

kritik & utopie ist die politische Edition
im mandelbaum *verlag*.

Darin finden sich theoretische Entwürfe
ebenso wie Reflexionen aktueller sozialer
Bewegungen, Originalausgaben und auch
Übersetzungen fremdsprachiger Texte,
populäre Sachbücher sowie akademische
und außeruniversitäre wissenschaftliche
Arbeiten.

Nähere Informationen zu Beirat,
Neuerscheinungen und Terminen unter
www.kritikundutopie.net



Aylin Basaran, Julia B. Köhne, Klaudija Sabo (Hg.)

ZOOMING IN AND OUT

Produktionen des Politischen im neueren
deutschsprachigen Dokumentarfilm

mandelbaum *kritik & utopie*

Gedruckt mit Unterstützung durch:

die Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien,
die Österreichische HochschülerInnenschaft der Universität Wien,
die Österreichische HochschülerInnenschaft Bundesvertretung,
die Fakultätsvertretung Geistes- und Kulturwissenschaften der Universität Wien
(FV GEWI),
den Zukunftsfonds der Republik Österreich,
die Verwertungsgesellschaft der Filmschaffenden (VDFS)
die MA 7 – Kulturabteilung der Stadt Wien, Referat Wissenschafts- und
Forschungsförderung



Zukunftsfonds
der Republik Österreich



VDFS
VERWERTUNGSGESELLSCHAFT
DER FILMSCHAFFENDEN



universität
wien



© mandelbaum *kritik & utopie*, Wien 2013
alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Elvira Gross
Satz & Umschlaggestaltung: Michael Baiculescu
Druck: Primerate, Budapest

Inhalt

- AYLIN BASARAN, JULIA B. KÖHNE, KLAUDIJA SABO
7 Zooming In and Out
Dokumentarfilmische Strategien und Effekte des Politischen
- 23 Selbstreflexion und politische Verantwortung im neueren
österreichischen Dokumentarfilm
Anette Baldauf im Gespräch mit Katharina Weingartner
- MARIETTA KESTING
39 Migration Zu-Sehen-Geben
*Strategien der Sichtbarmachung in zwei südafrikanischen
Dokumentarfilmen*
- MARKUS WAILAND
52 *Here to stay – Rassismus in Wien (2008)*
- EVA HOHENBERGER
63 Sind Kamerafahrten politisch?
Zur Frage von Form und Politik im Dokumentarfilm
- PETER ZIMMERMANN
79 Der dokumentarische Portraitfilm
Von der Reflexion des Politischen im Privaten
- GEORG SEESLEN
95 Der Essayfilm als politische Geste
- CHRISTIAN SCHULTE
105 Politik der Gefühle – Zur (Film-)Poetik Alexander Kluges
- ASCAN BREUER, DOKUMENTARISCHES LABOR
119 Dubious Documentary
Zweifel und ‚Wahrheitlichkeit‘ im dokumentarischen Zeitalter
- PETER KEREKES
142 How history is cooked. Family – Memories – Point-of-View
*MORYTATS AND LEGENDS OF LADOMIROVÁ, 66 SEASONS and
COOKING HISTORY*
- THOMAS BALLHAUSEN
154 Visuelle Lücken. Ein Versuch über Werner Koflers *Im Museum*
(1993)

- VOLKER WORTMANN
- 166 Ikonoklasmus als politisches Verfahren
*Anmerkungen zu Anja Salomonowitz' Dokumentarfilm
KURZ DAVOR IST ES PASSIERT (2006)*
- 179 *Kurz davor ist es passiert (2006)* –
Interview mit der Filmemacherin Anja Salomonowitz
- 186 Intersexualität und *Tintenfischalarm* (2006)
*Eine Begegnung zwischen Elisabeth Scharang und
Dan Christian Ghattas*
- JULIA T. S. BINTER, ARASH T. RIAHI
- 215 *Exile Family Movie* (1994–2006)
*Das Politische im Privaten oder Herstellungsstrategien
von Öffentlichkeit im Dokumentarfilm*
- 228 Gespräch und Publikumsdiskussion mit Arash T. Riahi
- NINA KUSTURICA
- 236 Über Grenzen – Eine Reflexion zu *Little Alien* (2009)
- KLAUDIJA SABO
- 254 Dokumentarische Formen (schau-)spielerischer Realitätsaneignung
in Želimir Žilniks *Tito among the Serbs for the second time* (1994)
- AYLIN BASARAN
- 267 Audiovisuelle Artefakte
*Archäologische (De-)Montage des ‚kolonialen Gedächtnisses‘
in BEFREIEN SIE AFRIKA! (1998)*
- 286 *Befreien Sie Afrika!* (1998) –
Interview mit dem Filmemacher Martin Baer
- 295 Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

AYLIN BASARAN, JULIA B. KÖHNE, KLAUDIJA SABO

Zooming In and Out

Dokumentarfilmische Strategien und Effekte des Politischen

Der Sammelband *Zooming In and Out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm* folgt auf das gleichnamige Symposium zum Thema „Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte“ am Institut für Zeitgeschichte an der Universität Wien.¹ Anhand zahlreicher Dokumentarfilme sollen filmische Sprachen und Narrationen, Symboliken und Ästhetiken analysiert werden, mithilfe derer Strategien des ‚Politischen‘ und ‚politische‘ Effekte erzeugt werden. Um die vielfältigen ‚politischen‘ Funktionsweisen des Dokumentarfilms zu reflektieren, zu befragen und herauszufordern, verbindet der vorliegende Band Theorie und Praxis. AkteurInnen aus dem theoretischen und praktischen Feld, ein Wissenschaftler/eine Wissenschaftlerin unterschiedlicher disziplinärer Provenienz *und* ein Filmschaffender/eine Filmschaffende, bilden jeweils ein Tandemgespann. Im Gespräch können sie einander konstruktiv kritisieren, aber auch wechselseitig inspirieren. Auf ein Tandem gesetzt, treten die WissenschaftlerInnen, die zumeist auch DokumentarfilmtheoretikerInnen sind, mit den FilmemacherInnen in einen wissenschaftlich-künstlerischen Dialog mit offenem Ende.

