

Was die drei aufgereihten Aufnahmen vor allem deutlich machen, ist die Durchlässigkeit solcher Festlegungen. Schauspieler*innen und Crew bewegen sich wie eine amorphe Menge durch alle Aufnahmen, kommen mal hier, mal dort ins Bild, sodass im Grunde alle drei Aufnahmen ständig »the whole thing« zeigen: das Drehen im Park als halb kontrolliertes, halb unkontrolliertes Happening. Die drei Kameras können innerhalb des Geschehens keine drei sauber voneinander getrennten Zonen kadrieren. Und das sollen sie vermutlich auch nicht – schließlich hätte Greaves die Choreografie mit seinem Team auch so proben können, dass eine Aufnahme wirklich nur die Schauspieler*innen, eine zweite die Schauspieler*innen plus Team und eine dritte die Gesamtsituation aus eini-ger Entfernung gezeigt hätte.

SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM: TAKE ONE entwickelt also eine experimentelle Produktionsanordnung, bei der es nicht möglich ist, Produktion in einen stabilen (Bild-)Rahmen zu setzen – und das, was gefilmt werden soll, in einen weiteren. Es ist nicht klar, wo hier der cadre anzusetzen wäre und wo das hors-cadre beginnt. Für die Kameras gilt in dieser Umgebung dasselbe wie für den Ton: Es gibt keine im Vorhinein feststehende Rahmung (Chion 2017, S. 76–78); alles kann potenziell gefilmt werden, genauso wie auch die Tonbandgeräte potenziell alles aufzeichnen: »the whole thing«, der Dialog plus die Crew und die Umgebungsgeräusche im Park.

Neben der dokumentierten Entstehung einer schier endlosen Testszene wäre gerade diese Idee eines nach außen hin offenen, nicht restlos kontrollierten Produktionsumfeldes der eigene Beitrag von SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM: TAKE ONE zum selbstreflexiven, modernen Kino der 1960er- und frühen 1970er-Jahre. Anders als etwa bei Godard findet die Thematisierung filmischer Herstellungsverfahren bei Greaves nicht in stilisierten, verflachten Bildern und in abstrakten Innenräumen statt, sondern draußen, im Freien, als eine soziale Beobachtung, die Elemente des Method-Acting sowie des *cinéma vérité* mitführt. Greaves fusioniert diesen dokumentarischen Ansatz mit formalen Experimenten zwischen Film und Theater (*screen test*) und der Gegenkultur der 1960er-Jahre (Dreharbeiten als Happening im Park) zu einem, wie Paul Arthur schreibt, filmhistorisch einmaligen »Meta-Making-of« (2004, S. 42; 2005, S. 128–131).

Kamerapersonen

Lyotards *Mise-hors-scène* bringt eine Teilung im hors-cadre auf einen Begriff. Im hors-cadre, also im realen Außenbereich einer filmischen Einstellung, kann unterschieden werden zwischen dem, was zum Profilmischen des entstehenden Films gehört, und dem, was aus der Perspektive des entstehenden Films als Teil des Afilmischen bestimmt werden kann. Viele Making-ofs verweisen den Bereich des Afilmischen erneut in ein Außen, wenn sie sich bemühen, profilmische Vorgänge im hors-cadre in eine filmische Szene zu setzen. Wenn Making-ofs dagegen auch Grenzen oder Übergangszonen zwischen dem Profilmischen und dem Afilmischen eines Referenzfilms fokussieren, dann verbinden sie Produktion mit einer Ästhetik des Nicht-Filmischen.

Lyotard erwähnt am Anfang seines ersten *acinéma*-Essays weitere Bildformen, die möglicherweise als *acinéma* gelten können. Dazu zählen Testaufnahmen, weggeschnittene Teilstücke eines Takes oder Filmmaterial, das nur zur Probe entwickelt wurde. Lyo-

tard geht auf diese Bildformen nicht weiter ein, obwohl auch sie das Ergebnis einer *Mise-hors-scène* sind: Sie werden herausgeschnitten, weggelassen, nicht weiterverwendet. In der gegenwärtigen Medienkultur lässt sich ein wachsendes Interesse an solchen Bildbeständen beobachten, die während der Herstellung eines Films anfallen, aber irgendwann aus dem entstehenden Film entfernt bzw. nicht weiterverwendet werden. Nach Nicholas Rombes gehören solche Bilder zu einer allgemeinen »aesthetic of the remainder« (2009, S. 92), also einer »Ästhetik des Übriggebliebenen«, die sich gerade in einer Zeit entwickelt, in der so viel gefilmt und aufgezeichnet wird wie nie zuvor. Rombes betrachtet die Medienkultur des 21. Jahrhunderts deshalb als eine Landschaft, die von allerlei audiovisuellen Restbeständen übersät ist.

Werden diese Bewegungsbild-Überbleibsel filmisch neu bearbeitet, geschieht dies häufig mit einer dezidiert dokumentarischen Agenda.¹⁸ Der Film *CAMERAPERSON* (2016, Kirsten Johnson) führt eine besondere Variante dieser Neubearbeitung vor. Seine Macher*innen erproben mit existierendem Filmmaterial drei markante Umstellungen: erstens auf der Ebene der Montage, zweitens bei der Logik der Bildaufnahme, drittens bei den Bewegungsbildern selbst.

