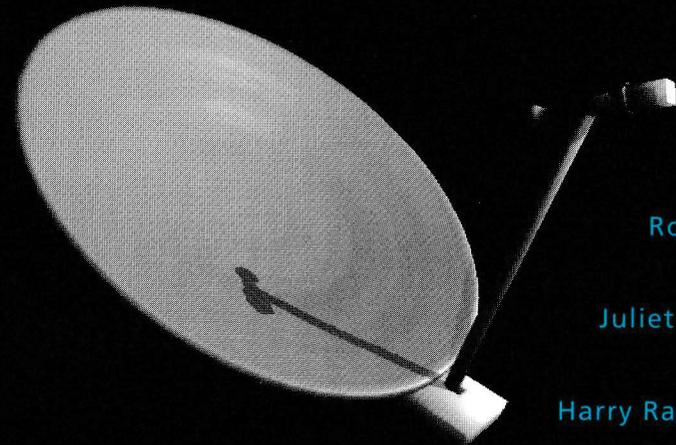


*Bettina Ellerkamp · Christiane Heckes · Christian Hoffmann · Merle Kröger*

# **FISHING FOR DOCUMENTS**

Dokumentarfilm zwischen Tradition und Experiment

Dokumentation einer Veranstaltung der  
BOTSCHAFT und BABYLON e.V.  
im Oktober 1992



Romuald Karmakar

Juliet Bashore

Harry Rag

Jayce Salloum

Walid Ra'ad

Hanno Baethe

Shelly Silver

 Panther Verlag Berlin

## **FISHING FOR DOCUMENTS**

Dokumentarfilm zwischen Tradition und Experiment

Eine Veranstaltung von Botschaft e.V. und Babylon e.V.  
BOTSCHAFT e.V., Kronenstr. 3, 10117 Berlin, Tel. u. Fax 030/229 24 29 und  
BABYLON MITTE, Rosa Luxemburg Str. 30, Berlin

Autoren: Bettina Ellerkamp, Christiane Heckes, Christian Hoffmann, Merle Kröger

Gefördert von der Senatsverwaltung für kulturelle Angelegenheiten Berlin

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Heckes, C. et al.: FISHING FOR DOCUMENTS. Dokumentarfilm zwischen Tradition und Experiment. Eine Veranstaltung der BOTSCHAFT und BABYLON e.V., Oktober 1992; 1. Aufl., Panther Verlag Berlin 1993.

ISBN: 3-929357-01-1

© 1993 Panther Verlag Elmar E. Holly, Berlin

Umschlag: BOTSCHAFT e.V.

Satz und Layout: Eric Schlufte u. Christiane Heckes

Druck: Druckerei Lothar Braul, Brunnenstraße 35, Berlin

1. Auflage 1993

Printed in Germany

<b>Inhaltsverzeichnis</b>	<b>Seite 1</b>
<b>Botschaft und richtig '92</b> Bettina Ellerkamp	<b>Seite 2</b>
<b>Lost in the sea of reality...</b> Merle Kröger	<b>Seite 3</b>
<b>...Fishing for documents</b> Bettina Ellerkamp	<b>Seite 6</b>
<b>ROMUALD KARMAKAR</b> Christian Hoffmann	<b>Seite 8</b>
<b>JULIET BASHORE</b> Christiane Heckes	<b>Seite 11</b>
<b>HARRY RAG</b> Bettina Ellerkamp	<b>Seite 15</b>
<b>JAYCE SALLOUM</b> Christian Hoffmann	<b>Seite 18</b>
<b>HANNO BAETHE</b> Christiane Heckes	<b>Seite 22</b>
<b>SHELLY SILVER</b> Merle Kröger	<b>Seite 27</b>
<b>Presse-Spiegel</b>	<b>Seite 31</b>

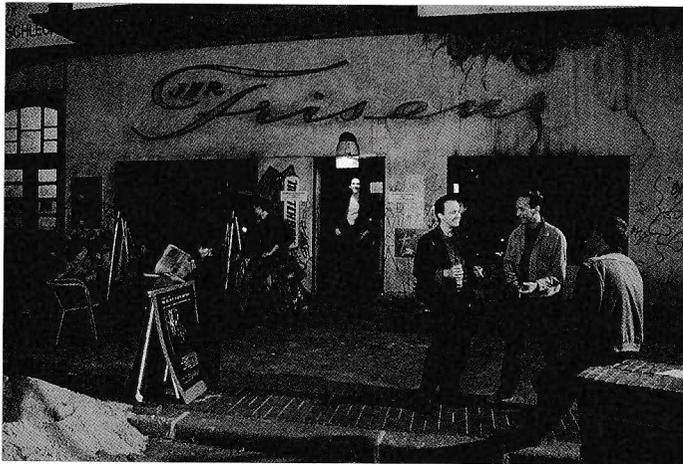
## Botschaft und richtig '92

Vor etwa zweieinhalb Jahren entstand in einem Kreis von Freunden die Idee, mit interdisziplinären Projekten an die Öffentlichkeit zu treten und im Austausch mit anderen Interessierten neue Arbeitsformen auszuprobieren.

Hieraus entwickelte sich die Gruppe BOTSCHAFT, die das Jahr 1992 unter dem Motto "richtig '92" dem Begriff des „Dokumentarischen“ gewidmet hat.

Das Dokument als Wiedergabe und Reflexion von Wirklichkeit und seine Funktion in den Bereichen Bildende Kunst, Film, Wissenschaft und den elektronischen Medien war Ausgangspunkt für eine Reihe verschiedenster Aktionen und Veranstaltungen. Ihr gemeinsames Ziel war und ist es, der aktuellen Diskussion um das „Verschwinden der Realität“ in der Immaterialität und Virtualität der Neuen Medien endlich mögliche Strategien und Umgangsweisen entgegenzusetzen und damit auf eine sich wandelnde, uns umgebende Welt zu reagieren, die sich momentan in der Abstraktion des theoretischen Diskurses aufzulösen droht.

In diesem Rahmen ist auch das Seminar "Fishing for Documents" zu verstehen, das gemeinsam von Mitgliedern der BOTSCHAFT und Christiane Heckes sowie Christian Hoffmann organisiert wurde, ergänzt von einer Filmreihe, die in Kooperation mit dem Kino BABYLON-Mitte entstand.



## Lost in the sea of reality...

„Als Dokumentarfilm anerkannt wird (...) in der Regel ein Film, der Ereignisse abbildet, die auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten“ (Wilhelm Roth). So einfach ist das – auf den ersten Blick. Bei näherer Betrachtung fragt man sich heute, ob es überhaupt noch Ereignisse gibt, die ohne die Anwesenheit einer Kamera stattfinden...

Bis in die 60er Jahre hatte der Dokumentarfilm als informativer, direkt auf die Realität bezogener Teil des Filmschaffens einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert. Obwohl seine technische Entwicklung immer weiter in Hinblick auf eine ton- und bildsynchrone, zeitgleiche und damit „direkte“ Wirklichkeitsübermittlung vorangetrieben wurde, war der Dokumentarfilm von seinem Anspruch immer auch ein Medium politischer und künstlerischer Auseinandersetzung. Zur praktischen Umsetzung dieser Utopien wurden - unter Ausnutzung der jeweiligen technischen Neuerungen – die verschiedensten Strategien und „Schulen“ entwickelt. Die diesen Gruppen angehörenden Dokumentaristen prägten den jeweiligen Stil eines Zeitabschnittes und unter ihrer Regie entstanden die meisten der Werke, die wir heute filmhistorisch als herausragend bewerten.

In den 50er Jahren jedoch erschien ein neues Medium „auf der Bildfläche“ der Welt: das Fernsehen. Vom Moment seiner Erfindung an war es neben allen Unterhaltungszwecken als das dokumentarische Medium schlechthin konzipiert. Auf weit niedrigerem Niveau als der künstlerische Dokumentarfilm sollten aktuelle Nachrichtensendungen das Weltgeschehen „hautnah“ und allgegenwärtig auf die heimischen Bildschirme bringen.

Mit der Verbreitung des Fernsehens wurde ein Abgesang angestimmt – nicht nur auf die dokumentarische Qualität des „Kinos“, sondern auch auf die politischen und künstlerischen Konzepte vieler Jahrzehnte. Mehr denn je wird der Dokumentarfilm heute gleichgesetzt mit den fernsehspezifischen Dokumentationsformen von Reportage bis Feature und in diesem Zusammenhang fast ausschließlich unter journalistisch-ethischen Gesichtspunkten diskutiert.

Als eigenständiges künstlerisches und politisches Ausdrucksmittel verkam der Dokumentarfilm zu einem Anachronismus, der zwar

offiziell weiterhin bestand und produziert wurde, aber seine gesellschaftliche Relevanz weitgehend einbüßte.

In vielen Debatten der krisengeschüttelten Branche wurde deutlich, daß es nicht ausreichte, Schuldzuweisungen zu verteilen und kurzfristige praxisorientierte Strategien zu entwickeln. Erst in den letzten Jahren wagten sich junge, vor allem durch die Semiotik und den Strukturalismus geprägte Filmtheoretiker mit der Behauptung vor, daß eine detaillierte theoretische Auseinandersetzung mit der Gattung und ihren Strukturen nötig sei, um neue filmische Konzepte zu entwickeln.

Die zentrale Frage dieser Ansätze ist jedoch keineswegs die nach einer möglichst eindeutigen Definition des Dokumentarfilms, sondern vielmehr eine Untersuchung seiner Referenzobjekte, seiner filmischen Sprache, den Besonderheiten seiner Rezeption und in Zusammenhang damit der im Laufe der Zeit sich verändernden Formen der Auseinandersetzung mit der Realität. „It is worth insisting, that the strategies and styles, developed in documentary, like those in narrative films, change; they have a history. (...) The comfortable realism of one generation seems like artifice to the next“ (Bill Nichols). Der Dokumentarfilm wäre demnach nicht Abbild von Ereignissen, sondern Spiegel der zum Zeitpunkt des Ereignisses herrschenden Beziehung zwischen dem Menschen und der ihn umgebenden Wirklichkeit.

Solche theoretischen Ansätze lassen sich immer häufiger anwenden auf die Filme junger Dokumentaristen, die in ihrer Arbeit nach neuen Perspektiven suchen jenseits der zentnerschweren Last, möglichst „objektive“ Bilder von der Realität zu geben. Damit werden sie häufig zu „Grenzgängern“, die die alten Gattungsbegriffe verstärkt in Frage stellen.

