

# **Erzählen und Selbstreflexivität: Glawoggers Dokumentarfilme „Megacities“ und „Workingman’s Death“**

Magisterarbeit

vorgelegt von:

Fabian Kösters

## Hinweis zum Copyright:

Bis auf Weiteres liegt diese Arbeit unter den strikten gesetzlichen Urheberrechts-Bestimmungen vor. Alle genutzten Zitate, Bildausschnitte und Quellenangaben sind eindeutig gekennzeichnet und werden im Sinne des "fair use" für wissenschaftliche Arbeiten verwendet. Selbstverständlich darf – nach den üblichen Regelungen (Namensnennung, Angabe des genauen Titels inkl. Link zur Quelle, Datum der letzten Abfrage) – auch aus dem vorliegenden Text zitiert werden.

Ich bin auf der Suche nach einer geeigneten CreativeCommons-Lizenz oder ähnlichem. Eine Version, die unter dieser zu findenden Lizenz veröffentlicht werden soll, wird die hier vorliegende Version dann ersetzen.

22.3.2017

© Copyright by Fabian Kösters. All rights reserved.

## **Inhalt:**

1	Einleitung: Geschichten Erzählen als kulturelle Praxis .....	3
2	Narrativität im Dokumentarfilm.....	7
2.1	Diegese und diegetische Ebenen .....	12
2.2	Fokalisierung und Fokus .....	15
2.3	Faktizität und Fiktionalität .....	17
2.4	Selbstreflexivität und Metareflexivität im Dokumentarfilm.....	24
2.5	Motivation und Bedeutung.....	30
3	Die narrativen Dokumentarfilme Megacities und Workingman’s Death .....	34
3.1	Megacities .....	40
3.1.1	Bombay - Der Bioskop-Mann .....	42
3.1.2	Moskau – Für einen Silberrubel .....	46
3.1.3	New York – The Hustler .....	52
3.2	Workingman’s Death .....	58
3.2.1	Helden .....	62
3.2.2	Brüder.....	66
3.3	Filmmusik und Score .....	69
3.4	Ästhetisierung und Inszenierung im Kontext von Selbstreflexivität ....	73
4	Das Recht auf eine Seele – Identität und das kognitive Schema des Narrativen.....	78
5	Narration und Erinnerung: Denkmäler, Fotografien und Fotografien von Denkmälern .....	86
6	Ausblick .....	91
7	Fazit.....	95
8	Verwendete Literatur und Abbildungsnachweise .....	98

*I'll be your Mirror,  
Reflect what you are,  
In case you don't know.*

The Velvet Underground

## **1 Einleitung: Geschichten Erzählen als kulturelle Praxis**

„*Geschichten Erzählen*“ ist nicht erst seit dem Aufkommen von Blogs, Facebook und Youtube allgemein praktizierte kulturelle Praxis. Die Wiedergabe, Aufzeichnung und Bewertung von Erlebtem ist eine immer schon in allen Bildungs- und Gesellschaftsschichten angewandte Methode, etwas über die Welt zu lernen und sich selbst in der Welt zu verorten. Hierzu werden alle verfügbaren und praktikablen Werkzeuge, allgemein als Medien bezeichnet, genutzt. Die, gemessen an ihrem Forschungsobjekt noch sehr junge Narrationsforschung, beschäftigt sich innerhalb verschiedener Disziplinen mit eben diesem Geschichten Erzählen.

Aber nicht nur die Narrationsforschung beschäftigt sich mit diesem Thema, Geschichten Erzählen wird auch selbstreflexiv zum Inhalt narrativer Werke. Im Film *MEGACITIES* (1998)<sup>1</sup> des österreichischen Regisseurs Michael Glawogger ist diese narrative Ausrichtung deutlich zu erkennen. Ich erinnere mich daran, wie ich *MEGACITIES* zum ersten Mal im Kino sah: Da wurden Märchen erzählt und Lügengeschichten, Filme auf behelfsmäßigen Geräten vorgeführt und Comics gelesen. Neben all dem erzählten die Protagonisten von ihrer Lebensgeschichte. Im acht Jahre später erschienenen zweiten Dokumentarfilm Glawoggers, *WORKINGMAN'S DEATH* (2006)<sup>2</sup> ist dies ebenfalls ein prägendes Sujet. Dieser Film ist in vielerlei Hinsicht ein Werk, das an die verschwindende Schwerstarbeit erinnert – mit Fokus auf die Menschen, die sie verrichten und ihre Geschichten. Bereits mit *LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON* (1895)<sup>3</sup>, der als erster Film im eigentlichen Sinne des Mediums gilt, ist die Erwerbsarbeit als bestimmendes gesellschaftliches Thema der Moderne bereits im Titel erwähnt. Die Filme der Lumière-Brüder sind aus heutiger Sicht als Dokumentarfilme einzuordnen;

---

<sup>1</sup> *Megacities – 12 Geschichten vom Überleben* (Österreich 1998). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger [Die Zeitangaben beziehen sich auf die DVD-Fassung Edition "Der Standard" 2006].

<sup>2</sup> *Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert* (Österreich 2006). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger.

<sup>3</sup> *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (Frankreich 1895). Regie: Auguste Marie Louis Nicolas Lumière und Louis Jean Lumière.

dennoch sollte es knapp 30 Jahre dauern, bis John Grierson 1926<sup>4</sup>, zum ersten Mal von einem dokumentarischen Wert in Bezug auf einen Film spricht. Der Begriff sollte danach „*zunächst eine besondere Qualität des Authentischen unterstreichen, die keineswegs im Widerspruch zu erkennbar narrativen Überformungen der Wirklichkeit [...] stand*“<sup>5</sup>.

Narrative Elemente sind auch in Glawoggers Dokumentarfilmen ein charakteristisches Merkmal. Mit welchem Effekt diese eingesetzt werden, soll Thema der vorliegenden Arbeit sein. Insbesondere werde ich dabei das Phänomen der Selbstreflexivität und Metareferentialität berücksichtigen. In beiden Filmen wird der integrative Ansatz und die Fokussierung auf die Narration bereits in der Rahmung, also im Titel, deutlich. Im Falle der *MEGACITIES* wählt der Regisseur den Untertitel *12 GESCHICHTEN VOM ÜBERLEBEN* und weist damit gleich deutlich auf die Produkthaftigkeit seines Werkes hin. In *WORKINGMAN'S DEATH* lautet der Untertitel *5 BILDER ZUR ARBEIT IM 21. JAHRHUNDERT*, auch dies ein klares Zeichen für die Gemachtheit dessen, was wir als Publikum zu sehen bekommen, das Gemalte, Geformte, Ästhetisierte. In beiden Fällen finden sich schon in der Rahmung und den Untertiteln sogenannte Metareferenzen, das heißt Verweise auf ein Zeichensystem, welches auf einer anderen erzählerischen Ebene zu verorten ist. Diese Metareferenz ist markiert in der Bezeichnung der Episoden als *Geschichten* beziehungsweise *Bilder*. Diese Relationen, die Bezugnahmen unterschiedlicher Zeichensysteme (beispielsweise Film/Literatur) und unterschiedlicher Texte innerhalb desselben Zeichensystems (beispielsweise Film/Film) zueinander aufzuzeigen ist mein Anliegen. Dabei steht ebenfalls die Frage im Raum, welchen Effekt metareferentielle Verweise auf die Rezeption haben. Dem Aspekt der Selbstreflexivität als besondere Form der Metareferenz wird hierbei, da er in den genannten Werken ein charakteristisches Merkmal ist, besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Auf welche Weise wird Geschichten Erzählen selbst zum Thema der Geschichte, wie werden die Mediensysteme, die hierfür genutzt werden, repräsentiert?

---

<sup>4</sup> Vgl. Heinz-B. Heller: Dokumentarfilm. In: Reclams Sachlexikon des Films. Hrsg. von Thomas Koebner. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, 2007, S. 149.

<sup>5</sup> Heinz-B. Heller: Dokumentarfilm, S. 149.

Narrativität ist, dies ist schon an dem oben angeführten Zitat von Heller<sup>6</sup> deutlich erkennbar, kein ausschließlich auf fiktionale Texte beschränktes Phänomen. Der Dokumentarfilm kann und sollte also auch unter dem Aspekt der Narration untersucht werden. Narrativ ist jeder Text, jedes Medienprodukt, das eine Geschichte erzählt, die vom Publikum als solche erkannt und verstanden wird. Werner Wolf beschreibt diesen Vorgang präzise in seinem Aufsatz „*Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik*“:

Ich fasse also das Narrative (und damit auch den Akt seiner Realisierung, das Erzählen) als kulturell erworbenes und mental gespeichertes kognitives Schema im Sinne der *frame theory* auf, d.h. also als stereotypes verstehens-, kommunikations- und erwartungssteuerndes Konzeptensemble, das als solches medienunabhängig ist und gerade deshalb in verschiedenen Medien und Einzelwerken realisiert, aber auch als lebensweltliche Erfahrung angewandt werden kann.<sup>7</sup>

Die im Zitat erwähnte, aus der Verhaltensforschung stammende Frame Theory geht von einer willkürlichen Anwendbarkeit von Bezugsrahmen in Zusammenhang mit an ein Subjekt gerichteten Reizen aus. Je präziser jedoch der „passende“ Rahmen gewählt, beziehungsweise der implizierte Rahmen erkannt wird, desto effizienter gestaltet sich die Interaktion oder (wie in diesem Fall) die Kommunikationsübermittlung. Wenn beispielsweise das Publikum einen Film als Dokumentarfilm erkennt und den entsprechenden Bezugsrahmen auf die dargestellten Inhalte anwendet, so werden die Besucher den Kinosaal, unabhängig von der individuellen Bewertung des Gesehenen, eher mit einem Gefühl des Verständnisses verlassen, als wenn etwa irrtümlich der Bezugsrahmen „Science Fiction“ angewandt wurde. Zu noch größeren Irritationen kam es bekanntermaßen, als bei der Uraufführung des Hörspiels „*The War of the Worlds*“<sup>8</sup> der entgegengesetzte Fall auftrat, indem nämlich irrtümlich der Bezugsrahmen „dokumentarisch“ auf ein fiktionales Werk angewandt wurde. Hier muss jedoch angemerkt werden, dass die genauen Begleitumstände dieses „Irrtums“ bis heute nicht gänzlich aufgeklärt sind.

Metareferentialität und Selbstreflexivität sind insbesondere in der Literatur, aber auch in anderen Textsystemen häufig zu beobachtende Phänomene. Hierbei

---

<sup>6</sup> Vgl. Heinz-B. Heller: Dokumentarfilm, S. 149.

<sup>7</sup> Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Hrsg. von Ansgar und Vera Nünning. 1. Auflage. Trier: WVT, 2002, S. 28.

<sup>8</sup> Orson Welles: "The War of the Worlds". New York: CBS, 1938. [Hörspiel nach dem Roman von Herbert George Wells].

handelt es sich, vereinfacht ausgedrückt, beispielsweise um das „*Schreiben über das Schreiben*“, um die Thematisierung der eigenen Produktion durch den Produzenten im Produkt seines Schaffens, um den Spiegel im Spiegel oder das Bild im Bild. Dabei ist Selbstreflexivität nicht etwa eine Modeerscheinung der Postmoderne, sondern „*Rückbezüglichkeit in der Literatur gibt es [...] seit langer Zeit in allen Gattungen*“<sup>9</sup> und ich möchte hinzufügen auch in allen Medien. Für den Dokumentarfilm sei hier als Beispiel *DER MANN MIT DER KAMERA* (1929)<sup>10</sup> von Dziga Vertov genannt, gleichzeitig ein Hinweis auf die Möglichkeit der Selbstreflexion nicht-fiktional kodierter Medienprodukte wie beispielsweise des Dokumentarfilms.

Für die vorliegende Arbeit bietet sich folgende Gliederung an: Zunächst werde ich in einem kurzen, einleitenden Teil die theoretischen Grundlagen erläutern und mich dabei insbesondere auf das Themengebiet von Meta- und Selbstreflexivität konzentrieren. In einem zweiten Teil werde ich unter zu Hilfenahme dieser theoretischen Grundlagen die beiden Filme einer genaueren Betrachtung unterziehen. In einem dritten, abschließenden Teil werde ich die gewonnenen Erkenntnisse zusammenfassen und Rückschlüsse aus den Ergebnissen ziehen.

Von der differenzierten männlichen und weiblichen Schreibweise habe ich zugunsten der Lesbarkeit abgesehen und mich für die einheitliche männliche Schreibweise entschieden, welche jedoch in diesem Fall beide Geschlechter meint.

---

<sup>9</sup> Rolf Breuer: Rückbezüglichkeit in der Literatur: Am Beispiel der Romantrilogie von Samuel Becket. In: Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus. Hrsg. von Paul Watzlawick. Neuausgabe 1985, 5. Auflage. München: R. Piper & Co. Verlag, 1988, S. 139.

<sup>10</sup> Der Mann mit der Kamera (Человек с киноаппаратом) (UDSSR 1929). Drehbuch und Regie: Dziga Vertov.

## 2 Narrativität im Dokumentarfilm

Im Film „*MEGACITIES*“<sup>11</sup> von Michael Glawogger weist der Regisseur das Publikum bereits im Untertitel „*12 Geschichten vom Überleben*“ darauf hin, dass es ihm hier um das Erzählen von Geschichten geht. Dabei wird praktiziertes Geschichten Erzählen auch innerhalb des filmischen Universums der *MEGACITIES* auf vielfältige Art und Weise thematisiert. Die Rezeption von Erzählungen in diversen medialen Darstellungen ist ebenso Thema, wie die uralte Praxis der mündlichen Überlieferung, beispielsweise in Form von Liedern oder Fabeln. Auch im Film *WORKINGMAN'S DEATH* geht es in diversen Spielarten um das Erzählen von Geschichten. Hier aber tritt, in stärkerem Maße, als dies im ersten der beiden dokumentarischen Werke des Österreichers der Fall ist, noch die Ebene der „Geschichte“ im Sinne von Historie, von Geschichtlichkeit und Erinnern hinzu.

Das bekannteste und gleichzeitig initiative Werk für die neuere Forschung ist „*Die Erzählung*“<sup>12</sup> von Gérard Genette, welches grundsätzliche Begriffe der Narration definiert. Schon in der Einleitung zu „*Die Erzählung*“ bezieht sich Genette auf die Filmwissenschaft, dort heißt es zum Begriff der Diegese, der auch im weiteren Verlauf dieser Arbeit eine wichtige Rolle spielen wird:

Als eine Art Synonym [für ‚Geschichte‘] werde ich auch den Ausdruck Diegese benutzen, in dem Sinne wie er von den Theoretikern der kinematographischen Erzählung verwendet wird.<sup>13</sup>

Diese kurze Passage markiert exakt den Punkt, an welchem Filmwissenschaft und Narratologie zusammengeführt werden und ist zugleich ein Indiz für die medienübergreifende Anwendbarkeit der Narratologie. Den Begriff der Diegese werde ich im folgenden Kapitel 2.1. genauer erläutern.

Die hier demonstrierte intermediale Anwendbarkeit der Narratologie umfasst neben Literatur und Film alle Bereiche medialer Darstellungsformen. Neben dem mündlichen Erzählen wären hier das Drama, die Musik und sogar, wie Werner Wolf 2002 in seinem Aufsatz „*Das Problem der Narrativität in Literatur*,

---

<sup>11</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben.

<sup>12</sup> Gérard Genette: *Die Erzählung*. 2. Auflage. München: UTB, 1998.

<sup>13</sup> Gérard Genette: *Die Erzählung*, S. 16 [In der Fußnote].

*Bildender Kunst und Musik*“<sup>14</sup> zeigt, die bildende Kunst mit Malerei und Skulptur (wie zum Beispiel illustrierten Kirchenfenstern oder Denkmälern) zu nennen. So ist auch nicht von der Hand zu weisen, dass mit Zeichnungen, noch vor der Erfindung der Schrift, Geschichten und *Geschichte* medial festgehalten und weitergegeben wurden. Im Bild, im Comic, im Film kehrt das Narrative zum Visuellen zurück und kombiniert hier Visualität mit Literatur. Bei der Ergründung der Zusammenhänge und Wechselwirkungen zwischen verschiedenartigen Mediensystemen, beispielsweise Film und Literatur, auditive Medien und Malerei, ist auch das für den intermedialen Diskurs ausgearbeitete Instrumentarium an Begriffen und Definitionen bestens geeignet. Die tiefe Verwurzelung der kulturellen Praxis des Geschichten Erzählens in den Anfängen der Kultur und die bis heute unüberschaubar gewordene Ausdifferenzierung derselben in all ihren Spielarten zeigt, wie sehr es ein menschliches Bedürfnis ist, sich gegenseitig etwas zu erzählen. Mit einem direkt zu Beginn von *MEGACITIES* dem Film gewissermaßen als Motto vorangestellten Zitat von William T. Vollmann stellt Michael Glawogger dieses Bedürfnis auf eine Stufe mit den Grundbedürfnissen *Gesundheit, Bildung und Zuflucht*.

Es ist denkbar, daß im Leben der Armen, für die der Besitz von Gesundheit, Bildung, Zuflucht und Sicherheit nicht selbstverständlich sind, der Besitz einer Seele auch nicht selbstverständlich ist.

William T. Vollmann<sup>15</sup>

Narrativität und Dokumentation erscheinen zunächst als gegensätzlich, da es sich beim Erzählen einer Geschichte primär um eine der Fiktion zugeordnete Tätigkeit handelt. Dokumentation und Narration bilden jedoch kein Gegensatzpaar und schließen sich dementsprechend nicht aus. Dies ergibt sich schon aus dem Charakter des Dokumentarfilmes als einem zu konsumierenden Medienprodukt, welches neben anderem der Vermittlung von Faktenwissen und Hintergrundinformationen dient, gleichzeitig aber auch die Darstellung von moralischen Positionen und gesellschaftlichen Diskursen ermöglicht. Ansätze wie die des Direct Cinema, eine möglichst objektive Sicht auf die Dinge zu gewähren, und so den Dokumentcharakter des Gefilmten zu betonen und weitestgehend zu erhalten, scheiterten nicht zuletzt an der Tatsache, dass die Anwesenheit der Kamera notwendigerweise immer das Verhalten der Gefilmten verändert. Im

---

<sup>14</sup> Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik.

<sup>15</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben, 0h 02' 36".



Gegensatz zum Direct Cinema verwindet das oft damit verglichene *Cinema Verité* dagegen genau diese Anwesenheit der Kamera, um für das dokumentarische Werk Reaktionen zu provozieren.

Wo das Direct Cinema glaubte, die Funktion und die Präsenz der Filmkamera, vor der und vor allem auch *für* die immer auch gespielt wurde, minimieren zu können, da suchte das *Cinéma Verité* einen offensiven und reflektierten Umgang mit der Kamera beim Filmen.<sup>16</sup>

Hier deutet sich bereits an, dass dieser Versuch der Objektivierung in der Praxis letzten Endes zugunsten der „*Geschichte*“ gescheitert ist. Zu Recht ist die nicht-fiktionale Literatur, (und mit ihr der Dokumentarfilm), deswegen in der Definition von Narrativität mit eingeschlossen:

Das Narrative ist [...] ein kognitives Schema von relativer Konstanz, das auf lebensweltliche Erfahrung, vor allem aber auf menschliche Artefakte, und hier wiederum auf den makro- wie mikrotextuellen oder kompositionellen Bereich, applizierbar ist, und zwar ohne daß dabei apriorische Festlegungen hinsichtlich bestimmter Realisierungs- oder Vermittlungsmedien getroffen werden müssen.<sup>17</sup>

Leider widmet sich der Diskurs, trotz der oftmals anzutreffenden Betonung der umfassenden Anwendbarkeit der Erzähltheorie auch auf Werke, die der sogenannten *Non-fiction* zuzuordnen sind, allzu häufig in Ausschließlichkeit der fiktionalen Literatur. Hier aber soll es darum gehen, wie der Dokumentarfilm zur Geschichte wird. Wenn Wolf im oben stehenden Zitat von *Artefakten* spricht, so spricht er von *gemachten* Dingen. Die Behauptung, etwas sei fiktiv oder faktisch, kann nur auf solche Artefakte zutreffend sein. Ein Baum als solcher kann nicht fiktiv sein, denn er ist entweder, dann ist er faktisch vorhanden oder er ist nicht. So banal diese Feststellung auch sein mag, sie weist dennoch darauf hin, dass es sich bei einem Foto von einem Baum, einem Film oder einem Augenzeugenbericht niemals um ein Abbild der Realität handelt, welches diese eins zu eins wiedergeben könnte. Es ist in jedem Fall lediglich ein abgebildeter Ausschnitt der sogenannten Realität, der von einem Subjekt mit einer ganz eigenen und eben subjektiven Sicht auf die Dinge konstruiert worden ist. Im Falle des Films sind diese unvollständigen und subjektiven Ausschnitte aus einer individuellen Sicht der Welt noch im Nachhinein zusammengefügt, bearbeitet und

---

<sup>16</sup> Heinz B. Heller: Direct Cinema. In: Reclams Sachlexikon des Films. Hrsg. von Thomas Koebner. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, 2007, S. 142 [Herv. i. O.].

<sup>17</sup> Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters. 1. Auflage. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2007, S. 37.

verändert worden. Oft liegt die Verantwortung für verschiedene Produktionsstufen in der Hand einer Person. Dies betrifft dann, zum Beispiel für die Produktion von Filmen, unter anderem die Auswahl der Bilder, die Verwendung finden sollen. Hier von Objektivität sprechen zu wollen, würde dem Charakter der entstandenen Werke in keiner Weise gerecht werden. Faktizität, wie ich sie in dieser auf den Dokumentarfilm bezogenen Arbeit verstehe, ist also nicht gleichzusetzen mit Objektivität. Die Definition von Wolf, der ich mich weitestgehend anschließen möchte, geht davon aus, dass durch die Auffassung des Narrativen als eines „*kognitiven Schemas*“<sup>18</sup> etwas darüber in Erfahrung gebracht werden kann, wie und mit welchen Mechanismen wir uns gegenseitig die Welt erklären. Dies geschieht sowohl mittels fiktionaler Werke, wie wir sie im Roman oder im Spielfilm vorfinden, als auch mittels dokumentarischer Medienprodukte, wie wir sie etwa in der Zeitungsreportage, dem Radiofeature oder dem Dokumentarfilm antreffen. Denn „*Narrativitätskriterien setzen keine absoluten Maßstäbe, sondern sind graduell zu realisierende Qualitäten. Narrativität beschreibt ein variables Konzept.*“<sup>19</sup>, gemeint ist hier Wolfs „*kognitives Schema*“<sup>20</sup>, das beim Rezipienten aktiviert werden kann.

Das Verstehen narrativer Texte ist aus kognitionspsychologischer Sicht ein komplexes Zusammenspiel von ‚top-down‘ und ‚bottom-up‘-Prozessen: Einerseits zieht der Leser Informationen aus dem Text, aufgrund derer er die erzählte Welt aufbaut (‚bottom-up‘), andererseits wird sein Textverständnis aber auch von abstrakten Schemata gesteuert, die dem Informationsmaterial relativ einfache, kulturell standardisierte Formen aufprägen und es dementsprechend ergänzen und umformen (‚top-down‘). Diese Schemata werden erlernt – Kinder erzählen anders als Erwachsene – und scheinen teilweise auch kulturspezifisch zu sein – insbesondere unterscheidet sich das Erzählverhalten in oralen und in Schriftkulturen voneinander.<sup>21</sup>

Diese standardisierten Formen nennt Wolf *Narreme* und gliedert sie in *qualitative, inhaltliche* und *syntaktische Narreme*<sup>22</sup>.

Das Verhältnis von Narration und Fiktion wird häufig im Hinblick auf per Definition fiktive Werke diskutiert. So ist, für die Anwendung der entsprechenden Werkzeuge auf das dokumentarische Genre, häufig nur eine rückbezügliche Legitimation möglich. Hieraus ergibt sich zwangsläufig eine Erörterung des

---

<sup>18</sup> Werner Wolf: *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen*, S. 37.

<sup>19</sup> Nicole Mahne: *Transmediale Erzähltheorie - Eine Einführung*. Göttingen: UTB, 2007, S. 15.

<sup>20</sup> Werner Wolf: *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen*, S. 37.

<sup>21</sup> Matias Martinez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Auflage. München: C.H. Beck, 2007, S. 150.

<sup>22</sup> Werner Wolf: *Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik*, S. 44.

Begriffes „Fiktion“ und zwar unter Betrachtung des Verhältnisses zum Faktischen, die ich im Kapitel 2.2 „*Faktizität und Fiktionalität*“ diskutieren werde. Zunächst werden aber im folgenden Kapitel die Begrifflichkeiten zur Diegese und den diegetischen Ebenen erläutert.

## 2.1 Diegese und diegetische Ebenen

Der Begriff der Diegese wurde Anfang der 1950er Jahre von Anne und Etienne Souriau zum ersten mal für die Filmanalyse angewandt und zwar zu dem Zweck, Filme unter narrativen Gesichtspunkten beschreibbar zu machen. Seitdem ist die anfängliche Definition um etliche Unterbegriffe erweitert worden, nicht zuletzt durch das Aufgreifen dieses Begriffes durch Gérard Genette in seinem Werk *„Die Erzählung“*<sup>23</sup>. Souriau schreibt zur Diegese:

Der erstgenannte [Raum] ist der ‚leinwandliche‘ Raum. [...] Den anderen nennen wir ‚diegetisch‘ [...] (abgeleitet vom griechischen [...] Diegese: Bericht, Erzählung, Darstellung). Damit haben wir also zwei Räume: 1.) Der leinwandliche Raum mit dem Spiel von Licht und Dunkelheit, den Formen, den sichtbaren Gestalten. 2.) Der diegetische Raum, der nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird (und der zuvor vom Autor des Drehbuchs vorausgesetzt oder konstruiert wurde); in ihm sollen alle Ereignisse, die man mir zeigt, sich abspielen, in ihm scheinen sich die Figuren zu bewegen, sobald ich die Szene verstehe, an der man mich teilhaben lässt.<sup>24</sup>

Danach handelt es sich bei der Diegese nach Souriau um das aus dem *„leinwandlichen [...] Raum“*<sup>25</sup> in die Publikumswahrnehmung projizierte *„filmische Universum“*<sup>26</sup>. Hier interagiert die Filmwelt mit dem Weltwissen der Rezipienten, ihrer Welterfahrung. Im Aufsatz *„Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen“* differenziert Hans J. Wulff den Begriff der Diegese weiter aus, wenn er feststellt, dass *„auch die diegetische Realität aus vier miteinander koordinierten Teilschichten [besteht]: Sie ist gleichzeitig physikalische Welt, Wahrnehmungswelt, soziale Welt und moralische Welt“*<sup>27</sup>. Für mich fungiert die Diegese in erster Linie ein geistiges Konstrukt, zu dem die Licht- und Schallwellen und die Leinwand als physikalische Voraussetzungen ihrer Manifestation nicht zwingend dazugehören.

---

<sup>23</sup> Gérard Genette: *Die Erzählung*.

<sup>24</sup> Étienne Souriau: *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie*. In: *montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Bd. 2., 6. Jg. Marburg: Schüren Verlag, 1997, S. 144.

<sup>25</sup> Étienne Souriau: *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie.*, S. 144.

<sup>26</sup> Étienne Souriau: *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie.*, S. 144.

<sup>27</sup> Hans J. Wulff: *Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen*. In: *montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Bd. 1., 16. Jg. Marburg: Schüren Verlag, 2007, S. 40 [Herv. i.O.].

So wird der filmanalytische Blick auf die Interaktion des filmischen Universums Diegese mit der Welterfahrung im Bewusstsein des Rezipienten gelenkt. Die Geschehnisse in dieser Welt werden abgeglichen mit den äquivalenten Möglichkeiten in der faktischen Welt. Bei Wulff heißt es weiter:

Der kognitive und fantasierende Aufwand, den ein Zuschauer leisten muss, wenn er ‚fremde diegetische Sozialwelten‘ verstehen will, definiert nicht nur eine besondere Beziehung zwischen einem Zuschauer und einem Film (auf der Skala des ‚Vertrautseins‘): Er ist vielmehr rückgekoppelt auf den Film, der die Sozialwelt, in der die jeweilige Geschichte spielt, informationell viel stärker ausgestalten muss, als wenn sie der Normalwelt des Zuschauers entspräche.<sup>28</sup>

In der hier genannten *Rückkopplung* sehe ich eine Analogie zum *kognitiven Schema des Narrativen* nach Wolf<sup>29</sup> und den damit verbundenen „top-down“ und „bottom-up“-Prozessen nach Martinez und Scheffel, durch welche das Publikum ebenfalls in Interaktion mit dem filmischen Universum tritt.

Sowohl bei Souriau als auch bei Wulff finden sich Hinweise auf das gestaltende Werk des Regisseurs; Wulff spricht von einer *Ausgestaltung der Geschichte*, Souriau erwähnt eine *Konstruktion des diegetischen Raumes*. Begreift man den Dokumentarfilm als eigenständiges Genre und nicht als dem Spielfilm diametral entgegengesetzt, ergibt sich die Interpretation als Narration ganz von alleine, denn es wird eine Geschichte erzählt, die wahr sein kann und nicht unbedingt Fiktion sein muss. So spricht Kessler mit Eitzen vom „*Dokumentarischen als einem Rezeptionsmodus*“. In seinem Essay zu „*Fakt und Fiktion*“ heißt es treffend:

Für fiktionale Äußerungen gilt nun laut Searle, daß der Autor *vorgibt* assertive Aussagen zu treffen, die sich durch keinerlei textuelle Eigenschaften von tatsächlichen Behauptungen unterscheiden und die allein durch die Intention des Autors zu fiktionalen werden.<sup>30</sup>

Die Zuordnung des gesehenen Films zum dokumentarischen Genre geschieht durch eine entsprechende Auszeichnung in der (außerfilmischen) Rahmung, beispielsweise im Fernsehprogramm oder auf dem Kinoplakat, oder aber durch die Verwendung genretypischer Gestaltungselemente, die das Publikum als dem dokumentarischen Genre zugehörig entschlüsselt. Bekannte Gestaltungselemente sind zum Beispiel die Interviewsituation, der Off-Kommentar und deskriptive

---

<sup>28</sup> Hans J. Wulff: Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen, S. 43-44.

<sup>29</sup> Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen, S. 37.

<sup>30</sup> Frank Kessler: Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, Bd. 2., 7. Jg. Marburg: Schüren Verlag, 1998, S. 64 [Herv. i.O.].

Inhalte, die Hintergrundwissen vermitteln. Die dokumentarische Kodierung ist oft das entscheidende Kriterium für die Bewertung und Einordnung des Gesehenen. Wie sehr diese Kodierung zum abrufbaren Wissen gehört und die Bewertung eines Medienproduktes nach extrem kurzer Zeit ermöglicht, wissen alle diejenigen Rezipienten, die beim Zappen innerhalb weniger *Augenblicke* einen Beitrag als dokumentarisch einzuordnen vermögen. Diese starke Rahmung führt aber häufig auch zur missbräuchlichen Verwendung, wie zum Beispiel in Docutainment-Formaten. Wenn Regisseure diese starren Gestaltungsregeln aufzubrechen versuchen, so auch deshalb, weil sie eben zu sehr zum Klischee und dadurch weniger glaubhaft geworden sind.

