



Mit Verlust ist zu rechnen

# DAS LEBEN UND ETWAS ANDERES

Strategien der Grenzüberschreitung im neueren österreichischen Dokumentarfilm

Text ~ Bert Rebhandl

**D**er Dokumentarfilm *Mit Verlust ist zu rechnen* von Ulrich Seidl beginnt mit einer Szene, in der ein hagerer Mann auf einem Hof einen Kassettenrekorder einschaltet und sich dann zur Musik seiner Kleidung entledigt. Die Zigarette, die er dabei raucht, muss er zwischendurch mit den Lippen festhalten, am Ende steht er nackt da. Warum er das tut, und warum er das vor einer Kamera tut, die frontal auf ihn gerichtet ist, wird in dieser Szene nicht eigens thematisiert. Aber es sieht alles danach aus, dass er seinen Strip nur deswegen macht, weil die Kamera da ist, weil er ein Publikum hat, das er sich dabei vorstellen kann (und das die Filmcrew, die wir uns im Off des Bildes denken müssen, vertritt).

Der Auftritt hat den Charakter einer Performance, die auch mit dem, was in dem Film in der Folge erzählt wird, weitgehend unverbunden bleibt. Die Verbindung wird, wenn, dann über die Form hergestellt, denn wir sehen in *Mit Ver-*

*lust ist zu rechnen* noch eine Reihe weiterer Leute, von denen wir den Eindruck bekommen können, dass sie etwas zur Aufführung bringen – ein Gespräch über den Speiseplan der kommenden Tage zwischen zwei älteren Frauen („Zu den Stelzen essen mir an Semmelkren“), ein Lied auf einem verlassenem Dorfplatz im tschechischen Safov, eine Leibreinigung in einem Haus ohne fließendes Wasser.

An manchen Stellen, wenn die Kamera eine Protagonistin auf ihren Wegen verfolgt, kommt es zu kleinen dramatischen Koinzidenzen, wie der, dass just in dem Moment die Schlachtung eines Kaninchens beginnt, in dem diese Szene ins Bild kommt. Es entsteht so der Eindruck einer Verabredung, eines Vorgangs auf Signal („cue“), wie man ihn in dieser Form eher dem Spielfilm zuordnen würde, wo das Geschehen von verschiedenen Faktoren abhängt, die ihm vorausliegen (Drehbuch, Mise-en-scène) oder nachträglich wirksam werden (Schnitt).

