

## Die Selbst(-referentielle) Inszenierung eines *cinéaste militant*

Eine Pariser Banlieue-Siedlung im Kontext der  
Theoriegeschichte des Dokumentarfilms

Dokumentarfilm(-theorie) zwischen Realismus und Selbstreferentialität

Anders als beim Spielfilm ist die Geschichte des Dokumentarfilms engstens mit der seiner Theoriebildung verknüpft. Die Theoriegeschichte des Dokumentarfilms wurde die längste Zeit von den FilmemacherInnen selbst geschrieben und diente so nicht zuletzt der Selbstlegitimation. Bereits in den 1920er und 1930er Jahren nahmen John Gierson und Dziga Vertov diese Doppelrolle des *théoricien-praticien* wahr und definierten den Dokumentarfilm über seinen spezifischen Wirklichkeitsbezug in Opposition zum ökonomisch dominanten Spielfilm. Das Verständnis des Dokumentarfilms als »Fenster zur Welt« privilegierte eine interventionistische Praxis, die dem erklärenden Kommentar einen besonderen Stellenwert einräumte. Wenn auch modifiziert, greifen auch die neo-realistischen Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre zurück: Das authentische Material, aus dem der Dokumentarfilm seine Erzählungen gewinnt, prädestinierte das Genre für »unverfälschte Realitätsabbildung«.<sup>1</sup>

Beyerle<sup>2</sup> spricht von einem »reaktiven Charakter« der Theoriebildung und führt den Mangel an unabhängig-programmatischer Reflexionen auf die Theorieschreibung durch die DokumentaristInnen zurück: Wenn sie allgemein dominante formale Mittel, Themen und Zielsetzungen zurückweisen, diene dies nicht zuletzt dazu, eigene Inhalte und Ästhetiken als unabdingbare Neuerung hervorzuheben, Übereinstimmungen mit bereits existenten Dokumentarfilmtraditionen hingegen zu verschweigen und so den Authentizitätsanspruch des eigenen Repräsentationsmodus durchzusetzen; ähnlich argumentiert die Filmwissenschaftlerin Eva Hohenberger:

»Doch, dass die frühen Theorien immer auch Selbstvergewisserungen sind, Legitimationen eigener Anschauungen, Verarbeitungen eigener Erfahrungen und Versuche der ästhetischen Verortung der eigenen filmischen Praxis, stellt sie in den generellen Kontext von Filmtheorie, die ebenso als zu-

gleich experimentelle Erforschung und soziale Legitimation des neuen Mediums in den zwanziger Jahren beginnt. Wenn sich daher die Geschichte der Dokumentarfilmtheorien ebenso wie jede Filmtheorie auf die Entwicklung ihres Gegenstands sowie zeitgenössische Denktraditionen und Gesellschaftsanalysen rückbeziehen lässt, ist sie unter den Bedingungen ihrer institutionalisierten Produktion im Rahmen der Wissenschaft ebenso deren Entwicklungen, realen Paradigmenwechseln und temporären Moden unterworfen.<sup>3</sup>

Ein klarer Bruch sowohl mit dem realistischen Selbstverständnis als auch mit den binären Definitionsmustern einer Theoriegeschichte, die als Abfolge der Schriften einzelner *théoriciens-praticiens* und Schulen wahrgenommen wird, deutet sich mit der akademischen Etablierung der Filmwissenschaft an, die parallel zum Neorealismus vom angelsächsischen Raum ihren Ausgang nimmt und zu einer Trennung der Filmanalyse/Theoriebildung von der filmischen Praxis führt. Der ab den 1960er Jahren zunehmende Einfluss der Semiotik in der Filmwissenschaft ändert auch den Blick auf den Dokumentarfilm. Das Paradigma des »Primats der Realität vor dem Film« wird durch das Verständnis des Films als zu analysierender Text, als System der Bedeutungs(re-)produktion abgelöst. Statt der Vermittlung der Reproduktion profilmischer Phänomene steht nun die Kritik am Gedanken der mimetischen Reproduktion im Zentrum. Das damit verbundene Zugeständnis der zumindest formalen Verwandtschaft zum Spielfilm führt zu einer Relativierung der These des privilegierten Zugriffs des Dokumentarfilms auf *die* Wirklichkeit bzw. der Konzeption des Dokumentarfilms als Spiegel der äußeren Realität.<sup>4</sup> Filmischer Realismus wurde zu einer Frage ästhetischer Konvention und Wahl, die Repräsentationsfrage rückte in den Mittelpunkt des filmwissenschaftlichen Interesses.

