

A. Das Problem am Anfang: Sich ‚ein Bild‘ von jemandem machen

„Sie fühlen sich von uns ausgebeutet?“, fragt der Filmemacher Georg Stefan Troller den Dichter Thomas Brasch in seinem knapp 30-minütigen Porträtfilm Annäherung an Thomas Brasch (DE 1977). Dieser entgegnet: „Ausgebeutet ist vielleicht das falsche Wort. Aber natürlich benutzen Sie mich, um Leute damit zu unterhalten. Unterhalten gar nicht im schlechten Sinn. Sie sind der Kellner, die Fernsehzuschauer sind die Gäste – und ich bin das Schnitzel. Die Frage ist nur, ob Sie es so zubereiten, dass es auch schmeckt.“ Troller: „Dass es nach Schnitzel schmeckt.“ Brasch: „Dass es nach Schnitzel schmeckt, ja.“ Troller: „Das heißt, dass es so ist, wie Sie sind.“ Brasch: „Nee, dass es denen schmeckt, die es sehen. Dass ich so bin, wie sie sich vorstellen, dass ich bin.“ Troller: „Nein. Ich habe keine Vorstellung. Ich will nur, dass Sie nach sich selber schmecken.“ Brasch: „Tja. Sagte der Menschenfresser.“

Ein Porträtfilm ist die filmische Darstellung einer historisch referenzierbaren Person durch ein:e Filmemacher:in. Mit seinen Bemerkungen beschreibt der Dichter Thomas Brasch dessen Grundproblem, bei dem die porträtiereende Person Macht und Deutungshoheit über das bekommt, was die Zuschauer:innen am Ende sehen: Der Porträtiert Georg Stefan Troller kann sein Gegenüber wahrlich „zerfleischen“, aus ihm etwas machen, das er eigentlich nicht ist, kann ihn „verarbeiten“ zu einem Schnitzel und es „goutierbar“ machen für diejenigen, welche die seelische Zerrissenheit des Dichters nachvollziehen sollen, damit diese ihn „fressen“ können – sich nicht verschlücken an zu großen Stücken – das Schnitzel gut gewürzt mit ein paar Anekdoten und Bildern aufzunehmen. Thomas Brasch, der in der Lage ist, die Situation sprachlich präzise (und natürlich auch überspitzt) zu formulieren, beschreibt damit die Schwierigkeiten, die sich eröffnen, wenn eine Person versucht, sich über das Medium

des Films ‚ein Bild‘ von einer anderen Person zu machen – und die Fallstricke und Gefahren, die es mit sich bringt, sich in dieses Spannungsfeld zu begeben.

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, den Porträtfilm in der Spannbreite seiner verschiedenen Spielarten zu erfassen und dessen zwischenmenschlichen und formalen Spannungsfelder zu systematisieren. Die Ausgangshypothese der folgenden Überlegungen und der Analyse zentraler Spannungsfelder im Porträtfilm ist, dass sich gerade das filmische Porträt – durch seine Bezugnahme auf einen realen, referenzierbaren Menschen – als besonders geeignetes Untersuchungsfeld anbietet, um grundsätzliche Fragen dokumentarischen Arbeitens im Film zu reflektieren.

I. Die eigene Filmpraxis als Motivation

Als Filmemacherin drehe ich seit nunmehr 20 Jahren hauptsächlich Filmporräts.¹ Die dem Film jeweils eigene Form ergibt sich jedes Mal neu und resultiert vor allem aus der Art der Beziehung, die ich mit der zu porträtiierenden Person habe – aber auch aus der Fragestellung, mit der ich an das spezielle Filmporträt herantrete.

Das Arbeiten mit und über andere Menschen ist grundsätzlich ein sensibles Terrain – besonders, wenn es dem Zweck dient, ein besonders ‚intimes‘ Porträt herzustellen. In meiner filmischen Arbeit versuche ich so gut es geht, eine potenzielle *Macht* (nämlich die der Deutungshoheit), gemeinsam mit meinen Protagonist:innen auszutarieren – und möglichst viel Handlungsspielraum zu geben. Da der Dreh- und der anschließende Schnittprozess zum Teil über lange Zeiträume verläuft, kann es dabei zu Höhen und Tiefen kommen; das braucht von allen Seiten einen langen Atem. Immer besteht dabei auch die Möglichkeit, dass die Person ‚aussteigen‘, nicht mehr

1 U.a. *Lillys Haare* (DE 2003), *In Liebe – Britta Schmidt* (DE 2007), *Louisa* (DE 2011), *Jedermann* (DE 2016), *Dazwischen Elsa* (DE 2019), *Uncanny Me* (DE 2022).

mitmachen oder das Projekt an einem bestimmten Punkt gar verweigern könnte. Sich ‚nicht gesehen‘ oder ‚zu sehr gesehen‘ (was Angst machen kann!), sich übergangen oder bevormundet zu fühlen, sind dabei aus meiner Sicht absolut nachvollziehbare Reaktionen, die sich nicht nur mit viel Mut zur Offenheit von beiden Seiten, sondern auch und vor allem mit dem Wunsch nach einer gemeinsamen Annäherung bewältigen lassen.

