

2. Indigener Dokumentarfilm: Verortung im wissenschaftlichen Diskurs

»La comunicación descolonizadora y transformadora, un instrumento de lucha de los pueblos del Abya Yala y del mundo«¹ (III Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala, o. D.), so definiert die Website der *Cumbres de Comunicación Indígena* das Ziel indigener Kommunikation: als Widerstand gegen hegemoniale, westlich-moderne Diskurse und Blickregime. Insbesondere das Filmschaffen hat in diesem Kontext in den letzten Jahrzehnten zunehmend an Bedeutung gewonnen. Eine genaue Definition von ›indigenem Film‹ zu finden, ist dabei kein einfaches Unterfangen. Häufig wird in Filme ›über‹ Indigene und Filme ›für bzw. von‹ Indigene/n unterschieden (Stoddard et al., 2014) und auf diese Weise eine Abgrenzung zu ethnografischen (Dokumentar-)Filmen vorgenommen. Weiters ist auch die Bezeichnung ›indigen‹ selbst Inhalt zahlreicher Debatten. Um eine Basis für die folgende Untersuchung von indigenem Dokumentarfilm zu schaffen, werden im ersten Schritt zentrale Aspekte des dokumentarischen Films erläutert. Anschließend wird eine Definition des Konzepts der Indigenität erarbeitet und die Bedeutung von indigenem Film beschrieben, vor allem in Hinblick auf seine Rolle im Diskurs um koloniale Logiken in der genannten Abgrenzung zu ethnografischem Film. Im Zuge dessen werden verschiedene Definitionsansätze vorgestellt sowie die Bedingungen der Produktionsbeteiligung und die Distribution beleuchtet. Abschließend werden aktuelle Tendenzen des indigenen Dokumentarfilms über territoriale Konflikte vorgestellt und die hier ausgewählten Filme darin verortet.

2.1 Aspekte des Dokumentarischen

Bilder können als ›Schauplatz‹ dienen, um neue gesellschaftliche Entwürfe vorzustellen bzw. (politische) Veränderungen zu forcieren. In diesem Kontext werden

1 Eine dekoloniale und transformative Kommunikation, ein Instrument im Kampf der Völker Abya Yalas und der Welt. (Übers. d. Verf.)

die hier analysierten Dokumentarfilme gesehen, deren Anspruch auf ›wahrheitsgetreue‹ Darstellungen der Welt einen besonderen Stellenwert bekommt. Im Folgenden sollen zunächst einige Überlegungen zur Definition des Dokumentarfilms und zu den damit verknüpften Annahmen angestellt werden, um im Zuge dessen die Ansprüche bezüglich Objektivität und Authentizität sowie die sozialkritische Funktion der Filmgattung zu diskutieren. Eine allgemeingültige Definition der Gattung Dokumentarfilm erscheint nicht sinnvoll², dennoch sollen die unterschiedlichen Denkansätze und damit verbundenen Erwartungen an die Filmgattung dargelegt werden. Konkret werden unterschiedliche Aspekte des Dokumentarfilms hinsichtlich ästhetischer, argumentativer bzw. rhetorischer Strategien, des Realitätsbezugs, des gesellschaftlich-politischen Potenzials und der ethischen Haltung reflektiert.

2.1.1 Realitätsbezüge

Der Dokumentarfilm, so schreibt Hans J. Wulff im *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft*, ist eine »Filmform, die ausdrücklich auf der Nichtfiktionalität des Vorfilmischen besteht« (2013, S. 65). Das spezifische Verhältnis zur Realität gilt demnach als wesentliches Merkmal dieser Gattung (Hohenberger, 2006), dessen Definition seit Beginn der dokumentarfilmtheoretischen Auseinandersetzung unterschiedlich ausgelegt und immer wieder kritisch betrachtet wird. Den Status einer eigenen Gattung erhielt der Dokumentarfilm erst im Laufe seiner Geschichte (Hohenberger, 2006). Er ist in seinen Anfängen, wie der Filmhistoriker Tom Gunning festhält, von frühen ›Ansichten‹, deren Authentizität nicht infrage gestellt wurde, abzugrenzen, da der Dokumentarfilm die Bilder in einen diskursiven Zusammenhang stellt: »[D]er Dokumentarfilm entsteht in dem Moment, in dem [...] das filmische Material neu geordnet wird, also durch Schnitt und Zwischentitel in einen diskursiven Zusammenhang gestellt wird.« (1995, S. 118) Die Entwicklung einer Argumentation oder Struktur ist dabei ein wesentliches Merkmal. Bereits früh zeigte sich die Tendenz, Dokumentarfilm in Relation bzw. Abgrenzung zum Spielfilm zu sehen. Eva Hohenberger spricht diesbezüglich von einer »Dichotomie der Filmkunst« (2006, S. 10), wobei grundsätzlich zwischen fiktivem Erzählen einerseits und dem Abbilden der Realität andererseits unterschieden wurde – eine Vorstellung, die die Komplexität des Filmschaffens nicht fasst, jedoch auf einen zentralen Aspekt verweist in den zahlreichen Versuchen, Dokumentar- und Spielfilm zu differenzieren, wie Andrea Reiter schreibt: »Es geht um Wirklichkeitsbezü-

2 Die unterschiedlichen Positionen zur Bestimmung des Dokumentarfilms könnten kaum kontrastreicher sein, so stellt Minh-ha die These auf, es gebe keinen Dokumentarfilm (1993/2006), während Nichols postuliert(e): »Every film is a documentary.« (2001, S. 1) In der 3. Auflage seines Buches (2017) ist dieses Postulat jedoch nicht mehr zu finden.