An diesem Punkt der Diskussion ist es wichtig, ein zweites Medium ins Gespräch zu bringen, über das zwar bisher wenig theoretisiert, mit dem aber umso mehr ausprobiert wurde. Video, das als filmisches Ausdrucksmittel zunächst von den Filmemachern als technisch mangelhaft und jeglicher bildlicher Ästhetik entbehrend belächelt wurde, hat sich durch seine rasante technische Entwicklung in den letzten 30 Jahren zu einem Medium mit einer gewaltigen Bandbreite an Nutzungsmöglichkeiten entwickelt.

An den Vorbehalten der skeptischen Filmszene vorbei entwickelte sich eine Generation junger Videomacher, die ihre Erfahrung hauptsächlich in zwei Bereichen gesammelt hat: Auf der einen Seite nutzten die internationalen politischen Jugendbewegungen der 70er und 80er Jahre das relativ billige und leicht zu handhabende Video für die Entwicklung neuer unabhängiger Dokumentationsformen. Auf der anderen fand das Medium eine Heimat in der – von jeher experimentierfreudigen – bildenden Kunst und damit an den Kunsthochschulen.

Zwar kommt es auch zwischen den Vertretern von „Videobewegung“ und „Videokunst“ immer wieder zu Distanzierung und dogmatischer Abgrenzung, insgesamt jedoch ist die Bereitschaft, bestehende Grenzen zu überschreiten, wesentlich größer, nicht zuletzt, weil man die filmische Tradition zwar in die Arbeit einbeziehen kann, ihr aber nicht verpflichtet ist (was viele Filmemacher lange zu sein glaubten). Speziell für den Dokumentarfilm wurden so „hinter seinem Rücken“ neue Ansätze entwickelt, die alte Grundsätze in Frage stellen und vor allem seine neue Heimat „wider Willen“, das Fernsehen, thematisieren. Schon wegen der technischen Verwandtschaft zum „Großen Bruder“ ist es nicht verwunderlich, daß gerade in der Videoszene eine kritische Auseinandersetzung mit dem Fernsehen selbst, aber auch mit dessen Rezeptionsformen und Programmstrukturen geführt wird.

Die Entwicklung des Fernsehens als heute wichtigstes dokumentarisches Medium führt noch einmal zu der eingangs zitierten Definition des Dokumentarfilms zurück. Hat man sich auch auf technischer Ebene dem Ziel der direkten, zeitgleichen und weltweiten Übertragung von Ereignissen weitgehend angenähert, so hat sich die Qualität der Wirklichkeitsübermittlung jedoch im demokratischen Sinne nicht verbessert, sondern im Gegenteil eine unerwartete Metamorphose durchlaufen: Ereignisse von allgemeiner Bedeutung werden immer stärker im Hinblick auf das Fernsehen „inszeniert“, d.h. die Manipulation von Wirklichkeit findet noch vor dem Prozeß des Filmemachens und damit auf einer wesentlich subtileren und schwerer einzusehenden Ebene statt als früher.

Diese Erkenntnisse muß sich der Dokumentarfilm zunutze machen und damit Abschied nehmen von seinem alten Anspruch, recht-

mäßiger Vermittler zwischen der Realität und den Menschen zu sein. Will er nicht in devoter Haltung zur Institution Fernsehen verharren, bleibt ihm nur, sich an dessen Defiziten zu orientieren, d.h. die Risse im Gebäude einer eindimensionalen und abbildbaren Realität und damit auch die eigene Geschichte zu thematisieren.

Vom individuellen Erleben, über die Bilderwelten von Medien und Fernsehen, bis hin zu vollständig synthetischen Computerwelten gibt es für den heutigen Dokumentarfilm unzählige Realitäten zu dokumentieren und zu kreieren.

Literaturhinweise:

- Wilhelm Roth: „Der Dokumentarfilm seit 1960“; Verlag J.C. Bucher; München/Luzern 1982
- Eva Hohenberger: „Die Wirklichkeit des Films“; Georg Olms Verlag; Hildesheim/Zürich/New York 1988
- Alan Rosenthal (Hrsg.): „New challenges for documentary“; University of California Press; Berkeley 1988
- Heinz B. Heller, Peter Zimmermann (Hrsg.): „Bilderwelten. Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen“; Dr. Wolfram Hitzeroth Verlag; Marburg 1990
- Gerda Lampalzer: „Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge“; Promedia; Wien 1992

### ...Fishing for documents

Der Dokumentarfilm ist in eine Krise geraten. Und darin steckt er nun seit über 20 Jahren. Die Geschwindigkeit der medialen Entwicklung hat mit der Einführung und Verbreitung von Video eine ganze Generation von Dokumentarfilm-Schaffenden hinter sich zurückgelassen, die an ihren Prinzipien und Traditionen festhält und dabei so langsam alt wird.

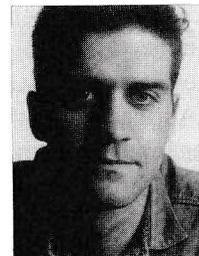
Besonders die gegenseitige Ignoranz und Geringschätzung der Film- und Videobranche hat wertvolle Zeit verstreichen lassen, in der jenseits von formalen und ästhetischen Gesichtspunkten über die gegenwärtige und zukünftige Funktion und Bedeutung des audiovisuellen Dokuments und seinen Stellenwert innerhalb unserer Gesellschaft hätte nachgedacht werden können.

Inzwischen jedoch gibt es eine neue Generation von Film- und VideokünstlerInnen, die die theoretische Diskussion ignoriert, Genres und Traditionen mißachtet und – natürlich geprägt von Beste-

ndem – dennoch ganz bewußt ihren eigenen Weg geht. Ihre Filme und Videos sind pluralistisch und reflexiv und verstehen sich nicht länger als Abbild der Realität, sondern zeigen die Wirklichkeit als Spannungsverhältnis verschiedener filmischer Realitäten und gesellschaftlicher Normierungen.

Aus ihrem Kreis haben wir sechs internationale Film- und Videoschaffende eingeladen, die sowohl formal als auch inhaltlich sehr unterschiedlich arbeiten, um sich und ihre Arbeitsweise im Seminar vorzustellen und einen gemeinsamen Dialog zu eröffnen.

Das Gelingen verdanken wir nicht zuletzt ihrer engagierten Teilnahme, und dafür möchten wir uns hier noch einmal herzlich bei allen sieben bedanken!



Romuald Karmakar (Deutschland)



Jayce Salloum / Walid Ra'ad  
(USA/Libanon)



Juliet Bashore (USA)



Hanno Baethe (Deutschland)



Harry Rag (Deutschland)



Shelly Silver (USA)

## ROMUALD KARMAKAR

Nicht ohne Grund begann die Veranstaltung mit Romuald Karmakar und seinen Filmen. Obwohl er der jüngste der eingeladenen Künstler ist, scheint seine Art Filme zu machen am stärksten in der Tradition des „beobachtenden Dokumentarfilms“ verwurzelt zu sein. Seine Filme haben keinen Off-Kommentar. Er selbst ist im Bild nicht zu sehen, allerdings sind seine Fragen zu hören. Besonders auffällig ist das geringe Drehverhältnis, mit dem er auskommt: 1 zu 2 bei "Hunde aus Samt und Stahl", 1 zu 4 bei "Demontage IX". Die Form seiner Filme zeugt sowohl von dem großen Respekt, den er seinen Protagonisten entgegenbringt. Menschen und Dinge sprechen in den Filmen weitgehend für sich selbst.

Karmakar setzt seine Protagonisten nicht aufwendig in Szene. Allerdings ist er sich bewußt, daß auch eine einfache Interviewsituation bereits einer Inszenierung gleichkommt. Nach seiner Auffassung gibt es keinen „jungfräulichen Dokumentarfilm“. Daher lehnt er auch eine Kategorisierung etwa seiner älteren Filme "Coup de Boule" und "Gallodrome" als „dokumentarisch“ und seines jüngeren Films "Demontage IX" als „künstlerisch“ ab. Während er sich bei der Montage der erstgenannten Filme stark am Handlungsablauf während der Dreharbeiten orientierte, hob er die Chronologie der gefilmten Performance bei "Demontage IX" durch den Schnitt auf. Dennoch sind alle drei Filme für ihn die jeweils angemessene Form, mit filmischen Mitteln auszudrücken, was er bei den Dreharbeiten erlebt hat.

Karmakar ist Autodidakt. Er hat viel im Kino gelernt – vor allem im Münchner Werkstattkino und im Filmmuseum München. Bei der Überlegung, wie er einen Film gestalten will, spielen theoretische Fragen keine Rolle. Im Vordergrund steht viel mehr die Frage, ob ein Thema – für ihn – interessant ist oder nicht. Er grübelt nicht über die wahrscheinliche Wirkungsweise seiner Filme nach. Gradmesser für seine Entscheidung, ein Thema umzusetzen, ist, ob es ihn selbst emotional anspricht. Denn durch seine Filme will er Emotionen hervorrufen. Doch was ihn fasziniert, seine Neugierde weckt und ihn zum Nachforschen und genauen Beobachten veranlaßt, stößt bei vielen Zuschauern auf Ablehnung und Entsetzen.

Sein Porträt der Pitbull-Besitzer aus St. Pauli, "Hunde aus Samt und Stahl", hat immer wieder den Vorwurf der Gewaltverharmlosung oder gar -verherrlichung eingebracht.



Weil er „Tätern“ – tatsächlichen wie nur potentiellen – Raum gibt, sich aus ihrer Sicht darzustellen, wird Karmakar oft leichtfertig unterstellt, mit deren Auffassungen übereinzustimmen, bzw. sie zu propagieren. Unabhängig von der politischen Einstellung Karmakars steckt aber gerade in seinem Verzicht auf vorschnelle Verurteilungen das Geheimnis der Faszinationskraft seiner Filme. Indem er nachfragt, wo für viele alles klar scheint, gelingt es ihm, sich der Wahrheit stärker anzunähern, als es manchem lieb ist. Indem Karmakar etwa in "Warheads" mit der Stigmatisierung von Söldnern bricht, sie ernst nimmt und ihren Lebensweg mit aufrichtigem Interesse folgt, macht er deutlich, daß sie, auch wenn sie unmenschliche Taten begehen, dennoch Menschen sind. Karmakar verbietet sich, was wir all zu schnell und gerne zu unserer eigenen Entlastung tun. Indem wir Gewalt und Brutalität allein einem bestimmten Personenkreis zuordnen, den wir gleichzeitig außerhalb der Gesellschaft stellen, versuchen wir uns vorzumachen, sie habe nichts mit uns und den herrschenden Verhältnissen zu tun. Karmakar holt die „Täter“ zurück in die Gesellschaft und stellt damit die Frage nach den Motiven ihrer Taten neu.