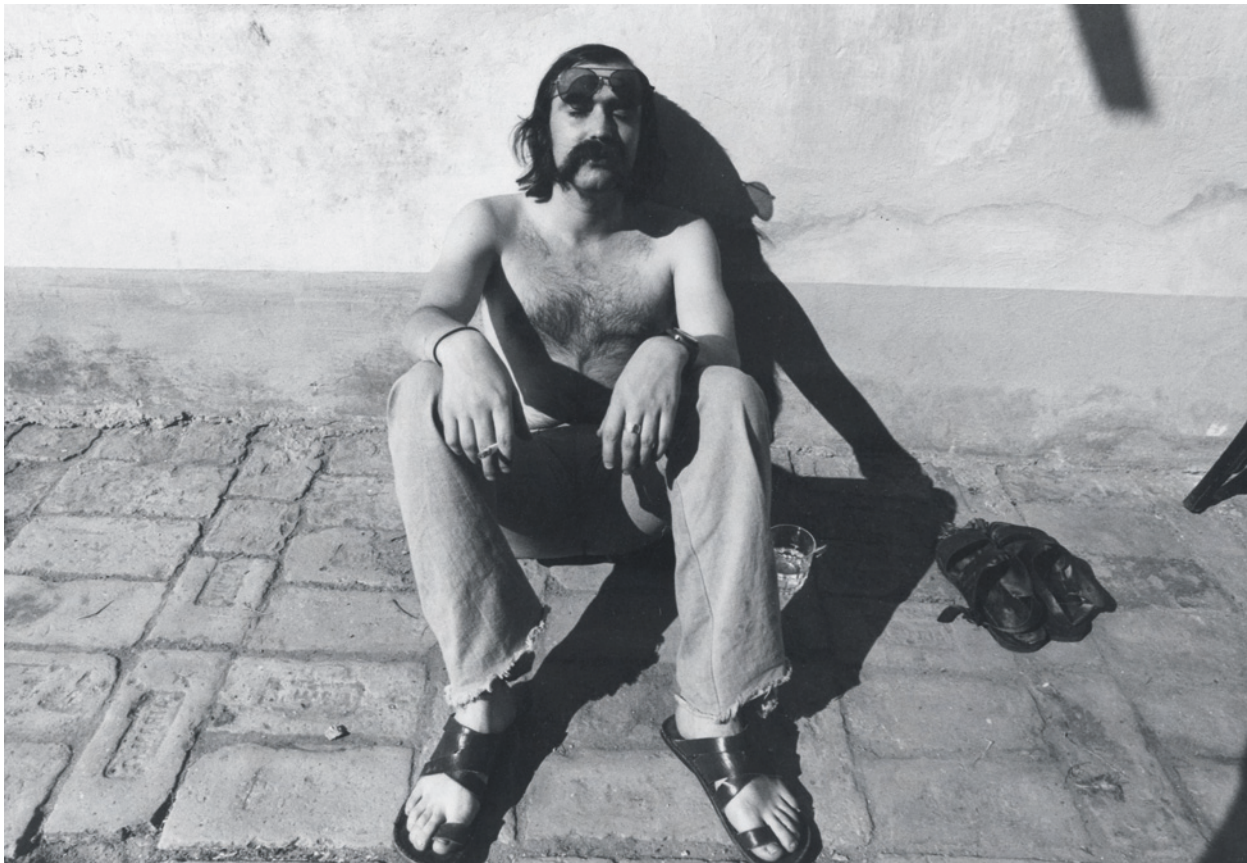


Bei einem Dokumentarfilm wird gemeinhin die Wirklichkeit dem Zugriff der Filmemacher vorausgesetzt – die daraus entstehende Spannung zwischen bloßer Registratur und gestaltendem Zugriff hat das dokumentarische Kino von Beginn an beschäftigt. Ulrich Seidl und einige der Leute, mit denen er zusammengearbeitet hat (die Kameraleute Peter Zeitlinger und Wolfgang Thaler und Michael Glawogger, der an *Mit Verlust ist zu rechnen* beteiligt war und später begann, eigene Filme zu machen), zeichnen sich dadurch aus, dass sie das Verhältnis zwischen Registratur und Gestaltung besonders spannungsreich werden lassen. Denn gerade dort, wo ihre Aufnahmen deutlich aus Bereichen der Intimität stammen, aus Räumen, in denen man annehmen würde, dass sie der Inszenierung wenig Möglichkeiten geben, sind Seidls Einstellungen häufig enorm gestaltet: In *Mit Verlust ist zu rechnen* sind verschiedentlich Menschen in Ehebetten zu sehen, von denen nur eine Hälfte aufgedeckt ist; die Aufnahmen sind zentralperspektivisch auf das Bild hinter dem Bett angelegt, auf dem ein religiöses oder ein anderes Erbauungsmotiv zu sehen ist. Die Symmetrie des Bildes, die Stellung dieser Bilder in der Montage, all das deutet auf ein strukturierendes Interesse hin, dem nicht an der bloßen Erscheinung der Wirklichkeit als solcher gelegen ist, sondern an deren Durchdringung auf einen tieferen Kern hin – auf eine spezifische *conditio humana* in einer Situation, die von geografischen, historischen, politischen Ungleichzeitigkeiten geprägt ist.

Ulrich Seidl mit seinem gesamten Werk, aber auch Michael Glawogger stehen für einen Typus des dokumentarischen

Films, der sich unter den Begriff Narrativierung stellen lässt. Das ist eine Strategie neben weiteren anderen, die der Organisation des dokumentarischen Materials eine bestimmte Richtung geben. Im österreichischen Dokumentarfilm sind aber ebenso stark zwei entgegengesetzte Strategien erkennbar: Subjektivierung und Reflexivierung. Mit diesen Begriffen lässt sich das ursprünglich mit Registratur und Gestaltung benannte Spannungsfeld noch einmal genauer ausdifferenzieren: Das Material der Wirklichkeit wird auf verschiedene Pole hin geordnet, bemerkenswerterweise wurde gerade in Österreich in alle Richtungen hin von Beginn der neueren Produktion seit Etablierung einer Filmförderung Anfang der Achtziger Jahre fast alles ausprobiert, sodass man den österreichischen Dokumentarfilm in wesentlichen Teilen als grundsätzlich experimentell oder grenzüberschreitend bezeichnen könnte.

