

Fabian Kösters

Michael Glawoggers “Megacities – 12 Geschichten vom Überleben.” - Eine Dokumentarfilm-Analyse.

Inhalt

1.	Einleitung	S. 3
2.	Filmanalyse	S. 4
2.1.	Diegese	S. 5
2.2.	Fakt, Fiktion und Fiktionalität	S. 9
2.3.	Rhythmus, Sequenz, Intervall	S. 11
3.	Megacities	S. 14
3.1.	Intermediale Relationen	S. 17
3.2.	"Geschichten erzählen" als Überlebensstrategie	S. 20
3.3.	Die Spur der Hühner	S. 24
4.	Fazit	S. 27
5.	Verwendete Literatur	S. 28

1. Einleitung

*"Wie darf man die Welt auch anschauen?"*¹, so Yann Tonnar in der Überschrift eines Interviews mit Michael Glawogger. Hier klingt meiner Meinung nach gleichzeitig die Frage an, ob man die Welt überhaupt so anschauen dürfe, wie Glawogger es in *"Megacities"*² tut. Es ist der Blick des Regisseurs, der hier gezeigt wird: *"Sobald es mehrere Einstellungen gibt, hat man es mit einer Diskursform zu tun, die niemals als Ganze unter die Garantie der Indexalität fallen kann"*³, so Frank Kessler in einem Aufsatz zu *"Fakt und Filtion"*.

Wie erscheint die Welt, die Glawogger durch sein Kameraobjektiv gesehen hat, vor unseren Augen? Mit welcher Motivation überträgt der Regisseur diese auf die Bilder des Films? Der Film *"Megacities"* hat den Untertitel *"12 Geschichten vom Überleben"*. In diesen 12 Geschichten zeigt Glawogger, so meine These, wie wichtig das Geschichten-Erzählen selbst für das Überleben ist. Für jede der besuchten *"Megacities"* findet sich meiner Meinung nach eine ganz eigene Form des Geschichtenerzählens, von der mündlichen bis hin zur medial vermittelten des Bollywood-Kino: Glawogger erzählt im Film *"Megacities"* wahre Geschichten, ein eng geknüpftes Netz zwischen den Städten webend. Durch das filmische Universum, die filmische Wirklichkeit ziehen sich diverse Stränge ähnlicher, variiertes Bilder und Symbole, wie ich aufzuzeigen versuchen werde. Diesen Fäden im Beziehungsgeflecht *"Megacities"* nachzuspüren ist Hauptanliegen dieser Hausarbeit.

-
- 1 Glawogger, Michael und Tonnar, Yann: *"Wie darf man die Welt auch anschauen?"* (Interview) in: *"d'Lëtzebuerger Land"* vom 12.5.2006, http://www.land.lu/html/dossiers/dossier_luxfilm/itw_glawogger_120506.html
 - 2 Glawogger, Michael (Drehbuch und Regie): *"Megacities - Edition "Der Standard"*, Hoanzl / Der Standard / filmarchiv austria, 2006
 - 3 Kessler, Frank: *"Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder"* in: *"montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation"*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 2., 7. Jg 1998, S. 70-71

2. Filmanalyse

Der Filmanalyse steht ein umfangreiches Kontingent fachspezifischer Begriffe zur Verfügung, um sowohl die Wirkung eines Filmes beim Rezipienten, wie auch die Vorgehensweise und Intention des Regisseurs, die Wahrhaftigkeit eines filmischen Werkes und seine Besonderheiten in Bezug auf die Konventionen des Genres zu analysieren. Aufgrund des Umfangs dieser theoretischen Begriffe können an dieser Stelle nur die für diese Arbeit wichtigsten Erläuterung finden. Grundlegend sind die Begriffe *afilmisch*, *profilmisch* und *filmographisch*, die nach Etienne Souriau die Relation des Films auf die Wirklichkeit beschreiben:

*"1. Die afilmische Wirklichkeit [ist die] wirkliche Welt, die unabhängig vom Film existiert". [...] 2. Die profilmische Wirklichkeit: Ein Teil dieser [...] afilmischen Welt ist bereits stark auf das Filmologische hin ausgerichtet: Es handelt sich hierbei insbesondere um das, was man gezielt und zweckgerichtet vor die Kamera stellt. 3. Filmographische Wirklichkeiten [...] [sind] alles, was auf der Ebene des Filmstreifens existiert und dort untersucht werden kann."*⁴

Für den Dokumentarfilm ist die zweite Definition möglicherweise nicht ganz zutreffend, ich möchte lieber von der *profilmischen Wirklichkeit* als etwas ausgehen, auf das die Kamera gezielt gerichtet wird. Souriau führt noch *filmophanische Wirklichkeiten*, eine Zusammensetzung aus Film und Diaphan⁵ auf, wie auch die *spektakoriellen Tatsachen* und die *kreationelle Ebene*. Die *filmographischen* und *filmophanischen Wirklichkeiten* möchte ich hier zur *filmischen Wirklichkeit* zusammenfassen. Außerdem benutzt Souriau den aus Platons *Politeia* bekannten Begriff der *Diegese* und wendet ihn auf die Filmanalyse an. Hierauf werde ich im folgenden Kapitel näher eingehen.

4 Souriau, Etienne: "Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie" in: "montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation", Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 2., 6. Jg 1997, S. 144. Ursprünglich erschienen unter dem Titel: Souriau, Etienne: "La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie" in: "Revue internationale de Filmologie" 2, 7-8, 1951, S. 146-149

5 Diaphan: Von griech. *diaphainesthai*, "durchscheinen".

2.1. Diegese

Seit der Begriff des Diegese Anfang der 1950er von Anne und Etienne Souriau zum ersten mal für die Filmanalyse angewandt wurde, hat sich im wissenschaftlichen Diskurs, wenn auch keine exakte Definition, so doch zumindest eine Annäherung an eine solche und die Erkenntnis ergeben, dass das Prinzip der Diegese sinnvoll in der Filmforschung angewandt werden kann. Souriau schreibt:

"Der erstgenannte [Raum] ist der "leinwandliche" [écranique] Raum. Den anderen nennen wir "diegetisch" [diégétique] (abgeleitet vom griechischen [...], Diegese: Bericht, Erzählung, Darstellung). Damit haben wir also zwei Räume: 1.) Der leinwandliche Raum mit dem Spiel von Licht und Dunkelheit, den Formen, den sichtbaren Gestalten. 2.) Der diegetische Raum, der nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird (und der zuvor vom Autor des Drehbuchs vorausgesetzt oder konstruiert wurde); in ihm sollen alle Ereignisse, die man mir zeigt, sich abspielen, in ihm scheinen sich die Figuren zu bewegen, sobald ich die Szene verstehe, an der man mich teilhaben lässt."⁶

Vor diesem Hintergrund begreife ich die Diegese im souriauschen Sinn so, dass es sich um das aus dem *"leinwandlichen [...] Raum"* in die Wahrnehmung des Zuschauers projizierte *filmische Universum* handelt. Im Bewusstsein des Zuschauers interagiert diese Filmwelt mit dessen Weltwissen, seiner Welterfahrung. Die Manifestation des Dokumentarischen mittels einer Übereinkunft zwischen Regisseur und Publikum wird weiter unten in diesem Kapitel besprochen.