ge und Erkenntnis- oder Wahrheitsansprüche, die nicht in der Dichotomisierung von Dokumentarfilm und Spielfilm ergründet werden sollten, sondern vielmehr in den filmischen Strategien, mit denen Filme versuchen, relative Wahrheiten zu reflektieren [...].« (2019, S. 81, vgl. Williams, 1993)

Dziga Vertov und John Grierson können mit ihren Überlegungen zum dokumentarischen Film zu den frühesten Theoretiker*innen auf diesem Gebiet gezählt werden. Sie heben den Wirklichkeitsbezug ebenfalls hervor, wobei gerade Vertovs Arbeiten eine bedeutende Rolle spielten, Dokumentarfilm als eigenständiges Genre zu sehen und von Ansichten zu unterscheiden (Hohenberger, 2006). In seiner Theorie entwickelte er die Idee vom ›Film der Fakten‹ und erfasste den Dokumentarfilm vor allem in seinem politischen bzw. auch ideologischen Potenzial (Hohenberger, 2006). Grierson war in seinen Überlegungen von der Idee getrieben, dass der Dokumentarfilm für die Gesellschaft relevante Informationen für eine breite Masse verständlich aufbereiten soll; seine Theorie beschreibt Hohenberger (2006) demnach als von einem Bildungs- bzw. Aufklärungsauftrag geprägt und wirkungsorientiert. Von diesem Punkt ausgehend ist der Dokumentarfilm ein »creative treatment of actuality« (Grierson, 1933, S. 8), um Weltbilder zu vermitteln und einen Wertekonsens zu schaffen (Hohenberger, 2006).

Bill Nichols, ein weiterer relevanter Vertreter der Dokumentarfilmtheorie, sieht die Realismusproblematik der frühen Filmtheorie als Ausgangspunkt seiner Überlegungen und thematisiert in *Representing Reality* (1991) als auch in *Introduction to Documentary* (2001) das realistische Erzählen bzw. die in Dokumentarfilmen präsentierten Wirklichkeiten. Nichols schreibt über den Realitätsbezug: »Documentary offers access to a shared, historical construct. Instead of a world, we are offered access to the world.« (1991, S. 109) Hier betont Nichols bereits die Erwartungshaltung der Zuseher*innen: »Documentary directs us toward the world of brute reality even as it also seeks to interpret it, and the expectation that it will do so is one powerful difference from fiction.« (1991, S. 110) Nichols geht dabei genauer auf den Begriff der Repräsentation ein, der im Kontext einer politischen Repräsentation, einer stellvertretenden Position für eine bestimmte Gruppe bzw. auch als explizites oder implizites Argument über die Welt verstanden werden soll. Er versucht im Zuge seiner Überlegungen über Repräsentationsmöglichkeiten von Realität, den Überbegriff des Dokumentarfilms in verschiedene Repräsentationsmodi zu unterteilen, die jeweils zu unterschiedlichen Zeiten erschienen sind bzw. größere Popularität genossen haben, im Grunde jedoch bis heute Verwendung finden. In seinem Buch *Representing Reality* (1991) erörtert er vier Modi, die er später (2017) um drei weitere ergänzt und die sich wie folgt beschreiben lassen: Der *poetic mode* hat Ähnlichkeit mit experimentellem bzw. Avantgarde-Film und ist fokussiert auf rhythmische oder musikalische Aspekte, die formale Aufbereitung des Materials bzw. visuelle Assoziationen. Beim *expository mode* handelt es sich um die vermutlich gängigste Dokumentarfilmform. Hier sind eine erklärende Voiceover-Stimme,

eine argumentative Logik bzw. generell die didaktische Aufbereitung von Information zentrale Merkmale. Unter dem *observational mode* versteht Nichols die reine Beobachtung durch eine »unaufdringliche« Kamera – im Gegensatz zum *participatory mode*, bei dem Filmemacher*innen und gefilmte Subjekte interagieren, etwa durch Interviews, Gespräche oder Provokationen. Als *reflexive mode* determiniert Nichols Dokumentarfilme, die vordergründig ein Bewusstsein über die Konstruiertheit der filmischen Realität schaffen wollen bzw. diese reflektieren. Dagegen assoziiert er mit dem *performative mode* Dokumentarfilme, die den subjektiven bzw. expressiven Aspekt des Films durch die Involviertheit der Filmemacher*innen betonen und das Publikum vermehrt ansprechen wollen, indem sie nicht auf Objektivität abzielen, sondern auf Affekt: »They share a strong emphasis on what it feels like to inhabit the world in a specific way or as part of a specific subculture.« (Nichols, 2017, S. 22) Mit dem *interactive mode* sind Dokumentarfilme gemeint, die den Zuseher*innen erlauben zu entscheiden, was sie sehen oder hören wollen, etwa unter Nutzung einer Onlineplattform, auf der Interessierten Material zu einem Thema zur Verfügung gestellt wird (Nichols, 2017).³ Mithilfe dieser verschiedenen Modi versucht Nichols unterschiedliche Herangehensweisen zu identifizieren, durch die die Repräsentation von Realität bei dokumentarfilmischem Arbeiten zustande kommen kann. Sie bilden einen Orientierungsrahmen für die nähere Betrachtung im Zuge dokumentarfilmischer Analysen. Der Fokus seiner Kategorisierung liegt eindeutig auf der Produktionsweise der Filme und steht im Zeichen des von Grierson postulierten *creative treatment of actuality* (Reiter, 2019).

