

Harun Farocki

Über das Dokumentarische

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18604>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Farocki, Harun: Über das Dokumentarische. In: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Textil, Jg. 6 (2015), Nr. 1, S. 11–19. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18604>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Über das Dokumentarische¹

Harun Farocki

»Letzter Tag in Johannesburg. Auf der Terrasse neben unserem Hotel mache ich ein Foto von einem der etwa 15 Sitzmöbel, die einen langen, fest montierten Tisch umstehen. Ein Blecheimer, in dessen Öffnung ein Sitzkissen eingepasst ist. Man hat dem Eimer drei hölzerne Leisten angeschraubt, die als Beine dienen. Um die Standfestigkeit des Sitzmöbels zu erhöhen, sind die Leisten nach außen gebogen. Man hat sie wohl unter Dampf gebogen – das gleiche Verfahren, mit dem die Bauteile des Wiener Caféhausstuhls gebogen werden. Den Henkel hat man am Eimer dran gelassen. An diesem Henkel wird der Sitz hochgehoben und hereingetragen, wenn das Lokal schließt.

Ein Detailfieber hat mich befallen. Ich will einen Mangel ausgleichen.«

(Tagebucheintragung von Harun Farocki, April 2014)²

Denken wir an Alan Turing, der es vermied, Intelligenz zu definieren und dem es genügte, dass eine Versuchsperson nicht entscheiden konnte, ob sie mit einem Menschen oder einer Maschine kommunizierte. Was für Intelligenz gehalten wird, das mag als solche gelten.

Ebenso will ich davon absehen zu definieren, was das Dokumentarische ist und was es vom Fiktiven unterscheidet. Ich will stattdessen auf das sehen, was dem Film selbst für dokumentarisch oder nicht-dokumentarisch gilt.

¹ Die hier veröffentlichten Ausführungen »Über das Dokumentarische« fanden sich nach Harun Farockis plötzlichem Tod im Juli 2014 auf seinem Computer. Im Typoskript sind zwei Teile deutlich zu unterscheiden, wobei offen bleiben muss, ob Farocki eine strukturelle und stilistische Vereinheitlichung anstrebte oder – auch das ist denkbar – an der spürbaren Heterogenität der Textblöcke festhalten wollte. Auf eine Glättung (z. B. durch die Eliminierung von Absätzen zugunsten eines durchgängigeren Fließtexts) wurde verzichtet. »Über das Dokumentarische« ist in französischer Übersetzung im März 2015 in der Zeitschrift *Trafic* erschienen: Harun Farocki: À propos du cinéma documentaire, übers. von Pierre Rusch, in: *Trafic* 93, Frühjahr 2015. Dank an Antje Ehmman und Raymond Bellour für die freundliche Erlaubnis, die Originalfassung des Texts hier zu publizieren (Anm. d. Red.).

² Wie Antje Ehmman berichtet, wollte Farocki den Text, der ihm noch zu nüchtern erschien, »mit einem dokumentarischen Beobachtungs-Furor« einsetzen lassen. Wir folgen ihrer Anregung, eine Stelle aus seinem Tagebuch voranzustellen (Anm. v. Volker Pantenburg).

Im deutschen Fernsehen ist seit längerem vor den Nachrichten ein Werbespot für ein Schlankheitsmittel zu sehen, an dessen Ende ein Mann im weißen Kittel zu sehen ist, der etwas in die Kamera spricht. Es ist erstaunlich, dass noch immer geglaubt wird, ein Weißkittel könne Glaubwürdigkeit verschaffen – neu ist dabei, dass die Kamera nicht fixiert ist, sondern leicht hin und her schwankt.

Offensichtlich ist sie nicht auf einem Stativ befestigt, sondern wohl einer Steadicam-Halterung (auch Steadycam geschrieben) aufgesetzt. Dafür gibt es keinen praktischen Grund und nur einen rhetorischen.