CAMERAPERSON präsentiert sich auf den ersten Blick wie eine ausschnittshaften Werkchau. Die Kamerafrau Kirsten Johnson schnitt gemeinsam mit ihrem Editor Nels Bangerter Aufnahmen für 24 unterschiedliche Dokumentarfilmprojekte, an denen sie zwischen 2002 und 2016 mitgewirkt hatte, zu einer neuen Kompilation zusammen. Johnsons Portfolio enthält einige bekannte Titel, darunter *FAHRENHEIT 9/11* (2004, Michael Moore), *LIONESS* (2008, Meg McLagan/Daria Sommers) oder *THE OATH* (2010) und *CITIZEN FOUR* (2014) von Laura Poitras, aber auch weniger bekannte Fernsehfilme. Johnsons älteste Arbeit ist ein Dokumentarfilm über Jacques Derrida (2002, Amy Ziering/Kirby Dick), der erste Film, den sie nach ihrem Studium als hauptverantwortliche Kamerafrau begleitete (Johnson/Lichtenfels 2020, S. 124).

Die 24 Filme verteilen sich auf vier Kontinente (Nord- und Südamerika, Europa, Asien und Afrika) und insgesamt elf verschiedene Länder. Die Ausschnitte aus diesen Filmen sind in *CAMERAPERSON* jedoch nicht geografisch oder chronologisch geordnet. *CAMERAPERSON* beginnt in Bosnien, springt unvermittelt ins Nodaway County, Missouri, von dort nach Brooklyn, weiter nach Kano in Nigeria, wieder nach Bosnien usw. Die einzelnen Stationen dauern selten länger als fünf Minuten. Johnson blendet zu Beginn einer Sequenz meistens nur den Ort und das Land ein, nicht aber die Namen der dazugehörigen Dokumentarfilme. Das verbindende Element ist sie selbst, die alle Aufnahmen gedreht hat. *CAMERAPERSON* ist aber kein *demo reel*, das beeindruckende und schwer zu realisierende Einstellungen aneinanderreihet, um Johnsons Können als Kamerafrau unter Beweis zu stellen. Der Fokus ist ein anderer, wie eine schlichte Texteinblendung vor der ersten Einstellung ankündigt: »I originally shot the following footage for other films, but here I ask you to see it as my memoir. These are the images that have marked me and leave me wondering still.«

CAMERAPERSON verbindet demnach die Form eines »reinen Kompilationsfilms«, der existierendes Bildmaterial ohne zusätzliche Erklärungen neu anordnet (Beattie 2004,

18 Ähnliches lässt sich gegenwärtig auch in anderen Kunstsparten beobachten, sobald mit gefundem Bildmaterial gearbeitet wird (Joselit 2013, S. 34–37).

S. 125), mit einem autobiographischen Anspruch. Damit hängt eine erste Form der Umstellung oder Verlagerung zusammen, die bei den Kriterien für die Materialauswahl beginnt. Johnson sucht nach Bildern, die sich »in sie« eingeschrieben haben. Sie fühlt sich von diesen Bildern »markiert« oder »gezeichnet«, was an die Semantik des fotografischen *punctum* bei Roland Barthes (1989 [1980]) denken lässt: ein »bestechendes Detail« in einem Foto, das seine Betrachterin unvermittelt affiziert, »verwundet«, nicht mehr loslässt (ebd., S. 36, 52, 59). Das *punctum* in Johnsons Aufnahmen sind Gesprächsmomente, Gesten, Blicke, aber auch hochdramatische Momente wie der Tod eines Neugeborenen in einer nigerianischen Geburtsklinik, weil kein medizinischer Sauerstoff verfügbar ist (ob solche Szenen für Barthes noch ein *punctum* darstellen, ist fraglich, aber Johnson beschreibt sie mit einem ähnlichen Vokabular).

Bei ihrer Materialsuche fördert Johnson gleichzeitig Bilder zutage, in die auch sie, die Kamerafrau, sich »eingeschrieben« hat. Ihre Anwesenheit verändert die gefilmte Situation, wie sie in einem Interview anhand der Geburtsklinikszene erläutert: Die Hebamme habe sich für das sterbende Baby mehr Zeit genommen, auch der Vater habe gewollt, dass weiter gefilmt würde (Cohn/Johnson 2018). Johnson wirkt aber auch sehr banal auf die eigenen Aufnahmen ein: Wenn sie niest oder stolpert, dann wackelt die Kamera. Außerdem drückt sie der jeweiligen Situation durch bewusste oder unbewusste Gestaltungsentscheidungen einen ästhetischen Stempel auf. Johnson erkennt rückblickend in ihren Aufnahmen einen eigenen Stil, der schwer auf einen Begriff zu bringen ist: ihre Suchbewegungen mit der Kamera, Rekadrierungen per Zoomobjektiv, vor allem aber ihr langes Verweilen bei einigen Motiven, auch wenn der filmenswerte Moment eigentlich schon vorbei scheint (Johnson/Lichtenfels 2020, S. 125–126).