Karmakar knüpft an die Tradition des „beobachtenden Dokumentarfilms“ an, bricht aber gleichzeitig mit ihren Konventionen. Denn – zumindest in Deutschland – ist diese Art Film zu machen eng verknüpft mit einer offenen Parteinahme der Filmemacher für ihre Protagonisten, die aber in der Regel „Opfer“ – tatsächliche wie potentielle – sind. Daß Karmakar sich in "Warheads" auch einem Söldner gegenüber respektvoll zeigt und daß dieser Respekt nicht vorgespielt sondern aufrichtig ist, geht vielen Zuschauern zu weit. Dabei verhält er sich aber seinen Protagonisten gegenüber fair.

Auffällig ist, daß sich viele Kritiker Karmakars vor allem Sorgen um die Wahrnehmung anderer Zuschauer machen. Sie werfen dem Regisseur vor, daß er den Portraitierten zu wenig Widerspruch entgegenbringe und somit fördere, daß man deren Positionen übernehme. Natürlich wünscht niemand, daß andere Menschen Positionen übernehmen, die man selbst für verderblich hält. Aber angemessener als eine bevormundende Zensur erscheint das Vertrauen in den „mündigen Zuschauer“. Niemand sollte sich anmaßen, anderen das Recht auf das eigene Urteil zu nehmen.

Romuald Karmakar geb. 1965  
– seit 1985 Arbeiten mit Film

„Wenn ich die Wirklichkeit nur benutzen würde, um meine Absichten zu bebildern, wäre das respektlos. Der Zuschauer soll selber entscheiden, ich will nicht manipulieren (...) Ezra Pound hat sinngemäß gesagt: Es geht nicht um die Idee, die ein Mensch hat, sondern um den Ernst, mit der er an ihr festhält.“ (Romuald Karmakar)

Demontage IX  
D, 1991, 24 Min., 16 mm  
"Demontage IX" dokumentiert eine Performance des österreichischen Aktionskünstlers FLATZ. Zwischen zwei Metallplatten baumelt kopfüber ein Körper. Ein „Glöckner“ setzt den Körper am Seil in Bewegung, bis er mit den stählernen Wänden kollidiert. 5 Minuten lang bringt das Pendel die „Stahlglocke“ zum Tönen. Danach tanzt ein Paar den Walzer "An der schönen blauen Donau."

Coup de Boule  
D, 1987, 8 Min., 16 mm  
Mit der Stirn dem Gegenüber ins Gesicht stoßen. Wuchtig, schnell, hart – wie Fußball. Französische Soldaten schlagen mit der Stirn gegen den Spind, die Holztür – zum Spaß, für alle Kameraden. Geht die Tür kaputt? Nein. Der Kopf? Nein. Was dann?

Nichts.

Gallodrome  
D, 1988, 12 Min., 16 mm  
Hahnenkämpfe in Nordfrankreich am Nationalfeiertag.



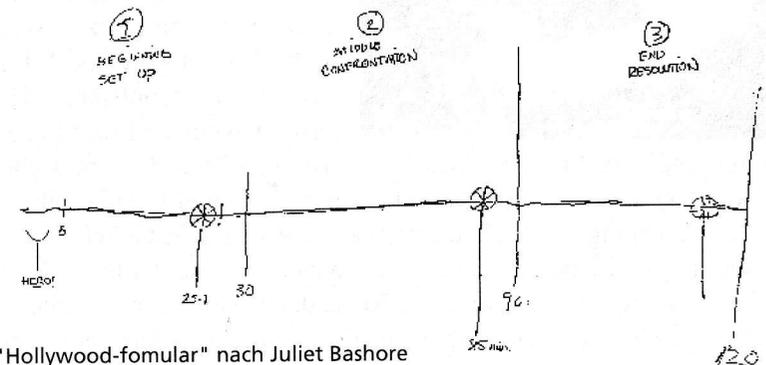
Hunde aus Samt und Stahl  
D, 1989, 54 Min., 16 mm  
In "Hunde aus Samt und Stahl" geht es um Pitbulls, eine aus den USA importierte Kampfhunderasse, und ihre Besitzer. Die „Hochburg“ der Pitbulls in Deutschland ist Hamburg St. Pauli. Der Film konzentriert sich auf die Kreatur und sein Herrchen, die symbiotische Beziehung zwischen Mensch und Hund.

Warheads  
D/F, 1989-92, 182 Min., 16mm  
"Warheads" ist ein Film über Söldner. Im Mittelpunkt des ersten Teils steht die Lebensgeschichte des Deutschen Günter Aschenbrenner, der 20 Jahre in der Fremdenlegion war. Seinen Bericht verknüpft Karmakar mit Bildern aus einem paramilitärischen Trainingslager in Jackson, Mississippi. Der zweite Teil wird von dem britischen Söldner Karl dominiert. Ort der Handlung ist die vom Bürgerkrieg gezeichnete Stadt Gospic in Kroatien.

## JULIET BASHORE

Die in Los Angeles lebende Juliet Bashore ging auf die Experimentalfilmschule in Santa Cruz, und wie die meisten Film-Studenten dort lehnte sie alles, was aus Hollywood kam, als „political incorrect“ ab. Denn Hollywoods Filme waren alle nach der gleichen „Hollywood-formular“ gebaut. Gemeint ist damit die klassische 3-Akt-Struktur, über die man alles bei Robert Mc Kee oder Syd Field nachlesen kann. Die Kritik der Santa-Cruz-Filmer, die den bewußt und kritisch denkenden Zuschauer erreichen und erschaffen wollten, war, daß diese Struktur, bei der jeder Spannungspunkt auf die Minute genau schon im Vorfeld festgelegt ist, den Zuschauer in eine Art Trance-Zustand versetze. Durch das immer wieder gleiche Schema würden die Zuschauer trainiert werden, nur noch einen bestimmten Rhythmus zu akzeptieren, so daß, wenn z.B. der Höhepunkt nicht genau in der soundsovielten Minute stattfinden würde, ein Film gleich als „nicht funktionierend“ abgelehnt werde. Stattdessen war Godard das große Vorbild, Anti-Strukturen waren die Richtlinien, man trat für den polyphonen Film ein. Hauptkritikpunkt war die patriarchalische Struktur, die hinter dieser „formular“ steckte, und ohne die kein Film mehr verkaufbar ist. So gibt es immer den „hero“, der „seine Heimat“, „sein Zuhause“, verlassen muß, um ein Abenteuer zu erleben oder die plötzlich auftretenden Schwierigkeiten zu meistern. Am Ende seiner „journey“ kehrt er als gereifter Held in sein „village“ zurück.

In dieser Zeit entstand bei Juliet Bashore schon die Idee, genau solch einen Trance-Zustand im Dokumentarfilm erreichen zu wollen, ohne



"Hollywood-formular" nach Juliet Bashore

daß sie überhaupt näheres über diese „exact Hollywood-fomular“ wußte. Denn von Joseph Campbell, der Geschichte der Mythen und unseren immer wiederkehrenden Lebensthemen, die wir schon in unserer Kindheit beginnen zu erfahren und auf denen diese ganze Struktur basiert, erfuhr sie erst später.

Mit "Kamikaze Hearts" wagte sie das Experiment, einen „fiktionalisierten Dokumentarfilm“ zu machen. Dabei setzte sie genau diese Mittel von festgelegten Wendepunkten, der Identifikation mit einer Protagonistin, der Schaffung einer „catastrophy“ usw., ein. Dazu bot sich das Jobangebot, als Produktions-Assistentin bei einer Spielfilm-Produktion zu arbeiten, die sich dann als Pornofilmproduktion offenbarte, förmlich an. Denn aus diesem Angebot erwuchs die Idee für ihren eigenen Film über diese Pornofilmszene. Das Drehbuch entstand in Zusammenarbeit mit einer der beiden Hauptdarstellerinnen, Tigr Mennett, die Bashore auch das eigentliche Thema und die Idee für den Film lieferte: Sie wollte die Liebe zu ihrer Geliebten Mitch, die ebenfalls Pornodarstellerin war, dokumentiert haben. Bashore erkannte in diesem Wunsch eine Geschichte mit einem Anfang, Höhepunkt und Ende.

"Kamikaze Hearts", uraufgeführt 1989 auf dem "Film Arts Festival" in San Francisco, ist Drama pur: Die Darstellerinnen spielen nicht nur, um ein Bild über den Pornofilm zu vermitteln, sie spielen vor allem sich selbst. So durchleben Tigr und Mitch, die Protagonistinnen in dem Film,



jede Stufe ihrer Liebe, bis zu ihrem bitteren Ende, wo ihre Liebe im Drogenrausch als Seifenblase zerplatzt. Wie auch im Hollywood-Film erfahren die Konflikte zwischen den beiden Frauen eine

Steigerung. Am Ende der Geschichte ist auch Tigr, die „tragische Heldin“, gereift. Sie weiß nun mehr über die Unwirklichkeit ihrer Liebesbeziehung zu Mitch, die niemals ihre wirkliche Geliebte war, sondern ihre „Liebe“ zu einer Performance umgestaltet hatte. Und Juliet Bashore, die sie durch ihre Reise der Verirrungen begleitete, konnte für sie sogar zur wahren „magical helper“ werden, denn Tigr verabschiedete sich nach diesem Film von der Pornoindustrie.

Indem Bashore sich ohne Vorbehalte ins wirkliche Geschehen dieser Szene begeben hat, ist sie der Wahrheit der Pornofilmszene näher gekommen, als wenn sie Schauspielerinnen als Prostituierte hätte auftreten lassen. Die Kamera wird zum Zuhörer und Voyeur zugleich, denn Tigr selbst dokumentiert die Entwicklung ihres inneren und äußeren Zustands vor ihr. Anders als beim Spielfilm wird der Zuschauer durch die ständig offengelegte Allgegenwärtigkeit der Kamera zum Mitdenken und -fühlen einer wahren Geschichte ange-regt. Auch dadurch wird „die Pornographie“ zu einem „Zerrbild“ von Hollywood als Ausdruck der amerikanischen Kultur, wo jeder etwas vorgibt zu sein, was er in Wirklichkeit nicht ist.

