanterweise: „Lass mich doch hinter die Kamera.“ Und sie schaut durch die Linse auf die Straße und kommentiert, was sie sieht. Das fand ich den spannendsten Moment im ganzen Film, wo sie plötzlich sagt: „Lass mich deinen Job machen.“ Mir hat nur der Mut gefehlt, dass ich mich, wie Elisabeth Scharang, auf die andere Seite stelle und mich von ihr interviewen lasse.⁴ Zum *Zooming Out* nochmal: Der Film, der sich an ein junges Publikum richtet, wurde dafür kritisiert, dass er so viel Hip-Hop-Musik und -Technologie verwendet. Das würde zu sehr jenes Medienspektakel imitieren, das schließlich auch dazu führt, dass Schwarze kriminalisiert werden. Dabei versucht der Film genau diesen Kreislauf zu analysieren, auch indem er eine

4 Gemeint ist Scharangs Vorgehen in der Dokumentation *TINTENFISCHALARM* (2006); siehe ihren Beitrag im vorliegenden Band.

popkulturelle Technologie anwendet, sich an dieses Publikum wendet, aber andere Stimmen und Erzählungen in den Vordergrund rückt: Schließlich ist es die reale Kriminalisierung junger schwarzer Männer, die das Geschäft um Hip-Hop, Sport und Gangsterfilme am Laufen hält.

Baldauf: Kannst du mit der Kritik etwas anfangen? Wie siehst du das?

Weingartner: Eigentlich nicht, denn meine ganze Arbeit ist stark vom Hip-Hop beeinflusst und ich schätze diese Form der politischen Verarbeitung sehr. Es geht immer um die Genauigkeit im Umgang mit einer solchen Kulturtechnik und um den Produktions- und Rezeptionszusammenhang.

Baldauf: Wobei das dritte Element in deiner Analyse jetzt noch fehlt. Wir haben von *Zooming In* und *Zooming Out* gesprochen, aber der Moment der Selbstreflexion als Filmemacherin wäre dann gewesen, wenn du dich vor die Kamera gestellt hättest. Oder gibt es da noch andere Möglichkeiten?

Weingartner: Ja, wobei ich nicht glaube, dass das zu *TOO SOON FOR SORRY* gepasst hätte. Ich finde nicht, dass eine Erzählstrategie aus den 1970er-Jahren in jedem Fall sinnvoll ist.

Baldauf: Wo manifestiert sich im Film der Moment, an dem klar wird, wer diesen Film macht, wer die Rahmung festlegt, wer hier spricht? Oder war dir das in dieser Situation nicht so wichtig?

Weingartner: Ich habe das über die mediale Ebene zu lösen versucht und indem ich sehr intensiv mit meinen Protagonisten und Protagonistinnen gearbeitet habe. Durch diesen jahrelangen Kontakt war es soweit, dass sie die Moderation übernehmen konnten und die Geschichte selbst erzählen, sie mussten dabei nicht von ExpertInnen und nicht von meiner Stimme begleitet werden. Als Journalistin steuerte ich durch die ‚medialen Ebenen‘ Informationen bei. Trotzdem liegt die Problematik aus meiner heutigen Sicht ganz prinzipiell darin, ins Gefängnis hineinzugehen und mir dieses Material herauszuholen. Obwohl ich in Zeiten des Internets mit meinem Namen nicht einmal mehr Zugang zu solchen Gefängnissen bekäme, würde ich heute etwas probieren, wie es Tina Leisch macht: Hineingehen und versuchen, einen Filmworkshop zu organisieren und die Themen mit den Frauen zusammen zu produzieren.

Baldauf: Ist dann in der Prämisse von anderen nicht schon ein dermaßen massives Machtgefälle festgelegt, dass auch du nicht mehr ausformulieren musst, was du möchtest, was deine Protagonistinnen formulieren sollen, sondern du wirst damit beliefert?



Abb. 3: *Sneaker Stories* (2008).

Weingartner: Ja, genau und diesen Vorgang müsste man eigentlich genauer zeigen. Andererseits muss man auch dazu sagen, nachdem es ja so wenig Möglichkeiten gab und gibt, diese Stimmen überhaupt aus diesen Gittern und Mauern hinauszutragen, war es wie Amnesty-International-Arbeit, das zu tun.