Johnsons Selbst bildet den Schnittpunkt aus diesem Zusammenspiel von Affizierung und Einschreibung. Michael Renov (2008) beobachtet in der jüngeren Dokumentarfilmgeschichte eine Zunahme solcher »Selbst-Einschreibungen«. CAMERAPERSON ähnelt dem, was er als »First-Person«-Dokumentarfilm bezeichnet: Das Selbst der Filmemacherin bildet den zentralen Gegenstand; das Filmen wird zum autobiografischen Werkzeug. Was Johnson streckenweise in CAMERAPERSON erprobt, lässt sich deshalb zum Beispiel mit dem Werk des Regisseurs Ross McElwee vergleichen. McElwees Filme bearbeiten allgemeine Themen, zunächst ohne direkte Verbindung zu ihm selbst als Filmemacher. McElwee nutzt seine Sujets aber als Einstiegspunkte für eine ausgiebige autobiografische Recherche (MacDonald, 2013, S. 183–237). So wird etwa General Shermans historischer Feldzug durch Georgia in SHERMAN'S MARCH (1986) mit McElwees eigenen Versuchen parallelisiert, im US-amerikanischen Süden eine Partnerin zu finden. McElwee trifft seine Protagonist*innen mit laufender Kamera auf der Schulter und umgehängtem Tonbandgerät, doch er bleibt dabei, so beobachtet es Stella Bruzzi, ein eher unsouveräner »weakened onlooker« (2006, S. 116). Er ist als Akteur in den Szenen präsent, gleichzeitig aber von seinen Interaktionspartner*innen visuell abgetrennt, weil er selbst im Off verbleibt.

Wenn McElwee als »Kameraperson« mit seiner Umgebung interagiert, können die Situation des momentanen Filmemachens und das dokumentarische Gesamtprojekt kaum auseinandergerechnet werden. Bei Johnson geschieht Ähnliches, wenn sie ihre Kamera zeitweise auf ihre eigene Familie richtet. Sie agiert filmend mit ihren Kindern, ihrem Vater und ihrer an Alzheimer erkrankten Mutter. Das Filmen stiftet hier aber,

anders als bei McElwee, tatsächlich einen intimen Zugang. So dreht Johnson in einer Schlüsselszene die laufende Kamera auf sich selbst, während sie sich von ihrer Mutter die Haare kämmen lässt, sodass beide nun zusammen im Bild zu sehen sind (TC 01:35:17). Ein weiterer Unterschied zu McElwees Methode ist der Verzicht auf einen erklärenden Voice-over. Außerdem hält Johnson biografische Informationen zu ihrer eigenen Person konsequent zurück. Die Kameraperson McElwee ist eine handelnde Figur, die selbst filmt; in CAMERAPERSON gibt es dagegen eher eine personalisierte Kamera. Sie ist das Medium, über das die Person Johnson überhaupt greifbar wird.

Weil CAMERAPERSON entlang der unterschiedlichen Filmausschnitte keine klassisch-biografische Erzählung aufbaut, erschließt sich die Anordnung der Ausschnitte nicht sofort. Erkennbare Strukturierungen sind mikrodratururgische Klammern, etwa wenn eine Szene anfängt, dann unterbrochen und erst zu einem späteren Zeitpunkt wieder aufgegriffen wird. Ein Beispiel ist die Szene eines jungen Boxers in Brooklyn, der zu Beginn des Films kurz vor einem Kampf in der Barclays-Center-Arena zu sehen ist. Am Ende stürmt er nach einer Niederlage frustriert zurück in die Umkleide, flüchtet sich dann aber in die tröstenden Arme seiner Mutter, die neben dem Ring auf ihn wartet. Teilweise werden auch einzelne Filmausschnitte zu längeren Montageszenen verdichtet, die einer erkennbaren thematischen Ordnung gehorchen: eine Sequenz, in der Johnson gehende Menschen mit ihrer Kamera begleitet (TC 00:11:02-00:11:58), oder eine Aneinanderreihung von Orten, die in der Vergangenheit zu Schauplätzen brutaler Gewaltverbrechen wurden (TC 00:44:32-00:49:24).

Die »Memoiren«, zu denen sich die Szenen zusammenfügen, werden auf diese Weise zum Gedächtnis einer personalisierten Kamera: eine Anhäufung von einprägsamen, mitunter auch traumatischen Augenblicken, die auf einem Moment des Unfassbaren oder auch Unbegreiflichen insistieren. Conor Bateman (2017) arbeitet in einem Videoessay zu CAMERAPERSON anschaulich heraus, dass Verknüpfungen zwischen Szenen vor allem über affektive Verbindungen erfolgen. Aus den Verknüpfungen entsteht aber keine lineare Erzählung. Wenn es ein zugrundeliegendes Strukturmodell gibt, dann ist es eher die nonlineare Datenbank. Die Filme, auf die das Bildmaterial zurückgeht, werden von Johnson und ihrem Editor Bangerter wie eine offene Menge diskreter Einzelelemente behandelt, die zu verschiedenen Sequenzen neu angeordnet werden können. Es hat den Anschein, als hätten Johnson und Bangerter tatsächlich auf alten Festplatten alle Filmaufnahmen durchsucht, die Johnson zwischen 2002 und 2016 gedreht hatte. Dieses Stöbern wird durch digitale Schnittsysteme wesentlich begünstigt, mit denen immer neue Routen durch das gesammelte Material angelegt werden können (Weinbren 2007).¹⁹ Bateman wählt zur Veranschaulichung der Montage in CAMERAPERSON passenderweise eine nachgebaute Editing Timeline mit je einer Bildspur pro Film, um einen solchen Pfad durchs Material nachzuzeichnen (Abb. 38).

