

4. Methodisches Vorgehen

Ausgehend von den in Kapitel 3 beschriebenen theoretischen Überlegungen wird im Folgenden dargelegt, wie die ausgewählten indigenen Dokumentarfilme hinsichtlich ihrer Darstellung und Vermittlung territorialer Konflikte zu analysieren sind, sodass anhand der Analyseergebnisse Aussagen über etwaige Gegenentwürfe zur diskursiven Konstruktion des Territoriums durch westlich-modern geprägte Institutionen getroffen werden können. Indigener Film wird somit als diskursiver Ort verstanden, an dem die Kontrolle über Land und Ressourcen im Prozess der Territorialisierung ebenso verhandelt wird wie die Unterdrückung und Enteignung im Zuge (neo-)kolonialer Projekte, wie Fragen der Selbstidentifikation und Anerkennung, Vorstellungen von Indigenität, Wissensordnungen sowie letztlich auch Mensch-Umwelt-Beziehungen (Wilson & Stewart, 2008).

Hinsichtlich der Gattungszugehörigkeit der Filme sind bei der Analyse die spezifisch dokumentarfilmischen Strategien in ihrer Funktion zur Artikulation eines Arguments über die filmische Realität in den Blick zu nehmen, um deren filmisches Argument und politische Absicht zu identifizieren. Bei der Dokumentarfilmanalyse steht in erster Linie die Rekonstruktion der Argumentationslinie im Vordergrund. Es ist das Organisationsprinzip zu untersuchen, das die Gesamtperspektive ebenso wie die Argumentation bestimmt, bzw. wie dies in den einzelnen Gestaltungsebenen verwirklicht wird – sowohl in der rhetorischen Strukturierung des Themas als auch in Bezug auf die filmtechnische Umsetzung (Kuchenbuch, 2005). Folglich sind in der Analyse die spezifischen Aspekte des Dokumentarischen, wie unter 2.1 beschrieben, relevant, etwa die unterschiedlichen Gestaltungsmodi nach Nichols (1991; 2017), sein Konzept der *voice*, das Zusammenwirken der Bild- und Tonebene zur Vermittlung einer Perspektive auf das Gezeigte und die dabei genutzten Bezugsebenen sowie spezifische Authentisierungssignale zur Generierung von Glaubwürdigkeit.

Um die Filme speziell in ihrem thematischen Zuschnitt auf territoriale Konflikte zu analysieren, richtet sich der Fokus insbesondere auf die filmische Raumkonstruktion. Wie in Kapitel 3 dargelegt, sind bei derartigen Konflikten der Begriff des Territoriums und die damit verbundenen Vorstellungen von Mensch-Umwelt-Beziehungen, Natur/Kultur-Grenzbeziehungen und Ähnliches zentral. Dies wird in

politischen Bewegungen Indigener bereits seit einigen Jahrzehnten kritisch thematisiert. Das Territorium als Sonderform des Raums wird in der vorliegenden Arbeit als performativ hervorgebrachter Raum betrachtet. Demnach bedarf es steter Wiederholung und kann Veränderungen unterliegen. Forderungen Indigener beziehen sich in Konflikten mit staatlichen Institutionen häufig auf eine Verschiebung in der Konstitution eines Territoriums. Von Karl Offen (2003) werden diese Forderungen in Abgrenzung zu *land claims* als *territorial claims* bezeichnet. Sie sollen die hegemoniale Position des Nationalstaates infrage stellen und indigene Territorialitätskonzepte – und damit auch Ansprüche auf die Konstitution eines Territoriums – geltend machen. Daraus ergeben sich Fragen wie: Wie repräsentieren, verhandeln bzw. konstruieren Filme konkrete Räume? Wie bringen sie in diesem Aushandlungsprozess neue Räumlichkeiten oder auch neue Wissensordnungen hervor, die auch die Wahrnehmung räumlicher Zusammenhänge bzw. grundsätzlich die Praktiken der Aneignung verändern können (vgl. Müller & Scholz, 2012)? Damit verbunden sind stets auch Strategien zur Legitimierung der jeweilig präsentierten Perspektive.

Wie in Kapitel 3.2 beschrieben sind diese Konflikte als ontologische Konflikte zu begreifen, in denen nicht nur die sozialökologische Dimension relevant ist, sondern auch Natur/Kultur-Grenzziehungen, die mitunter die Mensch-Umwelt-Beziehung bzw. -Interaktion beeinflussen. Unterschiedliche Formen von Territorialität – als Strategie, sich räumlich zu organisieren und Raum Bedeutung einzuschreiben – können unterschiedliche ontologische Vorstellungen mit sich bringen. Insofern ist im Zuge der übergeordneten Fragestellung nach der filmischen Vermittlung von territorialen Konflikten auch danach zu fragen, wie diese Dimensionen ineinandergreifen bzw. inwiefern die Filme eine Diskussion über etablierte westlich-modern geprägte Vorstellungen von Natur, Ressourcen und grundsätzlich Mensch-Umwelt-Beziehungen anstoßen können. Dementsprechend gilt es zu analysieren, wie bzw. ob die Filme ein Bewusstsein für ökologische Aspekte vermitteln oder ontologische Unterschiede in Bezug auf die Beschreibung von Mensch-Umwelt-Beziehungen einführen und wie dies filmisch umgesetzt wird.