- Warum filmen wir das nicht vom Stativ?
- In Nachrichtensendungen und Reportagen wird heute viel mit solchen Schwebestativen aufgenommen. Das leicht schwingende Bild ist ein Indiz dafür, dass etwas dokumentiert wird, was von sich aus und für sich geschah und dass nicht etwas abgefilmt wurde, was für die Kamera in Szene gesetzt wurde.
- Die Zuschauer sollen glauben, der Mann sei kein bezahlter Darsteller, sondern spreche sich aus freiem Willen für das Schlankheitsmittel aus.
- In den 1990er Jahren fiel mir das zum ersten Mal auf. Ich glaube, bei der Serie NYPD. Am Beginn einer Einstellung gab es da oft ein Anrucken, als habe die Kamera etwas zu spät bemerkt, dass jetzt etwas geschehe, was es festzuhalten gelte.

Vor ein paar Jahren sah ich in der Serie TATORT eine Folge, bei der viele Einstellungen damit begannen, dass die Kamera etwas heran zoomt, als habe sie erst etwas zu spät den gewünschten Bildausschnitt gefunden. Ein Bekannter aus der Postproduktion sagte mir, es gäbe ein Programm, mit dem man diesen Effekt schnell und einfach erzeugen könne.

In DER TOD DES HERRN LAZARESCU (Cristi Puiu, 2005) sitzt Lazarescu auf einem Stuhl und telefoniert. Nach einer Weile verlagert er sein Gewicht. Die Kamera schwenkt in die Richtung, in die sich Lazarescus Oberkörper bewegt hat und gleich wieder zurück. Ich habe mir diese Kamera-Bewegung immer wieder vorgespielt, wie man es mit der Aufnahme eines strittigen Fußball-Ereignisses macht. Ich komme zu dem Schluss, dass die kleine Bewegung Lazarescus den Kameramann nicht glauben machen kann, der Darsteller wolle jetzt aufstehen und nach links gehen. Der Kameramann täuscht bloß vor, er wisse nicht, was der Protagonist machen werde und habe dessen Bewegung falsch gelesen. Anderen Szenen in diesem Film ist auch deutlich abzulesen, dass hier die Gänge der Darsteller geprobt und verabredet sind – besonders deutlich wird das bei Szenen, in denen Lazarescu in überfüllte Aufnahmeräume mehrerer Krankenhäuser gebracht wird. Eine sorgfältig ausgearbeitete Choreografie verschränkt hier das Einzelne mit dem Viel-

fachen. Vorgetäuschte Fehlschwenks kommen in diesem Film mehrfach vor. In dem Film *DER SOHN* (2002) der Brüder Dardenne kommt etwas Ähnliches vor: Die Kamera schwenkt kurz mit einer Person mit und korrigiert sich gleich darauf und schwenkt zu dem Hauptdarsteller zurück, der sich gleich darauf in Bewegung setzt und dem sie folgt.

Olivier ist Schreiner und unterrichtet in einer Lehrwerkstatt für jugendliche Straftäter. Wir haben zuvor gesehen, dass die Nachricht, heute käme ein neuer Lehrling, ihn beunruhigt hat. Er leitet einen Lehrling an – dann stiehlt er sich davon und eilt zum Büro und sieht durch ein Fenster heimlich zu, wie der neue Lehrling aufgenommen wird. Wir werden später erfahren, was es mit diesem Neuen auf sich hat. Vor fünf Jahren ist er in Oliviers Auto eingebrochen, um ein Radio zu stehlen. Dabei hat er nicht bemerkt, dass Oliviers Kind im Auto saß. Das Kind hielt ihn fest, und daraufhin würgte er es, bis es tot war.

Olivier wusste also, dass derjenige, der sein Kind getötet hat, im Hause war. Er wollte seine Arbeit machen wie immer – aber dann entschied er sich um und ging zum Büro. Der Korrekturschwenk: kurz mit dem Lehrling mit und dann zurück zu Olivier, entspricht Oliviers Um-Entscheidung. Die Kamera sagt: Aber erzählen wir nicht weiter von diesem alltäglichen Geschehen, kommen wir lieber auf Olivier zurück, der in Gedanken woanders ist. Der Fehlschwenk drückt eine Nervosität der Kamera aus. Er kann als ein Stilmittel verstanden werden – so wie ein Reißschwenk manchmal ausdrücken soll, dass etwas Überraschendes geschieht.

Ein solcher Schwenk macht die Anwesenheit des Erzählers merklich. Ein merklicher Erzähler stört die Unmittelbarkeit.

Die Kamera im Spielfilm – im klassischen Spielfilm – antizipiert. Die Kamera im Dokumentarfilm verfolgt.