Im Zuge meiner Lehrerfahrung als Professorin für Grundlagen im Bereich Film an der Hochschule für Bildende Künste 2012–2019 ist mir aufgefallen, dass es wenig bis keine Literatur zum Porträt im Film gibt – und dies, obwohl es sich hier doch um so eine grundlegende Problemstellung handelt.

Die ca. 20 Studierenden, die ich jedes Jahr an der HFBK Hamburg in ihrem Grundjahr Film unterrichtet habe, wollten sehr unterschiedliche Filme machen: Spielfilm, Dokumentarfilm, Experimentalfilm oder Animationsfilm. Eine Porträtfilm-Übung erschien mir als guter Ausgangspunkt, die Studierenden in die tatsächliche Praxis zu bringen. Um dies in einem möglichst geschützten Rahmen anzubieten, bat ich sie, sich gegenseitig zu porträtieren. Interessant war dabei vor allem für mich, dass bei der sich jährlich wiederholenden Übung ähnliche Probleme und Herausforderungen auftauchten und sich wiederkehrende Muster zeigten: Es kam dabei zu Auseinandersetzungen um die Kontrolle darüber, ‚was‘ gefilmt wird und ‚wie‘; ob zum Beispiel heimlich gefilmt werden darf (also ohne Zustimmung der betreffenden Person), und inwiefern es in Ordnung ist, die porträtierte Person zu inszenieren. Es ging dabei natürlich auch und vor allem um die Frage, wer die ‚Deutungshoheit‘ bekommt und besitzen darf. Es ging um Macht und Ohnmacht, um Nähe bzw. Distanz und um die Frage, wer was zeigen darf – und unter welchen Bedingungen.

Dass Porträtfilme *ad acta* gelegt werden müssen, weil etwa die Vorstellungen der porträtiierenden und der porträtierten Person zu weit auseinandergehen – von dieser Erfahrung berichten immer wieder auch erfahrene Filmemacher:innen. Die Auseinandersetzungen scheinen also einen universellen Charakter zu haben.

Auch in meiner eigenen Praxis gab es immer wieder Momente von Krisen und Aushandlungen: Vor allem ein Projekt, nämlich die Arbeit an dem Film *Jedermann* (DE 2016, 30 min), hat mich verstkt darr nachdenken lassen, welche ethischen, moralischen und formalen Grenzen das Porträt im Film grundsätzlich mit sich bringt.

Die oben beschriebenen Erfahrungen aus Lehre und Filmpraxis sind der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Mein Interesse gilt folgenden Aspekten: Was passiert, wenn sich eine Person mit Hilfe des Mediums Film ‚ein Bild‘ von einer anderen Person machen möchte? Welche Herausforderungen ergeben sich – sowohl zwischenmenschlich als auch formal? Aber auch: Welche Möglichkeiten eröffnen sich, um diesen zu begegnen? Und wie lässt sich dies systematisieren? Die Fragen sind dabei grundlegend an das dokumentarische Arbeiten im Film geknpt.

1. *Jedermann*

Jedermann (DE 2016, 30 min) ist ein Porträtfilm-Projekt, das mich als Mensch, als Dokumentarfilmerin und als Lehrende an verschiedene Grenzen gebracht hatte. Die Aufnahmen zu diesem Film entstanden in den Jahren 2013 bis 2015 und fanden parallel zu meiner Lehrtigkeit an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg statt: Fragen nach den ‚Rollen des Lebens‘ trieben mich in dieser Zeit persönlich um, als ich versuchte, meine Position als Professorin für die Filmpraxis zu sortieren und eine Haltung zur Lehre zu gewinnen.

