

Maja Figge

Darstellen und Durcharbeiten

Zur filmischen Produktion von (Nicht-)Wissen bei Mario Pfeifer und Louis Malle

A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue (IND / D 2011) basiert auf einer Recherche des deutschen Künstlers Mario Pfeifer während eines mehrmonatigen Aufenthalts in Mumbai. Der Film zeigt die asiatische Metropole, ohne ihren Namen auch nur ein einziges Mal zu erwähnen. Stattdessen werden in neun Szenen verschiedene spezifische Gefüge aus Landschaft, Architektur, Erwerbsarbeit, Wohnung, Spiritualität, Liebe beschrieben und beobachtet, aus denen sich – den beiden Protagonist*innen Gopal (Gopal Jha) und Nandani (Nandani Verma) folgend – sukzessive eine Narration herauschält, die die dokumentarisch anmutenden Aufnahmen in Fiktion überführt.

When he came to Mumbai, India, in 2010, Mario Pfeifer faced a problem that had already vexed Pier Paolo Pasolini and Louis Malle, who traveled to India in 1968, and many cinematic auteurs after them: What to show of a country and a culture that still strike the Western filmmaker as mostly unfamiliar and exotic? How would they avoid a colonialist perspective replete with standards of value they have brought with them? How might they catch a glimpse of what lies beyond the stereotypes about social inequality, about the misery of lower-caste life and the upwardly mobile middle classes, that dominate the critical picture of India in the minds of Westerners? Louis Malle thought it was impossible. In his classic *L'Inde Fantôme*, he spends 378 minutes commenting on the limitations of his own

view. It is this problem that Mario Pfeifer's 35 mm production *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue & Epilogue* addresses.¹

Das der Ausstellungsankündigung bei KOW Berlin (2011) entnommene Zitat deutet auf einen kolonialen und exotisierenden Blick und die damit einhergehende epistemische Gewalt (Gayatri Spivak), in die das Medium Film von Anfang an verstrickt war und anhaltend verstrickt ist. Travelogues oder »abenteuerliche Filmpraktiken«² sind dabei angetrieben von dem Begehren zu erkunden, zu lernen und Wissen über bisher Unbekanntes zu erweitern oder allererst zu generieren. Leo Cahill und Luca Caminati betonen gar mit Bezug auf Dudley Andrew, dass »the vocation of exploration and discovery is *what cinema is*«³. Was passiert aber, wenn es sich nicht mehr um einen *travelling auteur* (Luca Caminati) wie Louis Malle handelt, der Bilder und Töne an ihm bislang unbekannten Orten aufzeichnet und von dort zurückbringt, sondern wenn diese Praktiken eingebunden sind in globale Kunstpraktiken und -ökonomien, in denen transkulturelle Begegnungen allgegenwärtig sind und ihre kritische Problematisierung immer schon mitgedacht wird? Der Wunsch nach Wissensproduktion bei gleichzeitiger Auseinandersetzung mit den Grenzen des Wissenkönnens scheint in transnationalen Filmpraktiken die »epistemische Bürde« zu perpetuieren, die das Verhältnis zwischen Westen und dem Rest auszeichnet. Aufseiten der ehemals Kolonisierten – derjenigen vor der Kamera, aber auch anderer *native informants* wie lokaler Crewmitglieder – wiegt diese Bürde aufgrund der historischen und anhaltenden Gewalt und Machtasymmetrie ungleich schwerer.⁴

Mich interessiert, welche Antworten Pfeifer bei seiner künstlerischen bzw. filmischen Recherche in Mumbai auf die Frage gefunden hat, wie ein westlicher Filmemacher eine nichtkoloniale, nichtstereotypisierende und nichtexotisierende Perspektive auf Indien einnehmen kann und wie seine Antworten einzuordnen sind: einerseits im Feld der Kunst und seiner »epistemization«⁵, andererseits in Hinblick auf die Genealogie seines (Film-) Projekts.

Pfeifers Auseinandersetzung führt zu Louis Malles in Indien gedrehtem Film *Calcutta* und der siebenteiligen Serie *L'Inde Fantôme* (F 1969) und damit

- 1 Alexander Koch zu Mario Pfeifers Ausstellung von *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue* in der Galerie KOW Berlin, 10.9.2011–28.10.11, auf: <https://www.mariopfeifer.org/home-1> (letzter Zugriff: 15. August 2021).
- 2 Cahill, James Leo / Caminati, Luca: »Cinema of exploration. An adventurous film practice and theory«, in: dies. (Hg.): *Cinema of Exploration. Essays on an Adventurous Film Practice*, New York / London 2021, S. 1–19.
- 3 Ebd., S. 5.
- 4 Vgl. Chow, Rey: »China as documentary: Some basic questions (inspired by Michelangelo Antonioni and Jia Zhanke)«, in: *European Journal of Cultural Studies* 2014, Bd. 17, Nr. 1, S. 16–30, hier: S. 17.
- 5 Holert, Tom: *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*, Berlin 2020, S. 2.

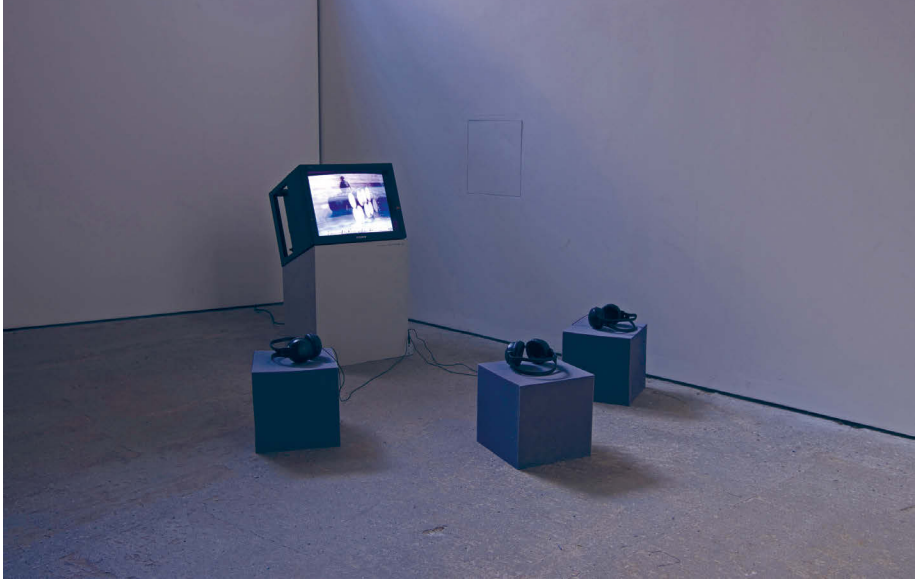


Abb. 1: Ausstellung von Mario Pfeifer bei KOW Berlin, 2011, Installationsansicht. Quelle: <https://www.mariopfeifer.org/installations> (18.08.2021).

zu einer (selbst-)reflexiven Befragung des Dokumentarischen als Modus der Wissenserzeugung und -vermittlung. Pfeifer selbst hat sein Wissen um diese Geschichte der Dokumentarfilmpraxis thematisiert, indem er die einzelnen Episoden von *L'Inde Fantôme* in seiner Ausstellung bei KOW Berlin auf einem Monitor zeigte (Abb. 1).