Baldauf: Das Ganze hat sich dann in den nächsten Filmen noch einmal verschärft. Das ist auch der Übergang zum nächsten Punkt, denn im Film *SNEAKER STORIES* (2008) gibt es das *Zooming Out* als analytisches Element nicht mehr. Es gibt keine dezidierte Medienebene, sondern die ganze Geschichte wird von den Protagonisten und Protagonistinnen erzählt und die bestücken die Narration. Sollen wir uns zuerst einmal das Stück anschauen?

Weingartner: *SNEAKER STORIES* hat drei Teile. Der erste spielt in Wien, der zweite in Ghana und der dritte in New York. Der Schluss zeigt eine Gesprächssituation zwischen den zwei ProtagonistInnen des Ghana-Teils (Abb. 3).

Baldauf: Das ist eine relativ untypische Szene für den Film. Deswegen wäre es vielleicht ganz gut, sie zu erklären.

Weingartner: Die Gesprächssituationen waren sehr prägend in diesem Film. Ein junger Basketballspieler und eine Spielerin, die den Traum haben, es zur NBA [US-Basketball Liga] zu schaffen. Wir fuhren an die Küste, zu einer dieser mächtigen Burgen, die zur Verschiffung von Sklaven gebaut wurden und machten dort mit dem Basketballteam eine Führung. Sie sahen diese Burg zum ersten Mal und unserer Protagonistin war danach richtig schlecht. Ich wollte diese Einstellung, den Blick übers Meer Richtung USA,

als Schlussbild für den Film haben, konnte aber ihre Sprache nicht verstehen. Ich wusste also nicht, was sie sprechen. Beim Dreh war ich auch so weit von Ihnen entfernt – *Zooming Out* – der Tonmann musste den Ton alleine überprüfen. Erst im Schneiderraum zurück in Wien erfuhr ich von einem Übersetzer, was beide hier gesprochen haben. Das war für mich eine unglaubliche Situation, die auch an etwas anschließt, das du vorhin gesagt hast: Natürlich wussten die beiden genau, was ich hören will. Aber dass sie mir diese Stichworte dann genauso liefern: „Ich werde für ein Undergroundteam spielen, ich werde nicht für Nike spielen“, und dass sie so weit gehen zu sagen: „Allen Iverson hat Glück gehabt, dessen Familie ist verschleppt worden. Die haben es gut und wir sitzen hier“, das war quasi der *dream-come-true* einer Dokumentarfilmerin. Dafür verbringe ich viele Wochen mit meinen ProtagonistInnen. Film braucht eine politische Komponente, aber der Unterschied zu vielen anderen sogenannten ‚Globalisierungsfilmen‘ ist, dass ich immer Vertrauen habe, dass die Leute ihre Geschichte auch in ihrer politischen Dimension erzählen können. Das ist auch in diesem Fall passiert, aber am Ende bin natürlich ich diejenige, die im Schneiderraum sitzt und die Entscheidungen fällt.

Baldauf: Du hast in anderen Gesprächen gesagt, du würdest nicht mehr in Ghana drehen.

Weingartner: Ja, denn wie wir vorhin schon gesagt haben, ist ein wichtiges politisches Moment, wer diesen Film produziert. Für welches Geld? Und wer sieht ihn dann? Für welches Publikum ist er gemacht und welches findet er? Ich trage hier etwas mit österreichischen Fördergeldern nach Österreich, mache mir eine Karriere daraus, lebe halbwegs davon und zugleich habe ich den Film in Ghana noch nicht einmal zeigen können. Wir konnten zwar DVDs hinschicken, wobei die Hälfte nie angekommen ist, aber ich konnte nicht hinfahren und ein Screening organisieren. Es ist gar nicht angedacht, diese ‚Globalisierungsfilme‘ am Drehort in Umlauf zu bringen. Meine Möglichkeiten übersteigt das einfach. Das finde ich ganz schwierig. Was wir uns da nach Europa oder in den Westen holen, diese schönen und traurigen Bilder, und dabei im Kino unsere Katharsis erleben. Was geht davon zurück? Das war in meinem Film auch nicht anders als in irgendeinem dieser österreichischen Filme, die ich so kritisiere, weil sie in meinen Augen unpolitisch sind. Diesen Punkt habe ich nicht geknackt. Ich gab allen Leuten beim Dreh zwar ein DIN-A4-Blatt, auf dem ganz genau stand, was sie von diesem Film *nicht* erwarten können: dass sich in ihrem Leben nichts verändern wird, sie den Film wahrscheinlich nie sehen werden, da er sicher nicht in Ghana gespielt werden wird. Auch, dass sie dadurch nicht nach Amerika kommen. Und trotzdem haben wir zwei Jahre lang immer wieder Anrufe aus Ghana bekommen: „Bitte, holt uns raus, helft uns. Und könnt ihr nicht ... wir brau-