Entscheidend ist, dass es hier zu einem tatsächlichen Herauslösen der Aufnahmen aus ihren ursprünglichen Kontexten kommt. Mit diesem Prozess beginnt eine erste,

19 Das Modell der digitalen Datenbank liegt auch anderen Kompilationsfilmen wie *LIFE IN A DAY* (2011, Kevin Macdonald) zugrunde. Dort wird aber nicht der Eindruck einer übergeordneten, personalisierten Kamerainstanz erzeugt, auf die alle dokumentarischen Aufnahmen zurückgeführt werden können.

markante Umstellung des dokumentarischen Fokus', den CAMERAPERSON vornimmt. Die Arbeiten anderer Regisseur*innen ergeben die Instanz, die ich im Verlauf dieser Studie als Referenzfilm bezeichnet habe. Die dokumentarischen Erzählungen der Referenzfilme, ihre Themen, Ereignisse und Personen treten durch die Datenbankästhetik in CAMERAPERSON mal mehr, mal weniger stark in den Hintergrund. Teilweise ist noch zu erahnen, was der Referenzfilm dokumentieren sollte, etwa im Fall der Aufnahmen aus Bosnien (der Schauplatz, zu dem der Film am häufigsten zurückkehrt). Es gibt aber auch Szenen, aus denen das ursprüngliche Vorhaben kaum noch zu rekonstruieren ist. Eine Aneinanderreihung von Ansichten eines Viertels in Brooklyn und Sportler*innen, die sich von einem Gerüst auf eine Matte fallen lassen, verraten praktisch nichts über das Thema des dazugehörigen Films (TC 00:51:05-00:52:20). Ebenso rätselhaft bleibt die Schlusszene von CAMERAPERSON: die Aufnahme einer belebten Straße in Monrovia, in der Johnson mit langer Objektivbrennweite mal nach links, mal nach rechts schwenkt, und dabei unterschiedliche Händler*innen und Passant*innen ins Bild bekommt (TC 01:35:57-01:38:09).

Abb. 38: Die Montage von CAMERAPERSON, visualisiert als Editing Timeline im Videoessay CAMERAPERSON TO PERSON.



Quelle: CAMERAPERSON TO PERSON, vimeo, Still.

Was parallel zum Verschwinden der ursprünglichen Themen deutlicher hervortritt, ist die unmittelbare Situation der Aufnahme. »We were formally interested in the idea that the audience could share the experience that I have as I film« (Cohn/Johnson 2018), so Johnson in einem Interview. Es ging ihr darum, ihre Erfahrungen als filmende Kamerafrau im Bildmaterial spürbar werden zu lassen – etwa die Entscheidung, welcher Blickwinkel gegenüber dem Geschehen eingenommen wird, ob weitergedreht oder abgebrochen, nicht eingegriffen oder doch interveniert wird. Michael Koresky (2016) schreibt in seiner Kritik zum Film, dass CAMERAPERSON dadurch zu einer Art Inventur der möglichen

chen Beziehungen einer Kamera zur Welt wird, eine Mediation über die Ethik des Dokumentarfilmemachens. Dokumentiert wird in CAMERAPERSON also weniger ein Prozess vor dem internationalen Strafgerichtshof gegen drei serbische Milizenführer, die medizinische Versorgung in Liberia oder ein Kampf von Nachwuchsboxern in Brooklyn. Dokumentiert wird in erster Linie der Moment der Filmaufnahme selbst, das Wirken einer personifizierten Kamera am Drehort. Die spürbare Präsenz einer »cameraperson« gibt es dagegen in den Dokumentarfilmen nicht, für die Johnson die Aufnahmen ursprünglich gedreht hatte.

Von Filmen anderer Regisseur*innen zur Dokumentation des Aufnahmемoments – mit dieser ersten Umstellung hängt auch eine zweite zusammen. Sie betrifft den Modus des Filmens, also Johnsons Arbeit mit der Kamera im engeren Sinne. Ihre Aufnahmen muten in CAMERAPERSON wie die Rückkehr zu einer wesentlich älteren Logik des Filmemachens an. Die Medienhistoriker André Gaudreault und Philippe Marion schlagen dafür eine konzeptuelle Unterscheidung zwischen einer Praxis des *filming* und einer Praxis des *shooting* vor.