Zusammenfassend stehen also die spezifischen Strategien, Motive und Narrative zur Visualisierung der Konfliktsituationen im Fokus der Untersuchung. Dabei geht es in erster Linie um die filmische Raumkonstruktion als auch die Untersuchung aus einer ökokritischen Perspektive, um die Konfliktverhandlung in allen relevant erscheinenden Dimensionen, wie sie in Kapitel 3 dargelegt wurden, zu erfassen. Als methodischer Zugang zur Analyse werden die spezifisch filmischen Möglichkeiten und Strategien zur Hervorbringung eines Raums näher betrachtet und in Verbindung mit den theoretischen Überlegungen zur performativen Herstellung eines Territoriums gebracht. Einen zweiten Zugang bilden zentrale Fragestellungen des *ecocriticism*, um aufbauend auf den Erkenntnissen der Raumanalyse die Mensch-Umwelt-Beziehungen und dabei eingeführte etwaige ontologische

Unterschiede zu berücksichtigen. Im Folgenden werden die Analysemethoden zur Untersuchung der dokumentarfilmischen Verhandlung von territorialen Konflikten näher dargelegt.

4.1 Filmische Topografie

Jeder Film konstruiert analog zu einem Roman einen künstlerischen Raum, der sich, so Regine Prange, »als Durchdringung des physischen, lebensweltlichen Raumes und seiner Erfahrung, aber auch durch seine Distanzierung von diesem bestimmt« (2012, S. 12). Der filmische Raum ist daher immer ein konstruierter. Es handelt sich nicht um ein Abbild der Wirklichkeit, vielmehr formt der Film die Informationen, die er vermittelt. Es handelt sich also um einen medial vermittelten Raum. Medien – in ihrer weitesten Definition als Vermittler – fungieren nicht als neutrale Überträger von Informationen, sondern geben dem zu übertragenden Inhalt eine Form und beeinflussen diesen damit (Enzensberger, 1970/1997). Die Abkehr von der Vorstellung, Film bilde die Wirklichkeit ab, bilde also reale Räume ab, ist der Ausgangspunkt von Überlegungen zu filmischer Raumkonstruktion, die den Status des Films als Kunst begründen (Prange, 2012). An den Raumkonzeptionen bzw. der räumlichen Organisation in einem Film lässt sich dessen Ordnung eines textuellen Weltentwurfs ablesen, sie »verdeutlichen die manifeste Struktur der Wirklichkeit des Textes« (2017, S. 162), wie Gräf et al. hervorheben. Dies gilt insbesondere auch für Dokumentarfilme, deren *truth claim* in der Konstruktion filmischer Räume eine besondere Bedeutung zugesprochen werden kann (vgl. Kapitel 4.1.2).

Im Zuge der Diskussion um Raumparadigmen des *spatial turn* entstand eine weitere Ausdifferenzierung in den Kultur- und Sozialwissenschaften: Der *topographical turn*, wie ihn Sigrid Weigel (2002) beschreibt, hebt vor allem die literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektive hervor, dessen methodologische Konsequenzen darin liegen, dass Raum für die entsprechende Analyse nur dort zugänglich wird, wo er als Text oder Textähnliches erscheint. Stockhammer (2005) hingegen führt an, dass es für die Analyse grundsätzlich unerheblich ist, ob der Raum selbst oder eine Repräsentation des Raums untersucht wird. Er betont in Bezug auf den *topographical turn*, dass es bei der kultur- bzw. literaturwissenschaftlichen Analyse und Interpretation räumlicher Verhältnisse in erster Linie um die ›grafische Operation‹ in Bezug auf Raumproduktion gehen muss, wie er in *TopoGraphien der Moderne* schreibt: »Das große G in ›TopoGraphie‹, dem ersten Titelwort des vorliegenden Bandes, betont dieses Gemacht-Sein von Räumen, indem es markiert, daß diese vor allem auch Produkte graphischer Operationen im weitesten Sinne sind.« (Stockhammer, 2005, S. 15) Er bezieht sich hierbei auf Deleuze/Guattaris (1980/1992) Idee des glatten und gekerbten Raums. Das ›Kerben‹ als grafische Ope-

ration ist dabei noch nicht näher charakterisiert – genauso wenig, ob eine Repräsentation oder das Gelände selbst gemeint ist (Stockhammer, 2005). Demnach ist die Topografie als grafische Operation der Gegenstand kulturwissenschaftlicher Analysen (Döring & Thielmann, 2008).