Einerseits galt nun auch der Dokumentarfilm als konstruiertes Signifikations-system mit formalen Verwandtschaften zum Spielfilm, andererseits wurde er nicht als eigenständige Gattung mit einem spezifischen historischen Gattungsdiskurs verstanden. Ebenso vernachlässigte man erst einmal die auch aufgrund des »vererbten« Realismus naheliegenden intermedialen, sozialen, ökonomischen und politischen Kontexte.<sup>5</sup> Erst ab Mitte der 1980er Jahre setzte sich demgegenüber ein differenzierteres Verständnis durch, das von der Ähnlichkeit formaler und narrativer Strategien in Dokumentar- und Spielfilm ausgeht, ihnen aber verschiedene Funktionen und Implikationen zuschreibt. TheoretikerInnen wie Michael Renov, Bill Nichols und Eva Hohenberger arbeiten mit dieser Annahme. Nichols und Guynn sehen ein ambivalentes Verhältnis des Dokumentarfilms zum Spielfilm. Beide plädieren dafür, formale Kriterien und Kategorien des Spielfilms auf die Anwendbarkeit für den Dokumentarfilm erst zu überprüfen und halten dabei an Spezifika des Dokumentarischen fest. Die Theoriebildung ist von nun an eine Zugriffsgeschichte auf Problematiken, die ihr sowohl die Geschichte des Gegenstands als auch die klassischen Theorien hinterlassen haben. Dies bedeutet, dass mit der Reflexion und Analyse des dokumentarischen Gattungsdiskurses die Definition des Genres im Spannungsfeld zwischen Spielfilm und äußerer Wirklichkeit, wie sie von der Filmtheorie lange vertreten wurde, ihr Ende erfährt. Der Dialog der Gattung mit sich selbst, mit der eige-



nen Geschichte und den eigenen Diskursformen wird zu einer dritten Komponente in der Theorie des Dokumentarfilms.<sup>6</sup>

In der Theoriedebatte der Fachzeitschrift *Screen* kristallisiert sich schon in den 1970er Jahren zunehmend der Hollywoodfilm als Feindbild der Dokumentarfilmer heraus. Mit seinem Abzielen auf Transparenzwirkung verkörpert er den »kinematischen Illusionismus« geradezu paradehaft. Er steht exemplarisch für den Spielfilm als einer logisch strukturierten, in sich geschlossenen, fiktionalen Welt, für konventionalisierte stilistische und narrative Verfahren, die die ZuschauerInnen über die Identifikation mit Charakteren emotional einbinden. Die Vorstellung der Reflexivität, der Verweis auf den Textcharakter des Films und die Produktionsbedingungen werden demgegenüber als politische Verpflichtung hervorgehoben.<sup>7</sup>

Bill Nichols, spätestens seit den 1980er Jahren einer der dominierenden Dokumentarfilmtheoretiker, weist schon in seinem *Screen*-Aufsatz *Documentary Theory and Practice* darauf hin, dass der Dokumentarfilm das Genre des nicht-fiktionalen Films ist, das in der (akademischen) Theoriebildung am stärksten vernachlässigt worden sei. Er führt dies auf »linke Apologeten« zurück, die das Genre abseits ästhetischer Implikationen auf seinen politischen Aspekt beschränkt und so den Mythos vom Dokumentarfilm als »Fenster zur Welt« fortproduziert hätten. Nichols lehnt demgegenüber sowohl Definitionen ab, die den Dokumentarfilm in traditioneller Manier als ein vom Spielfilm klar abgrenzbares Genre umreißen, als auch Ansätze, die dem Dokumentarfilm eigene spezifische Signifikationsprozesse absprechen und prägt das geflügelte Wort vom Dokumentarfilm als »a fiction (un)like any other«. Ihm zufolge unterliegt der Dokumentarfilm sehr wohl eigenen Konventionen und Erwartungen der ZuschauerInnen, sei aber dennoch nicht in eine simple Opposition zu narrativen Gattungen zu stellen. Denn so wie sich der Dokumentarfilm narrativer Effekte bediene, integriere der Spielfilm dokumentarische Muster in seine Erzählung. Stehe im Spielfilm das imaginäre Geschehen im Zentrum, sei es im Dokumentarfilm das Bild als Evidenz für ein historisches Ereignis.<sup>8</sup>

Anders ausgedrückt: Beim Dokumentarfilm existiert eine profilmische Realität unabhängig vom Film, sie ist aber in ihm als bereits (real) geschehen abwesend und filmisch als Erinnerung in der spielfilmhaften »beschwörenden Vergegenwärtigung« präsent. Der Dokumentarfilm ist daher gewissermaßen immer doppelt: Er *rekonstruiert* das vergangene Ereignis und er *ist* ein gegenwärtiger Film – eine Doppeltheit, die er, übrigens, mit jeder Form von Geschichtsschreibung gemeinsam hat; der Anspruch des Dokumentarfilms, gesellschaftliche Konflikte so darzustellen, wie sie die Beteiligten selbst wahrnehmen, bleibt bei Nichols allerdings aufrecht.<sup>9</sup>