Die Kamera im klassischen Spielfilm kennt die Inszenierung – das Drehbuch, die Baupläne für das Studio und die Proben mit den Lichtdoubles wie den Darstellern. Sie beherrscht den Text der Produktion. Sie spricht ihn, ohne zu stocken – dieses Flüssig-Sprechen entspricht der Continuity, die für die Folge der Einstellungen gilt.

Unsere neue Kamera kann etwas Außerordentliches: sie gibt uns etwas zurück, das wir verpasst haben.³ Wenn eine Person zu sprechen anfängt oder durch die Tür kommt, und die Kamera wird erst beim dritten Wort oder bei schon halb geöffneter Tür eingeschaltet, so ergänzt sie die ersten Worte oder den Beginn der Tür-Öffnung. Das funktioniert, indem im Standby-Modus kontinuierlich aufge-

³ Kameramann Ingo Kratisch erläutert, dass es sich um eine Panasonic AG-HPX 250 handelt, die bei den Dreharbeiten zu *SAUERBRUCH HUTTON ARCHITEKTEN* (2013) zum ersten Mal zum Einsatz kam (Anm. v. Volker Pantenburg).

nommen wird und in einem Speicher abgelegt wird, wobei mit jedem neu aufgenommenen Bild das jeweils letzte gespeicherte gelöscht wird.⁴

Sehen wir davon ab, dass ich und sicher auch der Kameramann Ingo Kratisch, mit dem ich seit langem zusammenarbeite, heimlich darauf stolz sind, Abläufe vorhersehen zu können, und dass mit diesem 3-Sekunden-Bonus die Entwertung einer weiteren Handwerker-Fertigkeit beginnt. Zu fragen ist, warum der Dokumentarist auf die Vollständigkeit eines Satzes oder einer Bewegung aus ist und warum er seine Voraussicht beweisen will. Während doch Spielfilme und Fernsehserien zunehmend dokumentarische Stilelemente verwenden; etwa mit der Kamera wackeln, schwenkend oder zoomend den Bildausschnitt korrigieren. Also vorgeben, die Ereignisse vor der Kamera nicht oder nicht gänzlich vorhersehen zu können.

Eddie Sachs war ein Rennfahrer, der immer wieder versuchte, das Rennen von Minneapolis zu gewinnen – bis er tödlich verunglückte. Richard Leacock hat über ihn einen Film gemacht. Vor ein paar Jahren, bei einer Veranstaltung im Filmmuseum in Wien, hörte ich Leacock sagen, vielmehr beteuern, er habe mit Sachs kein Gespräch geführt. Er habe neben diesem im Auto gesessen und Eddie habe zu sprechen angefangen. Leacock war sich seines Sophismus durchaus bewusst. Für ihn gehörte es zu den Regeln des Direct Cinema, keine Interviews zu führen. Das Direct Cinema sucht Ereignisse, die wie eine Erzählung ablaufen und keinen Kommentar und keine Kommentierung seitens der Protagonisten brauchen. In seinem Film *THE CHAIR* (1961), der von einem zum Tode Verurteilten erzählt und von dem Kampf der Anwälte, eine Begnadigung zu erreichen – was auch gelingt – gibt es durchaus Kommentarsätze. Es heißt, die seien auf Wunsch des Fernsehsenders eingefügt worden, der den Zuschauern einen gänzlich unkommentierten Film nicht zumuten wollte.

Es gibt viele Schriftsteller, deren Name jeder kennt, der auch nur ein Buch über Literatur gelesen hat – ohne die Bücher je gelesen zu haben. Wer nur ein halbes Buch über den Dokumentarfilm gelesen hat weiß, dass Leacock, zusammen mit Pennebaker, den Brüdern Maysles, dem Produzenten Drew das Direct Cinema entwickelt hat – hat aber sicher keinen Film von Leacock gesehen.

Es handelt sich dabei allerdings um kontrollierte Unsicherheiten – vergleichbar nicht dem wirklichen sondern dem gespielten Stolpern, dem absichtlichen Ver-

⁴ Farocki formuliert hier etwas missverständlich. Vereindeutigend könnte man sagen, dass »mit jedem neu aufgenommenen Bild das älteste der gespeicherten gelöscht wird« (Anm. v. Volker Pantenburg).

sprecher eines Darstellers. Ebenso wollen Dokumentaristen den Effekt der Unvollkommenheit, nicht aber den Erweis ihrer Ungeschicklichkeit.

