

Kerstin Stutterheim

Dokumentarfilm über Geschichte und für die Zukunft

Eine dramaturgische Studie des Films „Die Siedler Francos“ im Kontext der Neoliberalisierung der Medienlandschaft

Vorab:

Dokumentarfilme haben eine lange und vielfältige Tradition. Dies ist eine Binsenweisheit, muss aber doch immer wieder in Erinnerung gebracht werden. Insbesondere heute, wo die Folgen neoliberaler Politik für Kultur, Filmemachen und das Denken sich immer stärker als gegebene Wahrheit oder Konventionen etablieren¹ und derart in alle Bereiche der Gesellschaft hinein wirken, dass auch über ein Jahrzehnt herausgebildete künstlerische Traditionen in Frage gestellt oder verdrängt werden. Der tradierte Dokumentarfilm, der sich an Bürger_innen wendet und von dem Leben des Individuums in einer sozialen Gemeinschaft geprägt ist, steht dem neuen, neoliberalen dokumentarischen Film gegenüber, der private und persönliche Geschichten und von dem sich aus den Zwängen der Gemeinschaft ‚befreienden‘ Individuum erzählt.

Dramaturgie als Disziplin hat eine noch längere Tradition als der Dokumentarfilm. Dennoch scheint sie nur einigen bekannt und weniger konventionalisiert zu sein. Dramaturgie ist eine Teildisziplin der Ästhetik, die praxisbasiertes Wissen reflektiert, dies mit dem akademischen Diskurs in einen Dialog bringt, und so gewonnene Erkenntnisse für die Praxis anwendbar darstellt. Dramaturgie widmet sich dem gesamten Werk in seiner Komplexität, dem Zusammenwirken der unterschiedlichen Gewerke und künstlerischer Talente, die an einem Filmwerk mitwirken. Berücksichtigt werden in der dramaturgischen Analyse ebenso wie in der Tätigkeit der Dramaturgin Traditionen des Erzählens, ästhetische Konventionen, zeitgemäße Entwicklungen und Tendenzen, die Quintessenz dessen, was ein narrativ-performatives Werk ausmacht. All dies gilt für fiktionale wie nicht fiktionale Filme gleichermaßen.² Dramaturgie ist eine dialektische Denkweise, die aus der Tradition des narrativ-performativen Erzählens heraus das Verhältnis zwischen künstlerischer Tätigkeit und dem menschlichen Denken reflektiert. Es geht um die Balance von bekannten Strukturen, die ein Gefühl von Vertrautheit und Familiarität herstellen, und dem Moment des Besonderen, des Überraschens, des Neuen.

Poetischer oder klassischer Dokumentarfilm

Um den Film „LOS COLONOS DEL CAUDILLO“ einordnen und in seiner Qualität verstehen zu können, sei hier kurz im Überblick die Tradition des klassischen Dokumentarfilms umrissen. Was ist ein Dokumentarfilm? Das Genre des Dokumentarfilms ist entschieden beweglicher, flexibler als die im Bereich des Spielfilms, und zudem von Veränderungen und Anpassungen geprägt, die eine klare Definition nahezu unmöglich machen. Wie bereits Bill Nichols schrieb, ist der Dokumentarfilm ebenso schwierig zu definieren, wie die Liebe³.

Gemäß Michael Chanans Ausführungen unterscheiden sich Dokumentarfilme in ihrer Gestaltung und Filmsprache grundsätzlich von der des Spielfilms.⁴

„What if documentary has its own ‚language processes‘, and their lack of recognition stems from its own forgotten history in the face of the hegemony of fiction? And what if these language processes are shared out in different ways in different films, according to Wittenstein’s model of family relationships, in a manner that confuses us when we look for definitions? What if Chris Marker’s seemingly anarchic narration by association of ideas in *Sans Soleil* is as much the *ne plus ultra* of documentary as the opposite, the purely observational Direct Cinema sans commentary of Frederick Wiseman?“⁵

Das Genre Dokumentarfilm entstand im Umfeld künstlerischer Experimente und Welterkundungen, inspiriert von den Werken der Neuen Sachlichkeit und dem Neuen Sehen, als Reaktion auf die gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüche nach dem I. Weltkrieg beziehungsweise der Oktoberrevolution. Ästhetik und Filmsprache dokumentarischer Filme sind aus der Avantgarde hervorgegangen. Nach Nichols sind „(1) poetic experimentation, (2) narrative storytelling, and (3) rhetorical oratory“⁶ dem Dokumentarfilm von Beginn an immanent. Entsprechend der Wurzel in der Avant-Garde-Kunst ist das visuelle Element, die visuelle Poesie, das besondere Merkmal des Genres seit Beginn an.

„It was these films which offered the first sustained alternative grammar of construction of what had become, in Noël Bruch’s phrase, the institutional mode of representation: instead of the economy of narrative fiction, an alternative principle of montage, what Gynn calls ‘photogenic continuity’, which from this moment on provides an aesthetic logic for the particular *photogénie* of the documentary.“⁷

Den Künstlern der Avantgarde entsprechend wollten und wollen die Dokumentarfilmer auf künstlerische Weise die Zuständen der Welt zeigen, von Umbrüchen, neuen Entwicklungen, dem Leben erzählen; von Menschen, Gesellschaften, der uns umgebenden Natur.⁸ Dementsprechend wurden für lange Zeit Filmemacher_innen als die „guten Menschen“ angesehen, die in sich die Rollen der Reporterin und der Poetin vereinen. Filmemacher_innen werden auch als künstlerische Anwälte verstanden⁹, die den Menschen eine Stimme geben, die sonst weder gehört noch beachtet werden würden. Dokumentarfilme wenden sich an ein Publikum, das als eine Gruppe von Bürgern, als bewusste Mitglieder der Gesellschaft verstanden wird. In diesem Sinne wirken Dokumentarfilm-Regisseure, wie zum Beispiel Patricio Guzman, der nicht müde wird zu betonen, dass Erinnerung und das Wissen um Vergangenheit Teil der Gesellschaft ist und die Basis für die Zukunft der Gesellschaft. Erinnern und kulturelles Gedächtnis dienen dem Selbstverständnis einer Gesellschaft, einer sozialen Gruppe oder Gemeinschaft. Diese sind für ein friedliches und fortschrittliches Zusammenleben unabdingbar. Das kulturelle Gedächtnis stellt ein zentrales Element des Selbstverständnis einer Gemeinschaft dar. Was in dieses aufgenommen oder von diesem ausgeschlossen wird, beeinflusst ebenso Strukturen als auch die Interaktion innerhalb einer Gesellschaft.¹⁰