L'Inde fantôme dokumentiert zusammen mit dem Kinofilm *Calcutta* (FR 1969) Malles Reise durch Indien von Januar bis Mai 1968 mit den Mitteln des *cinéma direct*. Für Malle ist die Gewalt der »impossible camera«, so der Titel der ersten Episode, Anlass, ohne Konzept oder Argument zu filmen, stattdessen erklärt er die Blicke der Inder*innen in die Kamera zum Leitmotiv. Auch wenn Pfeifer Malles Filme erst nach seiner Rückkehr aus Indien während der Postproduktion gesehen hat, ist es doch prägnant, dass er sich mit seiner postfilmischen Filminstallation in vielfältiger Weise in die Geschichte der »Outsider«-Filme – also der in Indien gedrehten Filme europäischer Filmemacher*innen – einschreibt.⁶

Sowohl bei Pfeifer als auch bei Malle stellen Nicht-Wissen bzw. Nicht-Verstehen zugleich den Ausgangspunkt und den Gegenstand des filmischen Projekts dar. Die Frage, was gewusst werden kann bzw. welches Wissen produziert wird, strukturiert Malles filmische Auseinandersetzung durchgängig, wie Erika Balsom beobachtet hat: »And yet it is precisely this struggle and confusion, the constant effort to negotiate an ethical relation to another culture through cinema, that makes *Phantom India* and *Calcutta*

6 Vgl. Jhaveri, Shanay: »>Inside< and >outside< a frame of historical and cultural referentiality?«, in: Pfeifer, Mario: *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue – A Critical Reader*, hg. von Susanne Gaensheimer und Bernd Reiss, MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main mit Goethe-Institut / Max Mueller Bhavan Mumbai und KOW, Leipzig 2013, S. 37–59, hier: S. 54–58. Siehe auch: Jhaveri, Shanay (Hg.): *Outsider. Films on India 1950–2005*, London / Mumbai 2010.

both fascinating and compelling.«⁷ Von einem konstanten »Durcharbeiten« der Bedingungen der transnationalen Situation und der damit verbundenen Frage der filmischen Produktion von (Nicht-)Wissen kann auch bei *A Formal Film* gesprochen werden. Bei Pfeifer findet diese Auseinandersetzung neben seinem Film auch im gleichnamigen Reader statt, der hauptsächlich Beiträge von indischen Wissenschaftler*innen, Kurator*innen und Künstler*innen versammelt, die sich auf Einladung des Regisseurs hin mit seiner Arbeit auseinandersetzen, sodass der Regisseur nachträglich auch den Diskurs über seinen Film selbst produzierte.⁸ Im Anschluss an Shanay Jhaveris Diskussion beider Projekte⁹, Malles und Pfeifers, ist zu fragen, welche Art von Wissen sie jeweils produzieren und wie dieses Wissen nicht nur abhängig von der Situierung der Filmemacher ist, sondern auch vom Filmmaterial, der Filmtechnologie und einer spezifischen beobachtenden Filmästhetik.

Nach einem Gang durch die formalen Aspekte von *A Formal Film*, seine Produktions- und Rezeptionsästhetik als ortsspezifische Multi-Kanal-Installation und als Film, der bei Dokumentarfilmfestivals¹⁰ gezeigt wurde sowie auf Vimeo¹¹ abrufbar ist, werde ich daher am Ende dieses Aufsatzes auf Malles Filme zurückkommen und eine weitere Situierung von Pfeifers künstlerisch-filmischer Forschung vornehmen, die die historischen, ökonomischen, politischen, technischen, ästhetischen und diskursiven Unterschiede zwischen beiden Projekten berücksichtigt. Daran knüpft sich die Frage, wie die formalen Entscheidungen in *A Formal Film* bzw. Pfeifers Entscheidung für einen Fokus auf das, was er als »formal« bezeichnet, zu bewerten ist, sowohl im Kontext künstlerischer Wissensproduktion als auch eines postfilmischen, reflexiven »beobachtenden Modus«¹², unter dem Bill Nichols etwa auch

7 Balsom, Erika: »Haunted by impossibility. Louis Malle's *Phantom India*«, in: Jhaveri 2010 (wie Anm. 6), S. 124-134, hier: S. 134.

8 Den Reader haben Mario Pfeifer und Markus Weissbeck 2012 im Rahmen einer weiteren Recherche in Mumbai und in Zusammenarbeit mit Kurnal Rawat und Anand Tharanay entwickelt. Wie der Film gliedert sich der Band in Prolog, Epilog und neun Beiträge. Neben Informationen zur Produktion und Gesprächen, die Pfeifer und Weissbeck mit Kollaborateur*innen geführt haben, versammelt der Band Essays von Shanay Jhaveri, Amira Gad, Kaushik Bhaumik, Suprio Bhattacharjee und Ranjit Hoskote. Die Reflexion der eigenen Arbeit legt die ästhetisch-technischen Verfahren offen und lädt zu einer kritischen Analyse ein, die den Status der Arbeit – produktions- und rezeptions-ästhetisch, epistemologisch und (geo-)politisch – auslotet. Pfeifer, Mario: *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue – A Critical Reader*, hg. von Susanne Gaensheimer und Bernd Reiss, MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main mit Goethe-Institut / Max Mueller Bhavan Mumbai und KOW, Leipzig 2013, S. 37-59.

9 Jhaveri 2013 (wie Anm. 6), hier: S. 44.

10 World Film Festival, Bangkok, 2012; Migrating Forms, New York, 2011; London International Documentary Film Festival, 2011.

11 *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue* (Regie: Mario Pfeifer, Indien / Deutschland 2010), Vimeo.com, URL: <https://vimeo.com/43449040> (letzter Zugriff: 15. August 2021).

12 Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington 1991, S. 38-44.

das *cinéma direct* fasste. Hierfür ziehe ich Erika Balsoms Überlegungen zu aktuellen beobachtenden Dokumentarfilmpraktiken heran,¹³ die für sie das Potenzial haben, »bessere Darstellungen der Welt«¹⁴ zu bergen. Die Bezugnahme auf Malles Filme ermöglicht hier eine Problematisierung sowohl von Pfeifers Film als auch eine Diskussion von Balsoms Argument.