Während Vertov und Grierson dem Dokumentarfilm einen partikularen Realitätsbezug bzw. eine gesellschaftliche Funktion zuschreiben, liegt ab Mitte des 20. Jahrhunderts mit dem *direct cinema*⁴ der Fokus darauf, eine möglichst unverfälschte Realitätsabbildung zu liefern und somit den Dokumentarfilm mit der Teilhabe an der Realität gleichzusetzen (Hohenberger, 2006), was dem *observational mode* nach Nichols zuzuordnen wäre. Dieser Zugang – als Intention einer möglichst tatsächlichen Wiedergabe der Wirklichkeit – wird häufig als naiv abgetan. So ist es für Roger Odin (1984/2006) grundsätzlich problematisch, den Wirklichkeitsbezug als konstituierend für die Definition des Dokumentarfilms anzusehen, da dies

3 Für eine genaue Beschreibung der jeweiligen Repräsentationsmodi siehe Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary* (3. Aufl.). Bloomington: Indiana University Press.

4 Dem *direct cinema* liegt die Herangehensweise zugrunde, als Filmemacher*in möglichst unsichtbar und unaufdringlich zu sein und »einfach zu filmen«, was vor der Kamera passiert. Die »reine Beobachtung« bzw. die Forderung nach einer möglichst unverfälschten Wiedergabe der Realität steht damit im Zentrum dieser Ausrichtung und wurde vor allem durch die Entwicklung immer leichter Kameras ermöglicht bzw. gefördert (siehe beispielsweise Saunders, D. (2007). *Direct Cinema. Observational documentary and the politics of the sixties*. London (u.a.): Wallflower Press).

mit einer Definition dessen einhergehe, was jeweils unter Wirklichkeit verstanden wird. Odin nennt dies eine »delikate philosophische Debatte über das Reale und das Imaginäre, das Wahre und das Falsche [...]« (1984/2006, S. 259). Dagegen nimmt Hohenberger eine Unterscheidung verschiedener Realitätsbezüge vor, die auf Produktions- und Rezeptionsseite hergestellt werden: Die nichtfilmische Realität »gibt im weitesten Sinn (ideologisch, politisch) vor, was gefilmt wird, welche Themen aktuell sind. Sie ist darüber hinaus das Reservoir überhaupt abbildbarer Realität« (Hohenberger, 1988, S. 29). Die vorfilmische Realität, »ist die Realität, die im Moment der Filmaufnahme vor der Kamera ist« (Hohenberger, 1988, S. 30). Die Realität Film, »ist alles, was von Seiten des Films in die Produktion eines Filmes eingeht, also Organisation, Finanzierung, Absichten, übliche Arbeitsweise, Technik, Schnitt, Laborarbeiten, Verleih, Werbung usw.« (Hohenberger, 1988, S. 30). Die filmische Realität, »ist der fertige Film, so wie er schließlich dem Publikum vorgeführt wird« (Hohenberger, 1988, S. 30). Die nachfilmische Realität, »ist die Rezeption im weitesten Sinn, also nicht nur der unmittelbare Akt der Filmbetrachtung, sondern auch seine Organisation oder seine weitergehende Verarbeitung von der Zeitungskritik bis hin zu Rückwirkungen auf die nun wieder nichtfilmische Realität, die dargestellt wurde« (Hohenberger, 1988, S. 30). Im Anschluss an die Einteilung stellt Hohenberger (1988) fest, dass der Unterschied zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm im Bezug der nichtfilmischen zur vorfilmischen Realität liegt: Während die vorfilmische Realität des Spielfilms nach dem Aufnahmeprozess verschwindet, besteht sie bei Dokumentarfilmen weiter bzw. wird »wieder« zur nichtfilmischen Realität. Ähnlich beschreibt dies auch Ilona Hongisto in *Soul of the Documentary*: »What distinguishes the documentary from other cinematic modalities is its involvement with a world that continues beyond the film's frame.« (2015, S. 11)

Hohenberger konstatiert aber auch: »Der Dokumentarfilm filmt nicht *die*, sondern eine vorfilmische Realität, die der Film selbst produziert.« (2006, S. 26 [Herv. i. O.]) Julia Binter (2009) spricht diesbezüglich von der »Ambivalenz« des Dokumentarfilms, der einen Realitätseffekt generiert, indem er sich auf eine Realität bezieht, deren Darstellung jedoch immer filmisch inszeniert wird. Das ist vor allem in Hinblick auf die in weiterer Folge dargelegte Idee von indigenem Dokumentarfilm als epistemische Intervention, als politische Ermächtigung zur Benennung und Vermittlung der Welt nach den jeweils eigenen Vorstellungen zu unterstreichen. Ein solches Verständnis steht allerdings in Konflikt mit der Idee der Objektivität, die dem Dokumentarfilm in einigen Ansätzen zugesprochen und auf die im Folgenden eingegangen wird.