Guzman sieht seine filmische Arbeit als Beitrag zur Bildung eines solchen kulturellen Gedächtnisses, auch wenn er es anders formuliert. Gedächtnis ist das einzige Element, dass ein Land einigen kann, ist eine seiner Anmerkungen zu seinen jüngsten Filmen. Er definiert

Dokumentarfilm ‚irgendwo zwischen Spielfilm und Reportage und dennoch komplett verschieden vom Journalismus.‘¹¹

„We, the filmmakers, establish the pictures for our people – our country. So it’s an intense calling. An objective passion to film what is happening. Today, we are privileged, because there is an organized movement in many countries that are doing interesting things. There is a popular participation where it didn’t exist before. And it is beautiful to film this participation. To bring the anonymous voice of people to center stage. We have to create another democratic system with more citizen participation. It’s possible.“¹²

Diese Aussage steht in Kontrast zu den Grundannahmen neoliberalen Denkens, mit dem eine ausgeprägte Skepsis gegenüber einer sozialen Gemeinschaft, dem Staat, und einem uneigennütigen und nicht in ökonomischen Erfolg messbaren Miteinander einhergeht.

„The process of neoliberalization has, however, entailed much ‚creative destruction‘, not only of prior institutional frameworks and powers (even challenging traditional forms of state sovereignty) but also of divisions of labour, social relations, welfare provisions, technological mixes, ways of live and thought, reproductive activities, attachments to the land and habits of the heart. (...) It holds that the social good will be maximized by maximizing the reach and frequency of the market transactions, and it seeks to bring all human action into the domain of the market.“¹³

Unter diesem Druck stehen heute auch Dokumentarfilmer, von denen immer mehr und immer wieder gefordert wird, marktgerecht zu denken, dem neuen Denken entsprechende Geschichten und Erzählformen zu wählen, und dafür die Tradition des Genres zu ignorieren oder vermeintlich altmodische und nicht zeitgemäße Muster zu überwinden, wie es häufig argumentiert wird. Sind diese wirklich nicht mehr zeitgemäß – oder vielleicht doch, dass ist meine These, aber nicht kompatibel mit einer neoliberalen Überformung unserer sozialen Ordnung?

„Like television, which is a false community that exercises power. Television, the way in which it is today, should not exist. This waterfall of images from 6 am to midnight is worthless. For what? We go to school to learn, our parents teach us to learn to eat with utensils, and television does exactly the opposite. It transforms us into uncivilized people.“¹⁴

So gesehen, geht es auch bei der Entscheidung um Geschichten, die Autorenhaltung, die Erzählform und Dramaturgie, um eine politische, eine dialektische Frage, die das Selbstverständnis und die Tradition des Dokumentarfilms in Frage stellt. Und dies geht einher mit der Einflussnahme durch Sendeanstalten und deren Vertreter_innen – im Sinne neoliberaler Politik, als Verstärkung der Macht derer, die über finanzielle Macht verfügen und denen qua finanzieller Überlegenheit die Entscheidungshoheit über Inhalte zugesprochen wird.

Dokumentarfilme und Traditionen des Erzählens

Filmemacher_innen können das Interesse des Publikums auf Teile oder Ereignisse in der Welt richten, von denen diese unter Umständen anderenfalls niemals hören oder erfahren würden. Zumeist sind dies Geschichten oder Ereignisse, die für mehr stehen, als für das jeweilige

Einzelschicksal. Dies ist im Sinne der Ästhetik als ein konstitutives Element des poetischen Erzählens zu verstehen.¹⁵ Die zentralen Figuren, die nach Brecht ‚Mittelpunktfigur‘ genannt werden können¹⁶, müssen nicht auf ein klares finales Ziel hin streben und handeln. Sie dürfen zögern, sich irren, Fehler machen, unsicher sein und sich neu orientieren.¹⁷ Ebenso verhält es sich um die Gestaltung des *Chronotopos*¹⁸, des künstlerisch gestalteten Raum-Zeit-Verhältnisses. Zeit ist in der epischen Erzählung relativ, vergleichbar mit einem Fluss, mal schneller und mal langsamer verlaufend, mal direkt und mal in Windungen fließend. Eine Einteilung in Akte ist nicht mehr zwingend erforderlich. Epische Erzählungen können fragmentarisch und episodisch erzählt werden, auf der Basis dessen, was einem filmischen Werk die Stabilität verleiht.¹⁹

Dementsprechend sind Dokumentarfilme, ihre Gestaltung und Dramaturgie, zumeist in der Tradition des epischen Erzählens²⁰ zu verstehen. Dies ist das adäquateste und am häufigsten verwandte Erzählmodell, welches für Dokumentarfilme genutzt wird – oder muss man inzwischen schon von ‚genutzt wurde‘ sprechen?

In episch gestalteten Werken wird von exemplarischen Schicksalen erzählt, die jedoch für eine größere Gruppe stehen und deren Geschichte als symbolische Erzählung verstanden werden können. Die Ereignisse, die dazu führen, dass – in einer epischen Erzählung – diese Person oder eine Gruppe von Menschen sich zu etwas verhalten müssen, sich gegen etwas zur Wehr setzen, um ihr Leben oder zumindest ihre Würde kämpfen, sind in den allermeisten Fällen nicht durch das Fehlverhalten dieser Personen oder Charaktere ausgelöst worden. Dieses persönliche Fehlverhalten wäre generell die Ausgangssituation für eine klassische dramatische Erzählung und auch die in jüngster Zeit so viel beschworene ‚Heldenreise‘. In dieser hat der nahezu überwiegend männliche Held oder eine ihm verwandte Figur etwas getan, was als Verstoß gegen die Regeln der Gemeinschaft, gegen Moral und Ethik, beziehungsweise als Sünde verstanden werden kann. In Werken, die dem Muster epischen Erzählens folgen, entstehen die Ereignisse, die in das Leben der Menschen einwirken, aus einer historischen Situationen, Naturkatastrophen oder politischen Entscheidungen, auf die diese Menschen keinen Einfluss hatten. Es kann sich um Katastrophen oder Kriegereignisse jedweder Art und deren Folgen handeln. Dies sind nach Hegel die idealen Aspekte für eine epische Erzählung.²¹ So auch in „LOS COLONOS DEL CAUDILLO“. Die Menschen, die in Llanos de Caudillo leben, sind von den Ereignissen der Geschichte betroffen.