Eine topografisch ausgerichtete Analyse untersucht also und reflektiert die Konstruktion von Räumen bzw. stellt Methoden zur Verfügung, »die das Benennen und Herstellen von (geographischen) Räumen [...] analysierbar machen« (Sasse, 2012, S. 230). Die Untersuchung von Karten ist im Zuge topografisch ausgerichteter Analysen besonders in den Fokus gerückt, um aufzuzeigen, wie durch derartige grafische Operationen dreidimensionaler Raum zweidimensional repräsentiert wird, diese Repräsentation aber auch eine »zielführende Mobilisierung des Handelnden, der sie liest, ins Werk setzt« (Döring & Thielmann, 2008, S. 18). Dünne (2008) beschreibt die Kartografie als Medien- bzw. Kulturtechnik insbesondere mit Bezug auf die dadurch mögliche Machtausübung und Verknüpfung von Wissens- und territorialen Ordnungen, wobei er die These aufstellt, dass »mediale Dispositive wie die Kartographie nicht nur bestehende Relationen verräumen bzw. bestehende Territorien abbilden, sondern beide in gewisser Weise überhaupt erst (mit-)konstituieren, dass Medien also nicht nur Werkzeuge, sondern selbst Weisen der Welterzeugung sind« (2008, S. 52).

Medien unter diesem topografischen Gesichtspunkt zu untersuchen, bedeutet daher nicht in erster Linie danach zu fragen, inwiefern und mit welchen Mitteln sie vordiskursive Räume abbilden, sondern wie sie Räume selbst produzieren bzw. (mit-)konstituieren (vgl. Kapitel 3.3.2). Eine topografische Untersuchung beschäftigt sich mit Beschriftungsprozessen und der Darstellbarkeit von imaginären sowie physikalischen Räumen (Sasse, 2012). Topografien sind, so formuliert es Hartmut Böhme, »Darstellungen, im Doppelsinn von ›darstellen‹. Sie sind Darstellung von etwas, das ist, und das als solches in der Darstellung erst hervorgebracht wird. Darin liegt die sowohl repräsentierende wie performative Dimension aller Topographien« (2005, S. xix). Topografien können als das kulturelle Schreiben bzw. Gestalten des Raums verstanden werden, sie stellen, so etwa auch Borsò (2007) in Bezug auf literarische bzw. imaginäre Topografien, Praktiken der Produktion des Raums dar. Sie sind Funktionen der ›Landnahme‹, weswegen die Aspekte der Macht und Kontrolle in der Auseinandersetzung mit Topografien in den Vordergrund rücken (Böhme, 2005). Während die entscheidende Leistung der Kartografie in ihrer Funktion der ›Landnahme‹ laut Dünne »in der Ermöglichung eines aperspektivischen räumlichen Nebeneinanders, das von keinem natürlichen Blick eingefangen werden kann« (2008, S. 55), liegt, ist die filmische Topografie dem diametral entgegengesetzt zu verstehen. Der Kamerablick ist immer bereits ein Ausschnitt, folglich partiell angelegt – und folgt daher einer anderen Form der Wissensproduktion. Durch die filmische Rahmung (*framing*), als Selektion von Inhalten und Festsetzung von Zusammenhängen, als Eingrenzung des Blickfeldes –

und grundsätzlich als ästhetischer Prozess – konstruieren Dokumentarfilme eine Wirklichkeit, durch die dokumentarfilmische Präsentationsweise suggerieren sie die Wahrhaftigkeit des korrespondierenden Raums, den sie jedoch erst (mit-)konstituieren. Diese Produktion einer kulturellen Topografie im Film bildet den Ausgangspunkt für die weitere Analyse.

Mit der filmischen Topografie geraten grundsätzlich jene Aspekte in den Blick, die auf der Bildfläche sichtbar bzw. hörbar sind und dadurch zur Konstruktion des Raums beitragen. Auf dieser Ebene wird der Istzustand, das Sichtbare relevant (Frahm, 2010). In der Analyse müssen daher aus einer topografischen Fragestellung heraus die Repräsentationstechniken und Gestaltungsmechanismen fokussiert werden, mit denen, wie Stockhammer (2005) in *TopoGraphien* schreibt, der Raum gekerbt wird. Grundsätzlich ist hier die Ausstattung, die Filmarchitektur und die jeweilige Mise-en-Scène zu untersuchen bzw. zu analysieren, welche Bedeutungsebenen sich über die Inszenierung der unterschiedlichen filmischen Orte ablesen lassen. Es gilt also, die Semantisierung der einzelnen Orte zu betrachten, die Selektion der gezeigten Orte, die Dramaturgie ihres Erscheinens und die Relationen zwischen ihnen, aus denen der filmische Raum und die Ordnung der dargestellten Welt deutlich wird (Gräf et al., 2017).