Mario Pfeifer in Bombay

Anlass von Pfeifers Reise war die Einladung zur Zusammenarbeit mit den beiden Künstler*innen und Experimentalfilmer*innen Shai Heredia und Shumona Goel an deren Projekt, einer 16-mm-Filminstallation, für die Ausstellung *Being Singular Plural, Moving Images from India* (2010) im Guggenheim Berlin und New York:¹⁵

I got to know the city, the region and the people during these two months; I sort of exposed myself to all these situations without much of a clue and that was the way I experienced things. Through the collaboration with the two artists, I also had a good network of information and contacts, which in turn hooked me into very different parts of the city and put me in contact with very different people.¹⁶

Dabei fasste Pfeifer den Entschluss, seinen Aufenthalt zu verlängern und für ein eigenes Filmprojekt zu recherchieren. Da er über keinerlei (Vor-)Wissen über Mumbai – die Stadt, ihre Geschichte, ihre soziopolitische und ökonomische Verfasstheit – verfügte, unternahm er zunächst, ausgestattet mit einem Stadtplan, Streifzüge durch die Metropole und ihre Peripherie.¹⁷ Viele der Orte, die Pfeifer bei seinen Erkundungen aufsuchte, finden später als Schauplätze Eingang in seinen Film. Die Erfahrung des Nicht-Wissens und Nicht-Verstehens führte Pfeifer zu der Entscheidung, den Fokus auf Formales oder Formen zu legen:

This situation gave rise to the question of what one can interpret and understand per se and under what conditions. I am convinced that you understand something from the outset, irrespective of whether you speak the language or are able to read it or understand the actual context. In my case, the immediate experience initially had to do with a formal

13 Balsom, Erika: »To narrate or describe? Experimental documentary beyond docufiction«, in: Redrobe, Karen / Scheible, Jeff (Hg.): *Deep Mediations: Thinking Space in Cinema and Digital Cultures*, Minneapolis 2020, S. 180–196.

14 Haraway, Donna: »Situierendes Wissen. Die Wissensfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/M. 1995, S. 73–97, hier: S. 90. Helga Kelle übersetzt darin *descriptions* mit Darstellungen. Mein Beitrag übernimmt diese Übersetzung.

15 Gaensheimer, Susanne / Pfeifer, Mario: »In conversation (Frankfurt am Main, October 4, 2012)«, in: Pfeifer 2013 (wie Anm. 8), S. 62–95, hier: S. 62.

16 Ebd., S. 62.

17 »At first, it was an intuitive process and was initially really physical and sensual [...].« Ebd., S. 64.

investigation; paying attention to materials, objects, typography, architecture, sound ... essential experiences. On a secondary level, I worked with two research assistants, who both live and work in Bombay. I discussed and analysed these formal observations and experiences with them and relied on their knowledge and networks.¹⁸

Erst der Austausch mit dem Netzwerk aus Kollaborateur*innen, die zugleich als *native informants* lokales Wissen vermittelten, trug zu einer Multiplikation von Pfeifers Ideen bei, die wiederum Eingang in die Filmform fanden, seine episodische Struktur und seine Aufführungssituation als raumspezifische Mehr-Kanal-Installation in Galerien. Es ging darum, eine gewisse Unabgeschlossenheit zu kommunizieren und Offenheit zu suggerieren, die das Nicht-Wissen oder Nicht-Verstehen-Können reflektiert, ohne ein gesichertes Wissen zu behaupten:

A fundamental idea that I was trying to communicate with this strategy was that material represented is not to be seen as complete but instead shows only an aspect, part of a larger context that I saw myself as being unable to capture. [...] One would need to expose oneself to these situations to understand their complexity and all their repercussions – a film (or installation) cannot replace such an experience at all.¹⁹

Mumbai as »filmed space«: Filmische Wissensproduktion

Unter der Voraussetzung, dass die Erfahrung eines Films und einer ortsspezifischen Installation notwendig etwas anderes vermittelt als die Erfahrung eines Ereignisses, ist zu fragen, was passiert, wenn die Drehorte zu »filmed spaces«²⁰ werden, in denen die verschiedenen Formen filmischen Wissens zum Tragen kommen. Johannes Pause differenziert in Hinblick auf den »Wissensraum Film«

zwischen einem Wissen, das vom Film aufgenommen und direkt thematisiert wird (Wissen im Film), einem durch die filmische Technologie und Praxis überhaupt erst ermöglichten Wissen (Wissen durch Film) und jenem Wissen, das der Film von sich selbst, seiner eigenen gesellschaftlichen Bedeutung, seinen Traditionen und Funktionsweisen entwirft (Wissen über Film).²¹

18 Ebd., S. 72.

19 Ebd., S. 72f.

20 Jaikumar, Priya: *Where Histories Reside. India as Filmed Space*, Durham / London 2019.

21 Pause, Johannes: »Die epistemischen Motoren des Kinos«, in: Gradinari, Irina / Müller, Dorit / Pause, Johannes (Hg.): *Wissensraum Film*, Wiesbaden 2014, S. 13–35, hier: S. 22. Pause bezieht sich auf Sommer, Gudrun / Hediger, Vinzenz / Fahle, Oliver (Hg.): *Orte filmischen Wissens*, Marburg 2011.

Während Überlegungen zum filmischen Raum das Wissen des Films zuvor-derst in seiner Ästhetik verorten,²² scheint in Bezug auf *A Formal Film* eine Perspektive auf Mumbai als gefilmten Raum hilfreich, um die filmischen, ökonomischen, epistemischen, politischen, imaginierten Dimensionen nachzuvollziehen, die in der Produktion (nicht nur) Indiens durch Aufnahmen von konkreten Orten wirksam sind und die, wie Priya Jaikumar ausführt, in den Begegnungen von Raum und Film eine Historiografie entstehen lassen.²³

Auf der Grundlage von Recherchen, der Auswahl der Orte, Dinge, Handlungen und Menschen, und eines Drehplans stellte Pfeifer in Zusammenarbeit mit seinen Forschungs- und Regie- bzw. Produktionsassistent*innen Sujata Venkateswaran und Parul Wadhwa und dem Kameramann (und Filmemacher) Avijit Mukul Kishore²⁴ eine Crew von 25 Personen zusammen; besonders wichtig für die Realisierung war laut Pfeifer der Produktionsmanager Ganesh Mistry. An vier Drehtagen wurde das Material gefilmt, die Postproduktion fand in Berlin statt. Pfeifer war nicht nur für das Konzept verantwortlich, sondern auch für den Schnitt.