Der Fokus liegt auf deutschsprachigen, insbesondere österreichischen, Dokumentarfilmen, aber auch Produktionen aus oder über Afrika, Indonesien, Serbien, die USA *et cetera* werden thematisiert. Dabei werden Fragen nach Wissenskommunikation, also der Verknüpfung von dokumentarfilmischem mit wissenschaftlich-akademischem Wissen, gestellt. Welchen Einfluss haben dokumentarfilmspezifische Argumente zum ‚Politischen‘ auf die filmwissenschaftliche Sphäre und *vice versa*? Durch die Frage nach den multiplen Möglichkeiten, Effekte des ‚Politischen‘ zu generieren, sollen künstlerische und gesellschaftliche Aushandlungsprozesse, politische Interventionen im und durch Film gefördert werden. Diese sind verknüpft mit unterschiedlichen Ebenen wie der Brisanz und Aktualität der Themenwahl, der Agency des oder der Filmemachenden sowie konkreten Stilmitteln wie Ikonisierung, Versinnbildlichung, Metaphorisierung *et cetera*. Die Auswahl der ProtagonistInnen und Charaktere spielt bei der ‚Produktion des Politischen‘ ebenso eine Rolle wie Entscheidungsprozesse während des Produktionsprozesses

1 Zooming In and Out. Produktionen des Politischen in neueren deutschsprachigen Dokumentarfilmen, 3. bis 5. Mai 2012, Alte Kapelle, Wien.

oder die Ebene der Postproduktion, Vermarktung und Distribution. Film soll in seinen Möglichkeiten und Grenzen ein ‚politisches‘ Werkzeug oder eine „Waffe“ (Arash T. Riahi) zu sein, zu entpolitisieren oder auch politisch vereinnahmt zu werden, ausgelotet werden. Das Medium Dokumentarfilm stößt in den filmisch dokumentierten oder betroffenen Subjekten, Gruppen oder Nationen empfindliche Selbstverständigungsprozesse an. So zeigen Entwicklungen auf dem Feld des ‚Politischen‘ individuelle und kollektive Veränderungen nicht nur an, sondern bestimmen sie mit. Die Beitragenden dieses Bandes spüren der Frage nach, in welche Richtung sich die Diskurse derzeit bewegen und fragt nach den Aussichten von dokumentarfilmischen in Verknüpfung mit akademischen Interventionsmanövern.

Auftakt – Phänomen

Dokumentarfilm ist, besonders im letzten Jahrzehnt durch seine zunehmende Präsenz im medialen Raum zu einem bemerkenswerten gesellschaftlichen Repräsentationsmedium sowie Wissens- und Gedächtnisspeicher geworden. Durch seine vielfältigen Ausdruckstechniken und Rezeptionsweisen produziert er jedoch keinen festen Kanon im klassischen Sinn, sondern stets neu zu verhandelnde Teile eines audiovisuell gefassten ‚kollektiven Bewusstseins‘. In die hierbei stattfindenden Prozesse spielen sowohl der zeitgeschichtliche Kontext und das ‚situierete Wissen‘ der an der Schaffung filmischer Bilder Beteiligten (Filmschaffende und Rezipierende) als auch ästhetische Konventionen der Wahrnehmung sowie deren Reflexion und Infragestellung hinein. Letztlich wird durch dieses gesellschaftliche Eingebundensein des Mediums der ‚politische‘ Charakter des Dokumentarfilms in sich stets erneuernden Gewändern evident.

In den 2000er-Jahren wurden herausstechende deutschsprachige, vor allem österreichische, Dokumentarfilme in Feuilleton und Analyse vermehrt mit dem Qualitätssiegel ‚politisch‘ gelabelt. Sie wurden als neuartige Visualisierungen des ‚Politischen‘ oder umgekehrt als politisierte Filmbilder gefeiert. Sie zeigen zum Teil ‚exotische‘ Bilder des ‚Anderen‘, der ‚Anderen‘ (‚Othering‘), in außereuropäischen, lateinamerikanischen, afrikanischen oder asiatischen, Ländern – wie etwa Michael Glawoggers *MEGACITIES* (1998) und *WORKINGMAN'S DEATH* (2005), Nikolaus Geyrhalters *ELSEWHERE* (2001), Hubert Saupers *DARWINS ALPTRAUM* (2004) oder Erich Wagenhofers *WE FEED THE WORLD* (2005). Im Sammelband *Zooming In and Out* wird gefragt, vor welchem Hintergrund, mit welcher Legitimation und mit welchem Ziel nur gewisse Filme ausdrücklich als ‚politisch‘ gekennzeichnet wurden und werden – scheint doch das ‚Politische‘ ein dem Dokumentarfilm immer schon implizites Element zu sein, das in dokumentarischen Narrationen und Bildästhetiken bereits enthalten ist.

In der Vergangenheit wurden Dokumentarfilme in der Theoriegeschichte klassischerweise assoziiert mit Begriffen und Kategorien wie Wahr-

heit, Echtheit, Authentizität, Natürlichkeit, Wirklichkeitsnähe, Repräsentativität, Historizität und Objektivität einerseits und Imagination, Fiktionalität, Schein, Täuschung, Illusion, Künstlichkeit und Subjektivität andererseits. Die Gründe für dieses Oszillieren, die Unsicherheit in Definition und Einordnung, liegen im jeweiligen Einsatz und in der Modellierung dokumentarfilmisch-ästhetischer Mittel beziehungsweise in deren Wahrnehmung wie beispielsweise der Offstimme, den *Talking Heads* im Interview, Augenzeugenberichten oder der musikalischen Untermalung. Durch die jeweiligen Mittel werden auch spezifische Machtkonstellationen initiiert oder aufgerufen sowie Geschichtsmächtigkeit und Realitätsnähe suggeriert. Mittlerweile besteht in der filmwissenschaftlichen Community ein Konsens darüber, dass es sich bei Dokumentationen um zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Kontexten gefertigte und rezipierte ‚imaginierte Realitäten‘ handelt. Dabei sind Dokumentationen immer auch von einer Selbstreferentialität des Mediums und des Diskurses geprägt.

Bei der Frage nach dem ‚Politischen‘ in Dokumentarfilmen wird grundsätzlich kein im Vorhinein definierter Politikbegriff vorausgesetzt, sondern davon ausgegangen, dass sich – in Anlehnung an die bekannte Formel „The private is political“ – in jedem Dokumentarfilm ‚politische‘ Erzählstrategien und Visualisierungstechniken finden lassen. Der Band widmet sich dem Dokumentarfilm als gesellschaftlich relevantes Medium, welches das besondere Potenzial in sich birgt, historisch-politische Themen nicht nur inhaltlich aufzunehmen, sondern auch reflexiv zu durchdringen. Indem ‚Realitäten‘ durch visuelle, narrative oder assoziative Formen dargestellt und gespiegelt werden, wird die Involviertheit des Einzelnen (der Zuschauerin und des Zuschauers) auch in Prozesse erfahrbar gemacht, die scheinbar ‚weit entfernt‘ (zeitlich, räumlich oder das Milieu betreffend) stattfinden. Dokumentarfilm bezieht schlussendlich immer ‚politisch‘ Stellung, auch wenn dies nicht seiner vordergründigen Programmatik gleichkommt, und bedient sich dabei unterschiedlichster Taktiken. Diese tragen einerseits prinzipiell zu einem diskursiven und heterogenen Gesellschaftsverständnis, also zu einer Differenzierung und Diversifizierung bei. Andererseits birgt dokumentarisches Filmen immer auch die Gefahr in sich, Voreingenommenheit und klischeehafte Bilder noch weiter zu verfestigen. Diese Ambivalenz macht es notwendig, einen kombinierten – wissenschaftlichen, filmpraktischen wie gesellschaftlichen – Dialog zu führen, um Film bewusster zu sehen und schon im Produktionsprozess mögliche Assoziationen seitens der Rezipierenden mitzudenken. Dokumentarfilm bekommt damit in der heutigen medialisierten Zeit einen besonderen Stellenwert für unterschiedlichste Formen von subjektiven, kollektiven und nationalen Identitätskonstruktionen.