Die Begegnung mit dem Schauspieler Philipp Hochmair intensivierte diese Auseinandersetzung: Vor mir hatte ich einen Menschen, der es sich zum Beruf gemacht hatte, sein Publikum mit Hilfe des Schauspielhandwerks einzunehmen, zu strahlen, zu ‚blenden‘, sich zu verausgaben – und dabei auch im täglichen Leben von einer Rolle in die andere zu schlüpfen. In der Hochschule moderierte ich die Diskussion zum Film *Der Glanz des Tages* (AT 2012, 92 min, Regie: Tizza Covi/Rainer Frimmel) – und mit dieser war das gemeinsame

‘Spiel ohne Regeln‘ eröffnet: Während ich als Dokumentarfilmerin fest an eine (wie auch immer geartete) ‘Wirklichkeit‘ glaubte, bewegte sich Philipp Hochmair vorrangig in der ‘Fiktion‘. Diese bestimmt im 2016 fertig gestellten *Jedermann* am Ende auch die Form: Ich verwende die von mir angeregten Tontagebucheinträge des Schauspielers und verwebe sie zu einem fiktiven ‘inneren Monolog‘. Kombiniert wird dieser mit schwarz-weißen 16mm-Bildern und zusätzliche Tönen und Klängen, die dem gesamten Film einen fast fiktionalen Eindruck verleihen.

Doch erzählt der Film sehr wenig von dem, was sich wirklich abgespielt hatte: Tatsächlich hatte nämlich quasi ein ‘Kampf‘ stattgefunden: Um Deutungshoheit, um Nähe, Distanz, An- und Abwesenheit, um das Dokumentarische und die Fiktion. Ich als maßgeblich Beteiligte bin in dieser Version nur wenig spürbar, und es ist anhand des Films nicht nachvollziehbar, wie komplex die Angelegenheit für mich – oder uns beide – gewesen ist. Dabei hat sich durch diesen Film meine Haltung zum Dokumentarfilm verändert: Ich habe eine gewisse Unbedarftheit verloren in Bezug auf das Herstellen von Wirklichkeit im Film; und ich habe verstanden, dass szenisches Arbeiten ein wichtiger Teil des dokumentarischen Prozesses sein kann.

2016 war diese erste Version des *Jedermann* fertiggestellt. Aber in meinem Kopf führte ich die folgenden Jahre weiterhin Dialoge mit mir selbst über die Erfahrungen der Arbeit an diesem Film. Ich wollte verstehen, was passiert war, und mir darüber klarer werden, was es bedeutet, ‘sich ein Bild‘ zu machen von jemandem, und auf welche Weise die Art der Beziehung zwischen den Akteur:innen bestimmt, was für ein Porträt am Ende herauskommt.

2. *Jedermann* und Ich

Sieben Jahre nach den ersten Aufnahmen zu diesem Film verband ich die *Jedermann*-Festplatte mit meinem Computer erneut und begann, das alte Material zu sichten. Mit anderen Augen als noch

fünf Jahre zuvor entdeckte ich einen anderen Film: Ich konnte nun besser nachvollziehen, was stattgefunden hatte. Ich versuchte, mich in den Zustand von vor sieben Jahren zu versetzen – dabei aber ganz neu und anders. Immer deutlicher konnte ich die verschiedenen Positionen dieses Filmprojektes verstehen – und immer klarer wurde mir meine eigene Rolle und die Rolle desjenigen, um den es in diesem Porträt gehen sollte.

Vor allem die zeitliche Distanz half, auf mein eigenes Material wie auf etwas ‚Vorgefundenes‘ – auf ‚Found Footage‘ – zu schauen: Ich befasste mich mit Foto-, Ton-, Video-, 16mm- und Text-Material, das die Dokumentarfilmerin, die ich vor sieben Jahren gewesen war, produziert hatte. Ich war als Material-Sammelnde eine andere, als als Material-Ordnende. Ich sortierte also mein Material chronologisch nach Art der Herangehensweise und vollzog die Dramaturgie der verschiedenen formalen Zugänge nach. Dabei verstand ich, dass der gesamte beziehungstechnische Verlauf ein Hin und Her der Anziehung und Abstoßung gewesen war – und setzte mir die Prämissen, dass sich diese Bewegung in der Montage widerspiegeln sollte. So lag es auf der Hand, dass auch die Filme, die ich für meine übergeordnete Fragestellung zum Porträt im Film zu Rate ziehen wollte, im neuen Film ihren Platz finden sollten – Porträtfilme, die (mal weniger, mal mehr) mit ähnlichen inhaltlichen, beziehungstechnischen oder formalen Grenzen zu tun gehabt hatten und damit auf bestimmte Weise umgegangen waren. Als Intellektualisierungs- und Distanzierungsstrategie und zur Systematisierung extrahierte ich also die verschiedenen Fundstücke und band sie in die Montage ein. Diese ‚Zitate‘ konnte ich als ordnendes Prinzip verwenden, da sie wie ‚filmische Interpunktionen‘ funktionieren: Sie dienen nun, im fertigen Film, der Pointierung, treiben die übergeordnete Fragestellung voran – und vertiefen damit die verschiedenen Aspekte.