Auf diesem tradierten Erzählmodell sind Dokumentarfilme, die sich thematisch den Folgen politischer oder sozialer Konflikte zuwenden, dialektisch gestaltet. Dies verleiht der Handlung Spannung, obwohl es keine Heldengeschichte ist. Im Sinne einer solchen dialektischen Analyse kann das klassische Intrigenmodell des ‚gut-gebauten-Stücks‘ – auch als ‚well-made-play‘ oder ‚piece bien fait‘ bekannt – genutzt werden. Es sei hier nur kurz Adorno zusammengefasst, der schreibt, dass „Dialektik eine Methode des Denkens ist und dass sie auf der anderen Seite der Versuch ist, einer Bestimmung, einer Qualität, einer Wesenseigentümlichkeit der zu betrachtenden Sache selbst gerecht zu werden.“²² Dementsprechend ist der hier diskutierte Dokumentarfilm gestaltet, denn erzählt wird von einer exemplarischen Situation, die universell ist, wie Felipe González es im Interview betont (57 min).

Dramaturgie in „Los Colonos Del Caudillo“

Der Film erzählt von einem Ort, der von der Geschichte Spaniens gezeichnet ist bzw. in dem sich ein besonderer Aspekt der Politik des faschistischen Regimes unter dem Diktator Francisco Franco widerspiegelt. Entsprechend der Tradition des nunmehr klassisch zu nennenden Dokumentarfilms ist der Film in der offenen Form gestaltet. Dies bedeutet, dass das Publikum als intelligentes Wesen angesehen und zum Mitdenken eingeladen wird. Es werden nicht alle Antworten gegeben, sondern im Sinne der Dialektik unterschiedliche Standpunkte und Argumente zueinander in Relation gestellt, die dem Publikum die Möglichkeit geben, sich ein eigenes Urteil zu bilden.

Nach allen Regeln der Kunst beginnt der Film mit einem ‚Auftakt‘²³, der uns mit dem Thema und der Hintergrundgeschichte vertraut macht. In dieser Ouvertüre wird zentral das Siedlungs-Institut vorgestellt, das hier im Sinne des Intriganten geführt wird.²⁴ Diese Institution, die im Verlauf des Films durch eine reale Person repräsentiert wird, hat ein Ziel – im Sinne des Faschismus „den neuen Menschen zu schaffen“. Um dies zu erreichen, wird eine Intrige geführt, es gibt sogenannte ‚Intrigenmittel‘, also Elemente, Gegenstände, Vorteile etc., die das Ziel der Intrige erreichen helfen – das Land, ein Haus mit fließendem Wasser, und die als ‚Intrigenstimme‘ zu verstehende Rhetorik, die den Bauern ein besseres Leben verspricht – wie das Archivmaterial zeigt.

Ort und Zeit der filmischen Handlung werden im Sinne der Erfordernisse einer Exposition mitgeteilt: Sommer 2008, das Dorf Llanos del Caudillo. Zu sehen ist im Auftakt eine weite Totale auf eine karge Landschaft. Ein Autobahnschild kündigt die Abfahrt nach Llanos del Caudillo an. Wir reisen mit den Filmemachern in den Ort des Geschehens – eine tradierte Methode, dem Publikum zu ermöglichen, sich auf Ort und Protagonisten einzustimmen. Entsprechend der Exposition im Spielfilm wird auch im Dokumentarfilm auf diese Art der Rahmen der Handlung gesetzt. Eingeführt werden erste Protagonisten.

Es handelt sich um eine Erzählung, die von einem Ereignis, einer politischen Maßnahme und der daraus folgenden Situation erzählt, die das Leben einer größeren sozialen Gruppe beeinflusst hat. Somit treten uns verschiedene Personen entgegen, die jeweils unterschiedliche Schicksale repräsentieren, die von diesem Ereignis betroffen sind. Indem diese historische Fotos kommentieren, wird auf geschickte Weise die Verbindung zwischen dem hier und heute der Dreharbeiten und der historischen Ausgangssituation geschaffen.

In der Tradition des epischen Erzählens, die der Dramaturgie eines Dokumentarfilm am ehesten adäquat ist, können Zeit und Raum relativ gestaltet werden, einzelne oder mehrere Personen in ihrem Handeln die Folgen des auslösenden Ereignisses spiegeln. So auch hier. Achtunddreißig Jahre liegen zwischen dem Ereignis, der Gründung beziehungsweise dem Einzug in den Ort und den Interviews. Im Sinne einer dialektischen Variante der tradierten Intrigenstruktur gibt es auch in diesem Film Personen, die entsprechend den Interessen des ‚Intriganten‘ handeln, und denen, die von der Intrige betroffen sind. Wie oft in Dokumentarfilmen, die sich politischen oder sozialen Situationen zuwenden, stehen diese in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Dies ist eine Methode der Gestaltung, die aus der

Montagetechnik und Dramaturgie Eisensteins hervorgegangen ist, und die, um nur einige beispielhaft hier zu nennen, von Joris Ivens über Erwin Leiser bis hin zu Patricio Guzman jeweils den Themen ihrer Filme entsprechend genutzt wurde.

Nach dem Film-Titel wird über einen Ausschnitt aus einem Kulturfilm der damaligen Zeit die Intrige eingeführt, oder um es näher am Film zu beschreiben, Zeit und Umstände des Ereignisses, der Gründung der Siedlung vermittelt. Der propagandistische Archivfilm präsentiert diesen staatlichen Plan als progressives Projekt, das den Menschen ein neues, viel besseres und sorgenfreies Leben verspricht. Dies kann dramaturgisch im Sinne der Intrige als Ausdruck der ‚Intrigenstimme‘ und als Planszene gleichermaßen verstanden und eingeordnet werden. Die Planszene entspricht der Etablierung des Konflikts in der heldenorientierten Dramaturgie des klassischen Dramas bzw. des dramatischen fiktionalen Films. Ein Plan wird gefasst, der andere betrifft und in deren Leben und Lebensplanung hineinwirkt, und auf ein bestimmtes, mehr oder weniger verdecktes Ziel gerichtet ist. Die dramaturgische Definition einer Planszene meint dies im direkten Sinne dieses Wortes: die Szene, in der ein Plan geschmiedet wird.²⁵ Dies wird wieder über einen Gegenstand in unsere Gegenwart überführt, mit dem hier und heute der Filmemacher verknüpft, wenn der Bürgermeister die konkreten Planungsunterlagen für den Ort Llanos del Caudillo in den Händen hält. Die Begebenheit, die den Anlass bietet, dem Geheimnis auf den Grund zu gehen, das sich hinter der bislang hinter der Intrigenstimme verborgen hat, ist das Auffinden der Dokumente über die Planung und Gründung dieses konkreten Ortes.