Hans J. Wulff differenziert die Diegese in seinem Aufsatz *"Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen"* weiter aus, indem er feststellt, dass *"auch die diegetische Realität aus vier miteinander koordinierten*

6 Souriau, Etienne: *"Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie"* in: *montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 2., 6. Jg 1997, S. 144. Ursprünglich erschienen unter dem Titel: Souriau, Étienne: *"La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie"* in: *"Revue internationale de Filmologie"* 2, 7-8, 1951, S. 231-240

*Teilschichten [besteht]: Sie ist gleichzeitig physikalische Welt, Wahrnehmungswelt, soziale Welt und moralische Welt.*⁷; Damit lenkt er den filmanalytischen Blick auf die Interaktion der Diegese mit der Welterfahrung im Auge (oder vielmehr im Kopf) des Rezipienten. Das Geschehen im filmischen Universum wird hierbei abgeglichen mit den equivalenten Bereichen in der tatsächlichen Welt. Bei Wulff heißt es weiter:

"Der kognitive und fantasierende Aufwand, den ein Zuschauer leisten muss, wenn er <fremde diegetische Sozialwelten> verstehen will, definiert nicht nur eine besondere Beziehung zwischen einem Zuschauer und einem Film (auf der Skala des <Vertrautseins>): Er ist vielmehr rückgekoppelt auf den Film, der die Sozialwelt, in der die jeweilige Geschichte spielt, informationell viel stärker ausgestalten muss, als wenn sie der Normalwelt des Zuschauers entspräche."⁸

Hier wird von einer *Ausgestaltung der Geschichte* gesprochen, bei Souriau wird die *Konstruktion des diegetischen Raumes* erwähnt - zwei Hinweise auf das gestaltende Eingreifen des Regisseurs. Begreift man den Dokumentarfilm als eigenständiges Genre und nicht, wie im allgemeinen Sprachgebrauch oft falsch angenommen, als etwas dem Spielfilm diametral Entgegengesetztes, so gelten diese Aussagen (die im übrigen nicht ausschließlich auf den Spielfilm bezogen sind) auch für den Dokumentarfilm. So ergibt sich eine Nähe zum Narrativen, es wird eine Geschichte erzählt, die wahr sein kann und nicht unbedingt Fiktion sein muss. Frank Kessler spricht mit Dirk Eitzen vom *"Dokumentarischen als einem Rezeptionsmodus"*. In seinem Essay zu *"Fakt und Fiktion"* heißt es:

"Für fiktionale Äußerungen gilt nun laut Searle, daß der Autor vorgibt assertive Aussagen zu treffen, die sich durch keinerlei textuelle Eigenschaften von tatsächlichen Behauptungen

7 Wulff, Hans J.: *"Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen"* in: *"montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation"*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 1., 16. Jg 2007, S. 40

8 Wulff, Hans J.: *"Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen"* in: *"montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation"*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 1., 16. Jg 2007, S. 43-44

*unterscheiden und die allein durch die Intention des Autors zu fiktionalen werden."*⁹

Die Annahme des Zuschauers, es handele sich bei dem gesehenen Film um einen Dokumentarfilm, entsteht demnach entweder durch die Auszeichnung als solchen, beispielsweise im Fernsehprogramm, oder aber in den meisten Fällen wohl durch die Verwendung genretypischer Gestaltungsmodi, die der Zuschauer als dem dokumentarischen Genre zugehörig zu entschlüsseln vermag. Zu nennen wären hier beispielsweise der Augenzeugenbericht (in einer Interviewsituation) sowie der durchgehend von einer Stimme stammende Kommentar aus dem "Off". Das die dokumentarische Kodierung "funktioniert" und oft das entscheidende Kriterium für die Bewertung bzw. Einordnung des Gesehenen ist, weiß jeder mit den Massenmedien vertraute Fernsehzuschauer, der beim Zappen durch die vielfältigen Programme innerhalb weniger *Augenblicke* eine Sendung als im dokumentarischen Modus gestaltete einzuordnen vermag. Das diese Codes oftmals bewusst missbräuchlich verwendet werden, bspw. in den sogenannten Docutainment-Formaten ist ein Problem auf das hier zumindest hingewiesen werden soll, auch wenn ich nicht näher darauf eingehen kann.

Die Diegese (als etwas, dass sich im Bewusstsein des Rezipienten manifestiert) weist beim Genre Dokumentarfilm also vielfältige Deckungsgleichheiten mit der *wirklichen Welt* auf. Hierbei ist allerdings zu bedenken, dass das Weltwissen in der Mediengesellschaft in großen Teilen ein durch Massenmedien vermitteltes ist. Laut Kessler entsteht das Genre Dokumentarfilm in einer Übereinkunft zwischen Autor und Publikum:

"Die (semio-)pragmatische Theorie des Nichtfiktionalen läuft letztlich auf die tautologische Feststellung hinaus, daß der

9 Kessler, Frank: *"Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder"* in: *montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 2., 7. Jg 1998, S. 64

Zuschauer einen Film dann als dokumentarisch auffaßt, wenn oder solange er an dessen dokumentarischen Charakter glaubt."¹⁰

Das Wort "Dokument" stammt vom lateinischen docere (beweisen / belegen). Klaus Arriens führt in diesem Zusammenhang den Augenzeugen ein: *"Die Zuverlässigkeit des Berichtes [des Augenzeugen] gründet sich [...] primär nicht auf andere Berichte, sondern auf das Zeugnis des Augenzeugen."¹¹*

Der Autor des Dokumentarfilmes steht an Stelle des Augenzeugen, er verbürgt sich für das von ihm Gezeigte. Die Glaubhaftigkeit des Regisseurs wird auf das von ihm gestaltete Werk angewandt. Kessler schreibt dazu:

"Filme können sich auf zwei Arten auf die Wirklichkeit beziehen - als getreue Rekonstruktion oder vermittelt der Indexalität und ihres Effekts des "Das-ist-da-gewesen" -, doch nur letztere führt zu einer dokumentarisierenden Lektüre."¹²

Das Genre Dokumentarfilm entsteht in einer Übereinkunft zwischen Autor und Publikum. Die filmische Welt wird in das Bewusstsein des Rezipienten projiziert, wo sie als Diegese zur Welterfahrung des Rezipienten in Relation gesetzt wird. Als Dokumentarfilm wird ein Werk durch die dokumentarische Kodierung erkannt, als Dokument anerkannt wird es durch die Plausibilität des Gezeigten und die Authentizität des Autoren.