Herausgekommen ist ein Film, der die Konstellation der Beteiligten offenlegt und mit Hilfe eines Voice Overs Spannungen benennt, die im Material nicht sichtbar werden. In der Logline zum Film heißt es im Presseheft: „Wie nah ist zu nah? Der Versuch, einen Porträtfilm

über einen Schauspieler zu drehen, wird für die Filmemacherin zu einem Kampf um Nähe und Distanz und zu einem Balanceakt zwischen Fiktion und Realität.“

3. Filmische Vignetten

Die reflexiv-praktische Arbeit an *Jedermann und Ich* hat das Eingrenzen der ‚Spannungsfelder‘ in Bezug auf den Porträtfilm maßgeblich bestimmt. Alle sechs in dieser Arbeit theoretisch hergeleiteten Spannungsfelder lassen sich – mal direkt und offensichtlich, mal eher indirekt – finden: Aus dem 65 Minuten langen Film habe ich zur Veranschaulichung meiner Ausführungen sechs verschiedene Vignetten aus Szenen des Films zusammengeführt und diese den Kapiteln zu den sechs Spannungsfeldern vorangestellt: Diese sind per QR-Code und Link abrufbar. Eine kleine Einführung in Textform in Bezug auf *Jedermann und Ich* dient dabei dem Benennen und Einkreisen des jeweiligen Spannungsfeldes. Durch diese Kombination aus Praxis und Theorie möchte ich verdeutlichen, auf welche Weise künstlerische Forschung, die eng an Erfahrung geknüpft ist, zur Wissensproduktion beitragen und diese erweitern kann.

Die filmischen Vignetten dienen der Einstimmung auf die jeweils ganz konkrete Fragestellung des Spannungsfelds: Nämlich, inwiefern eine spezielle (zwischenmenschliche) Herausforderung auf kreative Weise umgewendet werden kann – und inwiefern dies einen großen Spielraum an Möglichkeiten zum formalen Umgang eröffnet.

II. Zur theoretischen Auseinandersetzung

Das Ziel dieser Arbeit ist es, eine Übersicht zu geben zu den möglichen Herausforderungen, die eine Porträtfilmerstellung mit sich bringt – aber auch, eine Systematisierung der formalen Möglichkeiten im Umgang mit diesen Herausforderungen zu schaffen. Dabei

spreche ich ‚aus meiner Disziplin heraus‘ und versuche, ‚für‘ sie zu sprechen, in der Hoffnung, dass es sowohl für Menschen interessant ist, die einen Porträtfilm machen wollen und für potenzielle Herausforderungen, aber auch Möglichkeiten sensibilisiert werden möchten – und gleichermaßen für diejenigen, die sich auf theoretischer Ebene mit dem ‚Gegenstand Porträtfilm‘ auseinandersetzen.

Es ist zugegebenermaßen ein ambitioniertes Ziel, den derart weit gefassten Begriff ‚Porträtfilm‘ in eine Untersuchung bringen zu wollen, denn die Bandbreite seiner Spielarten ist groß: Es gibt dokumentarische Porträtfilme, experimentelle, animierte, aber auch Filme, die ein Porträt sein können. Darüber hinaus gibt es inszenierte Porträtfilme und sogar Spielfilme, die ich als Porträtfilme bezeichnen würde. Zu guter Letzt gibt es sogenannte ‚hybride‘ Porträtfilme. Wie das also greifen? Die Gemeinsamkeit all dieser Porträtfilme besteht aus meiner Perspektive im Motiv oder Thema: Porträtfilme haben eine bestimmte – das heißt: Historisch-referenzierbare – Person zum zentralen Inhalt und widmen sich ihr mit den Mitteln des Films ‚porträthaft‘. Somit ließe sich der Porträtfilm als *Supragenre*² bezeichnen – also als eine Gruppe von Filmen, die thematisch zusammenhängen, dabei aber in den deskriptiven wie auch narrativen Mustern verschiedenster Genres realisiert sein können.

Ausgehend von meiner eigenen Filmpraxis und der Erfahrung mit dem Film *Jedermann und Ich* möchte ich dabei die von mir eingekreisten Spannungsfelder im Prozess einer Porträtfilmherstellung beschreiben und überprüfen: Welche ‚Krisenmomente‘ können stattfinden und wie kommt es zu ihnen? Welche Lösungen gibt es – sowohl zwischenmenschlich-ethisch als auch formal?