Im Unterschied zum Konflikt im Drama wird eine Handlung in einer epischen Erzählung durch eine Begebenheit ausgelöst, ein Ereignis, das die handelnden Personen betrifft, aber nicht durch deren persönliches Fehlverhalten hervorgerufen wurde. Der Bürgermeister ist bereits ein Einwohner zweiter Generation. Und nun hält er die Geschichte eines Ortes ohne Geschichte in der Hand (4:40).

In der Tradition des ‚gut-gebauten-Stückes‘, welches die Idealform eines Intrigendramas darstellt, zielt die Handlung auf die Lösung eines Geheimnisses, das die Strategie und konkreten Handlungsschritte des Intriganten und seiner Begleiter oder Helfer nachvollziehbar werden lässt. Erst die Aufdeckung des Geheimnisses kann zu einer Erkenntnis und somit zu einer Ermächtigung der Betroffenen führen, sich aus dem Einfluss der Intrige zu befreien. Dies kann konkret physisch gemeint sein oder auch nur mental oder beides. In diesem Sinne kann der Umgang mit den aufgefundenen Dokumenten gelesen werden. Sie ermöglichen es, über verschiedene Handlungsstufen, das Vorgehen des Siedlungsinstituts und deren Repräsentanten oder Mitarbeiter, die hier als Vertreter der Intrige zu verstehen sind, offenzulegen und zu verstehen, also – dramaturgisch gesehen – die Intrige und deren Plan aufzudecken.

Der Plan wird hier auf den Ort bezogen konkret, wenn der Kommentar die genauen Angaben vorliest, mit denen Landarbeiter zum Umzug in das neue Dorf geködert wurden: 1 Haus, 2 Kühe, 6 Hektar Land, dafür 15 Jahre das Land bewirtschaften und 51% der Ernte abgeben. (6:10)

Sehr schnell wird aus den Erinnerungen eines der umgesiedelten Landarbeiters deutlich, dass dies kein paradiesischer Zustand war. Wieder wird über die Fotos, die den Interviewpartnern

gegeben wurden, die Brücke zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit geschlossen. Die ansonsten eher abstrakt wirkende Phase des Einzugs wird so konkret an die Gesprächspartner, an reale Menschen, geknüpft und uns im Sinne der Ästhetik von Bertolt Brecht und seines epischen Theaters, eine Möglichkeit gegeben, uns zum Geschehen ins Verhältnis zu setzen.

Genau das formuliert einer der Zeitzeugen, wenn er sagt, das muss man sich mal vorstellen, wie damals die Verhältnisse waren. Damit wir dem entsprechen können, wird in einem kurzen Exkurs ein Überblick über die politische und wirtschaftliche Situation in Spanien unter General Franco gegeben, der in die Landwirtschaft und den konkreten Ort zurückführt. Entsprechend der schon vertrauten Methode gibt es anschließend wieder eine Stimme, einen Protagonisten, der aus heutiger Sicht die Ereignisse reflektiert und diese darüber hinaus in einen größeren Kontext einordnet. In diesem Überblick wird deutlich, dass das Spanien Francos sehr konkret mit der Weltgeschichte und dem Kalten Krieg verknüpft ist. Über dieses Interview, die dialektische Zusammenfassung weltgeschichtlicher Interessen wird erneut deutlich, dass die Geschichte dieses einen speziellen Ortes exemplarisch zu verstehen ist — im Sinne der filmischen Erzählung als auch im dramaturgischen Sinne.

Über die Vertreter der Weltgeschichte, die diese Orte besucht haben, und eine erneute Montage von Fotos der Zeit des Einzugs mit Bildern von heute, werden wir in die nächste Episode geführt.

Über einen anderen Blickwinkel auf den Umzug wird erneut Versprechung und Realität gegenüber gestellt. Santiago Sanchez, der als Kind in das Dorf kam, erinnert sich, dass sein erster Eindruck gut war, man aber sehr schnell im täglichen Leben feststellte, dass das versprochene Paradies sich sehr schnell in Luft auflöste. (13:50) Dies entspricht dem Moment der Steigerung der Handlung. Der vorne angedeutete und von den älteren eher implizit erwähnte Konflikt zwischen dem, was die ‚Intrigenstimme‘, also die Propaganda, versprochen hat, und der Realität, wird hier konkreter benannt. Auf der Basis der von dem amtierenden Bürgermeister und dem Soziologen gezeichneten historischen und persönlichen Zusammenhang können nun, im zweiten Akt, das Ausmaß und somit die sich gegenüberstehenden Parteien mehr im Detail vorgestellt werden. Die Aussagen der Protagonisten lassen die Verhältnisse konkret werden. Abstrakt und vergangen scheinende Geschichte erhält menschliche Gesichter. Diejenigen, die der Intrige zugehören, zeigen ihren Charakter, über die jeweils beschriebene Motivation wird der politische Kontext der Ereignisse greifbar. Der Priester vertritt die Macht der Katholischen Kirche, die – wenn man dies weiter dramaturgisch fasst – die Intrige unterstützt, und die faschistische Macht, die sich im Siedlungsinstitut manifestiert. Das Grundwasser, was die Gründung des Ortes strategisch ermöglichte, kann hier, dramaturgisch gesehen, im Sinne der Intrigenmittel verstanden werden. Dieses unterstützt das Ziel und die Strategie der Intrigenvertreter – die Ansiedlung ausgewählter Familien, die sich in den neuen Gegebenheiten zu konformen und regimetreuen Landarbeitern entwickeln sollen. Und der Fakt, dass dieses Grundwasserreservoir nicht lange gereicht hat, steht in Relation zu dem historischen Bogen, der in der filmischen Erzählung geschlagen wird. Über die Beschreibung von Ereignissen, die sich über die Jahre zugetragen haben, wird der dialektische Konflikt beider Parteien deutlich – Entscheidungen über

Pflanzungen, Ernteberechnungen, Macht und Rückzahlungen, institutionalisierte Ungerechtigkeiten, die zu Profit und Armut führten. Die Intrige manifestiert sich in einer Gruppe, der neben dem Priester, dem Vertreter des Siedlungsinstituts, ein ehemaliger Bürgermeister, ein ehemaliger Schullehrer und einer der Siedler angehören, und über einen Propagandafilmausschnitt Franco selber, die einander ergänzende Aussagen treffen.