Die im Bewusstsein der Rezipienten manifestierte Diegese weist beim Genre Dokumentarfilm eine hohe Deckungsgleichheit mit der *wirklichen Welt* (oder mit dem, was wir dafür halten, also unserer Realitätskonstruktion) auf. Da das Weltwissen in der Mediengesellschaft in großen Teilen ein durch Massenmedien vermitteltes ist, muss das Medienprodukt Dokumentarfilm also nicht nur mit unserem Alltagswissen von der Welt abgleichbar sein, sondern auch mit dem, was wir bereits durch andere Medienprodukte über die Welt *in Erfahrung bringen* konnten. Dabei besteht immer die Möglichkeit, insbesondere auch im dokumentarischen Genre, externe Werke mittels einer expliziten Metareferenz in das Werk aufzunehmen – Regisseur Glawogger tut dies beispielsweise am Anfang von *WORKINGMAN'S DEATH* mit Ausschnitten aus anderen Filmen und aus Wochenschauberichten<sup>31</sup>. Diese Elemente wären homodiegetisch zu nennen. Zur genauen Bestimmung der Erzählebenen sind diverse Ausdifferenzierungen der Diegese möglich. „*Extradiegetisch* [...] *benennt die Ebene der homo- oder heterodiegetischen Vermittlerinstanz*“, während auf der *intradiegetischen Ebene* Raum, Zeit und Personal der Geschichte zu verorten sind<sup>32</sup>. Ein Off-Kommentar wäre unter narrativen Gesichtspunkten demnach extradiegetisch-heterodiegetisch zu benennen, ein Kommentar eines im Bild in Erscheinung tretenden Interviewers extradiegetisch-homodiegetisch. Musik von einem Radio im diegetischen Raum wäre *intradiegetisch* zu verortende Musik, nachträglich hinzugefügte Musik wäre *extradiegetisch*. Die Perspektive der Vermittlerinstanz hängt mit *Fokalisierung* zusammen, auf welche ich im Kapitel 2.2. kurz eingehen werde.

---

<sup>31</sup> Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert.

<sup>32</sup> Vgl. Nicole Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 29.

## 2.2 Fokalisierung und Fokus

Wenn vom Dokumentarfilm als einem narrativen Werk gesprochen wird, so darf die Perspektive, aus der die Erzählung erfolgt, nicht unbesprochen bleiben. Genette unterscheidet hier zwischen drei hauptsächlichen Modi, die definiert werden als *Nullfokalisierung*, *interne Fokalisierung* und *externe Fokalisierung*. Mit der *Nullfokalisierung* hat die Vermittlerinstanz mehr Informationen als die Protagonisten der intradiegetischen Ebene. Bei der *internen Fokalisierung* entspricht der Informationsstand des Erzählers dem der Protagonisten. Bei der *externen Fokalisierung* „wissen“ die Protagonisten mehr als die Vermittlerinstanz, die über sie berichtet<sup>33</sup>. Beim Dokumentarfilm als am faktischen orientierten Medienprodukt liegt es zwar einerseits auf der Hand, dass der Produktion nach Drehschluss alle Informationen zum Thema, die von den Protagonisten preisgegeben wurden auch bekannt sind. Im Sinne einer innerfilmischen Dramaturgie kann die Erzählerinstanz, also etwa der Off-Kommentar, sich aber zunächst als unwissend darstellen und sodann innerhalb des argumentativen Diskurses die Zuschauer an die Sachlage heranzuführen.

Der physikalische Fokus der Kamera muss nicht unbedingt an den der Erzählperspektive gekoppelt sein. Die Perspektive der subjektiven Kamera kommt auch in intern fokalisierten filmischen Werken nur sehr bedingt zum Einsatz, zum Beispiel im Krimi *THE LADY IN THE LAKE* (1947)<sup>34</sup>, der durchgehend in der subjektiven Kamerasicht gedreht ist. Von einer *Innensicht* kann auch dann gesprochen werden, wenn sich diese Bezeichnung nur auf die Erzählperspektive bezieht. Fokus und Fokalisierung sind also nach optischen Gesichtspunkten nicht unbedingt identisch, sollten es aber nach kinematographischen Gesichtspunkten sein. Innensichten können auch mit von „Außen“ schauenden Kamerapositionen verbunden sein, man denke nur an das Schuss/Gegenschuss-Verfahren, also den Kamerablick über die Schulter der Sprechenden in Dialogsituationen. „*Greifbar wird die personale ES [Erzählsituation] durch die Vielzahl kinematographischer Gestaltungsmittel [...] Die Einstellung mit subjektiver Kamera [...] ist nur die*

---

<sup>33</sup> Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung, S. 134.

<sup>34</sup> Lady in the Lake (USA 1947). Regie: Robert Montgomery. Drehbuch: Raymond Chandler und Steve Fisher.

*offensichtlichste Form dieser Darstellungsmittel*“<sup>35</sup>. Diese für den Dokumentarfilm eigentlich eher ungebrauchliche Fokalisierung wird im weiteren Verlauf der Analyse, insbesondere auf den Film *Megacities* bezogen, noch eine wichtige Rolle spielen.

---

<sup>35</sup> Matthias Hurst: *Erzählsituationen in Literatur und Film*. 1. Auflage. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1996, S. 94-95.



### 2.3 Faktizität und Fiktionalität

Der Dokumentarfilm vermittelt seine Dokumenthaftigkeit und seinen Anspruch auf Authentizität durch bestimmte, kulturell kodierte Signale, die vom Publikum erkannt werden und entsprechend auf das Werk Anwendung finden können.

Ähnliches geschieht bei jeder Genrezuordnung und der damit einhergehenden Kategorisierung in Medienprodukte mit faktischem oder fiktionalem Inhalt. Klaus Arriens beschreibt diesen Vorgang wie folgt: „*Erst dadurch, daß Zuschauer Filmeinheiten verstehen und auch für wahr halten, mithin ihren Sinngehalt behaupten, kann die Darstellung einen Wahrheitswert erhalten.*“<sup>36</sup> Obschon, wie Scheffel<sup>37</sup> anmerkt, Käte Hamburgers diesbezügliche Position eine radikal andere ist, schreibt sie ganz ähnlich:

Wir legten [...] dar, was unter Wirklichkeitsaussage zu verstehen ist. Ihr Inhalt oder ihr Objekt erweist sich als wirklich, weil es in einem Dokument ausgesagt ist, das sich als eine Wirklichkeitsaussage, ein historisches Dokument präsentiert. [...] Dies besagt aber nichts anderes, als daß wir von einer echten Aussage, der Aussage eines Subjektes über ein Objekt, nur im Falle einer Wirklichkeitsaussage sprechen können. Hier besteht stets ein angebbares Verhältnis zwischen Aussagesubjekt und Aussageobjekt, eine Relation. Dabei ist es das Subjekt, das über den Grad der Wirklichkeit des Objektes, d.i.[sic!] der Objektivität der Aussage entscheidet.<sup>38</sup>

Hamburger macht den Wahrheitsgehalt beziehungsweise, wie sie schreibt, den Wirklichkeitsgehalt einer Aussage an deren subjektiven Beurteilung durch das Individuum fest. Diese Beurteilung jedoch erfolgt in den meisten Fällen auch durch einen Abgleich mit anderen medialö vermittelten Inhalten. Auch wenn Hamburger hier Wirklichkeit nicht mit Wahrheit gleichsetzt: In einem verschwindend geringen Anteil von Rezeptionssituationen ist es möglich, den Wirklichkeitsgehalt tatsächlich unmittelbar zu überprüfen, etwa dann, wenn in der lokalen Presse über ein Ereignis oder eine Tatsache berichtet wird, die aufgrund der örtlichen und zeitlichen Nähe überprüfbar ist. Das Publikum bewertet also den Wirklichkeitsgehalt beispielsweise eines Dokumentarfilmes oder eines Nachrichtenbeitrags, weil behauptet wurde, und zwar immer und immer wieder, dass die Inhalte beispielsweise der Nachrichten dokumentarisch belegbar sind. Es wurde beispielsweise behauptet, und zwar immer wieder, es gäbe einen Ort mit

---

<sup>36</sup> Klaus Arriens: Wahrheit und Wirklichkeit im Film: Philosophie des Dokumentarfilms. 1. Auflage. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, S. 84.

<sup>37</sup> Vgl. Michael Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens. 1. Auflage. Tübingen: Niemeyer, 1997, S. 41 [In der Fußnote].

<sup>38</sup> Käte Hamburger: "Die Logik der Dichtung". 1. Auflage. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1957, S. 73.

Namen New York – tatsächlich dort gewesen sind aber nur wenige von uns. Die Dokumente, von welchen bei Hamburger die Rede ist (und sei es der Name des Regisseurs im Vorspann, als glaubwürdige Instanz) sind also ebenfalls Medienereignisse. Was hier beschrieben wird, muss letzten Endes ebenfalls so betrachtet werden, als dass das Publikum einen Film oder eine Reportage mittels kultureller Dekodierung zunächst in Fakt oder Fiktion einordnet und mit dem eigenen Weltwissen abgleicht. Je nach Stärke des Rahmens oder der Kodierung (etwa Tagesschau, Nachrichtensendung, Dokumentarfilm) wird dem Gesehenen Authentizität verliehen. Wichtig ist hierbei aber auch die Glaubwürdigkeit der Quelle, beispielsweise ARD vs. RTL II. Bei fiktionalen Werken kann dies auf verschiedenen Ebenen gleichfalls passieren, indem beim Betrachter bekannte Gefühle oder ähnlich erlebte Situationen angesprochen werden. So wird eine positive oder auch negative Identifikation mit dem Inhalt vollzogen.

Die Verwendung der Begriffe Wahrheit, Wirklichkeit, Faktizität und Fiktion ist problematisch, insbesondere dann, wenn diese mit einem umfassenden und generalisierenden Anspruch auftritt. Meine Eingangs aufgeführten Argumente deuten jedoch bereits darauf hin, dass die einzig reine Wahrheit wohl nur im Glauben, nicht aber in der sogenannten Realität anzutreffen ist.

Was die Erforschung des Narrativen anbetrifft, so wird diese fast ausschließlich anhand fiktional einzuordnender Medienprodukte besprochen, wobei jeweils in den Nebensätzen angemerkt ist, dass die *Non-fiction* ja auch immer mitgemeint sei. Für meinen Forschungsgegenstand, dem nach Genre nicht-fiktionalen Dokumentarfilm, bedeutet dies jedoch umständliche Rückschlüsse, sobald Fiktion in ausschließlicher Bezugnahme auf fiktionale Werke erwähnt wird. Denn hier lassen sich die Ergebnisse dieser Überlegungen nicht einfach im Umkehrschluss erkenntnisbringend auf Faktizität in nicht-fiktionalen Werken beziehen. Hinzu kommt, dass der Begriff der Fiktion auch diskursiven Schwankungen unterworfen ist und es eine Fülle ergänzender Unterbegriffe gibt, von welchen auch jeweils nur eine Teilmenge der Präzisierung des Forschungsgegenstandes dienlich ist. Ich werde mich an dieser Stelle unter pragmatischen Gesichtspunkten auf die Aspekte konzentrieren, die für meinen Forschungsgegenstand sinnvoll erscheinen.

Frank Kessler hat in Analogie zu Wolfs „*Konzeptensemble*“<sup>39</sup> einen Theorieansatz entwickelt, der argumentativ ähnlich aufgebaut ist. Kessler geht von einer Übereinkunft zwischen Filmemacher und Publikum aus, wobei die Rezipienten mittels kultureller Codes in die Lage gebracht werden, einen kompatiblen Rezeptionsmodus zu aktivieren. Kessler führt assertive (also behauptende) Aussagen auf, die im Dokumentarfilm gemacht werden, ähnlich der Idee der Wirklichkeitsbehauptung bei Hamburger und er sieht fiktionale Aussagen als solche Äußerungen an, bei welchen der Autor „*vorgibt assertive Aussagen zu treffen*“<sup>40</sup>. Dennoch muss festgehalten werden, dass es graduell verschiedene Qualitäten von Fiktionalität gibt, die sich zwischen den Gegensatzpaaren Wahrheit und Lüge, Fakt und Fiktion bewegen. Hierbei ist Fiktion, die nicht behauptet wahr zu sein keine Lüge. Fiktion, die (etwa in satirischer Absicht) vorgibt, eine faktische Basis zu haben, kann ebenfalls nicht als Lüge betrachtet werden, sondern sie nutzt das Erkennen der Täuschung durch das Publikum gleichsam als ein Mittel zur intendierten Vermittlung einer Botschaft<sup>41</sup>.

Was bis hierher transparent geworden ist, ist zumindest, dass die Frage nach Wahrheit und Unwahrheit, will man sie nicht theologisch diskutieren, schwieriger ist als sie sich zunächst darstellt. Im Aufsatz „*Fictionality in literary and non-literary Discourse*“<sup>42</sup> von Siegfried J. Schmidt, der sich dem Thema in diesem Fall explizit mit einer konstruktivistischen Perspektive nähert, welche auf den Überlegungen von unter anderen Maturana und Glasersfeld et Al. fußt. Hier findet sich die Grundlagen für viele bereits genannte Ansätze, insbesondere für den Aufsatz von Wolf. Schmidt schreibt, wie der Titel vermuten lässt, fast ausschließlich über Fiktionalität – definiert sie aber ebenfalls ganz dediziert als einen Rezeptionsmodus, der über bestimmte Signale im Text aktiviert werden kann, insofern sich sowohl Publikum als auch die Produktionsseite dieser Signale bewusst sind und es als sinnvoll erachten, diese zu nutzen.

---

<sup>39</sup> Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik, S. 28.

<sup>40</sup> Frank Kessler: Fakt oder Fiktion?, S. 64.

<sup>41</sup> Vgl. Frank Kessler: Fakt oder Fiktion?, S. 73.

<sup>42</sup> Siegfried J. Schmidt: Fictionality in literary and non-literary discourse. In: Poetics 9. Amsterdam / New York / Oxford: Elsevier Science B.V, 1980, S. 525-546, Zitiert nach: [http://www.sciencedirect.com/science?\\_ob=MIImg&\\_imagekey=B6VC3-4692VRW-11-1&\\_cdi=5943&\\_user=10&\\_pii=0304422X80900054&\\_origin=search&\\_coverDate=12%2F31%2F1980&\\_sk=999909994&\\_view=c&\\_wchp=dGLzVlz-zSkWA&\\_md5=e5277567c7275856bb9c9aaa9bd4b2bd&\\_ie=/sdarticle.pdf](http://www.sciencedirect.com/science?_ob=MIImg&_imagekey=B6VC3-4692VRW-11-1&_cdi=5943&_user=10&_pii=0304422X80900054&_origin=search&_coverDate=12%2F31%2F1980&_sk=999909994&_view=c&_wchp=dGLzVlz-zSkWA&_md5=e5277567c7275856bb9c9aaa9bd4b2bd&_ie=/sdarticle.pdf) [23.09.2010].

The distinction between fictional and non-fictional discourses is a result of complex processes of *socialization* and not an innate concept. In addition, [...] the concept of fictionality must be treated as a *dynamic* concept where contextual factors have to be regarded in terms of semantic *conventions* pertaining to social groups of actors behaving in fictional discourses.<sup>43</sup>

Hier findet sich bei Schmidt ebenfalls ein ganz eindeutiger Hinweis auf kulturelle Kodierung, Konventionen und Dekodierung auf Empfängerseite. Die Definitionen von Kessler beziehungsweise Wolf sehe ich entsprechend als Beschreibungen von Strategien innerhalb eines Textsystems, die der Interpretation eines Medienproduktes, also der Aktivierung des intentionierten, aufs fiktionale oder faktische bezogenen Rezeptionsmodus, förderlich sein sollen. Assertive (dokumentarischer Modus) und vorgeblich-assertive (fiktionaler Modus) Aussagen sind hierbei Unterkategorien, die einer genaueren Bestimmung der jeweiligen Form im Diskurs dienen. Wolf führt in Bezug auf die für die vorliegende Arbeit wichtige Metareferentialität das Begriffspaar der *Fictio-* und *Fictum-Metareferenz* auf:

„Fiktion“ in diesem ontologischen Sinn als etwas *Nicht-Natürliches*, gemachtes habe ich mit Bezug auf die Erzählkunst *fictio* genannt [...]. Darüber hinaus kann sich ‚Fiktion‘ aber auch auf die Frage nach einer einfach nur simulierten oder aber realen Referenz beziehen. Im Unterschied zur *fictio*-Dimension, die auf der Opposition ‚natürlich vs. Gemacht‘ basiert, habe ich diesen *referentiellen* Sinn von ‚Fiktion‘, der auf dem Gegensatz ‚erfunden vs. Real‘ fußt, als *fictum*-Dimension bezeichnet [...].<sup>44</sup>

Hier klingt das „Faktum“ als ein Synonym für Sachverhalt nicht nur in der Wortähnlichkeit an – es ist, eine Ansammlung von zueinander in Beziehung stehenden Fakten, die korrelativ auf eine Bedeutung hinweisen. Beim Fictum beziehungsweise bei der Fictum-Metareferenz handelt es sich demnach ergänzend hierzu um einen erfundenen oder nachempfundenen Sachverhalt, der nach derselben Logik auf etwas hindeutet. Eine Referenz in einem Dokumentarfilm, die auf dessen Produktcharakter, seine *Gemachtheit* verweist, wäre hiernach eine *Fictio-Metareferenz*. Diese Definition ist praktikabel, nimmt aber dem Publikum ein Stück weit die Möglichkeit, das jeweilige Genre mittels kultureller Dekodierung selbständig bestimmen zu können und gibt die Entscheidung zwischen Fakt und Fiktion, somit die Entscheidung über den Wahrheitsgehalt in diesem Punkt zurück in die Hände des Produzenten. Zumindest wäre die Verwendung derartiger Referenzen eine Strategie, die Einordnung des Werkes im gewünschten Sinne zu beeinflussen. Dabei ist in Bezug auf Dokumentarfilme

---

<sup>43</sup> Siegfried J. Schmidt: Fictionality in literary and non-literary discourse.

<sup>44</sup> Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen, S. 35.

anzumerken, dass ein Verweis auf die Gemachtheit eines Dokumentarfilmes auch geeignet sein kann, die Glaubwürdigkeit eben dieses Dokumentes zu verstärken. Indem beispielsweise der Interviewer, die Kameraführung oder auch nur ein Mikrofon gezeigt wird, wird selbstreflexiv dokumentiert, dass die Produzenten des Films tatsächlich vor Ort gewesen sind. Holger Korthals gibt zur Einordnung von Wolf zu bedenken:

Mit seiner Differenzierung zwischen fictio- und fictum-thematisierender Metafiktion bringt Wolf sichtlich Ordnung in den häufig chaotischen Umgang mit dem Begriff, ihm entgeht jedoch, daß er aufgrund dieser Unterscheidung besser auch dessen Anwendungsbereich verkleinert hätte. Er erwartet von Fictio-Metafiktion zwar explizite oder implizite Hinweise darauf, daß der Text ‚fiction‘, daß er Erzählung ist, nicht aber darauf, ob und in welcher Weise er fiktionales Geschehen darstellt. [...] Prinzipiell müsste [...] mindestens die Fictio-Metafiktion gleichfalls auf nicht-fiktionale Texte [...] anwendbar sein.<sup>45</sup>

Dem ist allerdings entgegen zu setzen, dass ein erzählender Text nicht gezwungenermaßen ein fiktionaler Text sein muss, wie Korthals es hier offenbar vorausgesetzt hat. Die Gleichung „Erzählung = Fiktion“ muss nicht unbedingt aufgehen. Korthals Forderung nach der Anwendbarkeit auf nicht-fiktionale Texte läuft an dieser Stelle also ins Leere, denn Wolf selbst schreibt „*Ein narratives Werk liegt dann vor, wenn in ihm insgesamt der Diskursmodus der Narration beziehungsweise das Schema des Erzählerischen vorherrscht.*“<sup>46</sup> Dies ist, zugegebenermaßen, eine äußerst pragmatische und zu dem weit gefasste Definition, was jedoch nichts an ihrer Richtigkeit ändert. Denn wie anders sollte eine Begriffsklärung in diesem äußerst umfassenden Bereich aussehen, wenn sie alle Möglichkeiten vom Beitrag in der Tagesschau bis zum Alten Testament und von der Höhlenzeichnung bis zum Hypertext einschließen soll. Die Ausdifferenzierung und Präzisierung erfolgt im Diskurs und wie hier in der praktisch-analytischen Anwendung auf einen Untersuchungsgegenstand.

Letztlich ist auch die Forderung nach der „reinen“ Information, nach dem sich streng an den sogenannten Fakten orientierenden Film, eine, die niemals erfüllt wurde und die aufgrund der unter anderem in dieser Arbeit aufgeführten Überlegungen utopisch anmutet. In einem Tagesschau-Beitrag wäre man mit Sicherheit irritiert über eingespielte Musik, die es in den Nachrichten seit den

---

<sup>45</sup> Holger Korthals: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur. 1.Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003, S. 403.

<sup>46</sup> Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik, S. 41.

Wochenschau-Zeiten zumindest im öffentlich-rechtlichen Fernsehen in Deutschland nicht mehr vorkommt. Ein reportageartiges Werk wie der Dokumentarfilm widmet sich einem Thema jedoch eingehend, ausführlich und durchaus mit einer subjektiven Ausprägung in der Gestaltung. Im englischsprachigen Raum ist ein synonyme Begriff für das geläufige *Documentary* der des *Feature Films*, welcher durchaus als äquivalente Form zum Radiofeature im auditiven Medium gelten kann. Dieses Wort hat auch eine ganz andere Bedeutung als *Documentary* oder Dokumentarfilm, wird hier doch eher die ausführliche und eingehende Beschäftigung mit einem Gegenstand oder Sachverhalt, als die Frage nach seiner Dokumentation betont.

Die Entscheidung, welcher Rezeptionsmodus angewandt wird, ob also ein Medienprodukt als faktisch oder fiktional angesehen wird, liegt unabhängig von der Intention des Produzenten ausschließlich beim rezipierenden Individuum: Das Publikum gleicht das Gesehene fortwährend mit erworbenem Wissen und Annahmen über die Realität ab. Es gibt jedoch stark ausgeprägte kulturelle Konventionen, die die Wahl eines mit dem Anspruch des Produzenten übereinstimmenden Rezeptionsmodus wahrscheinlich machen. Eine Aussage über die Faktizität eines Dokumentes aufgrund in ihm selbst enthaltener Merkmale ist genau genommen unmöglich. Jedoch sind bestimmte Konventionen extrem auf eine Lesart fixiert, man denke nur an das starke Narrum *Es war einmal*, bei welchem eine irrtümliche Anwendung quasi auszuschließen ist. Die Bezeichnung „Dokumentarfilm“ ist nach den hier referierten Thesen folglich eine Genrebezeichnung.

Die (semio-)pragmatische Theorie des Nichtfiktionalen läuft letztlich auf die tautologische Feststellung hinaus, daß der Zuschauer einen Film dann als dokumentarisch auffaßt, wenn oder solange er an dessen dokumentarischen Charakter glaubt.<sup>47</sup>

Den Autoren des Werkes bleibt es hier natürlich unbenommen auf einem der Zuordnung durch das Publikum in fiktional oder faktisch gegenteiligen Standpunkt zu beharren. Auch das Genre Dokumentarfilm wird in einer Übereinkunft zwischen Autor und Publikum gebildet. Die filmische Welt wird in das Bewusstsein der Rezipienten projiziert, wo sie als *Diegese* zur Welterfahrung in Relation gesetzt und zu dieser addiert wird. Dies geschieht unabhängig von

---

<sup>47</sup> Frank Kessler: Fakt oder Fiktion?, S. 66.

einer Zustimmung zum Gesehenen. Durch eine Gegenposition zur vermittelten Botschaft wird dann die bereits vorher eingenommene Erfahrung bestätigt. Als Dokumentarfilm wird ein Werk durch die dokumentarische Kodierung erkannt, als Dokument anerkannt wird es durch die Plausibilität des Gezeigten und die Glaubwürdigkeit der Autoren.

## 2.4 Selbstreflexivität und Metareflexivität im Dokumentarfilm

Verweise auf die Meta-Ebene eines Werkes sind Metareferenzen. Es kann dabei auf dasselbe oder ein fremdes Mediensystem verwiesen werden, zum Beispiel aus einem Film auf einen anderen Film oder aus einem Film auf ein Buch. In den beiden hier besprochenen Dokumentarfilmen *MEGACITIES* und *WORKINGMAN'S DEATH* findet sich eine Vielzahl derartiger Meta-Referenzen. So wird unter anderem auf Filme (*Der Bioskop-Mann*) und auditive Medien sowie literarische Werke (*Für einen Silberrubel*), Comics und etliche andere Mediensysteme und Einzelwerke verwiesen. Videospiele, Radio, die Photographie, das Theater und das mündliche Erzählen, auch in Form von Gesang, Bildhauerei und andere Formen der bildenden Kunst werden zu Bestandteilen der Filme. Diese intermedialen Inhalte lassen sich, ohne von Beziehungen der einzelnen Zeichensysteme zueinander und zum rezipierenden Publikum zu sprechen, schwer sinnvoll beschreiben.

Selbstreflexive oder metareflexive narrative Filmelemente stellen eine besondere Form intermedialer Relationen dar. Die Reflexivität eines Textsystems bezieht sich dabei entweder auf das Textsystem selbst, das eigene Medium oder ganz allgemein auf den medialen Charakter desselben oder eines anderen Textsystems. Um all diese Erscheinungsweisen von Metareflexivität präzise zu definieren, teilt die Forschung sie in verschiedene Teilbereiche auf, die ich im Folgenden kurz erläutern möchte. Die Metareferenz ist hierbei die Obergattung. In ihr nimmt die selbstreflexive Metareferenz eine Sonderform im Sinne eines Verweises auf das referierte Werk selbst oder auf das eigene Zeichensystem ein. Im ersten Kapitel von *MEGACITIES*, „*Der Bioskop-Mann*“, ist eine besonders starke selbstreflexive Metareferenz zu beobachten, indem der Bioskop-Mann als Protagonist in einem Film Filme vorführt.

Eine Voraussetzung für die Selbst- oder Metareflexivität ist Metaisierung, also die Manifestation einer Metaebene in einem Zeichensystem. Von dieser Metaebene aus werden Bezüge zum benachbarten oder entfernten Zeichensystem aufgebaut, indem auf das Zeichensystem als ganzes oder auf einzelne Elemente desselben verwiesen wird. In seinem Aufsatz „*Metaisierung als transgenerisches und*



*transmediales Phänomen*“<sup>48</sup> führt Wolf verschiedene Formen von Metareferenzen auf, die ich im Folgenden kurz erläutern möchte.

Zunächst wird zwischen „*werkinterner und werkexterner Metareferenz*“<sup>49</sup> differenziert. Die „*werkinterne Metareferenz*“<sup>50</sup> bezieht sich mittels einer intratextuellen Referenz auf Bestandteile des Textes selbst, was insbesondere in fiktionalen Werken, die mit Täuschung durch Perspektivwechsel in der Erzählperspektive arbeiten, ein oft anzutreffendes Stilmittel darstellt. Diese Form der Metaisierung kommt aber darüber hinaus als eine recht alltägliche Form in nahezu jedem Werk vor, ohne sie wäre etwa die Kreation einer fiktionalen Welt schwer denkbar, denn durch sie wird „*auf die Lebenswelt oder eine imaginäre Realität Bezug genommen*“<sup>51</sup>.



Abbildung 1 - Screens aus *DIE SIMPSONS – BART THE GENERAL* (0h 16' 08'') und *FULL METAL JACKET* (0h 8' 7'')

„*Werkexterne Metareferenzen*“<sup>52</sup>, insbesondere selbstreflexiver Natur, werden aufgrund der Ausgangslage in dieser Arbeit, die zwei Filme untersucht, in denen diese sehr oft zu finden sind, noch ausführlich behandelt werden. Zunächst gliedert sich die Definition an dieser Stelle in zwei Obergattungen, als da wären die *explizite* und die *implizite externe Metareferenz*. Erstere ist eine klar markierte und deshalb auch eindeutig intentionale Metareferenz. Die implizite Metareferenz hingegen stellt sich weit unauffälliger dar, sie ist diskret markiert und erschließt sich in manchen Fällen nur einem spezialisierten Publikum. Zum Beispiel die Filmzitate in der Zeichentrickserie *DIE SIMPSONS* bleiben unerkannt, wenn die

<sup>48</sup> Vgl. Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen.

<sup>49</sup> Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen, S. 31.

<sup>50</sup> Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen, S. 31.

<sup>51</sup> Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen, S. 31.

<sup>52</sup> Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen, S. 31.

Vorlagen unbekannt sind, die versteckte Bedeutung verbleibt dann im Dunkeln. In Abbildung 1<sup>53</sup> ist ein Ausschnitt aus der Serie *THE SIMPSONS* neben einem Ausschnitt aus dem Film *FULL METALL JACKET*<sup>54</sup> zu sehen. Die Ähnlichkeit ist frappierend, so dass davon ausgegangen werden kann, dass es sich hierbei um eine Hommage an die Filmvorlage in Form einer impliziten Metareferenz handelt. Dieses Beispiel ist der Folge *BART THE GENERAL*<sup>55</sup> entnommen. Ein anderes Beispiel aus der Zeichentrickserie findet sich in der Betitelung der Folge *APOCALYPSE COW*<sup>56</sup>. Trotz der äußerst starken Markierung ist jedoch auch dies kein Beispiel für eine explizite Metareferenz, es zeigt sich hieran jedoch, wie durch Weltwissen Bekanntes als offensichtlich begriffen wird. Die Markierung im Rahmen mit der Abwandlung des Titels ist zwar eine klar gesetzte Bezugnahme, allerdings nur für ein kundiges Publikum, das den zitierten Film zumindest dem Namen nach kennt. Bei den *SIMPSONS* wird aber häufiger eine Zitation der Bildmotive angeführt, als dass an exponierter Stelle und in der Rahmung auf das zitierte Werk verwiesen wird. Auch wenn die Zitate aus relativ bekannten Filmen, zum Beispiel von Alfred Hitchcock, Stephen King oder Stanley Kubrick<sup>57</sup> stammen, erfordert die Dechiffrierung hier eine genauere Kenntnis der Vorlage. Zur kulturellen Dekodierung wird auf Produktionsseite dementsprechend die Kenntnis zumindest einiger Klassiker des Kinos vorausgesetzt. Hier ist etwas wie eine Übereinkunft zwischen Produktion und Publikum zu beobachten. Gleichzeitig findet sich hier ein gutes Beispiel dafür, dass Filme und Fernsehserien auf mehreren Ebenen, die Metaebene eingeschlossen, funktionieren – *DIE SIMPSONS* und selbstverständlich auch die meisten anderen Medienprodukte mit metareferentiellen Anteilen können ebenso gut mit, wie auch ohne Kenntnis der „geheimen Botschaft“, als welche derartige Bestandteile bei einigen Fans gedeutet werden, angeschaut und verstanden werden. Je nach Bekanntheitsgrad kann bei Zitaten fast schon von einer quasi-expliziten Metareferenz gesprochen werden. Auch wenn hier eine eindeutige Definition gegeben ist, handelt es sich bei den genutzten Begrifflichkeiten des Definitionssystems in den meisten Fällen um sich

<sup>53</sup> Vgl. Joey Devilla: >>Simpsons<< Scenes and their Reference Movies [Updated]. <http://www.joeydevilla.com/2007/09/22/simpsons-scenes-and-their-reference-movies/> [06.08.2010].

<sup>54</sup> Full Metal Jacket (USA 1987). Drehbuch und Regie: Stanley Kubrick, 0h 08' 07".

<sup>55</sup> The Simpsons – Bart The General (S01E05) (USA 1990). Regie: David Silvermann . Drehbuch: Matt Groening, 0h 16' 08".

<sup>56</sup> The Simpsons – Apocalypse Cow (S19E17) (USA 2008). Regie: Nancy Kruse. Drehbuch: Matt Groening.

<sup>57</sup> Vgl. Joey Devilla: >>Simpsons<< Scenes and their Reference Movies [Updated].

ergänzende Kategorien und höchst selten nur um sich ausschließende Gegensatzpaare. So kann eine werkexterne Metareferenz selbstverständlich *implizit* oder *explizit* sein. Ein Beispiel für eine externe implizite Metareferenz findet sich auch in Glawoggers *WORKINGMAN'S DEATH* im Kapitel "*Geister*"<sup>58</sup>. Hier zeigt sich in Einstellung und Motiv der auf dem Gebirgspfad laufenden Bergarbeiter eine starke Ähnlichkeit zur Eröffnungssequenz des Spielfilms *AGUIRRE – DER ZORN GOTTES*<sup>59</sup> von Werner Herzog, so dass diese Szene durchaus als implizite Metareferenz verstanden werden kann<sup>60</sup>.