Abb. 4: *Der Gruen Effekt. Victor Gruen und die Shopping Mall* (2010).

chen Geld, die X ist gestorben.“ Das lässt sich auch nicht vermeiden und deswegen würde ich nicht mehr in einem afrikanischen Land drehen. Außer ich könnte dort in einer Kooperation etwas machen. Aber sonst habe ich das für mich abgeschlossen.

Baldauf: Das ist eine ganz ähnliche Diskussion wie die, die in der Anthropologie und Ethnologie geführt wird. Wie kann ich in ein Land gehen und dort kurzfristig Feldforschung machen, das Wissen abziehen und dann in einen westlichen Kanon der Disziplin einfließen lassen. Wer profitiert von diesem Wissen – in deinem Fall sind es Bilder – und wie ist das Verhältnis zwischen den Dargestellten und den Konsumierenden.

Weingartner: Ja, das ist ja auch ein ethnografischer Vorgang. Diese Frage haben wir uns auch bei einem Film gestellt, den wir gemeinsam gemacht haben. Er heißt *DER GRUEN EFFEKT – VICTOR GRUEN UND DIE SHOPPING MALL* (2010). Es geht um Victor Gruen, den Erfinder der Shopping Mall. Dabei haben wir uns diese Frage wieder gestellt: Wie können wir als Filmemacherinnen auftreten? Ich zeige jetzt gleich den Ausschnitt. Ich wollte nur abschließend sagen, dass wir darüber lange diskutiert haben und nun Anette am Anfang des Films auftritt und eine Einführung ins Thema formuliert (Abb. 4). Am Ende des Films fasst sie zusammen. Die Erzählstimme wird so verortet.

Baldauf: Wir wollten uns nun mit einigen Filmen auseinandersetzen, die in den letzten Jahren – was sowohl den Nationalkontext Österreich als auch den Dokumentarfilm angeht – fast zum Brand, zur Marke geworden sind. Wir haben uns subjektiv Filme ausgesucht, die in vielfachen Kon-

texten abgefeiert wurden, eine Euphorie, die wir nicht unbedingt teilen. Wir sehen uns einige Sequenzen an und versuchen kritisch zu analysieren, wie sich hier Elemente des *Zooming In* und *Zooming Out* und vor allem ein Mangel an Selbstreflexivität manifestieren. Chronologisch zusammengestellt, beginnen wir mit Hubert Saupers *DARWIN'S NIGHTMARE* (2004). Was uns in der Rezeption und auch in der Darstellung durch die Filmemacher aufgefallen ist, ist, dass hier das ‚Politische‘ sehr stark in den Vordergrund gestellt wird. Das heißt, die Motivation, einen politischen Dokumentarfilm zu machen, die Diskussion auf das ‚Politische‘ zu lenken und damit den Film selbst als ein politisches Statement zu framen.



Abb. 5: *Darwin's Nightmare* (2004).

Abb. 6: *Darwin's Nightmare* (2004).



Weingartner: *DARWIN'S NIGHTMARE* spielt in Tansania, es geht um den Viktoriabarsch. Der Film ist ein gelungenes Beispiel für eine Studie auf mikroökonomischer Ebene, die den Makrobereich vorführt. Trotzdem ist er in ganz vielen Aspekten unglaublich problematisch. Wir zeigen ein Interview mit der Prostituierten Eliza (Abb. 5).

Und diese Szene muss kurz nach ihrem Tod gewesen sein, als ihre Freundinnen dabei gefilmt werden, wie sie sich die zuvor aufgenommenen Ausschnitte von Eliza auf der Kamera ansehen (Abb. 6).