Gaudreault und Marion gehen davon aus, dass das frühe Kino vor allem um ein sogenanntes »reproductive archiving« (2015, S. 95) bemüht war: die Aufzeichnung von bewegten Bildern, um realweltliche Vorgänge festzuhalten und für spätere Zuschauer*innen verfügbar zu machen. Das »reproductive archiving« des frühen Kinos verwandelte sich jedoch in ein »expressive archiving«, sobald die grundlegende Aufzeichnungskapazität des Kinematografen durch einen externen Gestaltungswillen überschrieben wurde. Das Gewicht verlagerte sich vom stoisch kurbelnden Kameramann auf die Figur des künstlerisch tätigen Filmemachers (ebd.). Die Autoren argumentieren, dass sich auch der Akt des Filmens durch diese Verschiebung veränderte:

The distinctive feature of reproductive archiving is the moment of ›shooting,‹ when the *crank turner* reigns supreme, whereas the distinctive feature of expressive archiving is the moment of the ›filming,‹ where the *cinéaste* reigns supreme. For *shooting* is not *filming*, and *filming* is not *shooting*. They are two different operations for capturing images with a moving picture camera. (Ebd., S. 96, Herv. i. O.)

Die unterschiedlichen Operationen des *shooting* und *filming* verknüpfen Gaudreault und Marion, in Anlehnung an Souriau, mit unterschiedlichen Wirklichkeitsfeldern. *Shooting* beziehen sie auf das Afilmische: »It is thus an autonomous and ›time-stamped‹ reality that one merely *sections off*, films, and *records*« (ebd., Herv. i. O.). *Filming* wird hingegen mit einer profilmischen Umgebung assoziiert und arbeitet der Entstehung größerer und tendenziell fiktionaler Welten zu, die schließlich auch auf unsichtbare Bereiche jenseits der Kamera ausgreifen (ebd.).²⁰

Die Autoren gehen davon aus, dass *filming* immer ein *shooting* voraussetzt – eine Art Basis-Akt der Aufzeichnung, der nachträglich »transzendiert« werden kann. Sie

20 Gaudreaults und Marions Verwendung des Begriffs »profilmisch« scheint nicht ganz konsequent. Eigentlich wäre »diegetisch« passender, weil die Autoren explizit von der Entstehung filmischer Welten sprechen, die über aufgezeichnete Ausschnitte der physischen Realität hinausgehen.

schlagen vor, diesen Umwandlungsprozess (mit Hegel) als »Aufhebung« zu bezeichnen. Aus einer außerfilmisch vorstrukturierten Realität wird so die Wirklichkeit einer Performance; aus der Bildaufzeichnung die Ansicht einer fiktionalen Welt. Es findet eine gezielte Übersteigerung des Gefilmten statt, um es in einen Baustein für eine diegetisierende Erzählung zu verwandeln (ebd., S. 98).

Diese historischen Ausführungen sollen bei Gaudreault und Marion eine These zum Post-Cinema der Gegenwart stützen. Sie argumentieren, dass es derzeit zu einer Wiederkehr des »reproductive archiving« im *shooting*-Modus kommt. Als Beispiel dienen ihnen aufgezeichnete Opern- oder Theateraufführungen, die in einem Kino projiziert werden. Film werde hier wieder stark als Medium aufgefasst, das ein Ereignis weitgehend nüchtern und ohne künstlerische Formgebung aufzeichnet. Eine Rückkehr zum Moment des *shooting* findet laut Gaudreault und Marion aber auch abseits mitgefilmter Theater- oder Operninszenierungen statt. Eine regelrechte Umdrehung der Überhöhung des *shooting* durch das *filming* leisten, ihnen zufolge, gerade die dokumentarischen Formen des Making-of:

[T]he goal of these ›making-of‹ films is to attest that there truly was, before the film, before *Aufhebung* is brought into play, and before the epiphany of the filmic world, performance labor that was duly recorded, duly captured [...]. What these ›making of‹ offer us is the possibility of *disengaging* from the cruising speed of the filmic world. What they offer us, in the end, is a return to reproductive archiving, that indispensable compost of any filmic epiphany. (Ebd., S. 100, Herv. i. O.)

Wie die Rückkehr zum »reproductive archiving« und zum Moment des *shooting* im Making-of konkret umgesetzt wird, führen Gaudreault und Marion nicht weiter aus. Sie orientieren sich an populären Making-ofs, die ab den späten 1990er-Jahren massenhaft auf Heimvideo-Editionen vertrieben wurden, diskutieren die Möglichkeit einer rezeptionsästhetischen »Loslösung« von einer filmischen Welt jedoch nicht an konkreten Beispielen.

Ein experimentelles Projekt wie CAMERAPERSON entwickelt gegenüber typischen DVD- oder Blu-ray-Making-ofs ein eigenes, spezielles Verfahren zur Rückführung des *filming* in ein *shooting*. Johnsons und Bangerterers Montage löst die Aufnahmen aus ihrer Einbettung in unterschiedliche Referenzfilme heraus. Im Prozess der Herauslösung rücken Formen der Selbsteinschreibung und -affizierung der personalisierten Kamera in den Fokus. Betont wird also der profilmische Charakter der unmittelbaren, laufenden Aufnahme, weniger der Bezug zu einer Wirklichkeit, die im entsprechenden Referenzfilm dokumentiert wird. Die »Epiphanie«, die Gaudreault und Marion beschreiben, liegt deshalb nicht in der Weiterverarbeitung des gedrehten Materials zu einem übergeordneten Dokumentarfilm. Im Gegenteil: Wenn hier eine Epiphanie der Wirklichkeit stattfindet, dann bei der profilmischen Entstehung der Bilder.