Abbildung 2: Stills aus *AGUIRRE, DER ZORN GOTTES* (0h 1' 36") und *WORKINGMAN'S DEATH* (0h 33' 11")

Ob also eine Metareferenz als implizit oder explizit angesehen werden sollte, hängt nicht von der Bekanntheit des Objektes ab, auf welches verwiesen wird, sondern erschließt sich aus dem Text selber. Ein Beispiel für eine explizite Metareferenz wäre „In dieser Magisterarbeit“ oder „in dieser Arbeit“, in fiktionalen Texten zum Beispiel „in diesem Roman“ – solcherart explizite Metareferenzen kommen in der fiktionalen Literatur vor, sie sind aber auch gleichzeitig eine Sonderform, da hier die illusionsstörende Wirkung besonders ausgeprägt ist. Nicht zu verwechseln ist eine solche explizite Metareferenz mit einer werkinternen Referenz, wie sie etwa in Briefromanen und ähnlich konstruierten fiktionalen Werken häufig vorkommt. Am Beginn eines Romans könnte zum Beispiel stehen: „*Auf dem Dachboden des Hauses meiner Großeltern fand ich einen Karton mit Briefen, die meine Großmutter um die*

<sup>58</sup> Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert, 0h 31' 14".

<sup>59</sup> Aguirre – der Zorn Gottes (BRD 1972). Drehbuch und Regie: Werner Herzog.

<sup>60</sup> Vgl. Hectocotylus: notes: Workingman's Death (Michael Glawogger, 2005).

<http://the-tarpeian-rock.blogspot.com/2010/07/notes-workingmans-death-michael.html> [30.09.2010].

*Jahrhundertwende an meinen Großvater geschrieben hat. Ich möchte meinen Exkurs beginnen mit dem ersten Brief, datiert vom 16. Juni 1904, der über eine Festivität im Nachbardorfe berichtet...*“. Hier liegt eine weitere Kategorie vor, nämlich die nach Wolf so genannte „*Fictum-Metareferenz*“<sup>61</sup>, die auf einen erfundenen Sachverhalt (Fictum in Anlehnung an Faktum) verweist. Abgrenzend dazu definiert Wolf eine *Fictio-Metareferenz* als eine, die „*sonstige mit der Medialität beziehungsweise Gemachtheit des Werks oder der Werkgruppe zusammenhängende Aspekte*“<sup>62</sup> zum Inhalt hat. Diese Begriffe habe ich bereits im Kapitel 2.2 ausführlich erörtert.

Mit Illusionsstörung oder einem Verweis auf die Gemachtheit eines Medienproduktes kann auch die kritische und ergänzend dazu die nicht-kritische Metareferenz operieren. Die Funktion der ersteren ist „*eine kritische Distanz(nahme) gegenüber dem Objekt, auf das sich die Metaaussage bezieht*“<sup>63</sup>. Im Gegensatz dazu ist die „*nicht-kritische Metareferenz*“<sup>64</sup> eine mit einer neutralen oder affirmativen Aussage über das referenzierte Objekt.

Durch das hier beschriebene In-Beziehung-Setzen entsteht ein Spannungsfeld zwischen den Zeichensystemen, die Rezipienten und ihr in-der-Welt-sein wird stärker mit einbezogen, wodurch ein *mehr als die Summe der einzelnen Teile* erzeugt wird. Das Publikum hat, um bei dem Beispiel der Metareferenz zu bleiben, einen außersystemischen Anhaltspunkt zur Interpretation des Gesehenen und Erfahrenen. Denn eigentlich wird kein „mehr“ erzeugt, es wird lediglich darauf verwiesen. Gewissermaßen verweist ein derartiger Anhaltspunkt lediglich auf die Verortung des Rezipienten in *Bezug* auf das Textsystem. Solange es nur das Objekt und das Subjekt gibt, existiert lediglich eine eingeschränkte, lineare Positionsbestimmung. Denn eine bloße Unterscheidung zwischen *Hier* und *Dort* zeigt nur den Grad der Übereinstimmung zwischen der Lebenswelt und dem rezipierten Werk an. Durch referierte Bezugnahmen ergeben sich viele weitere Ankerpunkte im Zeichensystem und mit ihnen Möglichkeiten zur Positionsbestimmung, zum besseren Abgleich der diegetischen Welt mit der

---

<sup>61</sup> Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen, S. 44.

<sup>62</sup> Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen, S. 44.

<sup>63</sup> Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen, S. 44.

<sup>64</sup> Vgl. Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen, S. 44-45.

eigenen Realitätserfahrung. Bezieht sich ein Werk auf sich selbst oder auf andere Werke, so werden diese Werke in den Bezugsrahmen integriert. Bezieht es sich auf sich selber oder das eigene Mediensystem, wird dem Publikum einerseits die Produkthaftigkeit verdeutlicht, andererseits kann dies die Auseinandersetzung mit den präsentierten Inhalten fördern.

## 2.5 Motivation und Bedeutung

Viele äußerst winzige Objekte, die wir als Publikum des Filmes *MEGACITIES*<sup>65</sup> als Bildinhalt präsentiert bekommen, sind die Farbpigmente, die wir in den Einstellungen mit dem Kodak-Mann Ali Akhbar<sup>66</sup> sehen. Technisch sind sie die kleinsten Einheiten, die *Elementarteilchen* des Films. In Glawoggers Werk tritt der Sonderfall ein, dass auch sie inhaltlich bedeutend sind. Im Normalfall wird jedoch davon gesprochen, dass die kleinste Sinntragende Einheit das Motiv ist. „*Das Ereignis oder Motiv ist die kleinste, elementare Einheit der Handlung [...] in Analogie zum Satz als kleinster Einheit des Diskurses*“<sup>67</sup> und die kleinste bedeutungstragende Einheit ist, auf der Seite der Montage, die Einstellung. Bedeutend für das Publikum und die Protagonisten innerhalb der Diegese ist, was im Motiv zu sehen ist, bereits zu sehen war oder dem Publikum anderweitig zu Kenntnis gebracht worden ist. Von einer gelungenen Motivierung ist dann zu sprechen, wenn Bedeutung und Motiv sinnvoll miteinander verbunden sind. Ich werde in dieser Arbeit von *Motivation* sprechen, da in diesem Wort das *Motiv* und die *Bedeutung* zusammengefasst werden. Im Film, dies ist entscheidend und Michael Glawogger demonstriert es auf vielfältige Weise auch in seinen dokumentarischen Werken, ist ein Sinn nicht zwingend an Sprache gebunden, denn „*die Motivierung integriert die Ereignisse in einen Erklärungszusammenhang*“<sup>68</sup> im Wechselspiel mit den auf der Tonspur festgehaltenen sprachlichen Äußerungen, aber nicht ausschließlich über diese. Das Motiv wird häufig im Sinne eines Klischees, also eines häufig genutzten Elementes, im Zusammenhang mit dem Genrebegriff genutzt. Wenn Hicketier schreibt, „*Genres stellen inhaltlich-strukturelle Bestimmungen von Filmgruppen dar*“ [...], *sie organisieren das Wissen über Erzählmuster, Themen und Motive*“<sup>69</sup> so meint er *charakteristische* oder typische Motive. Für den Dokumentarfilm wären dies etwa Aufnahmen aus Verkehrsmitteln und von Verkehrsflüssen, zum Beispiel die von oben gefilmte Straßenkreuzung und der

---

<sup>65</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben.

<sup>66</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben, 1h 24' 56" - 1h 25' 04".

<sup>67</sup> Matias Martinez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 109.

<sup>68</sup> Matias Martinez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 110.

<sup>69</sup> Knut Hicketier: Film- und Fernsehanalyse. 4. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2007, S. 203 [Herv. i.O.].

vorbeifahrende Zug<sup>70</sup>, für den Western beispielsweise die Postkutsche, der Saloon, der Sheriff-Stern. Neben diesen kulturell überlieferten Motiven, deren Bedeutung immer auch im Zusammenhang mit ihrer Bedeutung für das jeweilige typische Genre gesehen werden muss und die auch auf die Verwendung der abgebildeten Gegenstandes im Alltag einwirken kann, finden sich oftmals wiederkehrende Motive, die nur für den jeweiligen Film charakteristisch sind. Als Beispiel möchte ich an dieser Stelle das Motiv des Vogels und insbesondere des Huhns in Glawoggers *MEGACITIES* aufführen, welches im Sinne des Vertovschen Intervalls, der „Übergänge von einer Bewegung zur anderen“<sup>71</sup>, über den ganzen Film verteilt immer wieder ins Bild gesetzt wird. Zu Beginn des Films wird in der Parallelmontage zur Zugfahrt die Verarbeitung von Fleisch gezeigt, während im Hintergrund Hühnerställe zu sehen sind. Wenige Einstellungen später sehen wir als nächstes Vogelmotiv einen Raben der Essen von einem Fenstersims stibitzt. Daraufhin ist ein Mädchen zu sehen, das beschützend ein Küken in der Hand hält – ein Motiv, das in der mexikanischen Episode „*Fahrende Händler*“ drei mal wiederholt wird, nachdem bereits die Verarbeitung von Hühnerfüßen zu einer Suppe gezeigt wurde. Die Bedeutung des Raben als Seelen-Träger erklärt sich im Nachhinein im Kapitel „*Der Bioskop-Mann*“. Dieses Motiv ist des Weiteren auch Thema im Kapitel „*Das Märchen*“, in welchem eine Gans, nachdem sie geschlachtet und verzehrt wurde, über Nacht durch Zauberei wieder zum Leben erweckt wird. Hier sehen wir den Vogel nicht im Bild, sondern hören nur den Text der Geschichte. Dies ist bereits das zweite starke Narrem, in welchem ein Vogel vorkommt. Zudem wird sowohl in der Rahmung des Kapitels als auch in Form der Binnenerzählung über die Zaubergans auf das Märchen als narrative Form verwiesen und diese Literaturgattung somit kontextuell in die Diegese eingebunden. „*Das metatextuelle Potential implementierter Märchenreferenzen entfaltet sich [...] maßgeblich vor dem Hintergrund der phantasievollen*

---

<sup>70</sup> Vgl. Berlin – Die Sinfonie der Großstadt (Deutschland 1927). Drehbuch und Regie: Walter Ruttmann [Zitiert nach: <http://www.archive.org/details/BerlinSymphonyofaGreatCity>, 01.09.2010], 0h 9' 17"-0h 10' 1", Der Mann mit der Kamera (Человек с киноаппаратом) (UDSSR 1929). Drehbuch und Regie: Dziga Vertov, 0h 13' 52 - 0h 14' 00" sowie *Megacities* – 12 Geschichten vom Überleben, 0h 2' 29" -0h 2' 48.

<sup>71</sup> Dziga Vertov: Wir. Variante eines Manifestes. In: Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Hrsg. von Eva Hohenberger. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 8, 2006, S. 64.

*Alternativwelten des Zaubermärchens*<sup>72</sup>, wie Glawogger es hier und im Prolog in der Binnenerzählung mit dem Raben ebenfalls einsetzt.



Abbildung 3: Küken, Rabe, Hühnersuppe und Crown Fried Chicken (0h 3' 44", 0h 5' 01", 0h 11' 21", 1h 25' 04")

Am Ende des Films, im Kapitel „*Negativity*“, werden die Hühner letzten Endes vollständig zum Symbol und erscheinen nur noch als Schriftzug „*Crown Fried Chicken*“ über einem Imbiss (Siehe Abb. 3). Die Bedeutung des Motivs ist wandelbar, je nachdem an welcher Stelle des Filmes wir es betrachten. Die Motivation verweist dennoch immer wieder zurück auf die vorhergehenden Szenen und ist ihrerseits zitiert in den noch folgenden Einstellungen.

Die ästhetische Komponente mancher dokumentarischen Genres hat [...] durchaus mit Emotionen zu tun, mit angemessenen Umgangsformen gegenüber dem Menschlichen, mit Beobachtenkönnen und Werten, die militant vertreten sein wollen. Die Formen dieses dokumentarischen Genres haben darin offenbar ihre Wurzeln ebenso sehr wie in einer langen technisch-journalistischen Tradition der sozialen Reportage. Vieles ist hier Motiv im doppelten Sinn des Wortes: Gegenstand und Handlungsgrund zugleich.<sup>73</sup>

Motive sind die filmische Einheit, die der Fotografie am nächsten steht. Ähnlich wie im fotografischen Medium, auf welches zum Beispiel in *WORKINGSMAN'S*

<sup>72</sup> Stefanie Kreuzer: 'Märchenhafte Metatexte': Formen und Funktionen von Märchenelementen. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters. 1. Auflage. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2007, S. 300.

<sup>73</sup> Thomas Kuchenbuch: *Filmanalyse - Theorien. Methode. Kritik*. Wien: UTB, 2005, S. 279.



*DEATH* ausführlich verwiesen wird, kann eine *schiefe Motivlage* schnell zu einer Irritation führen. Dies gilt für alle Aspekte der Motivation, also auch für den Aspekt der Bedeutung. So werden die Blicke des Publikums durch sorgfältig ausgewählte und aufgenommene Motive gelenkt, durch unpassende und falsch ausgewählte Bilder jedoch in die Irre geführt. Wie Regisseur Glawogger hier verfährt und wie es ihm gelingt, in den hier vorgestellten Werken die Publikumswahrnehmung zu lenken, ist unter anderem Thema des nächsten Kapitels.

### 3 Die narrativen Dokumentarfilme *Megacities* und *Workingman's Death*

Schon beim Blick auf das Filmplakat, die Ankündigung im Kinoprogramm oder das DVD-Cover erfährt der Zuschauer der Filme *MEGACITIES – 12 GESCHICHTEN VOM ÜBERLEBEN*<sup>74</sup> und *WORKINGMAN'S DEATH – 5 BILDER ZUR ARBEIT IM 21. JAHRHUNDERT*<sup>75</sup> etwas über Aufbau und Gliederung der Werke. Von Anfang an ist klar, dass sich die Filme in einzelne Abschnitte unterteilen: Im Fall von *MEGACITIES* sind es *12 GESCHICHTEN*, in *WORKINGMAN'S DEATH* haben wir es mit *5 BILDERN* zu tun. Wie sich später herausstellen wird, sind die jeweiligen Kapitel mit Zwischentiteln markiert, außerdem existiert in *MEGACITIES* ein Prolog, *WORKINGMAN'S DEATH* endet mit einem Epilog. Die Titel der Unterkapitel in *MEGACITIES* lauten:

- Prolog [Vorspann]
- 1. Bombay - Ein Lied für eine Rupie
- 2. Bombay - Der Bioskop-Mann
- 3. New York City - 2 für 5
- 4. Mexico City - Fahrende Händler
- 5. Bombay - Arbeiter
- 6. Mexico City - Hunde
- 7. Moskau - Für einen Silberrubel
- 8. Mexico City - Die Liebe meines Lebens
- 9. Moskau - Das Märchen
- 10. New York City - The Hustler
- 11. Moskau - Ausnüchterung
- 12. New York City - Das Negative
- [Abspann]

Metareferentielle und selbstreflexive Elemente sind auch noch im kürzesten dieser Kapitel anzutreffen, so dass ich mich auf eine Auswahl beschränken werde, in der die meine Fragestellung betreffenden Merkmale in besonderer Weise aufgeführt sind. Von diesen insgesamt drei Kapiteln aus werde ich den filminternen Spuren folgend auf weitere Szenen verweisen, die über den ganzen Film verteilt sind. Meine Auswahl besteht aus den drei Abschnitten „*Bombay - Der Bioskop-Mann*“, „*Moskau – Für einen Silberrubel*“ und „*New York City – The Hustler*“. Ganz ähnlich werde ich für den Film *WORKINGMAN'S DEATH* vorgehen. Dieser gliedert sich auch in einzelne Abschnitte auf, die wie folgt benannt sind:

---

<sup>74</sup> *Megacities – 12 Geschichten vom Überleben.*

<sup>75</sup> *Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert.*

1. Helden
2. Geister
3. Löwen
4. Brüder
5. Zukunft  
Epilog

Hier fiel meine Auswahl, ebenfalls auf die zwei Kapitel „*Helden*“ und „*Brüder*“. Wie aus diesen beiden Inhaltsverzeichnissen zu ersehen ist, findet sich bereits in der Rahmung der beiden Filme eine werkexterne Metareferenz auf ein benachbartes Textsystem. Verwiesen wird hier auf das Drama, durch die Benennung des ersten beziehungsweise letzten Kapitels mit „*Prolog*“ und „*Epilog*“. Die Einteilung in Kapitel, Geschichten oder wie es im Untertitel zu *WORKINGMAN'S DEATH* heißt, in „*Bilder*“ ist ebenfalls bekannt von literarischen Werken beziehungsweise von Theaterstücken. Im Drama ist die Bezeichnung einer Szene als „*Bild*“ konventionalisiert und sehr gebräuchlich.



Abbildung 4: Zwischentitel zum Kapitel "Zukunft", *Workingman's Death* 1h 45' 00"

Parallel findet sich hier aber ebenfalls eine Referenz auf die Malerei beziehungsweise die Fotografie. Auch die Zwischentitel selber sind so gestaltet, dass sich eine Analogie zur Fotografie ergibt – wie schablonenartig ausgeschnitten wirken die Buchstaben und anstelle einer Füllfarbe sehen wir bereits das erste Bild, die erste Einstellung des Kapitels (Abbildung 4).

Die Verwendung von Zwischentiteln ist eine vom Stummfilm bekannte Strukturierungsform. Darüber hinaus verwenden die Filme des Direct Cinema Zwischentitel zur Strukturierung. Ebenfalls an die Dokumentarfilme des Direct Cinema erinnert Glawoggers in beiden Filmen angewandte Methode keine hörbaren Fragen zu stellen und keinen Off-Kommentar einzusetzen. In beiden Filmen wird komplett auf die klassische Interviewführung verzichtet. So entsteht der Eindruck, dass die Befragten tatsächlich eine Geschichte erzählen, auch wenn diese (so ist zumindest zu vermuten) durch gezielte Fragen thematisch gelenkt worden ist. Im Audiokommentar zu *WORKINGMAN'S DEATH* gibt Glawogger an, oftmals nur die Gespräche direkt aufgenommen zu haben, wobei sich im Nachhinein herausgestellt habe, dass diese für den Film sehr gut passten<sup>76</sup>. Der Filmtheoretiker Bill Nichols schreibt über die dem Direct Cinema zugeordneten Filme von De Antonio, der ebenfalls auf einen Sprecher verzichtet:

Diese Filme stellen nach wie vor „klassische Erzählungen“ dar, sie verzichten jedoch ganz auf den Sprecher, der traditionellerweise die Argumentationslinie vorgibt. De Antonio lenkt seine Argumentation vielmehr mit Hilfe von Aussagen verschiedener Charaktere, die er über die Montage miteinander verknüpft. Auf diese Weise ist der Zuschauer in erhöhtem Maße selbst dafür verantwortlich, die Argumentationslinie zu entschlüsseln.<sup>77</sup>

Die Verwendung derartiger Filmelemente bedeutet jedoch auf keinen Fall, dass der Regisseur sich hier konkret an dieser Spielart des dokumentarischen Genres orientiert, sondern ist nur ein Anzeichen für die stilistische Freiheit, die hier in Anspruch genommen wird. Gänzlich untypisch für das Direct Cinema wäre beispielsweise der bei Glawogger ganz selbstverständliche Einsatz von Musik und nachgestellten Szenen, die ich in Kapitel 3.1.3 noch besprechen werde. Musik hinzuzufügen entspricht der gängigen Praxis in vielen Dokumentarfilmen, nachgespielte Szenen gab es bereits in Vertovs *MANN MIT DER KAMERA*<sup>78</sup> (jede Szene in der der Kameramann im Bild ist) und in Ruttmanns *BERLIN: DIE SINFONIE DER GROSSTADT* (die Selbstmordszene<sup>79</sup>). Die Frage die sich daraus ergibt ist, ob inszenierte Versatzstücke dokumentarisch sein können und in wie weit die Inszenierung Einfluss auf den dokumentarischen Charakter des gesamten Films hat. So blicken die Protagonisten teilweise direkt in die Kamera,

---

<sup>76</sup> Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert [Audiokommentar], 0h 15' 15".

<sup>77</sup> Bill Nichols: Dokumentarfilm - Theorie und Praxis. In: Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Hrsg. von Eva Hohenberger. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 8, 2006, S. 154-155.

<sup>78</sup> Der Mann mit der Kamera.

<sup>79</sup> Vgl. Berlin – Die Sinfonie der Großstadt, 0h 46' 03"-0h 46' 32".

insbesondere in den angesprochenen fotoähnlichen Motiven und in Interview-Situationen. Hier findet eine Illusionsstörung statt, denn wir als Publikum wissen, dass die Menschen auf der Leinwand uns nicht direkt ansprechen, sondern einen im Bild nicht sichtbaren Gesprächspartner. Dennoch hat dies gleichzeitig den Effekt der unmittelbaren Adressierung des Publikums.

Das Thema Interview wird zudem sowohl in *MEGACITIES*, als auch in *WORKINGMAN'S DEATH* selbstreflexiv thematisiert. Während *MEGACITIES* Narration und Erzählen in fast jeder Einstellung thematisiert, treten narrative Elemente im Nachfolgefilm *WORKINGMAN'S DEATH* wesentlich diskreter und manchmal beinahe unmerklich auf. Als Zuschauer, der wie zufällig eine Unterhaltung zweier Schwefelbergleute mitverfolgt, realisiert man kaum, dass die beiden in dieser Szene etwas über ihr Leben erzählen und das Publikum durch diesen Film daran teilhaben lassen. So ziehen sich mitgefilmte Gespräche von dem ersten Kapitel an durch den Film. In Alltagssituationen der Protagonisten erfahren wir etwas über ihre Lebensgeschichte.

Eine wichtige Rolle spielt hierbei aber auch die Musik und Poesie, die unter anderem im Kapitel „Löwen“ und „Brüder“, aber auch in vielen weiteren Szenen thematisiert wird. In „Löwen“ tritt, inmitten des Schlachtens und Zerteilens der Tiere auf dem Marktplatz, unvermittelt eine Band auf, die laut eigener Aussage einem bestimmten Schlachter die Ehre erweisen möchte. Begleitet wird die Eröffnung dieses Kapitels außerdem von rhythmischem Trommeln. Michael Glawogger hat für *WORKINGSMAN'S DEATH* den Avantgarde-Musiker John Zorn engagieren können, der bereits für eine Vielzahl von Filmen die Musik beisteuerte<sup>80</sup> und auch diesen Film mit Tönen ausstattete. Insbesondere auch die Umsetzung im Kapitel „Geister“, die sich als eine Mischform von Musik und verstärkter Tonspur präsentiert, zeigt eindrucksvoll, wie die Ausgestaltung des filmischen Universums durch eine entsprechende auditive Begleitung in den Raum hinein erweitert werden kann. Denn im Gegensatz zum Bild, welches zumindest bis heute noch größtenteils an die zweidimensionale Leinwand gebunden ist, ist es im Tonfilm schon immer möglich gewesen, räumlich im Zuschauerraum präsent zu sein.

---

<sup>80</sup> Vgl. The Internet Movie Database: John Zorn <http://www.imdb.com/name/nm0957958/> [03.10.2010].

Der Einstieg in das Kapitel „*Brüder*“, in welchem das Auf-Grund-Laufen und somit das Ende der letzten Fahrt eines Supertankers im Schiffsfriedhof am Strand von Pakistan gezeigt wird, wird homodiegetisch begleitet von einem halb gesungenen, halb gesprochenen poetischen Text über das Sterben und die Einsamkeit. Dieser Text ist nicht nur eine wehmütige Beschreibung einer Situation, in welcher sich der Vortragende befinden könnte, er lässt sich auch, zumindest in Teilen, anthropomorphisierend auf den einlaufenden Tanker beziehen. In der Gesamtheit kann diese Einstellung mit dem vieldeutigen Narrem des oben zitierten Textes als stark narrativ geprägt angesehen werden. Auch finden sich in den Bildern von den Wohnungen der Arbeiter immer wieder an die Wand gepinselte poetische Texte, wie wir sehen und hören können als einer der Arbeiter den zum Tee versammelten Kollegen einen dieser Texte vorliest<sup>81</sup>. In den beiden eben angesprochenen Abschnitten des Films, „*Geister*“ und „*Brüder*“, sind besonders augenfällige metareferentielle selbstreflexive Elemente enthalten: Namentlich eine Inszenierung eines Fotos, welches wohl der Erinnerung dienen soll und für die Familie zuhause bestimmt ist, für welches die Arbeiter in Kämpferpose mit einer Maschinengewehr-Nachbildung posieren. Die offensichtliche Inszenierung dieser Fotografie steht in der Tradition der Familienbilder in „*Kulisse*“, wie sie auch aus den Anfängen der Fotografie bekannt ist und zum Teil bis heute betrieben wird. Hieran zeigt sich exemplarisch die Unsicherheit über die Dokumenthaftigkeit des Fotos, aber gleichzeitig auch das Bedürfnis nach einer Inszenierung des eigenen Lebens, die mehr beinhaltet als das, was der Alltag zu bieten hat. Besondere Brisanz erhält das Motiv des Fotografierens durch ein Interview, in welchem Regisseur Glawogger über die Dreharbeiten im Northern Territory, der Herkunftsregion der Arbeiter berichtet, wobei das dabei entstandene Material nicht im Film zu sehen ist:

The rumour was spread that we'd filmed a woman, so we literally had to run, and fast! Some of the stuff we managed to get was in earlier cuts. But it all looked so idyllic, it's really one of the most beautiful places I've ever been to, and I just couldn't stop thinking about the way the women are treated there. They aren't even allowed to have a passport picture taken, instead their man gives their finger print! So I couldn't bring myself to have those idyllic images in the film.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert.

<sup>82</sup> Christoph Huber und Olaf Möller: Salt of the Earth: Michael Glawogger on Workingman's Death. In: Cinema Scope, Nr. 24, o.J., <http://cinema-scope.com/wordpress/web-archive-2/issue-24/interviews-salt-of-the-earth-michael-glawogger-on-workingman%E2%80%99s-death/> [20.10.2010].

Durch den männlichen Alleinanspruch auf das fotografische Bild erscheint das posieren als Kämpfer mit Plastikgewehr noch eine Spur surrealer. Hier liegt eine Fiktionalisierung vor, bei der tatsächlich die Frage gestellt werden sollte, ob allen Beteiligten bewusst ist, dass es sich hier um eine Inszenierung handelt.

Eine weitere selbstreflexive Momentaufnahme findet sich im Kapitel „Löwen“, in welcher die Arbeiter auf dem Schlachthof eine Interviewsituation nachspielen und sich, die Arbeit des Filme-Machens imitierend und persiflierend, ausgerechnet mit einem Kuhhorn als Mikrofon-Stellvertreter selbst interviewen<sup>83</sup>. Ähnliches findet sich im Kapitel „Für einen Silberrubel“ in *MEGACITIES*, in welchem die Mitglieder der Jungenbande sich gegenseitig mit Diktiergerät oder Walkman ihre Geschichten erzählen. Hier sind außerdem zwei weitere Metareferenzen zu verorten, denn die Betitelung „Für einen Silberrubel“ verweist gleich auf drei weitere Elemente; filmintern auf das Kapitel „Ein Lied für eine Rupie“, mit der dazugehörigen Geschichte auf ein Werk der Literatur, welches hier zitiert wird und außerdem auf den Film *FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR* (1964)<sup>84</sup>.

Die hier genannten Beispiele sind Indizien für einen fast durchgehend narrativen Modus der von mir analysierten Dokumentarfilme. Dieser ist beim weniger episodenhaften Film *MEGACITIES* sicher noch stärker ausgeprägt als beim Nachfolger *WORKINGMAN'S DEATH*, vor allem durch die Verwendung der Narreme und der metareferentiellen Verweise auf andere narrative Medienprodukte. Hier entsteht, insbesondere durch die starke Verwobenheit der einzelnen Episoden miteinander, der Eindruck einer Geschichte, der wir als Publikum in wahnwitzigen Sprüngen rund um den ganzen Erdball nachspüren. In *WORKINGMAN'S DEATH* hingegen stellt sich das Narrative als ein kontemplatives, erinnerndes Blättern im Fotoalbum der Arbeiter dar, als in die Vergangenheit gerichtetes Schauen auf die unsichtbar gewordene Schwerstarbeit am Beispiel der Orte, an denen sie noch Präsent ist.

---

<sup>83</sup> Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert, 1h 04' 17.

<sup>84</sup> Für eine Handvoll Dollar (Per un pugno di dollari) (1964). Regie: Sergio Leone. Drehbuch: Víctor Andrés Catena, Jaime Comas Gil und Sergio Leone.

### 3.1 Megacities

Im analytischen Teil zu dem Film *MEGACITIES* wird es, wie bereits eingangs erwähnt, primär um das Narrative oder den narrativen Modus gehen. Dies ist ein wichtiger Bestandteil der Diegesiskonstruktion, wenn nicht sogar der wichtigste. Entgegen dem Eindruck, den der Titel des Filmes nahe legt, geht es in *MEGACITIES* nur am Rande um die große Stadt und dies größtenteils an den Rändern der größten Metropolen, die hier Orte der Handlung sind. Denn Regisseur Glawogger stellt die Menschen und ihren Alltag in den Mittelpunkt des filmischen Universums seiner „*Geschichten vom Überleben*“. Dabei geht es vordergründig um die primären menschlichen Grundbedürfnisse Gesundheit, Bildung, Zuflucht und Sicherheit. Das zu Beginn des Filmes eingeblendete Zitat von William T. Vollmann bringt die Frage danach aber in Verbindung mit etwas, das ich hier „seelische Grundbedürfnisse“ nennen möchte. Es wird gezeigt, auf welcher vielfältigen Art und Weise die hier Portraitierten die Erlangung von Träumen und Hoffnungen betreiben, welche unterschiedliche Fluchtwege aus dem Alltag beschritten werden, während sie gleichzeitig versuchen ihre Würde zu bewahren. Ich habe das Erzählen der eigenen Geschichte eingangs als eine Art der Selbstbehauptung zu beschreiben versucht. Dies möchte ich durchaus auch im Sinne einer Wirklichkeitsbehauptung verstanden wissen, wie sie beispielsweise Hamburger in Bezug auf das dokumentarische Genre aufgeführt hat oder als ein *assertives* Statement im Sinne Kesslers. Wenn Alexander Horwath für das Leben der Menschen konstatiert, „*Eskapismus wird hier zur Lebensbedingung: Drogen und Alkoholismus, lesen und Märchen erzählen, musizieren und von der Liebe träumen*“<sup>85</sup>, so gilt dies sicherlich nicht nur für die in diesem Film auftretenden Menschen, nicht in dieser Ausschließlichkeit und auch nicht im Sinne eines Ersatzes für ein erträumtes glamouröseres, größeres Leben.

Die große Stadt, die wir hier zu sehen erwarten, wird (von einigen wenigen Einstellungen abgesehen) kaum in den aus vielen Filmen mit diesem Sujet bereits hinlänglich bekannten Bildern gezeigt. Die Urbanität ist stets präsent, dennoch haben die gezeigten Orte größtenteils eher dörflichen Charakter. „*Ich habe gedacht, [...], wie soll man diesem Titel in irgendeiner Weise gerecht werden, [...] bevor ich mich daran gewöhnt habe, dass man auf's Kleine schauen muss [...]*“

---

<sup>85</sup> Alexander Horwath: *Fantasma real*. In: *Die Zeit*, Ausgabe 25. Hamburg: 1999, [http://www.zeit.de/1999/25/199925.megacities\\_.xml](http://www.zeit.de/1999/25/199925.megacities_.xml) [05.10.2010].



*Mexico City ist ein nicht enden-wollendes Dorf mit 25 Millionen Einwohnern*<sup>86</sup>, so Glawogger im Audio-Kommentar zu seinem Film. Glawogger zeigt uns tatsächlich auch die kleinste, nicht-bedeutungstragende Einheit des Films: In diesem Fall ist es das Farbpigment, in der Geschichte mit Ali Akhbar, der den ganzen Tag über Farbpulver (vermutlich für die Textilindustrie) siebt und der von den indischen Mitgliedern des Filmteams Kodak-Mann genannt wurde<sup>87</sup>.