Zur genaueren Untersuchung des Genres unterscheidet Nichols fünf (historische) Modi der Adressierung. Die dokumentarischen Repräsentationsmodi *expository*, *observational*, *interactive*, *reflexive* und *performative mode* stecken den Rahmen des Gattungsdiskurses seit den frühen Kinojahren ab, wurden aber kaum je theoretisiert.<sup>10</sup> Da im Lauf der Zeit die Konventionalität jedes Repräsentationsmo-

dus immer deutlicher wird, entwickelt sich ein alternativer Modus, der den vorhergehenden nach und nach ablöst. Das aber heißt, dass immer wieder neue ästhetische Strategien und neue Positionierungen gegenüber der gesellschaftlichen Realität nötig sind, um »Dinge, so wie sie sind« zu repräsentieren und um den Repräsentationsmechanismus durch neue filmische Praktiken zu hinterfragen. So ist zwar immer ein Modus dominant, zugleich kommt es aber zu Überlagerungen. Früher dominante Modi existieren neben neueren weiter und bilden eine Art Reservoir, aus dem sich die nachfolgenden Tendenzen bedienen können. Beispielhaft soll dieser Prozess im Folgenden anhand eines Modus, dem *reflexive mode*, aufgezeigt werden.<sup>11</sup>

Der *reflexive mode* zeichnet sich dadurch aus, dass er keine geschlossene Filmform vertritt, sondern den Repräsentationsanspruch relativiert und so den Blick auf den Dokumentarfilm als Diskursform, der seine Effekte und Standpunkte selbst kreiert, frei gibt. Das Aufkommen und die Popularität der selbstreflexiven Strategien hängt nach Nichols stark mit den Defiziten zusammen, die sich beim Übersetzen stark ideologischer Praktiken (des Filmens) in ein Schema ergeben haben, das sich auf Neutralität, Objektivität und Authentizität berief.<sup>12</sup>

»This is not only a matter of semiotics but of historical process. Those who confer meaning (individuals, social classes, the media, and other institutions) exist within history itself rather than at the periphery, looking in like gods. Hence, paradoxically, self-referentiality is an inevitable communicational category. A class cannot be a member of itself, the law of logical typing tells us, and yet in human communication this law is necessarily violated. Those who confer meaning are themselves members of the class of conferred meanings (history). For a film to fail to acknowledge this and pretend to omniscience – whether by voice-of-God commentary or by claims of »objective knowledge« – is to deny its own complicity with a production of knowledge that rests on no firmer bedrock than the very act of production.«<sup>13</sup>

Die Selbstreflexivität soll so nicht als akademischer und ästhetischer Selbstzweck, sondern als punktuell einzusetzende Strategie verstanden werden. Die formale und soziale Konstruiertheit von Wissen soll wie die Position des Selbst in Relation zum Vermittler des Wissens, einem vorgegebenen Text, in Form eines *hybrid style* in das Filmschaffen integriert werden: »neither the »out there« nor the »in here« contains its own inherent meaning«.<sup>14</sup> Ein Beispiel für eine solche Strategie ist das Sichtbarmachen des Standpunktes des Filmemachers, seiner historisch situierten Subjektivität, sowie des Repräsentationscharakters des filmischen Schauplatzes. So wird die Verankerung der FilmemacherInnen in der Welt unserer gemeinsamen historischen Erfahrung, in die sie im Moment der Aufnahme integriert sind, deutlich und das Recht der Repräsentation der Belange anderer hinterfragt. Der Prozess der Bedeutungskonstruktion überlagert so nach Nichols die konstruierten Bedeutungen selbst. Der Realitätseffekt wird durch den Stil der Hybridität ausgetauscht, so dass dieser Modus Misstrauen in die Bilder als politische und ideologische Repräsentationsformen setzen kann. Es wird auf den performativen Aspekt des Films aufmerksam gemacht: Es ist der Film, der eine Welt wie zum ersten Mal entstehen lässt, von deren Bedeutungen und Äußerlichkeiten wir glauben, sie schon zu kennen.<sup>15</sup>



Im Pariser Kino *Europa Panthéon* findet am 11. Februar 1997 eine Pressekonferenz statt, auf der ein von 59 CineastInnen unterzeichnetes Manifest<sup>16</sup> verlesen wird. Es richtet sich einerseits gegen die von Innenminister Debré anvisierte Verschärfung der Aufenthaltsbestimmungen für AusländerInnen ohne *carte de séjour*, die *sans-papiers*, andererseits gegen die von seinem Vorgänger Pasqua stammende rechtskräftige Regelung, die es erlaubt, Personen, die einer/einem *sans-papier* Unterschlupf gewähren, zu verhaften.