Mit der Formulierung »indispensable compost« verweisen Gaudreault und Marion am Ende ihrer Making-of-Bemerkungen auf das Material selbst: Welchen Status haben die Bilder, die ein *shooting* oder ein *filming* jeweils hervorbringen? Nach der Verschiebung des dokumentarischen Moments vom Gegenstand des Referenzfilms zur Situation seiner Dreharbeiten, sowie dem Wechsel vom *filming* zurück zu einem Modus des *shooting*,

scheint CAMERAPERSON noch eine dritte Umstellung vorzunehmen, die das Bildmaterial selbst betrifft. Die Aufnahmen, die Johnson für andere Filmprojekte gedreht hatte, wechseln in CAMERAPERSON zurück in einen Zustand, der als *Footage* bezeichnet werden kann.

Mit Footage meine ich hier eine spezifische Existenzweise filmischer Bewegtbilder. Diese Bilder wurden schon aufgezeichnet, aber sind noch weitgehend unbearbeitet. Footage ist eine Gesamtmenge von »unprozessierten« filmischen Aufnahmen (oder auch Tonaufnahmen). Dafür gibt es keinen geeigneten deutschen Begriff. Eine Alternative wäre höchstens das gedrehte »Material«, wobei darin noch die Bedeutung des unbelichteten, analogen »Rohmaterials« mitschwingt. Deshalb wird hier der englischen Bezeichnung der Vorzug gegeben (auch um zu markieren, dass Footage auf unterschiedlichen Speichermedien aufgezeichnet wird, eben nicht nur auf physischen Filmstreifen).

Die besonderen Eigenschaften von Bewegtbildern im Footage-Zustand werden deutlich, wenn CAMERAPERSON tatsächlich als Serie von Making-of-Momenten zu den 24 Referenzfilmen betrachtet wird. Johnson und Bangerter lassen den Film mit einer Einstellungsfolge beginnen, die ursprünglich für Pamela Hogans *I CAME TO TESTIFY* gedreht wurde. Der Film war die erste Episode einer fünfteiligen Reihe des TV-Senders PBS namens *Women, War & Peace*. Die Zuschauer*innen werden in der Episode chronologisch von den Kriegsverbrechen während des Bosnienkriegs zum Prozess gegen drei verantwortliche Kommandanten vor dem internationalen Strafgerichtshof in Den Haag geführt. Expert*innen-Interviews geben Hintergrundinformationen, anonymisierte Betroffene berichten von ihren Gewalterfahrungen, der Schauspieler Matt Damon spricht einen begleitenden Voice-over-Kommentar.

Johnsons Aufnahmen aus Bosnien machen einen vergleichsweise geringen Teil des Films aus. Ihr Bildmaterial taucht in *I CAME TO TESTIFY* primär als *establishing shots* der Orte in Bosnien auf; außerdem filmte sie die Nahaufnahmen der anonymisierten Vergewaltigungsopfer. Wenn die Materialausschnitte eine Art affektives Kamera-Gedächtnis bilden, bildet der TV-Dokumentarfilm den entsprechenden Gegenpol, dem die Affizierungen und Personalisierungen des Kamerablicks weitgehend abgehen. *I CAME TO TESTIFY* verhält sich wie ein *studium* zum *punctum* der Aufnahmen aus Bosnien: ein wohlgeordneter Bilderfluss entlang der Interviewaussagen und Voice-over-Narration, der, wie Barthes es nennen würde, eher eine »konventionelle Information« bereitstellt, die mit »allgemeiner Beteiligung« und »ohne besondere Heftigkeit« rezipiert werden kann (1989, S. 33–37). Das gilt auch dann noch, wenn es sich um Kriegsphotografien voller Zerstörung und Leid wie in Barthes Beispielen handelt, oder eben, im Fall von *I CAME TO TESTIFY*, um die juristische Aufarbeitung von Massenvergewaltigungen.

Die Aufnahmen für *I CAME TO TESTIFY*, mit denen CAMERAPERSON anfängt, sind allerdings keine direkten Filmausschnitte, und sie stehen zu den formalästhetisch eher unauffälligen Sequenzen in Hogans TV-Film in einem überraschend großen Kontrast. Die Eröffnungsszene beginnt im Schwarzbild des Vorspanns, in das der Ortsname Foča eingeblendet wird. Dazu ist bereits der Originalton vom Drehort zu hören (Vogelgezwitscher, eine geflüsterte Bemerkung von Johnson), dann folgt das erste Bild: eine verwackelte Nahaufnahme von Blumen und Gestrüpp vor einem Stacheldrahtzaun. Die (Hand)Kamera ist extrem agil, nach einem Schnitt wird sie in einer etwas weiteren