Innerhalb der Tandems wird in Form von Interviews, Gesprächen oder anderen wechselseitigen Bezugnahmen unter anderem auf diese Fragen fokussiert: Was verbirgt sich hinter dem feuilletonistischen oder filmtheore-

tischen Label der ‚politischen Dokumentation‘ und wozu dient es? Wie wird der Effekt des ‚Politischen‘ in konkreten Dokumentarfilmen generiert? Stellt der ‚politische Dokumentarfilm‘ ein Genre dar, ist das ‚Politische‘ eine dem Filmen generell inhärente Funktionsweise oder ist es eine nur punktuelle und ephemere Erscheinung in der Filmrezeption? Auf welcher Basis wird das ‚Politische‘ im Dokumentarfilm erzeugt: durch die dem Prozess des Filmens vorgängige persönlich-professionelle Haltung, die Einstellung der/des Filmemachenden? Wie schreibt sich die jeweilige (subjektive) politische Perspektive (des/der Filmemachenden) in den dokumentierten Gegenstand beziehungsweise das Thema ein? Oder muss es nicht vielmehr verstanden werden als diskursiver Effekt, der allererst in der Filmproduktion und dem Herstellen von Inhalten und Bildrealitäten entsteht? Aufgrund welcher offensichtlichen oder verborgenen Entscheidungen während der innerfilmischen Produktion – seien sie inhaltlicher, formaler, narrativer, ästhetischer oder dramaturgischer Art – entsteht der Effekt überhaupt? Wie ist der Effekt beschreibbar, diskursivierbar, verwissenschaftlichbar? Entsteht der Politisierungseffekt auf der außerfilmischen Produktionsebene oder erst in der Rezeption? Welche visuellen Ausdrucks- und Repräsentationsformen sowie Wirkungsweisen des ‚Politischen‘ lassen sich mit Blick auf ausgewählte Dokumentarfilme beschreiben? Wie werden offene Stellen, Leerstellen und Mehrdeutigkeiten in der Symbolik und Inszenierung produziert und welche Auswirkung hat dies für das ‚Politische‘ des Dokumentarfilms?

Ziel ist es, unterschiedliche ‚Politikdisplays‘ aus den höchst heterogenen Filmbeispielen herauszufiltern. Einerseits stehen dabei Blickpunkte und Kritikformen der Filmemachenden im Mittelpunkt, andererseits die Fragen, welche Formen von Subversion dem ‚politischen Dokumentarfilm‘ entspringen und welche Macht- und Handlungsräume dieser eröffnet oder kommuniziert. Schließlich wird reflektiert, dass ‚politische Wirklichkeit‘ nicht außerhalb von Medialität wahrnehmbar ist.

Zooming In and Out: Perspektivierungen

Was hat es mit dem Titel des Bandes *Zooming In and Out* auf sich? Am Prozess des dokumentarischen Filmens sind stets verschiedene kameratechnische Taktiken beteiligt. Mit ihrer Hilfe kann zum Beispiel eine stufenlose optische Formatänderung erreicht werden. Die Ausschnittformate und damit Sichtbarkeitsverhältnisse, die bei diesem Prozess entstehen, reichen von Weitwinkel- über Teleobjektiveinstellung bis hin zum Close-Up. Neben zahlreichen Zwischenstufen dieser Einstellungen kann die Perspektive jedoch auch durch den Schwenk zurück aufs Selbst, auf die Filmemacherin oder den Filmemacher, verändert werden.

Film als vieldimensionales Medium vermag es, ‚Vorgefundenes‘ aus ungewohnten Perspektiven zu sehen und ‚Realität‘ überhaupt erst als solche zu konzipieren. Standpunkt und Haltung zum Objekt werden dabei hin-

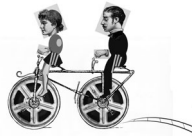
terfragt und mitunter jenseits konventioneller Diskursformationen verortet. Nicht nur die Position des rezipierenden Subjekts wird in den dargestellten Kontexten herausgefordert, auch die gesellschaftliche ‚Wirklichkeit‘ selbst – so ein oft formulierter Anspruch – wird als veränderlich, aushandlungsfähig und gestaltbar wahrgenommen.

Der Prozess des dokumentarischen Filmens besteht immer aus verschiedenen Verfahren der Ausschnittsuche, aus verschiedenen Blickwinkeln und Blickfolgen ergeben sich zugleich Verschiebungen der Brennweite und eine Veränderung der Distanz zum Objekt. An die Frage anschließend, wie ein ‚politisches‘ Moment im Film generiert werden kann, erscheint die Ausschnittsuche als wesentlich. Die Frage nach Nähe und Entfernung – oder deren Suggestion – kann in einem konfliktvollen Feld ‚realer‘ gesellschaftlicher Machtverhältnisse niemals neutral sein; sie ist stets eng verwoben mit dem und untrennbar vom Dargestellten sowie von dessen Beziehung zum filmenden oder produzierenden Subjekt.

Die Rahmung eines Bildausschnitts kann eine strategische oder philosophische Frage sein: Wird die adäquate Darstellung gesellschaftlicher ‚Realitäten‘ im Betrachten von Strukturen und Zusammenhängen ‚mit weit aufgerissenen Augen‘ gesucht oder in der Anvisierung und Durchdringung von Details ausgemacht? Sind diese Varianten in letzter Konsequenz überhaupt losgelöst voneinander denkbar? Was ist zu sehen, wer sieht was, worauf verweist es und was löst es aus? Welche Rolle kommt bei der Auswahl eines bestimmten Objektivs der ‚Situiertheit‘ des filmenden Subjekts und der gefilmten Figur zu?

Vor dem Hintergrund dieser Fragen und in Analogie zu den kamertechnischen Taktiken von Zoom und Schwenk schlugen wir für das Symposium die analytische Unterscheidung dreier verschiedener Arten vor, wie Dokumentarfilme ihre Gegenstände und Figuren anvisieren und visualisieren. Diese Filmtypen sind grundsätzlich miteinander verwoben und können in unterschiedlicher Gewichtung auch in *einem* Film vorkommen, wie man später in den einzelnen Analysen sehen wird:

- Weitwinkelfilme



- Teleobjektivfilme



- Spiegel-/Selbstbespiegelungsfilme



- Weitwinkelfilme erfassen ihren Gegenstand durch eine Makroperspektive. Sie nehmen größere, mitunter globale, weltpolitische Zusammenhänge oder Geschichtsverläufe in den Blick. Teilweise platzieren sie ihr Geschehen ‚in der Fremde‘, im ‚Exotischen‘. Sie analysieren umfassendere Strukturen und Systeme, versuchen Zusammenhänge sichtbar zu machen. Ihre distanzierte Perspektive gilt es dabei ebenso zu reflektieren wie den strukturell bedingten ‚eurozentristischen‘ Blickpunkt. Neben den oben genannten Filmen von Geyrhalter, Glawogger, Sauper oder Wagenhofer und anders als diese verkörpern folgende Filme besagte Kategorie in unterschiedlicher Gewichtung: Markus Wailands *HERE TO STAY – RASSISMUS IN WIEN* (2008), Anja Salomonowitz’ *KURZ DAVOR IST ES PASSIERT* (2006) und Martin Baers *BEFREIEN SIE AFRIKA!* (1998).
- Teleobjektivfilme nähern sich ihrem Gegenstand in Form von konkret erfahrbaren Zugängen. Hierzu gehen sie in ihrer Fokussierung mehr von Subjekten, Schicksalen und individuellen AkteurInnen oder eingrenzba- ren Phänomenen aus. Sie erzielen Politisierung über die Ausleuchtung singulärer Protagonistinnen und Protagonisten, die in der Rezeption zu Trägern von Sympathie, Empathie und Emotionalität werden. Über die Darstellung ihrer Erfahrungswelten verweisen Teleobjektivfilme auf die sie umgebenden gesellschaftlichen und politischen Dimensionen. Grundsätzlich besteht jedoch eine Differenz zwischen Filmmachendem und verfilmtem Gegenstand – wie ein Blick etwa auf Andreas Fischers *CONTERGAN – DIE ELTERN* (2003) oder auf Judith Keils und Antje Kruskas *DER GLANZ VON BERLIN* (2002) deutlich macht, letzterer wird im Band auch besprochen.
- Spiegel- oder Selbstbespiegelungsfilme stellen die Distanz zwischen filmendem Subjekt und gefilmtem Charakter zur Disposition. Es handelt sich zum einen um Filme, in denen die/der Filmschaffende sich selbst, eigene Erfahrungen und Umfeldler reflektierend in den Mittelpunkt setzt: Sie/Er untersucht ihre/seine Familie, Umgebung oder nationale Verortung, um im „Mikrokosmos“ letztlich etwas über sich selbst, ihre/seine Geschichte oder Positionierung herauszufinden. Zum anderen sind es Filme, in denen konkurrierende Wahrnehmungen und Blickrichtungen, Selbst- und Fremdwahrnehmung aufgegriffen, thematisiert oder dekonstruiert werden. Mitunter trägt ihre/seine Autorenschaft essayistische, autobiografische oder diary-artige Züge. Dies trifft auf Arash T. Riahis Film *EXILE FAMILY MOVIE* (1994–2006) und Elisabeth Scharangs Dokumentation *TINTENFISCHALARM* (2006) zu.

Der Sammelband *Zooming In and Out* nähert sich der Frage, wie sich einzelne Dokumentarfilme innerhalb des Spannungsfeldes dieser drei vorläufigen Typisierungen verorten lassen, in verschiedenen Tandemkonstellationen an: DokumentarfilmtheoretikerInnen und Dokumentarfilmmachende besetzen jeweils ein doppel- oder dreisitziges Gefährt. Die am Band beteiligten TheoretikerInnen reagieren auf ausgewählte Dokumentarfilme oder Szenen

aus Dokumentationen ihrer Beifahrer, sprich ausgewählter FilmemacherInnen. In Detailanalysen untersuchen sie, wie dokumentarfilmische Strategien und Effekte des ‚Politischen‘ konkret entstehen. Bei den Filmanalysen wird viel Wert auf genaue Szenenanalysen gelegt, die von einer entsprechenden Anzahl an Schwarz-Weiß-Abbildungen flankiert werden. Dabei reicht die Art der Darstellung von film- und genretheoretischen Texten, über filmanalytische und manifestähnliche Texte, über Transkriptionen von Gesprächen aus dem vorangegangenen Symposium, bis hin zu Interviews und Gedichten. Dabei soll die Sinnhaftigkeit und Brauchbarkeit der Beschreibungskategorie des ‚Politischen‘ auf immer neue Weise überprüft werden.

Tandem

Das Motiv des Tandems impliziert zwei Personen – in diesem Fall sind es FilmtheoretikerInnen und Dokumentarfilmschaffende – die sich gemeinsam auf ein Fahrrad setzen und in die Pedale treten. Sie ziehen an einem Strang oder besser gesagt an demselben Kettenzug, der Fahrradkette. Im vorliegenden Band sitzen Personen zusammen auf einem Rad, die sich ansonsten nur begegnen, indem sie voneinander Rezensionen und theoretische Texte lesen oder Filmbilder rezipieren.

Ein Tandemfahrrad ist ein doppelsitziges Gefährt auf dem zwei oder mehr Personen hintereinander platznehmen können – schon Ende des 19. Jahrhunderts hatten solche Fahrräder, Stahlrösser, eine Hochphase.² Die Lenkende wird als *Kapitän* oder *Pilot*, ihr ebenfalls pedalierender, jedoch nicht lenkender Gefährte auf dem hinteren Sitz wird als *Stoker* oder *Navigator* (aus dem Englischen mit *Heizer* übersetzt) bezeichnet. Jede und jeder, die/der schon einmal die vergnügliche Erfahrung gemacht hat, mit einem Tandem zu fahren, weiß: Kommunikation und Koordination sind Grundvoraussetzungen für eine gelungene und beschwingte Fahrt – vor allem beim Auf- und Absteigen sowie beim Anfahren. Das Positive an einem Tandem-Vehikel ist, dass es bei gleichem Windwiderstand und weniger als verzweifachtem Gewicht die doppelte Pedalkraft eines Singlefahrrads besitzt. Auf flacher Strecke oder bergab lässt sich folglich eine höhere Geschwindigkeit als mit einem herkömmlichen Fahrrad erreichen. Die Fortbewegung durch zyklische Tretkurbelbewegung erfordert also weniger Anstrengung: Einer der Fahrer kann sich zeitweilig erholen. Tandemgefahrten mit unterschiedlicher Leistungsfähigkeit können gemeinsame Strecken besser bewältigen. Das Schöne ist: Jenseits der Frage, wie viel Kraft jede Fahrerin und jeder Fahrer einsetzt, kommen beide immer zugleich ans Ziel.

Ein populärer Song, der 1892 von Harry Dacre komponiert wurde, „Daisy Bell (Bicycle Built for Two)“, kündigt von den erotischen Verheißun-

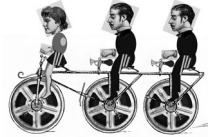
2 Mehr zu Geschichte und Kulturtechnik des Radfahrens, auch als philosophische Tätigkeit verstanden, bei Klose, Alexander: Rasende Flaneure. Eine Wahrnehmungsgeschichte des Fahrradfahrens. Münster: LIT-Verlag 2003.

gen des Tandem-Fahrens, verbunden mit einem andauernden Gerangel, wer die Führung übernimmt. Hier ein paar Ausschnitte aus dem lyrischen Text:

Daisy, Daisy, give me your answer, do,
 I'm half crazy all for the love of you.
 [...] you'd look sweet upon the seat
 Of a bicycle built for two.
 We will go tandem as man and wife,
 Daisy, Daisy,
 Ped'ling away down the road of life,
 [...]
 You'll take the lead on each trip we take.
 Then if I don't do well
 I will permit you to use the brake,
 beautiful Daisy Bell.