10 Kessler, Frank: *"Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder"* in: *"montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation"*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 2., 7. Jg 1998, S. 66

11 Arriens, Klaus: *"Wahrheit und Wirklichkeit im Film: Philosophie des Dokumentarfilms"*, 1. Auflage, Würzburg 1999, S. 19

12 Kessler, Frank: *"Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder"* in: *"montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation"*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 2., 7. Jg 1998, S. 70

2.2. Fakt, Fiktion und Fiktionalität

Analog zur Wahrnehmung eines Films als dokumentarischen, der als solcher nur vom Zuschauer ausgehend definiert werden kann, gibt es keine Merkmale die aus dem Film selbst heraus auf dessen Faktizität oder Fiktionalität verweisen. Selbst bei Inhalten, die unwahrscheinlich erscheinen, also beispielsweise eine geringe Deckungsgleichheit zur Erfahrungswelt des Publikums aufweisen, erfolgt die Einordnung in Fakt oder Fiktion nicht durch innerfilmische Merkmale, sondern durch das Publikum: *"Erst dadurch, daß Zuschauer Filmeinheiten verstehen und auch für wahr halten, mithin ihren Sinngehalt behaupten, kann die Darstellung einen Wahrheitswert erhalten."*¹³.

Wichtig hierbei ist auch die Unterscheidung zwischen Fiktion und Fiktionalität. Kessler schreibt, indem er Searle zitiert: *"Für fiktionale Äußerungen gilt nun laut Searle, daß der Autor vorgibt, assertive Aussagen zu treffen"*¹⁴. Unterschieden werden muss demnach zwischen fiktionalen Inhalten, von denen lediglich behauptet wird, sie entsprächen den Tatsachen und dem übergeordneten Genrebegriff "Fiktion". Werke, die von vornherein dem Genre "Fiktion" zugeordnet werden, haben keinen Wahrheitsanspruch und müssen folglich keine Behauptungen aufstellen. Schwierig wird diese Differenzierung bei nachgestellten Szenen, die zwar tatsächlich stattgefunden haben, bei denen die Kamera aber nicht problemlos hätte anwesend sein können, ohne das Geschehen maßgeblich zu beeinflussen. Eva Hohenberger schreibt dazu:

"Die Schwierigkeiten der Dokumentarfilmtheorie, die fiktionalen Momente jeder Erzählung anzuerkennen und dennoch eine Eigenständigkeit des Dokumentarfilms gegenüber dem Spielfilm aufrechtzuerhalten, verweisen auf die ungeklärte Begriffsbestimmung des Fiktionalen ebenso wie auf die

13 Arriens, Klaus: *"Wahrheit und Wirklichkeit im Film: Philosophie des Dokumentarfilms"*, 1. Auflage, Würzburg 1999, S. 84

14 Kessler, Frank: *"Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder"* in: *"montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation"*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 2., 7. Jg 1998, S. 64

*Zwanghaftigkeit, mit der sie selbst ihren Gegenstand von Fiktionen freihalten will. Denn es geht ihr weniger um Fiktionen im Sinne eines modellhaften ">als ob< [...], sondern lediglich um jene Fiktionen, die eine spezifische Erzählung, nämlich die realistische, in Relation zu ihrem Gegenstand hervorrufen."*¹⁵

Ich verstehe das erwähnte >als ob< im Sinne oben angeführter nachgestellter Szenen, bei denen die Anwesenheit einer Kamera die Dokumentation unmöglich gemacht hätte. Die zweite im Zitat erwähnte Art von Fiktion als *"realistische Erzählung"* sehe ich mit Kessler (Searle) als *"fiktionale Äußerung"*. Allerdings würden diese beim Dokumentarfilm vermutlich Glaubwürdigkeitsprobleme hervorrufen. *"Wahrheit und Falschheit drücken keine graduelle Übereinstimmung einer Darstellung mit ihrem Gegenstand aus"*¹⁶, was bedeutet, dass etwas nicht *wahrer* sein kann als etwas anderes. Gleichzeitig kann deshalb auch eine nachgestellte, also gespielte Szene in einem Dokumentarfilm in diesem Sinne der Wahrheit entsprechen. In *"Megacities"* kommen verschiedene nachgedrehte Einstellungen vor, bei denen die Anwesenheit einer Kamera beim tatsächlichen Ereignis eben dieses unmöglich gemacht hätte. Dies wird insbesondere durch die subjektive Kameraführung kenntlich gemacht. Am Charakter von *"Megacities"* als dem dokumentarischen Genre zugeordneten Film ändert diese Vorgehensweise obigen Erwägungen zufolge nichts.

15 Hohenberger, Eva: *"Dokumentarfilmtheorie: Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme"*, S. 24. In: *"Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms"*, Hrsg. von Eva Hohenberger, Berlin 2006

16 Arriens, Klaus: *"Wahrheit und Wirklichkeit im Film: Philosophie des Dokumentarfilms"*, 1. Auflage, Würzburg 1999, S. 29

2.3. Rhythmus, Sequenz, Intervall

Natürliche Bewegung ist rhythmisch organisiert: Diese Erfahrung macht der Mensch "von Kindesbeinen an". Das englische Wort "Movie" bezeichnet meiner Meinung nach die Eigenschaft des Films als etwas Bewegtes besser als das deutsche "Film", welches auf das Material verweist. Mithilfe von Motiv, Einstellung und Montage erhält ein Film Rhythmus, die Bewegung des Lichts auf der Leinwand wird strukturiert. Dies geschieht nicht nur durch Aufteilung der Bestandteile in sinntragende Einheiten, sondern auch nach filmästhetischen Gesichtspunkten: *"Ins reine Feld, in den Raum der vier Dimensionen (drei + Zeit!) auf der Suche nach ihrem Material, ihrem Jambus, ihrem Rhythmus!"*¹⁷

Im klassischen Filmschnitt gibt es drei Einheiten der Montage: Das Einzelbild, also in gewisser Weise das Foto, die Einstellung und die Sequenz, die eine Montage von Einstellungen ist. Die Einstellung ist die kleinste bedeutungstragende Einheit, da das Einzelbild lediglich indexalischen Charakter haben kann: *"Single Frames [Einzelbilder] für sich genommen haben noch keinen filmischen Sinn. Sie werden in den kleinsten verstehbaren Einheiten buchstäblich zum Verschwinden gebracht"*.¹⁸

Der von Dziga Vertov für die Filmtheorie geprägte Begriff des Intervalls als rhythmusgebendes Element stammt aus der Musik und beschreibt dort den Tonhöhenunterschied zweier Töne. Bei Vertov heißt es: *"Die Elemente der Bewegungskunst - sind die Intervalle (die Übergänge von einer Bewegung zur anderen) und keineswegs die Bewegungen selbst."*¹⁹

17 Vertov, Dziga: "Wir. Variante eines Manifestes", S. 64. In: "Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms", Hrsg. von Eva Hohenberger, Berlin 2006

18 Arriens, Klaus: "Wahrheit und Wirklichkeit im Film: Philosophie des Dokumentarfilms", 1. Auflage, Würzburg 1999, S. 74