Einstellung ruckelnd am Zaun entlanggeführt, dazu sind Johnsons Schritte zu hören. Erst nach einem weiteren Schnitt folgt ein stabiles Bild: ein Gebäude mit abbröckelndem Putz. Schnitt: Die Kamera, nun offenbar direkt auf dem Erdboden platziert, zeigt eine Schafherde in leichter Untersicht, die von einem alten Schäfer auf seinem Pferd über eine Landstraße getrieben wird. Der Mann macht Handzeichen in Richtung der Kamera und will Johnson und eine weitere Frau im Off offenbar auf etwas aufmerksam machen. Sie zoomt, korrigiert die laufende Aufnahme mit einigen Schwenks und hat nun ein einzelnes Schaf im Bild. Auch in der nächsten Einstellung gibt es schnelle Wechsel von einem Blickwinkel in den nächsten, während der Schäfer seine Herde langsam an der Kamera vorbeitreibt. Als schließlich auch sein Pferd die Kamera passiert hat, hebt Johnson sie von der Straße auf. Das Bild pendelt unscharf hin und her, während Johnson sich beeilt, dem Schäfer und seiner Herde nachzulaufen, und schließlich – immer noch in derselben Aufnahme – zu ihm aufzuschließen, und mit einzelnen Zooms erst ihn allein, dann mit seiner Herde ins Bild zu holen. Nach einem Schnitt wackelt die Kamera wieder über den Asphalt, Johnson und ihre Kollegin laufen lachend voraus, dann legt sie die Kamera in umgedrehter Ausrichtung auf der Straße ab, sodass die Schafe nun in einiger Entfernung gemütlich auf die Kamera zulaufen. Im Off atmet Johnson schwer vor Anstrengung. Plötzlich streckt sich eine Hand ins Bild – vermutlich ihre eigene – um einzelne Grashalme im Vordergrund aus dem Bild zu zupfen (Abb. 39). Als die Herde mit dem Schäfer noch einmal durchs Bild gezogen ist, ruckelt die Kamera erneut für den Bruchteil einer Sekunde, als Johnson sie aufhebt. Damit endet die rund zweiminütige Sequenz.

Abb. 39: Die Eröffnungsszene von CAMERAPERSON. Johnson zupft links einen Grashalm aus dem Bildausschnitt.



Quelle: CAMERAPERSON, DVD, Still.

Koresky (2016, S. 76) liest diese Szene als Auseinandersetzung mit dem Mythos der objektiven Dokumentarfilmemacherin, weil Johnson hier buchstäblich ins Bild eingreift. Das Graszupfen ist ein Gestaltungsakt, um einen Wirklichkeitsausschnitt in eine gewünschte Bildkomposition zu verwandeln. Die Szene ist aber noch aus anderen Gründen bemerkenswert: Sie enthält eine Fülle von Aufnahmemomenten, die, wie es der Editor Dai Vaughan (1999, S. 21) beschreibt, im Schnitt normalerweise sofort entfernt würden. Dazu gehören hektische Schwenks, Wackler der Kamera, Unschärfen, Rekadrierungen oder, sofern analog gedreht wurde, ein unfreiwilliger »camera run-out«, also ein abruptes Ende der Aufnahme, wenn der Film in der Kamera aufgebraucht war. Es wäre denkbar, aus Johnsons Aufnahmen einzelne Einstellungen für einen Film wie *I CAME TO TESTIFY* zu extrahieren, also ruckelfreie Ansichten der Landstraße, des Gebäudes, der Schafherde.²¹ Johnson und Bangerter haben sich aber bewusst entschieden, die Eröffnungsszene von *CAMERAPERSON* so zu montieren, als hätten korrigierende Eingriffe am Material, also das Entfernen von ungewollten Verwacklungen und Übergängen von einer Position auf die andere, noch gar nicht stattgefunden.

In der Umarbeitung des Bildmaterials wechselt also nicht nur die Aufnahmepraxis von einem *filming* zurück in ein *shooting*. Auch die Bilder selbst werden in einen Rohzustand rückübersetzt. Sie wirken wie Aufnahmen unmittelbar nach ihrer Aufzeichnung, noch bevor sie an einem Schnittplatz weiterbearbeitet wurden. Ihr Erscheinungsbild erinnert an *Rushes*: Filmaufnahmen, die in einer Zeit vor der digitalen Bildaufzeichnung probeweise entwickelt wurden, damit sich das Team abends den Ertrag des vorherigen Drehtags anschauen konnte (deshalb werden *Rushes* auch als »Dailies« bezeichnet; ein deutscher Ausdruck sind »Muster« [Kuhn/Westwell 2012, S. 112; Beller 1999, S. 79]). *Rushes* ergeben einen Eindruck, wie das Footage, das gedrehte Material, insgesamt aussieht, bevor es den Schnitt und weitere Postproduktionsvorgänge durchläuft.