Die Filmfassung beginnt mit einer Episode beim Frisör, in der Gopal der Kopf rasiert und anschließend mit gelbem Pulver eingerieben wird. In Episode 2 geht Gopal in einem Vorort spazieren und trifft dort tamilische Migrant*innen, die ihm, nachdem er sie nach Wasser gefragt hat, von ihrer prekären Wohn- und Arbeitssituation erzählen, im Hintergrund sind Bauruinen zu sehen. Episode 3 spielt in einer Augenklinik; Nandani erkundigt sich nach den Möglichkeiten einer Lasik-Operation. Episode 4, die einzige ohne einen Bezug zu den Protagonist*innen, zeigt die Arbeit in einer Fabrik, in der Eisquader hergestellt werden. Die Episode ist deutlich von der Neugier nach dem Unbekannten getragen. Episode 5 zeigt Nandani auf dem Bett liegend, während ihre rechte Hand mit Henna bemalt wird. Episode 6 zeigt Fischer am frühen Morgen bei der Arbeit am Fluss, am Ende kommen sie mit ihrem Boot an dem am Ufer sitzenden Gopal vorbei und bieten ihm einen Job an. Episode 7 beginnt im Inneren eines Tempels vor einem Schrein, ein Zoom out führt hinaus zur Straße, auf der sich Nandani und Gopal vor einem Schmuckladen etwas aussuchen. Wie schon Episode 3 endet auch diese mit einem Gegenschuss, der die Fassaden auf der anderen Straßenseite zeigt. In Episode 8 ist zu hören, wie sich Gopal auf ein Telefonat vorbereitet und schließlich Nandani anruft, um sie zu einem Ausflug in den Nationalpark einzuladen,

22 Vgl. Pause, Johannes: »Die epistemischen Motoren des Kinos«, in: Gradi-nari / Müller / Pause 2014 (wie Anm. 21), S. 13-35; Fahle, Oliver: »Das Mate-rial des Films«, in: Sommer / Hediger / Fahle 2011 (wie Anm. 21), S. 293-306.

23 Jaikumar 2019 (wie Anm. 20), S. 15.

24 Zu Kishores Arbeit siehe das zweiteilige Gespräch mit ihm im Rahmen des Podcasts »Broadcast: interrupted« auf YouTube: **Broadcast: interrupted: EP#4 | Avijit Mukul Kishore: Documentaries, Film-archaeology, Indian Modernity | Part I**, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9o2FVCEohQ8>; **Broadcast: interrupted: EP#4 | Avijit Mukul Kishore : Documentaries, Film Archaeology, Indian Modernity | Part II**, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dxph4GEieNk>, 3.07.2021 (letzter Zugriff: 15. August 2021).

während die Kamera den Blick aus dem Fenster einer Wohnung einfängt. Episode 9 begleitet Nandani und Gopal bei ihrem Besuch im Nationalpark. Diese Episode endet mit einer romantischen Szene, in der die beiden einander ihre Liebe gestehen, und entfaltet damit endgültig die Fiktion. Der Epilog zeigt den Innenraum einer Autoriksha, in die eine Hijra zusteigt und anbietet, das Paar gegen Geld zu segnen. Die laute innerdiegetische Musik wird nach einem Zwischenhalt extradiegetisch und setzt sich während des einsetzenden Abspanns fort.²⁵

Aus dieser kurzen Synopsis geht noch wenig über den Film hervor. Pfeifer liefert keinen Kontext und keinen Kommentar, warum die einzelnen Orte zu Drehorten und welche seiner Erfahrungen zu Szenen wurden. Der Dialog (in Hindi, Marathi, Tamil, Englisch) wird nicht untertitelt, sondern es werden englische Zusammenfassungen der Situation eingeblendet. Aufgrund der Materialität und Farbtiefe bestand Pfeifer darauf, auf 35-mm-Filmmaterial zu drehen und den Film nachträglich auf HD zu übertragen.²⁶ Diese Entscheidung ist aber nicht nur eine ästhetische und technische, die die Einschreibungen in materielle Oberflächen im beobachtenden Modus betont, sondern dabei handelt es sich auch um eine Einschreibung in das Filmische selbst oder, genauer gesagt, in eine spezifische (westliche) Film- bzw. Kinogeschichte der Faszination mit »Indien« als Drehort und gefilmtem Raum.²⁷ Die Rückkehr zu 35-mm-Film lässt sich auch im zeitgenössischen Dokumentarfilm beobachten; hier deutet sie aus meiner Sicht auf die Faszination für poetische Bilder, lange Einstellungen und langsame Schwenks, natürliches Licht und natürlichen Sound hin. Denn Pfeifer grenzt sich zugleich von einer solchen Rückkehr zu Analogfilm ab, indem die Aufnahmen auf HD übertragen werden: Sein Film soll möglichst in voneinander unabhängigen Episoden auf im Raum verteilten Screens laufen und in unterschiedlichen Reihenfolgen ohne Anfang und Ende im Rahmen einer »flexiblen Installation«²⁸ aufgeführt und rezipiert werden.

Auch mit der Einführung der Fiktion und dem Verzicht auf Erklärungen nimmt Pfeifer eine Abgrenzung vor: einerseits vom »konventionellen Dokumentarfilm«²⁹, was ich als Bezugnahme auf die Theoretisierung des Dokumentarischen im Kunstfeld deuten würde.³⁰ Andererseits wird das ein- und beschreibende Vermögen der automatischen analogen Aufnahme

25 Hintergrundinformationen zu den einzelnen Episoden sind dem Reader zu entnehmen, vgl. Pfeifer 2013 (wie Anm. 8), S. 13–35.

26 Gaensheimer / Pfeifer 2013 (wie Anm. 15), S. 74.

27 Für einen Überblick über diese Geschichte vgl. Jhaveri 2010 (wie Anm. 6); Mulay, Vijaya: *From Rajahs and Yogis to Gandhi and Beyond. Images of India in International Films of the 20th Century*, London / Calcutta 2005.

28 Gad, Amira: »Blurring the boundaries. The underpinnings of Mario Pfeifer's flexible installation«, in: Pfeifer 2013 (wie Anm. 8), S. 134–155.

29 Gaensheimer / Pfeifer 2013 (wie Anm. 15), S. 78. Dies ist die übliche Abgrenzungsrhetorik im Kunstkontext. Vgl. Balsom 2020 (wie Anm. 13), S. 183.

30 Für eine Übersicht dieser Debatte vgl. Balsom 2020 (wie Anm. 13). Zum *documentary turn* im Kunstfeld vgl. Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Doku-*



Abb. 2: Mario Pfeifers Anwesenheit im Film, Screenshot von *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue*, D/IND 2010 [14:48].

(*lens-based capture*) der Kamera betont,³¹ die die situativen Ereignisse in den Stadtlandschaften aufzeichnet, indem die einzelnen Episoden jeweils als *single takes* aufgezeichnet wurden. So entsteht ein Eindruck des beobachtenden Modus, der versucht, die gefilmten Orte, Situationen und Ereignisse weder zu erklären noch zu deuten, sondern *eine* Perspektive auf diese anzubieten. Es geht weniger um eine Problematisierung der Lücke bzw. dem von Rey Chow beschriebenen Nicht-Verhältnis zwischen *foreign observer* und *native informant*,³² vielmehr geht Pfeifer davon aus, dass alles für alle zugänglich und gleich ist.³³ Diese Auffassung findet sich auch in einer Filmszene: Der Screenshot (Abb. 2) zeigt, wie Nandani nach ihrem Besuch der Augenklinik wieder auf die Straße tritt, während ein Passant vorbeigeht und links im Bild Mario Pfeifer rauchend und auf einer kleinen Mauer sitzend in die Kamera blickt:

It is as if Pfeifer, whose appearance is scripted and mannered, is very much within the place he is depicting, observing the fiction he has set in motion from the inside, as well as from the outside. An act of acknowledgement by the filmmaker of his own decision to explore, formally, in no uncertain terms, a staged interplay of the overlap of documentary and fiction.³⁴

Deutlich wird hier, dass es sich um eine Problematisierung klarer Grenzziehungen handelt, sowohl zwischen »Outsider« und »Insider« als auch zwischen Dokumentarischem und Fiktionalem. Allerdings macht Pfeifer mit der Entscheidung für die Fokussierung auf Formales trotz vielfältiger Brechungen und Reflexionen den beobachtenden Modus zum zentralen Mittel

mentarismen im Kunstfeld, Wien 2005; Hohenberger, Eva / Mundt, Katrin (Hg.): *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*, Berlin 2016.