Die Themenfelder Narrativierung sowie Subjektivierung und Reflexivierung gehen dabei ständig ineinander über: bei John Cook, der in *Langsamer Sommer* einen Spielfilm in Angriff nimmt, dort aber nicht so richtig ankommt, sondern beim autobiografischen Alltagsdokumentarfilm „hängen bleibt“; oder bei Anja Salomonowitz, deren Subjektivierungsverfahren in *Kurz davor ist es passiert* eine kritische Reflexion auf die Stimme von Profiteuren und Opfern des internationalen Frauenhandels mit sich bringt. Einen besonders markanten und interessanten Fall von Subjektivierung und Reflexivierung stellen die *Aufzeichnungen aus dem Tiefparterre* von Rainer Frimmel dar, denn darin tritt mit Peter Haidl ein Protagonist auf, der sich in seiner



Langsamer Sommer

Kleinbürgerwohnung mit einer Videokamera gewissermaßen kurzgeschlossen hat und zugleich sein eigenes Leben reflexiv und narrativ zur Kenntnis bringt.

Die Frage, warum es in Österreich tendenziell eher zu diesem im weitesten Sinne experimentellen, die Konventionen des dokumentarischen Kinos im engeren Sinn deutlich überschreitenden Formen kam, lässt sich dabei allenfalls spekulativ beantworten. Es fällt jedenfalls bei einer Gegenprobe auf, dass es ein ausgeprägt veristisches Werk nach dem Vorbild von Wiseman, Depardon oder Koepp nicht in diesem Umfang gibt. Allenfalls Nikolaus Geyrhalter fällt in diese Kategorie, seine distanzierte Form der Wirklichkeitsdarstellung hat jedoch ebenfalls eine latent allegorische Tendenz und ließe sich durchaus auch auf die „Grenzüberschreitungen“ beziehen, von denen hier die Rede ist. Die Gründe für das augenscheinliche Vorherrschen eines *indirect cinema* sind vermutlich ebenso sehr kultureller wie ökonomischer Natur: Ein bestimmtes (in Teilen nachreligiös disponiertes) Erkenntnisinteresse, das sich nicht mit der Erscheinung der Dinge zufriedengibt, sondern ihnen „auf den Grund gehen“ möchte, führt zu Ästhetiken, die sich im internationalen Kontext als Marktlücken besetzen ließen und schließlich in Konsequenz einer zunehmend besser ausgebauten Filmförderung zu wiedererkennbaren Werkzusammenhängen geführt haben, in die sich Individuen einschreiben können, ohne selbst noch einmal die

ästhetische Begründungs- und Legitimationsarbeit leisten zu müssen.

In einer Filmkultur, die zwischen 1970 und 1980 mehr oder weniger an ein Ende gekommen war, markierte der Zuwanderer John Cook einen neuen Anfang, zuerst mit dem mittellangen *Ich schaff's einfach nimmer*, dann aber vor allem mit *Langsamer Sommer*, einem Film, der aus dem Scheitern eines Films heraus entsteht. John Cook, der gerade Deutsch lernt, und sein Freund Helmut Boselmann setzen sich auf eine Couch und sehen sich Aufnahmen an, die sie in einem Sommer gedreht haben, in dem nicht viel los war. Sie treiben sich in Wien herum, fahren zu Freunden ins Weinviertel, hören sich in der Wohnung des Filmemachers Michael Pilz eine Platte von Lou Reed an und trinken die ganze Zeit Bier. (Pilz, dies nur nebenbei, wäre im österreichischen Kontext der erste Anwärter auf eine Position à la Depardon gewesen, aber er hat dies immer wieder auffällig „unterlaufen“ und auf diese Weise ein prototypisch „kleines“ Werk geschaffen, klein durchaus in Entsprechung zu der von Deleuze und Guattari auf das literarische Werk von Kafka hin entwickelten Kategorie, die sich nach wie vor als wertvoll für eine differenzierte nationalkinematografische Analyse erweist.)

