

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 61 (2019)
Heft: 377

Artikel: Ich. Ich! Ich? : Selbstdarstellung, Selbstanalyse, Selbstreflexion im Dokfilm
Autor: Fischer, Tereza
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863094>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ich. Ich! Ich?

Tereza Fischer

Selbstdarstellung, Selbstanalyse, Selbstreflexion im Dokfilm



David Holzman's Diary (1967) Regie: James McBride



In der Schweiz hat man lange Zeit nicht gewagt, als Autor oder Autorin im eigenen Dokumentarfilm präsent zu sein. Doch in den letzten Jahren sind auch hierzulande zunehmend nicht nur dezi- diert autobiografische Filme entstanden, sondern immer mehr Werke, in denen sich die Filmschaffenden im Kommen- tar als Instanz einbringen. Warum sagt eine Regisseurin oder ein Regisseur «ich» im Dokumentarfilm?

«Please, pay attention. You've had your chance, lad. It's no time to stop your labor in vain. Bring your life into focus. That's right. And ... explore yourself!» Der da spricht, führt die Kamera. Wir sehen den jungen Mann sich selbst in einem Spiegel filmen, danach installiert er die Kamera auf einem Stativ, stellt den Fokus ein und richtet sich vor der Kamera mit einem Tonband ein. Er beginnt zu erzählen, dass es ein schlechter Tag für ihn sei, er habe seinen Job verloren. All dies scheinen die ersten, schön unprofessionell wirkenden Versuche zu sein, ein Filmtagebuch zu drehen. Scheinen. Denn im Verlauf des Films, und spätestens beim Abspann, wird sich dieses filmische Tagebuch als ein Mockumentary entpuppen. Einer der Ersten seiner Art. Jim McBrides [David Holzman's Diary](#) von 1967 ist eine prophetische Parodie auf einen exhibitionistischen Filmemacher, der am liebsten sich selbst ins Zentrum seiner Filme stellt; einen Typus von Filmemacher, der zumindest hierzulande bis in die Mitte der Neunzigerjahre suspekt war. Unterdes- sen bringt sich in einem beträchtlichen Teil der Doku- mentarfilme die Regisseurin oder der Regisseur mehr oder weniger ein – sei es als fragende Instanz hinter der Kamera, sei es in einem persönlichen Kommentar oder tatsächlich als Hauptfigur des eigenen Films. Warum macht sich jemand zum Subjekt seines Films oder betont zumindest seine oder ihre Autorschaft? Die Gründe reichen vom Wunsch, die persönliche Äusserung spürbar zu machen, über die Notwenig- keit, zu den eigentlichen Subjekten des Films Nähe

herzustellen oder als Teil einer porträtierten Fami- lie vor die Kamera zu treten, bis zur Selbstanalyse, Selbstdarstellung und zum Selbstexperiment.

Die späte Entdeckung des Privaten

Im Dokumentarfilm beginnt der Einzug des Privaten erst Anfang der Siebzigerjahre und fällt auch zusam- men mit dem Aufkommen des Essayfilms, also des persönlichen Ausdrucks zu unpersönlichen Themen. Der Essayfilm ist der Autorenfilm par excellence. Als besondere und gleichzeitig freiste Form des nichtfiktion- alen Films vereinigt er Subjektivität und den Versuch, ein oft abstraktes Thema nicht nur inhaltlich, sondern auch formal zu fassen. Assoziativ, argumentativ und poetisch und mit allen zur Verfügung stehenden film- ischen Mitteln: eigenen Aufnahmen, Fotografien, Found Footage, Archivmaterial, Musik, Originalton, Tonaufnahmen – vor allem aber mit dem Kommentar.