31 Vgl. Balsom 2020 (wie Anm. 13), S. 187–189.

32 Vgl. Chow 2014 (wie Anm. 4), hier: S. 17.

33 Sengupta, Shuddabrata / Hirsch, Nikolaus / Pfeifer, Mario: »In conversation [New York, September 30, 2012]«, in: Pfeifer 2013 (wie Anm. 8), S. 182–215, hier: S. 208.

34 Jhaveri 2013 (wie Anm. 6), S. 50.

der Wissensproduktion über (spezifische Orte und Situationen in) Mumbai, die der Film ausgehend vom anfänglichen Nicht-Wissen und Nicht-Verstehen-Können als grundlegend unabgeschlossen und verteilt reflektiert.³⁵

Erklärtes Anliegen Pfeifers war es, etwas für einen begrenzten Zeitraum visuell zu untersuchen und dabei Prozesse und Bewegungen innerhalb eines Environments aufzuzeichnen, um sie zur Diskussion zu stellen.³⁶ Gleichwohl konzipierte Pfeifer seinen Film (im Unterschied zu Malle) für ein lokales Publikum,³⁷ auch wenn die ersten Aufführungen / Ausstellungen nicht in Mumbai bzw. Indien stattfanden, sondern in Deutschland und auf internationalen Festivals. Es sollte kein Mehrwissen behauptet, sondern ermöglicht werden, mit dem Fokus auf Formen und Formales etwas Spezifisches in den gefilmten Situationen zu erkennen, ohne es notwendigerweise zu verstehen:

[...] it raises the question of who exactly relates to what one can actually represent anyway and, once again, for whom? I was aware that it is pretty well impossible to represent Bombay as a city and it was not really my intention to do so. [...] In terms of content I wanted to be very accurate in how I formulated these studies, or representations. I also wanted to articulate them in as open a way as possible, since the complexity of the situation depicted would otherwise be more severely limited by me, and because the situation was alien to me up to that point – and to some extent still is – which, in turn, is tied up with the cultural history of these places and the region.³⁸

Die Beteiligung der Zuschauer*innen an der Wissensproduktion

Sein eigenes begrenztes Wissen reflektierend, wollte Pfeifer dem unterschiedlichen Vor-Wissen der Zuschauer*innen mit der Entscheidung für eine Mehr-Kanal-Installation Rechnung tragen, die den Ausstellungsraum jeweils einbezieht. Wie die Installationsansichten (Abb. 3 und 4) der Ausstellung im MMK – Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main (2012) zeigen, gehen hier der Film, seine Installation, die architektonischen und historischen Gegebenheiten des Museums und die Umwelt, die durch die Fenster

35 Zum dokumentarischen Nicht-Wissen vgl. Fahle, Oliver: »Das dokumentarische Nicht-Wissen. Zu Philip Scheffners Filmen«, in: Gradinari / Müller / Pause 2014 (wie Anm. 21), S. 155–168.

36 Gaensheimer / Pfeifer 2013 (wie Anm. 15), S. 66 u. 72.

37 Vgl. Pfeifers Antwort auf die Frage nach der Adressierung des Films im Mitschnitt des Künstlergesprächs mit Radhika Subramanian. Artists space: 1-800-SUC-CESS: »Cross Cultural Labor and Representation. Mario Pfeifer and Radhika Subramanian with a screening of Ashim Ahluwalia's John & Jane (2005)«, Thursday, April 11, 7pm, 14.09.2013, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gFxlN5VXi1Q&t=3109s> (letzter Zugriff: 15. August 2021).

38 Gaensheimer / Pfeifer 2013 (wie Anm. 15), S. 76. Die im Reader versammelten Essays können als Reaktionen auf individuelle Sichtungen des Films verstanden werden: Pfeifer schickte den Autor*innen mit der Einladung einen Link zum Film und bat um einen Dialog mit seinem Film, von ihm als kollaborative Wissensproduktion verstanden. Vgl. Gespräch mit Radhika Subramanian (wie Anm. 37); Gaensheimer / Pfeifer 2013 (wie Anm. 15), S. 78.



Abb. 3, 4: Mario Pfeifer: *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue*, D/IND 2010, Installationsansichten, MMK – Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, 2012. Quelle: <https://www.mariopfeifer.org/installations>.

in Beziehung zur Ausstellung tritt, eine räumliche Verbindung ein, die die im Film aufgeworfenen Fragen nach Urbanität und Architektur in einen anderen lokal spezifischen Kontext überführen. Die Zuschauer*innen sind dazu angehalten, auf jeweils verortete, wenngleich verteilte und zerstreute Weise³⁹ mit der Arbeit (und untereinander) in Dialog zu treten und sich damit an der Wissensproduktion zu beteiligen.⁴⁰ Dies wird begünstigt durch die Form der Installation, die die Episoden zwar nicht auf neun, aber doch auf mehreren (vier) Leinwänden zeigt und damit der Rezeptionshaltung in Ausstellungen

39 Steyerl, Hito: »Is a museum a factory«, in: *e-flux journal* #7, Juni / August 2009, URL: <https://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/> (letzter Zugriff: 19. August 2021).

40 In ihrer Studie *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* erinnert Erika Balsom daran, dass die Frage der Filmpräsentation innerhalb von Ausstellungsräumen auf zweierlei Weise verstanden werden sollte. Zum einen ist das Ausstellen eine Anknüpfung an die (nicht mehr so) neuen Formen der Aufführung, zum anderen ist das Verb »to exhibit« etymologisch auf das lateinische »exhibere« (darstellen, darbieten, wahrnehmbar machen) zurückzuführen und insofern bereits ein Hinweis darauf, dass ausgestellte Filmarbeiten zur betrachten- den Untersuchung einladen. Balsom, Erika: *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam 2013, S. 13.