*Langsamer Sommer* ist um eine große Leerstelle herum konzipiert, denn John Cook verarbeitet darin die Trennung von seiner Freundin Ilse, einem Fotomodell, mit der ein

halber Film gedreht wurde. Die andere Hälfte braucht es für die Einsicht, dass „die Ilse-Film“ (John Cook bringt hartnäckig die bestimmten Artikel durcheinander) „ohne die Ilse illusorisch ist“. Zeilen wie diese, die von Ernst Jandl stammen könnten, machen einen guten Teil der Größe von *Langsamer Sommer* aus. Das Leben und das Kino sind einander hier so nahe, wie es nur in kostbaren Augenblicken gelingt, wie es dem Medium aber eigentlich prinzipiell eingeschrieben ist. Denn Film macht ja im Idealfall schon aus den banalsten Umständen etwas Besonderes. Davon ging John Cook in *Langsamer Sommer* aus. Anscheinend anstrengungslos und dabei doch in höchstem Maß bewusst verwandelte er dabei sein eigenes Leben in Material, ohne deswegen sich selbst oder seine Freunde zu künstlerischen Zwecken auszubeuten. Das, was ihm an Narrativierung misslingt, wird ihm „unversehens“ zu einem Zugewinn an Reflexivierung auch in Hinsicht auf das Medium, das hier noch ganz im Sinne eines *home movie* verwendet wird – das Private ist die repräsentative Geschichte. Im gesamten frühen Werk von Cook bis zu dem Spielfilm *Schwitzkasten* hat das dokumentarische Moment großes Gewicht, bezeichnenderweise ist es schließlich der Spielfilm, der mit seiner reduzierten Dramatik am ehesten die Probleme der Narrativierung, die den „Ilse-Film“ scheitern lassen, überwindet – zugunsten eines lakonischen Erzähltons, der das Drama eines einfachen Beschäftigten beim Wiener Stadtgartenamt

hart an der Wahrnehmungsschwelle erzählt. Der Protagonist von *Schwitzkasten* ist keine designierte Filmfigur, man könnte ihn auch übersehen, und gerade dieses Leben im Off der großen Geschichten macht ihn interessant für den Intellektuellen (Franz Schuh legt ein Mikrofon in den Obstkorb, um den authentischen Tonfall des Hacklers aufzuzeichnen) und für den Filmemacher Cook.

Hermann (Hermann Juranek) wäre durchaus auch als Figur in einem Dokumentarfilm von Ulrich Seidl denkbar. Der Unterschied würde dann allerdings darin liegen, welche Funktion er dort hätte – er würde nicht als Repräsentationsfigur in einem kritischen Diskurs über die soziale Wirklichkeit der österreichischen Modernisierung auftreten (für diese kurze Ära und deren Dialektiken steht John Cook), sondern in einem philosophischen Panorama, das von politischen Aspekten absieht. Bei Seidl wird der panoramatische Blick auf die Welt zu einem Prinzip, das aus sich selbst (formale) Legitimität gewinnt und nicht dadurch, dass unvermutete Figuren in den Blick kommen, Figuren aus dem Off der Filmgeschichte, neue Subjekte einer österreichischen Erzählung. Bei Seidl und später auch bei Glawogger zielen die Figurenzeichnungen auf die Orchestrierung eines größeren Zusammenhangs, der in *Tierische Liebe* am deutlichsten an die Frage rührt, was es denn überhaupt bedeutet, ein Mensch zu sein (im Vergleich zu einem Tier oder einem rein vegetativen Wesen).