Auch für ihren nächsten Film "The Battle of Tuntenhaus" (1991/92) fand Bashore ihre „theatralischen Elemente“ vor, wie z.B. die Bedrohung von außen, verkörpert durch die Polizei sowie die Neonazis als „die Bösen“. Im Gegensatz dazu war es nicht schwierig, dem Zuschauer die singenden und fröhlichen Hausbesetzer als positive Helden und Identifikationsfiguren vorzuführen. Auch hier war es für sie abzusehen, daß es zu Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen Parteien kommen mußte. Im Film werden sie ebenso offengelegt wie die Konflikte zwischen Bashore und einigen Tuntenhaus-Besetzern, über das was gefilmt werden darf. Im Gegensatz zu "Kamikaze Hearts" forcierte Bashore hier jedoch keine Situationen mit der Kamera, um Konflikte für einen „fiktionalisierten Dokumentarfilm“ zu schaffen. Als sie bei ihrer Rückkehr nach 18 Monaten (2. Teil) bei den Tuntenhaus-Besetzern das „normal life“ sowie den Zusammenbruch des Kollektivs vorfand, nahm sie dies zum Anlaß zu hinterfragen, ob das ehemals harmonische Zusammenleben der Hausbesetzer nicht eine künstliche, erfundene Welt war.

Obwohl beide Teile von "The Battle of Tuntenhaus" Bashores Interesse, sich auf der Straße und an Originalschauplätzen zu bewegen, ausdrückt, und es ihr auch hier wichtig war, eine bestimmte Entschlossenheit bei Menschen, die um ihre Ideen kämpfen, zu zeigen, merkt man beiden Teilen an, daß es sich um Fernsehproduktionen (Channel 4) handelt. Obwohl Bashore versucht, den obligatorischen Kommentar durch eigenwillige Züge zu prägen, durchbrechen diese Filme die Fernsehkonventionen nicht wirklich. Der Einsatz von Musik, z.B. weist sie jedem der beiden Teile seine eigene Erkennungsmelodie zu, drückt aber auch hier ihr Interesse am Experi-

mentieren aus. Am konsequentesten setzte Bashore ihre grundsätzliche Auseinandersetzung zur Frage der Vermischung von Illusion und Wirklichkeit in ihrem Film "Kamikaze Hearts" um. Damit hat sie für die weiterführende Diskussion des Zusammenspiels von Form und Inhalt eine wichtige Grundlage geschaffen.

Juliet Bashore lebt in Los Angeles – Studium an der Santa Cruz-University – Gründung der Video-Produktionsfirma "Third Rail Media" in San Francisco – Produktion von Rock- und Punk-Videos. Künstlerportraits – einjähriger Deutschland-Aufenthalt

„Da finden keine Proben statt. Es ist Drama – aber nicht Theater. Es wird gespielt, aber in einer Weise, die den Mitwirkenden die eigene Katharsis ermöglicht.“ (Juliet Bashore zu "Kamikaze Hearts")

The Battle Of Tuntenhaus, Teil 1 D/GB, 1991, 25 Min., Video "Tuntenhaus" – das Haus der Schwulen – war 1990 ein besetztes Haus in Ost-Berlin. Bewohnt von ca. 30 homosexuellen Männern, war das "Tuntenhaus" eine sich positiv entwickelnde Gemeinschaft, deren Ruhe und Frieden nur von den Neo-Nazis gestört wurde, die die Nachbarschaft terrorisierten. Dieser mutige Dokumentarfilm im Stil des "cinéma vérité" begleitet das Schicksal des "Tuntenhauses" durch die Tage der kurzen Anarchie bis zu den Ausschreitungen nach der deutschen Wiedervereinigung. Im November '90 erzwangen 3000 Polizisten in einer brutalen Operation die Räumung der besetzten Häuser.

The Battle Of Tuntenhaus, Teil II D/GB, 1992, 19 Min., Video Zwei Jahre später kehrt Juliet Bashore nach Berlin zurück, um die ehemaligen Besetzer aufzusuchen und zu fragen, wie sie seit der Zeit von "Tuntenhaus" leben und wie die Veränderungen im vereinigten Deutschland ihre Ansichten über Leben, Liebe und Politik beeinflusst und verändert haben. Weitere Aufstände, eine Tour durch wiederentdeckte Besetzerstätten und ein Ausflug zu Marlene Dietrichs Grab beschließen diese „zärtliche“ Episode im Leben der Schwulen von "Tuntenhaus".

Kamikaze Hearts USA, 1990, 90 Min., 16 mm "Kamikaze Hearts" erzählt von den beiden Pornodarstellerinnen Tigr und Mitch. Sie haben Juliet Bashore gebeten, die Geschichte ihrer Liebe in Bildern festzuhalten. Entstanden ist ein

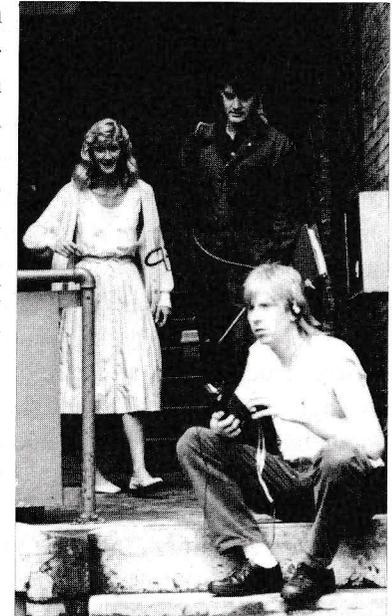


demaskierender Einblick in das Innere der amerikanischen Pornoszene und einer lesbischen Liebe, bei dem Fiktion, Illusion und Realität im Film genauso verschwimmen wie in den Köpfen der Protagonistinnen.

## HARRY RAG

Angefangen hat die Filmarbeit von Harry Rag – alias Peter Braatz – eigentlich mit der Musikband S.Y.P.H.: „Die Musik, die wir in der Band gemacht haben, war sehr bilderreich. Ich hab immer so'n bißchen organisiert und gesungen und montiert und alles mögliche gemacht, und ich hab gemerkt, daß mir das mehr liegt, als ein Instrument zu bedienen, und so hab ich gedacht, vielleicht ist das genau der richtige Beruf für mich.“

Bis heute umfaßt das Werk von Harry Rag bereits etwa 25 Kurzfilme und Videos. Zu seinen bekanntesten und längsten Filmen zählen "No Frank in Lumberton" von 1988, ein Portrait des Spielfilmregisseurs David Lynch, das während der Dreharbeiten zu "Blue Velvet" entstand und "DDR – ohne Titel", der eine Rundreise durch die DDR im Umbruch dokumentiert, und für den Harry Rag 1990 den Nachwuchspreis für den besten deutschen Dokumentarfilm erhielt. Zur Zeit arbeitet er an dem großen Projekt, "Trans", das eine Reise mit der transsibirischen Eisenbahn zum Ausgangspunkt hat.



Harry Rags Arbeiten sind keine Dokumentationen im herkömmlichen Sinn, sie kennen keinen Kommentar und erzählen nicht unbedingt eine lineare Geschichte. Als Mischform zwischen Kunstprodukt und Dokumentarfilm malen sie – oft recht persönliche – Stimmungsbilder, die geprägt sind vom formalen und ästhetischen Experiment mit Bild und Ton. Oftmals gehen die beiden gleichberechtigten Ebenen im Film ihren eigenen Weg und dort, wo sie sich treffen, entstehen Zusammenhänge, ergibt sich ein tieferer Sinn, eine innere Logik unter der Oberfläche des vordergründig Wahrnehmbaren. Harry Rag selbst spricht daher von seinen Filmen nie als „Dokumentarfilmen“, wohl aber als ein Ausdruck und Dokument für

besondere Situationen und eine bestimmte Zeit: „Das ist es auch, was ich als Dokumentation ausdrücken möchte, wenn ich sage, ich benutze die Bilder wie 'das Haus', 'den Springbrunnen', 'die Tankstelle', dann ist es für mich ein bißchen so, als würde ich sagen, das ist mein Kommentar zum Sommer '92 oder so.“

Wie ein roter Faden zieht sich der Dualismus durch die Filme, immer wiederkehrende Themen sind 'Mensch und Natur' und 'Organisches und Anorganisches': „Das ist immer dasselbe Interesse, herauszufinden, Anspielungen zu machen, was hat es mit der Hin- und Hergerissenheit in einem zu tun.“ So lassen sich auch die realen, nicht inszenierten Bilder erklären und die regelmäßig vorkommenden Naturelemente 'Wind', 'Wasser', 'Feuer' und 'Luft'.

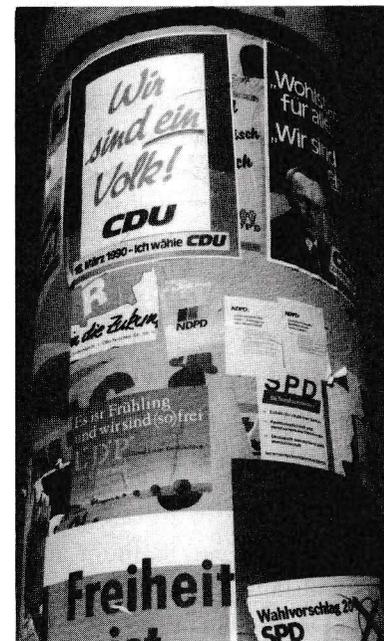
Die Filme von Harry Rag sind Montagefilme: „Also ich glaube, daß Schnitte Filme sind“. Ihr wichtigstes, formales Element ist das Spiel mit dem Rhythmus als Spiegel von Zeit, die hier für das Erleben und die Realität steht. Realität im Film zeigt sich bei Harry Rag nicht als synchrone Wiedergabe von realistischem Bild und Ton; was entsteht, ist eine erfahrbare Form von filmischer Realität aus dem Zusammenspiel von auditiver und visueller Ebene. In "No Frank in Lumberton" taucht an einer Stelle die Stimme Isabella Rosselinis auf, die sagt, „... you don't have to be realistic to make a realistic film“, und genau so verhält es sich auch mit den Arbeiten von Harry Rag. Seine Filme sind voll von atmosphärischen Details und verspielten Ideen, die sich wie die Noten eines Musikstückes zu einem Gesamtkunstwerk zusammenfügen. Vieles erschließt sich dem Zuschauer nicht beim ersten Hinschauen, einiges bleibt vielleicht vollkommen unverstanden; am Ende jedoch steht ein Gefühl des Verstehens, das Raum läßt für eigene Assoziationen und Sichtweisen. Und eben das macht die Stärke der Filme aus.