4.1.1 Der filmische Raum

Der Filmemacher Eric Rohmer (1948/2018) unterscheidet in Bezug auf den filmischen Raum zwischen dem Bildraum, dem Architekturraum und dem Filmraum. Der Bildraum beschreibt das Filmbild, das auf die Leinwand projiziert wird, also den sichtbaren Ausschnitt einer vorfilmischen Realität. Der Architekturraum besteht aus den existierenden Architekturen oder Naturräumen, also vorhandenen Teilen der Welt. Der Filmraum meint jenen Raum, der durch die filmische Zusammensetzung in der Vorstellung der Zuseher*innen entsteht (Rohmer, 1948/2018; Frahm, 2010).¹ Im Folgenden werden weitere Differenzierungen angeführt, die für die Beschreibung des filmischen Raums und damit für die Untersuchung relevant sind.

Medialer und modaler Raum

Um die spezifische Räumlichkeit, die der Film produziert, zu beschreiben, schlägt Joachim Paech (2000) eine Unterscheidung zwischen dispositivem, medialem und

1 Für einen Überblick zur frühen filmtheoretischen Überlegungen in Bezug auf die filmische Raumkonstruktion siehe u.a.: Prange, R. (2012). Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft. In: H. Engelke, R. M. Fischer & R. Prange (Hg.), Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden (S. 11-53). Marburg: Schüren.

modalem Raum vor, wobei vor allem auf die Unterscheidung bzw. Verknüpfung zwischen letzteren eingegangen werden soll. Der modale Raum meint nach Paech grundsätzlich den dargestellten filmischen Raum, dieser wird »durch die Art und Weise des (thematischen, perspektivischen etc.) Erzählens bestimmt« (2000, S. 93). Der modale Raum steht damit dem Filmraum nach Rohmer nahe und wird »mit der und für die Aktion, die in ihm stattfindet, hergestellt« (Paech, 2000, S. 93). Der Architekturraum nach Rohmer wird hier als konstitutives Element des Filmraums gedacht. Der mediale Raum dagegen ist das Medium für den modalen Raum und damit der »tatsächliche Raum filmischer Einbildung und räumlicher Konstruktion filmischen Erzählens« (Paech, 2000, S. 98). Diese beiden, der mediale und der modale Raum, sind in einem Bedingungsverhältnis zu denken, dem eine hierarchische Struktur innewohnt, wie Frahm (2010) schreibt. Der mediale Raum dient als Grundlage für den modalen, wird von diesem jedoch »überlagert«, wodurch eine Unterscheidung in sichtbar und unsichtbar zum Tragen kommt (Eryilmaz, 2016; Frahm, 2010). Der modale Raum ist hierbei als der sichtbare Raum der filmischen Raumproduktion zu verstehen, während der mediale unsichtbar oder nur punktuell sichtbar ist (Frahm, 2010). Die Produktion filmischer Räumlichkeit über den modalen und medialen Raum steht folglich in einem komplexen Wechselspiel aus Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Aus filmanalytischer Sicht sind besonders die Schnittpunkte dieser Ebenen interessant, in denen mediale Formen des Übergangs, Mechanismen zur Transition, sichtbar in den modalen Raum einwirken und, so Frahm (2010), dadurch einen Zwischenraum modellieren, an dem sich Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des filmischen Raums überschneiden, wodurch das Modale den Blick auf das Mediale freigibt. Insbesondere bei Dokumentarfilmen wird dieser Zwischenraum durch das Sichtbarmachen des Produktionsprozesses, der Technik, der involvierten Personen hinter der Kamera genutzt, um einen bewussten Bruch mit dem modalen Raum hervorzurufen und damit ein Authentisierungssignal zu setzen: Der modale Raum wird nicht als in sich geschlossen dargestellt, vielmehr wird durch die punktuelle Sichtbarkeit des medialen Raums eine Verschmelzung der vorfilmischen mit der nichtfilmischen Realität evoziert.

Filmische Orte und filmischer Raum

André Gardies (2002) zufolge beschreiben filmische Orte einzelne Handlungsorte, also Schauplätze, der filmische Raum hingegen ist als eine übergeordnete Gesamtstruktur zu verstehen, wobei dieser konsequent relational gedacht ist, er wird durch die einzelnen Orte immer wieder aufs Neue aktualisiert, wodurch sich diese Gesamtstruktur verändern kann. Gleichzeitig kann dieser aber auch rückwirken auf die jeweiligen filmischen Orte, demnach ist von einer filmischen Ort-Raum-Relation zu sprechen (Gardies, 2002; Frahm, 2010). Ähnlich dem Wechselspiel zwischen modalem und medialem Raum sind filmische Orte und der filmische Raum

