

Anja-Magali Bitter

# Die Inszenierung des Realen

Entwicklung und Perzeption des neueren französischen Dokumentarfilms

# FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Irmbert Schenk und Hans Jürgen Wulff

ISSN 1866-3397

- 2 *Indra Runge*  
Zeit im Rückwärtsschritt  
Über das Stilmittel der chronologischen Inversion in *Memento*, *Irréversible* und *5 x 2*  
ISBN 978-3-89821-840-5
- 3 *Alina Singer*  
Wer bin ich? Personale Identität im Film  
Eine philosophische Betrachtung von *Face/Off*, *Memento* und *Fight Club*  
ISBN 978-3-89821-866-5
- 4 *Florian Scheibe*  
Die Filme von Jean Vigo  
Sphären des Spiels und des Spielerischen  
ISBN 978-3-89821-916-7
- 5 *Anna Praßler*  
Narration im neueren Hollywoodfilm  
Die Entwürfe des Körperlichen, Räumlichen und Zeitlichen in *Magnolia*, *21 Grams* und *Solaris*  
ISBN 978-3-89821-943-3
- 6 *Evelyn Echle*  
Danse Macabre im Kino  
Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie  
ISBN 978-3-89821-939-6
- 7 *Miriam Grossmann*  
Soziale Figurationen und Selbstentwürfe  
Schauspieler und Figureninszenierung in Eric Rohmers *Pauline am Strand*, *Vollmondnächte* und *Das grüne Leuchten*  
ISBN 978-3-89821-944-0
- 8 *Peter Klimczak*  
40 Jahre ‚Planet der Affen‘  
Zeitgeist- und Reihenkompatibilität – über Erfolg und Misserfolg von Adaptionen  
ISBN 978-3-89821-977-8
- 9 *Ingo Lehmann*  
Ziellose Bewegungen und mediale Selbstaflösung  
Das absurde «Genrefilm-Theater» Monte Hellmans  
ISBN 978-3-89821-917-4
- 10 *Gerd Naumann*  
Der Filmkomponist Peter Thomas  
Von Edgar Wallace und Jerry Cotton zur Raumpatrouille Orion  
ISBN 978-3-8382-0003-3

Anja-Magali Bitter

# **DIE INSZENIERUNG DES REALEN**

Entwicklung und Perzeption des  
neueren französischen Dokumentarfilms

*ibidem*-Verlag  
Stuttgart

## **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

## **Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Coverabbildung: © Etre et Avoir – Nicolas Philibert, Les Films d'ici

∞

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier  
Printed on acid-free paper

ISSN: 1866-3397

ISBN-10: 3-8382-0066-7

ISBN-13: 978-3-8382-0066-8

© *ibidem*-Verlag  
Stuttgart 2010

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronical, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

Printed in Germany

# Danksagung

Danken möchte ich:

Claire Simon, die mich die Schönheit des Dokumentarfilms sehen lehrte.  
Prof. Dr. Gertrud Koch und Prof. Dr. Hermann Kappelhoff für die Betreuung.  
Meinen Eltern für ihren Beistand und die konstruktiven Korrekturvorschläge  
sowohl in deutscher als auch in französischer Sprache.

Nicole Köstler für ihre moralische und sportliche Unterstützung.  
Jan Gerken, Marion Mackert und allen, die namentlich nicht erwähnt werden,  
aber zum Gelingen dieses Buches beigetragen haben.



# Inhalt

<b>Vorwort</b>	<b>9</b>
<b>Einleitung</b>	<b>11</b>
<b>1. Repräsentation und Inszenierung von Realitäten: der französische Dokumentarfilm im Wandel der Zeit</b>	
<b>1.1. Der frühe Film und seine Folgen (1895 – 1930)</b>	
1.1.1. Die Lumière-Filme: ein neuer Blick auf die Wirklichkeit	17
1.1.2. Von Aktualitäten zu Dokumentarfilmen	23
1.1.3. Exkurs: Flaherty und Vertov, Väter des Dokumentarfilms	28
<b>1.2. Der Tonfilm sucht seine Sprache (1930 – 1960)</b>	
1.2.1. Soziales Engagement und Propaganda	32
1.2.2. Vom Widerstand zum poetischen Realismus	37
1.2.3. Jean Rouch: der anthropologische Blick	41
1.2.4. Die goldene Ära und <i>Le Groupe des Trente</i>	44
<b>1.3. Auf direktem Weg zum neueren Film (1960 – 1995)</b>	
1.3.1. Wirklich und wahrhaftig: <i>cinéma direct</i> und <i>cinéma vérité</i>	51
1.3.2. Kämpferisches Kino und Kollektive	57
1.3.3. Vielfalt in Ton und Bild: die Erben des <i>direct</i>	62