»Nous, écrivains et auteurs français, déclarons: Nous sommes coupables, chacun d'entre nous, d'avoir hébergé récemment des étrangers en situation irrégulière. Nous n'avons pas dénoncé nos amis étrangers. Et nous continuerons à héberger, à ne pas dénoncer, à sympathiser et à travailler sans vérifier les papiers de nos collègues et amis. Suite au jugement rendu le 4 février 1997 à l'encontre de Mme Jacqueline Deltombe, »coupable« d'avoir hébergé un ami zaïrois en situation irrégulière, et partant du principe que la loi est la même pour tous, nous demandons à être mis en examen et jugés nous aussi. Enfin, nous appelons nos concitoyens à désobéir pour ne pas se soumettre à des lois inhumaines. Nous refusons que nos libertés se voient ainsi restreintes.«<sup>17</sup>

Diese Pressekonferenz löst eine monatelange öffentliche Debatte aus. An den darauffolgenden Tagen schließen sich dem Aufruf, der u. a. in *Le Monde* und *Libération* erscheint, etwa zweihundert Persönlichkeiten an, darunter Julia Kristeva und Ariane Mnouchkine. In ganz Frankreich werden seitenlange Petitionen und Artikel in Zeitungen veröffentlicht, Aktionen für die *sans-papiers* und gegen den *Front National* (FN) veranstaltet. Symbolische Bedeutung erlangt das Theater von Châteauevallon, das auf Initiative des FN-Bürgermeisters von Toulon geschlossen werden soll und von einem aus Paris angereisten und u. a. mit Bertrand Tavernier besetzten *train des intellectuels* Unterstützung erfährt. Zentrales gemeinsames Anliegen ist, wie es die Cineastin Pascale Ferran formuliert, die Initiierung einer breiten republikanischen Protestbewegung gegen die zunehmende Verschärfung der Aufenthaltsgesetzgebung sowie die politische Instrumentalisierung der ImmigrantInnen als Sündenböcke.<sup>18</sup> Dies schließt einige kritisch-beobachtende Stimmen wie die Alain Finkielkrauts nicht aus; er moniert insbesondere den linkselitären und -populistischen Charakter der Protestbewegung.

»(...) il ne fallait pas que ce soit sous forme d'une mobilisation lyrique de la caste des gens célèbres. La proie de Le Pen > ce sont les victimes économiques auxquelles on est en train d'expliquer que le métrissage des banlieues, c'est formidable. Contre la force du mouvement populiste encouragé par Le Pen, il faut un mouvement populaire qui interdira d'employer un certain langage. On ne peut pas dénoncer l'»Horreur économique«, et en même temps clamer »c'est Vichy!« (...) On n'aidera pas la démocratie en traitant les politiques des salauds.«<sup>19</sup>

Nicht zuletzt ist die lang anhaltende Protestbewegung auch zumindest ein Signal für die bevorstehende politische Wende von der rechtskonservativen Regierung Alain Juppés zur *gauche plurielle*, die allerdings das Versprechen, die Pasqua-Gesetze außer Kraft zu setzen, nicht erfüllt. Lediglich die amtliche Registrierungspflicht der *sans-papiers* über einen »certificat d'hébergement« wird aus dem Geset-



zestext gestrichen; die straffreie Unterstützung eines »séjour irrégulier d'un étranger« wird u. a. auch humanitären Organisationen gestattet.<sup>20</sup>

Doch zurück zur Pressekonferenz: Der *ministre délégué à la ville et à l'intégration* Eric Raoult reagiert auf sie mit einem polemischen Brief, in dem er den FilmemacherInnen vorwirft, die soziale Lage in den Vorstädten mit hohem ausländischen Bevölkerungsanteil nicht zu kennen und mit ihrer Aktion eine »erreur de scénario et de casting« begangen zu haben. Raoult schlägt ihnen einen einmonatigen Aufenthalt in einem *quartier en difficulté* seines Wahlbezirks vor; Bertrand Tavernier »empfiehlt« er die HLM-Siedlung *Les Grands Pêcheurs*, die sich im Pariser Vorort Montreuil-sous-Bois, auch als »Montreuil-la-rouge« bekannt, befindet.

»Cher Monsieur, Vous avez signé un manifeste appelant à désobéir aux lois sur le séjour des étrangers en situation irrégulière. Afin de mieux apprécier l'ampleur des difficultés économiques et sociales rencontrées par nos compatriotes et leurs élus dans les quartiers en difficultés, je vous invite à venir habiter pendant un mois au quartier des Grands Pêcheurs à Montreuil. Vous vous rendez, peut être, ainsi compte que l'intégration, ce n'est pas du cinéma. Réussir l'intégration d'un étranger en France ne consiste pas, en effet, seulement à lui fournir des papiers, mais c'est plus sérieusement lui trouver une crèche, une école, un logement et bien entendu un emploi. C'est pour cela que réussir l'intégration, c'est aussi maîtriser les flux migratoires. Dans ce manifeste, vous avez malheureusement commis une erreur de scénario et de casting. (...)« (Le cœur de la cité)