Objektivität

Mit dem *direct cinema* am engsten, aber grundsätzlich mit der Gattung Dokumentarfilm verbunden, ist bzw. war die Vorstellung, ein objektives Abbild der Realität

zu schaffen. Diese Vorstellung ist eng mit den Ansichten André Bazins über das fotografische Bild verknüpft, der im Film »die Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit« (1958/1975, S. 24-25) sah. Die technische Abbildung von etwas Gesehenem durch einen Apparat und nicht etwa durch die Hand eines oder einer Maler*in wurde als Ausdruck von Objektivität, als perfektes Abbild *der* Realität gewertet und von der Fotografie auf den frühen Film übertragen. So wurde die Idee der Objektivität aus der technischen Herstellung des Bildes abgeleitet und führte zu der Vorstellung einer »konservierbaren Wirklichkeit«, wie Martin Taureg schildert:

»Aufgrund der großen Ähnlichkeit stellt sich der Betrachter beim Anblick den realen Gegenstand vor, und interpretiert das Bild zugleich als Anzeichen, oder als Beweis für die reale Existenz des Abgebildeten. Dies im Verein mit der Ansicht, daß die Wirklichkeit mit Hilfe fotografisch oder kinematographisch produzierter Bilder quasi automatisch und weitgehend ohne menschliche Einflußnahme reproduziert werden könne, verleitete offenbar viele Forscher, Film und Fotografie als leicht zu handhabende konservierte Wirklichkeit aufzufassen.« (1990, S. 221)

Ein Film kann jedoch keine objektive Realität abbilden, sondern nur jene, die er selbst produziert, wie auch Hohenberger (2006) betont, denn diese Realität ist stets ein Ausschnitt, der über Bilder hergestellt wird, die in einen bestimmten diskursiven Zusammenhang gebracht werden und einem Selektionsprozess unterworfen sind. Ähnlich sehen das zentrale Theoretiker*innen der Medienwissenschaft. Jean Baudrillard (1986) beispielsweise widerspricht ebenfalls der Annahme, filmische Bilder als Abbilder der Wirklichkeit anzunehmen.⁵ Bilder, also Medienbilder, lassen sich ihm zufolge nicht als Abbilder einer Realität definieren, zu der sie in irgendeiner Form der Referenzialität stehen, obwohl sie den Anschein erwecken, sich auf eine reale Welt zu beziehen (Baudrillard, 1986). Walter Benjamin (1935/2008) schreibt, dass es gerade die Apparatur, d.h. die Aufnahme durch eine Kamera, die Montage etc., ist, die die »apparatfreie« Realität zu etwas Künstlichem macht, womit die von Bazin und anderen früheren Theoretiker*innen vertretene Idee der Objektivität durch eine Maschine in ihr Gegenteil verkehrt wird. Auch Nichols äußert sich kritisch gegenüber dem Begriff der Objektivität: »Objectivity has been under no less siege than realism and for many of the same reasons. It, too, is a way of representing the world that denies its own processes of construction and their formative effect. Any given standard for objectivity will have embedded political assumptions.« (1991, S. 195) Dem Standpunkt, ein Dokumentarfilm könne nicht

5 Baudrillard definiert Medien grundsätzlich als »Effektoren« von Ideologie, siehe dazu: Baudrillard, J. (1972/2008). Requiem für die Medien. In: C. Pias et al. (Hg.), Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. München: Deutsche Verlags-Anstalt.

objektiv sein, da dieser immer nur einen Ausschnitt der nichtfilmischen Realität abbilde, hält Noël Carroll (1996/2006) entgegen, mit der Gleichsetzung von Selektivität und Objektivität falsche Schlüsse zu ziehen. Sein Argument untermauert er durch die Wissenschaft und die jedem Forschungsprojekt inhärenten Selektionsprozesse, die für die Forschung selbst keine Einschränkung hinsichtlich ihrer Objektivität bedeuten. Auch Nichols' Einwand der Verschleierung des eigenen Konstruktionsprozesses widerspricht Carroll, da Nichols Carroll zufolge damit jedem Dokumentarfilm eine gewisse Reflexivität aufzwingt: »Wenn Nichols aber aus Reflexivität ein Kriterium von Objektivität macht, dann verwechselt er einen Standard der modernen Ästhetik (und ihrer Ableger) mit einer notwendigen Bedingung für Objektivität.« (1996/2006, S. 47) Ebenso sieht Carroll die politischen Voraussetzungen nicht gegeben:

»Wenn Nichols den Glauben an Tatsachen für politische Voraussetzungen hält, weil es keine Tatsachen gibt, ist es kaum begreiflich, wie er bei dieser Position vermeiden will, sich selbst zu widerlegen. Man möchte doch annehmen, daß es sich bei seiner Aussage, der Glaube an Tatsachen sei eine politische Voraussetzung, um eine Tatsache handelt.« (1996/2006, S. 49)

Entsprechende Positionen fasst er unter einem ›postmodernen Skeptizismus‹ zusammen, »nach dem es unmöglich ist, Filme zu produzieren, die wirklich im Dienste von Erkenntnis stehen« (Carroll, 1996/2006, S. 37). Carrolls Kritik erscheint bei genauerer Betrachtung allerdings problematisch, da von einer ›wahrhaften‹ Wirklichkeit ausgegangen wird, die von einem neutralen Punkt, d.h. einem Nullpunkt aus betrachtet werden und entsprechende Erkenntnisse bringen kann.⁶ Die Weigerung Carrolls, in Dokumentarfilmen stets eine politische Voraussetzung zu sehen, ist nachvollziehbar, zielt aber an Nichols' Kritik vorbei, meint dieser doch, dem Anspruch auf Objektivität sei eine politische Komponente inhärent. Carroll ist demnach zu widersprechen, da sich in dessen Vorstellung von einem objektiven Dokumentarfilm das Beharren auf einen Nullpunkt widerspiegelt, der lediglich der Legitimation hegemonialer Wissensproduktion dient. Ähnlich sieht Schiwy in jenem Anspruch auf objektive Wahrheit Parallelen zu Formen der Wissensproduktion, die koloniale Machtgefüge aufrechterhalten:

»As a film form, documentary is closely linked to the lettered city's production of knowledge. [...] Ethnographic documentaries derive their power to define what is in front of the lens from this contextual inscription of the documentary form into the realm of news and pedagogy. Yet, like fiction films, the documentary has