Doch was die einen als Stärke in Harry Rags Filmen entdecken, verurteilen seine Gegner als „Zerstückelung“ und „Zersplitterung“ der Realität, als „Formale Spielerei ohne Inhalt“ und „Mystisches Gewaber“. So bleibt also abschließend festzuhalten, daß die Filme von Harry Rag zumindest eines fordern: Man muß sich einlassen auf den Rhythmus seiner Filme, muß eintauchen in eine Reise aus Bildern und Tönen. Sonst bleibt einem der innere Sinn des Ganzen womöglich verborgen und seine Filme mögen unzusammenhängend, uninformativ und vielleicht sogar langweilig sein.

Harry Rag, geb. 1959 in Solingen – 1982-88 Studium an der DFFB Berlin – 1977 Gründung der Band S.Y.P.H. – Hospitanzen bei Wim Wenders und David Lynch

„Das ist gerade die Kunst, die ich versuche zu entwickeln: Sachen, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben, so zu verbinden, daß es auf einer sinnlichen Ebene für den Zuschauer nachvollziehbar wird.“ (Harry Rag)

DDR– ohne Titel  
D, 1990, 60 Min., 16 mm  
Ausgangspunkt für diesen experimentellen Film ist eine Reise durch die Republik, über Rostock durch den Harz nach Thüringen, vom Erzgebirge nach Niederlausitz, von Potsdam nach Uckermark – ein Film, der das Wort „Augenblick“ ernstnimmt und der deshalb genau hinsieht undinhört.



Titanica  
BRD, 1988, 10 Min., 16mm  
Harry Rag fügt in dieser assoziativen Collage kontrastierende Bilder und Töne aneinander, Bilder von der Schönheit und Gewaltigkeit industrieller Maschinerie und von der Stille der Natur.



No Frank in Lumberton  
USA, 1988, 60 Min., 16 mm  
„Erst war natürlich ERASERHEAD, aber mit ELEPHANTMAN fing alles an. Für eine Bewerbung an der Filmschule analysierte ich ELEPHANTMAN drei Monate lang und begann Filme zu sehen. Ich mußte David Lynch treffen, genau so wollte ich Filme machen“ ...  
"No Frank in Lumberton" ist ein subjektives Portrait von David Lynch und "Blue Velvet", entstanden während der Dreharbeiten zum Film im Sommer 1985.

## JAYCE SALLOUM

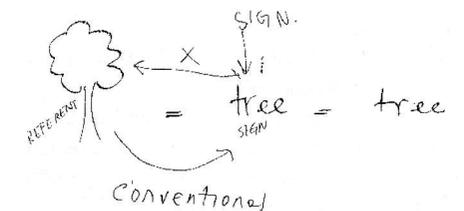
Jayce Salloums frühe Bänder wie "The Ascent Of Man" (1986/87) - eine Auseinandersetzung mit dem Gegensatz von Gefühl und Verstand - bestehen ausschließlich aus Fernsehmaterial. In einem sehr aufwendigen Prozeß sammelte Salloum zunächst eine Fülle von Bildern, die ihm im Zusammenhang mit seinem Thema interessant erschienen. Vier bis fünf Rohschnitte waren nötig, um das Material zu ordnen und zu einer feinmaschigen Text- und Bildcollage zusammenzusetzen. Im Gegensatz zu den Fernsehproduktionen, aus denen sie zusammenmontiert wurden, haben diese Videos keine lineare Erzählstruktur, Brüche und Wiederholungen werfen mehr Fragen auf, als beantwortet werden und verwehren dem Zuschauer einen rein passiven Konsum.

Seit 1988 stellt Salloum auch Videos aus selbstgedrehtem Material her. "Once You've Shot The Gun You Can't Stop The Bullitt" ist eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Herkunft. Salloum filmte im Libanon, dem Herkunftsland seiner Eltern. Auf sehr subjektive Weise konfrontierte er sich auch mit der für seine weitere Arbeit zentralen Frage, wie man als Filmemacher andere Kulturen repräsentieren kann.

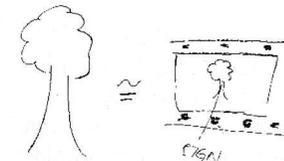
Von seiner Nahost-Reise brachte Salloum über 40 Stunden Video- und Super-8-Material mit, das er vor allem in den von Israel besetzten Gebieten der Westbank und dem Ghaza-Streifen aufgenommen hatte. In Zusammenarbeit mit dem aus Palästina stammenden Soziologen und Filmemacher Elia Suleiman entstand dann "Speaking For Oneself ...Speaking For Others", ein Video, das vor der Situation im Nahen Osten selbst zunächst den Blick der westlichen Medien darauf und damit auch das Filmemachen selbst thematisiert. Die rasante Collage aus dem selbstgedrehten und - wiederum - akribisch gesammeltem Fernseh- und Filmmaterial genehmigt dem Zuschauer keine eindeutige Blickrichtung, sondern zwingt ihn dazu, die Lücken im filmischen Text selbstständig zu schließen.

Durch das Intifada-Video wurde Walid Ra'ad auf Salloum aufmerksam. Ra'ad, ein Libanese, der seit acht Jahren in den USA lebt, hatte sich intensiv mit der Theorie des Dokumentarfilms auseinan-

dergesetzt. 1991 begannen Salloum und Ra'ad gemeinsam mit der Durchführung eines von der kanadischen Regierung finanzierten Projekts im Libanon. Ausgestattet mit mehreren High-8 Kameras und einem transportablen Schnittcomputer machten sie sich an den Aufbau eines Medienzentrums in Beirut. Sie betätigten sich als Produzenten einheimischer Medienschaffender der unterschiedlichsten Gruppierungen sowie als Autoren eigener Videos. Ra'ad knüpfte in seinen ersten eigenen Arbeiten an fotografische Erfahrungen an. Weil im allgemeinen Bilder aus dem Libanon mit Kriegsbildern in Verbindung gebracht werden, zeigt er Bilder von Räumen und Gegenständen des täglichen Gebrauchs. Sie enthalten für ihn Erfahrung und Geschichte und haben somit eine größere Aussagekraft über die Kultur des Libanon als die am direkten Ereignis orientierten Kriegsbilder. Ein Bild gilt als direkteres Zeichen als ein Wort. Aber Ra'ad verläßt sich nicht darauf, seine Wahrnehmung in Bildern auszudrücken. Schon bei der Konzeption seiner Videos berücksichtigt er den Erwartungshorizont seiner Zuschauer.



— photo/film/video — indexical/sign.



Mit "Talaeen A Janub/ Up To South" versuchen Salloum und Ra'ad

gemeinsam erneut das Leben unter der Besetzung - diesmal am Beispiel des Südlibanon - einem westlichen Publikum nahezubringen. Sie komponierten das Video allein aus Interviewsequenzen. Damit knüpfen sie bewußt an eine Tradition des "beobachtenden Dokumentarfilms" an. Der Gefahr, daß die Worte der Interviewten sich auf negative Weise mit den Klischees der westlichen Zuschauer verbinden könnten, begegnen sie nun, indem sie mit ihren Interviewpartnern vor der Aufnahme Absprachen über Art und Inhalt der Formulierungen trafen. Diese z.T. sehr weitgehenden Eingriffe sind für den Zuschauer nur insofern erkennbar, daß ein Teil der Protagonisten direkt in die Kamera spricht - also keine Interviewsituation vorgetäuscht wird. Diese Sequenzen geben dem Zuschauer gleichzeitig

einen Hinweis auf die Künstlichkeit des Films. Somit setzt sich neben der inhaltlichen auch die filmkritische Arbeit Salloums fort.

Für Salloum hat das Medium Video eine besondere Funktion, da es einen direkten Zugriff auf das Fernsehmaterial ermöglicht: Das künstlerische Werkzeug erlaubt den Eingriff in das für den Zuschauergebrauch fertig konstruierte Produkt, erhält es aber in seiner elektronischen Qualität und beläßt es an seinem Abspielort, dem Bildschirm. So wurde Video zum wichtigsten Ausdrucksmittel Jayce Salloums, dessen künstlerische Arbeit geprägt ist von der Auseinandersetzung mit dem allgegenwärtigen Massenmedium Fernsehen.

Jayce Salloum, – geb. in Kanada als Sohn libanesischer Einwanderer; lebt heute in New York – Studium der Freien Kunst in San Francisco; Californien – seit 1984 Einbezug von Video in die künstlerische Arbeit

„Der Dokumentarfilm, der mich interessiert (...) ist genreübergreifend und geprägt durch eine Arbeitsweise, die in sich einen kritischen Standpunkt enthält – nicht unbedingt im didaktischen, pedantischen Sinn, diese Kritik kann alle möglichen Formen haben. Diese Filme haben eine reflexive Position, die sie zurückblicken läßt auf die Bedingungen ihrer eigenen Produktion und auf die Geschichte anderer Dokumentarfilme.“ (Jayce Salloum)

Walid Ra`ad, geb. im Libanon – Studium am College Marist de Champville bis 1983 – seit 1983 in den USA; Studium der Fotografie und Politologie am Rochester Institute of Technology

Seit Anfang 1992 arbeiten Salloum und Ra`ad gemeinsam an drei verschiedenen Videoprojekten in Beirut/Libanon

Letters from Beirut  
USA/Libanon, 1992, 23 Min., Video von Salloum/Ra`ad  
Ein Seitwärtsblick auf den Versuch, im Libanon zu arbeiten und Arbeiten zu produzieren, er streift die Beziehungen zu Menschen, die Orte, die Schlagzeilen, praktische und konzeptionelle Fragen.

Compilation Project Part I-III  
USA/Libanon, 1992, Länge n.n., Video von Salloum/Ra`ad  
Salloum/Ra`ad kamen nach Beirut, ausgerüstet mit fünf High-8-Kameras und einer portablen Schnittanlage. Das Equipment wurde verschiedenen libanesischen Gruppen zur Verfügung gestellt, um ihre Lebensrealität zu dokumentieren. Gleichzeitig haben die beiden Produzenten einen eigenen Teil der Kompilation realisiert, in dem sie das Projekt reflektieren. Die Auswahl der Beiträge verdeutlicht die Bandbreite an verschiedenen Interessen und Anliegen, die die Menschen während eines mittlerweile 18 Jahre dauernden Krieges bewegen.