Das Grundthema der Überformung sozialer Werte und dem demokratischen Verständnis eines Miteinanders aus der Zeit vor der faschistischen Diktatur wird immer weiter aufgefächert, über die Aufhebung von Frauenrechten, Schule, Indoktrination. Diesem dialektischen Prinzip folgend, werden über die folgenden Episoden weitere Phasen und Ereignisse von den Vertretern der Macht und denen, denen, die davon direkt betroffen waren, „in der notwendigen Bewegung seiner Widersprüche“ entfaltet²⁶.

Dramaturgischen Konventionen folgend wird zum Ende der ersten Hälfte des Films, den dramaturgischen Konventionen des Übergangs vom zweiten zum dritten Akt entsprechend, das Ausmaß des politischen Konflikts und somit die Problematik deutlich, die eine besondere Herausforderung für die Gruppe darstellt, die hier entsprechend der zentralen Mittelpunktfigur oder Hauptfigur gestaltet ist. Diejenigen, die nicht zu den Anhängern Francos gehören, sind hier als zentrale Mittelpunktfiguren zu sehen, die der klassischen Hauptfigur entsprechen, da sie die Handlung vorantreiben, eine Veränderung anstreben. Folgerichtig wird dann auch als Moment der Anagnorisis in der Mitte des Films (50:00) von den Protesten gegen Franco berichtet, die zu einer Wandlung und der Überwindung der Situation, des diktatorischen Regimes unter Franco führen. Im Sinne des Umschlags der Handlung wird dies auch in den konkreten Erinnerungen derjenigen, die hier von ihrem Leben erzählen, weitergeführt. Santiago Sanchez erzählt, welche Herausforderung es war, in diesem Ort eine Jugendbewegung zu gründen. Diese Situation kann dem Moment des retardierenden Moments verstanden werden, dem Moment der Hoffnung, dass es der zentralen Figur gelingen möge, den Konflikt zu überwinden und eine für diese und deren Weiterleben in der Gemeinschaft günstige Lösung herbeizuführen. Man erfährt, wie sich das Kräfteverhältnis in der beobachteten historischen Situation verändert.

Unvermutet bekommen die Vertreter der zentralen Charaktere Verstärkung durch die Inthronisierung und politische Haltung von Prinz Juan Carlos. Dennoch ist das Kräfteverhältnis noch offen, beide Seiten hoffen darauf, die politische Situation in ihrem Sinne klären zu können. Der Gegensätze und politischen Auseinandersetzungen spitzen sich zu. Das einzelne Schicksal und die Weltgeschichte sind untrennbar verknüpft.

Erzählt wird weiter von der Phase einer Demokratisierung, eines Neuanfangs nach dem Tode Francos, was gewissermaßen dem 4. Akt entspricht. Alles scheint einem positiven Ausgang zuzustreben. Dann ereignet sich der Staatsstreich des Militärs, durch den die Kräfte unterstützt werden, die weiterhin die Diktatur, wie sie unter Franco geherrscht hat, wieder errichten wollten. Also denen, die der Intrige zuzuordnen sind. Der letzte, fünfte Akt erzählt davon, wie sich diese Veränderungen in Llanos del Caudillo spiegeln. Der emotionale Höhepunkt der filmischen Erzählung wird erreicht, wenn das Ausmaß des Betrugs an den Siedlern deutlich wird, die ihr Leben lang für den Staat gearbeitet haben, obwohl ihnen doch Land und Haus vermeintlich „geschenkt“ wurde. Hier schließt sich einer der Bögen. Das

Geheimnis, das den Vertretern der Intrige Macht über das Geschehen gab, ist aufgedeckt. Im letzten Akt dann ein weiterer Bogen geschlossen. Hieß es am Anfang, dass diese Siedleraktion dazu dienen sollte, den devoten, der Diktatur Francos ergebenden Menschen zu schaffen, so scheint dies tatsächlich in großem Ausmaß gelungen zu sein. Nicht nur wurde in der Abstimmung über den Namen des Dorfes mehrheitlich dafür gestimmt, den Namen zu behalten; darüber hinaus verteidigt die Enkelgeneration in einer Diskussion in der Schule mehrheitlich die Politik Francos, zwölf von dreizehn Schülern sprachen sich dafür aus, den Namen Llanos del Caudillo zu behalten.

Der politische und somit auch der dialektische Konflikt sind nicht gelöst.

Es stehen sich weiterhin die beiden Fronten gegenüber, die Anhänger Francos, der militärischen Diktatur, und die Vertreter der Demokratie. Sowohl im Ort Llanos del Caudillo als auch im spanischen Staat. Das Filmteam tritt am Abend die Rückreise an, doch die Hoffnung besteht, dass diejenigen, die für Demokratie eintreten, nicht aufgeben werden. Wie Patricio Guzman nicht müde wird zu betonen, bedarf es dokumentarischer Filme, um die Geschichte sichtbar werden zu lassen, zur Sprache zu bringen, und einem Land oder einer Gemeinschaft eine Identität zu geben. In diesem Sinne fungiert LOS COLONOS DEL CAUDILLO.

Das offene Ende entspricht der gesamten Gestaltung der filmischen Erzählung, des Dokumentarfilms. In epischen Geschichten, deren Geschehen sich aus historischen Ereignissen ergibt, muss es keine endgültige Lösung, keine Auflösung des Konflikts geben. Dem Publikum wird zugetraut, eigene Schlüsse zu ziehen, auf der Grundlage dessen, was dargestellt wurde. Es konnte sich zu Personen und Ereignissen ins Verhältnis setzen und überlegen, wie man sich selber verhalten würde, wie es wäre, in vergleichbarer Situation zu leben und zu agieren.

Diese offene Form, die das Individuum in Relation zu einer sozialen Gruppe versteht, die kritische Persönlichkeit anstrebt, die im Sinne des Zeitalters der Moderne auf eine Utopie des friedlichen gesellschaftlichen Zusammenlebens strebt und eine Verbesserung der Lebensumstände für alle oder zumindest der Gemeinschaft, der man angehört, anstrebt, entspricht jedoch, wie schon erwähnt, nicht dem neoliberalen Zeitalter.