Diesem romantischen Zitat lässt sich eine Beobachtung Alexander Kloses über das vertraute Sport- und Verkehrsgerät Fahrrad entgegenhalten. In Anschluss an seine mehrmonatigen philosophischen Radtouren zu Beginn des 21. Jahrhunderts erblickt Klose im Fahrrad nicht nur ein „Gründungsmitglied der technischen Moderne“, sondern auch den „ersten Kristallisationspunkt selbst bewegten Denkens“. Klose resümiert: „Beim Radfahren ist man sich selbst der schlimmste Feind. Vielleicht führt die permanente Kreisbewegung der Beine dazu, dass auch die Gedanken im Kopf kreisen.“³

Diese Frage bedrückt umso mehr und wird gar komplexer, führt man sich vor Augen, dass Tandems nicht immer nur für zwei Personen konzipiert sind. In der ‚bi-cyclischen‘ Realität und im vorliegenden Band gibt es auch sogenannte Tridems, ‚Tripletts‘ oder ‚Dreischnells‘ mit je drei FahrerInnen:

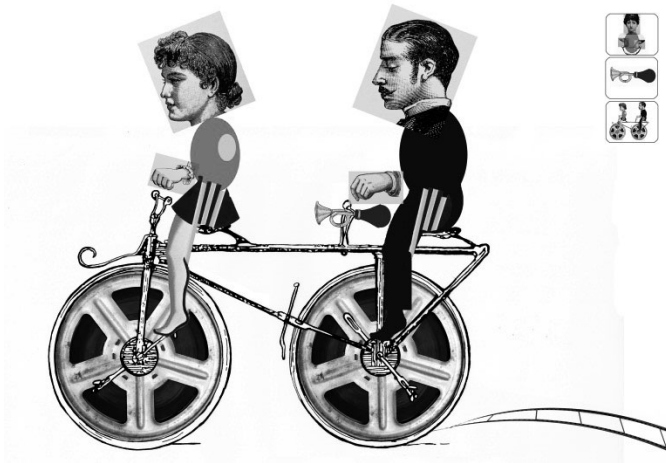


Die Anzahl der Pedalisteninnen und Pedalisten ist auch noch potenzierbar. Ein Gegenprogramm hierzu bildet das singularitätsfördernde Einrad, das in diesem Band ebenfalls mehrfach losfährt.



Und jetzt geht es gleich los ...

- 3 Klose, Alexander: Rasende Flaneure, S. 130. Siehe außerdem ders.: „Kaleidoskopisch – Das Fahrrad um 1900 als optische Apparatur und Medium einer neuen, technisch gestützten Wahrnehmung“, in: Grüneberg, Patrick/Antje Stache (Hg.): Fahrrad – Person – Organismus. Zur Konstruktion menschlicher Körperlichkeit. Berlin: Peter Lang 2008, S. 21–32.



Übersicht über Beiträge

Neben historisierenden Perspektiven fokussiert dieser Band auf neuere Entwicklungen in der dokumentarfilmischen Darstellung von im weitesten Sinne ‚politischen‘ Szenarien oder in der Genese ‚politischer‘ Effekte – seien sie im Mikrobereich der Familie, in einer Institution, auf staatlicher oder globaler Ebene angesiedelt.

Die ersten beiden Tandemfahrten sind unter die Überschrift „Selbstreflexivität und Sichtbarmachung“ gestellt. In einem offenen Gespräch befragt die Soziologin und Kulturwissenschaftlerin **Anette Baldauf** die Filmemacherin und Radiomoderatorin **Katharina Weingartner**. Die beiden Tandemgefährtinnen sprechen über Sozialvoyeurismus und die Frage von Selbstreflexivität in der eigenen Filmproduktion und, nicht zuletzt, im neueren, von Männern dominierten österreichischen Dokumentarfilm. Entlang misogynen und exotischer Spuren in Dokumentationen von Michael Glawogger, Ulrich Seidl, Hubert Sauper und Götz Spielmann, die das Thema ‚Prostitution‘ entweder nur streifen oder schillernd ausgestalten, exemplifizieren Baldauf und Weingartner ihre Thesen. Weingartner setzt der als übergreifig und distanzlos identifizierten Art, wie in den genannten Dokumentarfilmen ‚Frauen‘, ‚Weiblichkeit‘ in Verbindung mit ‚Prostitution‘ dargestellt werden, eine selbstreflexive und selbstkritische Filmweise entgegen, die sie anhand von Beispielen aus frühen und aktuellen eigenen Dokumentationen ausführt.

Das nächste Tandem besetzen ebenfalls zwei DokumentarfilmemacherInnen. Unter dem Stichwort „Migration zu sehen geben“ zeigt die Filmemacherin und Kulturwissenschaftlerin **Marietta Kesting**, mithilfe welcher Strategien in südafrikanischen Kontexten, innerafrikanische Migration und mit ihr zusammenhängende Problematiken (ver)filmbar sind. Dabei reflektiert Kesting feinsinnig die Problematik ‚konstruierter Sichtbarkeit‘ von Migran-

tInnen im südafrikanischen Raum. Besonders herausgestellt werden in ihrem Beitrag experimentelle Ansätze innerhalb des dokumentarischen Schaffens, welche sich von den traditionellen Zugangsweisen loszulösen versuchen, um einen neuen Blick auf festgeschriebene nationale Identitätskonstruktionen zu generieren.

Markus Wailand zeigt anhand von Ausschnitten aus seiner filmischen Intervention *HERE TO STAY – RASSISMUS IN WIEN* (2008), wie sich Rassismus, Fremdenfeindlichkeit und Migration in Wien in konkreten Alltagssituationen und auf politischer Ebene manifestieren. Als Ausgangspunkt für seinen Film dienten ihm rassistische Schmierereien an Hauswänden, die dem Film zufolge von Wiener Bürgerinnen und Bürgern regelmäßig ‚übersehen‘ würden. Im Prozess des Films führen sie Wailand bis hin zur österreichischen Asylpolitik sowie kritikwürdigen Repräsentationspolitiken wie die des Wiener Kaffeehauses, Feinkostladens und ehemaligen Kolonialwarenhandels Julius Meinl.