6 Castro-Gómez (2005) beschreibt diese Annahme, man könne von einem Nullpunkt aus etwas neutral betrachten, als Anmaßung, als *zero-point hubris*, die einer Universalisierung und damit Machtausübung dient.

been instrumental to the construction of the colonial gaze. It tends to enthrall and convince its audience because it is armed with what Bill Nichols calls a ›discourse of sobriety‹ [...], a scientific gaze that is assumed to be value-free.« (2009, S. 139)

Diesen Nüchternheitsdiskurs beschreibt Nichols (1991) als ›ernüchternd‹, weil darin die Beziehung zur Wirklichkeit als direkt, unmittelbar und transparent angenommen wird, wobei auch er auf die darin wirkende Machtausübung verweist. Chanan (2007) stellt diesbezüglich eine Verschiebung in der stilistischen Ausgestaltung neuerer Dokumentarfilme fest, die nicht auf eine universell gültige Aussage abzielen, sondern eine beträchtliche Vielfalt an Formen der filmischen Vermittlung aufzeigen. Diese Formen können jedoch alle noch dem Dokumentarischen zugeordnet werden: »Consequently the truth they insist on telling no longer pretends to omniscience as it used to, and is no longer delivered as if from on high, but is told from an individual or personal point of view – which if anything makes them no less, but more persuasive.« (Chanan, 2007, S. 6) Wie in den Analysen gezeigt werden kann, lässt sich eine ähnliche Herangehensweise zur Aufwertung subjektiver Erfahrung und daraus folgender differierender Wirklichkeitskonstruktion in den hier untersuchten Dokumentarfilmen ausmachen. Der Wahrheitsanspruch der Filmgattung wird dabei mitunter genutzt, um unterschiedliche Ontologien ebenbürtig nebeneinanderzustellen. Damit rückt der Anspruch auf Objektivität gänzlich in den Hintergrund und wird mit (kolonialer) Machtausübung assoziiert (vgl. Kapitel 5.6).

Authentizität

In Abgrenzung zum Anspruch auf Objektivität betont vor allem Manfred Hattendorf (1995) den Begriff der Authentizität und erachtet diesen Aspekt als ebenso bedeutsam für die Gattung des Dokumentarfilms wie den spezifischen Realitätsbezug. Laut Hattendorf liegt Authentizität vor allem in der Gestaltung des Films bzw. wird durch filmische Gestaltungsmittel produziert, kann also auch als »Ergebnis der filmischen Bearbeitung« (1995, S. 192) beschrieben werden. Authentizität zielt folglich nicht auf eine objektive ›Echtheit‹ des Gezeigten ab, sondern auf Glaubwürdigkeit, die im Zuge der Bearbeitung des filmischen Materials hergestellt werden soll und vom Publikum auch als solche anerkannt werden muss. Hattendorf (1994) spricht von einem Wahrnehmungsvertrag zwischen Zuseher*innen und Film, der dazu beiträgt, dass das Dargestellte authentisiert wird. In einer seiner Arbeiten führt er aus: »Die Glaubwürdigkeit eines dargestellten Ereignisses wäre somit abhängig von der Wirkung filmischer Authentisierungsstrategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität des Dokumentarfilms läge demnach sowohl in der formalen Gestaltung wie in der Rezeption selbst begründet.« (Hattendorf, 1995, S. 192)

Nichols (1991) unterstreicht, ähnlich wie Hattendorf, vor allem den ›Eindruck‹ von Authentizität, der ein starker Effekt bei der Etablierung eines Arguments über die Welt sein kann. Dieser entsteht aus einer Kombination von Techniken und Konventionen, die eine bestimmte Annahme über die Authentizität des zu Sehenden beim Publikum auslösen: »What this points to is that the guarantee of authenticity we may feel in the presence of the documentary image is a guarantee born of our own complicity with the claims of a text.« (Nichols, 1991, S. 151) Nichols als auch Hattendorf deuten hier eine wesentliche Komponente in der theoretischen Auseinandersetzung mit Dokumentarfilm an, die besonders in pragmatischen Ansätzen fokussiert und im Folgenden thematisiert wird: die Zuschauer*innen.

Dokumentarisierende Lesart

Im Licht der pragmatischen Ansätze lässt sich ein wesentliches Merkmal für Dokumentarfilme hervorheben: die Zuordnung durch die Zuschauer*innen, ausgelöst durch eine bestimmte Erwartungshaltung, sodass das Gesehene als Abbild der bzw. einer Wirklichkeit wahrgenommen wird. Dokumentarfilme generieren demnach bestimmte Erwartungshaltungen beim Publikum, die sich hinsichtlich des Realitätsbezugs des Gezeigten von Erwartungshaltungen an einen Spielfilm unterscheiden. Daraus ergibt sich die Frage, wie solche Erwartungshaltungen hervorgerufen, bestätigt, irritiert oder gänzlich verworfen werden.