19 Vertov, Dziga: "Wir. Variante eines Manifestes", S. 64. In: "Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms", Hrsg. von Eva Hohenberger, Berlin 2006

Deleuze (Bergson) zitierend greift Yvonne Spiegelmann den Gedanken des Intervalls wieder auf:

"Die Bewegung lässt sich nicht mit Punkten in Raum oder Zeit, d.h. mit unbeweglichen "Schnitten" rekonstruieren [...]: die Bewegung wird sich immer in dem Intervall zwischen ihnen ergeben"²⁰

Diese Aussage verweist gleichzeitig auf die Einstellung als kleinste bedeutungstragende Einheit, anstelle des Einzelbildes wird hier der *"Punkt in Raum oder Zeit"* genannt. Nach meinem Verständnis markiert ein Schnitt die Start- und Endpunkte der einzelnen Einstellungen, nicht jedoch notwendigerweise die Übergänge der Intervalle. Diese können sich, ähnlich der Töne im musikalischen Intervall, überlagern und ineinander übergehen. Spielmann nutzt hierfür, wenn auch am Beispiel der Filmgestaltung Peter Greenaways, den ebenfalls aus der neueren Musiktheorie stammenden Begriff des Clusters.

"Für die visuelle Gestaltung macht der Begriff Cluster Sinn, um die Simultaneität des Differenten in der Einheit einer Einstellung zu kennzeichnen. Cluster, bzw. "visueller Cluster" bedeutet folglich eine Gleichzeitigkeit, die als innerbildliche Verschachtelung diaphaner Bildebenen auftritt"²¹.

Festzuhalten ist also, dass sich die rhythmisch gestaltete Struktur des Films nicht ausschließlich an den mechanisch durch den Schnitt gesetzten Grenzen festmachen lässt, sondern sich auf mehreren, einander überlagernden Ebenen manifestiert. Wenn nicht bereits ausschließlich im visuellen Bereich, so tritt zumindest ab dem Hinzukommen des Tones ein intermediales Moment auf, eine weitere Ebene welche den Rhythmus des bildlichen begleitet und ergänzt. Beispielsweise *"[funktionieren] der Originalton sowie die Stimme eines Sprechers [...] als "Taktgeber", indem Hintergrundgeräusche [...] und verlaubliche Sprache [...] kraft*

20 Zitiert nach: Spiegelmann, Yvonne: *"Zeit, Bewegung, Raum: Bildintervall und visueller Cluster"* in: *"montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation"*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 2., 2. Jg 1993, S. 51

21 Spiegelmann, Yvonne: *"Zeit, Bewegung, Raum: Bildintervall und visueller Cluster"* in: *"montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation"*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 2., 2. Jg 1993, S. 51

ihrer eigenen Rhythmik das Tempo eines Films bestimmen."²²: Durch das Hereinklingen eines O-Tones aus der nächsten Einstellung in die letzten Bilder der vorhergehenden, oder in die schwarze Aufblende der folgenden Sequenz wird erneut verdeutlicht, dass die Schnitte zwischen den Einstellungen nur ein Strukturierungsmittel unter vielen sind.

²² Arriens, Klaus: *"Wahrheit und Wirklichkeit im Film: Philosophie des Dokumentarfilms"*, 1. Auflage, Würzburg 1999, S. 80

3. Megacities

"Es ist denkbar, daß im Leben der Armen, für die der Besitz von Gesundheit, Bildung, Zuflucht und Sicherheit nicht selbstverständlich sind, der Besitz einer Seele auch nicht selbstverständlich ist.

*William T. Vollmann*²³

Der Dokumentarfilm über die große Stadt ist seit Anbeginn der Filmkunst ein Sujet des Kinos, beispielsweise mit Filmen wie *"La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon"* (1895) von den Brüdern Lumière. Klassiker wie *"Der Mann mit der Kamera"* (1929) von Dziga Vertov oder *"Berlin: Sinfonie der Großstadt"* (1927) von Walter Ruttmann beeinflussen bis heute die Ästhetik und Zeichen für den urbanen Raum im Genre Dokumentarfilm - man denke beispielsweise an die von oben gefilmte Straßenkreuzung und aneinander vorbeifahrende Straßenbahnzüge. Sowohl Vertov als auch Ruttmann orientierten sich am natürlichen Tagesrhythmus als größte zusammenhängende Einheit und verfolgten das Leben in der Großstadt an einem exemplarischen Tag von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang. *"Berlin: Sinfonie einer Großstadt"* spielt im Berlin der 20er Jahre, Vertov drehte in Kiew, Odessa und Moskau und montierte die Bilder so, dass in der filmographischen Wirklichkeit eine unbenannte, exemplarische Stadt entsteht.

Glawoggers *"Megacities"* kann weder auf nur einen Ort des Geschehens zurückgreifen, noch orientiert der Regisseur sich am Ablauf eines Tages. Wie also gelingt es hier, eine glaubwürdige Einheit zu konstituieren, trotz der Sprünge zwischen Orten und innerhalb der Zeit? In *"Megacities"* wird ein Netz geschaffen, dessen aufeinander verweisende Knotenpunkte in eben diesen vier Städten Bombay, Mexiko City, Moskau und New York liegen. In kurzen Einstellungen erscheinen Motive, die thematisch einander zugeordnet sind oder sich im Bildlichen ähnlich sind.

23 Glawogger, Michael (Drehbuch und Regie): *"Megacities - Edition "Der Standard"*, Hoanzl / Der Standard / filmarchiv austria, 2006, 0h 01' 08" - 0h 01' 23"

Glawogger stellt die Menschen in den Mittelpunkt des filmischen Universums seiner *"Geschichten vom Überleben"*. Es geht hierbei zunächst um die sog. menschlichen Grundbedürfnisse Essen, Kleidung, Obdach und Mobilität. Mit dem zu Beginn des Filmes eingeblendeten Zitat von William T. Vollmann wird aber deutlich, dass es genauso um geistige Grundbedürfnisse wie Träume und Hoffnungen, um Flucht aus dem Alltag als ein Beharren auf dem Recht auf eine Seele geht; *"Eskapismus wird hier zur Lebensbedingung: Drogen und Alkoholismus, lesen und Märchen erzählen, musizieren und von der Liebe träumen"*.²⁴

Auffallend ist das Fehlen eines für das Genre üblichen Kommentars aus dem Off. Bill Nichols schreibt zu den Filmen von De Antonio, der ebenfalls auf einen Sprecher verzichtet:

"Diese Filme stellen nach wie vor "klassische Erzählungen" dar, sie verzichten jedoch ganz auf den Sprecher, der traditionellerweise die Argumentationslinie vorgibt. De Antonio lenkt seine Argumentation vielmehr mit Hilfe von Aussagen verschiedener Charaktere, die er über die Montage miteinander verknüpft. Auf diese Weise ist der Zuschauer in erhöhtem Maße selbst dafür verantwortlich, die Argumentationslinie zu entschlüsseln".²⁵