Diese Szene kann noch am ehesten zu den klassisch dokumentarischen gezählt werden: wir sehen Ali Akhbar bei seiner Arbeit zu, wir sehen ihn, wie er etwas über sein Leben und seine Träume erzählt, wie er sich am Abend die Farbe aus dem Gesicht wäscht. Dem Rinnsaal des Waschwassers nach unten in den Kanal folgend befinden wir uns unmerklich auch gleich in der nächsten, dahinter montierten Szene, die uns mit im Kanal im Trüben nach Müll fischenden Arbeitern bekannt macht<sup>88</sup>. Diese Montagetechnik ist charakteristisch für den Film, der 12 Geschichten vom Überleben scheinbar mühelos zu einer Argumentation verknüpft. So zeigt Glawogger hier nicht nur ein vereinzelt Bild im Bild, nicht nur einen Spiegel im Spiegel, sondern er eröffnet in seiner Film-Geschichte den staunenden Zuschauern ein Kaleidoskop von Geschichten, ein ganzes Spiegelkabinett, das erst in 12 Einzelbilder aufbricht, um sich dann, einem Mandelbrot-Bild gleich, in immer kleinere, sich selbst ähnliche Einheiten aufzuteilen, die doch alle zueinander in Beziehung stehen und miteinander verbunden sind.

---

<sup>86</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben, [Audiokommentar] 0h 12' 50".

<sup>87</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben, 0h 19' 45".

<sup>88</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben, 0h 5' 15" – 0h 20' 32".

### 3.1.1 Bombay - Der Bioskop-Mann



Abbildung 5 Steinrelief "Der Rattenfänger von Hameln", Der Bioskopmann (0h 5' 18"-0h 5' 30", Der Kameramann (0h 24' 28")

Metareferentialität und Selbstreflexivität anbetreffend, geht die erste Geschichte nach dem Prolog gleich „in medias res“. Sie bietet sich daher nicht nur aufgrund ihrer exponierten Position zu Filmbeginn zur näheren Betrachtung an. Denn dieses Kapitel eröffnet mit einem filmischen Trick: Auf einem Pipeline-Rohr über einen Fluss sehen wir den Bioskop-Mann<sup>89</sup>, ihm folgt eine Gruppe Kinder. Im Hintergrund auf einer Brücke erkennen wir einen der Züge, die bereits aus dem Prolog bekannt sind. Züge sind an den Schauplätzen Bombay und Moskau Orte der Handlung. Nach 12 Sekunden gehen die Bilder über in eine zeitraffende Darstellung, die von einer Soundbridge eingeleitet wird. Zu hören ist das Geräusch der gekurbelten Filmrolle des Bioskopes, welches in der nächstfolgende Sequenz zu sehen sein wird. Diese Einstellung beinhaltet mehrere metareferentielle Elemente:

Zunächst ist natürlich die selbstreflexive Referenz auf das eigene Medium zu nennen, die durch den Vorspul-Effekt markiert ist, womit der Film auf sich selbst und auf seine „Gemachtheit“ referiert. Außerdem erinnert die Gestalt des Bioskop-Manns mit der ihm folgenden Kinderschar an die Sage des Rattenfängers

<sup>89</sup> Ein Bioskop ist eigentlich ein früher Filmprojektor, der von den Brüdern Max und Emil Skladanowsky erfunden und im ersten Berliner Kino, dem Tivoli, eingesetzt wurde. Vgl. Deutsches Bundesarchiv: Max Skladanowsky - Glasmaler, Tüftler oder Filmpionier [http://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder\\_dokumente/01820/index-3.html.de](http://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/01820/index-3.html.de) [20.10.2010]. Im Film Megacities handelt es dabei aber um ein offenbar projektionsloses, guckkasten-artiges Gerät zur Vorführung von Filmen.

von Hameln<sup>90</sup>, an die Stelle der Musik tritt hier die Vorführung von Filmschnipseln des Bollywood-Kino. Dieses Narrem verweist metareferentiel auf ein anderes Genre in einem differenten Mediensystem, nämlich auf das Märchen in der Literatur. Die Einstellung mit dem geschulterten Bioskop erinnert zudem an den *MANN MIT DER KAMERA*<sup>91</sup> im gleichnamigen Dokumentarfilm von Dziga Vertov. Hier finden wir also zusätzlich eine externe Metareferenz vor, welche zusätzlich auf eine ganz andere Ebene verweist, nämlich auf das eigene Mediensystem des Dokumentarfilms. Der Name des Gerätes, „Bioskop“, also etwas, mit dem das Leben betrachtet werden kann, erinnert schließlich an die frühen filmtheoretischen Schriften Vertovs, der den theoretischen Begriff Kinoglaz (also Kino-Auge) ersann, mit welchem er das Leben als solches näher betrachten wollte:

Wir treten ein für Kinoglaz mit seiner Dimension von Raum und Zeit, wachsend in seiner Kraft und in seinen Möglichkeiten bis zur Selbstbehauptung. [...] Ich lasse den Zuschauer so sehen, wie es mir für dieses oder jenes visuelle Phänomen am geeignetsten scheint.<sup>92</sup>

Ähnlich verdichtet ist die nächstfolgende Sequenz in welcher der Bioskop-Mann beim Zusammenstellen seines Arbeitsmaterials gezeigt wird. Wir sehen wie mit Nadel und Faden Filmstreifen per Hand zusammengenäht werden, wie er also (von den technischen Gegebenheiten abgesehen) dasselbe macht als die Cutterin am Schneidetisch bei der Montage. Auch hier findet sich ein selbstreflexiver Hinweis auf das Medium Film, auf die Gemachtheit eines jeden Films und somit auch auf die Vorgehensweise, mit der der Regisseur von *MEGACITIES* das vorliegende Werk erarbeitet hat. Ich sehe an dieser Stelle auch eine weitere Parallele zum hochgradig selbstreflexiven *MANN MIT DER KAMERA*, gerade auch wegen der zeitlichen Nähe zum zuvor erwähnten Bildzitat. Auch hier wird die Cutterin bei der Arbeit gezeigt, auch hier wird so demonstriert, wie das filmische Universum, das auf der Leinwand zu sehen ist für das Publikum konstruiert wird. Am Beispiel dieser kaum 15-sekündigen Sequenz<sup>93</sup> wird bereits klar, dass *MEGACITIES* „ein Dokumentarfilm, der seine Konstruktionsprinzipien ästhetisch

---

<sup>90</sup> Vgl. Brüder Grimm: Die Kinder von Hameln. In: Deutsche Sagen. Hrsg. von Ernst Jädicke [Berlin: 1925], zitiert nach [http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=5&xid=3985&kapitel=64&cHash=4657a8746a2#gb\\_fou](http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=5&xid=3985&kapitel=64&cHash=4657a8746a2#gb_fou) nd [20.10.2010].

<sup>91</sup> Der Mann mit der Kamera.

<sup>92</sup> Dziga Vertov: Wir. Variante eines Manifestes, S. 70.

<sup>93</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben, 0h 5' 15" – 0h 5' 27".

mitreflektiert<sup>94</sup> ist und dazu ein Dokumentarfilm, der auf vielfältige Weise intermediale Relationen auf das eigene und variante Mediensysteme aufbaut. Fortgesetzt wird dieses kurze Kapitel (es geht insgesamt nur über 4' 40"! ) mit einer kurzen Interviewsequenz, in welcher der Bioskop-Mann Shankar von seiner Arbeit mit den Kindern berichtet. Daran anschließend folgt eine kurze Sequenz, in welcher Shankar, wiederum begleitet von einer Traube von Kindern, das Bioskop geschultert, eine Straße heruntergeht und dann beginnt die Filmstreifen vorzuführen. Wir sehen Kinder, die in die Gucklöcher des Bioskops hineinsehen, parallel dazu montiert Ausschnitte aus den vorgeführten Resten der Bollywood-Filme und dann wiederum dieselben Kinder, die in die sie filmende Kamera hinein berichten, was sie gesehen haben. Daraufhin folgt, noch einmal in einer Zeitraffer-Aufnahme, eine Totale von drei nebeneinander liegenden Läden die über den Tageslauf geöffnet werden, in denen Geschäftsbetrieb herrscht und die dann am Abend wieder geschlossen werden. Darüber gelegt ist ein Zwischentitel mit den Worten „*Life in Loops*“, der in Anlehnung an Typographie und Animation der zuvor gesehenen Textfragmente in den Bollywood-Filmen gestaltet ist. Hier wird nach den extradiegetischen Einschüben der rote Faden wieder aufgenommen und der Film mit der Geschichte von dem Geflügelhändler, dem Barbier und dem Schneider Josely fortgesetzt, die in den gezeigten Läden ihren Geschäften nachgehen. Diese Geschichte wird erzählt von einem der Kinder, die zuvor noch die Filmschnipsel nacherzählt hatten, einem Mädchen:

Der Geflügelhändler, der Barbier und der Schneider Josely haben nebeneinander ihr Geschäft. Der Geflügelhändler schließt abends als erster seinen Laden. Der Barbier und Josely arbeiten oft bis spät in die Nacht hinein. Der Barbier träumt von einem Geschäftslokal im Stadtzentrum. Der Geflügelhändler möchte heiraten. Josely hegt keine Träume. Er trauert um seinen Vater. Seine Frau stellt dessen Leibgericht in das Küchenfenster. Ein Rabe kommt und frißt davon und nimmt die Seele von Joselys Vater mit. Josely ist am fleißigsten. Nachts schließt er als letzter seinen Laden, und morgens sperrt er als erster auf. Dann macht der Barbier seinen Rolladen auf, dann gehen alle Türen auf.<sup>95</sup>

Der Rabe, von welchem hier berichtet wird, war im Kapitel „*Prolog*“ bereits in der beschriebenen Art und Weise zu beobachten, wie er auf einem Fenstersims landet, von einem dort abgestellten Teller etwas Nahrung stibitzt und sodann wieder davonfliegt (siehe auch Kapitel 2.5). Hier wird also eine Einstellung aus einem vorhergehenden Kapitel im Nachhinein, narrativ gespiegelt, erklärt. Nach

---

<sup>94</sup> Klaus Gronenborn: Geschichten vom Überleben: die Duisburger Filmwoche. In: EPD Film, 1/1999. Zitiert nach <http://www.epd-archiv.de/print/103769> [24.08.2010].

<sup>95</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben, 0h 09' 39".

dieser Erzählung des Mädchens von den drei Geschäftsleuten folgen diverse Einstellungen, in welchen tatsächlich sich öffnende Türen zu Arbeitsräumen zu sehen sind, in denen vorwiegend Textilien verarbeitet werden. Dieses Kapitel schließt mit einer kurzen Szene in einer Schneiderei, in welcher Hemden genäht werden, die anschließend in ein Auto eingeladen und weggefahren werden. Das Ende wird mit einer Großaufnahme des Stoffmusters erreicht, welches wir in der nächsten Szene, am nächsten Handlungsort New York und im nächsten Kapitel wiedersehen. Dieser Ortswechsel ist nur durch einen einfachen Schnitt markiert.

Anhand dieser kurzen Szenenfolge lässt sich die Montage des Films sehr anschaulich darstellen und insbesondere, wie (durch wiederkehrende Motive markiert) die Gesamtgeschichte gestaltet ist und sich die einzelnen, über den Planeten verteilten Fragmente des filmischen Universums zu einer zusammenhängenden Diegese fügen. Das Motiv des Raben wird in der Erzählung des Mädchens wieder aufgenommen, gleichzeitig wird hier wiederholt eine märchenhafte Binnenerzählung eingefügt, die auf ein extradiegetisches Textsystem deutet. Hier liegt ein Narrem in einem Narrem vor – der Kreis, der mit dem Zusammennähen der einzelnen Filmstreifen angefangen wurde, schließt sich in der Schneiderwerkstatt, in welcher die Hemden gefertigt werden. Eben diese Hemden werden dann später in New York auf der Straße verkauft. Mit der Gestalt des Schneiders findet sich aber auch noch eine Erwähnung dieses Motivs innerhalb der Binnenerzählung, so dass innerhalb der knapp viereinhalb Minuten umfassenden Handlung eben dieses Motiv tatsächlich durchgehend in jeder Szene aufgeführt worden ist. Das Hemd als ein Endprodukt der Textilverarbeitung ist dabei eines der Motive, die im gesamten Film wiederholt gezeigt werden und denen einerseits eine symbolhafte Bedeutung zukommt, die andererseits aufeinander verweisen und visuelle Ankerpunkte in der Architektur des filmischen Universums der *MEGACITIES* bilden.

### 3.1.2 Moskau – Für einen Silberrubel

Das Kapitel beginnt, in Analogie zum Anfang des Filmes, mit einer Aufnahme eines vorbeifahrenden Vorortzugs im winterlichen Moskau. Diese Analogie wird fortgesetzt in der nächsten Einstellung mit der Aufnahme eines Musikers mit einem Akkordeon im Zugabteil. Der Akkordeonspieler befindet sich offenbar an seinem Arbeitsplatz. Er spielt im Zug Musik, um Geld zu verdienen. Nach einem Schnitt auf einen Schaffner und einer Außenaufnahme des Zuges bei der Einfahrt in eine Station, folgt die Kamera dem Akkordeonspieler aus dem Waggon hinaus auf den Bahnsteig und begleitet ihn auf dem Weg zum Anschlusszug noch ein Stück weit durch den Bahnhof, über Treppen und Durchgänge, vorbei an einem Stand mit Groschenromanen und eine Treppe hinab, während die Akkordeonmusik weiterspielt und dann ausgeblendet wird, als auf einen anderen Protagonisten geschnitten wird. Dieser liest, an eine Mauer gelehnt, in einem Buch. Im Hintergrund sehen wir bereits den nächsten Zug auf dem Bahnsteig stehen, aus dem Off hören wir eine Männerstimme, die offenbar zu dem Lesenden gehört und die den folgenden Text auf Russisch vorliest:

„Ich möchte gerne wissen, woher die Bettler kommen“, sagte der Literat, während er sie beobachtete. „Woher? Aus Spalten und Winkeln kommen sie.“ „Ich frage nicht danach“, erwiderte der Literat. „Ich möchte gerne wissen wie man Bettler wird und in diese Lage gerät. Geschieht das plötzlich oder allmählich, ehrlich oder heuchlerisch?“ „Hier hast du die beste Gelegenheit. Frage einen Beliebigen von ihnen. Für einen Silberrubel verkauft er dir seine ganze Geschichte. Schreib sie auf und verkaufe sie mit Gewinn.“<sup>96</sup>

Während dieser Text gelesen wird, läuft der inzwischen am nächsten Zug angekommene Akkordeonspieler wieder am Lesenden vorbei. Die Kamera nimmt seine Verfolgung erneut kurz auf und blickt in einen weiteren stehenden Zug hinein, indem sie dem Akkordeonspieler durch die gelb erleuchteten Waggonfenster hindurch nachblickt. Die Bewegung der Kamera setzt sich fort, bis sie schließlich, nach einem Rundschwenk, wieder beim Lesenden angelangt. Was in dieser Begegnung zwischen dem Lesenden und dem Akkordeonspieler homodiegetisch vorliegt, ist ganz offenbar in Teilen eine Innensicht. Der ebenfalls homodiegetisch fokalisierte Vortrag des Textes lässt uns, gespiegelt über die externe Metareferenz auf den Roman (wenn auch nur in der Rezeption des Textes) die Perspektive des Lesenden einnehmen. So wird das Nachverfolgen des

---

<sup>96</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben, 0h 38' 34".

Akkordeonspielers auf die letzten Worte des Textfragmentes auch als interne Fokalisierung interpretierbar. Die Präsenz des Akkordeonspielers in der Szene wird markiert durch die Akkordeonmusik, die wir hören, solange er im Bild ist, die bei seinem Abgang und dem Szenenwechsel zum Lesenden ausblendet und die erst dann wieder zu hören ist, wenn auch der Mann mit dem Akkordeon wieder im Bild erscheint.

Im diegetischen Filmuniversum erscheint es uns als Publikum, als würden wir an dem, was der Mann auf dem Bahnsteig liest direkt teilhaben, als könnten wir in den Kopf des Lesenden hineinhören. Das zitierte Textfragment stammt aus dem Roman „*Oblomow*“ des russischen Schriftstellers Ivan Aleksandrovič Gončarov und ist vom Regisseur für diese Szene ausgewählt worden:

[Die Menschen lesen] natürlich Sachen, die ich glaube das sie lesen könnten, und die zugleich über meinen Film sprechen, niemand würde wissen, was die wirklich lesen, oder ich bin da nicht hingegangen, und das sind diese Freiheiten, diese essayistischen Dinge, die mir in dem Film sehr, sehr wichtig sind<sup>97</sup>

Mit der Abfahrt des Zuges und einer kurzen Parallelmontage fahrender Zug / Halbtotale eines Jungen wechselt der Schauplatz. Ein vorbeifahrender Straßenbahnzug, ein erneuter Schnitt auf einen Jungen in der Halbtotale, im Hintergrund ein offenes Feuer, am Bildrand fährt ein nächster Zug vorbei. Ein weiteres Textfragment von einer anderen Stimme gelesen, wahrscheinlich von einem der Jungen, die wir in der nächsten Szene kennen lernen werden und die vor großstädtischer Winterkulisse am Lagerfeuer sitzen, rauchen und anscheinend eigene Texte auf einem Walkman aufzeichnen. Es geht um den Frühling und darum, wie sie aus einem Heim geflohen sind. Es folgt ein kurzer Abschnitt, in welchem wir den Jungen in eine tunnelartige Einkaufspassage folgen, wo sie sich die Schaufenster ansehen. Einer der Jungen bettelt einen Passanten an, hat Erfolg und versucht bei einer Frau noch einmal sein Glück, trifft aber den richtigen Ton nicht und handelt sich beinahe eine Ohrfeige ein. Erneuter Szenenwechsel, wir sehen die Jungen, wie sie durch einen Gullideckel in die Kanalisation und ihr unterirdisches Refugium klettern, wo sie bei Kerzenlicht einen Brief an einen Freund schreiben, wobei einer der Jungen unter anderem diktiert: „*Pascha, letzte Woche war das Fernsehen bei uns, aus Deutschland, der BRD.*“ Er buchstabiert die Abkürzung für die Bundesrepublik Deutschland: „*B R D. Einen Dreck haben sie uns gegeben. Dafür haben wir sie um 600.000 erleichtert! Schade, dass du*

---

<sup>97</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben [Audiokommentar], 0h:37' 28".

*nicht dabei warst, weil wir alles versoffen haben. Pascha, komm wieder zurück.*“<sup>98</sup> Parallel montiert zu den Geschichten und im Kontrast zur fast schon gemütlich zu nennenden unterirdischen Zurückgezogenheit bei Kerzenschein, sehen wir Aufnahmen vom winterkalten Moskau, dem Verkehr und den Prunkbauten, wie beispielsweise dem Kreml. Auf die letzten Worte aus dem diktierten Brief sehen wir die Jungen in einem U-Bahn-Zug und wie sie beim Ausstieg in einer Station einem Mann ein Paar Schuhe klauen, die einer von ihnen gleich in der nächsten Einstellung anzieht. Sofort mit dem Ausstieg aus dem U-Bahn-Wagen, also der Flucht vor dem Bestohlenen ist wieder ein Akkordeon zu vernehmen und noch bevor der Junge die Schuhe zuende angezogen hat, verlassen wir die Straßenkinderbande und gehen mit der Kamera der Musik nach, welche uns in der nächsten Einstellung zu einem Chor führt, der im Halbdunkel am Rande des Bahnsteiges singt. Innerhalb der Diegese springen wir nun, bildlich gesprochen, in den gerade abfahrenden Zug hinein, in welchem erneut lesende Menschen anzutreffen sind. Auch hier haben wir wieder teil an mit verschiedenen Stimmen gelesenen Texten unterschiedlicher Herkunft, unter anderem aus Zeitungen, Gedichten und Groschenromanen.

Die über das Medium reflektierte Innensicht der Lesenden wird auf der Tonspur wieder aufgenommen und fortgesetzt, diesmal noch verstärkt durch ein Ineinandermischen der verschiedenen Textfragmente. Auch in dieser kleinen Szene findet sich ein Verweis auf die Gesamtheit des Films, auf das Verweben der einzelnen Erzählebenen über ihre definatorischen Grenzen hinweg. Die Stimmen der Lesenden sind noch über mehrere Einstellungen hörbar. Zwischendurch verlassen wir den Waggon kurz um auf einem Bahnsteig weitere Lesende anzutreffen. Das Kapitel endet, während die Texte weiterhin zu hören sind, mit der Aufnahme von Reinigungsleuten, die den Boden einer der prunkvollen Stationen wischen und mit dem Bild einer Statue mit einem Buch in der Hand, die wir, der inneren Logik des Films folgend, ebenfalls beim Lesen belauschen können:

Hier, wo ein jeder  
zagt und erschläfft,

weiß ich - nur einer  
gleicht mir an Kraft.

---

<sup>98 98</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben [Audiokommentar], 0h:42' 03".



Hier, wo wir wünschen so unbedacht,

weiß ich - nur einer  
gleich mir an Macht.

Hier, wo der Efeu wächst für und für, weiß ich -  
im Wesen gleich einer mir:

Du.<sup>99</sup>

Hier verlässt der Film schließlich vollends das dokumentarische und nimmt fantastische Züge an. Anders lässt sich nach der innerfilmischen Logik nicht erklären, warum wir hören, was die steinerne Statue liest, denn das tut sie ja offenbar, so wie es die Passagiere in den U-Bahnen und Zügen auch getan haben, deren Texte wir belauschen konnten.



Abbildung 6 Lesende Statue im Moskauer Bahnhof

An allen Schauplätzen des Filmes wird jeweils ein Medium in besonderer Weise metareferentiell herausgestellt. In Bombay ist es das Kino, in New York das Radio, in Mexico City ist es der Comic und in Moskau die Literatur. All dies sind Medienformen, denen in dem jeweiligen Land eine besondere kulturelle Bedeutung zukommt, die im Film als Metareferenz einfließt. Dabei sind die jeweilig zitierten Werke, dies gilt insbesondere für das hier besprochene Kapitel „Für einen Silberrubel“, in Teilen mit dem Film in einer intermedialen Fusion

---

<sup>99</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben, 0h 43' 51".

verbunden. In der Moskauer Geschichte findet sich bereits im Zwischentitel eine Referenz auf den Roman „*Oblomow*“<sup>100</sup> wieder, aus dessen letztem Kapitel der kurze Dialog über die Bettler entnommen ist. In der Episode „*Das Märchen*“, die ebenfalls in Moskau spielt, wird dieses Werk in der eröffnenden Einstellung erneut zitiert. Hier sehen wir ganz offenbar blinde Arbeiter, die in einer Werkstatt ausgerechnet Lichtschalter zusammenbauen, während ihnen (so die Aussage des Films) über Kopfhörer eben dieser Roman vorgelesen wird.

[Die Romane Gontscharows] sind dem Typus des begabten, gebildeten, wirklichen Idealen verpflichteten, als Angehöriger einer überlebten gesellschaftlichen Klasse jedoch zu welt- und lebensferner Wirkungslosigkeit verurteilten russischen Adligen gewidmet, der in Gončarovs bedeutendstem Roman durch den Titelhelden Oblomow verkörpert wird. [...] Durch die materielle Sicherheit seines Standes in die Lage versetzt, seine Introvertiertheit und Untätigkeit zu pflegen, findet Oblomow keinen Ausweg aus der erstickenden Ruhe, Trägheit und Schläfrigkeit, welche die Darstellung seines Lebens leitmotivisch durchziehen.<sup>101</sup>

Diese implizite Metareferenz muss natürlich als ein Kommentar zum Film angesehen werden, denn der Regisseur hat den Lesenden dieses Fragment schlussendlich zugeschrieben. Da dasselbe Werk in einem weiteren Kapitel nochmalig aufgeführt wird, ist umso mehr davon auszugehen, dass er dies intentional getan hat. Hier findet sich ein Gegenentwurf zu jedem einzelnen Bewohner der *MEGACITIES*, wie wir sie hier erleben. Auf der einen Seite die von materieller Not getriebenen Protagonisten, die gar nicht wissen wohin sie mit all ihren Träumen sollen und im Gegensatz dazu den reichen, vorrevolutionären Großgrundbesitzer, der vor lauter Müßiggang gar nicht mehr zur Umsetzung seiner Träume findet. Einen weiteren Querverweis auf den Beginn des Films finden wir mit den Zügen und natürlich hier speziell mit dem Motiv des Musikers in einem Zug, der — ob nun für eine Rupie oder für einen Silberrubel — seine oder ihre Lieder verkauft. Gleiches gilt für die Straßenjungenbande, die aus dem Medieninteresse an ihrem Leben Kapital schlagen und ihre Geschichten unter anderem an das deutsche Fernsehen verkauft haben. In der Variation wird die Selbstreflexivität betont, mit der sich diese Geschichte rückbezüglich auch auf die Bedingungen beziehen lässt, unter denen dieser Dokumentarfilm entstanden ist. So gibt Glawogger im Audiokommentar und in Interviews an, dass die

---

<sup>100</sup> Vgl. Iwan Alexandrowitsch Gontscharow: *Oblomow*. Zürich: 1960, S. 1062. Zitiert nach: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Gon%C4%8Darov,+Ivan+Aleksandrovi%C4%8D/Roman/Oblomow/Vierter+Teil/Elftes+Kapitel> [07.10.2010] [Die Datierung und/oder der Ort folgen der Angabe dort und sind unsicher: Es existiert keine Züricher Ausgabe von 1960.].

<sup>101</sup> Christoph Koch: *Oblomow*. In: Kindlers neues Literatur Lexikon, Bd. 6. Studienausgabe. München 1988, S. 639-640.

Protagonisten, die Darsteller, wie er sie nennt, Geld von ihm für ihren Auftritt in seinem Film, also für das Erzählen ihrer Geschichte, bekommen haben. Dies ist für ihn ein vollkommen normaler Vorgang und es steht die Frage im Raum, ob diese Herangehensweise nicht ehrlicher und *dokumentarischer* ist als die Entlohnung nicht zu erwähnen, wie es nach Angaben der Straßenkinder wohl ein deutsches Fernsehteam in Moskau gemacht hat.

Im Kapitel „*Für einen Silberrubel*“ wird das Geschichten Erzählen und Geschichten Verkaufen auf unterschiedlichste Weise thematisiert: Die Straßensoldaten verkaufen ihre Geschichten an das Fernsehen. Im Titel und im über die Texte der lesenden gespiegelten Kommentar wird das Geschichten Erzählen als Möglichkeit zum Geldverdienen ebenfalls angesprochen. Bei einer weiten Auslegung der narrativen Form verkauft auch der Akkordeonspieler Geschichten in Form von Liedern – weitere Möglichkeiten des Geschichten-Erzählens werden im nächsten Kapitel 3.1.3 auch besprochen. In den Zügen lesen die Menschen Geschichten und Nachrichten in den Zeitungen und Büchern, die sie an den Ständen im Bahnhof erwerben können. Auch diese haben wir kurz, im Vorbeigehen im Bild gesehen; hier ist alles verwoben mit Literatur, hier lesen selbst die steinernen Statuen Gedichte.

### 3.1.3 New York – The Hustler

Um eine ganz besondere Art, Geschichten zu verkaufen, geht es im zehnten Kapitel „*New York – The Hustler*“. In dieser Geschichte werden – auch mit Hilfe nachgespielter Begebenheiten – diverse Männer portraitiert, die mit erfundenen Geschichten kleinere oder größere Summen Geldes erbetteln beziehungsweise mit kleinen Betrügereien und in einem Fall mit einem Raub zu beschaffen versuchen. Dies ist auch gleichzeitig eines der Kapitel, in welchem am augenfälligsten zu erkennen ist, dass Regisseur Michael Glawogger für seinen Dokumentarfilm auch auf nachgestellte Szenen zurückgreift. Hier wird das Dilemma deutlich, das die Anwesenheit einer Kamera eine Situation verändert und in manchen Fällen sogar verhindert. Wenn auf der Straße jemand mit einer ausgedachten Geschichte angebettelt wird, während der Bettler zur gleichen Zeit von einem Kamerateam oder auch nur einem Kameramann mit Handkamera begleitet wird, erregt dies Misstrauen und verhindert das Zustandekommen der Situation die eigentlich festgehalten werden sollte. Auch in Fällen, in denen sowohl der Geschichtenerzähler als auch sein Zuhörer, Publikum, Opfer von der *Gemachtheit* des Erzählten wissen, kann der Erzähler dennoch erfolgreich sein, weil beispielsweise diese Art der Bettelei als besonders kreativ empfunden wird (ähnlich wie zum Beispiel Musik im U-Bahn-Zug) oder weil diese Form jemand vollkommen Fremden um Geld zu bitten, beiden Beteiligten eine stärkere Form des Gesicht-Wahrens ermöglicht. In der Linguistik werden solche Ansprachen von Unbekannten im öffentlichen Raum (aber nicht nur diese) nicht ohne Grund als *Face-Threatening Acts* bezeichnet, für welche es eine Fülle kommunikativer Konventionen und Kodierungen gibt.

Hier beschränkt sich der Dokumentarfilm auf seine Bedeutung als Augenzeugenbericht, in welchem der Filmemacher als glaubwürdiger Erzähler eines von ihm erlebten Ereignisses fungiert. Die nachgestellten Handlungen, die paradoxerweise nur nachgespielt zustande kommen können, stehen also an Stelle eines tatsächlichen Ereignisses anstatt ein Abbild zu sein. Demnach wird mit fiktionalen Mitteln auf einen tatsächlichen Sachverhalt verwiesen, wodurch diese Einstellungen nach Wolf als *Fictum-Metareferenz* definiert werden können, womit die von Korthals geforderte, jedoch angezweifelte Möglichkeit der Anwendung auf den nicht-fiktionalen Film offensichtlich gegeben ist.

Nun geht es im Kapitel „*The Hustler*“ nicht ausschließlich um ausgedachte Geschichten, die erfunden wurden um ein wenig Wechselgeld zu erbetteln. Der Hauptdarsteller, Mickey<sup>102</sup>, verdient das Geld, das er für Drogen benötigt mit dem Verkauf von *Air-Pussy*<sup>103</sup>, also von ihm erfundenen Prostituierten, deren Dienste er, mit Hilfe von Fotografien der vorgeblich in einem Bordell wartenden Frauen, auf der Straße an Passanten anbietet. Unter dem Vorwand, gleich seine Provision zu kassieren, nimmt er den Betrogenen Geld ab, um sie sodann vor dem Eingang eines Appartementhauses zu verlassen, mit der Angabe an welcher Tür und in welcher Etage sie klopfen müssen. Hier ist die Anwesenheit einer Kamera natürlich ausgeschlossen, gleiches gilt für eine andere Szene, in welcher Mickey sich auf der Straße mit einem Mann zum Sex verabredet, den er dann auf einem Hotelzimmer beraubt. Aus dem Film geht nicht hervor, ob sich Mickey bei diesen räuberischen Betrügereien als Prostituirter ausgibt oder ob er vorgibt, auf der Suche nach einem Partner für Gelegenheitssex zu sein.