Doch es ist kaum der Essayfilm, der sich beim Gedanken an den persönlichen Dokumentarfilm als Erstes aufdrängt. Viel eher denkt man an den auto- biografischen Dokumentarfilm. «Autobiografisch» verweist dabei zunächst eher auf Geschriebenes, auf eine Biografie. Bilder von Personen, auch filmische, bezeichnet man als Porträts. In beiden Fällen waren die Darstellung oder Selbstdarstellungsformen zumeist wichtigen Persönlichkeiten vorbehalten. Beim Selbst- porträt, das seinen Ursprung im 15. Jahrhundert hat, wollten sich die Maler aber nicht unbedingt nur wichtig nehmen, sondern vor allem ihre Fertigkeiten demons- trieren. Darauf verweist auch Agnès Varda in [Les gla- neurs et la glaneuse](#). Sie, die Sammlerin von Bildern, führt eine kleine, handliche Kamera, die sozusagen Teil ihres Körpers wird. Wie die «glaneurs» auf dem Feld liegen gebliebene Kartoffeln von zum Teil spektaku- lärer Form auflesen, so sammelt sie, die Filmautorin, Bilder mit ihrer verlängerten Kamerahand. Und zeich- net damit ein filmisches Selbstporträt. So nennt sie ihren essayistischen Film, als sie an einem Punkt mit der DV-Kamera ihre (andere) Hand filmt, mit der sie aus ihrer kleinen Kartensammlung eine Postkarte von Rembrandts Selbstporträt herausholt. Auch Varda demonstriert damit ihre Fertigkeiten.

Es bedarf mehr als nur einer kleinen, billigen Ausrüstung, die es erlaubt, sich selbst zu filmen. Damit sich persönliche Themen in der Öffentlichkeit behan- deln liessen, musste sich das Interesse für den Einzel- nen und für den Alltag erst einmal entwickeln. So gab es zwar im privaten Bereich schon seit den späten Dreissi- gerjahren filmtechnische Möglichkeiten für Laien und ab 1965 Super-8-Filme, um familiäre Ereignisse festzu- halten. Aber obwohl es seit den Sechzigerjahren auch in Dokumentarfilmen durchaus um Individuen ging, war der Blick vor allem auf deren öffentliches Wirken oder ihre soziale Rolle gerichtet. Die Filme waren noch stark im Journalismus verankert oder politisch-sozial engagiert, oft mit dem Ziel, auf Missstände hinzuwei- sen. Was im Dokumentarfilm lange Zeit fehlte, war das Persönlich-Subjektive.



Fell in Love with a Girl (2017) Regie: Kaleo La Belle





Vaters Garten (2013) Regie: Peter Liechti



Dem Interesse am Privaten und an psychologischen Themen ging man bis dahin hauptsächlich im Spielfilm nach. Im Hollywoodkino der Vierziger- und Fünfzigerjahre aber auch im Experimental- und Avantgardefilm. Sogenannte Trance-Filme oder Psychodramen drückten persönliche Obsessionen und erotische Impulse aus. Die experimentelle Exploration von Experimentalkünstler_innen wie Maya Deren oder Stan Brakhage richtete sich auf die eigene Subjektivität. Das Innere, die Träume, Gefühle wurden in einer Art hybridem Format zwischen Experiment und Dokumentation ausgelotet.

Der kürzlich verstorbene Jonas Mekas gehörte ebenfalls zu dieser Gruppe von Avantgarde-Filmemacher_innen, wobei sein Werk sehr stark in der Tagebuchform verankert ist. Er filmte in der Form eines fortlaufenden Bildertagebuchs. 1969 entstand *Walden*, in dem Mekas die Tagebücher zusammenfasst und poetisch verdichtet. Im Kern kreist sein Werk wie ein einziger langer Film um seine eigenen Gefühle: den Heimatverlust des aus Litauen in die USA Geflüchteten, die Erfahrung des Exils, den Versuch, eine zweite Heimat zu finden. Die Kamera dient ihm dabei als Instrument der Aneignung des Anderen, aber auch der Distanznahme. Und sie ist Instrument eines unmittelbaren Ausdrucks. Mekas filmt, um die Essenz eines alltäglichen Moments zu erfühlen, zu ertasten.

Mitte der Siebzigerjahre wandten sich Filmschaffende immer öfter ihren Familien zu. Über die Auseinandersetzung mit den eigenen Eltern oder Grosseltern geraten die Beziehungen zwischen den Generationen in den Fokus. Dies wurde damals insbesondere von Frauen thematisiert, die sich intensiv und auch kritisch mit ihren Müttern und deren Lebensumständen auseinandersetzten, in einer sich verändernden Gesellschaft und im Zeichen der damaligen feministischen Theorie.

Der Bezug der Weltgeschichte zur eigenen Familiengeschichte lebt vom Kontrast zwischen der persönlichen Erinnerung, die immer fragmentarisch, assoziativ und ungeordnet ist, und der Geschichtsschreibung, die sich um die strikte Einordnung und Kontextualisierung von Geschehnissen bemüht. Geschichte erweist sich so als etwas, das nicht in der Vergangenheit fixiert ist, sondern eine Version darstellt unter vielen anderen möglichen Versionen, von denen sie überschrieben werden kann.