Diese Vorgehensweise De Antonios ist vergleichbar mit der von Michael Glawogger in *"Megacities"*. Hinzu kommt bei Glawogger, dass er die Aussagen der Charaktere in einen filmischen Rahmen einbindet, der dem Zuschauer durch Hinweise außerhalb der Sprache und trotz des vergleichsweise geringen Wortanteils die Entschlüsselung und Bezugnahme zur eigenen Lebenserfahrung erleichtert. Die Kamera verweilt häufig recht lange auf einem Motiv. Dies intensiviert den Eindruck der Bilder, man merkt dem Film die Faszination des Filmenden an. So ist der nicht vorhandene Kommentar dem Verständnis und der Entwicklung der Diegese nicht abträglich. Was hätte gesagt werden

24 Horwarth, Alexander: *"Fantasma real"*. In: *"Die Zeit"*, Ausgabe 25, 1999, http://www.zeit.de/1999/25/199925.megacities_.xml

25 Nichols, Bill: *"Dokumentarfilm - Theorie und Praxis"*, S. 154-155. In: *"Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms"*, Hrsg. von Eva Hohenberger, Berlin 2006

können, wird durch andere Mittel - Bilder, Musik, Tongestaltung und Zwischentitel - vermittelt. Zwischentitel "*dienen* [laut Nichols dazu] *bestimmte Aspekte der Argumentation herauszustellen*"²⁶. Auf mehreren Ebenen entwickelt Glawogger ein intermediales Beziehungsmodell aufeinander verweisender Elemente, die mal gut sichtbar sind, mal eher im Verborgenen liegen. Hier sind zunächst bildliche Motive wie etwa die an jedem Handlungsort vorkommenden Hühner zu nennen, aber auch Verweise auf Fiktion wie z.B. Comics, Filme, auf Sagen- oder Märchengeschichten (insbesondere von Vögeln) sowie Lieder und andere Musik. Dieses Diskurssystem aufzuzeigen und zu analysieren ist das Anliegen der folgenden Kapitel.

Zur besseren Nachvollziehbarkeit werde ich bei den zitierten Szenen die Zeit im Format Stunde/Minute/Sekunde angeben (z.B. 1h 6' 42", 1 Stunde 6 Minuten 42 Sekunden). Ich beziehe mich hierbei immer auf die DVD-Ausgabe von "*Megacities*"²⁷. Um einen besseren Überblick über die einzelnen Kapitel zu erhalten habe ich sie den Sprungzielen auf der DVD entsprechend aufgeteilt:

3. Prolog
4. Bombay - ein Lied für eine Rupie
5. Bombay - Der Bioskop-Mann
6. New York City - 2 für 5
7. Mexico City - Fahrende Händler
8. Bombay - Arbeiter
9. Mexico City - Hunde
10. Moskau - Für einen Silberrubel
11. Mexico City - Die Liebe meines Lebens
12. Moskau - Das Märchen
13. New York City - The Hustler
14. Moskau - Ausnüchterung
15. New York City - Das Negative
16. Abspann

26 Nichols, Bill: "*Dokumentarfilm - Theorie und Praxis*", S. 156. In: "*Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*", Hrsg. von Eva Hohenberger, Berlin 2006

27 Glawogger, Michael (Drehbuch und Regie): "*Megacities - Edition "Der Standard"*", Hoanzl / Der Standard / filmarchiv austria, 2006

3.1. Intermediale Relationen

Mit dem Begriff "Intermedialität" bezeichnet man das Zusammenwirken verschiedener Medien in komplexen Zeichensystemen wie beispielsweise dem Film. Wichtig ist hier, "Intermedial" nicht mit dem Modewort "Multimedial" zu verwechseln, da letzteres lediglich ein nebeneinander verschiedener Medien bezeichnet. Mit der Intermedialitätsforschung wird versucht, die Relationen verschiedener Medien zueinander zu benennen und so Spannungsfelder abzustecken, die sich beim Rezipienten aufbauen, also gewissermaßen diegetischer Natur sind. Zu nennen wären vier Typen intermedial definierter Beziehungen: Die der Übersetzung (*Transposition*), der Umformung (*Transformation*, z.B. in einer Literaturverfilmung), der *Kombination* und der *Fusion*²⁸. In Zusammenhang mit dem Film "*Megacities*" ist insbesondere das intermediale Modell der Kombination von Bedeutung.

Typographische Elemente waren, als Titel oder Zwischentitel, im Stummfilm wichtig für das Verständnis der Bedeutung von Sequenzen oder Einstellungen. Sie finden heute noch Verwendung, z.B. um den Ort der Handlung anzugeben. Außerdem wurde Film bereits vor der Erfindung des Tonfilms durch die Begleitung der Vorführung mit Musik, als audiovisuelles Medium wahrgenommen.

"Es ist der Erwähnung wert, daß der größte Teil der als Stummfilme bezeichneten Filme nicht eigentlich stumm war, sondern zusammen mit musikalischer Begleitung aufgeführt wurde. [...] Als begleitend oder akzentuierend wurde sie [die Musik] bereits bei den ersten öffentlichen Vorführungen häufig durch Improvisationen des Orchesters dramaturgisch genutzt."²⁹

28 Zur Typologie intermedialer Relationen vergl.: Clüver, Claus: „*Inter Textus / Inter Artes / Inter Media*“, erschienen in „*Komparistik. Jahrbuch der Deutschen Gemeinschaft für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft (2000/2001)*“, S. 37

29 Arriens, Klaus: "*Wahrheit und Wirklichkeit im Film: Philosophie des Dokumentarfilms*", 1. Auflage, Würzburg 1999, S. 78

Bei *"Megacities"* kommen, wie in Kapitel 3 bereits angedeutet, noch weitere Mediengattungen hinzu. Diese sind: Der Verweis auf Spielfilme, die sog. Bollywood-Filme (Bombay), Comics (Mexico City), Literatur (Moskau) und Radio (New York City). Außerdem finden sich Lieder, Musik und Geschichten in Form von Fabeln oder Märchen. Auch spielen typographische Einblendungen eine Rolle. Sie markieren die einzelnen Kapitel des Films, werden aber auch als Zitat auf die Typographie im Bollywood-Film eingesetzt.