in einem Wechselverhältnis zu sehen, das im Zuge der Analyse betrachtet werden muss. Das heißt, es müssen die einzelnen Orte in ihrer Selektion sowie Bedeutungseinschreibung in den Blick genommen werden und anschließend das übergreifende Raumkonstrukt, das als Synthese dieser filmischen Orte zu verstehen ist und sich aus der Relation der einzelnen Orte zueinander ablesen lässt (Frahm, 2010). In Bezug auf die Raumkonstruktion im Film wird über die Betrachtung der filmischen Orte klar, dass sich der filmische Raum nicht über die Summe der einzelnen Orte erklärt, sondern die Relationalität in ihrer Wirkmacht miteinbezogen werden muss (Frahm, 2010). Folglich wird der filmische Raum als Synthese der filmischen Orte verstanden.

Topologie

An diese Überlegungen zur Relationalität und ihrer Wirkmacht, wie sie in der Unterscheidung von filmischen Orten und filmischem Raum bedeutsam wird, anschließend rückt der Begriff der Topologie in den Fokus, womit ebendiese Beschreibung von räumlichen Relationen in ihrer Bedeutungskonstitution gemeint ist. Während die Topografie als Untersuchung der Repräsentationsformen des Raums verstanden wird, beschäftigt sich die Topologie mit räumlicher Struktur und Lagebedingungen bzw. Strukturdarstellung, geht damit über eine Beschreibung einzelner Elemente hinaus und zeigt auf, wie diese in dem jeweiligen Medium zueinanderstehen (Günzel, 2008; Frahm, 2010). Den Blick auf diese Relationen zu richten, bedeutet auch, Raum in seiner Verwobenheit mit kulturellen, sozialen und politischen Prozessen zu betrachten. Das topologische Moment ist da, wo etwas in Bezug zueinander gesetzt wird und somit aus topografischen Beschreibungen ein Mehr wird, wo deren Relation zueinander klar gemacht und damit eine Aussage getroffen wird (Frahm, 2010). Grenzen werden in diesem Zusammenhang zu relevanten Aspekten, soziale, politische Relationen können durch eine Grenzziehung ausgedrückt werden, deren sujethafte Überschreitung wiederum Ausdruck einer bestimmten Räumlichkeit sein kann. Aus der topografischen Analyse wird somit im darauffolgenden Schritt das topologische Moment, das durch gewisse filmische Mittel evoziert wird, beschrieben. Die Topologie verweist auf Fragen nach der Positionierung (Zentrum/Peripherie beispielsweise) sowie nach den Beziehungen von Subjekten zueinander und geht davon aus, dass ein Raum aus derartigen Relationen entsteht (Frahm, 2010) und folglich nicht als Summe einzelner Orte, so stellt auch Foucault in seinen raumtheoretischen Überlegungen fest: »Wir leben vielmehr innerhalb einer Menge von Relationen, die Orte definieren, welche sich nicht aufeinander reduzieren und einander absolut nicht überlagern lassen.« (1967/2018, S. 320)

Das topologische Moment ergibt sich in der Betrachtung des Gesamttraums, also des gänzlichen filmischen Raums, ist somit eine Weiterführung der topografi-

schen Untersuchung. Die Topologie offenbart Verflechtungen der Lagerungen von Subjekt und Welt (Borsò, 2007), die Untersuchung der medialen Konstruktion von Raum im Film erfordert daher topologische Fragen nach der Positionierung im Raum, nach den Relationen der gezeigten Subjekte zueinander, nach den Veränderungen dieser Relationen bzw. dem Gleichbleibenden trotz Veränderung (Günzel, 2008). Der filmische Raum ist, wie sich aus diesen Ausführungen schließen lässt, prozesshaft und entsteht aus einem permanenten Wechselspiel unterschiedlicher Parameter, er ist daher immer auch in sich bewegt (Frahm, 2010).

Mit der filmischen Topologie ist somit keine gegensätzliche Untersuchung des filmischen Raums oder ein zusätzlicher Aspekt zu topografischen Fragestellungen gemeint, sondern eine Weiterführung dieser, um über die mediale Verfasstheit des filmischen Raums zu reflektieren (Frahm, 2010). Die nun folgend erläuterten Aspekte sind konkrete Gestaltungsmittel zur filmischen Raumkonstruktion und daher in der Analyse besonders in den Blick zu nehmen.

4.1.2 Raumkonstruktion im Film

Film kann etwas zeigen, das nicht anwesend ist, kann Relationen neu verhandeln und bringt unterschiedliche Formen von Raum zusammen. Film kann also einen *neuen* Raum schaffen. Die Frage, die im Folgenden beantwortet werden soll, ist die nach dem medial Spezifischen des filmischen Raums. Was bedeutet es, den filmischen Raum als medialen Raum zu verstehen? Welche Möglichkeiten ergeben sich durch filmische Mittel? Auf diese *mediale* Ebene der filmischen Raumkonstruktion soll in den folgenden Unterpunkten genauer eingegangen werden.