Wie in dieser letzten Szene auf Leid und Tränen hingehalten wird, ist ein extremes Beispiel von *Zooming In*. Es ist quasi das ‚gefundene Fressen‘, dass man an diesem Tod so nah teilhaben kann. Dieser Film wurde auf den Plakaten mit den Worten angekündigt: „Ins Herz der Finsternis“, in Anspielung auf Joseph Conrads Roman *Heart of Darkness* von 1899. Wie offensiv das auf dem Plakat steht, war für mich ein weiterer Hinweis darauf, wie wenig hier in einem postkolonialen Zusammenhang gearbeitet wird. Die Filmemacher benehmen sich wie naive Abenteurer des 19. Jahrhunderts, als gingen sie in ein unkartografiertes Terrain, sie sind mutig, sind in der Wildnis, im Elend – harte Männer. Sie arbeiten auch nur zu zweit und die Ästhetik ist dementsprechend: ‚Wir gehen heimlich, nur mit einer kleinen Kamera irgendwo ins Dunkel.‘ Dieser koloniale Gestus ist in diesem Film ganz stark vorhanden, auch wenn er sich als ‚politisch‘ präsentiert. Ein Zugang, der erstaunlicherweise kaum kritisiert wurde. Es gab zwar eine große Diskussion, aber es ging in den Kritiken nie oder kaum um die Ästhetik des Films, um die Auslegung der *Zooming-In*-Ästhetik.

Baldauf: Demgegenüber stand, dass die ProtagonistInnen immer nur aus der Perspektive der Betroffenheit sprechen dürfen und es keine Stimme des Expertentums aus Tansania gibt. Nur gegen Ende spricht kurz ein Journalist aus Tansania.

Weingartner: Als ich damals einen Artikel über *DARWIN'S NIGHTMARE* schrieb, recherchierte ich unter anderem, ob es in Daressalam, wo sich eine der ältesten Universitäten Afrikas befindet, zurzeit der Dreharbeiten nicht auch schon Leute von *Indymedia*⁵ gab. Tatsächlich gibt es dort eine *Indymedia*-Gruppe mit sehr engagierten Videoaktivistinnen und -journalisten. Aber diese Dinge kommen in dem Film nicht vor. Stattdessen wird das unermessliche Leid gezeigt, diese naiven, sehr nahen, intimen Fragen und die ebenso

5 Indymedia Deutschland versteht sich als ein multimediales Netzwerk unabhängiger und alternativer Medien, MedienmacherInnen, engagierter Einzelpersonen und Gruppen. Es bietet offene, nichtkommerzielle Berichterstattung sowie Hintergrundinformationen zu aktuellen sozialen und politischen Themen. Bereits bestehende alternative Strukturen sollen dadurch in ihrer Arbeit unterstützt werden. <http://de.indymedia.org/static/ms.shtml> (20. 01. 2013).



Abb. 7: *Import Export* (2007).

naiven Antworten. Das Leid wird von der Kamera extrem zur Schau gestellt. Da gibt es *Zooming Ins* auf verkrüppelte Kinder, auf Hungernde, auf eine einäugige Frau: immer diese Suche und dann das Drauffbleiben. Im Kino dieses Leid zu ertragen, erzeugt im Zuschauer oder in der Zuschauerin einen Moment der Katharsis, bei dem man durch das Mitleiden scheinbar schon fast seinen Beitrag geleistet hat.

Baldauf: ... seinen ‚politischen‘ Beitrag.

Weingartner: Genau. Mich erinnert das Anschauen so eines Films an das Durchblättern der Missionszeitschriften meiner Großmutter: diese Bilder von Leprakranken und dann eben die Spende, die sechs, sieben, acht Euro. Der Kinoeintritt ist quasi die Spende. Ich erlebe das, ich leide mit, je tiefer ich mitleide, je mehr ich weine, desto mehr war ich dabei. Natürlich esse ich dann ein paar Wochen lang keinen Viktoriabarsch, aber sonst ist damit das politische Engagement erledigt. Es gibt ein gutes Zitat von Karl Marx zu dem Thema: „Ihr Christen habt ein maßgebliches Interesse an ungerechten Strukturen, die Opfer produzieren, denen Ihr dann Eure Herzen in Wohltätigkeit ausschütten könnt.“ Ich finde, dieser Film repräsentiert und evoziert ganz stark dieses christlich-wohlthätige Mitleiden; das ist eigentlich eine Form der Entpolitisierung: „Es ist erledigt mit Tansania – nächstes Land!“ Der Fischboykott ist ein wichtiger Teil davon. In den USA gibt es dazu zumindest eine Diskussion, hier nicht.