Abb. 1: Der Bioskop-Mann

Eine Schlüsselszene ist am Anfang des 3. Kapitels "Bombay - Der Bioskop-Mann" zu finden. Zu Anfang ist ein Mensch mit einem kameraähnlichen Gerät auf einem Stativ zu sehen, welcher in der Abenddämmerung über eine Pipeline läuft. Ihm folgt, an das Märchen vom *"Rattenfänger von Hameln"* erinnernd, eine Gruppe von Kindern. Das Filmische wird durch den Übergang der Aufnahme in eine Zeitrafferaufnahme betont, die von dem Geräusch des Vorspulens begleitet wird, welches am Anfang der nächsten Einstellung sichtbar auf der Leinwand gezeigt wird. Im folgenden erzählt der Bioskopmann von seiner Arbeit als Filmvorführer, es wird gezeigt wie er die einzelnen Filmstreifen mittels Nadel und Faden zusammenfügt³⁰ und so zu einem neuen filmischen Universum zusammensetzt. Hier findet sich ein Hinweis auf die Vorgehensweise Glawoggers im weiteren Verlauf des Filmes ebenso wie auf die bereits im Bild aufgeführte Thematik der Textilverarbeitung. In die Rolle der zuschauenden Kinder schlüpfend, sieht der Zuschauer verschiedene Ausschnitte aus vermutlich indischen Filmproduktionen. Teilweise lippensynchron zu den Protagonisten in diesen von Zwischentiteln überlagerten Filmausschnitten berichten die Kinder von Filmen die sie gesehen haben, bei denen es sich offenbar um indische Abenteuer-

³⁰ Megacities, 0h 5' 15" - 0h 8' 19", Abb. 1

Liebesfilme handelt. Die nächste Sequenz beginnt mit einer typographisch den vorher gesehenen Zwischentiteln nachempfundenen Einblendung: *"Life in Loops"*, welche sozusagen neben den *"12 Geschichten vom Überleben"* als ein weiterer Untertitel für *"Megacities"* angesehen werden kann. Diese Einblendung ist das verbindende Element, der *Cluster* zwischen den beiden Sequenzen: Ästhetisch ist sie der vorhergehenden zugeordnet, erscheint aber nach dem Schnitt und betitelt das weitere Geschehen auf der Leinwand. Die Gestaltung verweist zudem auf den narrativen Charakter der Ausschnitte aus den Bollywood-Filmen und ist ein Hinweis darauf, dass es im folgenden auch um das Geschichtenerzählen gehen wird - innerhalb der 12 "wahren Geschichten" vom Überleben. Deutlich wird mit dem Bild des Zusammennähens aber auch, dass es sich bei den vorgeführten Filmstreifen um das Recycling ausrangierter Filmkopien handelt: *"Er findet Filmstücke, näht sie zusammen und dreht sie durch seine Maschine"*.³¹ Auf die Wiederverwertung von dem, was für andere Müll ist, wird an verschiedenen Stellen im ganzen Film hingewiesen. Diese findet hier auch auf der Ebene der geistigen Bedürfnisse statt. Sie zeigt sich als Bilder-Recycling, als das Betrachten übrig gebliebener Bruchstücke von anderen Geschichten.

31 Glawogger, Michael: *"Anmerkungen des Regisseurs Michael Glawogger zu «Megacities»"*, <http://www.famafilm.ch/filme/megacities/michael-glawogger-zu-megacities.html>

3.2. "Geschichten erzählen" als Überlebensstrategie

"Geschichten Erzählen" findet im Film *"Megacities"* in vielschichtiger Form statt. Der Film selbst weist mit dem Untertitel *"12 Geschichten vom Überleben"* bereits auf seinen narrativen Charakter hin, der aber, dass muss auch in Bezugnahme auf meine Überlegungen zu *"Fakt, Fiktion und Fiktionalität"* in Kapitel 2.2. betont werden, nichts an der Wahrheitsfähigkeit des Gezeigten ändert. Selbiges gilt, wie ebenfalls dort besprochen, für nachgestellte Szenen, die zwar Teil der Lebenswelt der Protagonisten sind, aufgrund der störenden Wirkung einer beobachtenden Kamera, die einige Szenen, beispielsweise aus dem 10. Kapitel "New York City - The Hustler" unmöglich gemacht hätte, nicht direkt gedreht werden konnten:

"In Megacities gibt es eine Sequenz wo ein street hustler air pussy verkauft [...]. Das geht sehr weit in den fiktionalen Bereich, weil es etwas ist was man mit normalen dokumentarischen Mitteln nicht mehr darstellen kann. Wenn man sich auf der Straße zu jemandem hinstellt, der so etwas Kunden verkaufen will, da bleibt halt niemand stehen, weil da die Kamera ist."³²



Abb. 2: Superbarrio Gómez

Des weiteren treten in der *filmischen Wirklichkeit* die Protagonisten auf, die ihre eigenen Geschichten erzählen. Häufig findet hier in der Form, in der die Geschichte präsentiert wird, eine Fiktionalisierung derselben statt. Das deutlichste Beispiel tritt in Gestalt des "Superbarrio Gómez"³³ auf, der, in einem Superhelden-Kostüm gekleidet und maskiert, einem bei ihm sitzenden Mann den folgenden Text in die Schreibmaschine diktiert:

"Ich, der Superbarrio Gómez, reales Fantasma und professioneller Alltagsheld, überbringe der Welt eine Botschaft ..."

32 Glawogger, Michael und Tonar, Yann: *"Wie darf man die Welt auch anschauen?"* (Interview) in: *"d'Lëtzebuurger Land"* vom 12.5.2006, http://www.land.lu/html/dossiers/dossier_luxfilm/itw_glawogger_120506.html

33 Übersetzt etwa *"Super-Stadtviertel-Mann"*

von der Stadt der Wunden und der Narben, der Stadt der Toten und der Eroberer, der Dämonen ... und der Scharlatane ... und all der Straßenhändler, der Stadt der Verkleidungen und der Masken. Diese Stadt wächst und versinkt, kämpft ums Leben und Überleben, Tag ein, Tag aus. Was hilft es uns, zu wissen, daß wir in der größten Stadt der Welt leben? Was hilft es uns, jeden Tag ab 5 Uhr morgens zu arbeiten, mit Tamales und Atol, zehn Stunden am Tag zu schufteln, wenn das Leben so kurz ist? Ich, Superbarrio Gómez, verkünde der Welt, daß das Absurde ein kulturelles Erbe der ganzen Menschheit ist."³⁴



Abb. 3: Comic bei El Gató



Abb. 4: T-Shirt "Tasmanischer Teufel"



Abb. 5: Comic bei Cassandra

Neben der Anspielung auf den Zwischentitel *"Life in Loops"* wird hier ganz deutlich ein Verweis auf die fiktionale Welt des Comics gesetzt, die an vielen weiteren Stellen thematisiert wird. So liest der Beifahrer von Busfahrer "El Gató" ein Comicheft³⁵, aus dem kurz zitiert wird, der Suppenverkäufer trägt ein T-Shirt mit dem Motiv des aus der Cartoonserie "Bugs Bunny" bekannten "Tasmanischen Teufels"³⁶ und die Tänzerin Cassandra nimmt ihrem Sohn ein Comicheft weg, weil sie es für ungeeignet hält³⁷. Analog hierzu findet sich im Kapitel 10 "Moskau - für einen Silberrubel" mit dem Motiv der lesenden Menschen im Zug und den dazu eingesprochenen Textfragmenten aus der Literatur ein ähnliches Modell der Beschäftigung mit Fiktion. Hier treten auch die Jungen auf, die Geschichten aus ihrem Leben mit einem Diktiergerät aufnehmen. Im folgenden Moskauer Kapitel "Das Märchen"