Im Zuge der ökonomisch-politischen Veränderungen, die sich seit den 1970er Jahren immer stärker etabliert und in das Selbstverständnis vieler eingeschrieben haben, werden gewachsene soziale Gemeinschaften, die Kirchen, der Staat und institutionelle Regeln, die aus den Utopien der Moderne erwachsen sind, stetig in Frage gestellt. Entsprechend der dem Neoliberalismus innewohnenden Tendenz, nicht nur der weltweiten Zirkulation und Macht des Kapitals bestmögliche Bedingungen zu schaffen, eine ökonomische Elite zu re-etablieren, wurde auch ein System von Verständnis und Legitimation geschaffen, dass was auch immer dafür nötig scheint, dies zu erreichen, gerechtfertigt scheint. Persönliche Freiheit wird mit wirtschaftlicher Freiheit verglichen oder gleichgesetzt. Es wird angenommen, dass, wenn die Macht des Kapitals nicht länger staatlich reguliert würde, dies zu persönlicher Freiheit für Jedermann führen würde.²⁷ Das Individuum wird als vorgeblich autonom verstanden oder zumindest propagiert, was dazu führt, dass die ökonomisch Erfolgreichen über zunehmend mehr Macht und Einfluss verfügen, als Eliten und Normgeber verstanden werden,

ökonomisch weniger erfolgreiche, arme Menschen verlieren an Einfluss auf ihre Lebensumstände und –Umgebung. Das angestrebte, ideale Ziel ist nunmehr das persönliche Wohlergehen, nicht mehr das der Gemeinschaft.²⁸

Dementsprechend werden Erzählmodelle präferiert, die dieser neuen Haltung entsprechen, wie Heldengeschichten, Geschichten von privaten Herausforderungen oder persönlichem Ringen, wie zum Beispiel gegen eine tödliche Krankheit, Folgen von Naturkatastrophen, mit dem Erbe älterer Verwandter...

Neoliberale Heldengeschichten im Dokumentarfilm

Wie bereits erwähnt und von Autoren wie Chomsky oder Harvey ausgiebig dargelegt, wirkt die neoliberale Politik, die ethische und kulturelle Grundannahmen verschiebt und verändert, auch in die Produktions- und Distributionsbedingungen der Kultur und des Dokumentarfilms hinein. Infolgedessen verändern sich auch im Dokumentarfilmschaffen unserer Zeit Themen, die Gestaltung, Erwartungshaltungen und Möglichkeiten. Im Zuge der zu beobachtenden Verschiebungen wenden sich einige der jüngeren Dokumentarfilme nicht mehr an die mündige Bürgerin, die sie zum Mit- und Weiterdenken anregen wollen, sondern wecken stattdessen Sympathie und Identifikation. Zunehmend fordern Redakteur_innen, dass Dokumentarfilme das Publikum emotional ‚mitnehmen‘ sollen. Empathie und intellektuelle Auseinandersetzung, also das Merkmal von Filmen der offenen Form, werden von Sympathie und Betroffenheit abgelöst, dem Merkmal für geschlossene Form und Drama. Daneben soll bereits mit dem einzureichenden Treatment der wirtschaftliche Erfolg, gemessen an einer hochgerechneten Einschaltquote oder angenommenem Kinokassen-Erfolg, erkennbar sein.

Es sind gegenwärtig zwei Tendenzen in fernsehadaquaten und neo-liberaler Umformung unterliegenden dokumentarischen Filmproduktionen zu erkennen. Dies sind zum Einen Geschichten über erfolgreiche männliche Helden, die sich über staatliche Regeln, Autoritäten und gesellschaftliche Normen hinwegsetzen und ihre persönliche Freiheit, Unabhängigkeit durch ökonomischen Erfolg erobern. Zum Anderen sind es ins Private gerichtete Geschichten, die von persönlichem Ringen innerhalb der Familie, dem Herauslösen aus familiären Traditionen oder Verhaltensmustern der engsten Gemeinschaft, einer heimatlichen Umgebung, religiösen Gruppe oder Ähnlichem erzählen. Insofern es sich um sehr private und besondere Geschichten handelt, sind es oft nicht mehr exemplarische Einzelschicksale, die metaphorisch auf eine gesellschaftliche Situation verweisen.

Filme, die derart dem Zeitgeist entsprechen, sind durchaus erfolgreich. Sie sind leichter zu konsumieren, fordern dem Publikum eher eine emotionale Reaktion als eine intellektuelle Reflektion ab. Exemplarisch seien hier *MAN ON WIRE* (Marsh, UK 2008), *AMY* (Kapadia, UK 2015) oder ‚*BELTRACCI – DIE KUNST DER FÄLSCHUNG*‘ (Birkenstock, D 2014) genannt.

MAN ON WIRE und *BELTRACCI – DIE KUNST DER FÄLSCHUNG* widmen sich einer männlichen Hauptfigur, die sich für genialisch hält und ihre besonderen Talente nutzt, um gegen die Regeln der Gesellschaft, in der sie lebt, den eigenen persönlichen Traum auszuleben und so Berühmtheit und privaten Wohlstand zu erlangen. Das „freie, besitzergreifende Individuum“²⁹ ist das Idealbild des neuen Menschen im Sinne des neoliberalen Denkens, so

auch hier der jeweilige Star dieser Dokumentarfilme. Das unzivilisierte, kriminelle, sich gegen Autoritäten wendende Individuum verkörpert idealtypisch die persönliche Initiative und die unendlichen Möglichkeiten, die dem neuen Menschen vermeintlich offen stehen. In diesen Erzählungen verkörpert sich die Tendenz der Auflösung des Sozialstaates und der Zurücksetzung staatlicher Instanzen in privat und ökonomisch determinierte Strukturen. Metaphorisch wird dieser Wandel auch in den hier als Beispiele für eine viel größere Zahl an Filmen angeführten Beispielen erzählt. In *MAN ON WIRE* wird die Hauptfigur von seiner jahrelangen Lebensgefährtin und alten Freunden auf dem Weg zur Erfüllung seines großen persönlichen Traums unterstützt. Dieser Traum ist nur zu erreichen, indem gegen sehr bewusst und mit großer Planungspräzision gegen geltende Gesetze verstoßen wird. Dies wird als Herausforderung, als Teil des Abenteuers und voller Sympathie für die Hauptfigur über die Filmerzählung entwickelt und dargestellt. Der Trailer wirbt mit genau diesen Attributen: “It was a crime – Incredibly risky – Highly illegal – Definitely crazy!”³⁰ Am Ende, nachdem der Hauptfigur mit Unterstützung seiner Freunde und seiner Lebensgefährtin gelungen ist, worauf er hingearbeitet – und der Film hingeführt – hat, stellen er wie der Regisseur die Repräsentanten der staatlichen Macht bloß und dem Spott anheim. Die Hauptfigur erlangt Berühmtheit und trennt sich von Freunden und Lebensgefährtin. Der Film ist ganz im Sinne des Modells der ‚Heldenreise‘ gestaltet. Um dies zu erreichen, wurden Teile der Handlung nachinszeniert oder als re-enactment gedreht. Das Heldenreise-Modell ist als einziges nicht aus der Tradition narrativ-performativer Kunst erwachsen, sondern wurde viele Jahre nach der Erstveröffentlichung 1949 aus dem anti-säkularen und anti-modernen Buch *The Hero with a Thousand Faces* von Joseph Campbell abgeleitet. Campbell war Tiefenpsychologe und nutzte seine Interpretation von Mythen und Heldensagen, um seinem Missbehagen gegenüber einer Welt zum Ausdruck zu bringen, in dem weder die christliche Religion noch das Patriarchat länger unumstößlich die Hierarchien prägten.³¹ Seine Intention ging dahin, dem männlichen Helden, der zu höheren Weihen strebte, zu neuer Akzeptanz zu verhelfen.