Und wir machen oft, so auch in diesem Falle, einen Direct Cinema-Film.⁵ Wir suchen nach Ereignissen, die sich so ereignen, als hätte man sie für einen Film inszeniert. Zugleich müssen wir beweisen, dass wir etwas gefunden und aufgegriffen und nicht geschrieben und inszeniert haben. Dazu werden wir vielleicht einen Satz ohne die ersten Worte oder eine Tür, die schon halb offen steht, montieren; aber lieber nicht aus Verlegenheit, lieber aus Kalkül.

Am Abend, nach dokumentarischen Dreharbeiten, empfinde ich oft ein besonderes, ein Beute-Glück. Dass wir eine gute Szene aufgenommen haben beweist, dass wir haben vorhersehen können, wann wo etwas Bestimmtes geschieht. Wir sind in diesem Sinne dem Jäger ähnlich und nicht dem Handwerker, der etwas herstellt. Wir machen nicht Bilder, wir nehmen sie.

Als wir 2010 auf dem Armeestützpunkt der Marines in Twentynine Palms eine Übung drehten, in einem irakischen oder auch afghanischen Manöver-Dorf mit Gebäuden aus Containern mit Kunststoffbeschichtung, in die Fenster geschnitten waren, belebt von 300 Statisten in Landes-Kleidung, sagte uns einer der Statisten, er werde zusammen mit anderen um 18:00 Uhr einen Feuerüberfall ausführen. Er zeigte uns diskret, von wo sein Kommando auftreten würde. Wir richteten die Einstellung ein, und ließen die Kamera laufen. Wir hatten die Einstellung so gewählt, dass im Vordergrund ein Tisch unter freiem Himmel mit ein paar Männern zu sehen war, die etwas aßen. Ein paar Minuten nach 18:00 Uhr kamen zwei »Insurgents« und feuerten wild herum. Die Männer am Tisch rannten davon, wobei einer noch einmal zurück kam um sein Essen mitzunehmen.

Wir wurden nicht vom Feuerüberfall überrascht, wir rissen nicht die Kamera herum, als wir Schüsse hörten und schalteten sie nicht zu spät ein und verpassten nicht den Anfang. Wir kannten das Skript. Für diese dreitägige Manöver-Übung gibt es ein »Szenario«, in dem für diesen Tag verzeichnet war: 16:00 Uhr: »Banküberfall« (das haben wir verpasst), 17:00 Uhr »Amerikanische Wachposten werden von der Bevölkerung angesprochen und bedrängt (davon haben wir einiges aufgegriffen) und 18:00 Uhr: »Insurgents machen einen Feuerüberfall und flüchten sich danach in eine Moschee.« Wir machten einen Dokumentarfilm, sogar einen Direct-Cinema-Film.

⁵ Farocki spricht hier entweder von EIN NEUES PRODUKT (2012) oder SAUERBRUCH HUTTON ARCHITEKTEN (2013), da die Entstehung des Texts in die Produktionszeit dieser beiden Filme fällt (Anm. v. Volker Pantenburg).

Beim dokumentarischen Drehen sprechen die Leute durcheinander, es ist nicht ganz vorhersehbar, wer wann spricht. Die Kamera schwenkt oft auf jemanden, der dann nicht zu Wort kommt. Das hat auch einen akustischen Effekt. Die Tonangel schwenkt herüber, die ersten Worte eines Satzes sind noch leise. Man versucht das immer in der Mischung auszugleichen. Dabei wäre das ein schöner Effekt. Mit einem Ton, der erst nach einer Weile aufblendet, wäre ein subtileres Zeichen gegeben als mit der Kamera, die den Ausschnitt korrigiert oder die Schärfe nachzieht.

Die Kamera muss also schon auf die Tür oder die richtige Person gerichtet sein. Mir widerstrebt es jemandem zu sagen, er möge doch auf unser Kommando hin etwas Bestimmtes beginnen.

Früher, wenn man mich fragte, was denn einen Dokumentarfilm von einem Fiktionsfilm unterscheide, sagte ich, zumindest wüsste ich den Unterschied zwischen den Regisseuren der beiden Gattungen zu machen: der eine könne sich mit seiner Arbeit einen Swimmingpool verdienen und der andere nicht. Ich musste bald einräumen, dass Michael Moore gewiss mit seinen Filmen Schwimmbecken erwerben kann.