## **2. Die Fiktion Nichtfiktionalität: Debatten der Filmtheorie**

### **2.1. Die klassische Theorie: Ideologie und Realismus**

**2.1.1. Vertov und Grierson** 69

**2.1.2. Kracauer und Bazin** 72

### **2.2. Die moderne Theorie: Strukturalismus und Pragmatik**

**2.2.1. Semiotische Annäherungen** 79

**2.2.2. Richtungsweisende Ansätze** 84

## **3. Perzeption des französischen Dokumentarfilms im digitalen Zeitalter**

### **3.1. Repräsentations- und Inszenierungsstrategien des neueren Films**

**3.1.1. Zur Filmauswahl und Analyse** 91

**3.1.1.1. Das digitale Auge oder wer beobachtet wen in  
*Les Glaneurs?*** 94

**3.1.1.2. Der geschulte Blick von *Être et Avoir*** 105

**3.1.1.3. Voraussicht und Zufall im Leben von *Mimi*** 114

**4. Resümee und Ausblick** 123

**Bibliographie und weiterführende Literatur** 129

**Filmregister** 135

## Vorwort

Seit der Konzeption und Fertigstellung dieser Studie ist einige Zeit vergangen. Dennoch hat sie keineswegs an Aktualität verloren, im Gegenteil: das dokumentarische Schaffen hat im neuen Jahrtausend nicht nur in Frankreich, sondern weltweit zugenommen und sich ausdifferenziert. Eine so vielfältige Bandbreite und Menge an Dokumentarfilmen und dokumentarähnlichen Genres, wie wir sie heute im Fernsehen wie im Kino vorfinden, hat es bis dato nie gegeben.

Von dieser Entwicklung zeugen viele neuere wissenschaftliche Publikationen und Schriften, wie etwa *Dokumentarfilm. Werkstattberichte* der Gruppe *Super Neun* um Andres Veiel, worin der langwierige, aber spannende Entwicklungsprozess von Dokumentarfilmen anschaulich illustriert wird. Erwähnt sei auch der Sammelband *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Darin legen die Autoren dar, wie stark sich dokumentarische Abbildung und ihre Rezeption gerade in den letzten Jahren verändert hat und wie sich dies in und auf andere Medien, wie etwa der Computersimulation, auswirkt.<sup>1</sup> Auch die Vielzahl neuerer Dokumentarfilmfestivals und -initiativen, wie z.B. *Le mois du documentaire* in Paris, das Filmfest *Globale* in Berlin oder *Die Dokumentarfilmwoche Hamburg*, legen nahe, dass das Interesse an der kreativen Darstellung und Perzeption von sozialer Realität nach wie vor groß ist.

Allerdings gibt es bis heute im deutschsprachigen Raum kein Werk zur französischen Dokumentarfilmgeschichte, wie sie die vorliegende Studie skizziert. Wobei es hier sicherlich eine Fülle an Dokumentarfilmen, dokumentarischen Formen und Ausprägungen gibt, die unerwähnt bleiben und genauerer Betrachtung bedürften. Die genannten Filmbeispiele und -analysen können daher nur exemplarisch verstanden werden und decken keinesfalls die Bandbreite sowohl des historischen als auch des neueren Dokumentarfilms komplett ab.<sup>2</sup> Gleichwohl bietet die Studie einen umfassenden Überblick zum französischen Dokumentarfilm sowie einen Einstieg zu dessen Erforschung.

Anja-Magali Bitter, im Dezember 2009

---

<sup>1</sup> Zu diesen und weiteren neueren Publikationen zum Thema siehe Anhang.

<sup>2</sup> Hier sei auf das Gesamtwerk von Depardon, Philibert und Varda verwiesen sowie auf herausragende neuere Filme wie *La Mère* (2007) von Antoine Cattin und *Les arrivants* (2009) von Claudine Bories.