Megacities

In *Mit Verlust ist zu rechnen*, der immerhin von der größten europäischen Transformation nach 1945 erzählt, ist nicht von Geschichte die Rede, sondern von einem Leben, das an der Geschichte nur am Rande teilhat. Obwohl bei Seidl immer wieder Leute in die Kamera sprechen, ist der Effekt doch der einer Entsubjektivierung, und die Narrativierung zielt nicht auf Identifikation mit individuellen Schicksalen, sondern auf eine Erzählung von beinahe evolutionärer Dimension. Es war Michael Glawogger, der diese Tendenz, die schon bei Seidl vorhanden war, explizit gemacht hat: Mit der großen Eröffnungssequenz von *Megacities*, die mit ihrer Montage von Einstellungen aus allen möglichen Blickwinkeln auf einen Zug, der einen indischen Bahnhof verlässt, deutlich an die Gestaltungsmittel von Spielfilmen anschloss, und dabei die stark multiperspektivisch aufgelöste Sequenz mit einem Bild aus der „Hackordnung“ der Gattungen enden ließ: Ein Rabe fliegt auf einen Mauersims und pickt ein Stück Futter. Dieser Moment ist in mehrfacher Hinsicht bedeutsam für die Grenzüberschreitungen des österreichischen Dokumentarfilms: Er privilegiert das natürliche Leben (oder, in einem geläufig gewordenen Begriff: das nackte Leben) gegenüber dem gesellschaftlichen, das unvermittelte gegenüber dem gesellschaftlich vermittelten, er sucht in den Strukturen der verwalteten Welt nach den Motiven des davon noch nicht Erfassten. (Der Exotismus von Nikolaus Geyrhalter, dies wiederum nur nebenbei, lässt sich als Versuch sehen, den dokumentarischen Blick aus den Aporien der Kulturtheorie herauszulösen, die bei Seidl und Glawogger allgegenwärtig sind, und ihn subjektlos zu machen, was jedoch nur als Simulation der Neutralität von Gestaltungsprinzipien gelingt.)

Eine neuere, schon nach zwei Filmen als höchst relevant erkennbare alternative Position zu dem Universum von Seidl/Glawogger stammt von den beiden Filmemachern Rainer Frimmel und Tizza Covi. Sie haben sich in *Babooska* mit Menschen beschäftigt, die ein nomadisches Leben führen. Das exotische Sujet eines italienischen Wanderzirkus wird darin ohne Verklärung dargestellt. Die eigentliche Grenzüberschreitung nahmen Frimmel und Covi allerdings vor, als sie in ihrem Spielfilm *La Pivellina* noch einmal auf Prot-

agonisten aus *Babooska* zurückkamen, und mit ihnen eine ganz einfache Geschichte um ein Findelkind entwickeln. Ein zweijähriges Mädchen würde man üblicherweise noch nicht als Schauspielerin im herkömmlichen Sinn bezeichnen. Aber die erstaunlichen Erlebnisse, die Covi und Frimmel in *La Pivellina* mit der kleinen Asia aufgenommen haben, markieren genau die Grenze, an der natürliches Verhalten zum Spiel wird und das Spiel die Form einer kostbaren Freiheit. Der Plot, den es dafür braucht, ist sparsam genug: Patti (Patrizia Gerardi) findet Asia eines Tages in einem Park. Sie nimmt das Mädchen bei sich auf, solange dessen nähere Umstände nicht geklärt sind. Die Sorge um Asia eint eine Gruppe von Menschen, die da im Schatten der Wohnsiedlungen der Borgate, der römischen Vorstädte, ein Leben im Abseits der Institutionen führen. Zirkusleute wie Walter, der Mann von Patti, oder Tairo, der Nachbarsjunge. Sie alle sehen in Asia für einen Moment vielleicht auch so etwas wie eine Zukunft für ihre zunehmend obsolet scheinende Lebensform, von der Tizza Covi und Rainer Frimmel schon in *Babooska* berichtet hatten, und von der sie nun in dem Spielfilm *La Pivellina* gänzlich ohne Folklorekitsch erneut erzählen. Die (äußerst sparsame) Narrativierung dient hier dazu, den dokumentierten Protagonisten einen Spielraum zu eröffnen, in dem sie zu jenen Fiktionen vorstoßen, in denen ein Leben erst jenen Möglichkeitssinn gewinnt, der bei Seidl fast grundsätzlich zu fehlen scheint. Zugleich gibt es in *La Pivellina* ein genaues Gespür die Beschränkungen des Notwendigen – ein Leben zwischen den Institutionen, wie es Patti und Walter so lange gelebt haben, wird immer schwieriger.