Kontrolle und Kontingenz

Vermeiden wir die essentielle Definition. Halten wir uns an die Effekte.

Es gibt Spielfilme, die sich einen dokumentarischen Anschein geben wollen, die Stilismen des Dokumentarischen zitieren.

Ebenso gibt es Dokumentarfilme, die wie Spielfilme erscheinen wollen. Das sind vor allem Direct-Cinema-Filme, Filme, die in der Realität ein oder mehrere Ereignisse suchen, die sich zu einer storyähnlichen Erzählung formen und verdichten lassen. Betrachten wir also, was der Dokumentarfilm-Effekt und der Spielfilm-Effekt sind. Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal: die Kamera, die den Abläufen zu folgen sucht, oder die Kamera, die die Abläufe vorher weiß und antizipieren kann.

Im Spielfilm ist (üblicherweise) die Handlung einer Szene festgelegt, bevor sie mit der Kamera aufgenommen wird. Die Kamera weiß, dass eine Person an bestimmter Stelle zu einem bestimmten Zeitpunkt aufstehen wird und weiß dieser Bewegung zu entsprechen. Sie schwenkt mit oder fährt zurück, um zu einem totaleren Bildausschnitt zu kommen.

Im Dokumentarfilm ist (üblicherweise) die Handlung einer Szene nicht festgelegt, bevor sie mit der Kamera aufgenommen wird. Wenn einer der Protagonisten unerwartet aufsteht, wird die Kamera nachschwenken.

Diese Arten der Kameraführung: Vorauswissen (Spielfilm) oder Sich-korrigieren entsprechen zwei Erzählhaltungen.

Im Falle des Spielfilms: Wir, das Erzählerkollektiv, zusammengesetzt aus ein paar hundert Personen, wir gebieten über die Ereignisse, die Erzählung.

Im Falle des Dokumentarfilms: Wir, das Erzählerkollektiv, zusammengesetzt aus meist nicht mehr als einer Handvoll Personen, wissen zwar nicht, was geschehen wird, sind aber geistesgegenwärtig genug, es aufzugreifen.

Kontrolle und Kontingenz.

Im Falle des Spielfilms: Kontrolle.

Der Spielfilm will zeigen, dass er seinen Erzählstoff beherrscht. Er darf das nicht zu selbstgewiss tun. Deshalb sind autonome Kamerabewegungen selten und vielfach verpönt. Denken wir an die Kranfahrt in *VOM WINDE VERWEHT* (1939): Die Kamera fährt in die Höhe, das Bild öffnet sich zu einer großen Totale und zeigt die sehr große Menge der verletzten Südstaaten-Soldaten.

Denken wir an Marlene Dietrich in *MAROKKO* (1930): Sie geht in einer Mäanderlinie von Bett zu Bett durch ein Spital, und ihr folgend entdecken wir die große Menge der verletzten Soldaten. In diesem Fall ist die Kamerabewegung von der Person motiviert.

Eine motivierte Bewegung ist weniger ostentativ als ein autonome. Das Zeigen begründet sich aus oder verbirgt sich hinter dem Erzählen.

Denken wir an einen Detektiv-Film der vierziger Jahre. Eine Frau betritt einen Fahrstuhl, die Gittertür wird geschlossen. Die Gitterstäbe werfen einen Schatten auf ihr Gesicht. Das ist ein Zeichen dafür, dass diese Frau schuldig ist und am Ende ins Gefängnis kommen wird. Die Zuschauer sollen das nicht denken, während sie es sehen, dieses Vorzeichen soll sich ihnen nachträglich erschließen. Das Vorzeichen hilft zu begründen, warum die Frau sich als Verbrecherin erweist, tiefer, als es die bloße Charakterzeichnung könnte.

Im Falle des Dokumentarfilms: Kontingenz.

Wir sagten, dass im Dokumentarfilm (üblicherweise) der Fortgang einer Handlung nicht absehbar ist. Das gilt natürlich nur graduell. Bei einer Gerichtsverhandlung haben die Protagonisten feste Plätze und es ist festgelegt, wann die Angeklagten und Zeugen aufstehen und wann das Gericht sich erhebt. Weniger strikte rituelle und habituelle Regeln wirken an vielen anderen Orten, Familienmahlzeit, Büro, Gastwirtschaft.