## Einleitung

„Da das Kino die Wirklichkeit reproduziert, führt es am Ende aufs Studium der Wirklichkeit zurück. Aber in einer neuen und besonderen Form: so, als wäre die Wirklichkeit durch ihre Reproduktion erst entdeckt worden und als wären in dieser neuen, „reflektierten“ Situation bestimmte Ausdrucksmechanismen an ihr erst hervorgetreten.“

(Pier Paolo Pasolini)

„La bonne nouvelle, quant au documentaire, c'est d'abord que le mot lui-même sonne aujourd'hui moins rigide; il a perdu son ancienne senteur boisée, son vieux label d'authenticité certifiée cent pour cent véritable“ – mit diesen Worten eröffnet Emmanuel Burdeau eine vor kurzem erschienene Ausgabe der Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* die dem Dokumentarfilm gewidmet ist.<sup>3</sup> Aus gutem Grund: der Dokumentarfilm ist, nach einer jahrelangen Flaute und in einer vielfältigeren Weise als je zuvor, sowohl in der französischen Filmlandschaft als auch in der theoretischen Debatte auf dem Vormarsch. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass er ausgerechnet vor dem Hintergrund digital manipulierbarer Bilder eine Renaissance erfährt. Auf diese Weise lässt er die seit seiner Entstehung bestehende Diskussion um den Wahrheitsgehalt der Bilder und im Zusammenhang damit eine Grundfrage der Philosophie wieder aufflammen, nämlich: wie sieht ein richtiges oder „realistisches“ Verständnis der Welt aus?

Von den Konzepten der Platoniker bis zur Phänomenologie hat es für die Begriffe *Realität* und *Wirklichkeit* und den zugehörigen Bewertungsprädikaten *real* und *wirklich* die unterschiedlichsten Definitionsversuche gegeben. Das Wort *Wirklichkeit* wurde von der deutschen Mystik für das lateinische *actualitas* geprägt und „benennt wie dieses das Seinende vom Wirken her“, wohingegen *Realität* „eher die Seinsweise der materiellen Dinge bezeichnet“.<sup>4</sup> Im heutigen Sprachgebrauch ist *Wirklichkeit* fast gleichbedeutend mit *Realität*, wie *wirklich* mit *real* (abgeleitet von dem lateinischen Wort *res*, die Sache). Beide besagen das Dasein beziehungsweise das Daseiende im Gegensatz zum Schein oder zur bloßen Erscheinung. Wobei der Begriff *Wirklichkeit* bevorzugt wird, wenn er das „nur Mögliche“ beinhaltet.

---

<sup>3</sup> Emmanuel Burdeau, *La bonne nouvelle*, in: *Cahiers du Cinéma*, Nr.594, 2004, S.12.

<sup>4</sup> Walter Brugger (Hg.), *Philosophisches Wörterbuch*, 1992, S.470.

Aus diesem allgemeinen Definitionsverständnis heraus hat der Filmwissenschaftler François Niney folgende Begriffsbestimmung abgeleitet: „On peut distinguer [...] le réel (*Reale*) existant en dehors de nous, comme horizon de tous les points de vue possibles, et la réalité (*Wirklichkeit*) comme actualisation sensible du réel au cours d'un processus cognitif qui le particularise“.<sup>5</sup> Die vorliegende Studie soll dieser Definition bei der Darlegung und Analyse von Bildern des Realen folgen.

Der erste Teil der Studie setzt sich mit der Betrachtung des französischen Dokumentarfilms in seiner Historizität auseinander. Im Sinne der klassischen Filmgeschichtsschreibung werden kanonisierte Filme auf Werkgruppen, Autorschaft und stilbildende Schulen hin untersucht und dargestellt. Soweit möglich wird dabei ein Bogen zur neuen Filmgeschichtsschreibung geschlagen, in dem auf zeittypische Repräsentations- und Wahrnehmungsformen Rücksicht genommen wird. Zudem soll hier auf neuere Analysen klassischer Dokumentarfilme zurückgegriffen werden. Der historische Part erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern gewährt einen Einblick in die Vielfalt der Dokumentarfilmproduktion in Frankreich seit ihrer Entstehung vor nunmehr über hundert Jahren. Im Vordergrund steht dabei die Entwicklungslinie des „sozialen“ Dokumentarfilms, der als Entdeckermedium des Alltagslebens fungiert, das heißt, Bilder des Lebens entwickelt und den Menschen in das Zentrum seiner Repräsentation von Wirklichkeit stellt. Die vorliegende Studie widmet sich im Bazinschen Sinne dem Film, der als Medium der Reflexion und vor allem des Präsenten agiert. Nicht berücksichtigt werden nichtfiktionale Formen wie essayistische, wissenschaftliche, Natur- oder Tierfilme. Ebenso wenig ist das ethnographische Kino, welches das Leben „primitiver Völker“ dokumentiert, Ziel der Untersuchung, sondern vielmehr ein „anthropologisches“ Kino, das den Menschen in der modernen Gesellschaft darstellt.