Mit „Rückblicken und Aktualität“ befassen sich die nächsten beiden Einträge. Vor dem Hintergrund eines Abrisses über kritische Politikbegriffe der Avantgarde seit den 1960er-Jahren etabliert **Eva Hohenberger** in Abgrenzung hierzu den Begriff des „neueren österreichischen Formalismus“, verkörpert etwa von Nikolaus Geyrhalter, Michael Glawogger oder Anja Salomonowitz. Dabei verfolgt sie Debatten darüber, was jeweils als ‚politischer Dokumentarfilm‘ galt. Hohenberger zeichnet zwei Strömungen nach, auf die sich die Auseinandersetzung bis heute herunterbrechen ließe: die der Avantgarden, die versuchen, diese Frage über die Form zu beantworten und die eines (bürgerlichen) Staatsverständnisses, das das Prädikat ‚politisch‘ über seinen Effekt auf die Öffentlichkeit ableitet – in Form der Fiktion einer Teilhabe. Hohenberger zeigt Fallstricke, sowohl eines ‚Denkens von der Politik her‘ wie auch des ‚Denkens von der Avantgarde her‘, auf. Im ersteren Fall besteht dieser in einer Entdifferenzierung politischer Inhalte und Aussagen, im zweiten in einem Kurzschluss. Dieser suggeriert, mit der Veränderung der Form stelle sich automatisch auch eine Veränderung der ‚realen‘ (Herrschafts-)Verhältnisse ein. Politische Ästhetik lässt sich Hohenberger zufolge entlang verschiedener Ebenen analysieren: ihrer Positionierung zu Themen der Teilhabe (am Gemeinsamen), Sicht- und Sagbarkeit, Subjektivierungsformen sowie der Hierarchie von Rederechten und Handlungsmöglichkeiten.

Peter Zimmermann unternimmt in seinem Beitrag über die deutsche Geschichte des dokumentarischen Portraitfilms einen kurvenreichen Streifzug, der von den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte mit ihren Historikerportraits über die kritischen Arbeiterportraits der 1960er-Jahre bis hin zu rezenten Filmbeispielen im Stil von Judith Keils und Antje Kruskas *DER GLANZ VON BERLIN* (2003) oder *DANCING WITH MYSELF* (2005) führt. Beide Filme sind Gruppenportraits über ‚kleine Heldinnen und Helden‘, die auf höchst unterschiedliche Weise mit ihrer Profession, ihren Schicksalen,

Träumen und Leidenschaften umgehen. Seit den 1980er-Jahren zeichnet sich laut Zimmermann eine Verschiebung in der dokumentarischen Darstellung exemplarischer Lebensläufe hin zu dem Ideal ‚subjektiver Authentizität‘ ab. Letzteres werde beispielsweise von Alexander Kluge in den 1970er-Jahren noch ganz anders adressiert als in den 1990er- und 2000er-Jahren etwa von Ulrich Seidl mit seinem realsatirischen Blick in die Privat- und Intimsphären von extrem antiheldischen Bürgerinnen und Bürgern.

Die nächsten Fahrradfahrer können mit „Essayismus, Emanzipation und Emphase“ überschrieben werden. Auf dem Einrad sitzend präsentiert **Georg Seeßlen** einen Essay über dokumentarfilmischen Essayismus. Er setzt historisierenden Definitionen des ‚Politischen‘ in Dokumentationen eine dynamische, produktive Geste des ‚politischen‘ Dokumentarfilms entgegen. Politisches Filmen solle – in Anlehnung an das Modell der freien Rede aus der griechischen Antike – von Qualitäten wie Angstfreiheit und Unabhängigkeit des Filmemachenden sowie struktureller Offenheit gekennzeichnet sein. Seeßlen propagiert Essayismus, der diese Tradition atmet, in seiner Offenheit als überaus wirkungsvolle Strategie filmisch-politischer Intervention.

Der Kulturwissenschaftler **Christian Schulte** fasst das ‚Politische‘ als ein poetologisches Programm auf, das sich als Effekt im Rezeptionsprozess, beispielsweise von Dokumentarfilmessays Alexander Kluges, herstellt. Mit Oskar Negt und Kluge charakterisiert er das ‚Politische‘ in Dokumentarfilmen als verbunden mit der Frage des „Intensitätsgrad[es] der Gefühle“. Das Nichtverfilmte kritisiere das Verfilmte; das nicht sichtbare Außerfilmische provoziere letztlich auch die Ebene der Selbstreflexion des Filmbildes. Schulte zufolge gelingt es Kluge, gerade aus (auto-)biografischen Näheverhältnissen, aus persönlichen Potenzialen, Sinn für ‚Fremdes‘ zu entwickeln. Motive der eigenen Lebensgeschichte könnten durch den Umweg über Geschichte besser ‚durchschaut‘ werden. (Wiedererkennbare) private Erfahrungen könnten als Navigationshilfe zur Orientierung in Geschichtsverläufen dienen. Schulte führt vor, wie Kluges ausgefeiltes Montageprinzip und andere seiner filmischen Mittel dazu beitragen, Chiffren für Leerstellen zu kreieren, in denen sich das Nichtzeigbare sowie Realitätslücken spiegeln.

Ascan Breuer schreibt über den Zweifel und das Problem des ‚Wahrheitlichkeits‘-Effekts im Dokumentarischen, der die Illusion, es werde eine authentische Abbildung rezipiert, hervorruft. In Anschluss an eine Auseinandersetzung mit von Breuer re-collagierten Theoriefragmenten von Michel Foucault, Jacques Lacan und Niklas Luhmann entwirft der Dokumentarfilmemacher seinen Begriff einer *dubious documentary*. Flankiert von Filmstills aus seinem filmischen Œuvre, im Besondern aus seinen Dokumentarfilmessays *FORST* (2002) und *PARADISE LATER* (2010), philosophiert Breuer über besondere ästhetische Darstellungstechniken und deren (wahrnehmungs-)politische Funktionen und Implikationen.

Die nächsten beiden Tandemfahrten befassen sich mit Fragen von „Re-Inszenierung und Verfremdung von Geschichte(n)“. Entlang autobiografischer Fragmente erzählt Peter Kerekes über die Entstehungshintergründe seiner Filme: *MORYTATS AND LEGENDS OF LADOMIROVÁ* (1998), *66 SEASONS* (2003) und *COOKING HISTORY* (2009).⁴ In Bezug auf letzteren gewährt der slowakische Filmemacher einen intimen Einblick in die Herausforderung, in einem Film Kochkunst in Verbindung mit einer Revision von Kriegsgeschichte(n) darzustellen. In *COOKING HISTORY* wird europäische Geschichte in einer Weise (neu) erzählt, die klar macht: Nicht nur Liebe, sondern auch Krieg geht durch den Magen. Anhand zahlreicher Filmszenen demonstriert Kerekes in seinem Beitrag, wie sich kulinarische Reisen mit der Reise ins Unbewusste von Erinnerungslandschaften und offizieller Geschichtserzählung verbinden lassen. Internationale Armeeköche und -köchinnen erzählen von historischen Kriegssituationen wie der russischen Invasion in Ungarn, dem Prager Frühling, Zweiten Weltkrieg, Algerienkrieg und dem Jugoslawienkrieg. Durch Re-Enactments vergangener Kochsituationen in diversen Feldküchen sowie eingespieltes Archivmaterial wird Geschichte vergegenwärtigt und Erinnerung neukonfiguriert.