Rechnung trägt, dass zeitbasierte Arbeiten häufig auf geringe Aufmerksamkeitsspannen treffen. Die kürzeren Episoden laden dazu ein, sich wenigstens ein(ig)e ganz anzusehen. Die einzelnen Teile werden durch die (Blickachsen in der) Ausstellung zusammengehalten, auch wenn es weder notwendig ist, alle von Anfang bis Ende zu sehen, noch relevant, wo der Film beginnt und endet. Das entspricht dem Prinzip des Loops, der eine eher mäandernde, nicht-teleologische Struktur einführt und dabei mit der Bewegung der Zuschauer*innen durch den Ausstellungsraum korrespondiert.⁴¹ Zugleich entsteht durch die (meist) unvollständige »Arbeit« der Zuschauer*innen – »actively montaging, zapping, combining fragments – effectively co-curating the show« – ein multifokaler Raum.⁴²

Zur Genealogie transkultureller Filme im beobachtenden Modus

In Anschluss an meine Untersuchung von Pfeifers Film und der Installation *A Formal Film* im Hinblick auf produktions-, film- und rezeptionsästhetische Aspekte soll nun mit Blick auf Louis Malles Zugang zum *cinéma direct* in *L'Inde Fantôme* und *Calcutta* sowie auf die zeitgenössische Auseinandersetzung mit diesem Ansatz eine Problematisierung aktueller im beobachtenden Modus produzierter (Dokumentar-)Filme erfolgen. Durch die Inklusion von Malles Filmen in die Ausstellung stellt Pfeifer seine Arbeit unmissverständlich in eine Genealogie mit diesen und grenzt sich zugleich davon ab:

My episodes are – from a particular point of view – exclusively concerned with excerpts of everyday situations in different parts of the city and yet they still tell us something about the region and culture per se, which cannot, however, be represented in its overall complexity. This distinguishes my way of thinking and my project for example, from Louis Malle's *L'Inde Fantôme* (1968 [sic]) and the cultural and critical developments that historically separate these two projects and approaches. The project's title reflects this somehow.⁴³

Dabei übersieht Pfeifer meiner Ansicht nach einige Parallelen, die sich zwischen seinem und Malles Filmen ziehen lassen. Zuvorderst ist dies sicherlich die episodische Struktur, die beide Arbeiten auszeichnet, bei Malle gebunden an die Wichtigkeit des Fernsehens für Praktiken des *cinéma direct* mit seinen durch Einführung leichter Kameras und Direktton veränderten Produktionsbedingungen. Zweitens steht zu Beginn von Pfeifers und Malles Filmen das Anliegen, etwas zeigen oder bezeugen zu wollen, ohne es zu verstehen. Während Malle sich dafür entscheidet, die Unmöglichkeit des Verstehens zu bezeugen, wählt Pfeifer ein Vorgehen, das einen Vorschlag zum immer begrenzten und unabgeschlossenen Verstehen macht, nicht nur durch

41 Vgl. Alter, Nora: *The Essay Film after Fact and Fiction*, New York 2018, S. 292 und S. 300.

42 Steyerl 2009 (wie Anm. 39).

43 Gaensheimer / Pfeifer 2013 (wie Anm. 15), S. 80.

seine selbstreflexiven Äußerungen im Reader, sondern auch durch die Adressierung eines lokalen Publikums und die Form der Installation. Man könnte sagen, dass der Unterschied zwischen Malle und Pfeifer darin besteht, dass Malles Filme seine Recherche *sind*, während Pfeifer – und hier wird das Formale greifbar – seinen (fiktionalen) Film auf seiner Recherche *basiert*. Eine Gemeinsamkeit der Vorgehensweisen besteht jedoch in der Suche nach einem Ordnungsprinzip, um all das, was nicht (unmittelbar) zu verstehen ist, weil das (Vor-)Wissen fehlt, filmisch zu sortieren. Um mit dieser Frage umzugehen, wählen sie nicht unähnliche Mittel der Organisation des Materials, auch wenn der Arbeitsprozess jeweils ein anderer war. Pfeifer erläutert seinen Fokus auf Formales mit Verweis auf sein Interesse an bestimmten Formen – besonders die Eisquader, die ihm bei seinen Wanderungen durch die Stadt immer wieder begegneten, ebenso wie bestimmte Ornamente in Gebäuden, wie die Hexagramme, die er erst durch Gespräche und Recherchen als hinduistische Symbole erkannte.⁴⁴ Während dieser Teil von Pfeifers Forschung dem Dreh vorausging, entstand Malles Entscheidung für wiederkehrende Formen als Gestaltungsprinzip erst im Schneiderraum:

The series groups together objects under a particular heading but insists on their subtle differences from one another: What might appear as a gratuity of shots where fewer would suffice is in fact a formal strategy central to Malle's attempt to grapple with the ethics of image production. By using series of faces, gestures and objects, Malle engages in what Oudart calls a »syntagmatic paralysis«, more clearly described as a refusal to posit a definitive meaning in favour of the ambiguity of the event. As Malle states in the voice-over, »We're not filming to defend an idea or demonstrate one.«⁴⁵

Wie in dem Zitat deutlich wird, zielt auch Malles Vorgehensweise auf die Verweigerung einer definitiven Bedeutung oder Lesbarkeit eines Ereignisses. Der angesprochene konstante Voice-over-Kommentar in Malles Filmen ließe sich leicht als autoritatives, didaktisches Mittel deuten, mit dem Informationen über das Gezeigte oder Dargestellte vermittelt werden; gleichwohl dient er im Anschluss an zeitgenössische kritische anthropologische Theoriebildungen vor allem der Reflexion der Eigenschaften des Mediums, des Filmens im beobachtenden Modus und seiner eigenen Position als Filmemacher. Diese (selbst-)befragende Auseinandersetzung mit der Praxis des Filmens wie mit dem Gefilmten wird nicht nur von der kolonialen Verstrickung des Kinos und seiner epistemologischen Funktion heimgesucht, wie Balsom in ihrer Lektüre von *L'Inde Fantôme* nahelegt,⁴⁶ sondern ringt auch fortwährend darum, das eigene Sehen (mit der Kamera) zu problematisieren. Denn Malle weiß oder vielmehr erfährt während des Drehs, dass sich die »ethnocentric structures of

44 Pfeifer 2013 (wie Anm. 8), S. 27.

45 Balsom 2010 (wie Anm. 7), S. 128f.

46 Ebd., S. 127.

looking« unweigerlich wieder-einschreiben (*re-inscribe*).⁴⁷ Beim Filmen machte Malle die Erfahrung, dass die profilmische Realität selbst von Erinnerungen und Träumen überlagert wird, ein konstantes Ringen zwischen Imagination und Wirklichkeit. *L'Inde Fantôme* ist nicht nur eine Serie über Malle selbst und über Indien, sondern auch eine Reflexion der filmischen Hervorbringung der Welt mit den Mitteln des *direct*.