Es wäre reizvoll, eine gedankliche Linie von *La Pivellina* zurück zu einer früheren Arbeit von Rainer Frimmel zu ziehen, bei der er eher als Herausgeber tätig war. Denn die größte Verdichtung der drei Strategien der Narrativierung, Subjektivierung und Reflexivierung erreicht der österreichische Dokumentarfilm paradoxerweise in einem Werk, das als solches ursprünglich nicht gedacht war. In *Aufzeichnungen aus dem Tiefparterre* hat Rainer Frimmel eine Reihe von Aufnahmen zusammengestellt, die Peter Haindl von sich gemacht hat, ein Mann aus der Wiener Unterschicht, der in seiner Tiefparterrewohnung (mit Garten) eine Existenz führt, auf



Kurz davor ist es passiert

die sich üblicherweise keine dokumentarische Aufmerksamkeit richten würde. Er hat aber seine eigene Aufmerksamkeit auf sich selbst gerichtet, und ist zu einem Filmemacher der eigenen Existenz geworden – mit dem Erwerb einer Videokamera beginnt eine Art Selbstinventur, deren (jedenfalls in Frimmels Montage) erste Einstellung eine Begehung der eigenen Wohnung ist, die zugleich eine Begehung des eigenen Lebens ist. Das Bett (Sexualität), der Kühlschrank (Ernährung und Gesundheit), der Fernseher (Außenwelt), der Garten (Natur), all das verweist auf Kulturtechniken, die ein vegetatives Leben umgeben. Haindl macht sich selbst zum Gegenstand der Erzählung (Narrativierung), er spricht unbefangen in der ersten Person von sich (Subjektivierung) und adressiert sich selbst als solche, und er ist sich der Rückkopplungen seiner privaten Medientechnik bewusst (Reflexivierung) – die drei Strategien treten hier in den Dienst einer audiovisuellen Selbsterhaltung, eines medialen Überlebenstrainings, die erst durch die Herausgeberschaft von Rainer Frimmel auf die andere Seite wechseln und zu einem dokumentarischen Film in der Subjekt-Objekt-Relation werden.

Diese Relation ist einerseits konstitutiv für alle Formen des Dokumentarfilms, andererseits bietet sie Gelegenheit zu markanten Verschiebungen, die sich in den beschriebenen österreichischen Beispielen nicht selten über das Phänomen der Stimme äußern. Es gibt vielleicht keinen besseren Beleg für das auktoriale, narrativierende Modell als in Michael Glawoggers *Megacities*, wo wir an einer Stelle die inneren Stimmen von (lesenden) Fahrgästen in der Moskauer

U-Bahn vernehmen. Das ist ein Mittel der objektivierenden Subjektivierung und zugleich eine Figur der Reflexivierung der eigenen, übergeordneten Gestaltungstätigkeit. Es zählt zu den Stärken des österreichischen Dokumentarfilms, dass er inzwischen auf ein Niveau gelangt ist, auf dem er sich selbst implizit immer wieder über seine Strategien aufklärt. In dem Dokumentarfilm *Kurz davor ist es passiert* beschäftigt Anja Salomonowitz sich mit dem Schicksal von Frauen, die illegal nach Westeuropa kommen und hier als Prostituierte oder Haushaltshilfen in Abhängigkeit gehalten werden. Sie wählt dafür allerdings eine ungewöhnliche Methode der Darstellung: Sie legt reale Erzählungen betroffener Frauen in den Mund von Menschen, die mit dem Frauenhandel in unterschiedlicher Form konfrontiert sind. Ein Grenzpolizist, ein Kellner in einem Bordell, eine Nachbarin, eine (österreichische) Konsulin des Staates Kamerun, ein Taxifahrer sprechen diese Berichte wie in eigener Sache, aber eben nicht als Subjekte. Auch hier kommen also Zeitzeuginnen zu Wort, allerdings gerade dadurch, dass ihnen das Wort entzogen wird. Mit diesem filmisch überzeugenden Verfremdungseffekt lenkt Anja Salomonowitz den Blick auf die gesellschaftliche Unsichtbarkeit von Frauen, deren Ausbeutung auf der Schaffung rechtsfreier Räume beruht – das übersehene nackte Leben, mitten im Leben der Österreicher, wird in dem Moment, in dem es sichtbar wird, zu einer Krise der Subjektivierung, die in Narrativierung umschlägt und die zu einer Reflexivierung führt, die diese nackte Leben erst sichtbar und zeigbar macht, auf eine vermittelte Weise.