Talaeen A Junub/Up To South  
USA/Libanon 1992, 25 Min., Video von Salloum/Ra`ad

Salloum/Ra`ad arbeiten mit sechs libanesischen Medienproduzenten, Journalisten und Historikern zusammen, um einen neuen Blick auf den südlichen Libanon zu werfen: die Formierung des Widerstandes, die Besetzung durch die IDF/SLA und die Bewohner der Grenzregion. Vierter Teil der Serie "Counter Terror".

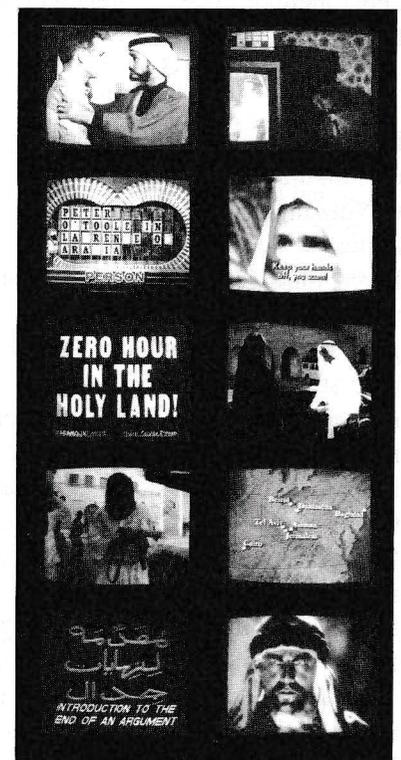
Once You've Shot The Gun You Can't Stop The Bullet  
USA, 1988, 7 Min., Video von Salloum

In dieser Geschichte, da ist dieser Typ die Hauptfigur, er schlängelt sich durch und erliegt am Ende dem, was wir die ganze Zeit über gewußt haben oder dachten, daß er es wußte. Ausgehend von einem Zeitraum, einer Sammlung, flicht die Geschichte sich ein zwischen Erfahrungen von Differenzierung und Distanz, Nähe und Anderssein.

The Ascent of Man part one: Silent Running/Silent Running Appendix  
part two: Conditions of Mercy  
part three: Acts of Consumption  
USA/Can., 1985-87, 22 Min., Video  
Thema der Trilogie ist eine Kritik am wissenschaftlichen Materialismus, dem Bestreben der westlichen Wissenschaft, das Leben der Menschen durch und durch „meßbar“ und damit auch kontrollierbar zu machen. Das Video fokussiert die menschliche Psyche, ihren möglichen ursprünglichen Kern und die anschließenden Abweichungen davon. Das wird visualisiert durch den Gebrauch von archetypischen/stereotypischen Repräsentationsmustern, wie sie vom Fernsehen gebraucht werden. Diese Muster illustrieren die

Beziehungen des Menschen zum „Menschsein“, Natur und Technologie.

Mugaddimah Li-Nihayat  
Jidal/Introduction To The End Of An Argument Speaking For Oneself...  
Speaking For Others  
USA, 1990, 43 Min., Video von Salloum/Suleiman  
Mit einer Kombination von Hollywood-, europäischen und israelischen Filmen, Nachrichten und Auszügen aus "Live"-Material, gedreht in der West-Bank und dem Ghaza-Streifen, kritisiert das Video die mediale Repräsentation des Mittleren Ostens, arabischer Kultur und des palästinensischen Volkes, wie sie vom Westen produziert wird.



## HANNO BAETHE

In der nunmehr 16-jährigen Video-Arbeit Hanno Baethes sind zwei parallel verlaufende künstlerische Arbeitsweisen und -formen zu erkennen, die sich zunächst getrennt voneinander entwickelten. Bedingt durch den Einfluß der bildenden Kunst fing er zunächst mit abstrakt-experimentellen Kurzvideos unter dem übergeordneten Titel "Fairy Tales" an. Ebenfalls verfolgte er eine mehr „dokumentarische“ Linie, die er zunehmend mit seiner experimentellen Arbeitsweise mischte. In seiner dokumentarischen Videoarbeit bilden sich wiederum zwei unterschiedliche Herangehensweisen und -formen heraus. Auf der einen Seite stehen Baethes Reisegeschichten, wie z.B. die "Asien-Trilogie". Diese nicht vorfinanzierten Projekte sind für Baethe nur dank der billigeren, semiprofessionellen High-8-Technik zu ermöglichen. In seinen Reise-Videos geht es vor allem um die Gestaltung von vorgefundenem Material in der Postproduktion. Den Schwerpunkt seiner „dokumentarischen Arbeit“ bilden jedoch die „Personenportraits“, in denen er seine längerfristigen Themenstellungen behandelt und die von vorneherein mehr seiner Gestaltungsweise unterworfen sind.

Die Aufnahmen der Person(en) stellen nach Baethe an sich schon das dokumentarische Material, dennoch geht es ihm um die bewußte Nutzung der Videoästhetik. Die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten, wie z.B. die Möglichkeit, die Geschwindigkeit zu manipulieren, dürfe jedoch nicht dazu führen, sich von den Personen an sich und ihrem eigenen Ausdruck, von ihrer „Wahrheit“, zu entfernen. Es gehe vor allem darum, durch die Form „den Ausdruck der Bilder zu unterstützen und zu verstärken.“ Für Baethe sind die Gestaltungsmöglichkeiten beim „rein Dokumentarischen“ begrenzt: „Je mehr du inszenierst, desto mehr hast du die Möglichkeit zu gestalten, je mehr Dokumentarisches, desto geringere Möglichkeiten für die Gestaltung.“ Das Zusammenspiel von dokumentarischem Material und der Gegenüberstellung mit fiktiven Szenen (z.B. Kurt Raabs Telefonszenen in "Sehnsucht nach Sodom") sowie die videotechnische Bearbeitung sind in erster Linie abhängig von dem Ausdruck der Person, um die es geht. So könne man seiner Meinung nach gerade durch die Gestaltung der „Wahrheit“ den Personen oft eher gerecht werden als durch „Nichteingreifen“. So hat er für Ernest Berks Tanz in "Stay just a moment" die für dessen Dramaturgie eigene, spezielle Umset-

zung gesucht. Zu dem natürlichem Licht des Dachbodens wählte er z.B. noch entsprechendes Kunstlicht aus. Die „bewußte Gestaltung“ betrifft auch die Bewegung der Personen vor der Kamera sowie die Eigenbewegung der Kamera: „An welcher Stelle geschnitten wird, wo welches Insert stattfindet, wann welche Sequenz beginnt und aufhört, wieso ein Satz an jener Stelle beendet wird und nicht an der nächsten, wann die Musik einsetzt und welche Funktion sie hat, das alles sollte genau durchdacht sein, da versuche ich vom Anspruch so präzise wie möglich zu arbeiten.“ Doch nicht nur Präzision und Perfektion im Detail in der Bild- und Tongestaltung einschließlich des Schnittes zeichnen seine Arbeit aus.

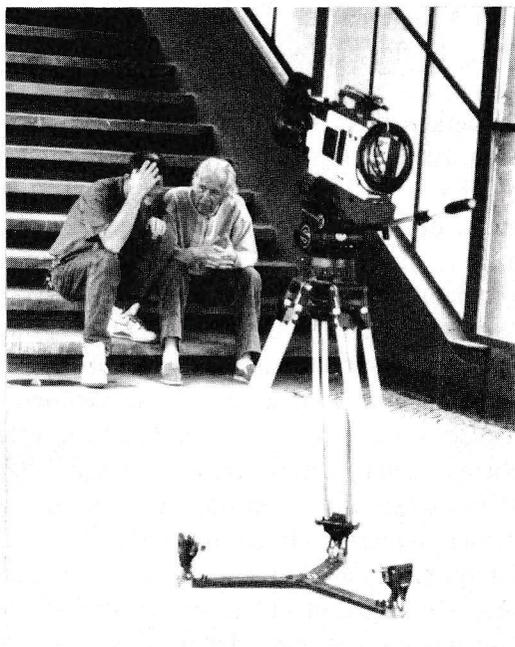
Bemerkenswert ist immer wieder Baethes Engagement, seine tiefe Identifikation mit seinen Themen, die ihn immer auch persönlich berühren. Vielleicht liegt es daran, daß Videofilmen für ihn immer auch „etwas über sich selbst zu erfahren“ bedeutet. Baethe: „Für mich ist dieses Machen auch immer ein Lernen, auch durch das Zeigen dann später.“ Der mehrfach preisgekrönte experimentelle Film "Sehnsucht nach Sodom" (1989) bewegt und fasziniert vor allem durch seine biographische Unmittelbarkeit. Das Porträt über Raab ist weniger ein Film über Aids, als vielmehr ein Film über den Vorgang des Sterbens an sich. Die Zuschauer erleben eine Mischung aus Raabs letzten, verzweifelten Schauspiel-Szenen, in denen er sich selbst mit so einer Intensität spielt und zugleich seine Krankheit dermaßen humoristisch und mit sarkastischer Selbstironie erträgt und interpretiert, daß sie vergessen, daß es sich hier um einen Film handelt. Mit den Krankenhausszenen sind wir an Raabs Krankheitsverlauf mitbeteiligt und erleben seine letzten Atemzüge, die er dem Filmteam mitteilt.

Bei den Personenporträts ist es Baethe vor allem wichtig, daß die darzustellende und sich darstellende Person auch ein Interesse hat, an diesem Thema zu arbeiten, daß sie sich zeigen will und es auch kann. Die beste Voraussetzung, so meint er, sei, wenn ein Voyeur und ein Exhibitionist zusammentreffen.