Letztendlich bleibt Tavernier mit seinem Sohn drei Monate dort und es entsteht der 150minütige Dokumentarfilm *De l'autre côté du périph'*, dessen beide Teile *Le cœur de la cité* und *Le meilleur de l'âme* am 7. und 14. Dezember 1997 auf *France 2* gesendet werden.<sup>21</sup> Die südöstlich vom Zentrum der Stadt liegende *Cité Les Grands Pêcheurs* ist Teil des so genannten »quartier est« von Montreuil, das in den 1950er Jahren entstanden ist. Die Pflanzkultur wurde im Zuge des starken Bevölkerungswachstums zunehmend durch Einfamilienhäuser, aber auch durch Wohnsiedlungen für die ärmeren Bevölkerungsschichten ersetzt. Denn die vor allem seit Ende der 1960er Jahre immer wieder in die Krise stürzende industrielle Wirtschaft Montreils verursacht eine bis heute hohe Arbeitslosigkeit (17% 1997; 42% Langzeitarbeitslose, 41% Frauen, 14% sind unter 25 Jahren) und einen großen Bedarf an sozialem Wohnungsbau.

In der zweiten Hälfte seiner Amtszeit strebt der Bürgermeister Marcel Dufriche (1977-83) die Begrenzung der Zuwanderung und die Auflösung gettoartiger Siedlungen durch die Errichtung neuer Unterkünfte in anderen Gegenden an. In der Siedlung *Les Grands Pêcheurs* werden 95 Wohnungen, ein Kindergarten und ein Kulturzentrum errichtet.<sup>22</sup>

### Selbstreflexivität als Authentisierung

Die Involvierung der Taverniers in die Protestbewegung, die sie über den Brief Raoults schließlich vor Ort führt, wird in eine Art Rahmenhandlung des Films transformiert, der so auch den Kontext – sowohl seine politische Entstehungsge-



schichte als auch die konkrete Produktionsgeschichte – reflektiert. Der Film beginnt mit dem Statement eines Bewohners der Cité *Les Grands Pêcheurs*, Cédric Ngo-Van Do: Er kritisiert die mediale Stigmatisierung der Banlieue im allgemeinen und der Siedlung im konkreten. Daran schließt sich eine Kamerafahrt durch die Cité an, die uns die völlig durchschnittliche Wohnsiedlung im Stil der 1970er Jahre vorführt. Diese Bilder werden über das Agenturmaterial von der Pressekonferenz der CineastInnen, das Claire Denis, Pascale Ferran, Arnaud Desplechin und Bertrand Tavernier in der Totalen zeigt, kontextualisiert. Die Stimme Bertrand Taverniers kommentiert die Entstehungsgeschichte des Films.

»Cédric qui a l'air de sortir d'un film de Ken Loach a vécu 15 ans à Montreuil, dans une cité qui porte un nom magnifique Les Grands Pêcheurs. On est en mars 97 et c'est dans cette cité que depuis quelques jours nous tournons, mon fils Nils et moi, un film dont l'idée nous a été, disons suggéré, c'est la première fois que ça m'arrive, par un ministre, Eric Raoult, enfin quelqu'un qui était député et ministre au moment du tournage. Tout a commencé le 11 février 1997: à l'initiative de Pascale Ferran et d'Arnaud Desplechin, 66 cinéastes, pour protester contre la loi Debré et notamment contre l'Article Premier, appellent à la désobéissance civique. Le 12 février, je reçois, comme tous les signataires de cet appel la lettre suivante.« (Le cœur de la cité)

Es schließt sich der Vorspann des Films an, der uns in Form eines ironischen Zitats in der Dämmerung von Paris über die Autobahn nach Montreuil bringt, wobei der Blick durch die Windschutzscheibe statisch in Richtung Banlieue gerichtet ist. Bertrand Tavernier ist bei genauem Hinsehen am linken Bildrand am Steuer erkennbar, seine Stimme spricht den Briefftext Raoult's. Es folgen Bilder des ersten Treffens vom März 1997 zwischen Tavernier und einigen BewohnerInnen, die das Verlesen eines Antwortbriefes an den Minister und Stellungnahmen der BewohnerInnen zum Brief, beides Synchronaufnahmen, zeigen. Der Kommentar wird wieder aufgenommen und illustriert die Bilder: Tavernier schildert, wie er einige Tage nach dem Erhalt von Raoult's Brief von einigen BewohnerInnen der Siedlung kontaktiert wird und beschreibt die Stimmung dieser ersten Begegnung vor Ort, bei der die Idee zu einem Film entsteht.