Das Kapitel beginnt mit einer abendlichen Straßenszene. Die Kamera bewegt sich um eine Straßenecke, woraufhin plötzlich ein halbnackter Bettler auftaucht und beginnt, seine Geschichte zu erzählen. Die Kameraführung ist subjektiv, die Protagonisten blicken teilweise direkt ins Objektiv. Nach einem Schnitt ist eine vom Setting sehr ähnliche Szene zu sehen, hier wird die in Variation wohl recht bekannte Geschichte vom fehlenden Geld für die Zugfahrkarte nach Hause erzählt. In der folgenden Einstellung wechselt die Kameraperspektive. Es werden zwei Männer gezeigt, die eine Straße entlanggehen, von welchen einer eine kaputte Flasche in der Hand hält und versucht, sein Gegenüber davon zu überzeugen, dieser hätte die angeblich teure Flasche Wein versehentlich zerbrochen und müsse nun für den Schaden aufkommen. Dabei wird zunächst die Summe von 285\$ genannt, woraufhin die Schadensersatzforderung auf eine Flasche Wein aus dem nächsten Liquor-Store gemindert wird. Außerdem erklärt der Hustler er habe sich den Wein zum Geburtstag gekauft wodurch der moralische Druck auf den Angesprochenen noch einmal erhöht wird. Der so Angegangene greift nun selber zu einer Täuschung, indem er zum Schein auf die Forderung eingeht, den Hustler aber dann vor dem Geschäft stehen lässt. In der

---

<sup>102</sup> Vgl. *Megacities – 12 Geschichten vom Überleben* [Audiokommentar], 1h 03' 15" [In der Szene mit dem im Hotel Beraubten stellt er sich als "Toni" vor, Glawogger nennt ihn im Audiokommentar "Mickey"].

<sup>103</sup> *Megacities – 12 Geschichten vom Überleben*, 1h 04' 41".

nächsten Einstellung lernen wir die Hauptfigur dieses Kapitels kennen: Ein Mann steht in der Nähe eines Nachtclubs und spricht Passanten an, er verspricht „*girls, girls, eight beautiful girls, two free drinks, check it out, clean girls, save sex*“.<sup>104</sup> Er spricht einen Passanten direkt an, zeigt ihm in der nächsten Einstellung Fotos von den Frauen, Schnitt und Nahaufnahme auf die Fotos, die dem Fußgänger gezeigt werden. Der Mann geht auf das Angebot ein und wir sehen die beiden, wie sie die Straße zu dem vermeintlichen Bordell entlanggehen. Auf dem Weg dorthin ruft der Hustler scheinbar noch dort an, um ihren Besuch anzukündigen, auch wird eine Bezahlung ausgemacht. Die Szene endet damit, dass der enttäuschte Kunde vor verschlossener Tür steht und feststellen muss, dass die angepriesenen Mädchen nur ein Fantasieprodukt sind. Eine Besonderheit dieser Szene ist, dass der Hustler Mickey aus dem Off über die Szene spricht und mit diesen Interviewausschnitten, welche auch die weiteren Szenen begleiten werden, seine eigene Geschichte erzählend kommentiert. Dies wird zwar auch an anderen Stellen im Film so praktiziert, hier jedoch haben wir als Publikum, bedingt auch durch die besondere Betonung der subjektiven Sicht, verstärkt den Eindruck, tatsächlich eine Geschichte erzählt zu bekommen. Unter anderem diese eigentümliche Vermischung von Kommentierung und nachgestellten Ereignissen macht dieses Kapitel der *MEGACITIES* auch in Bezug auf Aspekte der Fiktion, der Fiktionalisierung, Lüge und Täuschung und ihrer Mechanismen in der menschlichen Kommunikation sehr aufschlussreich. Dies natürlich unter dem Vorbehalt, dass der Dokumentarfilm an dieser Stelle am allerwenigsten dokumentarisch im Sinne einer Abbildung ist, da diese Szenen, wie bereits eingangs erwähnt, fast in Gänze nachgespielt sind. Ich möchte jedoch anmerken, dass die hier beschriebenen Vorgänge nicht unwahrscheinlich sind und es sich dementsprechend um nachgestellte, nicht jedoch um ausgedachte Ereignisse handelt. So kann die Schwäche des Dokumenthaften, die sich hier offenbart, auch als eine doppelte Spiegelung angesehen werden, das heißt die Offensichtlichkeit der Gemachtheit dieser Szenen, die sichtbar wird durch zum Beispiel den Einsatz der subjektiven Kamera am Anfang des Kapitels oder durch den Schnitt auf die Fotografien, verleiht der Bedeutung dieser Bilder Glaubwürdigkeit. Der Regisseur fungiert hier als Augenzeuge, der einen Bericht abgibt und ihn mit Bildern

---

<sup>104</sup> *Megacities – 12 Geschichten vom Überleben*, 1h 03' 01".

illustriert. Der Dokumentarfilm wird zurückgeführt auf den Ursprung des Wortes „Dokument“, welches vom lat. Docere (Beweisen oder Belegen) abgeleitet ist. Es handelt sich hierbei also um die nachgestellte Darstellung von zum Zwecke der Täuschung ausgedachten, als wahr dargestellten Behauptungen. Augenfällig ist unter anderem die Zuhilfenahme von Requisiten, die die Aussagen der Protagonisten unterstützen sollen, wie der Pass aus Alabama bei dem Bettler, der unbedingt eine Fahrkarte nach Hause braucht, die zerbrochene Flasche Wein, die echten Fotografien von den erfundenen Frauen. Hier zeigt sich, wie durch die Verwendung von Dokumenten, die eine assertive Aussage unterstützend begleitet, die eigentlich suspekten Geschichten glaubwürdiger werden. Wie ich ebenfalls oben bereits angedeutet habe, kann dies natürlich auch zum Zwecke der Gesichtswahrung verwendet werden: Ein Stück Papier ist nicht glaubwürdiger als der Mensch, der es zur Legitimation seiner Aussage verwendet, wir können es in einer solchen Situation aber als Rechtfertigung (auch uns selbst gegenüber) verwenden, im Sinne eines Beweises der Notwendigkeit hier Hilfe leisten zu müssen. In Bezug auf unseren Umgang mit Faktizität und Fiktionalität weist dies noch einmal, wie in Kapitel 2.3 schon ausführlich besprochen, auf die äußerst fragile Konstruktion dessen hin, was als „wahr“ oder „real“ angesehen werden kann. Letztlich geht es dabei immer um Übereinkünfte zwischen Individuen oder aber Gruppen von Individuen und damit zusammenhängend um die Applizierbarkeit beispielsweise eines Rezeptionsmodus, der dem dokumentarischen Genre gerecht wird oder der Aussage eines Menschen, der auf der Straße um etwas Geld bittet.

Das Kapitel findet seine Fortsetzung in weiteren Szenen mit Mickey, die ebenfalls nachgestellt worden sind: Die nächste Szene zeigt ihn nach einer Schwarzblende, wie er auf der Straße nach einer Zigarette gefragt wird, was offenbar ein Vorwand für eine Verabredung zum Sex ist. In der folgenden Szene sehen wir Mickey und seine neue Bekanntschaft Toni in einem Hotelzimmer nackt und rauchend auf dem Bett sitzen. Dem folgt direkt in der nächsten Einstellung eine räuberische Handlung Micekeys, der Toni mit einem Teppichmesser bedroht, ihm Geld abnimmt und sich daraufhin wieder die Unterhose und seine andere Kleidung anzieht. Die nächste Sequenz zeigt dann, in einer Detailaufnahme der Spritze und der Zubereitung, wie Mickey sich einen Schuss setzt. Auch diese Einstellungen sind hinterlegt mit dem Off-Kommentar, der das hier dargestellte eigene Leben

erklärend beschreibt. Hier liegt wiederum eine selbstreflexive Spiegelung der Verwendung von erklärenden Sprecher-Kommentaren in Dokumentarfilmen vor. Der Kommentar wird hier nicht, wie im Moskauer Kapitel, über ein Medium (Roman) gespiegelt. Dadurch, dass der Protagonist hier als Vermittlerinstanz fungiert, wechselt das portraitierte Subjekt gewissermaßen auf die heterodiegetische Ebene und wird damit um so mehr zum Teil des Medienproduktes. Dieser Umstand fällt dem Publikum nicht unbedingt beim ersten Sehen auf, wodurch noch einmal die sublimen Argumentationslinie des Filmemachers betont wird. Mickey berichtet, er ließe sich treiben. Wir sehen ihn in einer Parallelmontage im Drogenrausch auf dem Rücksitz eines Cabrios durch die New Yorker Nacht fahren, gefolgt von einer extremen Nahaufnahme des Auges, der sich wiederum die Rückkehr zur Ausgangssequenz dieser Szene anschließt, am Morgen in Mickeys Wohnung, direkt nach dem Schuss. Hier geschieht es schließlich, dass dieses Kapitel bei sich selber ankommt und der Film in den „reinen“ dokumentarischen Modus zurückkehrt. Nun sehen wir die tatsächliche Interviewsituation, aus welcher, so ist zu vermuten, auch die Kommentierung stammt. Auch hier ist wiederum kein Interviewer zu sehen und keine Frage zu hören und die Rückkehr zur normalen Rollenverteilung bleibt auch eine Andeutung: Mickey, fast schon ganz weggetreten vom Heroin, berichtet von seinem Drogenkonsum der nur so teuer sei, weil der Stoff dermaßen gestreckt wäre. Dann gelingt es ihm nur noch, die zuvor an ihn gestellte Frage zu wiederholen – „*What's my Dream in Life?*“ – bevor er einschläft und uns beziehungsweise dem Film dies nicht mehr zu beantworten imstande ist – Schwarzblende.

Im letzten Kapitel „*Negativity*“ kehrt der Film nochmals nach New York zurück. Hier wird die Wirklichkeitsflucht und der Überlebenskampf eines Einzelnen, wie sie in „*The Hustler*“ beschrieben wurden, ergänzt durch viele kurze Geschichten vom Überleben, vom Geschichten Erzählen, Eskapismus und paradoxerweise, gleichzeitiger Selbstbehauptung. In diesem letzten Kapitel des Films, welches auch als Epilog verstanden werden kann, findet sich wiederum bereits im Titel eine Metareferenz, in diesem Fall jedoch nicht explizit auf ein anderes Werk oder Mediensystem verweisend, sondern auf den aus der Psychologie bekannten Begriff der *Negativity* beziehungsweise genauer des *Negativity Effect*. Dieser



psychologischen Definition selektiver Wahrnehmung zufolge tendieren viele Menschen dazu, negativen Informationen mehr Aufmerksamkeit zukommen zu lassen als positiven, was sich unter anderem auf zu treffende Entscheidungen auswirkt.

The negativity effect is defined as the disproportionate weighting of negative information in comparison to equidistantly valenced positive information in the formation of judgments. The informativeness explanation of the negativity effect posits that the evaluative extremity (the distance from a psychological neutral point) and evaluative valence (positive/negative) of an event serve as determinants of its informativeness.<sup>105</sup>

So könnten die Berichte der Anrufer in der Radio-Sendung am Ende des Films auch dahingehend interpretiert werden, dass die Bewertung der Welt unter dem Einfluss des *Negativity Effect* zu ihrer Überlebensstrategie gehört, was die Argumentationslinie des Films, auch und gerade in Verbindung mit den dunklen, verregneten Nachtbildern von New York um eine dystopische Komponente erweitert.

In „*The Hustler*“ werden Eskapismus und „Geschichten Erzählen“ sehr zugespitzt und verdichtet dargestellt. Insbesondere Mickey täuscht nicht nur seine „Kunden“, in seiner Selbstdarstellung klingt auch Selbsttäuschung an, wenn er beispielsweise seinen Drogenkonsum mit der Begründung herunterspielt, dass das Heroin sehr gestreckt sei. Das Nichtbeantworten der Frage nach dem Lebenstraum ist hier konsequent und bezeichnend. So steht die Schwarzblende am Ende nicht nur für eine zeitliche und räumliche Abgrenzung der Aufnahmen die folgen. Analog zur subjektiven Kamera zu Beginn ist sie auch als Innensicht des Protagonisten interpretierbar, der im Drogenrausch wegdämmert. Die Großaufnahme des Auges wenige Einstellungen zuvor deutet ebenfalls darauf hin. Dadurch nimmt der wertungslose Blick der Kamera einmal mehr die Position der Darsteller ein, die hier ihre Geschichte aus ihrer Sicht erzählen.

---

<sup>105</sup> Vgl. Kathy Kellermann: The Negativity Effect in Interaction – It's All in Your Point of View [Abstract]. In: Human Communication Research, Volume 16, Issue 2, S. 147–183 <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2958.1989.tb00208.x/abstract> [01.09.2010].

### 3.2 Workingman's Death



Abbildung 7 Denkmäler in den Filmen *LE SANG DES BÊTES* (0h 3' 1'') und *WORKINGMAN'S DEATH* (0h 5' 45'')

*WORKINGMAN'S DEATH* ist nach *MEGACITIES* der zweite große Dokumentarfilm, für welchen Michael Glawogger Regie führte<sup>106</sup>. Bei etwa gleicher Spieldauer deutet die Einteilung in fünf Kapitel bereits darauf hin, dass *WORKINGMAN'S DEATH* episodenhafter konzipiert ist als *MEGACITIES*. So verzichtet der Regisseur hier auch auf die Rückkehr an bereits aufgesuchte Schauplätze, jeder Ort der Handlung wird in einem der fünf *Bilder* portraitiert. Dies führt dazu, dass die einzelnen Unterkapitel homogener angelegt sind. Dennoch finden sich sehr wohl diverse implizite Verweise auf vorhergehende und nachfolgende Einstellungen und Motive, die (neben der offensichtlichen und mit Zwischentiteln markierten Gliederung) eine zweite, verbindende Strukturierung der Handlung erlauben.

Die syntaktische Funktion der Episode besteht in ihrer Bindung zum Gesamtzusammenhang der Handlung, die schwach kausal oder bloß chronologisch oder auch nur ästhetisch-kompositorisch begründet sein kann. [...] die narrative Gesamtstruktur eines Werkes wird episodisch genannt, wenn seine einzelnen Episoden nur locker [...] miteinander verbunden sind.<sup>107</sup>

Zu nennen wären hier beispielhaft die Ziegen, welche unter verschiedenen erzählerischen Blickwinkeln in vier der sechs Kapitel ins Bild gesetzt werden („Helden“ / „Geister“ / „Löwen“ / „Brüder“), die Fotografie oder das Fotografieren („Helden“ / „Geister“ / „Brüder“ / „Zukunft“ / „Epilog“), das Denkmal als Ort des Erinnerns und Verweis auf die vergangene Zeit, welches in Variation ebenfalls in vier der Kapitel („Helden“ / „Geister“ / „Zukunft“ / „Epilog“) in Erscheinung tritt. Auffallend ist bei den letztgenannten Beispielen,

<sup>106</sup> Vgl. The Internet Movie Database: Michael Glawogger, <http://www.imdb.com/name/nm0322198/> [21.10.2010].

<sup>107</sup> Matias Martinez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 111.

dass die Schlachthof-Episode, welche mit circa einer halben Stunde Länge zusammen mit *Helden* das umfangreichste Kapitel ist, keines der genannten wiederkehrenden Objekte oder Handlungen zum Bildinhalt hat. Dies ermöglicht eine Deutung dieses Ortes als einen in mehrfacher Hinsicht geschichtslosen, auf die Vergangenheit bezogen. Außerdem finden sich in diesem Filmabschnitt Verweise auf ein anderes Objekt, welches sich auch als Denkmal deuten lässt und bereits schon während des Vorspanns direkt zitiert wurde. Gemeint ist der Dokumentarfilm *LE SANG DES BÊTES* (1949)<sup>108</sup> von Georges Franju, aus welchem einige der montierten Archivbilder zu Filmbeginn<sup>109</sup> stammen. Hier, wie auch an anderer Stelle, wird auf vielfältige Weise nochmals auf eben diesen Film verwiesen, welcher größtenteils in einem Pariser Schlachthof gedreht wurde. So werden die Szenen, welche im Schlachthof selbst aufgenommen wurden und den Großteil des Films ausmachen, mit einem Bild einer denkmalähnlichen Skulptur vor dem Tor eröffnet. In ähnlicher Weise zeigt Glawogger in *WORKINGMAN'S DEATH* wiederholt und beginnend im Kapitel „*Helden*“ Denkmäler. Ganz ähnlich auch wie in *LE SANG DES BÊTES*, in welchem auch das Werkzeug der Schlachter



Abbildung 8 Armlose Frauenstatuen in "Le Sang des Bêtes" (0h 1' 39") und "Le Sang d'un Poète" (0h 11' 37")

vorgeführt wird und im Mittelpunkt des Interesses steht<sup>110</sup>, ist es Glawogger ebenfalls ein Anliegen, „*Arbeit selbst wirklich zu zeigen*“<sup>111</sup>, im Gegensatz zu vielen Arbeiterfilmen, deren eigentliche Botschaft eine propagandistische gewesen sei<sup>112</sup>. Mit der Verwendung sehr drastischer Bildern vom Schlachten und Verarbeiten der Tiere, aber auch mit den teilweise schon surreal anmutenden Motiven, wie beispielsweise dem der zwei Kuhköpfe am Ende des Kapitels hier

<sup>108</sup> *Le Sang des Bêtes* (Frankreich 1949). Drehbuch und Regie: Georges Franju.

<sup>109</sup> *Workingman's Death* – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert, 0h 0' 41"-0h 0' 46"

<sup>110</sup> *Le Sang des Bêtes*, 0h 03' 14".

<sup>111</sup> *Workingman's Death* – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert [Audiokommentar], 0h 09' 00".

<sup>112</sup> *Workingman's Death* – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert [Audiokommentar], 0h 10' 16".

ist als implizite Referenz immer auch *LE SANG DES BÊTES* präsent, der Konträres nebeneinander stellte: Die Vorstadtidylle in Paris mit Bildern von einem Trödelmarkt und kontrastiert dazu die Szenen im Schlachthof mit den harten Aufnahmen vom Töten und Verarbeiten der Schlachttiere. Glawogger geht hier ähnlich vor, nur gibt es bei ihm keine trennenden Mauern oder Pforten. Es kommen im Gegenteil sogar Musiker an diesen Platz<sup>113</sup>, um dem besten Schlachter die Ehre zu erweisen. *LE SANG DES BÊTES* ist, das sei an dieser Stelle erwähnt, ebenfalls ein hochgradig reflexiver Film, der sowohl im Titel als auch in den surreal anmutenden Einstellungen auf dem Trödelmarkt (eine Wand von Radios, eine armlose Schaufensterpuppe vor urbaner Kulisse nebst Grammophon-Trichter, eine Wohnzimmer-Lampe, in einem Baum aufgehängt) implizit auf den experimentellen Film *LE SANG D'UN POËTE* (1930)<sup>114</sup> von Jean Cocteau verweist. Dies ist anhand der Stills in Abbildung 8 deutlich zu erkennen. Es handelt sich bei den Zitaten, die Glawogger in *WORKINGMAN'S DEATH* verwendet, sowohl um implizite als auch um explizite, nicht-kritische Metareferenzen. Explizit sind die Stellen, an denen Material aus *LE SANG DES BÊTES* verwendet wird, was zu Beginn des Films, wie bereits erwähnt, der Fall ist. Als implizit anzusehen sind die Einstellungen im Kapitel „Löwen“, die durch Motivwahl und Bildausschnitt



Abbildung 9: Schlachtszenen aus *Le Sang des Bêtes* (0h 4' 12'') und *Workingman's Death* (1h07' 19'')

stark an das Werk Franjus erinnern (Abbildung 9). Auch die Motivation als solche, nämlich die Arbeit der Schlachter detailliert zu zeigen, ist hier ebenso zu finden wie im referenzierten Werk. So kann das 3. Kapitel „Löwen“ in seiner Gesamtheit als eine Hommage an den Arbeiterfilm „*LE SANG DES BÊTES*“ gewertet werden. Im nächsten Kapitel des Films, „*Brüder*“, welches noch näher betrachtet werden wird, geht es mit der Zerlegung großer Tankschiffe um eine Tätigkeit, die

<sup>113</sup> Vgl. *Workingman's Death* – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert, 1h 07' 00.

<sup>114</sup> *Le Sang d'un Poète* (Frankreich 1930). Drehbuch und Regie: Jean Cocteau.

mit der Verarbeitung der geschlachteten Tierkörper vergleichbar ist. Von hier aus wird intern rückverwiesen auf das vorhergehende Kapitel, welches nicht nur durch seine Position in der Mitte des Films eine exponierte Stellung einnimmt; „*Ein halbstündiges apokalyptisches Inferno, das bewusst die Grenzen des Erträglichen für ein Publikum ausreizt, das sein Fleisch aus der Tiefkühltruhe bezieht*“<sup>115</sup>. Das Motiv von Feuer und Rauch ist jedoch, wenn auch hier am stärksten präsent, ein weiteres, wiederkehrendes Bild. Eigentlich beginnend mit der Zigaretten- und Zigaretten-Asche der Arbeiter in „*Helden*“, dort fortgesetzt mit dem Verbrennen der Bergmannskluft am Ende und direkt wiederaufgenommen mit dem geisterhaften blauen Feuer in der ersten Einstellung des nächsten Kapitels, finden sich Bilder von Feuer und Rauch in jedem der fünf Kapitel. Besonders in „*Löwen*“ ist ein wahres Inferno von verbrennenden Reifen, Qualm und gerösteten, dunkel-verkohlten Tierkörpern zu beobachten. Dies wird im nächsten Kapitel mit den Flammen der Schweißgeräte und den funkensprühenden Trennschneidern fortgesetzt. In „*Zukunft*“ sind schließlich Hochöfen zu sehen, im „*Epilog*“ verschwindet das Feuer fast vollständig und ist wieder nur als Glut der Zigarette und als kleines Lagerfeuer der Jugendlichen, die sich auf dem Gelände der Zeche treffen, zu sehen. Denn im letzten Kapitel ist die Arbeitsstätte selbst zu einem bunt beleuchteten Industriedenkmal geworden, ein umgedeuteter Ort, an welchem die Schloten nicht mehr rauchen und der nun dem Freizeitvergnügen dient. Eine Stimme auf einem Audio-Museumsführer erinnert an das stets brennende Feuer, welches diesen Ort einst entstehen ließ, Teenager bevölkern den Ort, werfen mit Papierfliegern und Wasserbomben und knutschen im bunten Kunstlicht.

Der Film verfolgt einen Spannungsbogen, dessen dynamischer Höhepunkt im Kapitel „*Löwen*“ zu verorten ist. Geschichtlichkeit und Erinnerung sind dabei wichtige Themen, die unter anderem durch metareferentielle Verweise auf das Medium Fotografie repräsentiert werden. Diese werde ich in den folgenden Kapiteln noch näher untersuchen.

---

<sup>115</sup> Silvia Hallensleben: Von Helden zu Geistern. In: Der Freitag. Berlin: 19.5.2006, <http://www.freitag.de/kultur/0620-ueberwaeltigungskino> [05.09.2010].

### 3.2.1 Helden

In stillgelegten Kohleminen in der Ukraine arbeiten die Kumpel, welche die Protagonisten des eröffnenden Kapitels „*Helden*“ sind, illegal unter Tage. In der ersten Einstellung sehen wir die Totale einer winterlichen Landschaft, zwei Strommasten, rechts einen Hügel und in der Bildmitte den Förderturm einer Zeche. Dies ist das erste Bild des Films nach den Archivmaterialien der Eröffnungssequenzen. Nach ein paar Sekunden Schnitt auf den Förderturm von der Seite, ebenfalls im Bild, die Ruine eines Hauses. Erneuter Schnitt auf eine Totale, am Horizont zwei Abraumhalden. In der nächsten Einstellung ein Arbeiterdenkmal. Wiederum eine Abraumhalde, näher dran, in der nächsten Einstellung ein Mann, der am Hang mit einer Schaufel arbeitet. In verschiedenen Einstellungen sehen wir den Mann mit der Schaufel im Schnee, die schwarze Kohle ist an verschiedenen Stellen der dünnen Schneedecke sichtbar. Der Arbeiter berichtet von seinem Werk, wie er aus dem Müll der vergangenen Jahrzehnte nun wieder brauchbare Kohle herausschaufelt. Dann wieder Arbeit und eine Einstellung, in welcher der Kohlearbeiter einen Eimer den Hügel hinaufträgt, offenbar ein Teil der Ausbeute – im Hintergrund die Förderanlagen. In der nächsten Einstellung sehen wir den Arbeiter oben auf dem Hügel stehend, in der Pose eines Arbeiterdenkmals, mit einem Brocken Kohle in der Hand. Er steht still, nur der Wind an den Schößen der Jacke bringt Bewegung in das beinahe fotografische Bild. Als nächstes sehen wir eine aus weißem Stein gehauene Statue eines Bergmannes, der ebenfalls, genau wie der steinerne Arbeiter auf dem Denkmalsockel, einen Brocken Kohle gen Himmel reckt. Den folgenden Archivmaterialien, vermutlich aus Propagandafilmen, ist zu entnehmen, dass es sich bei der Statue um ein Denkmal zur Erinnerung an den berühmten Bergarbeiter Stachanow handelt. Dieser soll angeblich in einer einzigen Schicht über 102 Tonnen Kohle aus der Grube geholt haben. Wir, das Publikum, haben noch den Blechimer des Kohlerestesammlers vor Augen. Es folgen Bilder von weiteren Kumpeln, die alle ebenfalls fast unbewegt und fotografisch sind, einige von ihnen in ähnlichen Positionen wie in der ersten dieser Einstellungen. Auf einen Trommelschlag erscheint das Bild einer dunklen Statue, gefolgt von einem Archivbild kyrillischer Buchstaben: „Aleksej Stachanow“. Es folgen weitere Ausschnitte aus einem Film, die die besondere Leistung Stachanows herausstellen. Stachanow mit elektrischem Bohrer in der Mine, ein Minenzug,

dessen Wagen mit Kohle gefüllt sind, die bereits aus vorhergegangenen Einstellungen bekannten Abraumhalden, die Arbeiterinnen und Arbeiter bejubelnde Menschen, eine Demonstration mit Transparenten der Stachanow-Bewegung. Danach sehen wir wiederum die Arbeiter in der heutigen Grube, die erklären, dass die Stachanow-Bewegung eine Schau war. In den nächsten Einstellungen begleiten wir die Arbeiter in die Grube und erleben in den Gesprächen, die sie führen, wie alltäglich diese Art der Erwerbstätigkeit in der „Mausefalle“<sup>116</sup> mit nur 40 cm Deckenhöhe für sie ist. Beim Hineinrobben in die Grube erzählt einer von der soeben geschlachteten Kuh<sup>117</sup>, in der Mittagspause dreht sich das Gespräch dann um den Schulalltag der Kinder, der unter erschwerten Bedingungen stattfindet:

„Meine Tochter hat mir erzählt, in ihrer verdammten Schule ist alles feucht. Es heißt, von oben sickert das Wasser durch. Alle sitzen in Mänteln im Unterricht! Scheiße, sie ziehen nur ihre Schals und Fäustlinge aus'. [...] ‚Die Teigtaschen sind gut, nur schon etwas zu kalt! Ah, die sind mit Öl gemacht, darum werden sie schneller kalt.‘ [...] ‚Und, geht es deiner Ziege wieder besser?‘ ‚Ja, es geht ihr wieder besser. Sie hat Vitamine verschrieben bekommen. Tanja füttert sie mit der Spritze. Sie ist gesund und isst auch wieder‘.<sup>118</sup>

Hier wird, am Anfang des Films, bereits das auch im nächsten und übernächsten Kapitel noch wichtigere Thema des Schlachtens angesprochen, außerdem ist das Motiv der Ziege in einer kurzen Binnenerzählung bereits präsent. In der Mise-en-Scène haben wir das ebenfalls noch äußerst prominent behandelte Motiv des Feuers, welches uns den ganzen Film hindurch über den Schwefelabbau im Vulkankrater, die brennenden Reifen, die Schweißgeräte bis wieder hin zum Lagerfeuer, in der umfunktionierten Zeche in Duisburg ebenfalls in einem Bergbau-Kontext, begleiten wird. Feuer tritt in verschiedenen Funktionen in Erscheinung: Am Ende des ersten Kapitels „Helden“ und kurz nach Beginn von „Geister“ werden zwei rituelle Gebräuche von Feuer gezeigt. In „Geister“ tritt es als Naturgewalt in Erscheinung, in „Löwen“, „Brüder“ und „Zukunft“ wird es als Arbeitsmittel genutzt. Im „Epilog“ dient es der Unterhaltung der Teenager, hier erinnert nur noch die Tonband-Stimme eines Museumsführers die zu den Bildern einer Besichtigung auf die Tonspur montiert wurde, an das Feuer der Hochöfen und die schwere Arbeit. Hier schließt sich der Kreis, der in „Helden“ mit dem Abschiedsritual des Ruheständlers begonnen wurde. Im ersten Kapitel werden noch andere Rituale gezeigt, die eng mit der Bergbau-Geschichte des Ortes in

<sup>116</sup> Vgl. Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert, 0h 11' 46".

<sup>117</sup> Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert, 0h 09' 05".

<sup>118</sup> Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert, 0h 09' 05".

Verbindung stehen und gleichzeitig in Variation später im Film wiederaufgenommen werden. Nach der Episode in der *Mausefalle*, die mit der Bergung der Tagesförderung in einem seilgezogenen Hund und der Zerkleinerung endet, sehen wir den einen Kumpel zusammen mit seiner Frau in einem Interview. Die Frau, die in der vorangegangenen Einstellung noch bei der Abfüllung der Kohle geholfen hat, erzählt von ihrem gemeinsamen Leben, wir erfahren von den beiden, wie sie sich kennengelernt und geheiratet haben:

Ich kam damals in den Ferien her, ich studierte in Perm im Ural. Ich war im dritten Studienjahr und nachher hätte ich dort bleiben sollen, um zu arbeiten. Er meinte: ‚Willst du wirklich dort bleiben?‘ Wir feierten Silvester bei Freunden. Am 2. Januar wacht er am Morgen auf und sagt zu mir: ‚Weißt du, wir sollten heiraten. Dann weiß ich, dass du zurückkommst!‘<sup>119</sup>

In den nächsten Einstellungen sehen wir, wie die Kumpel die Kohlesäcke mit einer Winde einen Hügel hinaufziehen und dort in einen Moped-Anhänger, auf ein Fahrrad und einen Handkarren verladen. Das Moped fährt in der nächsten Einstellung in die winterliche Bergbaulandschaft davon. Schnitt auf die Ankunft zuhause, dann im Haus, wo wir die in der Mittagspause schon erwähnte Ziege zu Gesicht bekommen. Nach diversen Einstellungen, unter anderem im Haus und nachdem wir drei Frauen zu ihrer Arbeitstelle ebenfalls in einer illegalen Mine, begleitet haben, wird das Thema Heirat mit einer Hochzeitsgesellschaft wieder aufgenommen<sup>120</sup>. Wir sehen zu Beginn, wohl im Standesamt, ein Portrait von Lenin. Dann tritt das Hochzeitspaar, gefolgt von den Gästen, ins Bild, Schnitt und die Türen des Standesamtes öffnen sich, die Gesellschaft geht zu den Autos, ein Fotograf macht Fotos. Begleitet werden diese Einstellungen auf der extradiegetischen Ebene von ukrainischer Schlagermusik, Balalaika und Akkordeon. Fahrt zum Stachanow-Denkmal, wo Blumen niedergelegt werden. Das Brautpaar küsst sich und posiert für die Kamera. Schnitt auf die Schlussszene des Kapitels: Die fünf Kumpel im Schnee, vor der Kulisse der stillgelegten Förderanlage, wie sie gerade ein Feuer entfachen, um die Arbeitskleidung zu verbrennen.

Die Erzählungen der Arbeiterinnen und Arbeiter sind hier häufig Erinnerungen an ein früheres Leben, an die Zeit als die Grube noch florierte und rentabel gewesen ist. Sie äußern sich aber nicht unkritisch, gerade in Bezug auf die Stachanow-Bewegung (damit filmisch verbunden die Archivaufnahmen der

---

<sup>119</sup> Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert, 0h 19' 16".

<sup>120</sup> Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert, 0h 27' 50".



Propagandafilme). Im Kontrast zu den Bildern der Denkmale stehen die imitierenden Posen, die die Arbeiter mit ihrer spärlichen Ausbeute einnehmen. Diese Filmaufnahmen, in denen nur der Wind für Bewegung sorgt, erinnern an Fotografien. Sie symbolisieren also (und reflektieren zugleich) das private Erinnern an die Zeit, in der die Denkmäler zum Gedächtnis an die Helden der Donbass-Region errichtet wurden.