Mit diesem Zugang treten Fragen nach Authentisierungsstrategien in den Vordergrund, wie sie Hattendorf bearbeitet hat, um bei Zuschauer*innen die entsprechende Form der Zuordnung und Wahrnehmung des Gezeigten auszulösen. Das kann mitunter auch in Konflikt mit der filmischen Inszenierung und Montage stehen, indem der Vorwurf der Manipulation in den Raum gestellt wird (Hattendorf, 1994). Hattendorf (1994) definiert, wie bereits erwähnt, Dokumentarfilm als Filmgattung, deren Ziel es ist, Authentizität herzustellen, womit keine objektive Wahrheit, sondern in erster Linie Glaubwürdigkeit gemeint ist. Odin hingegen vermeidet den Begriff der Authentizität als zentralen Aspekt eines Dokumentarfilms und spricht in dem Zusammenhang stattdessen von einer ›dokumentarisierenden Lektüre‹, in der »der Leser das Bild des Enunziators konstruiert, indem er die Realität dieses Enunziators präsupponiert« (1984/2006, S. 263) und von einem Ensemble an Filmarbeiten ausgeht, das eine solche Lesart verlangt. Ob das Dargestellte nun *wahr ist*, steht nicht im Fokus, vielmehr ist die Lesart entscheidend. Odin legt vier Produktionsmodi der dokumentarisierenden Lektüre fest, unterteilt in externe und interne. Zu den externen zählt er »die Produktion durch den Leser und die Produktion durch die Institutionen, in denen die Lektüre der Filme abläuft« (Odin, 1984/2006, S. 271), während er die internen in »die Produktion durch den Vorspann und die Produktion durch das stilistische System des Films« (Odin, 1984/2006, S. 271) differenziert.

Der oder die Enunziator*in, dessen oder deren Realität präsupponiert wird, lässt sich nach Odin (1984/2006) auf unterschiedlichen Ebenen ansetzen. Beispielsweise kann hierfür die Kamera angenommen werden, die Gesellschaft, in der der Film entstanden ist, der Kameramann oder die Kamerafrau, der oder die Regisseur*in etc., womit Odin verdeutlichen möchte, dass es nicht *die*, sondern mehrere dokumentarisierende Lektüren gibt. Wird ein Spielfilm etwa in Bezug auf ein filmisches Stilmittel und dessen technische Ausführung untersucht, wird er in diesem Kontext als Dokument verstanden und auch dementsprechend gelesen. Simon Spiegel nimmt eine weitere Unterscheidung vor, um den Dokumentarfilm vom Dokument abzugrenzen: »Wenn ich einen Spielfilm einer dokumentarisierenden Lektüre unterziehe, wird dieser dadurch noch nicht zum Dokumentarfilm, sondern lediglich zum Dokument. Sinnvollerweise kann nur dann von einem Dokumentarfilm gesprochen werden, wenn der Film eine entsprechende Lektüre programmiert [...]«. (2019, S. 106)

Spiegel (2019) folgend muss eine dokumentarisierende Lektüre an einem Film vorgenommen werden, der dem dokumentarischen Ensemble angehört (der eine solche Lesart also explizit in seiner Struktur anweist) – demnach müssen interne *und* externe Produktionsmodi nach Odin vorhanden sein –, um von einem Dokumentarfilm sprechen zu können. Wie sich aus den Darlegungen erschließt, ist der Dokumentarfilm als kulturell konstruiert zu verstehen. Es müssen gewisse Konventionen eingehalten werden, um Glaubwürdigkeit zu generieren, und darüber hinaus muss das Individuum diese als solche erkennen können und auch akzeptieren.

Damit sind einige der wesentlichen Charakteristika und Begriffe eingeführt, die den Dokumentarfilm auf diskursiver und filmästhetischer Ebene beschreiben. Der zuletzt umrissene Aspekt der Authentizität ist im Zusammenhang mit indigenen Filmproduktionen auch insofern spannend, als meist simplifizierende oder falsche Darstellungen Indigener, wie sie im hegemonialen westlich-modernen Diskurs teils immer noch vorherrschen, durch Selbstrepräsentationen unterlaufen bzw. kritisiert, etablierte Bilder und Narrative damit aufgebrochen und durch differenziertere ersetzt werden. Filmische Authentisierungssignale, die eine dokumentarisierende Lesart nahelegen, dienen dabei als Instrument, um Diskursverschiebungen anzuregen, worin das politische Potenzial des Dokumentarfilms liegt. Auf jenes soll nun im Folgenden genauer eingegangen werden.

2.1.2 Das politische Potenzial des Dokumentarfilms

»Politik ist zuerst eine Intervention in das Sichtbare und das Sagbare.« (Rancière, 1990/2008, S. 32)

Bereits Vertov und Grierson leiten aus dem spezifischen Wirklichkeitsbezug des Dokumentarfilms seine ›interventionistische soziale Funktion‹ ab. Grierson sieht den Dokumentarfilm als Medium, das zur Bildung bzw. Aufklärung der Öffentlichkeit genutzt werden kann, wodurch er ihn in einen politischen Kontext setzt (Hohenberger, 2006). Auch Nichols befasst sich mit dem gesellschaftlichen Potenzial von Dokumentarfilmen. Das Politische im Dokumentarfilm⁷ liegt ihm zufolge im Verständnis, diesen als Kommunikation zu verstehen, die stets politisch sei, indem sie Bestehendes forciert, untergräbt, fortführt oder darüber hinausgeht (Nichols, 1981). Speziell zum Dokumentarfilm schreibt er diesbezüglich: »[Documentary] may entertain or please, but does so in relation to a rhetorical or persuasive effort aimed at the existing social world. Documentary not only activates our aesthetic awareness (unlike a strictly informational or training film); it also activates our social consciousness.« (2001, S. 69) Ein Dokumentarfilm ist als Repräsentation einer nichtfilmischen bzw. nach Nichols historischen Realität zu verstehen: In den dokumentarfilmischen Strategien, d.h. in der jeweiligen Ausgestaltung der Kommunikation wird ein Argument über diese Realität produziert, das ethische, politische und ideologische Aspekte in sich trägt (Nichols, 1991; Reiter, 2019). Dieses Argument wird durch Mittel der Technik, des Stils und der Rhetorik präsentiert, die Nichols als *voice of the documentary* zusammenfasst:

»The voice of a documentary gives expression to a representation of the world, to perspective and commentary on the world. The argument expressed through style and rhetoric, perspective and commentary, in turn, occupies a position within the arena of ideology. It is a proposition of how the world is—what exists within it, what our relations to these things are, what alternatives there might be—that invites consent.« (1991, S. 140)

Die *voice* ergibt sich aus der Interaktion aller filmischer Codes eines Dokumentarfilms und vermittelt die Betrachtungsweise, die dem Publikum hinsichtlich des Gezeigten nahegelegt wird (Nichols, 1983). Wird ein Film dem dokumentarischen Ensemble zugeordnet und vom Publikum als solcher rezipiert, so wird dieser als

7 Zu politischen Strategien im Dokumentarfilm siehe insbesondere auch: Reiter, A. (2019). *Kritik, Aktivismus und Prospektivität. Politische Strategien im postjugoslawischen Dokumentarfilm*. Marburg: Schüren.

Produktionsort von Wahrheit angenommen. Die jeweilige Repräsentation von Realität im Dokumentarfilm bzw. das darin formulierte Argument über die Wirklichkeit ist der Frage ›So ist es, oder?‹ nachempfunden, während die Rhetorik des Films das Publikum zur Bejahung dieser Frage drängt (Nichols, 1991). Folglich ist die dokumentarfilmische Repräsentation der Welt nicht unschuldig, sondern in ihrem Anspruch auf Darstellung einer Realität und in ihrer Produktion von Wissen über die Welt immer ideologisch und politisch konnotiert: »Like pleasure, knowledge is not innocent. What it includes and excludes, what it proposes and suppresses remain issues of significance.« (Nichols, 1991, S. 140) Die *voice* gibt also Aufschluss über die Haltung der Filmemacher*innen, da im perspektivischen Blick auf die Welt politische wie ideologische Komponenten sichtbar werden und im Argument des Films sowie im Stil zu finden sind (Spiegel, 2019). Die vielen unterschiedlichen Herangehensweisen in der dokumentarfilmischen Repräsentation sind spannende soziokulturelle Ausdrucksformen, die das ›politisch Imaginäre‹ durch die Diskursivität ihrer wirkmächtigen Bilder mitgestalten (Hickethier, 2001). Film verfügt über zahlreiche Möglichkeiten, ›Effekte des Politischen‹ zu generieren, wie es Basaran et al. nennen:

»Diese sind verknüpft mit unterschiedlichen Ebenen wie der Brisanz und Aktualität der Themenwahl, der Agency des oder der Filmemachenden sowie konkreten Stilmitteln wie Ikonisierung, Versinnbildlichung, Metaphorisierung *et cetera*. Die Auswahl der ProtagonistInnen und Charaktere spielt bei der ›Produktion des Politischen‹ ebenso eine Rolle wie Entscheidungsprozesse während des Produktionsprozesses oder die Ebene der Postproduktion, Vermarktung und Distribution.« (2013, S. 8-9 [Herv. i. O.])

Vom politischen Potenzial von Dokumentarfilmen zu sprechen, meint dabei nicht, dass diese genannten Auswahl- und Entscheidungsprozesse notwendigerweise bewusst ablaufen oder von einem zuvor exakt definierten Politikbegriff auszugehen ist (Basaran et al., 2013). Vielmehr steht die Annahme im Vordergrund, dass sich in jedem Dokumentarfilm politische Visualisierungstechniken und Erzählstrategien finden lassen und somit eine ›politische Stellungnahme‹ abzulesen ist (Basaran et al., 2013), auch oder gerade dann, wenn in der filmischen Gestaltung vermittelt wird, eine ›neutrale Beobachterposition‹ einzunehmen.

Bilder als (Gegen-)Diskurse

Aus der *voice*, wie sie Nichols definiert, die die Rezeption des filmischen Diskurses leitet, sowie der Produktionsweise dieser schließt Hohenberger, dass der Dokumentarfilm als »soziale Praxis« (1998, S. 29) verstanden werden muss, deren Aufgabe es ist, so wiederum Binter, »affirmativ oder anklagend, dekonstruktiv oder perpetuierend Sichtweisen auf die Welt zu generieren« (2009, S. 33). Auch Basaran et al. folgern in ihren Überlegungen zu Dokumentarfilm und politischer Sphäre,

dass Dokumentarfilme stets politisch Stellung beziehen und somit zu einem diskursiven Gesellschaftsverständnis beitragen, da sie Realität(en) durch audiovisuelle, narrative sowie assoziative Formen darstellen bzw. spiegeln: »Das Medium Dokumentarfilm stößt in den filmisch dokumentierten oder betroffenen Subjekten, Gruppen oder Nationen empfindliche Selbstverständigungsprozesse an. So zeigen Entwicklungen auf dem Feld des ›Politischen‹ individuelle und kollektive Veränderungen nicht nur an, sondern bestimmen sie mit.« (2013, S. 8)

Dokumentarfilme können also einerseits zur Differenzierung bzw. Diversifizierung eines Gesellschaftsverständnisses, andererseits aber auch zu einer Verfestigung von Klischees beitragen (Basaran et al., 2013). Chanan (2017) schreibt insbesondere dem lateinamerikanischen (Dokumentar-)Film eine verstärkte bewusst politische, intervenierende Ausrichtung zu, da sich der oder die Filmemacher*in zwangsläufig politisiere, weil die vorgefundene Situation nichts anderes zulasse (vgl. Burton, 1990).⁸ Dabei war Solanas und Getinos Manifest zum Dritten Kino⁹ in dieser Neuausrichtung im Filmeschaffen »a powerful philosophy of cinema as a form of political intervention – a task to which documentary was well suited« (Chanan, 2017, S. 119). Chanan (2017) zieht dabei auch Parallelen des Dritten Kinos zum *video indígena* und dessen Beitrag zu sozialen Auseinandersetzungen.