Das Interesse am Menschen zeigt sich besonders ausgeprägt in den Filmen der *Groupe des trente*, wie in dem Abschnitt 1.2.4. dargelegt wird. Doch bereits der frühe nichtfiktionale Film stellt ihn ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit, wie die ersten Aufnahmen der Brüder Lumière belegen. Darauf und auf die Möglichkeit, die traditionelle Einteilung des frühen Films in *Filmspektakel* einerseits und wirklichkeitsgetreue Filme andererseits differenzierter zu betrachten, wird in

---

<sup>5</sup> François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, 2002, S.57.

dem Abschnitt *Die Lumière-Filme: ein neuer Blick auf die Wirklichkeit* eingegangen. Die seit Anbeginn gemachten Bilder von öffentlichem Interesse, seien sie datierbar oder nicht, nachgestellt oder dokumentarisch aufgenommen, wurden in Frankreich als „actualité“ bezeichnet. Dieser Aspekt sowie der Übergang des frühen Aktualitätenfilms zum „wahren“ Dokumentarfilm wird im Anschluss daran dargelegt. Obwohl der Terminus „documentaire“ im französischen Sprachgebrauch bereits früh für Reisefilme verwendet wurde, gilt John Griersons Gebrauch der Bezeichnung im Jahr 1926 als traditionsstiftend (vgl.1.1.2.).<sup>6</sup> Ab 1947 formulierte die *Union Mondiale du Documentaire* erste institutionelle Kriterien zur Identifizierung des Dokumentarfilms. Der *Union* zufolge sei ein Dokumentarfilm „tout film qui par des moyens rationnels ou émotionnels et à l'aide des prises de vue de phénomènes réels ou de leur reconstitution sincère et justifiée a pour but d'accroître consciemment les connaissances humaines ainsi que d'exposer les problèmes et leurs solutions au point de vue économique, social et culturel“.<sup>7</sup>

In Frankreich kam eine genauere Definition im Jahr 1964 anlässlich der Einführung des zweiten Fernsehsenders auf. Bald schon folgten weitere, insbesondere im Zusammenhang mit der Entstehung der Kategorie *documentaire de création* (vgl.1.3.3.). Heute wird demnach als Dokumentarfilm jeder Film bezeichnet „qui rend compte de faits réels et vise à faire comprendre des problèmes d'ordre économique, culturel et relatifs aux rapports humains“.<sup>8</sup> Die ersten Definitionsversuche begannen also nach dem Zweiten Weltkrieg. Mit der bereits zuvor einsetzenden Institutionalisierung des Dokumentarfilms sowie mit der Produktion von nichtfiktionalen Filmen während und nach den Kriegszeitern sollen sich die Abschnitte *Soziales Engagement und Propaganda* und *Vom Widerstand zum poetischen Realismus* befassen.

Der letzte Teil des historischen Parts geht auf die Richtungen des *cinéma direct* und *cinéma vérité* ein, welche sich vor dem Hintergrund bedeutsamer technischer Veränderungen herausbildeten. Wobei das *cinéma vérité* im Prinzip nur eine Methode zwischen zwei Orientierungspunkten („balises“) darstelle, erklärt Guy Gauthier: „le direct, qui la définissait dans sa technique de prise de vue, le

---

<sup>6</sup> Vgl. die entsprechende Anmerkung bei Grierson in: Forsyth Hardy (Hg.), *Grierson on Documentary*, S.35.

<sup>7</sup> Jean Painlevé in: [www.lips.org/bio\\_painleve.asp](http://www.lips.org/bio_painleve.asp)

<sup>8</sup> Roger Odin, *L'âge d'or du cinéma documentaire*, 1998, S.54.

réal, qui la définissait dans son objet“.<sup>9</sup> Dennoch haben sowohl das *cinéma direct* als auch das *cinéma vérité* den französischen Dokumentarfilm maßgeblich vorangetrieben, wie in dem Abschnitt *Wirklich und wahrhaftig: cinéma direct und cinéma vérité* gezeigt werden soll. Der darauffolgende Abschnitt gibt einen Einblick in das sozial engagierte, revoltierende Kino der sechziger Jahre sowie in ein zeitgleiches paralleles Kino. Abschließend geht der erste Teil der Studie auf den vielfältigen Umgang des neueren Films mit dem Realen ein.