### 3.2.2 Brüder

Wie bereits in Kapitel 3.2 erwähnt, sehen wir in einer der ersten Einstellungen dieses Kapitels eine selbstreflexive Referenz auf das vorhergehende Kapitel „Löwen“. Ähnlich den in den Schlachthof getriebenen Rindern sehen wir hier einen Supertanker, der (am Ende seiner letzten Reise angelangt) zum *Ausschlachten* im *Schiffsfriedhof* am Strand von Pakistan auf Grund läuft. Begleitet werden diese Bilder von einem Lied eines Arbeiters, das von einer traurigen Geschichte erzählt:

Mein Dorf ist ein wunderschöner Garten, wo alle Blumen wachsen, aber die Trennung von dir ist ein großer Schmerz für mich. Mein reisender Freund hat während seines letzten Atemzuges sein Gesicht in Richtung Dorf gedreht damit er leichter Abschied vom Leben nehmen konnte. Es sind schon so viele Reisende gekommen, doch du warst nie dabei. Oh, meine Liebste, an diesem Ort voller Schrott und Dreck ... hab ich solche Sehnsucht nach dir.<sup>121</sup>

In einer Parallelmontage sehen wir den Schiffseinlauf und den Arbeiter in seinem Quartier, wie er diese erinnernden, traurigen Verse singt. Es folgen Interviews mit den Arbeitern, während im Hintergrund an kleineren Metallteilen geschweißt wird. Wiederum parallel montiert folgen Bilder von der Zerlegung der Schiffe und weiteren Arbeitern, die von ihrer Tätigkeit als Gastarbeiter, deren „*nordpakistanische Heimat in ihren Erzählungen und Gedichten fortwährend präsent*“<sup>122</sup> ist, im Shipwrecking Gaddani berichten. Auf diese Szene folgen Bilder vom Gebetsgang der Arbeiter und einer Versammlung zum gemeinsamen Gebet. Der Rückweg vom Gebet geht über in einen weit aufgezogenen Kameranachschwenk, mit welchem die Ausmaße des Ortes deutlich werden. Dann sehen wir, wie große Schiffsteile ins Wasser fallen, während einige der Männer am Strand sitzen und zusehen. Andere nutzen die Zündflamme eines Schweißgerätes um mit einer kleinen Kanne Tee zuzubereiten. Schnitt auf einen Mann in sauberer, heller Kleidung der mit einer Kamera und einem Gewehr über den Sand läuft. Er trifft auf eine Gruppe von Arbeitern, gibt einem von ihnen das Maschinengewehr und macht ein Foto. Wie sich herausstellen soll, handelt es sich bei der Kalaschnikow um eine Attrappe, die der Fotograf den Männern überlässt, um ihre Erinnerungsfotos interessanter zu gestalten. Diese Szene wiederholt sich ähnlich bei anderen Gruppen von Männern, die sich bemühen, sich in

---

<sup>121</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben, 1h 21' 55".

<sup>122</sup> Julia T.S. Binter: We Shoot the World – Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung. 1. Auflage. Wien: Lit Verlag, 2009, S. 85.

Kämpferpose für das Foto aufzustellen. Ähnlich wie im Kapitel „Helden“ sehen wir nun verschiedene, an Fotografien erinnernde Halbtotale und Totale der Männer mit der Plastik-Kalaschnikow. Wir haben es hier wiederum mit einer eigenartigen Konstruktion von Wirklichkeit und Erinnerung zu tun: Die Arbeiter versuchen sich auf den Fotos als Kämpfer auszugeben, sind sie aber vermutlich nicht darum bemüht eventuelle Betrachter der Fotografie über ihre Tätigkeit zu täuschen, denn das Maschinengewehr aus rotem Plastik ist ganz offensichtlich nicht echt. Hier geht es also um die Bedeutung der eingenommenen Haltung und nicht so sehr um ihren Wahrheitsgehalt. Diese Fotos erinnern an die Fotografien von kleinen Jungs in Matrosenanzügen, welche im Kaiserreich in Deutschland aus Stolz über die Marine gemacht worden sind oder an Familienfotos in Kulisse, wie sie in der Anfangszeit der Fotografie gerne angefertigt wurden und heute teilweise noch werden. In jedem Fall erinnern die Bilder aber auch an propagandistische Denkmäler von Kriegern und müssen von daher in mehrfacher Hinsicht als metareferentiell angesehen werden. So wird durch diese Einstellungen mehrfach auf das Mediensystem Fotografie verwiesen, nämlich explizit durch das *Mise-en-Scène* der Kamera und der Handlung des Fotografierens, begleitet von einer Offenlegung der Subjektivität und der Manipulierbarkeit von Fotografien und zugleich mit Verweis auf die Funktion der Fotografie als Objekt der Erinnerung und der Identifikation<sup>123</sup>. Gleichzeitig reflektiert sich der Film durch ein technisch sehr ähnliches Medium kritisch selbst und verweist an dieser Stelle ebenfalls auf seinen Produktcharakter. Neben diesen werkinernen und werkexternen Metareferenzen gibt es weitere Analogien zum vorhergehenden Kapitel „Löwen“. Diese beginnen mit dem Eintreiben der Rinder, welches an das Einlaufen des Tankers erinnert. In der Einstellung, in welcher wir die über den Platz verteilten Feuer der Schweißgeräte sehen, wird an die über den Schlachthof in Port Hancourt verteilten Feuer der Ziegenröster erinnert. In den zu einem kleinen Berg aufgeschichteten Metallplatten lässt sich schließlich eine Parallele zu den ebenfalls zu einem kleinen Hügel zusammengetragenen Kuhhörnern erkennen. So schließt sich am Ende der Episode „Brüder“ der in der Anfangsszene von „Löwen“ begonnene Kreis

---

<sup>123</sup> Dies bleibt hier den Männern vorbehalten, siehe Kapitel 3.



Abbildung 10: Haufen von Kuhhörnern und Stahlplatten, *Workingman's Death*, 0h 55' 58" und 1h 42' 20"

In *MEGACITIES* ist mit den Kapiteln „*Amor de mi Vida*“ und „*Das Märchen*“ ebenfalls eine Dopplung der Einstellungsdynamik zu beobachten, wenn mit der schwingenden Montage zu den Klängen der Schostakowitsch'en Prélude auf das vorhergehende Kapitel und den Tanz Cassandras verwiesen wird.

Eine Ziege läuft ebenfalls einmal durchs Bild<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup> *Workingman's Death* – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert, 1h 41' 38".

### 3.3 Filmmusik und Score

Ein weiteres wichtiges Element der hier besprochenen Dokumentarfilme von Michael Glawogger ist die Musik. Der Verschiedenheit der beiden Filme entsprechend sind auch der Score den es in beiden Werken gibt, und die intradiegetische Musik von verschiedenem Charakter. Auch hier ist der Film *MEGACITIES* divergenter ausgestattet als *WORKINGMAN'S DEATH*. Zu dem ist die begleitende Musik, da sie von nur einem Künstler stammt, homogener und subtiler zu den Bildern gefügt. So merken wir als Publikum manchmal kaum, dass gerade nicht die originale Tonspur zu hören ist, sondern eine bearbeitete Quelle. Für den Score, also die extradiegetische Filmmusik, und vermutlich auch für die Bearbeitung hat der Regisseur den Musiker John Zorn engagiert. Der Avantgarde-Musiker weist beträchtliche Erfahrungen als Komponist von Filmmusik auf und ist selbst an diversen Dokumentarfilmen beteiligt gewesen. Für die musikalische Begleitung von *WORKINGMAN'S DEATH* setzt er sehr stark auf Schlagwerk und Percussion und verleiht dem Film so einen ganz eigenen Rhythmus. Die Musik verbindet die verschiedenen Drehorte miteinander, stellt aber zugleich ihre Unterschiedlichkeit heraus. So ergibt sich zusätzlich zu den verbindenden Motiven und innerfilmischen Verweisen ein weiteres Strukturelement auf der Tonspur.

Akustische Klammern überbrücken räumliche Distanzen, z. B. durch *Musik* oder diegetische Geräusche. Töne beeinflussen die Wahrnehmungstätigkeit und vermögen auf bestimmte Bildelemente aufmerksam zu machen. Die Abbildung des diegetischen Raums ist auf einen Abschnitt begrenzt. Töne, die sich diesem visuellen Raum zuordnen lassen, gelten als *onscreen* Töne. *Offscreen* hingegen meint Tonelemente, die als Bestandteil des erweiterten imaginären Raums gedacht werden müssen. Die Beurteilung des Realitätsgrades diegetischer Töne orientiert sich folglich nicht notwendigerweise an lebensweltlichen Wahrnehmungserfahrungen. Nicht-diegetische Geräusche lassen sich nicht immer eindeutig identifizieren. Oftmals werden sie eingesetzt, um diegetische Lautquellen in ihrer Wirkung zu unterstützen.<sup>125</sup>

Mahnes Klassifikation in *On-* oder *Offscreen-Töne* ist für die Tonspur der untersuchten Filme, und dies gilt natürlich auch für die Musik und den Score, zu technisch und zu wenig präzise. Hier sollte neben den Unterscheidungen nach Onscreen- und Offscreen-Tonquellen zusätzlich unterschieden werden, auf welcher Narrativitätsebene sich der vernommene Ton befindet, ob er nämlich extra-, intra- oder gar metadiegetisch zu verorten ist. Vermutlich sind mit *nicht-*

---

<sup>125</sup> Vgl. Nicole Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 94-97 (Herv. i.O.).

*diegetischen Geräuschen*, sofern sie nicht vom Bonbonpapier der Sitznachbarn im Kino stammen, Geräusche gemeint, die sich wie die Musik des Score auf der extradiegetischen Ebene befinden.

Im Kapitel „*Moskau – Für einen Silberrubel*“ (*MEGACITIES*) lassen sich die mitgehörten Texte der Lesenden zwar technisch nur *offscreen* erklären, sind aber innerhalb der filmischen Logik und der Diegese homodiegetisch zu verorten, da es sich um eine selbstreflexive Innensicht handelt. In *WORKINGMAN'S DEATH* vernehmen wir beim Abstieg der Bergarbeiter vom Vulkan neben dem rasselnden, zurückgenommenen Schlagwerk das unterschiedliche, charakteristische Quietschen der Tragestangen sehr deutlich. Hier liegt zwar eine homodiegetische Onscreen-Tonquelle vor, die jedoch nachbearbeitet wurde und zwar in der Weise, dass der unterschiedliche *Sound* der Tragestangen stärker herausgearbeitet wurde und somit im monotonen Rhythmus der Bewegung die Individualität der Träger hervortritt. Das Quietschen ist sehr sauber aufgenommen, so dass ich davon ausgehe, dass hier möglicherweise Störgeräusche nachträglich entfernt worden sind, um den Fokus auf die Tätigkeit des Tragens und Laufens zu lenken. Hier wurde der Film kinematographisch bearbeitet, Ästhetizismus lässt sich an dieser Stelle zumindest vermuten. Mein Eindruck ist jedoch nicht der einer bewussten Überhöhung des vorgefundenen Materials, sondern hier liegt das gestaltete, filmische Nachempfinden einer langgezogenen rhythmischen Bewegung vor. Das Zorn außerdem die unterschiedlichen Sounds der einzelnen Tragestangen und somit die Individualität ihrer Träger betont, verleiht den Protagonisten zusätzlich Tiefe. „*Vielleicht gibt der Soundtrack von John Zorn den Drecksarbeiten einen Beat, den sie nicht haben. Seine den Originalton aufgreifende Musik wirkt bisweilen unreal. Doch eine Feier des Surrealen ergibt das nicht.*“<sup>126</sup>. Weitere Elemente der filmischen Gestaltung und der Ästhetisierung, die für das dokumentarische Genre untypisch erscheinen, werde ich auch noch im nächsten Kapitel untersuchen.

In *MEGACITIES* ist die Filmmusik in zumindest drei Episoden entgegen der Bildaussage montiert. Die geschieht teilweise ironisierend, wie im Kapitel „*Amor*

---

<sup>126</sup> Christiane Müller-Lobeck: Workingman's Death. In: EPD Film, 5/2006, zitiert nach <http://www.epd-archiv.de/print/377452> [24.08.2010].

de mi Vida“ und in „Ausnüchterung“<sup>127</sup>, teilweise wird auch, wie im Kapitel „Das Märchen“, in einer intermedialen Fusion die Bewegung der Maschinen mit dem Ballet verbunden. „Filmmusik kommentiert die Handlung (sei es polarisierend, sei es kontrapunktisch)“<sup>128</sup> und analog zu den verdeckten Kommentaren aus den Romanausschnitten und den sonstigen Fragmenten aus dem Medium Literatur setzt der Regisseur auch die Musik in genau dieser Weise ein. Dies drückt sich auch darin aus, dass in der Betitelung des Kapitels „Amor de mi Vida“ schon auf den Titel des Schlagers verwiesen wird. Entsprechendes findet sich auch bei „Für einen Silberrubel“, dessen Betitelung aus dem Roman „Oblomow“<sup>129</sup> entlehnt ist. Auch findet sich, in Anlehnung an die Zuordnung eines Erzählmediums zu dem dafür charakteristischen Drehort (siehe Kap. 3.1.2) die Verwendung „ortspezifischer“ Musik. In Bombay ist dies der Sound der Bollywood-Filme, den wir im Abspann hören. In Moskau Schostakowitsch und Chorgesang, der im Kapitel „Ausnüchterung“ zu hören ist, der aber ebenfalls bereits auf dem Bahnsteig der Station in „Für einen Silberrubel“ eingeführt wird, in Mexico City die Schnulze und in New York der HipHop, der zu Anfang von „Negativity“ zu hören ist und der auch im Slang der *Streethustler* bereits anklingt. „Musik kann [...] Stimmung verdichten [...] Bilder verbinden und Kontinuität stiften“ und „leitmotivistisch“<sup>130</sup> eingesetzt werden. In *MEGACITIES* wird an jedem Ort zumindest ein Kapitel mit einem Lied eröffnet, oft hören wir mit der Schwarzblende am Beginn auch einen Rhythmus oder eine Kombination von beidem. Auch in *WORKINGMAN'S DEATH* spiegelt sich der Charakter des Ortes, wie wir ihn den Bildern zufolge deuten, in der Musik wieder. So hören wir beispielsweise in „Löwen“ einen treibenden Rhythmus zu den schnellen Arbeitsabläufen und den Läufen der Steadicam, während als Gegenbeispiel in „Geister“ eine Instrumentalisierung mit Xylophon und Klangschalen vorherrschend ist. Diese Klänge werden erst dann von einem mit einer Rassel sehr leise beginnenden rhythmischen Sound abgelöst, wenn sich die Arbeitertruppe mit der schweren Last in Richtung Tal in Bewegung setzt, wobei wir (ergänzend zu den Instrumenten) den Klang der Tragestangen hören.

---

<sup>127</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben, 0h 5' 15" – 1h 10' 16".

<sup>128</sup> Werner Faulstich: Grundkurs Filmanalyse. 1. Auflage. München: UTB, 2002, S. 140.

<sup>129</sup> Iwan Alexandrowitsch Gontscharow: Oblomow, S. 1062.

<sup>130</sup> Werner Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 139.

An diesen Beispielen wird erkennbar, dass auch die Filmmusik als Mittel zur dramaturgischen Unterstützung einer Geschichte eingesetzt werden kann und zwar in der Weise, als dass sie Figuren oder Orte charakterisiert oder sie mit einem musikalischen Thema markiert. Des Weiteren begleitet sie Handlungssequenzen illustrierend und übernimmt bisweilen den Rhythmus der Montage. So unterstützt die musikalische Untermalung als wichtiges Stilmittel strukturierend das Gesamtbild der Diegese und wirkt dreidimensional in den Raum hinein.



### 3.4 Ästhetisierung und Inszenierung im Kontext von Selbstreflexivität

Wird der Regisseur der Filme *MEGACITIES* und *WORKINGMAN'S DEATH* nach den für beide Werke geäußerten Vorwürfen des Ästhetizismus gefragt, so äußert er sich dazu mit Unverständnis. Er sehe es nicht so, dass die aufgenommenen und gezeigten Bilder besonders schön gemacht worden seien, so Glawogger, seine Herangehensweise sei vielmehr eine ganz normale. Er achte auf das Licht und darauf, dass das Bild nicht verwackelt ist. Ästhetizismus wäre, so Glawogger, wenn er einen blauen Scheinwerfer anmache um etwas blau zu färben, was nicht blau ist.<sup>131</sup> Das aber passiere in den Filmen nicht. Woher kommt dann, wenn nicht durch das Hinzutun des Regisseurs, einer Licht-Crew oder des Kameramannes Wolfgang Thaler die offenbar als undokumentarisch empfundene ästhetische Qualität der Filme? Möglicherweise stört die kinematographische Qualität der Bilder mittlerweile die kulturelle Dekodierung des Dokumentarischen; Möglicherweise werden verwackelte Bilder mit falschem Weißabgleich und einer Ästhetik des „Draufhalt-Filmemachens“ mittlerweile aufgrund ihrer offensichtlichen Gemachtheit als authentischer empfunden als durchdachte und durch Drehortbesichtigungen und Recherche von langer Hand vorbereitete Kino-Dokumentationen.

Der Film selbst ist inszeniert und in ihm inszenieren sich die Protagonisten beziehungsweise, wie Glawogger sie nennt, die Darsteller. So sehen wir auf der Metaebene diverse selbstreflexive Kenntlichmachungen des Materials und der Produkthaftigkeit des Films. Dies zeigt sich, wie besprochen wurde, gleich am Anfang in der Montage des Archivmaterials in Verbindung mit dem Zusammennähen des Filmstreifens und dem Vorspul-Effekt beim Rattenfänger-Marsch über die Pipeline-Rohre. Dieses detaillierte Hinschauen geht so weit, dass in der Episode mit dem Kodak-Mann Ali Akhbar das aller kleinste sichtbare Teil des Produktes Film, der Farbpartikel, in Szene gesetzt wird. Obwohl es sich technisch natürlich um eine andere Farbe handelt, kann in der Logik der *MEGACITIES*, gerade auch weil diese Einstellungen cineastisch so herausragend sind, an dieser Stelle von einem äußerst umfassenden Einblick in das Medium

---

<sup>131</sup> Vgl. Julia T.S. Binter: *We Shoot the World*, S. 79 [In der Fußnote].

gesprochen werden. Szenen wie die lange, starre Einstellung auf die Tonne mit den noch zuckenden, geschlachteten Hühnern die sich über 47 Sekunden erstreckt, mag man als ästhetisch empfinden und in den Bildern eine verstörende Schönheit entdecken, dies macht sie jedoch nicht zu einer Inszenierung um des Effektes willen.

Das genaue Hinschauen auf die Darbietung Cassandras, die ihren Körper zur Schau stellt und sich zudem berühren lässt oder berühren lassen muss, wird durch einen kitschigen Schlager über die große Liebe ironisierend aufgebrochen. Die extradiegetische Musik, die im Score, also offscreen zu verorten ist, dient nicht der Verkitschung der Bilder aus dem schmutzigen Sex-Varieté. Sie machen dem Publikum das Hinsehen erträglicher, die wenigen Minuten Teilhabe an einer Situation, die für die Protagonistin alltägliche Routine ist, einfacher. Diese Einstellung besteht aus drei gegeneinander montierten Elementen. Zwei finden sich auf der visuellen Ebene, mit den Szenen von der Darbietung und dazwischen geschnitten Szenen aus dem Privatleben der Tänzerin. Hier sehen wir sie unter anderem, wie sie ihrem Sohn ein Comicheft für Erwachsene verbietet, von dem wir ein ähnliches Exemplar in Wort und Bild beim Busfahrer „El Gato“ gesehen haben. Musikalisch geklammert wird diese Darstellung des zwiespältigen Privat- und Berufslebens durch die bereits erwähnte mexikanische Liebesschnulze „*Amor de mi Vida*“. Hier wird also der Eskapismus, den die leichte Muse mit den Träumen von der Liebe und dem schönen Leben bietet, kontrastiert mit der harten Realität des Über-Lebens.

Ähnliches gilt für das Kapitel „*Das Märchen*“, in welchem zu den Bildern von den Arbeiten in einer Gießerei die *Prélude* aus dem Werk „*Drei Duette*“ von Dmitri Schostakowitsch erklingt: Das monotone Brummen der Motoren, das Kettenklirren und das funkensprühende Metall werden durch die gedrosselte Lautstärke ganz leise und sanft, während das Klavier mit den Streichern in den Vordergrund tritt und die Kranfahrten mit Perspektivwechseln und Vorbeifahrten zu einem Ballet der Fabrikmaschinen montiert werden. Auch hier erleben wir eine gegensätzliche Zusammenstellung von Bild und Ton, hier wird das harte Arbeitsleben der Kranführerin mit den melancholischen, in Moll gesetzten Akkorden kontrastiert – eine Darstellung mit den Mitteln des Kinos, die aber nicht

verleugnet, dass es sich hierbei um harte, dreckige Arbeit handelt. In Verbindung mit der Musik sind an dieser Stelle außerdem zwei Metareferenzen zu verorten: Erstens auf das Ballet in den darstellenden Künsten mit den Tanzbewegungen nachempfundenen Schnitteinheiten und zweitens ist in der Wahl eines Stückes des vom Stalin-Regime verfolgten Dmitri Schostakowitsch ebenfalls eine versteckte Kommentierung zu vermuten. In diesem Zusammenhang sollte auch erwähnt werden, dass Schostakowitsch in der Eröffnung des 3. Satzes der 2. Symphonie eine Fabriksirene<sup>132</sup> verwendet, was in der russischen Avantgarde und beispielsweise auch im Futurismus und Brutismus durchaus nichts Ungewöhnliches war<sup>133</sup>, und so in einer impliziten Metareferenz ein mediales Symbol der Werkarbeit in den Konzertsaal hineinreflektiert. Mit den pendelnden, schwingenden und an einen Tanz erinnernden Bewegungen, die Glawoggers Montage den Kranfahrten verleiht, versetzt der Regisseur im Umkehrschluss die gesamte Fabrik ins Ballet. An dieser Stelle ist musikalisch eine explizite Metareferenz auf ein anderes Mediensystem zu verorten. Gleichzeitig liegt in der imitierenden Ästhetik der Kameraführung und der Gestaltung dieser Einstellungen eine implizite Metareferenz auf ein entferntes Mediensystem, namentlich das des Ballet in den darstellenden Künsten, vor. Hinzu kommt die Tatsache, dass auch Schostakowitsch häufig kodierte Botschaften in seinen Werken verwendete: So komponierte er sich selbst oft in Form der Akkordfolge DSCH, also seiner Initialien in der deutschen Schreibweise, in seine Stücke hinein.<sup>134</sup>

Auch *WORKINGMAN'S DEATH* ist ein auf vielfältige Weise gestalteter Film, der die Mittel des kinematographischen Blicks zur Strukturierung, Motivation und Konstruktion der Diegese nutzt. Wenn, wiederum auf der Tonspur, die Tragegeräusche der Kiepen den Rhythmus vorgeben für die begleitende Musik von John Zorn, wenn die Steadicam in das Gewühl des Schlachthofs in Port Hancourt eintaucht und den Arbeitsläufen der Schlachter, Ziegenröster und ihrer Helfer folgt, so ist dies, so gesteht Glawogger im begleitenden „Making of“ auf

---

<sup>132</sup> Vgl. Erik Levi: Im Kampf mit Dämonen und Dilemmas: Der Sinfoniker Schostakowitsch. In: Dmitri Shostakovich: Sämtliche Symphonien. Köln: EMI Classics, 2006 [CD-Booklet], S. 23.

<sup>133</sup> Vgl. Hermann Danuser: Die Musik des 20. Jahrhunderts. 1. Auflage. Laaber: Laaber Verlag, 1984, S. 97-109.

<sup>134</sup> Vergl. Dsch Journal: The Meaning of DSCH. o.J., <http://www.dschjournal.com/meaning%20of%20dsch.html> [03.11.2010].

der DVD-Fassung ein, monatelang vorbereitet und überlegt<sup>135</sup>. Es wird jedoch auch hier wiederum nur das gefilmt, was dort auch an jedem anderen Tag genau so passiert. Zwar ist hier, als implizite, nicht-kritisch affirmative Metareferenz, eine Hommage an *LE SANG DES BÊTES* versteckt (Vgl. Kapitel 3.2). Ich halte es jedoch nicht für angebracht dies als übertriebene Ästhetisierung anzusehen, denn der Kinofilm ist notwendigerweise ein gestaltetes Werk, das immer auch auf seine Geschichtlichkeit verweisen kann. Hier wird eine Geschichte erzählt vom Unsichtbar-Werden, und vielleicht ist es das, was an den Szenen im Schlachthof so (ver)störend wirkt: Dass es sich hierbei um einen öffentlichen Platz handelt an dem das Gemetzel stattfindet und besungen wird, während an anderen Orten, wie in *LE SANG DES BÊTES* bereits 1949 dokumentiert, das Treiben hinter den gut verschlossenen Türen der Schlachthalle (also unsichtbar) stattfand. Hier wird, wie Franju kontrastierend zeigt, zur gleichen Zeit in den Straßen der Pariser Vorstadt ein beschaulicher Trödelmarkt abgehalten, ein Liebespaar küsst sich, die Kinder spielen auf dem Spielplatz. In Port Hancourt spielen die Kinder mit den abgeschlagenen Kuhhörnern, die in einer Einstellung auch als Mikrofonersatz herhalten, in der wir sehen wie die Arbeiter das Filmteam und die Interviewsituation karikierend nachahmen. So wird verdeutlicht, dass es sich immer, wenn irgendwo eine Kamera und ein Filmteam auftauchen, zu einem gewissen Grad um eine Inszenierung handeln muss. Dass Regisseur Glawogger diese Szene dann in seinen Film einbaut, ist ein deutlicher Hinweis auf die Produkthaftigkeit dessen, was wir hier zu sehen bekommen. Dieser Hinweis ist intentional gesetzt, denn er hätte die Szene auch problemlos weglassen können. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es sich bei beiden Werken Glawoggers um Dokumentarfilme handelt, jedoch um Dokumentarfilme, die genuine Kinoproduktionen sind und auch auf entsprechendem Material gedreht wurden. Was als Ästhetizismus empfunden wird, ist wohl die irritierende Schönheit der Bilder in Verbindung mit dem genauen und ausführlichen Hinschauen in teilweise bis an die Grenze des Erträglichen gehend langen Einstellungen und Sequenzen. Diese werden durch Musik kommentierend erweitert, die auch teilweise an Stelle eines Off-Kommentars gesetzt wurde und auch so verstanden werden sollte. Inszeniert sind also nicht nur die nachgespielten Szenen in *MEGACITIES*, die bereits

---

<sup>135</sup> Making of Nigeria (Österreich 2006). Drehbuch und Regie: Timo Novotny. In: Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert (Österreich 2006). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger [Interview mit Kameramann Wolfgang Thaler], 0h 01' 57".

ausführlich Erörterung fanden, inszeniert sind gleichwohl beide Filme. Das Filmische ist aber immer Inszenierung und Ästhetisierung, selbst dann, wenn es vorgibt eben dies nicht zu sein. Das passiert in beiden Filmen an keiner Stelle. Wir finden, wie ausführlich beschrieben wurde, im Gegenteil eine Vielzahl von Hinweisen auf die Gemachtheit des Produktes, sollten wir als Publikum tatsächlich doch einmal vergessen, dass wir im Kino sitzen.

#### 4 Das Recht auf eine Seele – Identität und das kognitive Schema des Narrativen

Ausgehend von der Thematik des Über-Lebens durch Erwerbsarbeit unter extremsten Bedingungen ist Glawoggers Film *MEGACITIES* beinahe durchgehend eine Abfolge von Erzählungen in verschiedensten Formen und Medien. Diese stehen in Relation zueinander, verweisen aber ebenfalls auf Werke außerhalb des filmischen Universums. Innerhalb dieses dichten Gewebes miteinander verbundener *Sub-Stories* nutzt Glawogger in mindestens zwei Szenen die aufgenommenen Bilder um extradiegetische Textfragmente in den Film einzufügen. Dies betrifft die bereits in 3.1.2 besprochenen Zitate aus dem Roman „*Oblomow*“<sup>136</sup> sowie die im Kapitel „*Der Bioskop-Mann*“ von dem Mädchen erzählte Geschichte vom Schneider, dem Barbier und dem Geflügelhändler: „*Ein Rabe kommt und frisst davon und nimmt die Seele von Joselys Vater mit*“<sup>137</sup>. An dieser Stelle wird ein Fragment aus vermutlich mündlicher Überlieferung in den Bericht über den Alltag dreier Ladenbesitzer in Bombay eingestreut. Dieser ist mittels der kommentierenden Funktion, die der Mädchenstimme hier zukommt, auf der heterodiegetischen Ebene zu verorten. Gleichzeitig wird an dieser Stelle im Film durch einen Zeitraffereffekt ein impliziter Verweis auf die Produkthaftigkeit des Films eingefügt. Mit dem kurzen Fragment aus der Geschichte mit dem Raben, der die Seele fortträgt, wird auf der Metaebene auf ein variantes Mediensystem, nämlich auf das der mündlichen Überlieferung und speziell der Märchen und Sagen, verwiesen. Gleichzeitig nimmt Regisseur Glawogger mit diesem kurzen Satz auch die Frage nach dem Recht auf eine Seele wieder auf die durch das am Filmbeginn stehende Zitat<sup>138</sup> aufgeworfen wird. Ich möchte die Frage nach der Seele, dies klang bereits mehrfach in dieser Arbeit an, in einer wissenschaftlichen Arbeit ungern mit metaphysischen Begriffen beantworten. Für mich hängt die Beantwortung der Frage nach dem Recht auf eine Seele, gerade auch in dem Kontext in dem sie hier steht, eng zusammen mit der Menschenwürde und der Freiheit des Individuums. Hinzu kommt die Frage nach der Identität, denn um die Konstruktion des Selbstbildes geht es in der Kommunikation mit anderen und somit auch beim Geschichten Erzählen, genauso

---

<sup>136</sup> Iwan Alexandrowitsch Gontscharow: *Oblomow*, S. 1062.

<sup>137</sup> *Megacities – 12 Geschichten vom Überleben*, 0h 10' 10".

<sup>138</sup> *Megacities – 12 Geschichten vom Überleben*, 0h 02' 36".

wie auch die Geschichten der anderen einen großen Einfluss auf die Identitätsbildung haben. „*Identität wird konstruiert. Die Vorstellungen vom Ich [...] sind aktive Herstellungsprozesse und haben die Aufgabe, Sinn herzustellen, der wiederum die Basis für die individuelle und kollektive Handlungsfähigkeit bildet.*“<sup>139</sup> Dies wird, nach der Theorie der narrativen Psychologie, „*wesentlich mit den Mitteln der Selbstnarration erreicht. Erzählend organisiert das Subjekt die Vielgestaltigkeit seines Erlebens in einen Verweiszusammenhang*“<sup>140</sup>.

Geschichten dienen hier also auch immer der Selbstdarstellung und so spricht der Regisseur auch von Darstellern, wenn er von den Protagonisten spricht. Auffällig ist die Mediennutzung zur Selbst-Inszenierung in den Einstellungen mit den Straßenjungen in Moskau, die ihre Erlebnisse einem Diktiergerät anvertrauen und in der Radiosendung im Epilog, in welcher das Publikum über das Radio seine eigene Über-Lebensgeschichte erzählt. Aber auch an anderen Stellen berühren sich Massenmedien und praktisches Geschichten Erzählen auf vielfältige Weise. So rückt mit der Episode „*Negativity*“ zugleich mit der Radiosendung auch das mündliche Erzählen ins Blickfeld. Das Medium Radio steht in den USA weitaus mehr in der Tradition der Interkommunikation und somit des mündlichen Erzählens als in Europa oder gar in Deutschland. In der Fiktion zeigt sich dies in Fernsehserien wie zum Beispiel *FRASIER*<sup>141</sup> oder Kinofilmen wie *TALK RADIO*<sup>142</sup>. Zu erklären ist dieser Umstand aus der Entwicklung der Sender in den Vereinigten Staaten, die wesentlich enger mit dem Amateurfunk und dem, auch technisch ausgerichteten, Pioniergeist zu Beginn des Radios verbunden ist. Die heutigen Senderbezeichnungen wie zum Beispiel WFMU stammen von den Rufcodes der Amateurfunker und die Radiostationen behalten diese zu einem Großteil weiter im Namen, unabhängig davon, welche spezifische Gesellschaft gerade auf dieser Frequenz sendet<sup>143</sup>. Hinzu kommt eine bereits in den ersten Jahren zu beobachtende *Selbstreferenzierung des Mediums*<sup>144</sup>, die im Kontext der

---

<sup>139</sup> Heiner Keupp: „Mir san mir“: Identitätspolitik zwischen kosmopolitischer Euphorie und fremdenfeindlicher Ausgrenzung. München: 2010, S. 19 [Vortrag], [http://www.ipp-muenchen.de/texte/keupp\\_10\\_graz\\_mirsanmir\\_ppt.pdf](http://www.ipp-muenchen.de/texte/keupp_10_graz_mirsanmir_ppt.pdf) [20.10.2010].