Nicht zufällig betont Malle im Interview mit einer indischen Tageszeitung, nachdem es nach der Ausstrahlung seiner Filme durch die BBC zu Protesten und zur zeitweisen Schließung des BBC-Büros in Delhi gekommen war:⁴⁸ »All anyone's going to learn is how little I know about India.«⁴⁹ Auch wenn diese Äußerung leicht als Rhetorik im Kontext des zeitgenössischen Dokumentarfilmdiskurses entziffert werden kann, ermöglicht sie doch eine Einordnung von Pfeifers Äußerungen über seinen Film und die Multiplikation des Wissens durch und in Netzwerken der Kollaboration (von denen auch Malles Filmproduktion geprägt war) sowohl bei der Produktion als auch der Rezeption. Denn sie lösen das Problem nicht, das darin besteht, dass es sich bei dem transkulturellen filmischen Setting um ein asymmetrisches Verhältnis handelt, auch wenn Pfeifer dies stets reflektiert und das heutige Mumbai nicht nur durch die von ihm mit der Liebesszene aufgerufene lokale Filmindustrie und ihre Konventionen (»Bollywood«) als »filmed space« global zirkuliert.

Abschließend möchte ich die Entscheidung für 35-mm-Film und die Hinwendung zur Fiktion problematisieren und damit nicht nur Pfeifers Arbeit, sondern auch Balsoms wichtige Überlegungen zum beobachtenden Modus im gegenwärtigen Dokumentarfilm: Balsom schlägt trotz der insbesondere im Kunstfeld anhaltenden Kritik⁵⁰ an beobachtenden Dokumentarfilmen vor, zu untersuchen »what can be salvaged in those observational strategies«⁵¹ und das filmische Vermögen der durch die Aufnahme produzierten Darstellung (*description*) zu rehabilitieren. Hierfür schließt sie an den Aufruf von Sharon Marcus, Heather Love und Marcus Best zu »better descriptions« an, die das beschriebene Objekt anerkennen: »Such acts of mimetic description [...] can be creative, illuminating practice that produce forms, data, and insights keyed to the liveliness of worlds and works.«⁵² Balsom überträgt diese Überlegungen auf das Medium des Films und argumentiert:

47 Ebd., S. 127.

48 Vgl. Malik, Anita: *India Watching. The Media Game*, New Delhi 1979.

49 Brandon, Ruth: »Making a documentary film in India, Louis Malle talks to Ruth Brandon«, in: *The Statesman*, 23. August 1970.

50 »Art's infatuation with documentary is equally a critique of documentary, or at least of a certain kind of documentary. Lionizing fictionalization and imagination, the theorization of documentary in contemporary art relies on an implicit denigration of the observational mode, which accords primacy to the mechanical operation of the lens-based capture of physical reality.« Balsom 2020 (wie Anm. 13), S. 181.

51 Ebd., S. 186.

52 Marcus, Sharon / Love, Heather / Best, Stephen: »Building a better description«, in: *Representations*, Nr. 135, 2016, S. 1-21, hier: S. 14.

The inscriptions of lens-based capture can offer thick descriptions of the surfaces of the world around us, precisely at a time when reality has supposedly collapsed, and precisely at a time when computer-generated images with little to no grounding in profilmic reality proliferate.⁵³

Sie fasst dies in Affinität zu Siegfried Kracauers Idee der filmischen Errettung der äußeren Wirklichkeit in seiner *Theorie des Films* (1985/1960) als eine reparative Bewegung, die die oberflächliche Verbindung zwischen Welt und Aufnahme wiederherstellt. Dabei gehe es nicht um Interpretation, sondern um Landschaft als Oberfläche oder Einschreibefläche, die durch die Interaktion von Filmemacher*innen, Landschaft und Kamera Bilder als Darstellungen (*descriptions*) hervorbringen. Ausgehend von der Beweiskraft der Bilder und der Kontingenz der automatischen Aufzeichnung, verbindet Balsom mit einer situierten Beobachtung die Möglichkeit einer »noninstrumental encounter with the alterity of the world we inhabit together«.⁵⁴ Während Balsom hier auf die Bilder als Darstellungen abhebt, machen Marcus, Love und Best deutlich, dass Darstellung nicht nur Verbindungen stiftet, sondern zugleich Verstrickungen herstellt und zeigt: »Description connects us to others – to those described, to the makers of what we describe, to other describers.«⁵⁵ So möchte ich Balsoms Gefüge aus Filmemacher*innen, Kamera und Landschaft noch, wie von Ulrike Bergermann und Rey Chow vorgeschlagen, die (rassifizierten und vergeschlechtlichten) Menschen vor der Kamera und die Geschichte spezifischer Dokumentarfilmpraktiken hinzufügen, um deren Zusammenwirken als Kontaktzonen⁵⁶ (und die durch diese produzierten Trennungen, die in Haraways Betonung einer geteilten Welt enthalten sind) zu untersuchen.⁵⁷

Blickt man in die Geschichte des beobachtenden Modus scheint Louis Comolli Beobachtung, dass mit dem *cinéma direct* der Dokumentarfilm in Erscheinung tritt, während sich gleichzeitig die Grenze zur Fiktion verflüssigt, für die hier geführte Diskussion bedeutsam.⁵⁸ Comolli beginnt seinen 1969 in zwei Teilen in den *Cahiers du Cinéma* veröffentlichten Aufsatz »Der Umweg über das *direct*«⁵⁹ mit der Beobachtung, dass das *cinéma direct* »das

53 Balsom 2020 (wie Anm. 13), S. 187.

54 Ebd., S. 193.

55 Marcus / Love / Best 2016 (wie Anm. 52), S. 14.

56 Pratt, Mary Louise: »Arts of the contact zone«, in: *Profession*, 1991, S. 33–40.

57 Bergermann, Ulrike / Chow, Rey: »Practice is a screen. Minor assemblages of gender, race, and global media«, in: Bergermann, Ulrike / Dommann, Monika / Schüttpelz, Erhard et al. (Hg.): *Connect and Divide. The Practice Turn in Media Studies*, Zürich / Berlin 2021, S. 227–236.

58 Vgl. Fahle, Oliver: *Theorien des Dokumentarfilms zur Einführung*, Hamburg 2020, S. 82.

59 Comolli, Louis: »Der Umweg über das *direct*«, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 2012, S. 218–239.

Fiktionale ebenso umfassen wie von ihm miteinbezogen werden kann, wenn es ebenso Instrument der Narration wie deren Effekt sein kann«⁶⁰. Wichtiger noch ist für Comolli, dass das *cinéma direct* aufgrund der neuen technischen Möglichkeiten der Handkamera und des Direkttons eine Revolution und zugleich eine Verunsicherung der repräsentationalen Logik des Films darstelle: »Das *cinéma direct* erlaubt es nicht, dieselben Dinge wie das nicht-*direct* besser oder neu zu filmen: es erlaubt *andere Dinge* zu filmen, es eröffnet dem Kino einen neuen Horizont und verändert sein Objekt und damit seine Funktion und sein Wesen.«⁶¹ Allerdings, so Comollis zentrale Beobachtung, führt dies nicht zu größerem Realismus:

Es scheint, dass im *cinéma direct* die einfache Tatsache des Filmens von ›realen‹ Ereignissen nicht automatisch den Eindruck von ›Realismus‹ produziert, sondern daß im Gegenteil alle ästhetischen Verfahren (die mehr oder weniger derealisierend wirken, weil sie das filmische Material lenken) das ganze Spiel der Manipulation, den Eindruck des ›reinen‹ Dokuments erzeugen – nämlich fortan als Wirkung und Macht des Künstlichen.⁶²