Kulturelle Unterschiede

Während es in den USA zur kulturellen Eigenheit gehört, alles persönlich und zu einer Performance zu machen, zögerten Filmemacher_innen in anderen Ländern sehr viel länger, sichtbar zu werden. Etwa in Spanien, wo es an Vorbildern fehlte, und erst seit 2000 Filme entstehen, in denen durch eine Familiengeschichte die nationale Geschichte reflektiert wird. Auch die Schweizer_innen hielten sich lange Zeit vornehm zurück. Bis in die frühen Neunzigerjahre sind im Dokumentarfilm- und Schweizer Film kaum persönliche

Dokfilme entstanden. Marcy Goldberg hat für die Veränderung gleich mehrere Faktoren ausgemacht. Man habe zwar die Idee «das Private ist politisch» aufgenommen, aber die privaten Leben von Protagonist_innen zum Gegenstand engagierter Dokumentarfilme gemacht. Erst mit dem Wechsel zum günstigen Videoformat sind viele persönliche Arbeiten entstanden, was auch mit der Nähe zur Videokunst zu tun habe. Als weiteren Aspekt führt sie die Reality-Formate des Fernsehens an. In diesem Bereich hat sich der Trend zur Ausstellung des Privaten im öffentlichen Raum mit dem Internet und den sozialen Medien seither nochmals verstärkt. Sicherlich lag die lange Absenz des Persönlichen im Dokumentarfilm auch hierzulande an fehlenden Vorbildern.

Ein Blick auf die Familienporträts der letzten Jahre aus der Schweiz demonstriert eindrücklich die Möglichkeit, im Privaten das Universelle zu zeigen. Samirs *Iraqi Odyssey* (2014) erzählt die Geschichte seiner globalisierten irakischen Mittelstandsfamilie, die Teil einer weltweiten Diaspora ist. Der Film erzählt damit aber auch die Geschichte eines Landes. Peter Liechti zeichnet in *Vaters Garten – Die Liebe meiner Eltern* (2013) nicht nur das erschreckend ehrliche Bild der Beziehung zu seinen schon betagten Eltern, sondern auch das Porträt einer bestimmten Generation von Durchschnittsschweizer_innen, die es bald nicht mehr geben wird. In *Looking Like My Mother* (2016) stellt sich Dominique Margot den traumatischen Erlebnissen ihrer Kindheit mit einer schwer depressiven Mutter. Und in *Immer und ewig* (2018) begleitet Fanny Bräuning ihre Eltern auf eine Ferienreise und zeigt dabei nicht nur die berührende Liebesgeschichte ihrer Eltern (ihre Mutter ist seit langem an Multipler Sklerose erkrankt), sondern auch die Verwerfungen der Liebe ob der eigenen inkompatiblen Wünsche.

Selbsterfahrung, Selbstanalyse

Auch hinter der Kamera, ob nur als Regisseur_in oder als Kameramann und -frau, ist in einem Familienporträt die Beziehung der Filmemacherin oder des Filmemachers zu jenen vor der Kamera immer mit im Spiel. Oft entscheiden sich die Filmschaffenden eher aus einer Notwendigkeit heraus, selbst vor der Kamera zu erscheinen: um über den natürlichen Umgang mit den anderen Familienmitgliedern Nähe herzustellen und tiefer zum Kern ihres Film vorzudringen. Doch immer mehr Regisseur_innen stellen tatsächlich sich selbst als Subjekt ins Zentrum, wie es Jim McBrides in *David Holzman's Diary* parodiert hat. Dabei geht es nicht um Selbstdarstellung, sondern um Selbsterfahrung. Das Filmen ist eine Art, sich mit einer schwierigen Situation und mit den eigenen Wurzeln auseinanderzusetzen. Der Prozess des Filmens und Montierens gleicht einer Selbstanalyse.

In seinem verstörend intimen *Tarnation* (2003) erzählt Jonathan Caouette seine Geschichte und die seiner Mutter, die psychisch schwer krank ist und sich nie wirklich um ihn kümmern konnte. Er selbst sagt, er habe einen Filmzwang, und stellt sich selbst als queeren Tausendsassa dar. Im Vergleich zu den

Familienfilmen der Siebzigerjahre scheint dieser Film nicht vordergründig politisch motiviert zu sein, er baut auch deutlich auf die seither grössere Akzeptanz des Intimen im öffentlichen Raum, wie sie durch YouTube und Fernsehen gefördert wurde. Immer wieder wendet sich Caouette in einer beichtenden Haltung an die Kamera. Eigentlich hat man das Gefühl, dass der Film in erster Linie therapeutische Wirkung für den Filmemacher entfaltet und dass Jonathan so all die schrecklichen Ereignisse, die er schon früh erlebt hat, verarbeitet.