<sup>140</sup> Heiner Keupp, Thomas Ahbe und Wolfgang Gmür: Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. 3. Auflage. Lübeck: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2006, S. 207-208.

<sup>141</sup> Frasier (USA 1993). Regie: Kelsey Grammer. Drehbuch: David Angell, Peter Casey und David Lee.

<sup>142</sup> Talk Radio (USA 1988). Regie: Oliver Stone. Drehbuch: Eric Bogosian und Tad Savinar.

<sup>143</sup> Vgl. Wolfgang Hagen: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. 1. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S. 188-192.

<sup>144</sup> Vgl. Wolfgang Hagen: Das Radio, S. 196-197.

*Radioepisode* in *MEGACITIES*, also der Zuordnung eines Mediums zu einem spezifischen Ort, von Bedeutung ist. Wie oben bereits angesprochen sehe ich die hier thematisierte Art des Geschichten-Erzählens in gewisser Weise als eine medial verlängerte und in den öffentlichen Raum hineinprojizierte Form von Selbstdarstellung. Marshall McLuhans Definition von Medien als *menschliche Erweiterungen*<sup>145</sup> liegt hier nahe und wird anschaulich thematisiert. In einer Welt, in der das individuelle Selbst auch in großem Umfang dem Einfluss massenmedialer Kommunikation ausgesetzt ist, scheint es nur folgerichtig, sich in einem Akt der Selbst-Behauptung auch selbst zum Sender zu machen. Nach Marijana Kresic „[nehmen] **Identität und Ich** [...] in der konstruktivistischen Theorie eine besondere Stellung ein, denn ihnen wohnt gewissermaßen ein doppeltes Moment der Selbstreferenzialität inne“<sup>146</sup>. Dabei ist die Identitätsbildung nicht zu irgendeinem Zeitpunkt abgeschlossen, sondern sie unterliegt einem steten Wandel. Es handelt sich bei diesem Prozess um einen fortwährenden Vorgang der Re-Konstruktion, „bei der Konstruktion eines individuellen Identitätspatchworks handelt es sich um einen lebenslangen, alltäglichen Prozess der Verknüpfung von Teilidentitäten“<sup>147</sup>. Im Kontext meiner Überlegungen ist wichtig, dass jede Art von Realitätsbezug Einfluss auf diesen Vorgang hat, also auch medial vermittelte Informationen, die sicherlich anders bewertet werden, als unmittelbar kommunizierte, aber dennoch eine Wirkung besitzen. Bei medial vermittelten Informationen handelt es sich jedoch nicht ausschließlich – was oft außer Acht gelassen wird – um Nachrichtensendungen, Zeitungsmeldungen etc., sondern Informationen sind, als Beispiel, sowohl die Nachrichtensendung als auch die vorgelesene „Gutenachtgeschichte“. „Das narrative als kognitives Schema“<sup>148</sup> lässt sich ebenfalls umfassend auf medial vermittelte Informationen anwenden, wenn und sobald es aktiviert wird, denn „Narrativitätskriterien setzen keine absoluten Maßstäbe, sondern sind graduell zu realisierende Qualitäten“<sup>149</sup>. Selbstverständlich erleichtert eine auf Autorensseite intendierte Aktivierung dieses kognitiven Schemas, zum Beispiel durch die Verwendung von Narremem, die Applikation desselben auf ein „Artefakt, [...] [im]

<sup>145</sup> Vgl. Marshall McLuhan: Geschlechtsorgan der Maschinen. In: Absolute Marshall McLuhan. Hrsg. von Klaus Theweleit und Rainer Höltzschl. 1. Auflage. Freiburg: orange press, 2002, S. 11.

<sup>146</sup> Marijana Kresic: Sprache, Sprechen und Identität. Studien zur sprachlich-medialen Konstruktion des Selbst (Diss.). 1. Auflage. München: Iudicium, 2006, S. 121 (Herv. i. O.).

<sup>147</sup> Marijana Kresic: Sprache, Sprechen und Identität, S. 121.

<sup>148</sup> Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik, S. 28.

<sup>149</sup> Nicole Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 15.



*makro- wie mikrotextuellen oder kompositionellen Bereich*<sup>150</sup>, zwingend notwendig ist sie aber nicht. Das „*doppelte Moment der Selbstreferentialität*“<sup>151</sup> bedeutet, dass sich Identität und Ich oszillierend zum einen aufeinander und gleichzeitig auf die Welterfahrung beziehen. Selbst dies gilt in doppeltem Sinne, denn das Publikum im Kinosaal oder vor dem Fernseher re-konstruiert ebenfalls beim Betrachten des Films und gleicht den Inhalt mit der eigenen Welterfahrung ab.

Schlussfolgerung meiner Überlegungen zu Identität und dem Recht auf eine Seele, Narration sowie Selbst-Behauptung ist demnach, dass das Individuum durch das Erzählen der eigenen Geschichte, wie es in *MEGACITIES* demonstriert wird, eben dieses Recht für sich in Anspruch nimmt. Um ein Beispiel hierfür zu nennen: Wenn in der Geschichte von den Ladenbesitzern der Rabe die Seele des verstorbenen Vaters mitnimmt, dann manifestiert sich hier durch den Akt der Narration die Existenz eben dieser Seele. Dies geschieht zumindest in den Augen derjenigen, die in dieser Legende eben keine Legende (also Fiktion) sehen, sondern eine Wirklichkeitsbehauptung.

Wenn Geschichten Erzählen zum Identitätserwerb gehört, bedeutet im Rückschluss darauf der in *MEGACITIES* immer wieder, beispielsweise in den Kapiteln „*Für einen Silberrubel*“ und „*The Hustler*“, auf unterschiedlichen Ebenen thematisierte Verkauf von Geschichten eine Preisgabe der eigenen Identität? Um diese Frage zu beantworten ist es notwendig, sie in Relation zu den Geschichten zu stellen, die hier verkauft werden. Hier gibt es zunächst verschiedene narrative Ebenen, die es zu unterscheiden gilt: Zum einen wären auf einer intradiegetischen Ebene die Geschichten der Protagonisten, wie sie im Film dargestellt werden und die, vereinfacht ausgedrückt, von den *Darstellern* des Films an den Regisseur Michael Glawogger verkauft wurden, der sich selbst ebenfalls als Geschichtenverkäufer definiert<sup>152</sup>. Dieser Vorgang wird im Film durch selbstreflexive Elemente deutlich gemacht. Diese selbstreflexiven Metareferenzen sind wiederum, wie im Verlaufe dieser Arbeit immer wieder gezeigt wurde, auf unterschiedlichsten Ebenen zu finden; So sehen wir

---

<sup>150</sup> Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik, S. 37.

<sup>151</sup> Marijana Kresic: Sprache, Sprechen und Identität. S. 121.

<sup>152</sup> *Megacities – 12 Geschichten vom Überleben*, [Audiokommentar] 0h 55' 03".

beispielsweise gleich zu Beginn mit dem mobilen Filmvorführer einen Protagonisten, der eben gerade mit fremden Geschichten seinen Lebensunterhalt bestreitet. Gleichzeitig liegt es nahe, den Bioskop-Mann tatsächlich als *Filme-Macher* zu bezeichnen, welcher in einer besonderen Art des Re-Cyclings *Found Footage* neu zusammenstellt und in Umlauf bringt.



Abbildung 11: Cassandra (*MEGACITIES*, 0h 53' 19'')

Andere Formen des Geschichten-Verkaufens die hier vorgeführt werden sind weniger harmlos, wie im Fall des Hustlers Mickey, der in betrügerischer Art und Weise die Dienste nicht-existenter Prostituiertes anbietet.

Diese Beispiele haben jedoch eine gemeinsame Basis, es handelt sich um fiktionale Werke, auch wenn dies im letztgenannten Fall nur dem Autoren der Geschichte bekannt ist. Hier geht es also nicht um die Preisgabe der eigenen Biographie oder um den Verkauf der eigenen Seele, sondern um den Verkauf von Fiktionen beziehungsweise von Lügengeschichten. Anders sehe ich die Lage im Falle der Straßenjungen in Moskau (Kapitel „Für einen Silberrubel“), welche tatsächlich ihre eigene Geschichte feilbieten, wobei natürlich hier auch immer die Frage nach der Glaubwürdigkeit mitschwingt und einen besonderen Fall stellt sicher auch die Tänzerin Cassandra dar. Hier ist fraglich, ob überhaupt noch vom Verkauf einer Geschichte, die dann jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls

nicht die eigene wäre, gesprochen werden kann oder ob vom Verkauf des eigenen Körpers gesprochen werden sollte. Wenn Regisseur Glawogger die in dieser Episode gezeigte Arbeit Cassandras als Showbusiness ansieht, kann ich dem nur bedingt zustimmen. Obgleich es natürlich möglich ist, Prostitution als Showbusiness anzusehen und die Bewertung dieser Tätigkeit stark von moralischen Maßstäben abhängt, so wohnt der Ausübung einer solchen Arbeit aufgrund starker ökonomischer Zwänge doch ein hoher Grad an Unfreiheit inne. Wenn das Selbst in einem solchen Maße äußeren Zwängen unterworfen ist, wie wir es hier sehen, ist das Recht auf eine Seele durchaus in Frage gestellt, indem das Selbstbild durch starke äußere Zwänge beeinflusst wird. Hier geht es um eine Veräußerung von Würde und Selbstbestimmung, dies jedoch nur in einem sehr weitgefassten Sinne unter dem Gesichtspunkt des Geschichten-Erzählens. Die Selbst-Behauptung wird an dieser Stelle im Privaten erbracht, im Familienleben und im Leben jenseits des Künstlernamens, der die Rolle, die auf der Bühne gespielt werden *muss* von der privaten Existenz trennt. Entgegen den Äußerungen Glawoggers<sup>153</sup> kann ich in der Schlusssequenz dieser Szene, in der Cassandras Gesicht in einer halbtotalen Einstellung sehr genau zu sehen ist, auch keinen Stolz in ihrer Mimik entdecken, sondern ich sehe hier Trauer und Verzweiflung. „*So divenhaft [...] ihre Darbietung auch wirken mag, der Schnitt auf ihr desillusioniertes Gesicht im Taxi nach der Show scheint eine gegenteilige Selbstwahrnehmung zu suggerieren*“<sup>154</sup>. Die in diesem Kapitel eingesetzte extradiegetische Musik, ein mexikanischer Schlager mit dem Titel „*Amor de mi Vida*“, also „*Liebe meines Lebens*“, kann ich hier auch nur als ironischen Kommentar interpretieren. Natürlich ist auch zu bedenken, dass uns als Publikum das Anschauen solcher Bilder erleichtert wird, wenn sie in einer derartigen Weise konnotiert werden. Mit der Metareferenz auf dieses Lied wird ein mögliches anderes, besseres Leben in den dunklen Saal des Erotik-Cabaret reflektiert. Ein weiterer, interner Verweis verdeutlicht zum einen die prekäre Lage, in welcher sich die Tänzerin befindet, stellt aber gleichzeitig ihren unbedingten Lebenswillen heraus: Wenn in einer Szene das ausgestreckte Bein an den noch zuckenden Hühnerfuß in der Tonne im Schlachthof erinnert, während gleichzeitig die rötliche Beleuchtung eine ähnliche Farbgebung hervorruft wie die der vom Blut rot gefärbten Fliesen, sind wir als Publikum natürlich an die enthaupteten Hühner

---

<sup>153</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben.

<sup>154</sup> Julia T.S. Binter: *We Shoot the World*, S. 70.

erinnert, gleichzeitig aber auch an die noch über den Tod hinaus zuckenden Glieder die den Kampf ums Überleben selbst in einer aussichtslosen Lage zeigen: „Es scheint eines von Glawoggers Hauptanliegen zu sein, diese Behauptung des am Anfang des Films stehenden Zitats [...] im weiteren Filmverlauf zu entkräften.“<sup>155</sup>



Abbildung 12: Cassandras Auftritt (0h 52' 19" - 0h 52' 32"), die Hühnertonne (0h 25' 05" - 0h 25' 49")

Der Künstlername Cassandra ist in gewisser Weise die Maske hinter der sich die Frau jenseits der Bühne verbirgt. Der Name stammt aus dem altgriechischen und bedeutet „die, die Männer umwickelt“ – ein Narrem also, das auf die griechische Mythologie verweist. So ist auch in dieser Geschichte noch ein Stück Narrativität zu entdecken, die beim Überleben und der Selbst-Behauptung unterstützend wirkt. Spitznamen sind am Drehort Mexico City darüber hinaus ein verbindendes Element. Wir lernen etwa den Busfahrer „El Gato“ und den Kleingäuner „El Chango“ kennen. Diese Häufigkeit von Spitznamen steht mit der für diesen Ort als charakteristisch anzusehenden Literaturform des Comics, mit den bekannten Charakteren der Superhelden und Doppelgänger in Zusammenhang. Comic-Motive finden sich außerdem auf den T-Shirts diverser Protagonisten und vieles deutet darauf hin, dass das Comicheft ein äußerst populäres Medium in Mexico darstellt – so ließ sich beispielsweise Präsident Vicente Fox als Comic-Figur verewigen<sup>156</sup>. Einen ganz anderen Comic-Helden lernen wir in Gestalt von „Superbarrio Gomez“ kennen, ein relativ bekannter Alltags-Held in einem Stadtteil von Mexico City, der ebenfalls eine eigene Geschichte zu erzählen hat, die er, bekleidet mit einem Superhelden-Kostüm, auf der Straße einem vor ihm sitzenden Mann in die Schreibmaschine diktiert:

<sup>155</sup> Julia T.S. Binter: We Shoot the World, S. 64.

<sup>156</sup> Vgl. Andreas Fink: "Der fixe Fox". In: Focus Magazin Nr. 37. München: 2002, [http://www.focus.de/politik/ausland/mexiko-der-fixe-fox\\_aid\\_204720.html](http://www.focus.de/politik/ausland/mexiko-der-fixe-fox_aid_204720.html) [31.10.2010].

„Ich, der Superbarrio Gómez, reales Fantasma und professioneller Alltagsheld, überbringe der Welt eine Botschaft von der Stadt der Wunden und der Narben, der Stadt der Toten und der Eroberer, der Dämonen und der Scharlatane und all der Straßenhändler, der Stadt der Verkleidungen und der Masken. Diese Stadt wächst und versinkt, kämpft ums Leben und Überleben Tag ein, Tag aus. Was hilft es uns, zu wissen, daß wir in der größten Stadt der Welt leben? Was hilft es uns, jeden Tag ab 5 Uhr morgens zu arbeiten, mit Tamales und Atol, zehn Stunden am Tag zu schuften, wenn das Leben so kurz ist? Ich, Superbarrio Gómez, verkünde der Welt, daß das Absurde ein kulturelles Erbe der ganzen Menschheit ist.“<sup>157</sup>

Diese Selbstreflexionen sind also, wie hieran deutlich abzulesen ist, thematisch nicht auf den Akt des Geschichten-Verkaufens beschränkt, sondern demonstrieren auch ausführlich das Erzählen *an sich*, zum Beispiel im Kapitel „*Negativity*“ auf der homodiegetischen Ebene (hier geht es unter anderem um das Erzählen der eigenen *Geschichte vom Überleben*), im Kapitel „*Das Märchen*“ auf der heterodiegetischen Ebene (hier geht es unter anderem um das Erzählen eines Märchens) oder wie hier mit dem Darsteller *Superbarrio Gomez* als Manifestation eines Superhelden auf der homodiegetischen Ebene eines Dokumentarfilms. Hier ziehen sich die unterschiedlichen Ebenen in Gestalt eines Protagonisten zusammen, treffen das Medium Comic, das Erzählen einer eigenen Geschichte und die offenbar fragile Konstruktion von Fakt und Fiktion in Gestalt dieses Superhelden mit Bauch zusammen; *Superbarrio Gomez* spielt nicht nur im Film die Rolle des Superhelden. Der ehemalige Wrestler und Gelegenheitsjobber ist tatsächlich ein bekannter Widerständler im Superhelden-Kostüm, der sich seit mehreren Jahrzehnten gegen die Gentrifizierung in Mexico City einsetzt<sup>158</sup>. Hier steht, mitten auf der Straße in Mexico City plötzlich ein Superheld, eine fiktionale Gestalt und diktiert einem Mann mit einer Schreibmaschine einen Text. Ein filmischer Gegenentwurf zu diesem Fiktion gewordenen Menschen kann in der lesenden Statue auf dem Moskauer Bahnsteig entdeckt werden, die dann entsprechend als menschengewordene Fiktion anzusehen wäre. Die Seele dieser Statue manifestiert sich – für uns, für das Publikum im Kino – in einem Gedicht.

---

<sup>157</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben, 0h 35' 28".

<sup>158</sup> Vgl. Berta Jottar: Superbarrio for President!. In: e-misférica, Ausgabe 1.1. New York: 2004 [http://hemi.nyu.edu/journal/1\\_1/sb11.html](http://hemi.nyu.edu/journal/1_1/sb11.html) [20.10.2010].

## 5 Narration und Erinnerung: Denkmäler, Fotografien und Fotografien von Denkmälern

Das Thema Arbeiten um das es in den „*Geschichten vom Überleben*“ auch immer ging, wird in *WORKINGMAN'S DEATH* fortgeführt und ist das grundlegende Motiv des Films. Aber ebenso wie in *MEGACITIES* wird der Verkauf von Geschichten auch in *WORKINGMAN'S DEATH* in diversen Sequenzen aufgeführt. Zu nennen wären hier die Musiker auf dem Schlachthof in Nigeria, die für ihr Ständchen über den besten Schlachter Geld bekommen, die Touristen in Indonesien, die im Tausch gegen Fotografien mit den Schwefelträgern deren *Souvenirs* (und somit gleich dreifach *Erinnerungen*<sup>159</sup>) erwerben. Ganz ähnlich das Motiv des Fotografen im Schiffsfriedhof in Pakistan, der nicht nur für seine Tätigkeit als Fotograf Geld bekommt, sondern eben auch für die Ausstattung der Portraitierten mit einer Kalaschnikow-Nachbildung und somit für die Hilfe bei der Erschaffung einer fiktionalisierten Erinnerung oder bei der Legendenbildung.



Abbildung 13: Touristen machen Fotos und kaufen Souvenirs (*WORKINGMAN'S DEATH*, 0h 49' 19'')

<sup>159</sup> Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert, 0h 48' 54" – 0h 49' 02".

Außerdem sehen wir im gesamten Film merkwürdig bewegungsarme Aufnahmen, zumeist in der Halbtotalen aufgenommen, die auch durch die eingennomme Pose und den direkten Blick in die Kamera an Fotografien erinnern. Neben den Einzelaufnahmen werden auch Gruppenbilder nachgestellt, diese sehen wir zum Beispiel im Kapitel „Helden“. Es handelt sich hierbei um metareferentielle Verweise auf das Medium Fotografie, welche sowohl als mimetische Nachbildung von Fotografien beziehungsweise des Fotografiert-Werdens realisiert wird, als auch in der Abbildung der Handlung. Insbesondere die Einstellungen mit den ukrainischen Kohlekumpeln im ersten Kapitel verweisen des Weiteren auf das Medium Skulptur, hier speziell auf die Gattung des Denkmals als eine narrativ-ikonographische Form der Bildhauerei, welche durch die Darstellung der Portraitierten immer auch auf ihre *Lebensgeschichte* und ihre Position in der *Weltgeschichte* verweist. Besonders auffällig ist dies in der Gestaltung des gigantischen Denkmals am Drehort in China zu sehen, welches dreidimensional einen Demonstrationszug oder eine revolutionäre Versammlung in der Bewegung einzufrieren scheint.



Abbildung 14: Denkmal und verblassende Schriftzeichen in China (1h 45' 37", 1h 47' 24")

Kontrastierend zu dieser scheinbar unzerstörbaren, für alle Zeiten in Stein festgehaltene Erinnerung an die Geschichte setzt Regisseur Glawogger einen Kontrapunkt mit den Aufnahmen der extrem vergänglichen, unscheinbaren Schriftzeichen, die die Wasser-Kaligraphen auf dem Denkmalsplatz auf den steinernen Boden auftragen. Durch diese Motivierung, aber auch durch die schwarz-weiß fotografierten Archivaufnahmen am Beginn des Filmes sowie im Kapitel „Zukunft“ und im „Epilog“ tritt in *WORKINGMAN'S DEATH* zum individuellen Erzählen und Erinnern die Dimension der gesellschaftlichen, gesteuerten Erinnerung an die Geschichte. Diese verblasst jedoch zusehends, da der ideologische Apparat, welcher die Denkmäler bauen und die Propagandafilme

drehen ließ, nicht mehr existiert. Dies zeigt sich wiederum im Kapitel „*Helden*“ exemplarisch im Ritual des Blumen-Niederlegens an den Denkmälern, in der Armseligkeit des Kohleabbaus auf den Müllbergen der vergangenen Zeit, der drei Säcke Kohle einbringt im Vergleich zu den angeblichen 102 Tonnen des Arbeiterhelden Stachanow, zu dessen Ehren die Filme gedreht und die Denkmäler errichtet worden sind. Zugleich aber sehen wir im trotzigen Posieren mit dem kleinen Brocken Kohle, inmitten der trostlosen Winterlandschaft wiederum ein Beharren auf der eigenen Geschichte.

Das Ich des autobiographischen Erzählers besteht im Kern in der interaktiven Bestätigung, daß[!] das erzählte Ich sozial akzeptiert und deshalb als autobiographisches Ich erkannt wird. [...] Wenn es zutrifft, daß[!] jede neue Erinnerung mit einer Neu-Einschreibung einhergeht, die den neuen Kontext mitenthält, dann schreibt auch jede autobiographische Version, [...] an einem beständig sich wandelnden, [...] distributiven Ich.<sup>160</sup>

Hieran wird noch mal deutlich, dass das Narrative, wie bereits in Kapitel 4. gezeigt wurde immer auch mit der Konstruktion von Identität in Beziehung steht. In diesem Fall liegt der Fokus auf dem Erinnern, denn „*das kommunikative Gedächtnis beinhaltet [...] ebenjene Dialektik von [...] Geschichte und Privatisierung von Geschichte*“<sup>161</sup>. Während in *MEGACITIES* Geschichten verkauft werden, kann im Film *WORKINGMAN'S DEATH* davon gesprochen werden, dass mit Erinnerungen gehandelt wird. Unabhängig davon wird in den das *Erinnerungsmedium* Fotografie reflektierenden Einstellungen das *Erinnern* selbst thematisiert. Auf der gesellschaftlichen Ebene in der steinernen Erinnerung an die Vergangenheit, in den Geschichten der Bergarbeiter an die individuelle Erfahrung und das eigene Leben, das mit diesen stummen Zeugen einer untergegangenen Ideologie stark verbunden ist. „*In the Ukraine there's a visible, much-mourned break between past and present, a gap, even an abyss*“<sup>162</sup>, so Glawogger im Interview zum Thema Vergangenheit. Im Kapitel „*Brüder*“ erinnert ein kurzer, poetischer Text in der Einleitung an eine vergangene Liebe, während gleichzeitig ein riesenhafter Öltanker auf den Strand aufläuft und am Ende seiner letzten Reise, am Ende seiner *Geschichte* (auch dies hier durchaus im doppelten Sinne) angelangt ist. Diesen Weg zeichnet Glawogger dramaturgisch-narrativ auch im Film nach, indem er im letzten Kapitel die chinesische Freizeitkultur portraitiert und in Kontrast zu der Arbeit an den Hochöfen setzt, indem wir schließlich im

<sup>160</sup> Harald Welzer: "Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung", 1. Auflage (Beck'sche Reihe). München: C.H. Beck, 2005, S. 217.

<sup>161</sup> Harald Welzer: "Das kommunikative Gedächtnis, S. 235.

<sup>162</sup> Christoph Huber und Olaf Möller: Salt of the Earth.



„*Epilog*“ sehen, wie die Arbeitsstätte selbst zu einem Denkmal und zu einem Ort der Freizeit wird und mit der bunten Illumination eine vollkommene Umwidmung erfährt. Von der harten Arbeit, dem nie verlöschenden Feuer der Stahlkocherei bleibt hier eine Stimme auf dem Audio-Guide, Aufnahmen aus dem Filmarchiv und ein Lagerfeuer, das sich Jugendliche aus Spaß angezündet haben.

Im Kapitel „*Zukunft*“ und hier bereits in den Buchstaben des Zwischentitels sehen wir einen Menschen, der vor dem großen Denkmal rückwärts über den Platz läuft. Dieses Bild wiederholt sich in Gestalt der Wasser-Kalligraphen, die ihre flüchtigen Zeichen von oben nach unten aufschreiben und sich dabei nach hinten bewegen und ist, bezeichnenderweise auch noch einmal aufgenommen zu einer anderen Tageszeit als die vorhergehenden Einstellungen des Kapitels, ganz am Ende des Abspanns als Schlussbild des Films zu sehen. Es darf also davon ausgegangen werden, dass dieser Gestalt, die ansonsten nicht zu Wort kommt, eine besondere Bedeutung zuzuschreiben ist. Mich erinnert dieses Bild sehr an einen der Texte „*Über den Begriff der Geschichte*“ von Walter Benjamin:

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.<sup>163</sup>

Die Schriftzeichen, die wir auf dem Boden vor dem Schreibenden erblicken können, werden im Sinne eines Kommentars auf chinesisches vorgelesen und folgendermaßen übersetzt:

Den Volksmassen wohnt eine unbegrenzte Schaffenskraft inne. Sie können sich organisieren und können an jedem Ort und jeder Sparte, wo es ihnen möglich ist, ihre Kräfte zu entfalten, einen Fortschritt erzielen! [...]

Unsere Hoffnungen ruhen auf euch!  
Die Welt gehört euch.  
Chinas Zukunft gehört euch.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*. [1942]. Zitiert nach <http://www.mxks.de/files/phil/Benjamin.GeschichtsThesen.html> [26.09.2010].

<sup>164</sup> *Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert*, ab 1h 46' 35".

Ich erkenne im prominent montierten Bild des Rückwärts-Laufens innerhalb der Buchstaben ZUKUNFT (Siehe Abbildung 4) und am Ende des Filmes starke Hinweise auf die Position, in der sich auch der von Benjamin beschriebene *Angelus Novus* befindet. Dies mache ich gerade auch an den hier genutzten Zitaten fest, und an der rückwärtigen Bewegung derer, die sie für einen kurzen *Augenblick* nur, niederzuschreiben versuchen. Im Motiv der verblassenden Buchstaben sehe ich eine Metapher: „*Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.*“<sup>165</sup>, dies ist ebenfalls in Benjamins Text zu lesen. Hier zeigt sich auch die Position des Dokumentars Michael Glawogger, dem es nie gelingen kann ein vollständiges Bild der Ereignisse abzuliefern. Das verdeutlicht er durch die Verweise auf die Gemachtheit des Filmes. Ähnlich wie Benjamin in diesem Exkurs zur Geschichte nimmt er Zitate und Bilder zum Anlass, eigene Gedanken zu äußern, sich auch zum Lauf der Geschichte zu positionieren, denn „*erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden. Jeder ihrer gelebten Augenblicke wird zu einer citation à l'ordre du jour - welcher Tag eben der jüngste ist.*“<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte.

<sup>166</sup> Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte.

## 6 Ausblick

In seinen Dokumentarfilmen *MEGACITIES* und *WORKINGMAN'S DEATH* zeigt Michael Glawogger ein vielfältiges Bild einer globalisierten Mediengesellschaft. Die Bedürfnisse der Menschen, die exemplarisch mit den Protagonisten oder (Selbst)Darstellern vorgeführt werden, ähneln sich trotz der kulturellen Unterschiede sehr stark. Diese Ähnlichkeit erstreckt sich aber nicht nur auf die Bedürfnisse, sondern rückt ihre Erfüllungsgehilfen in einer globalen Wirtschaft auch gleich mit ins Bild: Da erblicken wir erstaunt einen Jungen mit O2-Shirt inmitten des Schlachtens in Nigeria, da sprechen indonesische Schwefelbergarbeiter über Bon Jovi, da erkennen wir hinter dem riesenhaften Revolutionsdenkmal in China am oberen Bildrand das Logo der Holiday-Inn Hotelkette. Wir verfolgen den Weg eines in Indien produzierten Hemdes über den ganzen Erdball, sehen in Mexico City lauter Menschen mit Comichelden auf den T-Shirts und in New York City einen gänzlich Hemdlosen, der das ausgediente Kleidungsstück in einer nächtlichen Szene aus einem Müllhaufen fischt. Denn auch das ist Globalisierung: Das Menschen im Müll nach Wertbaren suchen ist in unserem Stadtbild eigentlich gar nicht fremd und dank der zeitgleichen Einführung von Dosenpfand und Hartz IV wird es immer alltäglicher. Am Ende stellt sich die Frage, wer auf dem größten Hörnerhaufen hockt. Der Aspekt dieser weltweiten Angleichung, aber auch der weltweiten Zusammenhänge ist in beiden Filmen Thema, im verflochtenen *MEGACITIES* noch eher als im episodischen *WORKINGMAN'S DEATH*. Was nicht geklärt wird ist, warum die Supertanker in Pakistan abgewrackt werden, warum der Kodak-Mann in Indien ohne Atemmaske und auf dem Boden hockend Farbpartikel siebt und warum es auch in New York Menschen gibt, die augenscheinlich nicht einmal ein Hemd besitzen. Aber diese Sachverhalte müssen auch gar nicht erklärt werden und vielleicht sind wir der Zeigefinger-Kommentare auch ein wenig überdrüssig geworden. Zudem handelt es sich um Zusammenhänge, die wir täglich in den Nachrichten sehen und uns erklären lassen können, für die wir nicht ins Kino gehen müssen. Denn ins Kino gehen wir, um uns eine Geschichte erzählen zu lassen, oder, wie Franz Kafka, um zu weinen<sup>167</sup>.

---

<sup>167</sup> Vgl. Franz Kafka: Tagebücher 1910-1923. 54. – 57. Tausend. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993, S. 242.

Was die Geschichten in *WORKINGMAN'S DEATH* verbindet ist die Erinnerung und das Unsichtbar-Werden. Was die Geschichten in *MEGACITIES* verbindet ist das Über-Leben am Rande der größten urbanen Stadträume, die dieser Planet je gesehen hat. Sind diese Städte (und Figuren wie Superbarrio Gomez legen diese Sichtweise nah) selbst als Kommunikationsmedien anzusehen? Mit ihren vielschichtigen, um die Aufmerksamkeit ihrer Bewohner konkurrierenden Zeichensystemen, sind die um die Märkte entstandenen ersten Siedlungen und irgendwann nach ihnen die Städte immer auch Orte des erhöhten Informationsaustausches gewesen. Hier wurde nicht nur mit Kühen gehandelt, sondern immer schon auch mit den Häuten zum Aufschreiben der Geschichten und mit den Geschichten gleich noch obendrein. In Zeiten einer globaler und schneller werdenden Kultur stellt sich die Frage, was mit der Stimme des Individuums passiert in einem weltweiten urbanen Raum. Glawoggers Filme zeigen wie anpassungsfähig Menschen auf sich verändernde Lebensräume reagieren, indem sie weggeworfenes Plastik aus dem Abwasser fischen und es verkaufen, indem sie mit Drogen handeln oder in stillgelegten Minen nach den Resten der fetten Jahre graben. Indem sie die Gelegenheiten nutzen, sich Geschichten zu erzählen, sich Geschichten erzählen zu lassen und mit alternativen Zeichensystemen eine der beschleunigten Kultur entsprechende Sprache zu entwickeln. Das Nahverkehrssystem kann als eine Kommunikationsleitung des Mediums Stadt angesehen werden und wenn Graffiti-Künstler stolz darauf sind, ein komplettes „*System gesprengt*“<sup>168</sup>, also mit ihren Zeichen versehen zu haben, dann schwingt hier immer auch der Stolz über die Selbst-Behauptung mit, die ich bereits mehrfach angeführt habe. Mit der Inanspruchnahme des öffentlichen (Stadt)Raums ist immer verbunden, dass sich die Kommunikationskultur verändert.