So war es bei "Stay just a moment" (1990). In diesem Video behandelt Baethe das Thema des Alterns und der Haut, dargestellt an der Person des Ausdruckstänzers Ernest Berk. Baethe: „Mein Interesse war es eben auch ganz stark, Körperaufnahmen zu machen. Für mich war es faszinierend, welche sexuelle Energie auch noch da ist,

zugleich aber auch so beängstigend, diese Wünsche, die aber auch überhaupt nicht mehr erfüllt werden können. Und es war sehr toll, daß er, was den Körper anging, überhaupt keine Scheu hatte, und ich mich auch austoben konnte mit allen möglichen Objektiven.“ Auch in diesem Video verdichten sich Thema, Person und Ästhetik, z.B. Berks Bewegungen zu seiner vor dreißig Jahren selbstkomponierten Musik, die er sich im Film auch auf einem neuen Synthesizer anhört. Dennoch ist das Video für viele Zuschauer anstößig, da uns hier die Nacktheit und Geilheit eines 80 Jahre alten Mannes vorgeführt wird,

was zunächst einmal Befremden auslöst. So ist auch die häufigste Fragestellung an Hanno Baethe, ob es sich nicht hierbei viel mehr um Exhibitionismus und Voyeurismus als um Kunst handele. Verschärft wird der Vorwurf noch durch den Kontrast zu den jungen Frauen, die das alte Klischee „von dem alten Mann, der keine Junge mehr abkriegt“, noch einmal beweist. Aber genau das ist das Thema des



Films: alter Mann mit alter Haut und junge Frau mit junger Haut. So kann man gegen diesen Film sein oder dafür, ein Mittelmaß gibt es hier nicht. Empfinden die einen in dem abstrakten Video eine erotische Spannung, schauen die anderen vor Ekel weg. Was ist aber, wenn man sich wie der achtzigjährige Ernest Berk jung fühlt, aber die Haut alt und runzlig ist? Und was ist, wenn man sich in ein junges Mädchen verliebt, daß man niemals mehr bekommen kann? Diese schmerzhafteste Differenz versucht Berk in dem Video durch den Tanz zu überwinden, und Baethe fängt dessen unerfülltes Verlangen in sinnlich-organischen Bildern ein.

Gerade "Stay just a moment" macht die Spezifik von Baethes Arbeit deutlich, den Menschen in ihrer Persönlichkeit so gerecht wie nur möglich zu werden. Dabei thematisiert Baethe nicht nur gesellschaftlich tabuisierte Grenzbereiche, sondern setzt sich über Tabus hinweg, indem er positive Umgangsweisen mit ihnen zeigt. Durch seine Unvoreingenommenheit und persönliche künstlerische Arbeitsweise, sich an intime menschliche Bereiche heranzuwagen, löst er jedes Tabu in sich auf. Indem er Grenzen überschreitet, erlebt der Zuschauer, wo seine eigenen Grenzen beginnen. Ob es für Hanno Baethe Grenzen gibt? Dieser entschieden: „Es gibt für mich eine ziemlich klare Grenze, wenn die Leute, mit denen ich was mache, nicht dahinter stehen, wie sie gezeigt werden. Da hat man wirklich eine große Verantwortung. Darunter möchte ich aber auch nicht gehen, und an die Themen möchte ich so dicht herangehen, wie es irgendwie geht.“

Hanno Baethe, geb. 1947 in Anholt/Niederrhein; lebt in Berlin – bis 1973 Tätigkeiten als Koch – ab 1973 Erzieherausbildung an der FFH Berlin, ab 1975 Arbeit mit verhaltensgestörten Kindern und Jugendlichen – ab 1975 Studium an der HDK Berlin, Abschluß als Diplomdesigner und Meisterschülerernennung ... seit 1977 Realisierung eigener dokumentarischer und experimenteller Videoprojekte sowie Auftragsarbeiten für Wissenschaft, Industrie und Kunst – 1983 Gründung des Confu-Baja-Videostudios zusammen mit Monika Funke Stern, Hartmut Jahn und Gerd Conrath – 1990 Gründung des Beta-Cam Schnittstudios "Kick-On".

„Jede Person braucht ihr 'eigenes' Licht, 'eigene' Bildgestaltung. Es ist eben nicht so, daß eine Person, wenn man sie 'nur' abfilmt, auf Film so wirkt, wie in der Realität, sondern Film hat eigene Realität, die man so gestalten muß, daß es dieser Person möglichst entspricht und sie hervorhebt.“ (Hanno Baethe)

Fairy Tales  
BRD, 1986, 15 Min., Video  
Eine experimentelle Videoserie im Bauhaus-Stil der 20er Jahre. Ausgehend von Minimalsituationen hat Baethe mit videotechnischen Mitteln Arbeiten mit großem Gespür für grafische und musikalische Bildgestaltung geschaffen.

Sehnsucht nach Sodom  
BRD, 1989, 47 Min., Video von Baethe/Hirschmüller/Raab  
Dreieinhalb Jahre bevor das Videoband entstand, inszenierte Hanno



Baethe zusammen mit Kurt Raab biografische Spielszenen zum "Neuen Deutschen Film". Nachdem Raab von seiner Aids-erkrankung erfahren hatte, ergänzten sie die Videoskizzen durch eine Dokumentation bis zum Tod Raabs. Der Videofilm ist Dialog, Freundschaftsbesuch und Filmarbeit. Für Kurt Raab eine konsequente Fortführung seines bisherigen Lebens.

Stay Just A Moment  
BRD, 1990, 16 Min., Video

„Ein 80-jähriger – Ausdruckstänzer, Tanzpädagoge, Experimentalmusiker – gibt Auskunft, nackt tanzend, mit faltiger Haut und altersfleckigem Körper zwar, aber durch lebenslange Schulung immer noch in dynamischer Körperbeherrschung. Da erklärt sich in



wenigen Sätzen der Konflikt zwischen innerem Wesen (jung) und äußerer Erscheinung (alt), wird das Tabuthema Sexualität und Erotik in höheren Lebensstufen provozierend ehrlich aufgeworfen.“ (Radevagen)

Got You  
D, 1991, 17 Min., Video,  
Baethe/Kriepenkerl

Phyllis, eine Agentin für Kleindarsteller, erhält den Auftrag, für eine amerikanische Filmproduktion drei Frauen auszuwählen: Eine junge Tänzerin, eine Dame, die ihr Leben lang von einer kleinen Filmrolle träumte und Phyllis selbst bereiten sich, jede auf ihre Weise, auf den Casting-Termin vor.

Asien-Trilogie  
D, 1992, 45 Min., Video

Hanno Baethe filmte während eines fünfmonatigen Asien-Aufenthaltes in Kalkutta (Indien), in Kuala Lumpur (Malaysia) und in Thimphu (Buthan). Drei verschiedene Orte – verschieden verstanden, aufgefaßt, gefilmt und dem Zuschauer vorgeführt. Mit dieser sehr persönlichen Annäherung zeigt Baethe das alltägliche Leben der Menschen, das sich Tag und Nacht, vor allem auf den Straßen abspielt. Dabei teilt er uns

auch seine eigene Fremdheit in der ihn umgebenden Kultur mit.

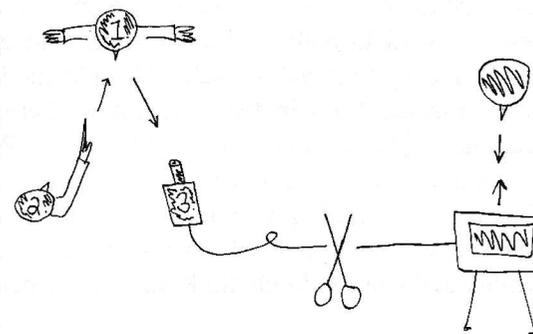
Montreal-Video  
D, 23 Min., Video

Das Video zeigt die Auseinandersetzung zweier Frauen mit der alltäglichen Gewalt in Montreal. Es geht um „Bodymodification“, darum, wie die Frauen ihren Körper verändern, um sich zu schützen.

## SHELLY SILVER

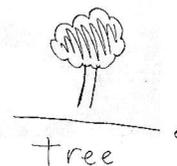
Shelly Silver, die bewußt als letzte der sechs Film- und Videokünstler vorgestellt wurde, weist für ihre Arbeit die Bezeichnung „Dokumentarfilm“ weit von sich. Dennoch ist die Beziehung des Menschen zu der ihn umgebenden Realität immer wieder zentrales Thema in den seit 1978 entstandenen Filmen und Videos der Newyorkerin, die ihr Geld als Cutterin von Werbe- und Videoclips verdiente, bis sie 1992 ein DAAD-Stipendium erhielt und für ein Jahr nach Berlin kam.

Silver bestand darauf, daß eine rein theoretische Diskussion im Seminar dem Thema nicht gerecht werde. Sie inszenierte eine pauschale Interviewsituation, in der jeder Teilnehmer einmal die Position des Fragestellers, des Interviewten und des Kameramannes/der Kamerafrau einnehmen mußte. Für die Interviews gab es keinerlei moralische, thematische oder filmische Vorgaben. Die aufgezeichneten Videos wurden anschließend diskutiert.



Für Shelly Silver ist das Interview ein Brennpunkt, an dem die Mechanismen, die beim dokumentarischen Arbeiten angewandt werden, am intensivsten spürbar werden: Die Situation ist konstruiert

- Rules:
- 1) Everyone <sup>interviewer</sup> can ask what they want in whatever
  - 2) Everyone <sup>interviewee</sup> can answer or not answer any question
  - 3) Everyone can lie or tell the truth



und künstlich, kein normaler Dialog, auch wenn es für den Zuschauer so aussehen soll. In den Gesprächen wurde deutlich, wie weit die Positionen dokumentarischer Arbeit auseinanderliegen: Kann man heute noch feste

„Regeln“ aufstellen, nach denen das Miteinander von Filmemacher und Gefilmtem festgelegt ist? Ist der Dokumentarist wie ein Arzt dem Eid der Verantwortung unterlegen, dem er persönlich moralisch verpflichtet ist? Oder muß man den Dokumentarfilm aus jeglichem moralischen Kontext befreien und sich auf die Freiheit der Kunst berufen? Shelly Silver kann und will keine Antworten auf diese Fragen geben, sondern sie in ihre Arbeit miteinbeziehen, so daß sie für den Zuschauer nachvollziehbar werden.