»Quelques jours plus tard, je suis contacté par certains habitants des Grands Pêcheurs qui m'invitent à les rencontrer dans leur cité. Je me retrouve face à plus de 250 personnes choquées, blessées, offensées, par la lettre du Ministre. Et c'est là qu'est née l'idée d'un film qui leur permette de répondre, de parler de leurs problèmes, de leurs luttes, de leur vie, de leur colère.« (Le cœur de la cité)

Bevor die eigentliche Interviewdokumentation beginnt, wird die ZuschauerIn also in die politische Entstehungsgeschichte des Films eingeführt. Diese Einführung referiert u. a. über Bilder der Pressekonferenz sowie den Briefftext auf die profilmischen Ereignisse. Dem Film werden eine konkrete Zeit und ein konkreter Ort zugeschrieben, gleichzeitig wird er selbstreflexiv kommentiert und kontextualisiert.<sup>23</sup>

Dieses Prinzip wird beibehalten: Die Vor- und Entstehungsgeschichte des Films wird immer wieder in die Dokumentation eingeflochten, Teile der Filmapparatur bzw. die Taverniers selbst werden sicht- und hörbar. So ist Bertrand Tavernier in einer Szene in Alexandre Leonardovich's Wohnung samt Mikro im Spiegel erkenn-

bar, in einer anderen Szene schreitet er als Gesprächspartner mit François Fontaine durch Bild und Cité. Besonders auffallend ist die Einblendung von (leicht abgewandelten) Zitaten aus dem Brief Raoults vor schwarzem Bildhintergrund, die den ersten Teil des Films in vier thematische Abschnitte (Wohnung, Arbeit, Ausbildung, Integration) gliedern. Die Repräsentationen des Briefes verweisen selbstreflexiv auf das profilmische Ereignis der Auseinandersetzung zwischen Raoult und den Cineas-Innen, bilden aber gleichzeitig einen roten Faden und strukturieren so das (durchaus widersprüchliche) Material an Interviews und Personenportraits.

Ein Beispiel: Während Taverniers Bilanz zur »gesichteten« Situation in der Siedlung (»Résumons: classes fermées, logement social stoppé, pas d'travail. Dans le match cité contre ministre ça fait du 3 : 0.« (Le cœur de la cité)) fokussiert die Kamera eine Wand mit Graffitis. Gegen Ende des Textes schwenkt sie zum Brief, den Tavernier, im Freien sitzend, in seiner linken Hand hält. Die Kamera nähert sich über die linke Schulter dem Brief, bis dieser das ganze Bildformat einnimmt, lediglich Taverniers linke Hand und Teile seines Kopfes rahmen die Einstellung. Es folgt ein Schnitt, das Bild wird schwarz und das (letzte) Zitat »L'intégration, ce n'est pas du cinéma«, das über mehrere ZeugInnenberichte die Erörterung des Themas Integration einleitet, wird eingeblendet.

Die Ambivalenz zwischen der Thematisierung der Entstehung des Films und der Vergegenwärtigung der Cité wird deutlich: Die Selbstreflexivität macht den Standpunkt der Filmemacher sichtbar, stützt aber gleichzeitig die Glaubwürdigkeit der erzählten Stellungnahmen der BewohnerInnen. Die oppositionelle Montage und das Abwechseln von Kommentar und Synchronaufnahme strukturieren den Film thematisch-argumentativ, so wird über die selbstreflexive Rahmung auch eine kohärente Perspektivierung des in drei Monaten gedrehten Bildmaterials erzielt.

Hingegen werden Nichols Elemente, welche die Rahmenhandlung aufbrechen könnten, wie die Problematisierung künstlerischer Entscheidungen und technischer Prozeduren (zum Beispiel Kriterien der Auswahl der Interviews, Montage im Sinne einer Rahmung etc.) ausgeblendet. Nur ansatzweise werden die Umstände der Drehsituation thematisiert. In einer Szene wird Nils Tavernier von Jugendlichen gerufen, um in der Dunkelheit einen Polizeieinsatz zu dokumentieren, bei dem gerade jemand verhaftet wird. In der sich daran anschließenden Diskussion unter den Jugendlichen wird die Präsenz des Filmteams zum Thema: »Sérieux Bouba, le jour où Nils sera parti, il y a un achat comme ça, ils arrêtent tous.« (Le cœur de la cité) Auf diese Weise wird Kritik an der Praxis der Polizeieinsätze geübt und gleichzeitig betont die selbstreflexive Strategie mögliche Auswirkungen der Kamerapräsenz in der Cité auf das Verhalten von Polizei und Jugendlichen. Dennoch ist festzuhalten: Hier wird zwar das Filmen thematisiert, doch der Authentizitätscharakter der Bilder, die Glaubwürdigkeit der ZeugInnenberichte sowie das Repräsentationsrecht der Filmemacher werden nicht in Frage gestellt. Wenn auch zuweilen BewohnerInnen die Kamera führen, bleibt die kommentierende und selektionierende Autorität doch bei den Taverniers. Denn aufgrund ihrer Absicht, eine positive Gegenberichterstattung



zu Raouls Version *der Banlieue* zu produzieren, versuchen sie nicht, eine historisch reale Situation zu rekonstruieren, sondern die Repräsentation eines historischen und kollektiven Erlebens zu ermöglichen.<sup>24</sup>