Die kameraführende Person lernt deshalb auch bei einem Ereignis, das nicht arrangiert wurde, zu antizipieren. Wer spricht am meisten, wer entgegnet, wer neigt dazu, sich vorzubeugen und den Nachbarn zu verdecken?

An Wildenhahns *DER REIFENSCHNEIDER UND SEINE FRAU* (1968/69) lässt sich

erkennen, dass das Filmteam mit dem Wohnort der Titelfiguren gut vertraut war und die Geschehnisse dort mit Leichtigkeit wiedergeben konnte. An anderen Schauplätzen überrumpelten die Ereignisse die Erzähler, sie brachten Mikrofon und Kamera erst spät in Position (Störgeräusche, Unschärfe).

Farockis NICHT OHNE RISIKO (2004) zeigt die Verhandlung von zwei Parteien in einer Investitionsgesellschaft für Risiko-Kapital. Der Film enthält sowohl Passagen, die wie aus einem Spielfilm erscheinen, als auch solche, in denen deutlich wird, dass der Ablauf der Ereignisse dem Team nicht bekannt war. Ein entscheidender Augenblick – ein Kompromissvorschlag, dem schließlich alle zustimmen werden – wird von der Kamera beinahe verpasst. (Sie muss herüberschwenken und heranzoomen, während der Protagonist schon spricht.)

Auch Spielfilme bedienen sich des Dokumentarfilm-Effekts. Godards AUSSER ATEM (1959) benutzte den Jump Cut – als habe er die Geschehnisse nur fragmentarisch aufgreifen und nicht den Regeln der Kontinuität unterwerfen können. In PUIUS DER TOD DES HERRN LAZARESCU schwenkt die Kamera mehrfach auf eine Person und gleich darauf korrigierend auf eine andere.

In Jacquots DAS EINSAME MÄDCHEN (1995) wird der Weg von einem Café zu ihrem Arbeitsplatz – ein paar hundert Meter, für die sie sechs Minuten braucht – vollständig und ohne Schnitt gezeigt. Auch in Van Sants ELEPHANT (2003) sieht man ausführlich, wie Menschen lange Wegstrecken zurücklegen, ohne dass es das dramatische Ereignis gäbe, mit dem das begründet würde. Solche Plansequenzen kommen aus dem Dokumentarischen, wo sie eine Tatsächlichkeit belegen sollen.

Grandrieux lässt in seinen Spielfilmen seine Darsteller niemals zweimal das Gleiche machen, auch um zu verhindern, dass sein Kameramann den Ablauf vorhersehen kann.⁶ Ihm bleibt jedes Mal überlassen, wie er die Szene aufnimmt, und aus diesen Teilansichten wird die Szene später montiert. Hiermit wird die Idee radikalisiert, dass natürlich jeder Spielfilm auch ein Dokumentarfilm ist, indem er die profilmischen Ereignisse dokumentiert.

Die Prinzipien Kontrolle und Kontingenz wirken natürlich zusammen. Ein Dokumentarfilm, der rohe Bildaufnahmen benutzt – ruckelnde Kamera, Schärfenachstellen, korrigiertes Bildformat – wird an anderer Stelle beweisen wollen, dass er kein Amateurfilm ist.

Jeder Spielfilm referiert auf ein Genre, ein Subgenre, jede Spielhandlung gehört zu einem Plottypus. Seit über hundert Jahren Storyfilme. Mit jedem Wort, jedem Blick, jeder Geste, jedem Requisit wird auf eine große Zahl von Vorgeschichten verwiesen. Weil das Kalkül merklich wird, versucht sich der Spielfilm immer

⁶ Die Redaktion von *Traffic* merkt an, dass Philippe Grandrieux die Kamera in seinen Filmen selbst führt, was Farocki bei seinem Argument nicht berücksichtigt (Anm. v. Volker Pantenburg).

wieder dokumentarisch zu erfrischen. Mit dem Neorealismus, mit der Nouvelle Vague, und in den letzten zwanzig Jahren versuchen das die verschiedensten Autoren aus verschiedenen Ländern.