In der theoretischen Annäherung systematisiere ich die verschiedenen Möglichkeiten des formalen Umgangs. Diese Systematisierung mündet in meinen Vorschlag einer ‚Matrix der Referenzialitäten‘. Diese Matrix bietet die Möglichkeit, die dort dargestellten

2 Vgl. McKee, Robert (1997). *Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, New York: Regan Books.

Referenzierungsmöglichkeiten für die eigene Praxis anwendbar zu machen und so die eigene Arbeitsweise besser einordnen zu können – aber auch, formale Entscheidungen (etwa für Außenstehende) sicherer begründen und nachvollziehbar machen zu können – gerade wenn es um eher ‚ungewöhnliche‘ Techniken geht: Dokumentarisches Arbeiten im Film kann nämlich auch heißen, mit ‚Stellvertreterfiguren‘ (wie Puppen, Darsteller:innen oder Schauspieler:innen) und/oder Deep Fake zu arbeiten.

1. Was ist dokumentarisch?

Die Arbeit am Film *Jedermann und Ich* hat mir gezeigt, dass es legitim ist und auch nötig sein kann, in einem Dokumentarfilm zu ‚inszenieren‘. Was ist dann aber genau Dokumentarfilm? Diese Frage scheint schwieriger denn je zu beantworten – gerade nach dem ‚Skandal‘ um den Film *Lovemobil* (DE 2019) der Regisseurin Elke Lehrenkrauß, einem Film, der noch öfters als Beispiel heranzogen wird, da sich an ihm exemplarisch viele Aspekte unterschiedlicher Spannungsfelder analysieren lassen. „Diese Realität, die ich in dem Film geschaffen habe, ist eine viel authentischere Realität, als ich sie mit Direct Cinema hätte herstellen können“, antwortete die Filmemacherin, als sie von Investigativ-Journalistinnen³ vor laufender Kamera mit der Tatsache konfrontiert worden war, dass die viel beachtete und bepreiste, als ‚Dokumentarfilm‘ deklarierte Arbeit in Teilen mit Hilfe von Laiendarstellerinnen inszeniert worden war – ohne, dass Lehrenkrauß dieses Verfahren transparent gemacht hatte. Lehrenkrauß äußerte sich zu ihrem Schweigen in Bezug auf die Offenlegung ihres Verfahrens mit den Worten, sie habe vorher nicht die ‚Wahrheit‘ gesagt, weil sie befürchtet hatte, die ohnehin schon geringe Geldsumme, die sie für die Produktion vom Sender bekam-

3 STRG_F-Redaktion *Lovemobil: Dokumentarfilm über Prostitution gefälscht?* vom 23. März 2021.

men habe, zurückgeben zu müssen, weil es für eine ‚Dokumentation‘ zur Verfügung gestellt worden war. Der Sender distanzierte sich daraufhin von seiner Produktion, markierte diese als ‚nicht authentisch‘ und kündigte noch strengere Regeln und eine engere Überwachung seiner in Auftrag gegebenen Filme an. Die Filmemacherin gab viele der erhaltenen Preise zurück, u. a. den Deutschen Dokumentarfilm- preis. Es folgten mediale Empörung und ausufernde Debatten darüber, was ein Dokumentarfilm ist – doch ohne nennbare Ergebnisse (außer der Selbsterklärung einiger Filmschaffender, die sich per Unterschrift ‚verpflichteten‘, die ‚Wirklichkeit‘ in ihren Filmen nicht ‚verändern‘ zu wollen).

Während die Filmemacherin und Theoretikerin Trinh T. Minh- Ha behauptet, „there is no such thing as a documentary“⁴, sieht der Medienwissenschaftler Christof Decker den Versuch, den Dokumentarfilm isoliert zu betrachten, als problematisch an – vor allem unter Einbeziehung der zunehmenden Möglichkeiten digitaler Medien:

Ob es dabei eine Theorie des Dokumentarfilms geben kann, die ihren Gegenstand als autonomes Feld zu reklamieren imstande ist, und wenn ja, wie diese auszusehen hätte, ist genauso unklar wie die Frage nach den sich durch die Digitalisierung des filmischen Repräsentationsfundaments umstrukturierenden Konstitutionsbedingungen des Genres.⁵

In der Tat gibt es zunehmend filmische Arbeiten, die als ‚hybrid‘ bezeichnet werden: Filme, die zwar einen Anspruch auf Wirklichkeit erheben, sich dieser jedoch formal auf ganz neue, zum Teil unbekannte Weise nähern und dabei fließende Grenzen zum Fiktionalen aufweisen.