Baldauf: DARWIN'S NIGHTMARE ist in sämtlichen Klassen, die zu Anti-globalisierung unterrichtet werden, *das* filmische Material, das gezeigt wird. Das ist ja auch das Interessante daran, dass dieser Film genau mit dieser Aufladung des ‚Politischen‘ funktioniert.

Weingartner: In den FilmemacherInnen-Kreisen, in denen ich mich bewege, wird der Film zumindest diskutiert. Aber es stimmt, es ist erstaunlich, wie unkritisch selbst die *New York Times* diesen Film aufgenommen hat.

Baldauf: Gehen wir zum nächsten Beispiel. Die nächste Sequenz, die wir zeigen möchten, ergibt sich aufgrund der Kontinuität des Themas Prostitution. Ästhetik und Zugang sind ganz andere. Ulrich Seidls *IMPORT EXPORT* (2007).

Es eskaliert in der Szene, in der der Freier die Prostituierte auffordert, einen Hund zu imitieren und mit ihr Gassi geht (Abb. 7). Das für uns Interessante ist, dass es bei Seidl wieder ein *Zooming In* gibt, dieses letztendlich jedoch einen ganz anderen Effekt produziert als bei *DARWIN'S NIGHTMARE*, der Betroffenheit herstellt, Empathie suggeriert und gleichzeitig auf die Authentizität der Subjekte pocht. Bei Seidl wird das *Zooming In* extrem ästhetisiert. Es entsteht ein beinahe statisches Bild, ein Gemälde, das emotionale Kälte hervorbringt. Dieses Statische suggeriert so etwas wie: „Ja, das ist so; das Milieu ist etwas Unveränderbares.“ In jedem seiner Filme wird ein anderes Milieu skizziert.

Weingartner: Wenn er über seine Filme spricht, meint Seidl selbst, dass er den Zuseher und die Zuseherin in die Position des Voyeurismus bringen will. Ich werde gezwungen, mich mit diesem Voyeursstatus auseinanderzusetzen.

Baldauf: Aber in dem Fall ist ein ganz zentrales strukturelles Moment wichtig: Zwischen mir als ZuseherIn und den Objekten, die mir vorgeführt werden, gibt es eine grundlegende Differenz – den Klassenunterschied. Dieser macht aus meinem Schauen eine Art ‚slumming‘. Seidls Filme positionieren sich im Kunstzusammenhang und werden teilweise auch über den Museumskontext hinaus vermarktet. Es besteht eine grundlegende Differenz zwischen der Gruppe der Konsumierenden und jenen, die dargestellt werden. Dieses Moment des ‚slummings‘ findet in keinsten Weise eine Form der Reflexion. Selbstreflexion und eine Positionierung des Filmemachers gibt es in diesen Filmen nicht. Dieser Voyeurismus dient allein der Absicherung der Mittelschicht, die solche Filme sieht und dann das Programm kino oder Museum mit der Gewissheit verlässt, dass das Leben der Anderen noch schwieriger ist als das Ihrige, dass es Leute gibt, denen es noch dreckiger geht. In dem Fall bietet Kino einen Moment der sozialen Stabilisierung. Seidls Filme beschäftigen sich meist mit dem Abgrund der männlichen Sexualität. Sie zeigen die Ausbeutbarkeit von Frauen und bedienen sich dabei häufig der Form der Karrikatur. Das wird besonders in seiner letzten, vielfach ausgezeichneten Trilogie *PARADIES: GLAUBE/LIEBE/HOFFNUNG* (2012/13)

deutlich, der drei Frauentypen porträtiert – die Sexhungrige, die Übergewichtige und die Religiöse.