Doch gerade ein intimer Film wie *Tarnation* besitzt eine politische Dimension. Dies wird überall dort deutlich, wo Bürger_innen keinen Zugang zu öffentlichen Medien haben und es dennoch für sie wichtig ist, die eigene Identität sichtbar zu machen und offenzulegen. Caouettes Film zeigt die Konstruktion einer Identität: Südstaaten, schwul, Wunderkind, Opfer von Missbrauch, Pflegekind und Kind einer mental schwer kranken Mutter.

Dieser Film ist in einem starken Mass selbst-reflexiv. Die Art und Weise, wie Filme konstruiert sind, rückt in den Vordergrund, was in den meisten autobiografischen Dokumentarfilm nicht nur ein Stilmittel ist, sondern mit dem Bewusstsein zusammenfällt, dass hier nicht nur ein Film konstruiert wird, sondern auch Identitäten, dass dies ausserdem nicht ein linearer Prozess ist, sondern dass das Resultat ein Bild eines fragmentierten Ichs ist. So zeigt sich für Michael Renov im autobiografischen Dokumentarfilm das Wesen des Dokumentarfilms an sich: der Konstruktionscharakter und die Unvollständigkeit.

Multiple Persönlichkeiten

Wenn Kaleo La Belle in *Fell in Love with a Girl* (2018) gleich seine ganze Patchworkfamilie einem Experiment unterwirft, seine Exfrau, die drei gemeinsamen Kinder und die Freundin in deren Heimat, die USA, verfrachtet, um ein neues Leben zu beginnen, dann ist das durchaus symptomatisch für eine ganze Reihe von persönlichen Dokumentarfilmen. Denn ein bisschen experimentiert man immer mit sich selbst und mit denen, die man vor die Kamera stellt. Das ist ethisch heikel (siehe auch Interview mit Kaleo La Belle in *Filmbulletin* 4.18) und zeigt, wie komplex sich die Situation der Filmschaffenden darstellt. So ist La Belle immer Regisseur, Kameramann und Vater oder Ehemann zugleich. Eine anspruchsvolle Jonglage, möchte man meinen, das zeigt sich auch an einigen Stellen im Film. Mitten in einem Streit mit seinem Sohn, bittet dieser ihn, die Kamera abzuschalten. Er sei interessierter an seinem Film als an ihm. Zumindest in diesem Moment scheint die Priorität zugunsten des Films auszufallen.

Kaleo La Belle hatte bereits seinen ersten Film autobiografisch angelegt. Er sucht darin seinen Vater auf, der schon früh aus seinem Leben verschwunden war. Er ist damit bei weitem nicht der einzige Wiederholungstäter. Sich selbst vor die Kamera zu stellen, lässt sich als persönlicher Stil verorten oder als Möglichkeit, mit der Welt in Verbindung zu treten. Ross McElwee, der mit *Sherman's March* (1985) einen

Klassiker des Genres schuf, sagt: «Filming is the only way I can relate to women.» Vordergründig war er für diesen Film ausgezogen, um mehr über das Wirken von General Sherman in den Südstaaten zu erfahren, doch dabei stand ihm die Verarbeitung einer in die Brüche gegangenen Beziehung im Weg. In der Folge hat er sich dafür entschieden, allgemeine Themen stets über die Subjektivität anzugehen.

Damit macht sich ein Filmemacher immer zu seinem eigenen Objekt. Notwendigerweise wird auch er eine Art Distanzierung vornehmen. Dies musste Thomas Haemmerli, wie er anlässlich der Zürcher Dokumentarfilmtagung (ZDOK) im Frühjahr 2011 sagte, gleich in doppelter Weise tun. In *Sieben Mulden und eine Leiche* (2007) dokumentiert er die Aufräumarbeiten in der Wohnung seiner verstorbenen Mutter, die zu Ausgrabungen des Lebens eines Messias werden. Was er antrifft, ist teilweise so belastend, dass er die Kamera verwendet, um Distanz zu schaffen. Obwohl das Material nicht mit dem Ziel, einen Film zu machen, entstanden ist, montiert er daraus eine Reise in die Familiengeschichte. Damit wird nochmals eine andere Art der Distanzierung erforderlich. Der Regisseur Haemmerli muss ein Verhältnis zum Kameramann und zur Hauptfigur Haemmerli finden: «Es war eigentlich Narzissmus. Ich habe den Film aber gegen meinen Narzissmus geschnitten, und es war mir am Anfang immer peinlich. Später entwickelt man dann ein instrumentelles Verhältnis zur Figur, die man dort am Screen sieht.»