Framing

Tiefenschärfe, Kameraperspektive, -handlung und Einstellungsgröße sind wesentliche Mittel, durch deren Einsatz in der filmischen Repräsentation eines Raums eine Raumerweiterung bzw. auch Auflösung des Raums ermöglicht wird (Gräf et al., 2017). Die Kameraperspektive etwa präsentiert stets einen bewusst gesetzten Ausschnitt und ist durch ihre Positionierung zu diesem Ausschnitt immer schon eine Stellungnahme darüber (Khouloki, 2007). Dementsprechend ist die Kameraperspektive nie neutral. Durch die filmspezifischen Gestaltungsmittel können Brüche mit etablierten Sehgewohnheiten herbeigeführt werden, die wiederum Prozesse zur Veränderung in unterschiedlichen Diskursen anstoßen können. Seit der Entstehung des Mediums Film wurden Konzepte und Vorstellungen darüber entwickelt, dass bewegte Bilder auch ›bewegen‹ können, dass sie Denkanstöße liefern, Begehren wecken, Wahrnehmungen verändern können und, so Reiter, »ein Bewusstsein für den aktuellen Zustand einer Gesellschaft erzeugen und zum Wandel anregen können« (2019, S. 140; vgl. Kapitel 2.1.2). Für Dokumentarfilme gilt dies aufgrund ihres spezifischen Verhältnisses zur Wirklichkeit in besonderer Weise,

wie etwa Hongisto (2015) darlegt: »[D]ocumentary films engage in a productive dialogue with the world in its becoming.« (2015, S. 12) Durch ihre filmische Rahmung (*framing*) wirken Dokumentarfilme auf die Wirklichkeit ein. Dadurch erhalten sie eine transformative Kraft und leisten einen kreativen Beitrag zur potenziellen Veränderung der Realität. Hongisto führt aus: »[F]raming is the performative practice with which documentary cinema participates in and contributes to the real as a process.« (2015, S. 12) Mit der Betonung der aktiven Teilhabe an der Gestaltung der Wirklichkeit geht eine Neuorientierung des Dokumentarfilms einher, »from explicating what already is to facilitating the vibrant becoming of the real in its myriad manifestations« (Hongisto, 2015, S. 17). Damit verdeutlicht Hongisto, wie bedeutend es ist, Dokumentarfilme in ihrem performativen Potenzial zu begreifen. Der Dokumentarfilm bildet die Wirklichkeit nicht ab, vielmehr gestaltet er diese in der filmisch hergestellten Form mit. Insofern kann von einer performativen filmischen Topografie gesprochen werden. Durch die Möglichkeit des Herstellens und Sichtbarmachens von Zusammenhängen können bestehende Grenzen des Sicht- bzw. Sagbaren aufgezeigt als auch überschritten werden, womit die politische Dimension deutlich wird, die in der Vergegenwärtigung potenzieller Realitäten liegt, wie Hongisto festhält:

»[T]he frame continuously tends to its own limit – not in an effort to contain and explain, but in order to reveal the limits of what is seeable and sayable at a given moment in time. Framing intertwines with Foucault's disposition of knowledge as it works on the dimensions of actual forms that exceed the seen and the said in the image. This has political implications for documentary cinema because, following Lazzarato, the expression of a world of becoming beyond actual forms is simultaneously a vision of ›a possible world.‹ The epistemological connects with the political in the aim of changing the conditions of the mechanism that controls visibilities and statements at a given moment in time. When a documentary film ›finally sees‹ it envisions a reality to come.« (2015, S. 23)

Das Framing der nichtfilmischen Realität, die dokumentarfilmisch in eine filmische Realität umgesetzt wird, ist in ihrer Ausgestaltung daher zentral für die Analyse. Dabei gilt es zu untersuchen, inwiefern bzw. durch welche Strategien sich die Filme an der Festigung oder Subversion territorialer Vorstellungen und damit einhergehender Implikationen beteiligen und ob sie dabei ein Bewusstsein für die im Raum wirkenden Machtverhältnisse sowie die Prozesshaftigkeit der Wirklichkeit schaffen und somit Möglichkeiten für Alternativen bzw. einen Wandel eröffnen. Dort, wo das Framing auf diese Bewusstmachung abzielt, lässt sich meines Erachtens die wirklichkeitskonstituierende Kraft der Bilder und schließlich die dekoloniale Praxis der Filme verorten. In diesem Sinne liegt – mit Blick auf den thematischen Zuschnitt auf territoriale Konflikte zwischen Indigenen und westlich-modern geprägten Institutionen – der Fokus in den Analysen auf jenen filmischen

Strategien, die sowohl auf inhaltlicher als auch formalästhetischer Ebene über die Beschreibung der modernen/kolonialen Weltordnung hinaus Dekolonialisierungsprozesse im Kontext dieser Konflikte anregen. Dabei sind Fragen nach der filmischen Umsetzung territorialer Bezüge ebenso relevant wie die Konzeption des filmischen Raums, auf den sie sich beziehen, wie beispielsweise: Auf welche Weise werden kulturelle Vorstellungen und Ordnungsprinzipien ausgedrückt bzw. verhandelt? Lassen sich an der Konstruktion des filmischen Raums gesellschaftliche Kräfteverhältnisse ablesen?