Weingartner: Der nächste Filmausschnitt ist aus *WHORE'S GLORY* (2011) von Michael Glawogger, von dem es übrigens auch einen Film von 2006 mit dem Titel *SLUMMING* gibt.

Baldauf: *WHORE'S GLORY* ist der Inbegriff eines sozialrealistischen Films, der vorgibt, nur zu zeigen, wie es wirklich ist. Aber das Problem ist, dass es einen Widerspruch gibt zwischen dem, was gezeigt wird und wie es gezeigt wird. Glawogger inszeniert seine Bilder, es sind immer Bilder des Spektakels. Das Spektakel des Elends, der Gewalt, der Drogen. Eine Message von Glawoggers Filmen ist, dass die Welt des Elends überall gleich aussieht.

Weingartner: Speziell in dieser Sequenz begibt sich der Regisseur in die Position des Freiers und konsumiert einen simulierten lesbischen Akt, für den er die Prostituierten in Form von Drogen bezahlt. Eine Steigerung der Inszenierung dieses Machtgefälles ergibt sich durch den Umstand, dass die beiden Frauen sichtlich von der Bezahlung high sind. Man könnte das, was hier passiert, als ‚pimp my view‘ bezeichnen: Das Publikum gerät in Komplizenschaft mit dem Blick der Kamera, das heißt des Freiers.

Baldauf: Die Szenen sind wunderschön ausgeleuchtet und inszeniert. Das Elend ist dadurch ästhetisiert und es entsteht ein gewisser ‚Glamour‘ des Elends. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Auswahl der Musik von PJ Harvey bis CocoRosie. Dieser ‚coole‘ Soundtrack trägt zur Stilisierung der oft fast unerträglichen Bilder von Armut und Ausbeutung bei.

Weingartner: Der Regisseur ist der Abenteurer, der sich auf seinen wagemutigen Reisen durch die Kontinente über die visuelle Ausbeutung einen Namen macht. Auch in Interviews wird seine Rolle in diesem Spiel nie thematisiert. So etwas wie Sprache oder politische Auseinandersetzung innerhalb des porträtierten Milieus gibt es eigentlich nie. Diese Sprache bleibt immer im Besitz des Regisseurs, was bei diesen ‚Globalisierungsdokumentationen‘ einen subtilen Rassismus reproduziert.

Baldauf: Ich schlage vor, dass weiße heterosexuelle Männer in den nächsten 100 Jahren keinen Film zum Thema Prostitution machen dürfen.

Weingartner: Das nächste Beispiel ist aus Götz Spielmanns *REVANCHE* (2008). Ein Film, der so wie Seidl-Filme euphorisch rezipiert und vor allem im Kunstkontext positioniert wurde. Ähnlich wie Seidls Filme porträtiert

auch Spielmann ein sprachloses Milieu. Hier werden Frauen vorgeführt, die schweigend beten, kochen oder gefickt werden.

Baldauf: Spielmann reproduziert das altbekannte Triptychon der Weiblichkeit: Die Frau als Hure, Mutter oder Heilige. Die einzigen Frauenfiguren in *Revanche* sind: die hübsche Hure, die als Freundin des Bankräubers diesen betend zum Überfall chauffiert, dann erschossen und letztendlich zur Heiligen stilisiert wird, und die sexuell unbefriedigte Ehefrau, die – vom Kinderwunsch geplagt – die verhinderte Mutterfigur darstellt.

Weingartner: Die Szene, in der die Protagonistin ihrem Kinderwunsch nachgeht und den Hauptdarsteller zu sich ins Haus holt, endet mit einer Vergewaltigung, die weibliche Lust darstellen soll. Es wird dabei ein ausgesprochen männlicher Blick inszeniert, der in dem Nachspiel gipfelt, dass er das fertig eingerichtete Kinderzimmer entdeckt. Der zweite sexuelle Akt findet gleich im Kinderbett statt, eine Entkoppelung der weiblichen Lust vom Zeugungsakt ist nicht vorgesehen.

Baldauf: Sauper, Seidl, Glawogger und Spielmann sind die Helden der österreichischen Filmlandschaft, ein kritischer Diskurs, auch aus einer feministischen Perspektive, ist erst im Entstehen.

Literatur

Mouffe, Chantal (2007): *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.