Der Filmhistoriker und Leiter des Studienzentrums des Filmarchiv Austria, **Thomas Ballhausen**, befasst sich in seinem Beitrag mit dem Kurzfilm *IM MUSEUM* (1993) von Werner Kofler. Dabei stehen Fragen des filmischen Raums und des Archivs als Denksystem im Mittelpunkt. Ballhausen eruiert unter Einbeziehung eines Exkurses zu Alain Resnais' *NUIT ET BROUILLARD* (1955), wie die Shoah hier filmisch verhandelt wird, indem sie – durch Auslassungen – gerade nicht als wirtschaftlich und politisch verwertbar und konsumierbares Bild inszeniert wird. Ballhausen erblickt in Koflers Film ein gelungenes Beispiel für eine künstlerische Dokumentation, die sich der immer schon vorcodierten Bilderflut sowie zur Konvention erstarrten narrativen Praxen in Bezug auf die Repräsentation der Shoah verweigert.

Im Gespann mit Anja Salomonowitz untersucht **Volker Wortmann** mediale Strategien, mithilfe derer das ‚Politische‘ unter anderem in Filmen von Romuald Karmakar, Salomonowitz und Andres Veiel erzeugt wird. Alle erwähnten Filmemachenden eint, dass ihre Filme von Bildern der Abwesenheit getragen werden. Besonders viel Raum widmet Wortmann seiner Tandempartnerin selbst und ihrem Film *KURZ DAVOR IST ES PASSIERT* (2006). Entlang konkreter Filmausschnitte sowie den Filmfiguren und ihrer Verknüpfung mit außerfilmischen Elementen spürt Wortmann den imaginären Untiefen der formalistischen Strenge ihres Films nach. In *KURZ DAVOR IST ES PASSIERT* erzählen die nacheinander vorgestellten ProtagonistInnen, Zöllner, Diplomatin, Barkellner und Nachbarin, nicht ihre eigenen Geschichten, sondern sprechen Texte oder Textkompilationen, die aus Interviews mit beim

4 <http://www.cookinghistory.net/> (Zugriff 10. 1. 2013).

Frauenhandel ‚verschleppten‘ Frauen zusammengestellt wurden – diese tauchen im Film selbst gar nicht auf. So evozieren die im Film auf der Bildebene abwesenden, von Salomonowitz jedoch akustisch punktgenau porträtierten ‚verschleppten‘ Frauen vielfältige Bilder in der Fantasie der Zuschauenden.

Im Anschluss an diesen Beitrag erklärt **Anja Salomonowitz** selbst die Produktions- und Funktionsweise ihrer Dokumentation *KURZ DAVOR IST ES PASSIERT*. Es wird klar, wie Thematik, Figurenführung, Raumkonzept und die akustische Ebene der Stimmen der bildlich abwesenden Frauen in diesem Film auf eine Weise ineinanderwirken, dass ein besonderer Effekt des ‚Politischen‘ hervortritt. Dieser verfremdet gewohnte Sichtweisen auf das Thema des globalen Phänomens des Frauenhandels, der durch eine ungeliebte und löchrige Gesetzeslage überhaupt erst ermöglicht werde.

„Zwischen De-Marginalisierung und Empowerment“ bewegen sich die zwei sodann startenden Tandems. Eingespannt in ein Tandem mit der österreichischen Radiomoderatorin und Filmemacherin Elisabeth Scharang, beschäftigt sich **Dan Christian Ghattas** mit dem komplexen Phänomen der ‚Intersexualität‘. Dessen starre medizinische und gesellschaftliche Wahrnehmung und ‚Behandlung‘ haben in den letzten Jahrzehnten zunehmend kritische politische Aufmerksamkeit erfahren. Ghattas zeigt, wie subjektivistische Standpunkte dieser ‚anderen‘ Geschlechtsidentität in *einem* Diskursfeld mit rigiden biowissenschaftlichen, medizinischen Auffassungen streiten. **Elisabeth Scharang** porträtierte in den Jahren vor Erscheinen des Films *TINTENFISCHALARM* (2006), als eine der ersten FilmemacherInnen zu diesem Thema, eine intersexuelle Person; sie begleitete die psychisch-physischen Wandlungen ihrer Hauptfigur Alexi, später: Jürgen Alex, über mehrere Jahre filmisch. Diese wandelte über den Verlauf des Films hinweg ihre/ seine Geschlechtsidentität von einer in der Kindheit durch Genitaloperation hergestellten, physisch penetrierbaren ‚Weiblichkeit‘ hin zu einer ‚dominant männlichen‘ Geschlechterperformance. Im hier abgedruckten Gespräch erzählt Scharang von ihren konkreten Erfahrungen mit Alexi: vom ersten Kennenlernen in ihrer Radiosendung, über gemeinsame Reisen zu (aktivistischen) Orten fortschrittlicher intersexueller Politik bis hin zu Alex’ teilweiser geschlechtlicher (Rück-)Verwandlung in eine eher ‚männlich‘ orientierte Geschlechtlichkeit. Die filmische Begegnung, bei der Scharang als Fragende und Filmemacherin auch selbst mit ins Bild tritt, illustriert das Ineinandergreifen der privaten und politischen Seite der fragilen Frage von Selbst- und Fremdwahrnehmung von Geschlechtsidentität auf dramatische Weise.

Als Tridem sind die nächsten drei Beitragenden formiert: **Julia T. S. Binter** untersucht Dokumentarfilmstrategien in Verbindung mit Migration und dem Diasporischen – konkretisiert anhand der filmischen Darstellung der Geschichte(n) iranischer MigrantInnen. Im Verbund mit anderen Differenz kreierenden Taktiken wie Gender Studies und Postcolonial-Debatten identifiziert Binter die Darstellung von Migration in Arash T. Riahis Film

EXILE FAMILY MOVIE (1994–2006) als gelungenes Beispiel für einen spielerischen Umgang mit Autobiografie, Klischeesierungen und Identitätsfragen. **Arash T. Riahi** unternimmt, passend hierzu, eine Bilderreise durch seinen Film EXILE FAMILY MOVIE (1994–2006). Er stellt heraus, mit welch komplizierten Identitätsfindungsprozessen das Dasein in einer migrierten iranischen Familie und das Dasein als migriertes Einzelsubjekt behaftet sind. Anstatt bei dieser Beobachtung stehenzubleiben, unternimmt er in seiner preisgekrönten Dokumentation eine von Humor und geistiger Flexibilität getragene Reise hin zur eigenen Geschichte und über diese hinaus. Riahi versteht seinen Film als „politische Waffe“, mithilfe derer er zum einen das Bild von MigrantInnen verändern, zum anderem innerhalb der diasporischen Community eine reflexive Auseinandersetzung mit Fluchterfahrung anregen will.