Christopher Voglers *The Writers Journey* kombiniert Campbells Ansatz mit neoliberalen Denken und schafft so die Blaupause für filmische Erzählungen, die der politischen und gesellschaftlichen Veränderung entsprechen. Das aus der Gemeinschaft sich hinaus begebende Individuum, das die Regeln der Gemeinschaft hinter sich lassen und persönliche Herausforderungen meistern muss, steht hier als männlicher Held im Zentrum des Geschehens. Er hat Helfer und Helferinnen, die Mann nach erreichtem persönlichen Erfolg opfern kann und muss, um dann in höheren Sphären, als veränderter Mensch, über den gemeinen Mitbürgern stehend, aus dem Geschehen hervor zu gehen.

Dieses Muster bildet im Grunde auch die Struktur von *BELTRACCI – DIE KUNST DES FÄLSCHENS*. Beltracci ist es mit Hilfe seiner Ehefrau gelungen, als Fälscher zunächst zu Reichtum und dann auch zu Ruhm zu kommen. Er hat sich über die Regeln der Gemeinschaft erhoben, Spaß daran gehabt, diese zu ignorieren und Menschen zu betrügen, die staatliche Institutionen repräsentieren – wie allzu naive und gutgläubige oder ehrgeizige Gutachter. Interessanter Weise ist es eine Repräsentantin des privaten Sektors, die misstrauisch wurde. Diese Herausforderung und Gegnerin passt gut in das Schema der Heldenreise. Am Ende gelingt es der männlichen Hauptfigur auf der Basis vorheriger krimineller Energie weiterhin

als ein erfolgreich weiterhin den Regeln der Gemeinschaft relativ unabhängig gegenüber stehendes Individuum zu agieren, da ihn sein Wissen um die von ihm gefertigten Fälschungen aus dem gemeinen Volk heraushebt und seinen Sonderstatus garantiert. Der Film transportiert Spaß und einen gewissen Grad an Bewunderung der Hauptfigur gegenüber, was deren Status als ‚freies Individuum‘ unterstreicht.

Anders, aber dennoch entsprechend des Modells und neoliberalen Denkens ist der dokumentarische Film *AMY* gestaltet. Dieser Film ist geprägt vom männlichen Blick auf eine jüdische Frau, die junge Sängerin Amy Winehouse, die den Herausforderungen des Heldentums auf der Reise nicht gewachsen ist und scheitern muss. Dies ist als reziproke Spiegelung der Heldenreise entsprechend dem neoliberalen Zeitgeist konsequent und neoliberalen Verschiebungen entsprechend zeitgemäß erzählt. Geschickt werden Interviewpassagen, die sie eher unsicher oder angreifbar zeigen, mit Beobachtungen aus ihrem Privatleben (die der Vater freigegeben hat) kombiniert. Man schreckt nicht davor zurück, ihr tief in den Ausschnitt und in die schlimmsten Tage von Depression oder Drogensucht zu schauen und alles auf der Leinwand bloß zu stellen. Sie hat Begleiter auf der großen Reise in das Wagnis, die andere Welt, die des Showbusiness. Die ausgeprägte Betonung ihrer Essstörung und spezifische Auswahl des Bildmaterials evoziert eine unangenehme Referenz zu antisemitischen Klischees.³² Es wird suggeriert, dass sie die Regeln nicht gut oder schnell genug lernt, und dementsprechend kann sie nicht über die Schwelle zurückfinden, es gelingt ihr nicht, geläutert und gewachsen in die Zivilisation zurück zu finden. Es wird in all den genannten Filmen von einem mehr oder weniger tragischen Einzelschicksal erzählt, das aber weder exemplarisch ist noch dazu beiträgt, eine historische oder zeitgenössische Situation zu verstehen.

Auf der anderen Seite werden zunehmend private Geschichten in Dokumentarfilmen dem Publikum dargeboten, in denen die Grenze von Privatheit und Öffentlichkeit sich auflöst, in denen es um Selbstfindung und Selbstzweifel, Abschied nehmen oder Befreiung aus Familien- oder institutionellen Strukturen ebenso wie um die Erkundung von gestürzten Idolen und deren Motivation geht. Dies sind Stoffe, die vor allem Sendeanstalten lieben, wie es zum Beispiel die Redakteur_innen auf dem Podium des Symposiums „Das dokumentarische Porträt“ der Dokumentarfilminitiative NRW ausdrücklich betonten. Besonders favorisiert würden Privatgeschichten Prominenter. Dies würde hingegen im Kino nicht funktionieren, antwortete darauf Joachim Kühn, der mit Realfiction Dokumentarfilme ins Kino bringt. Hier wurde der Konflikt zwischen dem im Auftrag des Fernsehens und dem unabhängigen Dokumentarfilm auf den Punkt gebracht.

Doch trotz der großen Einflussnahme und wirtschaftlicher Abhängigkeiten gibt es sie noch, die offen erzählten und sich kritisch zu gesellschaftlichen Entwicklungen positionierenden Dokumentarfilme, die ihr Publikum zum Mitdenken auffordern und gleichermaßen faszinieren – wie der mit dem Silbernen Bären für das beste Drehbuch ausgezeichnete Dokumentarfilm *EL BOTÓN DE NÁCAR* von Patricio Guzman, *THE END OF TIME* von Peter Mettler, oder *OVERGAMES* von Lutz Dammbeck, um auch hier nur drei exemplarisch zu nennen.