Das zentrale Thema ihrer Videos nennt sie „Identität“, immer wieder formal und inhaltlich anders bearbeitet: „Für mich ist die Frage nach Identität in den 80ern und 90ern eine sehr schwierige geworden; sie ist nicht mehr zu beantworten ohne eine Auseinandersetzung mit dem Zwiespalt zwischen Realität und Künstlichkeit. Besonders wenn man heute in den USA lebt, wo Fernsehen so unglaublich wichtig ist, daß die Leute 60 Stunden in der Woche damit verbringen, kann ich nicht mit der Kamera arbeiten, ohne mich mit diesen Themen zu beschäftigen, d.h. mit den Medien und der Funktion der Kamera: wie Leute sich selbst präsentieren, wie sie gesehen werden wollen und wie sie durch die Kamera aussehen.“

Dieser Frage ist Shelly Silver gezielt in ihrem Video "Meet The People" nachgegangen, in dem der Zuschauer bis zum Abspann nicht sicher ist, ob die Personen „echt“ oder durch Schauspieler dargestellt sind. Der Zweifel des Zuschauers ist das Ziel der Regisseurin: „Ich wollte etwas über die verschiedenen Erwartungen zeigen, die der Schauspieler an ihre Rollen, meine als Filmemacherin und die der Zuschauer, zu glauben oder glauben zu wollen. Was ist schließlich eine 'echte' Person? Du stellst jemanden vor die Kamera und fragst dich: wie anders ist er jetzt?“

In ihrem ersten abendfüllenden Film/Video "The Houses That Are Left" hat Silver all ihre bisherigen formalen und inhaltlichen Ansätze zusammengezogen. Ohne Skrupel vermischt sie Straßeninterviews, stimmungsvolle 16-mm Schwarzweißbilder



und eine Totenwelt, die wie eine Soap Opera in bunter Videoästhetik daherkommt. Für den Zuschauer ist es schwierig, den einzelnen Strängen zu folgen. Dazu Silver: „Das ist speziell für diesen Film genau die Idee, die ich hatte. Du wirst in eine der Realitäten hineingezogen, bis sie gebrochen wird, also mußt du von einer in die nächste springen, von denen für mich eine so real ist wie die andere.“

Momentan arbeitet Shelly Silver erstmals mit rein dokumentarischen Mitteln an einem Projekt über die nationale Identität der Deutschen in Ost und West: "Former East - Former West". Danach will sie wieder mit Drehbuch und Schauspielern arbeiten.

Die Bezeichnung „Dokumentarfilm“ ist für sie eine historische Gattung, in die ihre und die Arbeit vieler anderer heute nicht mehr hineinpassen. Ihre Videos nennt sie "Dokumente", „weil sie verbunden sind mit der Zeit, in der sie entstanden sind. 'Dokumente' können sowohl Spiel- als auch Dokumentarfilme sein, wenn sie die Spannung ihrer Zeit fühlbar machen.“

Shelly Silver, geb. in New York – Studium an der Cornell University und Whitney Museum – Arbeit als Videocutterin – seit 1978 Arbeiten mit Film und Video

„Um eine Geschichte, irgendeine, zu erzählen, stößt man immer auf andere Geschichten und Informationen im Laufe der Arbeit. Kann man ehrlicherweise etwas dokumentieren, wenn man diese völlig außer acht läßt?“  
(Shelly Silver)

Meet The People  
USA, 1986, 17 Min., Video  
Vierzehn Männer und Frauen in New York werden befragt nach Arbeit, Liebe und Glück. Am Ende offenbart der Abspann, daß alle Vierzehn Schauspieler waren, die offensichtlich Silvers Script lasen...

Things I Forget To Tell Myself  
USA, 1986, 2 Min., Video  
"Things I Forget To Tell Myself" handelt vom Mitteilen und Zurückhalten bestimmter Information. Und wenn etwas einmal gesehen ist, wie wird es verstanden? Das Video ist zusammengesetzt aus kleinen Bedeutungsschnipseln, aufgenommen an einem Tag in New York City, die einen rhythmischen Fluß unbewußter Assoziationen bilden. Silver benutzt ihre eigene Hand vor der Kamera, um zu konstruieren, was wir sehen und was wir nicht sehen.

Getting In  
USA, 1989, 3 Min., Video  
Dieses Video handelt von Grenzüberschreitungen, aber auch vom „Ausgeschlossen-Sein“ und Sex, wirklichem Besitz, Barrieren und Öffnungen und

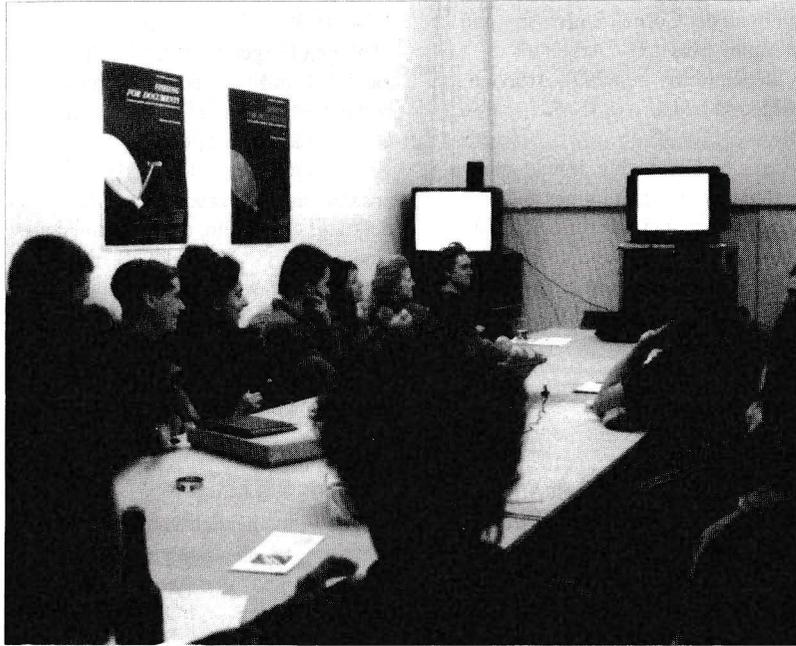
der Architektur Nord-Californiens. Die Grenzen zu der Stadt sind wie die Grenzen zur Intimität – sie erhöhen den Spaß am Eintreten.

We  
USA, 1990, 4 Min., Video  
"We" handelt vom Interpretieren und auch von zwei unterschiedlichen Les-



arten des Gewaltbegriffes mit zwei scheinbar gegensätzlichen Bildserien. Silver geht nicht den einfachen Weg, den Sprecher des Textes auf eine Stimme zu begrenzen, sondern geht der Möglichkeit nach, mehrere simultane, doch unterschiedliche Stimmen aufrechtzuerhalten.

The Houses That Are Left  
USA, 1990, 60 Min., Video/16 mm  
Durch die Kombination von Film- und Videomaterial sowie verschiedenen Genres entsteht in "The Houses That Are Left" eine Welt aus Realität und Fiktion, in der die Toten zu den Lebenden sprechen und die Menschen auf der Straße mit fiktiven Charakteren sprechen können.



Seminar in der Botschaft



Stimme aus "We" von Shady Silver

Berlin-Kultur ■ die Tageszeitung, Freitag, 23. Oktober 1992

## Produzierte Wahrheiten

„Fishing for documents“ – Neues vom Dokumentarfilm im Babylon und im „Frisör“

Der Dokumentarfilm ist in Ver-  
ruf geraten. Hauptvorwurf: lang-  
weilige, Duden- und Synop-  
sen-ähnliche Darstellungen,  
Begriffshäufungen. Unter dem Titel  
„Fishing for Documents“ sind nun  
vom 16. bis 18. und 23. bis 25. 10.  
vier Seminare, noch ausschließlich  
„Schicht“ und einer Filmreihe.  
Filmkunsthaus Babylon – sechs  
Film- und Videomeister mit  
ihrer Arbeit eingeladen – neue  
Aktionen, neue Filme, neue  
Reihe am vergangenen Freitag er-  
öffnete, hält sich format eng an die  
traditionellen Beweismittel und  
konventionellen Nischen.  
Themen. Indem er Hälter von  
Kampfhunden oder in seinen ak-  
tuellen Film „Weinberg“ Stöcker  
als Protagonist einsetzt, verweist  
er auf die politische Dimension  
des Wortes (was überhaupt?) So-  
zialismus. Die Dokumentation  
Länken oder zumindest „ater-  
nieren“ (was überhaupt?) So-  
zialismus. Die Dokumentation  
dem Vorwurf aus „Fischerei“ zu  
sein, als in gewohnter pläga-  
ger Weise seine dokumentari-

Realitätsverklärung, die Musik zum  
Kommentar.  
Karmakar, Bashore, Rag – drei  
in gemeinsame Arbeit im Spiegel  
Zellulid. Sie alle berufen sich auf  
filmische Traditionen, ohne sich  
mit ihnen abzufinden. Eine solche  
Verweigerung der Auseinander-  
setzung, zum Beispiel Jüliet  
Bashore in Zusammenhang mit ih-  
rem Dokumentarfilm „The Bar  
Of“.  
Der zweite Teil der Veranstal-  
tung am kommenden Wochen-  
ende, das hier jedoch weder  
billigere Form, lagere Filme zu  
machen, noch als technischer  
Schlave des Fernsehens präsentiert  
werden. In der Reihe „Fishing for  
Documents“ werden die Filme  
Rag, Hano Bashore und Shady  
Silver werden Videokünstler vor-  
gestellt, die ihre Auslegungen so-

wohl aus der bildenden Kunst als  
auch aus dem Dokumentarfilm  
in der Fernsehproduktion. Situations-  
trichter. Er ist der Zuschauer in  
refiniert montierte Bilderwelten  
eintauchen, um sie sofort wieder  
in komische, zeitlichen Video-  
über die Infidels („Introduction  
To The End Of An Argument...“)  
und drei Video aus Berlin (ge-  
regelt durch die Berliner Polizei).  
Berlin Walgenreiter haben, (oku-  
siert er vor allem die westlichen  
Blicke auf den Nahen Osten.  
Hano Bashore aus Berlin wurde  
dieses Dokumentarfilm mit Kon-  
rad (Schmuck nach Sodom)  
ment) bekannt. Er führt keine In-  
terview, sondern erarbeitet ge-  
staltete Bilder, in denen  
„sozialistische“ Bilder, in denen  
diese ihre Lebensrealität darstel-  
len. Zusätzlich verfilmt Bashore  
Personen, die eine fremde  
Person haben, ein Kontinent  
Asien.

Die New Yorker Videokultu-  
r Shady Silver schließlich hebt  
sich der starren Gattungsgrenzen  
zu schelten und den Blick für neue  
Perspektiven zu sein.  
Fr., 23.10. Hauptprogramm 20 und  
22.30 Uhr. Jaye Salomon/Wald  
Macht Hauptprogramm 18 Uhr  
24.10. Hauptprogramm 20 und  
22.30 Uhr. Hano Bashore; Ra-  
b. Hauptprogramm 18 Uhr. Video von  
23.10. Hauptprogramm 20 und  
22.30 Uhr. Shady Silver; Dokumentar-  
film: Zando und Cohen.  
Die Verschiedenheit aller Fil-  
me wird durch die Verschieden-  
heit der Realität zeigt die Verschied-  
heit – auch für den Zuschauer –  
schafft es.