Nina Kusturica gibt in ihrem Beitrag sowohl zahlreiche visuelle als auch reflektierende Einblicke in den Produktionsprozess ihrer jüngsten Dokumentation LITTLE ALIEN (2009). In dieser widmet sie sich den Themen Asyl und Flucht und geht zugleich mehreren Einzelschicksalen minderjähriger, unbegleiteter Asylsuchender nach, die sie und ihre Filmcrew bis an die Grenzen von Europa führen. In ihren Ausführungen verwebt sie ihren ganz persönlichen Zugang zu ihrem filmischen Schaffen mit teilweise erst während des Filmdrehs spontan auftauchenden Problematiken. Auf der Suche nach einer filmischen Sprache stellt sie sich unter anderem die Frage nach der notwendigen Nähe und Distanz zu ihren jeweiligen ProtagonistInnen. Mit Überlegungen zu sowohl ‚realen‘ als auch abstrakten, symbolischen Grenzen findet ihr Beitrag auf poetische und zugleich aktivistische Weise seinen Abschluss.

Das Schlusslicht des Tandem-Reigens bilden zwei der Herausgeberinnen, Aylin Basaran und Klaudija Sabo. Die letzte Tandemfahrt wird von ihnen unter dem Motto „Geschichtsblicke und Neucollagierung“ bestritten und durch ein Interview mit einem der behandelten Filmemacher – als drittem Mitfahrer oder blindem Passagier – ergänzt. **Klaudija Sabo** widmet sich in ihrem Beitrag dem halb fiktiven, halb dokumentarischen Film TITO AMONG THE SERBS FOR THE SECOND TIME (1994) von Želimir Žilnik, der den verstorbenen Josip Broz Tito über ein Double wiederauferstehen und durch die Straßen Belgrads flanieren lässt. Dabei wird die ehemals jugoslawische Bevölkerung mit ihrer weitestgehend unaufgearbeiteten jüngsten Vergangenheit und zugleich mit der Gegenwart des von Slobodan Milošević geführten Regimes konfrontiert. Sabo erläutert, wie hier die Grenzen des Dokumentarischen ausgelotet und filmästhetische Taktiken neu verhandelt werden, um eine große Bandbreite an Blickpunkten auf die komplexen Transformationsprozesse zu verschaffen, die sich innerhalb der serbischen Gemeinschaft vollziehen.

Aylin Basaran untersucht, wie ‚audiovisuelle Artefakte‘ aus Alltag und Archiven in BEFREIEN SIE AFRIKA! (1998) von Martin Baer in einer Weise

montiert werden, die Einblicke ins kollektive Gedächtnis bietet, in dem sich wiederum das deutsche Afrikabild der 1930er- bis in die 1990er-Jahre spiegelt. Dabei untersucht Basaran verschiedene Montagestrategien, die es erlauben, ohne Kommentar und zusätzliches Filmmaterial kritisch Stellung zu beziehen. Dies geschieht, indem Kontinuitäten und Zusammenhänge herausgearbeitet werden oder die verschiedenen problematischen filmischen Quellen gegenseitig ihre Widersprüchlichkeit und Konstruiertheit offenlegen. Basaran zeigt auf, wie der Gegenstand des Films und seine Form miteinander verknüpft werden. Der Film funktioniert in seiner beabsichtigten historischen Ungenauigkeit und Assoziativität selbst wie ein kulturell vermitteltes Gedächtnis und ‚Wissen‘ und führt deren Wirkmächtigkeit damit vor.

Es folgt ein Interview mit **Martin Baer**, dem Filmemacher von *BEFREIEN SIE AFRIKA!*, welches Einblicke in den Entstehungsprozess des Films bietet. Baer berichtet von seiner besonderen Vorgehensweise – in Abgrenzung zu gängigeren dokumentarischen Repräsentationen von Afrika – und schildert den Prozess der Auswahl der verwendeten Ausschnitte und ihrer Montage. Es geht um Fragen zur Rezeption des Films, zur Repräsentation und zu politischen Interessen sowie zur Rolle des Filmemachers selbst. Letztere reflektiert Baer auch anhand seiner weiteren Filme *EINE KOPFJAGD* (2001), *WEISSE GEISTER* (2004) und *KINSHASA SYMPHONY* (2010).

Wie aus diesen Teaser-Abstracts ersichtlich wird, bindet sich der vorliegende Tagungsband an keinen konzisen Politikbegriff und generiert auch keinen. Stattdessen macht er die Frage nach dem ‚Politischen‘ in Dokumentarfilmen als vielarmiges Gebilde sichtbar, das sich – je nach Projekt, Voreinstellung und Agency der/des Filmemachenden, je nach kulturellem und politischem Kontext, je nach Zeitphase und diskursiver Einbettung, je nach Produktionsbedingungen – höchst unterschiedlich darstellen kann. Der Band *Zooming In and Out* sucht zu betonen, auf welcher unterschiedlichen Weise praktische FilmarbeiterInnen und wissenschaftliche Dokumentarfilm-Analysierende sich dieser komplexen Frage nähern können, ohne dass freilich eine präzise Antwort in Sicht wäre. In der vorliegenden Textkompilation scheint eine Vielzahl von Visualisierungen des ‚Politischen‘ in und durch deutschsprachige Dokumentarfilme auf, wobei eines klar zu sein scheint: Das ‚Politische‘ wird kontext-, personen- und diskursabhängig produziert; es ist nur in Teilen planbar oder evozierbar. Ein großer Teil seiner Präsenz und Wirksamkeit entsteht erst auf der Rezeptionsebene und in immer neuen Ausdeutungen seiner Spielarten, Erscheinungsformen und Wandlungsprozesse. Jeder Schritt (und jedes Innehalten) des dokumentarischen Films und der Filmrezeption werden von der Frage des ‚Politischen‘ berührt und begleitet.

Danksagung

Die stringente und rasche Produktion des Sammelbandes verdankt sich der Mithilfe und dem Mitdenken zahlreicher Menschen. Zunächst möchten wir den Autorinnen und Autoren sowie Filmemacherinnen und Filmemachern danken, die ihre Beiträge so zeitnah, verlässlich und in solch guter Verfassung eingereicht haben. Nicht zuletzt durch das Freigeben der Filmstills, die zu einem großen Teil aus den Dokumentationen der involvierten FilmemacherInnen selbst stammen, konnten in den einzelnen Beiträgen interessante Bild-Text-Collagen entstehen, die über enge Darstellungsgrenzen akademischer Texte hinausgehen.

Astrid Istratescu danken wir herzlich für ihre schnelle und gewissenhafte Transkription der Tandem-Gespräche von der Wiener Mai-Tagung *Zooming In and Out*.

Christopher Anderson danken wir für das englischsprachige Lektorat.

In Martin Birkner und Michael Baiculescu von der Reihe *kritik & utopie* des Mandelbaum Verlags haben wir offene und kooperative Verlagspartner gefunden.

Nicht zuletzt danken wir unseren SponsorInnen. Ohne ihre finanziellen Gaben hätte der vorliegende Band nicht in dieser Form entstehen können.

Anmerkung zu Abbildungen

Die Bildrechte verbleiben bei ihren Eigentümern. Die Filmstills und Abbildungen werden als wissenschaftliche Zitate aufgefasst, die wesentlicher Teil des jeweiligen Argumentationsverlaufs sind.