Wie also ist das dokumentarische Arbeiten im Film einzukreisen oder klassifizierbar? Eine Möglichkeit, dieser Frage näher zu kommen, möchte ich mit der vorliegenden Arbeit anbieten. Die ihr zugrunde liegende Annahme ist, dass die Arbeit mit Wirklichkeit

4 Minh-H., Trinh T. (1990), S. 76.

5 Decker, Christof (1994), S. 61.

im Film ein ‚gestaltender‘ Umgang mit Referenzialität ist, also eine ‚Bezugnahme‘ in Bild und/oder Ton auf etwas, das in der vorfilmischen Wirklichkeit ‚ist‘ oder ‚war‘. Folglich lässt sich diese Referenzialität in graduellen Abstufungen zwischen den beiden Polen ‚Abbild‘ (Ähnlichkeit) und ‚Gestaltung‘ (Interpretation) einordnen – wobei dies sowohl auf der Ebene Bild als auch auf der Ebene Ton passieren kann. Bei der Arbeit mit der ‚Wirklichkeit‘ im Film handelt es sich um subjektive Zugriffe (der regieverantwortlichen Person), welche mal direkt sein können, mal weniger direkt – das heißt ‚interpretierend‘ – bis hin zu inszenierend. Voraussetzung ist, dass die Wirklichkeit als Referenz kenntlich bleibt und dabei gleichzeitig die Art des Zugriffs – auf welche Weise auch immer – transparent gemacht wird.⁶

2. Was ist Porträtfilm?

Wie bereits gesagt ist der Porträtfilm, wie er in dieser Arbeit verstanden wird, die filmische Darstellung einer historisch referenzierbaren Person durch eine Filmemacherin oder einen Filmemacher. In einem Porträtfilm wird demnach eine Person, die nachweislich lebt oder gelebt hat, mit filmischen Mitteln beschrieben und erfasst. Der Porträtfilm (nach Laura Liebling auch „dokumentarisches Porträt“, „biographischer Dokumentarfilm“, „Dokumentarfilm-Porträt“, „Filmporät“, „Filmbiographie“ oder „Biopic“⁷) erfreut sich großer Beliebtheit und ist in weiter thematischer und formaler Bandbreite im Kino, im Fernsehen und bei den Streamingdiensten zu finden: „Das dokumentarische Porträt hat sich [...] zu einem allgegenwärtigen, niedrigschwelligen, biographischen Instrument gewandelt, dem

6 Die Möglichkeiten dieser Kenntlichmachung werden in Kapitel C „Die Matrix der Referenzialitäten“ beschrieben. Um ‚Arten des Zugriffs‘ geht es in der vorliegenden Arbeit in den Kapiteln III-VI.

7 Niebling, Laura (im Erscheinen).

sich manche deutschen Dokumentarfilmmacher hauptsächlich, die meisten aber zumindest einmal in ihrer Karriere bedienen.“⁸

Die Möglichkeiten des Umgangs mit der Wirklichkeit beim Porträtfilm, in der Kombination aus Bild, Sprache und Ton, sind dabei vielfältig und sie speisen sich aus zwei unterschiedlichen Traditionen: Dem bildnerischen Porträt aus den bildenden Künsten (Malei- rei, Zeichnung, Fotografie, Skulptur) und der geschriebenen Biographie aus der Literatur, aber auch dem Journalismus (s. Kapitel B II). In beiden Formen werden ähnliche Problemstellungen beschrieben, wobei sich jeweils unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten eröffnen. In seiner Einleitung zum Porträt attestiert Rudolf Preimesberger diesem aufgrund seiner Bindung an die Wirklichkeit eine einmalige Stellung in der Kunst: „Es bezieht sich immer auf ein existierendes Element der Realität in Gestalt einer realen Person.“⁹ Es ergibt sich also eine Spannung aus zweierlei Ansprüchen: Zum einen muss sich das Porträt an ästhetischen Gesichtspunkten messen lassen können, und zum anderen muss es einem möglichen Abgleich in Bezug auf die Ähnlichkeit zur dargestellten Person standhalten können. Aus diesem Grund, so Preimesberger, scheine das Porträt seit jeher „einen Stolperstein kunst- und gattungstheoretischer Ordnungsversuche zu bilden.“¹⁰ Und er konstatiert weiter: „Das Grundproblem des Porträts [ist] das seiner Referentialität.“¹¹

Dass zwischen *Vorfinden* und *Erfinden* bei gleichzeitiger Anbindung an die Wirklichkeit im dokumentarisch-filmischen Verfahren derart viele Formen in Erscheinung treten, ist vor allem in den aktuelleren Arbeiten des biographischen Films zu erkennen: Zwischen Zeigen und Nicht-Zeigen, zwischen Narration, Fiktion und Nicht-

8 Ebd.

9 Preimesberger, Rudolf (1999a), S. 17.

10 Ebd., S. 18.

11 Preimesberger, Rudolf (1999c), S. 248.

Fiktion sind beim Porträtfilm als Genre alle Spielarten vertreten – und diese werden aktuell immer stärker ‚hybridisiert‘.¹²