Im zweiten Teil soll erörtert werden, inwieweit sich die filmtheoretische Auseinandersetzung mit Fragestellungen zum Wirklichkeitsabbild beschäftigt und welche weiterführenden Diskussionen zum nichtfiktionalen Film geführt werden. Beginnend mit den frühen Theorien der Filmemacher Dziga Vertov und John Grierson über zwei der ersten „wirklichen“ Filmtheoretiker, André Bazin und Siegfried Kracauer, sollen die Entwicklung sowie das Spektrum der Dokumentarfilmforschung bis zum heutigen Stand dargestellt werden. Auf die Genrefrage, welche seit Anbeginn dokumentarischer Filmarbeit besteht, geht der zweite Teil dabei nur am Rande ein.<sup>10</sup> An dieser Stelle sei daher angemerkt, dass üblicherweise vom Dokumentarfilm als einem *Genre* gesprochen wird, obwohl die Bezeichnung *Gattung* sehr viel treffender wäre. Denn der Dokumentarfilm steht an hierarchisch höherer Stelle als andere fiktionale und nicht fiktionale Filmgenres und ließe sich in weitere Genres unterteilen. Der zweite Teil bietet den theoretischen Unterbau für den letzten Part, in welchem ausgewählte, neuere französische Dokumentarfilme analysiert werden.

Dieser filmanalytische letzte Teil geht Fragestellungen im Hinblick auf das gestiegene Interesse am neueren Dokumentarfilm nach. So wird zum Beispiel gefragt, woher das Interesse der Zuschauer rührt. Das heißt, wie wendet sich der neuere Dokumentarfilm an sein Publikum? Welches sind seine Strategien? Welche Mittel verwendet er, um die Wirklichkeit zu repräsentieren? Was macht ihn heute so vielfältig? Hierbei soll, wie auch in den beiden vorangehenden Teilen der Studie, der Begriff der Inszenierung („mise en scène“) leitend sein. Als filmkritischer Ausdruck verstanden, bezeichnet Inszenierung die kompositorische Anordnung der Figuren und Dinge im Bild. Im Prozess der Filmaufnahme gehören zur Inszenierung außerdem „die gestaltenden Möglichkeiten der Apparatur,

---

<sup>9</sup> Guy Gauthier, *Le Documentaire passe au direct*, 2003, S.196.

<sup>10</sup> Zur Genrefrage vgl. Barry Keith Grant (Hg.), *Film Genre Reader*, 1986.

die durch die Wahl des Kamerastandpunktes und des Objektivs gegeben sind [...]. Die Inszenierung ist von der Montage nicht zu trennen, da sie die bewusste Herstellung des für den Schnitt geeigneten Materials beinhaltet“.<sup>11</sup>

Manfred Hattendorf unterteilt die Inszenierung im Dokumentarfilm weiter in die „rekonstruierende Inszenierung“ einerseits und die „metadiegetische Inszenierung“ andererseits. Mit ersterem sei die nachgestellte Wiedergabe eines Vorgangs gemeint, die „vom Kompilieren von Archivmaterial [...], über das szenische ‚Reenactment‘ [...], bis zur Mischform des Dokumentarspiels“ reiche.<sup>12</sup> Die metadiegetische Inszenierung hingegen bezeichne „selbstreflexive Verweise“, die „von einer objektivierenden bis zu einer subjektivierenden Tendenz, von rationalisierender Dokumentarisierung [...] bis zu schauspielerischer Fiktionalisierung [reichen]“.<sup>13</sup> Der Filmwissenschaftler Jean-Louis Comolli bezieht den Terminus „Inszenierung“ darüber hinaus auf die Frage nach dem Platz des Zuschauers: „la mise en scène sert à poser la question du spectateur à un système de représentation médiatique [...]. La mise en scène est l’art de la mise en relation“.<sup>14</sup> Hier soll sowohl auf das filmkritische Verständnis von Inszenierung als auch auf die dem Dokumentarfilm spezifischen Definitionen rekuriert werden. Es wird also nicht nur nach Strategien zur Inszenierung des Realen gefragt, sondern ebenso wie der Zuschauer sie perzipiert. Mit dieser Vorgehensweise möchte die vorliegende Studie an bisherige Ergebnisse anschließen und bemüht sich, durch exemplarische Filmanalysen den dokumentarischen Diskurs voranzutreiben.

---

<sup>11</sup> Rainer Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, 1997, S.160.

<sup>12</sup> Manfred Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, CLOSE UP, Band 4, 1994, S.313.

<sup>13</sup> Ebenda.

<sup>14</sup> Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L’innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, 2004, S.79.