Das politische Potenzial von Bildern entfaltet sich insbesondere über die mediale Ästhetik, die nicht nur das Sagbare, sondern auch das Sichtbare einschließt. Somit werden Strategien des Sichtbarmachens bzw. Verschleierns in den Fokus gerückt, die eine Wahrheit produzieren. In Bezug auf die Analyse eines Dokumentarfilms sind dementsprechend nicht mehr Fragen nach seinem Wirklichkeitsgehalt relevant, sondern nach seiner wirklichkeitskonstituierenden Funktion (Miggelbrink & Schlottmann, 2009). Diese durch den Dokumentarfilm produzierte ›Wahrheit‹ verweist auf die diskursive Macht der Bilder in einer Gesellschaft. Wahrheit meint nach Foucault nicht das »Ensemble der wahren Dinge, die zu entdecken oder zu akzeptieren sind« (1978, S. 53), sondern vielmehr »das Ensemble der Regeln, nach denen das Wahre vom Falschen geschieden und das Wahre mit spezifischen Machtwirkungen ausgestattet wird [...]« (1978, S. 53). Demzufolge ist die

8 Für einen detaillierten Überblick zu lateinamerikanischem Dokumentarfilm, insbesondere der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der Zeit des *nuevo cine latinoamericano* (das Neue Kino Lateinamerikas [Übers. d. Verf.]), dem der Imperativ zugrunde lag, die Kamera auf aktuelle soziopolitische Um- bzw. Missstände zu richten und damit zu einer Bewusstmachung dieser beizutragen, siehe Chanan, M. (2017). *Latin American Documentary: A Political Trajectory*. In: M. M. Delgado, S. M. Hart & R. Johnson (Hg.), *A companion to Latin American Cinema*, Newark: John Wiley & Sons. bzw. Chanan, M. (2007). *The politics of Documentary*. London: British Film Institute.

9 Für Details zum Konzept des Dritten Kinos siehe: Solana, F. & Getina, O. (1969). *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. In: *Tricontinental*, 14, S. 107-132.

Bedeutungskonstitution im filmischen Diskurs nicht nur von den kreativen Entscheidungen des Regisseurs bzw. der Regisseurin und von der Rezeption durch das dokumentarisierend lesende Publikum abhängig, sondern auch »durch kollektive dokumentarfilmische und politisch-soziale Normen und Wertvorstellungen strukturiert« (Binter, 2009, S. 28).

Grundsätzlich ist also festzuhalten, dass mediale Bilder nicht nur der Informationsvermittlung dienen, sondern als Archive des Sag- und Sichtbaren zu verstehen (Foucault, 1969/1981) und damit an der Wahrnehmungs- und Wissenskonfiguration aktiv beteiligt sind. Sie bilden also nicht nur ab, sondern sind an der Konstruktion sozio-kultureller Realität beteiligt (Maasen et al., 2006). Mit Blick auf dieses politische Potenzial von Dokumentarfilmen, eigene Wirklichkeiten bzw. Wahrheiten zu schaffen, zeigt sich die Möglichkeit zur Kritik, »in welcher sich das Subjekt das Recht herausnimmt, die Wahrheit auf ihre Machteffekte hin zu befragen und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse hin« (Foucault, 1990/1992, S. 15). Die Veränderung von Blickregimen – die Möglichkeit, anders hinzuschauen – wird folglich zum medialen Aushandlungsprozess gesellschaftlicher Machtgefüge.

2.2 Indigenität: Überlegungen zu einem Begriff

»Oh, I forgot to come as a native.« (Tuhiwai Smith, 2012, S. 75)

Um in weiterer Folge nun von indigenem (Dokumentar-)Film zu sprechen, soll an dieser Stelle der Begriff der Indigenität betrachtet werden. Eine Definition dieses Begriffs kann weitreichende Auswirkungen haben – besonders in Konfliktsituationen, wie sie in diesem Buch betrachtet werden. Repräsentationen von Indigenität müssen immer in ihrer Aushandlung von spezifischen sozialen, kulturellen und ökonomischen Aspekten zu bestimmten Zeitpunkten in der Geschichte gesehen werden; die Frage nach einer indigenen Identität ist demnach stets eine politische (Postero, 2013). Um sich mit ihr auseinanderzusetzen, ist ein kritisches Verständnis der dem Konzept der Indigenität zugrunde liegenden Annahmen, Vorstellungen und geschichtlichen Entstehung notwendig.

Die Bezeichnung *indios* geht auf Christoph Kolumbus zurück und vereint bzw. vereinheitlicht alle damals in den Amerikas lebenden Völker zu einer singulären Einheit. Konträr zu diesem »Sammelbegriff« waren damals und sind auch heute indigene Kulturen sehr unterschiedlich gesellschaftlich organisiert und haben unterschiedliche religiöse Vorstellungen sowie Lebensweisen (Verdesio, 2008). Nach der Eroberung des Kontinents bzw. im Zuge der Jahrhunderte andauernden kolonialen Herrschaft wurde diese vereinheitlichende Identifikation fortgeführt und manifestierte eine rassistische, koloniale und folglich negative Kategorisierung (Quijano,