On-Off-Verhältnis

Eine weitere bedeutende Komponente zur Raumkonstruktion im Film ist das On-Off-Verhältnis, also das Verhältnis von innerhalb des filmbildlichen Rahmens Sichtbarem und jenem, das außerhalb dieses Bildraums auf den Raum einwirkt. André Bazin (1958/1975) führt für diese Unterscheidung die Begriffe *cadre* und *cache* ein, wobei ersteres eine Rahmung ähnlich einem Gemälderahmen beschreibt und letzteres einen flexiblen, verschiebbaren Rahmen. Das Off kann genutzt werden, indem es beispielsweise durch Voiceover auf den sichtbaren Raum einwirkt, gleichzeitig kann durch filmische Mittel aus dem On auf ein Off verwiesen werden, durch Blickrichtungen, Einstellungsfolgen, Geräusche etc., das Off wird durch derartige Strategien im On erfahrbar (Eryilmaz, 2016), wodurch deutlich wird, welches Potenzial in der Gestaltung des filmischen Raums, weit über den sichtbaren Bildraum hinaus, liegt und welche Möglichkeiten zur Transformation sich aus der medialen Beschaffenheit des Films ergeben:

»Das On-Off-Verhältnis bildet Transformationspunkte heraus, Bilder der Umkehrung und des Übergangs, in denen stets das topologische Moment der filmischen Raumkonstruktion aufscheint. Denn während das On weitgehend mit dem modalen Raum zusammenfällt, so markiert das Off genau jenen Grenzbereich, in dem der mediale Raum beständig in einen modalen Raum umgewandelt wird und umgekehrt.« (Frahm, 2010, S. 132-133)

Deleuze (1983/1997) beschreibt diesbezüglich einen Unterschied zwischen relativem Off und absolutem Off. Ersteres kann noch als ein potenziell anschließender Raum auf das On bezogen werden. Ein absolutes Off meint hingegen ein »radikales Anderswo«, das nicht mit den Koordinaten des modalen Raums in Verbindung gebracht werden kann (Deleuze, 1983/1997). In diesem liegt das topologische Potenzial des Films, das über den Raum hinausweist und diesen somit für Transformationen öffnen kann (Frahm, 2010). Das Verhältnis von On und Off hat bei Dokumentarfilmen einen besonderen gestalterischen Wert, da beispielsweise durch eine erklärende Voiceover-Stimme, wie sie vor allem Charakteristikum des *expository mode* nach Nichols ist, die mit diesem filmischen Mittel verbundene, imaginierte Autorität der Interpretation genutzt werden kann, um die Repräsentation der vor-

filmischen Realität in einen bestimmten diskursiven Zusammenhang zu stellen. Grundsätzlich ist die auditive Ebene ebenso bedeutsam in der Raumentfaltung wie die Bildebene (Sierek, 2012), weswegen die audiovisuelle Darstellung auch in ihrer Gesamtheit analytisch erfasst werden muss, insbesondere das Zusammenwirken der auditiven und visuellen Ebenen.

Bewegung

Bewegtheit ist ein wesentliches Merkmal der filmischen Raumkonstruktion, wobei hinsichtlich raumanalytischer Fragestellungen zu klären ist, inwiefern Bewegung auf die Beschaffenheit des filmischen Raums wirkt bzw. Bedeutung produziert. Die filmische Bewegung meint nicht allein den Moment, in dem Bewegung im Film sichtbar wird, sondern ist bereits davor – auf medialer Raumebene – vorhanden (Frahm, 2010). Film zeigt nicht lediglich ein Bild in Bewegung, also ein Bild, das durch Film in Bewegung versetzt wird, sondern Bewegung selbst, weshalb filmische Räume stets bewegte Räume sind (Frahm, 2010). Bewegung ist demnach dem filmischen Raum inhärent, daher steht Räumlichkeit durch Bewegung im Rahmen eines Films besonders im Fokus. Deleuze stellt fest: »[J]edes Bild wirkt auf andere und reagiert auf andere, in ›allen seinen Ansichten‹ und ›durch alle seine Grundbestandteile‹.« (1983/1997, S. 87) Seinen Überlegungen zufolge wirken also Bilder stetig gegenseitig aufeinander ein und verändern sich dadurch, sind konstant in Bewegung miteinander. Deleuze spricht vom Film daher als einem ›Bewegungs-Bild‹: »[D]er Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungsbild.« (1983/1997, S. 15) Bildet das Bewegungsbild, wie Deleuze (1983/1997) annimmt, die Grundlage bzw. ›Nullstelle‹ für weitere Bildtypen, so schlussfolgert Frahm, dass das filmische Raumkonzept nur über Bewegung zu denken ist:

»Die Nullstelle des filmischen Raums bildet damit nicht mehr ein statischer, unbewegter Raum, der im Folgenden dann ›in Bewegung‹ zu bringen, das heißt auf spezifisch filmische Weise zu transformieren wäre, sondern die Nullstelle des filmischen Raums bildet der bewegte Raum selbst. Der Kernpunkt des Films liegt dann keineswegs darin, so lässt sich dieser Gedanke weiterführen, lediglich Bewegung im Raum zu reproduzieren, was ihn in der Nähe eines absolutistischen Raumkonzepts ansiedeln ließe. Vielmehr entfaltet der Film sein volles Potenzial, wenn er genuin bewegte Räume produziert, die insofern auf ein relationales Raumkonzept referieren, als sie sich stets auf eine übergreifende Bewegung, auf das Werden und auf die universelle Veränderlichkeit beziehen, die ebenso vor ihnen existiert, wie sie über sie hinausweist.« (2010, S. 155-156)

Montage

An diese Überlegungen zur Bewegtheit als Merkmal filmischer Raumkonstruktion anschließend bzw. mit Blick auf Deleuze's Überlegungen, wie Bilder gegenseitig aufeinander einwirken, ist die Montage als bedeutendes filmspezifisches Mittel zur Raumkonstruktion zu nennen, wie auch Gräf et al. festhalten: »Die einzelnen Einstellungen konstruieren gemeinsam mit dem in ihnen auf spezifische Weise Abgebildeten in ihrer syntagmatischen Abfolge den jeweiligen Raum und etablieren dadurch das, was als filmische Wirklichkeit erscheinen soll.« (2017, S. 163) Durch die Montage können Perspektivenwechsel angeregt, Distanzen aufgehoben, Kontinuitäten geschaffen und Grenzen verschoben werden. Sie schafft Bedeutung, die allein aus der Beziehung einzelner Bilder zueinander hervorgeht (Bazin, 1958/1975). Die Montage ist als filmisches Gestaltungsmittel auch relevant, da sich in ihr die Argumentationslinie eines Dokumentarfilms ablesen lässt. Der filmisch geschaffene Raum ist durch die Möglichkeiten der Montage ein neuer, auch wenn – wie es im Dokumentarfilm der Fall ist – das Ausgangsmaterial eine nichtfilmische Realität bildet. Die dokumentarfilmische Darstellung der nichtfilmischen Realität ist demnach allein aufgrund der Montage bereits ein »Argument über diese«, wie dies Nichols (1991) formuliert hat (vgl. Kapitel 2.1.2), denn über die Verbindung verschiedener Einstellungen werden Relationen geschaffen und somit Aspekte in Bezug zueinander gestellt, die ausschließlich in der filmischen Konstruktion auf diese Weise existieren. Ziel einer Analyse muss es daher sein, dem mittels der Montage erwirkten sinnstiftenden Effekt nachzuspüren. Insbesondere im Kontext der Konstruktion des filmischen Raums ist die Montage von Bedeutung, die Sierek (2012) neben der Gestaltung des Bildraums durch Gegenstände, Figuren, Licht und Bewegung als zweites zentrales Verfahren zur filmischen Raumkonstruktion beschreibt. Dabei wird von der Erfahrung ausgegangen,

»dass zwei oder mehr hintereinandergefügte Einstellungen zwei oder mehr Teilansichten eines homogenen und kontinuierlichen Handlungsraums zeigen. [...] Dabei wird der Sprung zwischen den Einstellungen durch die produktive Wahrnehmungsleistung des Zuschauers übersehen und in die Vorstellung eines fließenden und in die Zeit sich ergießenden Raumgebildes überführt« (Sierek, 2012, S. 126-127).

Die Montage bietet damit durch die unzähligen Möglichkeiten, Bilder miteinander zu kombinieren, ebenso unzählige Möglichkeiten, einen Raum filmisch zu konstruieren. In diesem Verbinden unterschiedlicher Bilder stellt die Montage ein genuin filmisches Mittel zur Raumkonstruktion dar und kann Kontiguität zwischen Ereignissen, Orten, Menschen oder Gegenständen schaffen, die ohne die filmische Bearbeitung nicht bestehen würde. So kann sie etwa Fernes nebeneinanderstellen und ist hinsichtlich ihrer Wirkmacht auf ihre Konsequenz für die Wahrnehmung des Raums seitens der Zuseher*innen hin zu befragen.