Was einen speziellen Reiz der *Rushes* für nicht-fiktionale Filme ausmacht, skizziert der Dokumentarfilmemacher und Kameramann David MacDougall (1992). Er beschreibt seine eigene Praxis, vor Ort mehr zu drehen als wahrscheinlich benötigt wird – eine Art »shadow film«, der vermutlich später vollständig eingekürzt wird, weil Schneiden bedeutet, die »Bedeutung« des Dokumentarfilms immer weiter zu zentrieren (ebd., S. 36, 40). Für MacDougall stellt sich ein Gefühl des Verlusts ein, wenn eine andere Person einen Dokumentarfilm aus seinen *Rushes* montiert. Dabei geht es ihm nicht um die »naïve Auffassung«, dass im unbearbeiteten Originalmaterial noch ein unmediatisierter Zugang zur »Wahrheit« der äußeren Wirklichkeit vorhanden ist: »Rather, the sense of loss seems to identify positive values perceived in the rushes and intended by the filmmaker at the time of shooting but unachieved in the completed film. It is as though the very reasons for making films are somehow contradicted by the making of them« (ebd., S. 41). Was tatsächlich beim Bearbeiten der *Rushes* verloren geht, ist deshalb »a sense of the historical contingency of the images – the actual conditions under which films (and meaning) are produced. *Film rushes are as much a chronicle of a film's production as they are of its sup-*

21 Tatsächlich ist es unter dokumentarisch arbeitenden Kameralenten nicht unüblich, den Editor*innen mehrere Blickpositionen und -varianten beim Drehen anzubieten und die laufende Aufnahme dafür nicht abzubrechen, um im Zweifelsfall »mehr Fleisch an den Bildern« zu lassen. Für diesen Hinweis danke ich Anna Sowo Koenning.

posed subject« (ebd., Herv. i. O.). MacDougall beschreibt damit effektiv, was den Making-of-Ansatz von CAMERAPERSON ausmacht: Über die Rückführung existierender Filmbilder in den ästhetischen Zustand von Rushes findet gleichzeitig eine Rückführung an den Moment der Entstehung der Filmbilder statt.

Footage-Arbeit

CAMERAPERSON besteht selbstverständlich nicht aus völlig unbearbeitetem Footage. Dennoch war es Johnson und ihrem Editor Bangerter ein Anliegen, gerade solche Aufnahmen zu verwenden, die noch von Unebenheiten, Störungen und Fehlern durchzogen sind. Im kurzen Bonusfilm EDITING CAMERAPERSON auf der Criterion-Edition-DVD des Films beschreibt Bangerter sein eigenes Vorgehen folgendermaßen: »In essence, we were making an out-take reel.« CAMERAPERSON enthält allerdings nicht nur geschnittene Bestandteile einzelner Takes. Es gibt auch längere Szenen, die es nicht in die jeweiligen Referenzfilme geschafft haben. Das gilt zum Beispiel für Aufnahmen, die Johnson für zwei Filme von Laura Poitras gedreht hat. Ihre Aufnahmen zu THE OATH (2010) zeigen die Straße vor einem Geheimgefängnis für Terrorverdächtige in Sanaa. Johnson filmt aus einem Auto, die Aufnahme wird aber sofort von bewaffneten Soldaten unterbunden. Eine kurze Szene zu CITIZENFOUR (2014) zeigt einen USB-Stick, der in einen Betonmischer geworfen wird. Beide Einstellungsfolgen sind in Poitras' Filmen nicht enthalten, wurden aber von Johnson und Bangerter in die Montage von CAMERAPERSON integriert.

Brian Hu (2006, S. 501) charakterisiert solche herausgeschnittenen Szenen mit Trinh Thị Minh Hà (1992, S. 174) als Überschuss, der sich nicht in die geplante (rhetorische, dramaturgische, kompositorische) Struktur eines Films einfügt. Geschnittene Szenen ergeben einen »non-formulable realm of cinema«, der sich der künstlerischen Kontrolle der Filmemacherin wie auch einer nachträglichen Analyse entzieht. Hu schlägt mit dieser Formulierung eine Brücke zwischen einer Poetik der Rushes, wie sie MacDougall entwirft, und den Beschreibungen eines *acinéma* bei Lyotard. Auch Lyotard nennt am Beginn seines ersten *acinéma*-Essays grundlegende Ausschlussmechanismen, um einem entstehenden Film die gewünschte Form zu geben.

Interessant an Filmen wie CAMERAPERSON ist, dass sie den »non-formulable realm of cinema«, die weggeschnittenen Teile von Aufnahmen, dezidiert als Produktionsmomente begreifen. Ähnliches lässt sich auch in anderen Filmen beobachten, die unbearbeitetes Footage neu kompilieren. Ich möchte diesem Phänomen weiter nachgehen: erstens, weil sich die Freilegung von Aufnahmementen in Footage häufig als Freilegung eines speziellen Produktionsraums darstellt, zweitens, weil die Arbeit an existierendem Bildmaterial als eine spezifisch *postkinematografische* Praxis verstanden werden kann.

CAMERAPERSON steht in einer Reihe mit rezenten Kompilationen, Experimentalfilmen und Installationen, die mit scheinbar noch unprozessierten Rohaufnahmen arbeiten. Dazu zählen zunächst solche Dokumentarfilme, die ihr Bildmaterial teilweise im Modus von Rushes belassen, sie also unfertig und unbereinigt aussehen lassen. Mit einer entsprechenden Szene eröffnet beispielsweise der Film UNTITLED (2017). Der Film besteht aus Aufnahmen, die der Regisseur Michael Glawogger für einen groß angelegten, weltumspannenden Dokumentarfilm drehen ließ. Glawogger konnte den Film