Eine andere Möglichkeit der Distanzierung ist es, sich von Anfang an eine Leinwandpersona zuzulegen und eine Rolle zu spielen. Einer der erfolgreichsten Dokumentarfilmer überhaupt ist Michael Moore. Seine Performance vor der Kamera zielt weniger darauf, sich selbst als Privatperson mit seinem Innersten darzustellen. Vielmehr spielt er den netten, naiven Reporter, der aussieht wie Jedermann, der aber unbequeme Fragen stellt und damit die Autoritäten herausfordert. In *Roger and Me* (1989) begibt er sich zudem auf eine Mission Impossible: Er versucht Roger Smith, den Vorsitzenden von General Motors, zu konfrontieren, ihn dazu zu bewegen, sich anzusehen, wie die Menschen in Flint, Michigan, nach der Schliessung der GM-Werke verarmen. Das Scheitern ist nicht nur unterhaltsam, es macht den Filmemacher auch sympathischer und glaubhafter als eine allwissende, dozierende Autorität es wäre. Moore hat seine politische Propaganda, für die er mit Leib und Seele einsteht, über mehrere Filme hinweg perfektioniert. Als dominante Persona polarisiert er und riskiert damit, wie alle, die sich exponieren und die man unter Umständen unsympathisch finden kann, dass das Thema hinter seiner Erscheinung verschwindet.

Es ist kein Zufall, dass bisher vor allem Filme von Männern erwähnt wurden. Die wenigen Regisseurinnen, die sich selbst vor die Kamera stellen, kommen wie etwa Susan Mogul aus dem Kunstbereich. Die allermeisten bleiben unsichtbar, aber dennoch spürbar. Anlässlich der erwähnten ZDOK-Tagung verglich Stella Bruzzi die Werke von Nick Broomfield und Molly Dineen. Während Broomfield ähnlich wie Michael Moore vor der Kamera den charmanten



Roger and Me (1989) Regie: Michael Moore





Iraqi Odyssey (2014) Regie: Samir



Reporter mimt, der unbequeme Fragen stellt, bleibt Dineen konsequent hinter der Kamera, die sie selbst führt, wenn sie in ihren Filmen Institutionen porträtiert. Präsent ist sie nur mittels ihrer Stimme. Hier sieht Bruzzi einen Zusammenhang mit dem Geschlecht: Die Filmemacherin ist als Körper abwesend, sie wird jedoch von den (meist männlichen) Gesprächspartnern vor der Kamera als fetischisierter Körper evoziert.

Transparenz und Selbstreflexivität

Auch wenn Molly Dineen konsequent hinter der Kamera bleibt, gehört ihre spürbare Präsenz zu ihrer Methode und ihrem Stil. Vielleicht kann man auch sagen: zu ihrer Haltung. So zumindest sieht es Nick Broomfield: «There's no point in pretending the camera's not there. I think what's important is the interaction between the film-makers and those being filmed, and that the audience is aware of the interaction so they can make decisions of their own.» Es geht um Transparenz, um die Anerkennung der Tatsache, dass auch ein Dokumentarfilm konstruiert ist und dass die gefilmten Menschen sich der auf sie gerichteten Kamera bewusst sind. Möglicherweise spielen auch sie eine Rolle für die Kamera, sie spielen sich selbst.

Während sich in den Sechzigerjahren die Vertreter des US-amerikanischen Direct Cinema Hoffnungen darauf machten, dank der neuen, leichten technischen Ausrüstung Geschehnisse und Menschen unmittelbar dokumentieren und so die Wirklichkeit einfangen zu können, nutzten am anderen Ende des Teichs und zur gleichen Zeit die Franzosen Edgar Morin und Jean Rouch in *Chronique d'un été* (1961) die gleiche Technik, um als «agents provocateurs» selbst vor der Linse mit Menschen zu sprechen. Sie wollten deutlich zeigen, dass sie mit ihrer Aktion, jemanden zu filmen, etwas bewirken. Ganz im Gegensatz zu den Regisseuren des Direct Cinema, die als «fly on the wall» hinter der Unmittelbarkeit der Realität verschwinden wollten.