In dieser Tradition stehende Dokumentarfilmern wird es kaum möglich sein, dem Idealmodell des neoliberalen Individuums zu entsprechen. Das Wissen um Traditionen, politischen und kulturellen Kontext von Erzählformen und dramaturgischen Mitteln können dazu beitragen, dass der humanistische Kern dessen, was den Dokumentarfilm über nunmehr ein knappes Jahrhundert dominiert hat, ihm nicht ausgetrieben wird. In diesem Sinne entspricht LOS COLONOS DEL CAUDILLO dieser Traditionslinie und stellt einen Beitrag zum Verständnis von Geschichte und Gegenwart dar. Lucía Palacios und Dietmar Post reflektieren das Ringen um das kulturelle Gedächtnis und das Selbstverständnis nicht nur des Ortes Llanos del Caudillo, sondern in gewisser Weise auch Europas, unseres Hier und Heute.

¹ Harvey, 2005

² vgl. hierzu Hasche, Kalisch, & Weber, 2014; Rohmer, 2000; Stutterheim, 2015

³ Nichols, 2001, S. 20

⁴ Chanan, 2007

⁵ Chanan, 2007, S. 96

⁶ Nichols, 2001, S. 88

⁷ Chanan, 2007, S. 98

⁸ Stutterheim, 2017

⁹ Bakker, 1999

¹⁰ vgl. A. Assmann, 2012; J. Assmann, 2005

¹¹ Guzmán, 2016

¹² Guzmán, 2011, Minute 13

¹³ Harvey, 2005, S. 3 f

¹⁴ Guzmán, 2011, min 13

¹⁵ Guzmán, 2011, min 14

¹⁶ Hegel, 2003, S 124 f.

¹⁷ Brecht, 1966, S. 218

¹⁸ vgl. hierzu Klotz, 1980; Stutterheim, 2015

¹⁹ vgl. hierzu ausführlich Bachtin, Dewey, & Frank, 2008 und Bachtin, 2011; Carrière, Bonitzer, & Alge, 1999; Stutterheim, 2015

²⁰ vgl. Hegel, 2003

²¹ Hegel, 2003, p. 134 ff.

²² Bachtin, 2011

²³ vgl. Adorno, 2010, p. 13

²⁴ Vgl. Freytag, 1897; Stutterheim, 2015

²⁵ Vgl hierzu ausführlich Matt, 2006; Stutterheim, 2015

²⁶ Stutterheim, 2015

²⁷ Adorno, 2010, S. 13

²⁸ vgl. Harvey, 2005, S. 5 ff.

²⁹ Harvey, 2005; Ingelhart, 1999, S. 238

³⁰ Ebd.

³¹ Campbell, 1999

³² vgl. Benz, 2014

Bibliography

-
- Adorno, T. W. (2010). *Einführung in die Dialektik: (1958)* (1 ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Assmann, A. (2012). *Memory and political change* (1. publ. ed.). Basingstoke, Hampshire u.a.: Palgrave Macmillan.
- Assmann, J. (2005). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (5. Aufl. ed.). München: Beck.
- Bachtin, M. M. (2011). *Zur Philosophie der Handlung* (1 ed., pp. 190 S). Berlin: Matthes & Seitz.
- Bachtin, M. M., Dewey, M., & Frank, M. C. (2008). *Chronotopos (1941)* (1 ed.). [Frankfurt am Main]: Suhrkamp.
- Bakker, K. (1999). *Joris Ivens and the documentary context: Amsterdam [Great Britain] Amsterdam University Press.*
- Benz, W. (Hg.) *Handbuch des Antisemitismus, Bd. 7.: Literatur, Film, Theater und Kunst.* (2014). (Vol. 7). Berlin: De Gruyter Saur.
- Birkenstock, A.. (D 2014). *Beltracci - Die Kunst der Fälschung.*
- Brecht, B. (1966). *Kleines Organon für das Theater (1948).* In W. Hecht (Hg.), *Über Theater* (pp. 205-243). Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig.
- Campbell, J. (1999). *Der Heros in tausend Gestalten.* Berlin: Insel taschenbuch.
- Carrière, J.-C., Bonitzer, P., & Alge, S. (1999). *Praxis des Drehbuchschreibens.* Berlin: Alexander-Verl.
- Chanan, M. (2007). *The politics of documentary.* London: BFI.
- Freytag, G. (1897). *Die Technik des Dramas.* [Leipzig: S. Hirzel.
- Guzmán, P. (Producer). (2011, 26.10.2016). *INostalgia, Memory, and Revolution: An Interview with Patricio Guzmán.* *nacla. North American Congress on Latin America. Knowledge behind Borders.*
- Guzmán, P. (2016, 27.10.2016). *The Pearl Button - Paricio Guzmán Masterclass.* Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=PUoozcgmuwo>
- Harvey, D. (2005). *A brief history of neoliberalism.* Oxford: Oxford University Press.
- Hasche, C., Kalisch, E., & Weber, t. (Hgr.). (2014). *Der dramaturgische Blick: Potenziale und Modelle von Dramaturgie im Medienwandel.* Berlin: Avinius Verlag.
- Hegel, G. W. F. (2003). *Die Poesie* ([Nachdr.] ed.). Stuttgart: Reclam.
- Ingelhart, R. (1999). *Postmodernization Erodes Respect for Authority, but Increases Support for Democracy.* In P. Norris (Ed.), *Critical Citizens* (pp. 236-256). New York: Oxford University Press.
- Kapadia, A. (Writer). (UK 2015). *Amy.* In J. Gay-Rees (Producer).
- Klotz, V. (1980). *Geschlossene und offene Form im Drama (1969)* (13 ed.). München: C. Hanser.
- Marsh, J. (UK 2008). *Man on Wire [DVD].* In BBC. UK: Arthouse Collection.
- Matt, P. v. (2006). *Die Intrige: Theorie und Praxis der Hinterlist.* München: C. Hanser.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary* (2 ed.). Bloomington: Indiana University Press.
- Rohmer, R. (2000). *'implizite' oder 'versteckte' Dramaturgien.: Skizzierung eines wandelbaren Phänomens - Hypothese zu seiner theaterhistorischen und theatertheoretischen Bestimmung.* In P. Reichel (Hg.), *Studien zur Dramaturgie* (pp. 13-24). Tübingen: Narr.
- Stutterheim, K. (2015). *Handbuch angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis des filmischen Erzählens.* Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang Verlag.

Stutterheim, K. (2017). THE KINAMO-CAMERA, NEW VISION AND THE HISTORY OF POETIC DOCUMENTARY FILMMAKING. *Media History*, 23.