In biographischen Filmen sei „das Problem, wie die Grenze zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen zu bestimmen ist, besonders akut“¹³, stellen die Herausgeber:innen des Sammelbandes *Ikonen, Helden, Außenseiter. Film und Biographie* in ihrer Einleitung fest, und schlussfolgern: „Biographische Filme waren seit der Erfindung des Kinos populär, und sie existieren in einer großen stilistischen Bandbreite [...]. Infolgedessen sind Versuche, sie nach ästhetischen oder nach kommerziellen Gesichtspunkten *en bloc* zu kategorisieren, problematisch.“¹⁴ Ich möchte dieser Feststellung in der vorliegenden Arbeit auf der einen Seite zuzustimmen: In der Tat eignen sich weder ästhetische noch kommerzielle Gesichtspunkte zur Kategorisierung des Porträtfilms. Zugleich treten Porträtfilme bzw. biographische Filme (also solche Filme, die sich auf das Leben eines Menschen beziehen, der nachweislich lebt oder gelebt hat) in allen nur denkbaren Formen in Erscheinung. Deshalb ist es vielmehr ihr weit gefächerter gestalterischer Umgang mit der Wirklichkeit, der eine Systematisierung ermöglicht. Jeder Porträtfilm hat einen ‚echten‘, also referenzierbaren Menschen – die ‚Wirklichkeit‘ – als Ausgangspunkt. Auf welche Weise die in höchstem Maß unterschiedlichen Filme dann damit sowohl formal als auch inhaltlich umzugehen vermögen, ist Gegenstand dieser Arbeit.

3. Methodik und Aufbau des Buches

Ich nähere mich der Fragestellung bewusst interdisziplinär und beziehe Quellen ein, die sich entweder auf das Porträt im Bild oder auf die literarische Biographie beziehen; gelegentlich finden auch

12 Vgl. Taylor, Henry M. (2002), S. 43.

13 Mittermayer/Blaser/Braida/Holmes (2009), S. 8.

14 Ebd., S. 7.

Texte zum journalistischen Porträt Berücksichtigung. So konnte ich etwa im Sammelband *Porträt* (2000), herausgegeben unter anderem von Rudolf Preimesberger, aufschlussreiche Beiträge zum Porträt in der Malerei finden und einbinden. Eine weitere zentrale Referenz stellt Henry M. Taylors umfangreiche Monografie *Rolle des Lebens: Die Filmbiographie als narratives System* (2002) zum Biopic dar, in der sich ebenfalls fundierte Überlegungen zur Biographie in der Literatur finden. Auch Taylor betont, dass sich eine Systematisierung des filmischen Porträts nicht entlang der eindeutigen Kategorien ‚dokumentarisch‘ oder ‚fiktional‘ vollziehen lässt. Stattdessen – wie einst dargelegt – fokussiert er auf die jeweilige Art der Referenzierung, die sich sowohl auf der Bildebene als auch auf der Ton- bzw. Sprachebene manifestiert und so graduelle Unterschiede sichtbar macht. Die in den Kapiteln B II und B III entwickelten Grafiken basieren auf Bill Nichols’ „Triangle of Communication“ aus *Introduction to Documentary* (2001). Für die Unterscheidung gestalterischer Eingriffe im dokumentarischen Film erweist sich François Nineys *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms* (2012) als überaus hilfreich.

Zwischen der Arbeit an *Jedermann und Ich* und der vorliegenden Arbeit bestehen partiell Parallelen: Die Spannungen, die ich in meinem eigenen Material bestimmen konnte, fanden sich ebenfalls wiederkehrend in den ca. 70 von mir gesichteten Porträtfilmen unterschiedlicher Art, Herkunft und Zeit.

Im Hauptteil des Buches werden die von mir als ‚Spannungsfelder‘ bezeichneten Herausforderungen und Themen beschrieben: 1) „Porträt vs. Selbstporträt“ 2) „Biographisches Erzählen vs. Porträt“ 3) „Anwesenheit vs. Abwesenheit“ 4) „Nähe vs. Distanz“ 5) „Kontrolle vs. Ermächtigung“ 6) „Dokument vs. Fiktion“. Diese Felder sind selten isoliert – meist überlappen oder überlagern sie einander. Mit Hilfe dieser Felder strukturiere ich meine Arbeit und verwende dafür in den Kapitelüberschriften jeweils den starken im wörtlichen Sinne polarisierenden Begriff des ‚versus‘. Dieses ‚versus‘ ist aber immer auch als ‚und‘ zu verstehen, bei dem die Spannung durch die jeweils beschriebene Gemengelage entsteht.