Wahrheit ist ein komplexer Begriff und nicht mit Wirklichkeit und bloss abbildender Kamera gleichzusetzen. Wenn Filmschaffende also sich selbst als Autor_innen herausstellen, dann auch um dafür zu sorgen, dass das Publikum ob der Erwartung, in einem nichtfiktionalen Film die Wirklichkeit zu sehen, nicht vergisst, dass schon die Wahl des Bildausschnitts, des gefilmten Zeitausschnitts und die Montage enorme subjektive Positionierungen enthalten. Nicht umsonst inszenieren sich – trotz ihrer vollkommen unterschiedlicher Stile – sowohl Frederick Wiseman wie auch Werner Herzog als leidenschaftliche Feinde des Direct Cinema. Sie wehren sich gegen die Idee des Filmemachers, der bloss zur richtigen Zeit am richtigen Ort ist. Nichts ist ihnen so zuwider, wie jemand, der ihnen die Autorität über die Welt, die sie auf der Leinwand erschaffen, abspricht. Für sie wird die Wahrheit erst evident, indem sie sehend, hörend, ordnend und gestaltend – und in Herzogs Fall vor allem fragend – eingreifen. Herzog hat für seine unvergleichliche Art, alles und jeden in sein eigenes Universum einzuverleiben, den (mythisch überhöhten) Begriff der «ekstatischen Wahrheit» geschaffen.

Nun kann nicht jeder eine Rampensau wie Werner Herzog oder Michael Moore sein. Manchmal gelingt es auch einem zurückhaltenden Autor, eine genuine Verbindung zwischen sich und seinem Thema zu schaffen. Urs Graf hat mit *Gute Tage* (2017) einen Film über fünf Künstler_innen realisiert, die an schweren Krankheiten leiden und trotz grösster Schwierigkeiten ihrem Drang nachgehen, kreativ zu sein. Dabei ist sein Film im besten Sinn empathisch und persönlich, denn Graf stösst beim Arbeiten selbst an körperliche Grenzen. Sie schlagen sich im Film nieder, als er sich den Daumen bricht und nicht mehr filmen, sondern nur noch fotografieren kann. So ist auch sein Schaffen materiell reduziert – wie das seiner Protagonist_innen. Damit thematisiert er das Filmemachen selbst.

Doch oft wirkt dieser zaghafte Ich-Bezug überflüssig und aufgesetzt, etwa wenn die Filmemacher_innen im Offkommentar durch den Film führen und ihre Motivation für ihren Film deklarieren oder selbst kurz und nebenbei vor der Kamera erscheinen. Könnte es sein, dass es in vielen Fällen weniger um Selbstdarstellung geht als vielmehr darum, die Autorschaft zu markieren, das Subjektive, das jedem Dokumentarfilm eigen ist? Oder gar bloss darum, eine direkte Adressierung und Emotionalisierung des Publikums zu erreichen? Oder traut man dem Publikum nicht mehr zu, Dokumentarfilme als das zu lesen, was sie sind, nämlich Konstruktionen? Ist es notwendig, immer wieder darauf hinzuweisen, dass diese Filme eine Autorin oder einen Autor haben? Warum taucht das «ich» nun so oft in Dokumentarfilmen auf, ohne dass eine Notwendigkeit vorhanden wäre? Nicht jeder Film ist ein Essayfilm, und bei weitem nicht in jedem Film muss die Performance eines besonders cleveren Reporters herausgestellt werden, und schon gar nicht geht es immer um eine Selbstanalyse. Vielmehr begegnet man oft einem beliebigen Bezug zum Selbst und einer falschen Instrumentalisierung der Subjektivität. Es reicht nicht, sich ein bisschen zu exponieren, wo es gar nicht nötig ist. Sonst droht dieses potente und auch komplexe Mittel der Welterkundung zu einer Farce zu werden, zu einer unfreiwilligen Parodie auf den persönlichen Dokumentarfilm als schillerndes Subgenre. x

→ Literatur:

Alisa Lebow (Hrsg.): *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. London/New York: Wallflower, 2012.

Transkripte der ZDOK-Tagung «Me, Myself, and I. Wenn Dokumentarfilme zur Performance werden», www.zdok.ch