34 Megacities, 0h 35' 28" - 0h 36' 50", Abb. 2

35 Megacities, 0h 30' 54, Abb. 3

36 Megacities, 0h 11' 21", Abb. 4

37 Megacities, 0h 48' 29", Abb. 5

wird das Geschichtenerzählen als Lebenshilfe ebenfalls eindrucksvoll thematisiert: Die erste Einstellung³⁸ zeigt hier offenbar sehbehinderte Menschen, die in einer Werkstatt Lichtschalter zusammenbauen und dabei über Kopfhörer etwas vorgelesen bekommen:

"Warum sind Sie nicht vergnügt ?" fragte sie. "Das weiß ich nicht, Olga Sergejewna". "Warum sollte ich vergnügt sein? Und wie ?" "Beschäftigen Sie sich. Arbeiten Sie. " "Das kann man nur, wenn man ein Ziel hat. Aber welches Ziel könnte ich haben?" "Das Ziel ist zu leben. " "Hat man kein Ziel, dann reihen sich die Tage sinnlos aneinander. Man ist froh, wenn der Tag vorbei ist, die Nacht hereinbricht, und man die Frage vergessen kann, wozu man heute gelebt hat, wozu man morgen leben wird. " "Wozu man gelebt hat ?", wiederholte sie. "Kann denn jemandes Leben unnütz sein?"³⁹



Abb. 6: "Ein Rabe kommt und frißt davon"

Auch hier klingt wieder, ähnlich des Textes von "Superbarrio Gómez", die tägliche wiederholte Mühsaal des Überlebens an, des "Life in Loops". Im weiteren Verlauf dieses Abschnittes berichtet ein Mädchen seiner Mutter von den Hausaufgaben, in denen es die Geschichte vom kleinen Küken lesen und erzählen soll.⁴⁰ Hier findet sich ein medienübergreifender Verweis auf die kleinen Küken, die die Kinder in Bombay und Mexico City in den Händen halten. Später erzählt die Mutter, die, wie wir auch erfahren, Kranführerin in einer metallverarbeitenden Fabrik ist, ein Märchen von einer Gans, die erst gegessen und dann von einem Waldgeist wieder zum Leben erweckt wird⁴¹. Ein weiteres märchenhaftes Element, von einer Mädchenstimme vorgetragen, findet sich in der 2. Geschichte "Bombay - ein Lied für eine Rupie", in welchem ein Rabe das Lieblingsessen eines Verstorbenen zu fressen bekommt:

38 Megacities, 0h 54' 28"

39 Megacities, 0h 54' 28" - 0h 55' 16"

40 Megacities, 0h 56' 12" - 0h 56' 48"

41 Megacities, 1h 00' 16" - 1h 00' 45"

"Josely hegt keine Träume. Er trauert um seinen Vater. Seine Frau stellt dessen Leibgericht in das Küchenfenster. Ein Rabe kommt und frißt davon und nimmt die Seele von Joselys Vater mit."

Ein Rabe, der auf einem Fenstersims etwas zu Fressen bekommt wird dieser Erklärung vorrausgehend in der 3. Geschichte "Bombay - ein Lied für eine Rupie" gezeigt⁴². Das Kapitel "Moskau - Für einen Silberrubel" verweist bereits im Titel auf diese erste der "12 Geschichten vom Überleben".

In diesen Beispielen tritt neben den offensichtlichen intermedialen Relationen zwischen Film und Literatur (in Form von Comics oder erzählten Geschichten, fabelhaften Märchen und Sagen sowie ebenfalls *qua Dokumentation* durch Diktiergerät oder Schreibmaschine als Geschichte verstandenen eigenen Erlebnissen), auch das in 2.3. diskutierte Prinzip des Intervalls als übergeordnetem Element zur Strukturierung und zur Manifestation der Diegese beim Rezipienten auf. Dieses lässt sich nicht an den durch die Montage vorgegebenen Grenzen aufzeigen, sondern findet zwischen den Orten des Geschehens und den einzelnen narrativen Erzählsträngen statt. Hier werden vielschichtige Spannungsbögen aufbaut, die zumindest bei der ersten Betrachtung oft nur unterbewusst das filmische Universum, die Diegese "im Kopf des Rezipienten" konstituieren.

⁴² Megacities, 0h 04' 51" - 0h 05' 15", Abb. 6

3.3. Die Spur der Hühner



Abb. 7: An der Zugstrecke



Abb. 8: Mädchen mit Küken

Neben vielen weiteren Beispielen für filmübergreifende Verweise ist das Motiv des Vogels, insbesondere des Huhns, ein häufig wiederkehrendes und transformiertes. Bereits in Kapitel 3.2. wurden Vögel in Märchen genannt. Die "Spur der Hühner", die sich durch den Film zieht, hat ihren Ursprung ebenfalls zu Anfang. In den an der Zugstrecke aufgenommenen Einstellungen (parallel montiert zu der Darbietung des Liedes im Innern des Zuges) wird zunächst die Verarbeitung von Fleisch gezeigt, während im Hintergrund Hühner in Käfigen zu sehen sind⁴³. Kurz darauf ist ein Mädchen mit einem Küken zu sehen, welches sie beschützend in den Händen hält⁴⁴. Zwischen den beiden Einstellungen an der Zugstrecke wird der in 3.2. erwähnte Rabe gezeigt. Das Motiv des Kindes mit dem Küken wird im Kapitel "Mexico City - Fahrende Händler" in einer Sequenz, in welcher ein Händler Küken an Kinder verkauft drei mal wiederholt⁴⁵. Dem voraus geht hier ebenfalls die Verarbeitung des geschlachteten Tieres in einer Sequenz aus Einstellungen, die die Zubereitung und den Verkauf einer Suppe mit Hühnerfüßen zeigen. Der Rabe als ein mystisches Tier, welches die Seelen der Verstorbenen ins Jenseits geleitet, die Küken als liebenswerte Haustiere der Kinder und schließlich die Verarbeitung der getöteten Tiere zu Nahrung werden immer wieder thematisiert.

43 Megacities, 0h 03' 20" - 0h 03' 23", Abb. 7

44 Megacities, 0h 03' 42" - 0h 03' 47", Abb. 8

45 Megacities, 0h 16' 48" - 0h 17' 08"



Abb. 9: Crown Fried Chicken

Dabei erscheinen die Hühner teilweise nur als Symbol auf der Leinwand, etwa in Gestalt des Hühnerfußes oder im letzten Kapitel "New York City - Das Negative" als Aufschrift "*Crown Fried Chicken*" über einem Imbiss⁴⁶. Aber auch

zwischen äußerlich sehr unterschiedlichen Einstellungen wird szenen- und sequenzübergreifend durch die Motivation eine intervallische Verbindung aufgebaut, wie das folgende Beispiel zeigt:



Abb. 10: Akhbar Ali.