Kapitel B I „**Porträt vs. Selbstporträt**“ versucht, das (filmische) Porträt in seiner Grundkonstellation zu erfassen. Im Zentrum steht hier das Verhältnis zwischen den interagierenden Akteur:innen bei der Produktion eines Porträtfilms: Die porträtierte Person transformiert die zu porträtierte Person von einem realen Subjekt in ein filmisches Objekt und macht sie damit zur Figur des Films. Daraus ergibt sich eine grundlegende Spannung des Porträtfilms zwischen ‚Ähnlichkeit‘ und ‚Interpretation‘. Die Subjektivität der porträtierten Person ist damit Voraussetzung für ein filmisches Porträt. Ich erweitere dabei das von Bill Nichols entworfene, für den Dokumentarfilm operationalisierte Kommunikationsdreieck um ein dahinter liegendes Dreieck und dehne es zu einer dreidimensionalen Beziehungspyramide aus.

In Kapitel B II „**Biographisches Erzählen vs. Porträt**“ werden zwei der Quellen, aus denen sich der Porträtfilm speist, zusammengeführt: Das Bild in seinen Varianten von Zeichnung, Malerei, Skulptur, Fotografie und Bewegtbild einerseits, und die Biographie, die Sprache oder Erzählung und die damit verbundenen Anforderungen und Voraussetzungen umfasst, andererseits. Aus der Betrachtung beider Traditionen lässt sich außerdem eine Differenzierung in Phasen von Referenzierung vornehmen: Es gibt eine (mögliche) Interaktionsphase und eine Interpretationsphase. Beide sind nicht immer trennscharf und können auch parallel stattfinden.

In Kapitel B III wird das Spannungsfeld von „**Anwesenheit vs. Abwesenheit**“ beleuchtet: Hier geht es um Zeigen und Nicht-Zeigen, um partielle Abwesenheiten aufgrund von ethischen Fragen, aber auch um die Abwesenheit durch Tod. Welche Formen des Umgangs mit diesen unterschiedlichen Abwesenheiten sind in diesem Zusammenhang möglich? Auch behandelt das Kapitel die Arbeit mit Referenzmaterialien und thematisiert Found Footage Porträtfilme.

In Kapitel B IV „**Nähe vs. Distanz**“ geht es um die Frage, inwiefern ein Porträtfilm eine besondere Nähe zwischen der porträtierten und der zu porträtierten Person zur Bedingung hat, und ob es ein ‚Zuviel‘ an Nähe geben kann bzw. welche Rolle die Interak-

tions- und Interpretationsphase in diesem Zusammenhang spielt. Es wird das Spannungsfeld zwischen Liebe und Verwandtschaft auf der einen Seite und großer Distanz zum zu porträtierenden Subjekt auf der anderen Seite untersucht: Geht es darum, Abstand herzustellen oder eine als widersprüchlich empfundene Situation zu verstehen – bzw. die darin involvierte Person?

Kapitel B V „**Kontrolle vs. Ermächtigung**“ untersucht insbesondere die Interaktionsphase zwischen porträtierender und zu porträtierender Person. Hier wird das jeweilige Rollenverständnis der Akteur:innen beleuchtet und die Funktion der Kamera analysiert. Das Spannungsfeld zwischen Vertrauen und Deutungshoheit wird eingebettet in ethische Fragen des dokumentarischen Arbeitens.

Nachdem in Kapitel B V die Interaktionsphase fokussiert wurde, steht in Kapitel B VI die Interpretationsphase im Zentrum. Leitende Fragestellungen dieses Kapitel mit der Kontrastpaar „**Dokument vs. Fiktion**“ sind: Wie wird eine Filmfigur konstruiert, gar fiktionalisiert? Welche Eingriffe sind hier möglich, und auf welche Weise kann eine Person sogar ‚ersetzt‘ werden? Aufbauend auf François Nineys „Abstufungen des Dokumentarischen hin zum Fiktionalen“ konkretisiert und erweitert das Kapitel die verschiedenen möglichen Arten des Arrangierens und Inszenierens im Prozess einer Porträtfilmerstellung. Was, wenn die Form selbst zur Poesie wird, und welche Rolle spielt die Montage bei der (De-) Konstruktion von Identität in einem Porträtfilm?

Im letzten Teil dieser Publikation schließlich werden die bisherigen Erkenntnisse zusammengeführt und in einer „Matrix der Referenzialitäten“ systematisch aufgeschlüsselt: Welche Formen des Referenzierens gibt es im Film auf der Bild- und welche auf der Ton- und Sprachebene? Woran ist ein Porträt als solches zu erkennen und was sind Merkmale von Referenzialität im dokumentarischen Film? In der Zusammenschau lässt sich erkennen, dass der Dokumentarfilm als solcher zwar nicht bezüglich seiner Vorgehensweisen kategorisierbar, jedoch in den graduellen Abstufungen seiner Referenzierungsstrategien in Bild und Ton sehr wohl zu erfassen ist.