Zum Filmende hin wird das noch einmal deutlich: Den Bildern der Verabschiedung der BewohnerInnen durch die Taverniers, die nun nach Paris zurückkehren, folgen Aufnahmen vom ersten Treffen in Montreuil. Die Kamerafahrt durch die Siedlung *Les Grands Pêcheurs* fokussiert in der letzten (montierten) Einstellung das Stadion, dessen Lichter schließlich ausgehen. Der Kommentar Taverniers und eine melodramatische Abschlussmusik unterstreichen den pathetischen Effekt: »Et quant à toi Melanie, tu me demandais lors de la première réunion: ›Et quand le film sera terminé qu'est-ce qu'on fera?‹ Le film est terminé qu'est-ce qu'on va faire?« (Le meilleur de l'âme). Tavernier kreierte in seiner Abschlussseloge noch einmal ein kollektives Wir aus BewohnerInnen und Filmteam und schafft über das Anspielen des ersten Treffens, des Raoult-Briefs und der »fautes de scénario et de casting« ein elegantes und kohärent wirkendes Ende.

»Dernier jour de tournage aux Grands Pêcheurs. (...) On a construit des HLM, mais dont beaucoup d'habitants pourraient donner des leçons de noblesse et de générosité. Monsieur l'ex-ministre, je suis content que vous m'ayez envoyé aux Grands Pêcheurs, non seulement je n'ai changé ni d'avis ni de conviction, je ferai toujours les mêmes fautes de scénario et de casting. Mais j'ai découvert des gens qu'il valait la peine de les connaître. Je suis fier d'avoir courtoyé Siaka, Marie-Jo, Faride Aminé et Mahati Fofana. (...)« (Le meilleur de l'âme)

Der kollektive Erlebnischarakter bleibt über diese Identifizierung und die stilistisch-selbstreflexive Rahmung in Form einer geschlossenen Chronologie der Ereignisse (Pressekonferenz – Fahrt nach Montreuil – Beschreibung der Situation vor Ort – Abfahrt nach Paris) dominant. Position und Aussage der Filmemacher sind folglich mit der Stimme des Filmprodukts mehrheitlich ident. Die eigentliche soziale und formale Konstruiertheit des Wissens der Filmemacher, der eigentliche Konstruktcharakter des Films bleibt aber somit ausgeblendet.

## Fazit

Die selbstreflexiven Strategien erinnern einerseits die Entstehung, die subjektive Positionierung und den politischen Kontext des Films. Doch dies impliziert keineswegs ein Hinterfragen des filmischen Konstruktionsprozesses, da auch die Selbstreflexivität den Operationen der Montage und Selektion unterliegt, also filmisch gemacht ist. Ein Beweis für dokumentarische Authentizität kann folglich intrafilmisch nicht erbracht, sondern nur über kohärent und glaubwürdig wirkende (selbstreflexive) filmische Strategien konstruiert und suggeriert werden. In diesem Sinne relativiert Monika Beyerle<sup>25</sup> den ihrer Ansicht nach zu dominanten und dogmatischen Status des *reflective mode* bei Nichols und verweist auf den vielen Dokumentationen eigenen Stilmix der Ambivalenz, der auch Taverniers Dokumentarfilm prägt.

«Allerdings erweist sich die gedankliche Anordnung der Begriffe »realistisch« und »reflexiv« in einem oppositionellen Verhältnis zunehmend als simplifizierend und unhaltbar, da eine ganze Reihe filmischer (und literarischer) Texte sich gegenseitig befruchtende realistische und reflexive Tendenzen in sich vereinen, die daher nicht notwendig als antithetisch zu sehen sind. Aufgrund dessen setzt sich immer deutlicher die Ansicht durch, daß sich die konservative oder progressive Funktion der jeweiligen Verfahrensweisen nicht pauschal festlegen läßt, sondern nur durch eine detaillierte Analyse am konkreten Beispiel erfaßt werden kann.»<sup>26</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Monika Beyerle, Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, Trier 1997, 22 f.; Eva Hohenberger, Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme, in: Eva Hohenberger, Hg., Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998, 8-33, hier: 8-21.

<sup>2</sup> Beyerle, Authentisierungsstrategien, wie Anm. 1, 32-34.

<sup>3</sup> Hohenberger, Dokumentarfilmtheorie, wie Anm. 1, 8 f.

<sup>4</sup> Beyerle, Authentisierungsstrategien, wie Anm. 1, 20-43; Hohenberger, Dokumentarfilmtheorie, wie Anm. 1, 17-21.

<sup>5</sup> Beyerle, Authentisierungsstrategien, wie Anm. 1, 42; Hohenberger, Dokumentarfilmtheorie, wie Anm. 1, 18 f.

<sup>6</sup> Beyerle, Authentisierungsstrategien, wie Anm. 1, 21, 46 f.; Hohenberger, Dokumentarfilmtheorie, wie Anm. 1, 18.