Dieser »Fiktionseindruck (*effet de fiction*)«⁶³ entsteht durch die erkennbaren, sich wiederholenden Eingriffe der filmischen Mittel. Daher geht es beim *direct* weniger um die Beziehung zur Welt, als vielmehr um die »gegenseitige Veränderung von Welt und Film«⁶⁴:

Es gibt keine ›vor-filmische Welt‹ (ob sie rekonstruiert oder ›echt‹ ist, tut dabei nichts zur Sache), vor der sich der Kinoapparat aufbauen würde und aus der er den Film bezöge; vielmehr gibt es ausschließlich eine filmische Welt, die durch den Film und im Film, die simultan und gemeinsam mit der Herstellung des Films erzeugt wird.⁶⁵

Während Malle nicht nur im Kommentar, sondern auch in Interviews auf die Nähe seiner Filme zur Fiktion verweist, nutzt Pfeifer die Fiktion im Sinne einer Distanzierung von bestimmten »konventionellen« Auffassungen des Dokumentarfilms als Mittel, um mit der Frage des Nicht-Wissens und seiner filmischen Problematisierung umzugehen.⁶⁶ Ich gehe hier deshalb so ausführlich auf Comolli ein, weil sowohl Pfeifer als auch Balsom in ihren

60 Vgl. ebd., S. 218.

61 Ebd., S. 225 (H.i.O.).

62 Ebd., S. 229.

63 Ebd., S. 220.

64 Ebd., S. 231.

65 Ebd., S. 233.

66 Jhaveri weist richtigerweise auf die Nähe von Pfeifers Film zu Roberto Rossellinis Filmexperiment *India Matri Bhumi* (Roberto Rossellini, I/F/IND 1959) hin, in dem dieser explizit das Anliegen einer filmischen Forschung mit den Mitteln der Fiktion verfolgt. Vgl. Jhaveri 2013 (wie Anm. 6), S. 50–52.

Überlegungen die Geschichte des *direct* und damit den Fiktionseindruck der direkten bzw. beobachtenden Bilder außer Acht lassen.

Balsom gewinnt ihre Bezugnahme auf Haraways Konzept des situierten Wissens aus der sprachlichen Nähe von Einschreibungen (*inscriptions*) und Beschreibungen (*descriptions*). Was sie dabei aber außer Acht lässt, ist, dass Haraway, die den Begriff anhand einer Auseinandersetzung mit natur- bzw. technowissenschaftlicher Wissensproduktion entwickelt, sich weniger für den Unterschied zwischen Fiktionalem und Faktualem interessiert, sondern stattdessen »die Unterschiede zwischen Geschichten, ihren Regeln, Narrativen, Genealogien und materiellen und institutionellen Entstehungsbedingungen« in den Blick rückt.⁶⁷ Dies ist mit dem Anliegen verbunden, eine neue »Sichtweise zu generieren« und »neue Formen des Erzählens und Schreibens von Geschichten« hervorzubringen.⁶⁸ Es geht bei Haraway also um Wissens- als Bedeutungsproduktion, und vor diesem Hintergrund um die Frage der Darstellung. Balsom scheint hingegen mit ihrem Verständnis der automatischen Einschreibungen als Darstellungen oder gar »bessere Darstellungen« diese nicht nur aus der für Haraway notwendigen Erzählung herauszulösen, sondern auch die Genealogie der beobachtenden Dokumentarfilmpraxis und damit ihre an Malles Filmen vorgenommene Problematisierung der ethnografischen Strukturen des Sehens aus dem Blick zu verlieren. Haraways »Fokussierung der Erkenntnisproduktion von guten Geschichten und die Frage der Darstellung« zielt aber, wie Astrid Deuber-Mankowsky in einem Aufsatz zu Haraways Konzept des situierten Wissens betont, auf eine »Politik engagierter, verantwortlicher Positionierung« und damit auf »bessere Darstellungen der Welt, d. h. Wissenschaft«.⁶⁹

Für Pfeifer scheint eine andere Konstellation relevant: 35-mm-Film ermöglicht nicht nur eine Abgrenzung von gegenwärtigen digitalen (wie er es nennt »konventionellen«) dokumentarischen Praktiken, sondern auch von den historischen 16-mm-Filmpraktiken des beobachtenden Modus, die aufgrund der leichten, handlichen Kameras erstmals ein intuitives Aufzeichnen erlaubten. Die Entscheidung für 35-mm-Material korrespondiert mit Pfeifers Vorgehensweise, auf Basis seiner Erfahrungen einen Drehplan zu entwickeln, der dann in vier Tagen umgesetzt wurde. Zugleich verbindet sich die Entscheidung für 35-mm-Material mit der Einführung der Fiktion – ohne dass Pfeifer sich der fikionalisierenden Tendenz des beobachtenden Modus bewusst ist. Was aber in den Blick gerät, ist, dass Pfeifer mit seiner künstlerisch-filmischen Forschung versucht, eine neue Geschichte und damit eine neue Sichtweise hervorzubringen, gerade weil er um die Genealogie seines Projekts weiß.

67 Deuber-Mankowsky, Astrid: »Diffraktion statt Reflexion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Bd. 1, Nr. 4, 2011, S. 83–91, hier: S. 88.

68 Ebd., S. 83 (H.i.O.).

69 Ebd., S. 89.

Die Frage, die bleibt und die auch mit Haraways nachdrücklicher Aufforderung, »bessere Darstellungen der Welt« zu schaffen, verbunden ist, ist die der Verantwortung bzw. Positionierung in der Wissensproduktion. Der Vergleich von *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue* mit *L'Inde Fantôme* zeigt, dass beide Regisseure, eingebunden in je zeitgenössische Auseinandersetzungen versuchen, einen Umgang mit den aus ihren Filmprojekten erwachsenden Problematiken zu finden, in dem sie die Fallstricke je unterschiedlich und historisch und technisch spezifisch durcharbeiten. Ist bei Malle die radikale Selbstreflexion der dominante Modus der filmischen Forschung (auch wenn er sowohl in Indien als auch in Frankreich in enger Auseinandersetzung mit indischen Intellektuellen und Künstler*innen stand), ist es bei Pfeifer die Verortung in als offen begriffenen, transnationalen Netzwerken, in denen die künstlerische Forschung realisiert wird – bei beiden motiviert von der Begrenztheit des Wissens oder Verstehen-Könnens, das das transnationale Setting bedingt. Aber ob dies schon Verantwortung bzw. Positionierung in Haraways Sinn ist? Mein Anliegen war, durch den historischen Vergleich beiden Problematisierungen eine weitere zur Seite zu stellen, und so daran zu erinnern, dass die jeweilige Situierung stets alte, aber auch neue blinde Flecken (Nicht-Wissen) (re-)produziert.