So sieht man in Bombay einen Mann, der sein Lebensunterhalt verdient, indem er mit einem Bioskop kurze Trashfilme vorführt. In der nächsten Szene berichten Kinder, was sie in den Filmen sahen, dann beschreibt ein Mann, der einen armseligen Friseurladen hat, im gleichen Stil, in dem die Kinder über die Filme erzählten, sein Leben. Leben und Fiktion sind nicht zu trennen: Die Träume der populären Kultur formen die realen Wünsche der Menschen, und andererseits kann man ihr Leben in den Klischees der populären Kultur erzählen.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Vgl. \*A [Alain Bieber]: *Hate Clean Trains: The Glory Days*. Strasburg: 28.10.2010 <http://www.rebelart.net/diary/hate-clean-trains-the-glory-days/007012/> [30.10.2010].

<sup>169</sup> Stefan Reinecke: *Megacities*. In: *EPD Film*, 6/1999, zitiert nach <http://www.epd-archiv.de/print/115821> [24.08.2010].

Ich kann den Kulturpessimismus der in diesen Sätzen mitschwingt nicht wirklich teilen und würde gerne vorschlagen, einmal das Adjektiv „populär“ zu entfernen, so klingt der Satz gleich ganz anders, er erinnert dann nämlich an die Applikation des „*kognitiven Schemas der Narrativen*“<sup>170</sup>, eine Wechselwirkung von aktiver und passiver Kommunikationsgestaltung und Identitätskonstruktion. Gerade auch Bewegungen wie die Street-Art entspringen der massenmedial verbreiteten Popkultur und sind als Gegenentwurf mit denselben ästhetischen Mitteln zu bewerten. Was hier als Klischee abgehandelt wird, sind Ausprägungen kultureller „*Hohlformen*“<sup>171</sup>, die austauschbar und deshalb nur auf dem Medienmarkt dominant sind. Klischees waren ursprünglich oft genutzte Worte oder auch Ausdrücke, die der Drucksetzer deshalb bereits schon vorgefertigt im Setzkasten parat hatte. Als solche waren sie tatsächlich eine Folge der Massenproduktion von Druckerzeugnissen. Setzkästen werden nur noch genutzt, um Sammelstücke oder Urlaubserinnerungen in ihnen zu dekorieren. In den hier besprochenen Filmen sehe ich wenig Vorgefertigtes – sie sind im Gegenteil ein Versuch die ausgetretenen Pfade zu verlassen und mit den Mitteln der Narration neue Wege für den Dokumentarfilm zu finden. Dies geschieht wiederum ganz anders als beispielsweise Michael Moore es mit seinem Agit-Prop-Videoclip-Dokus macht, die sich das Publikum mehr oder weniger nur aus dem Grund ansieht, sich im Sinne des *Negativity Effect* in der eigenen Meinung bestätigt zu sehen.

Sicherlich ist das Re-Cycling bereits vorhandenen Materials, die collagenartige Neu-Zusammenstellung, wie wir sie mit dem Bioskop-Mann und seinem Publikum gesehen haben, Teil populärer Kultur und tägliche Praxis vieler Internetnutzer, denen es offenbar ein Bedürfnis ist sich der Welt medial mitzuteilen oder auch nur anderen Fans die Lieblingsszenen aus ihrer favorisierten Sitcom zu präsentieren. Auch hier erkenne ich eine Parallele zur Tätigkeit des Bioskop-Mannes. Seine Funktion besteht ganz offenbar unter anderem darin für die Kinder, die die Filme ja zumindest von den grundsätzlichen Plots her kennen, Ausschnitte zur Erinnerung bereitzustellen. Ähnlich wie am selben Drehort Menschen ihren Lebensunterhalt durch Müllsammeln bestreiten, indem sie Rohstoffe zur Wiederverwertung aus dem brackigen Kanal fischen, werden hier

---

<sup>170</sup> Werner Wolf: *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen*, S. 37.

<sup>171</sup> Vgl. Werner Wolf: *Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik*, S. 44.

für die Kinos unbrauchbar gewordene Filmkopien, also der Müll der Unterhaltungsindustrie, einer Zweitverwertung zugeführt. Reste-Verwertung ist ebenfalls ein Thema in *WORKINGMAN'S DEATH*, in welchem die Bergarbeiter und Bergarbeiterinnen in stillgelegten Minen und auf Abraumhalden die Reste Kohle abbauen, die ihnen die Geschichte neben den Denkmälern zum Gedächtnis an die Helden der Arbeit zurückließ. Den Vorwurf des Ästhetizismus betreffend sehe ich eher eine Gefahr in der Einführung HD-tauglicher Spiegelreflexkameras, die mithilfe digitaler Schnittprogramme ein breites Spektrum der Bildbearbeitung anbieten. Hier kann tatsächlich in der Post-Produktion die virtuelle blaue Lampe angemacht und ein Bild produziert werden, das so nicht unbedingt existiert haben muss, sondern nur den (vermuteten) Erwartungen des Publikums entsprechend aufbereitet wird<sup>172</sup>. Aber die Diskussion über vermeintliche Objektivität und wie sie zu erreichen ist, wird nicht aufhören solange die Technik weiterentwickelt wird und es immer neue Möglichkeiten ihrer Manipulation, aber auch des Nachweises derselben geben wird. Früher war nicht alles besser, das zeigt Glawogger auch in *WORKINGMAN'S DEATH*. Erinnern ist eine re-konstruierende und sinngebende Handlung: Dennoch ist unumstritten, das es auch retuschierte analoge Fotografien und gefälschte Schwarz-Weiß-Filme gegeben hat:

Just look at the way Stakhanov works: if you've ever shot in a mine, you know this footage wasn't shot during a record attempt! [...]...well, the record attempt was a set-up. The original footage probably no longer exists, so we "reconstructed" it out of many different newsreels<sup>173</sup>

Dies führt mich wieder zu einer der Grundfragen dieser Arbeit zurück: Wie verhält es sich mit Fiktionalität und nachgestellten Szenen im Dokumentarfilm? Ich denke das ist hinlänglich besprochen worden, nur zeigt sich an dem hier zitierten Interview-Ausschnitt wieder einmal etwas Grundsätzliches: Bei der Bewertung des Gesehenen als etwas, was wir als Publikum dem dokumentarischen Genre zuzuordnen imstande sind, kommt es immer auch auf die Glaubwürdigkeit des Augenzeugen, also des Filmemachers, an. In diesem Fall führt nicht einmal die Erweckung steinerner Statuen zum Leben zu Irritationen, da der narrative Modus auch auf den Dokumentarfilm Anwendung findet und wir als Publikum das Gesehene dann als eine ausgestaltete Geschichte begreifen, die dennoch eine wahre Geschichte ist.

---

<sup>172</sup> Vgl. hierzu auch: Kurt Lancaster: Is it journalism or is it cinema? The wrong question being asked. In: *DocumentaryTech*, 16.4.2010 <http://documentarytech.com/?p=4314> [11.11.2010].

<sup>173</sup> Christoph Huber und Olaf Möller: *Salt of the Earth*.

## 7 Fazit

Am Ende einer Geschichte erwarten wir als Publikum, dass sie uns sinnvoll und glaubwürdig erscheint, erwarten wir, dass alle Handlungsstränge wieder zusammengeführt werden, wohlmöglich heiratet noch jemand oder stirbt, geht in ein fremdes Land um dort sein Glück zu versuchen. Mit all dem kann eine diskursive, wissenschaftliche Arbeit wie diese leider nicht aufwarten; wohl aber mit einer Zusammenfassung dessen, was sich während des Schreibens und Lesens an Erkenntnissen und Ergebnissen angesammelt hat.

Ausgangspunkt dieser Arbeit war das Phänomen des *Geschichten-Erzählens als kulturelle Praxis*. Darüber hinaus von Bedeutung war die Beobachtung, dass dieses Geschichten Erzählen selbst oft genug Thema von Geschichten ist, quasi in andere Geschichten „hineingedichtet“ wird. Das ist Selbstreflexivität, der Verweis auf das vorliegende Werk oder Medium in eben diesem Werk oder Medium. Fragmente aus anderen Werken werden in ein Medienprodukt, wie beispielsweise einen Film, hineingespiegelt, es wird auf der Metaebene auf Teile anderer Geschichten verwiesen. Dies wird mit den Begriffen der Metareferentialität beschrieben. Diese Definitionen lassen sich umfassend auf alle Mediensysteme anwenden.

In den Dokumentarfilmen *MEGACITIES* und *WORKINGMAN'S DEATH* von Michael Glawogger sind sowohl metareflexive als auch selbstreflexive Elemente in großer Zahl zu finden. Dies war eine meiner Annahmen, die ich nach den ersten Sichtungen der beiden Filme hatte und die sich als zutreffend erwiesen hat. Diese Zusammenstellung wahrer Film-Geschichten ist aber nicht von sich aus narrativ, wird nicht aus sich selbst heraus als Geschichte verstanden, obschon es eine gewisse Tendenz gibt, den „*narrativen Modus*“<sup>174</sup> auf erstaunlich viele kommunikative Appelle zu *applizieren*. Auf Seite des Filme-Machers kann dieses offenbare menschliche Bedürfnis, Vorgängen Kausalität und Beziehungen zuzuweisen, Sachverhalte in Zusammenhang zu anderen Sachverhalten zu stellen, sich eine Geschichte erzählen lassen zu wollen begünstigt werden. Das entsprechende Werk wird dann mit *Geschichtlichkeit* aufgeladen, was durch die

---

<sup>174</sup> Vgl. Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik, S. 41.

Verwendung von *Narremem* geschieht. Narreme können *qualitativ, inhaltlich* und *syntaktisch* definiert werden. Durch Struktur, Erzählung und Ästhetik wird die Diegese konstruiert, das filmische Universum, eine Konstruktion im Bewusstsein der Rezipienten. Mittels der Fokalisierung, also der Perspektivierung auf den Erzählebenen, werden die Bildmotive in unterschiedlichen Blickwinkeln ins Bild gesetzt. Durch Montage und Bildinhalt, Sprache, Musik und Geräusche auf der Tonspur erhält die Diegese Zusammenhang und wird *bedeutungsvoll*. Glawogger selber spricht vom „*Verdichten*“<sup>175</sup> – so werden die Dokumentarfilme zu Kinofilmen, in denen dem Publikum eine Geschichte erzählt wird über das Geschichten Erzählen und das Erinnern, aber auch über das Über-Leben, die Selbst-Behauptung und das Recht auf eine Seele. Im Originaltext heißt es „*Birtright*“, womit das Recht auf eine eigene Identität als menschliches Individuum mit dem Mensch-Sein selbst in Verbindung gebracht wird. Wo im dokumentarischen Genre Geschichten in einer solchen Ausführlichkeit und Betonung erzählt werden, wo auch nachgestellte Szenen eingesetzt werden, stellt sich die Frage nach der Abgrenzung zur Fiktion. Dies geschieht, in Bezug auf die nachgestellten Szenen, meinen Erkenntnissen nach zunächst durch Verweis auf den Regisseur als Augenzeugen, der sich für seinen Bericht verbürgt, der uns als Publikum aber nicht alles zeigen kann, da die Anwesenheit einer Kamera die abzubildende Situation gar nicht erst zustande kommen ließe. Außerdem sind die nachgestellten Szenen, wie gezeigt wurde, durch die subjektive Kamera in den Eröffnungssequenzen des Kapitels markiert. Dass wir im Kino sitzen und nicht in New York von einem Hustler angebettelt werden, wissen wir selbst. Wir wissen also, dass uns eine Geschichte erzählt wird, weil wir wissen, wie sich Geschichten *anfühlen*. Das haben wir gelernt im alltäglichen Leben, mit jedem Zeichentrickfilm und jeder Gutenachtgeschichte, aber auch in Gesprächen mit Freunden und Familie, durch selbst Erlebtes. Was in den Filmen Ästhetizismus und Inszenierung genannt wird, als Kitsch bewertet wurde, ist ironischer Bruch und Referenz, ist die Kenntlichmachung verschiedener Rollen, die dem Subjekt von außen zur Erfüllung angetragen werden. Nicht zuletzt dient beispielsweise die Illustration der drastischen Bilder mit einer Liebeschnulze der Distanznahme des Publikums und bietet dadurch einen Weg, das was dort zu sehen ist, erträglicher zu gestalten.

---

<sup>175</sup> Megacities – 12 Geschichten vom Überleben [Audiokommentar], 0h 28' 45".



Das Kino wird in den Dokumentarfilmen Glawoggers zum Bioskop, mitgedacht immer das Vertovsche „*Kinoglaz*“<sup>176</sup>, mit dem das Leben als solches untersucht und betrachtet werden sollte. Dabei wird, wie ich gezeigt habe, das Geschichten Erzählen, seine Anwendung als kulturelle Praxis auf allen Ebenen thematisiert. Dies ist ein Konstitutiv von Kultur, aber auch von Identität, die sich im re-konstruierenden Erinnern an die Vergangenheit, auf die Gegenwart, sowie unsere Entscheidungen die Zukunft anbetreffend herausbildet. Das Narrative als „*kognitives Schema*“<sup>177</sup>, das von Menschen zur Rezeption und Produktion von Geschichten genutzt wird, sehe ich in drei Funktionen, die sich an den Hauptzeitebenen festmachen lassen: Wir hören, sehen, lesen und erzählen Geschichten, um uns an die Vergangenheit zu erinnern, die Gegenwart zu verstehen und etwas über die Zukunft zu erfahren. Das Geschichten Erzählen als identitätsstiftende urmenschliche Eigenschaft ist etwas, dass uns als Menschen ausmacht; es ist auch die Seele dieser Filme, der rote Faden mit dem Michael Glawogger seine Werke zusammengenäht hat, um sie den staunenden Augen des Publikums vorzuführen.

---

<sup>176</sup> Vgl. Dziga Vertov: *Wir*. Variante eines Manifestes, S. 70.

<sup>177</sup> Werner Wolf: *Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik*, S. 28.

## 8 Verwendete Literatur und Abbildungsnachweise

### Filme:

Aguirre – der Zorn Gottes (BRD 1972). Drehbuch und Regie: Werner Herzog.

Berlin – Die Sinfonie der Großstadt (Deutschland 1927). Drehbuch und Regie: Walter Ruttmann [Zitiert nach: <http://www.archive.org/details/BerlinSymphonyofaGreatCity>, 1.9.2010]

Der Mann mit der Kamera (Человек с киноаппаратом) (UDSSR 1929). Drehbuch und Regie: Dziga Vertov [Zitiert nach: <http://www.archive.org/details/ChelovekskinoapparatomManWithAMovieCamer>, 01.09.2010]

Frasier (USA 1993). Regie: Kelsey Grammer. Drehbuch: David Angell, Peter Casey und David Lee.

Für eine Handvoll Dollar (Per un pugno di dollari) (Italien 1964). Regie: Sergio Leone. Drehbuch: Víctor Andrés Catena, Jaime Comas Gil und Sergio Leone.

Full Metal Jacket (USA 1987). Drehbuch und Regie: Stanley Kubrick.

La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon (Frankreich 1895). Regie: Auguste Marie Louis Nicolas Lumière und Louis Jean Lumière.

Lady in the Lake (USA 1947). Regie: Robert Montgomery. Drehbuch: Raymond Chandler und Steve Fisher.

Le Sang d'un Poète (Frankreich 1930). Drehbuch und Regie: Jean Cocteau.

Le Sang des Bêtes (Frankreich 1949). Drehbuch und Regie: Georges Franju.

Making of Nigeria (Österreich 2006). Drehbuch und Regie: Timo Novotny. In: Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert (Österreich 2006) [DVD-Fassung der Edition Filmladen, 2006].

Megacities – 12 Geschichten vom Überleben (Österreich 1998). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger. Kamera: Wolfgang Thaler. Produktion: Fama Film AG, Lotus Film. [Die Zeitangaben beziehen sich auf die DVD-Fassung der Edition Der Standard, Hoanzl / Der Standard / filmarchiv austria, 2006].

Talk Radio (USA 1988). Regie: Oliver Stone. Drehbuch: Eric Bogosian und Tad Savinar.

The Simpsons – Apocalypse Cow (S19E17) (USA 2008). Regie: Nancy Kruse. Drehbuch: Matt Groening.

The Simpsons – Bart The General (S01E05) (USA 1990). Regie: David Silvermann. Drehbuch: Matt Groening.

Workingman's Death – 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert (Österreich 2006). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger. Kamera: Wolfgang Thaler. Musik: John Zorn. Produktion: Lotus Film / Quinte / ARTE G.E.I.E., 2006. [Die Zeitangaben beziehen sich auf die DVD-Fassung der Edition Filmladen, 2006]

### **Primärliteratur:**

Gontscharow, Ivan Alekxandrowitsch: Oblomow. Zürich: 1960, S. 1062. Zitiert nach:

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Gon%C4%8Darov,+Ivan+Aleksandrovi%C4%8D/Roman/Oblomow/Vierter+Teil/Elftes+Kapitel> [07.10.2010] [Die Datierung und/oder der Ort folgen der Angabe dort und sind unsicher: Es existiert keine Züricher Ausgabe von 1960.]

Kafka, Franz: Tagebücher 1910-1923. 54. – 57. Tausend. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.

Orson Welles: The War of the Worlds. New York: CBS, 1938. [Hörspiel nach dem Roman von Herbert George Wells]

### **Sekundärliteratur:**

\*A [Alain Bieber]: Hate Clean Trains: The Glory Days. Strasburg: 28.10.2010 <http://www.rebelart.net/diary/hate-clean-trains-the-glory-days/007012/> [30.10.2010].

Ahbe, Thomas, Gmür, Wolfgang und Keupp, Heiner: Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. 3. Auflage. Lübeck: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2006.

Arriens, Klaus: Wahrheit und Wirklichkeit im Film: Philosophie des Dokumentarfilms. 1. Auflage. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. [1942]. Zitiert nach <http://www.mxks.de/files/phil/Benjamin.GeschichtsThesen.html> [26.09.2010].

Binter, Julia T.S.: We Shoot the World – Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung. 1. Auflage. Wien: Lit Verlag, 2009.

Breuer, Rolf: Rückbezüglichkeit in der Literatur: Am Beispiel der Romantrilogie von Samuel Becket. In: Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus. Hrsg. von Paul Watzlawick. Neuausgabe 1985, 5. Auflage. München: R. Piper & Co. Verlag, 1988, S. 139-158.

Brüder Grimm: Die Kinder von Hameln. In: Deutsche Sagen. Hrsg. von Ernst Jädicke [Berlin: 1925], zitiert nach [http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=5&xid=3985&kapitel=64&cHash=4657a8746a2#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=5&xid=3985&kapitel=64&cHash=4657a8746a2#gb_found) [20.10.2010].

Danuser , Hermann: Die Musik des 20. Jahrhunderts. 1. Auflage. Laaber: Laaber Verlag, 1984.

Deutsches Bundesarchiv: Max Skladanowsky - Glasmaler, Tüftler oder Filmpionier.

[http://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder\\_dokumente/01820/index-3.html.de](http://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/01820/index-3.html.de) [20.10.2010].

Devilla, Joey: >>Simpsons<< Scenes and their Reference Movies [Updated]  
<http://www.joeydevilla.com/2007/09/22/simpsons-scenes-and-their-reference-movies/> [06.08.2010].

DSCH Journal: The Meaning of DSCH. o.J.,  
<http://www.dschjournal.com/meaning%20of%20dsch.html> [03.11.2010].

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 1. Auflage. München: UTB, 2002.

Fink, Andreas: Der fixe Fox. In: Focus Magazin Nr. 37. München: 2002,  
[http://www.focus.de/politik/ausland/mexiko-der-fixe-fox\\_aid\\_204720.html](http://www.focus.de/politik/ausland/mexiko-der-fixe-fox_aid_204720.html)  
[31.10.2010].

Genette, Gérard: Die Erzählung. 2. Auflage. München: UTB, 1998.

Gronenborn, Klaus: Geschichten vom Überleben: die Duisburger Filmwoche. In:  
EPD Film, 1/1999. Zitiert nach <http://www.epd-archiv.de/print/103769>  
[24.08.2010].

Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks –  
Deutschland/USA. 1. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.

Hallensleben, Silvia: Von Helden zu Geistern. In: Der Freitag. Berlin: 19.5.2006,  
<http://www.freitag.de/kultur/0620-ueberwaeltigungskino> [05.09.2010].

Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. 1. Auflage. Stuttgart: Ernst Klett  
Verlag, 1957.

Hectocotylus: notes: Workingman's Death (Michael Glawogger, 2005)  
<http://the-tarpeian-rock.blogspot.com/2010/07/notes-workingmans-death-michael.html> [30.09.2010].

Heller, Heinz B.: Direct Cinema. In: Reclams Sachlexikon des Films. Hrsg. von  
Thomas Koebner. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam,  
2007. S. 141-143.

Heller, Heinz-B.: Dokumentarfilm. In: Reclams Sachlexikon des Films. Hrsg. von  
Thomas Koebner. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam,  
2007., S. 149-154.

Hicketier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 4. aktualisierte und erweiterte  
Auflage. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2007.

Horwarth, Alexander: Fantasma real. In: Die Zeit, Ausgabe 25. Hamburg: 1999, <http://www.zeit.de/1999/25/199925.megacities.xml> [05.10.2010].

Huber, Christoph und Möller, Olaf: Salt of the Earth: Michael Glawogger on Workingman's Death. In: Cinema Scope, Nr. 24, o.J., <http://cinemascope.com/wordpress/web-archive-2/issue-24/interviews-salt-of-the-earth-michael-glawogger-on-workingman%E2%80%99s-death/> [20.10.2010].

Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. 1. Auflage. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1996.

Kellermann, Kathy: The Negativity Effect in Interaction – It's All in Your Point of View [Abstract]. In: Human Communication Research, Volume 16, Issue 2, S. 147–183 <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2958.1989.tb00208.x/abstract> [01.09.2010].

Kessler, Frank: Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, Bd. 2., 7. Jg. Marburg: Schüren Verlag, 1998, S. 63-78.

Keupp, Heiner: „Mir san mir“: Identitätspolitik zwischen kosmopolitischer Euphorie und fremdenfeindlicher Ausgrenzung. München: 2010, S. 19 [Vortrag], [http://www.ipp-muenchen.de/texte/keupp\\_10\\_graz\\_mirsanmir\\_ppt.pdf](http://www.ipp-muenchen.de/texte/keupp_10_graz_mirsanmir_ppt.pdf) [20.10.2010].

Koch, Christoph: Oblomow. In: Kindlers neues Literatur Lexikon, Bd. 6. Studienausgabe. München 1988, S. 639-640.

Korthals, Holger: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur. 1. Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003.

Kresic, Marijana: Sprache, Sprechen und Identität. Studien zur sprachlich-medialen Konstruktion des Selbst (Diss.). 1. Auflage. München: Iudicium, 2006.

Kreuzer, Stefanie: 'Märchenhafte Metatexte': Formen und Funktionen von Märchelementen. In: Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters. 1. Auflage. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2007, S. 282-302.

Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse - Theorien. Methode. Kritik. Wien: UTB, 2005.

Jottar, Berta: Superbarrio for President!. In: e-misférica, Ausgabe 1.1. New York: 2004 [http://hemi.nyu.edu/journal/1\\_1/sb11.html](http://hemi.nyu.edu/journal/1_1/sb11.html) [20.10.2010].

Lancaster, Kurt: Is it journalism or is it cinema? The wrong question being asked. In: DocumentaryTech, 16.4.2010 <http://documentarytech.com/?p=4314> [11.11.2010].

Levi, Erik: Im Kampf mit Dämonen und Dilemmas: Der Sinfoniker Schostakowitsch. In: Dmitri Shostakovich: Sämtliche Symphonien. Köln: EMI Classics, 2006 [CD-Booklet].

Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie - Eine Einführung. Göttingen: UTB, 2007.

Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Auflage. München: C.H. Beck, 2007.

McLuhan, Marshall: Geschlechtsorgan der Maschinen. In: Absolute Marshall McLuhan. Hrsg. von Klaus Theweleit und Rainer Höltschl. 1. Auflage. Freiburg: orange press, 2002.

Müller-Lobeck, Christiane: Workingman's Death. In: *EPD Film*, 5/2006, zitiert nach <http://www.epd-archiv.de/print/377452> [24.08.2010].

Nichols, Bill: Dokumentarfilm - Theorie und Praxis. In: Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Hrsg. von Eva Hohenberger. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 8, 2006, S. 148-163.

Reinecke, Stefan: Megacities. In: *EPD Film*, 6/1999, zitiert nach <http://www.epd-archiv.de/print/115821> [24.08.2010].

Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. 1. Auflage. Tübingen: Niemeyer, 1997.

Schmidt, Siegfried J.: Fictionality in literary and non-literary discourse. In: *Poetics* 9. Amsterdam / New York / Oxford: Elsevier Science B.V, 1980, S. 525-546, Zitiert nach:  
[http://www.sciencedirect.com/science?\\_ob=MIimg&\\_imagekey=B6VC3-4692VRW-11-1&\\_cdi=5943&\\_user=10&\\_pii=0304422X80900054&\\_origin=search&\\_coverDate=12%2F31%2F1980&\\_sk=999909994&\\_view=c&\\_wchp=dGLzVlz-zSkWA&md5=e5277567c7275856bb9ccaaa9bd4b2bd&ie=/sdarticle.pdf](http://www.sciencedirect.com/science?_ob=MIimg&_imagekey=B6VC3-4692VRW-11-1&_cdi=5943&_user=10&_pii=0304422X80900054&_origin=search&_coverDate=12%2F31%2F1980&_sk=999909994&_view=c&_wchp=dGLzVlz-zSkWA&md5=e5277567c7275856bb9ccaaa9bd4b2bd&ie=/sdarticle.pdf)  
[23.09.2010].

Souriau, Étienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Bd. 2., 6. Jg. Marburg: Schüren Verlag, 1997, S. 141-157.

The Internet Movie Database: John Zorn  
<http://www.imdb.com/name/nm0957958/> [03.10.2010].

The Internet Movie Database: Michael Glawogger,  
<http://www.imdb.com/name/nm0322198/> [21.10.2010].

Vertov, Vertov: Wir. Variante eines Manifestes. In: Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Hrsg. von Eva Hohenberger. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 8, 2006.

Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. 1. Auflage (Beck'sche Reihe). München: C.H. Beck, 2005.

Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Hrsg. von Ansgar und Vera Nünning. 1. Auflage. Trier: WVT, 2002, S. 23-104.

Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters. 1. Auflage. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2007, S. 25-63.

Wulff, Hans J.: Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen. In: montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, Bd. 1., 16. Jg. Marburg: Schüren Verlag, 2007, S. 39-41.

### **Abbildungsnachweise:**

#### Abbildung 1:

Linkes Bild: Aus der Fernsehserie *THE SIMPSONS – BART THE GENERAL* (S01E05) (USA 1990) Regie: David Silvermann . Drehbuch: Matt Groening.

Rechtes Bild: Aus dem Film *FULL METAL JACKET* (USA 1987) Drehbuch und Regie: Stanley Kubrick.

#### Abbildung 2:

Linkes Bild: Aus dem Film *AGUIRRE – DER ZORN GOTTES* (BRD 1972). Drehbuch und Regie: Werner Herzog.

Rechtes Bild: Aus dem Film *WORKINGMAN'S DEATH – 5 BILDER ZUR ARBEIT IM 21. JAHRHUNDERT* (Österreich 2006). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger.

#### Abbildung 3:

Alle Bilder: Aus dem *FILM MEGACITIES – 12 GESCHICHTEN VOM ÜBERLEBEN* (Österreich 1998). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger.

#### Abbildung 4:

Aus dem Film *WORKINGMAN'S DEATH – 5 BILDER ZUR ARBEIT IM 21. JAHRHUNDERT* (Österreich 2006). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger.

#### Abbildung 5:

Von Oben nach Unten:

1. Bild: Fotografie eines Reliefs von Heinrich Wefing. Quelle: Wikipedia © Public Domain.

2. und 3. Bild: Aus dem Film *MEGACITIES – 12 GESCHICHTEN VOM ÜBERLEBEN* (Österreich 1998). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger.

4. Bild: Aus dem Film *DER MANN MIT DER KAMERA (ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ)* (UDSSR 1929). Drehbuch und Regie: Dziga Vertov.

#### Abbildung 6:

Aus dem Film *MEGACITIES – 12 GESCHICHTEN VOM ÜBERLEBEN* (Österreich 1998). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger.

#### Abbildung 7:

Linkes Bild: Aus dem Film *LE SANG DES BÊTES* (Frankreich 1949) Drehbuch und Regie: Georges Franju.

Rechtes Bild: Aus dem Film *WORKINGMAN'S DEATH – 5 BILDER ZUR ARBEIT IM 21. JAHRHUNDERT* (Österreich 2006). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger.

#### Abbildung 8:

Linkes Bild: Aus dem Film *LE SANG DES BÊTES* (Frankreich 1949) Drehbuch und Regie: Georges Franju.

Rechtes Bild: Aus dem Film *LE SANG D'UN POÈTE* (Frankreich, 1930). Drehbuch und Regie: Jean Cocteau.

#### Abbildung 9:

Linkes Bild: Aus dem Film *LE SANG DES BÊTES* (Frankreich 1949) Drehbuch und Regie: Georges Franju.

Rechtes Bild: Aus dem Film *WORKINGMAN'S DEATH – 5 BILDER ZUR ARBEIT IM 21. JAHRHUNDERT* (Österreich 2006). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger.



Abbildung 10:

Beide Bilder: Aus dem Film *WORKINGMAN'S DEATH – 5 BILDER ZUR ARBEIT IM 21. JAHRHUNDERT* (Österreich 2006). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger.

Abbildung 11:

Aus dem Film *MEGACITIES – 12 GESCHICHTEN VOM ÜBERLEBEN* (Österreich 1998). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger.

Abbildung 12

Beide Bilder: Aus dem Film *MEGACITIES – 12 GESCHICHTEN VOM ÜBERLEBEN* (Österreich 1998). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger.

Abbildung 13

Aus dem Film *WORKINGMAN'S DEATH – 5 BILDER ZUR ARBEIT IM 21. JAHRHUNDERT* (Österreich 2006). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger.

Abbildung 14

Beide Bilder: Aus dem Film *WORKINGMAN'S DEATH – 5 BILDER ZUR ARBEIT IM 21. JAHRHUNDERT* (Österreich 2006). Drehbuch und Regie: Michael Glawogger.

**Erklärung:**

Ich versichere, dass ich die vorliegende schriftliche Magisterarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die genannten Hilfsmittel genutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Texten entnommen sind, wurden unter Angabe der Quellen (einschließlich des World Wide Web und anderer elektronischer Textsammlungen) und nach den üblichen Regeln des literaturwissenschaftlichen Zitierens markiert. Dies gilt auch für Zeichnungen, bildliche Darstellungen, Skizzen, Tabellen und dergleichen. Mir ist bewusst, dass wahrheitswidrige Angaben als Täuschungsversuch behandelt werden und bei einem Täuschungsverdacht sämtliche Verfahren der Plagiaterkennung angewandt werden können.

Hannover, den 7.12.2010.