<sup>7</sup> Beyerle, Authentisierungsstrategien, wie Anm. 1, 44-46. Allerdings betont Beyerle, dass diese Tendenz samt der immer skeptischeren Haltung gegenüber filmischem Realismus v. a. von den TheoretikerInnen begründet wurde, die DokumentaristInnen sahen sich weiterhin in Opposition zum Hollywood-Kino, was den Einsatz von Spielfilmstrategien freilich nicht ausschloss. (Beyerle, Authentisierungsstrategien, wie Anm. 1, 43 f.); zu den Begriffen Selbstreferentialität und Selbstreflexivität vgl. Gloria Withalm, Der Blick des Films auf Film und Kino. Selbstreferentialität und Selbstreflexivität im Überblick, URL: [www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/wit-texts/wit99-kwt.html](http://www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/wit-texts/wit99-kwt.html) (05.07.02).

<sup>8</sup> Bill Nichols, Documentary Theory and Practice, in: Screen 17, H. 4 (Winter 1976/77), 34-48; Bill Nichols, Performing Documentary, in: Bill Nichols, Hg., Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture, Bloomington u. a. 1994, 92-106, hier: 98.

<sup>9</sup> Beyerle, Authentisierungsstrategien, wie Anm. 1, 58-61; Bill Nichols, Dokumentarfilm – Theorie und Praxis, in: Eva Hohenberger, Hg., Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998, 164-182, hier: 164-168.

<sup>10</sup> Hohenberger, Dokumentarfilmtheorie, wie Anm. 1, 8-33; Withalm, Blick, wie Anm. 7.

<sup>11</sup> Beyerle, Authentisierungsstrategien, wie Anm. 1, 19 f.; Bill Nichols, The Voice of Documentary, in: Alan Rosenthal, Hg., New Challenges for Documentary, Berkeley 1988, 48-63; Nichols, Performing, wie Anm. 8, 92-106.

<sup>12</sup> Nichols, Voice, wie Anm. 11, 49 f., 62.

<sup>13</sup> Nichols, Voice, wie Anm. 11, 52.

<sup>14</sup> Ebd., 60 f.

<sup>15</sup> Beyerle, Authentisierungsstrategien, wie Anm. 1, 55-59; Bill Nichols, Getting to Know You.... Knowledge, Power and the Body, in: Michael Renov, Hg., Theorizing Documentary, New York u. a. 1993, 174-226, hier: 175 f.; Nichols, Performing, wie Anm. 8, 96.

<sup>16</sup> Eine Art Fortsetzung findet der Film im Punkt der *sans-papiers* in Taverniers Dokumentation *Histoires de vies brisées. Les ›double peine‹ de Lyon* (2001), der allerdings keinen Fernsehse-



der für sich gewinnen konnte, gewissermaßen ein Opfer der ökonomischen Zensur geworden ist. URL: [www.gisti.org/doc/actions/2001/hvb/](http://www.gisti.org/doc/actions/2001/hvb/) (21.4.02)

- <sup>17</sup> Libération vom 14. Februar 1997, 4.
- <sup>18</sup> Libération vom 22./23. Februar 1997, 13-17.
- <sup>19</sup> Libération vom 17. Februar 1997, 5.
- <sup>20</sup> Felix Kreissler, Herbstmanöver – mit scharfer Munition, in: Felix Kreissler, Hg., Eine europäische Angelegenheit. Frankreich: Politik – Menschen – Massen – Mythen. Die fröhliche Apokalypse 2000?, München 1998, 169-193; F. Luchaire, La loi relative à l'entrée et au séjour des étrangers et au droit d'asile devant le Conseil constitutionnel, in: Revue du droit public et de la science politique en France et à l'étranger 1998, H. 4, 1015-1035, hier: 1020-1022.
- <sup>21</sup> Libération vom 12. Februar 1997, 12; Libération vom 13. Februar 1997, 4; Télérama vom 20. August 1997, 4-9; Télérama vom 3. Dezember 1997, 84-88.
- <sup>22</sup> Libération vom 6./7.12.97, 2-4; Montreuil-Dépêche, Journal d'informations municipales, Spécial bilan 1977-1983, Jänner 1983, 24-28; Service de développement économique, Choisir Montreuil. Le tableau de bord économique, Montreuil 1999, 9; Claude Willard u. José Fort, Hg., Montreuil-sous-Bois. Des origines à nos jours, Bellegarde 1982, 135-150.
- <sup>23</sup> Beyerle, Authentisierungsstrategien, wie Anm. 1, 50-56.
- <sup>24</sup> Nichols, Dokumentarfilm, wie Anm. 9, 167-171; Nichols, Voice, wie Anm. 11, 60 f.; Nichols, Getting, wie Anm. 15, 176.
- <sup>25</sup> Beyerle, Authentisierungsstrategien, wie Anm. 1, 45-53.
- <sup>26</sup> Ebd., 45.