Akhbar Ali erzählt im Kapitel "Bombay - Arbeiter" über sein Leben und seine Tätigkeit als Farbsieber. Diese Arbeit wird in mehreren Einstellungen gezeigt⁴⁷. An die roten Farbstaubwolken erinnern später im selben Kapitel die Blutspritzer auf



Abb. 11: Sterbende Hühner

der Wand hinter einer Tonne, in welcher die frisch geschlachteten Hühner ausbluten. In der runden Form der Tonne und des Siebes findet sich hier eine Analogie.⁴⁸ Im



Abb. 12: Cassandra

Kapitel "Mexico City - Die Liebe meines Lebens" schließlich wird mit der Einstellung, in welcher das Bein der Tänzerin Cassandra im Mittelpunkt steht, das Zucken der Hühnerfüße wieder in Erinnerung gerufen⁴⁹.

46 Megacities, 0h 19' 35" - 0h 19' 52", Abb. 9

47 Megacities, 1h 24' 56" - 1h 25' 04", Abb. 10

48 Megacities, 0h 25' 05" - 0h 25' 49", Abb. 11.

49 Megacities, 0h 52' 19" - 0h 52' 32", Abb. 12

Mit der Kombination der kreisenden Bewegung des Farbesiebens, der runden Form der Tonne und Cassandras täglich wiederkehrendem Pendeln zwischen Familie und Sex-Kabarett zeigt sich, dass ein Intervall im Sinne des in 2.3. diskutierten Begriffes sich nicht innerhalb einer Sequenz entwickeln muss. Hinzu kommt der Zwischentitel *"Life in Loops"*, der dem sequenzübergreifenden Verweissystem gewissermaßen eine Überschrift gibt und das intensive, ausgedehnte Hinschauen, gerade auch in den hier erwähnten Einstellungen.

"Dieser extensiven Einschaltung der Dimension der Zeit im statischen Bild kommt der Stellenwert zu, den entscheidenden Umschlagpunkt hinsichtlich des Wesens der filmischen Montage festzuhalten. Nach Deleuze stellt die Montage die Organisationsform für Bewegungsbilder bereit, "um an ihnen das Ganze, die Idee, das heißt ein Bild von der Zeit freizusetzen" (Deleuze 1989, 49)"⁵⁰

Viele der "Spur der Hühner" ähnliche Verweisstrecken ließen sich aufzeigen, nur eine sei hier noch kurz erwähnt: An dem Motiv des Hemdes, das in Indien gefertigt wird (Farbpigmente sieben, färben, weben, nähen), in New York von einem fahrenden Händler verkauft und in Mexiko getragen wird, das auf dem nackten Oberkörper des einen Hustlers nicht mehr vorhanden ist und dann im letzten Kapitel von jemandem aus dem Müll gefischt wird, zeigt sich noch mal ganz deutlich die Ambivalenz der Bedürfnisse der in den *"Megacities"* portraitierten Menschen.

50 Spielmann, Yvonne: *"Zeit, Bewegung, Raum: Bildintervall und visueller Cluster"* in: *"montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation"*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 2., 2. Jg 1993, S. 51

4. Fazit

Der Konstruktion der *filmischen Wirklichkeit* durch den Regisseur Michael Glawogger im Film *"Megacities"* nachzugehen war eines der Anliegen dieser Arbeit. Es wurde gezeigt, wie eine Diegese im Bewusstsein des Rezipienten entsteht, der die Eigenschaft des Films als dem dokumentarischen Genre zugehörig durch eine Übereinkunft mit dem Autoren anerkennt. Der Autor steht hier an Stelle eines glaubwürdigen Augenzeugen. *"Megacities"* befasst sich an jedem seiner Handlungsorte mit den sog. menschlichen Grundbedürfnissen Nahrung, Kleidung, Obdach und Mobilität. Dem Film ist es aber auch ein spürbares Anliegen, das Bedürfnis nach Flucht aus dem Alltag, das menschliche Verlangen nach etwas über die das Überleben sichernde Grundversorgung hinausgehende aufzuzeigen:

"Im dichten Geflecht dieses Films kommunizieren Sätze und Bilder, Figuren und Situationen manchmal fast magisch, über Kontinente hinweg. Dennoch bleibt jede Episode konkret, Gawogger findet für jede Figur einen spezifischen Blick."⁵¹

Was Horwarth hier *"fast magisch"* nennt, gelingt durch das Einbeziehen und die Verbindung intermedialer Elemente mittels Cluster und Intervall, durch den Aufbau von Spannungsfeldern, die sich vielschichtig durch den ganzen Film ziehen. Trotz teilweise nachgedrehter Szenen bleibt der Film glaubwürdig, da die Wahrheit von etwas sich nicht daran festmachen lässt, ob es tatsächlich direkt *"aus dem Leben"* aufgenommen wurde, sondern sich nur danach richten kann, ob etwas unabhängig von seiner Darstellung *"so gewesen ist"*. Die Antwort auf die Eingangs aufgeworfene Frage muss also lauten: Ja, man darf so auf die Welt schauen, wie Michael Glawogger es dem Publikum mit *"Megacities"* vorführt und in langen Einstellungen teilweise auch zumutet. Und vielleicht *muss* man auch von Zeit zu Zeit so auf die Welt schauen, um etwas mehr von ihr zu verstehen.

51 Horwarth, Alexander: *"Fantasma real"*. In: "Die Zeit", Ausgabe 25, 1999, http://www.zeit.de/1999/25/199925.megacities_.xml

5. Verwendete Literatur:

Arriens, Klaus: *"Wahrheit und Wirklichkeit im Film: Philosophie des Dokumentarfilms"*, 1. Auflage, Würzburg 1999

Clüver, Claus: „*Inter Textus / Inter Artes / Inter Media*“, erschienen in „*Komparistik. Jahrbuch der Deutschen Gemeinschaft für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft (2000/2001)*“

Glawogger, Michael: *"Anmerkungen des Regisseurs Michael Glawogger zu «Megacities»"*, <http://www.famafilm.ch/filme/megacities/michael-glawogger-zu-megacities.html>

Glawogger, Michael (Drehbuch und Regie): *"Megacities - Edition "Der Standard"*, Hoanzl / Der Standard / filmarchiv austria, 2006

Glawogger, Michael und Tonnar, Yann: *"Wie darf man die Welt auch anschauen?"* (Interview) in: *"d'Lëtzebuerger Land"* vom 12.5.2006, http://www.land.lu/html/dossiers/dossier_luxfilm/itw_glawogger_120506.html

Hohenberger, Eva: *"Dokumentarfilmtheorie: Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme"*. In: *"Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms"*, Hrsg. von Eva Hohenberger, Berlin 2006

Horwarth, Alexander: *"Fantasma real"*. In: *"Die Zeit"*, Ausgabe 25, 1999, http://www.zeit.de/1999/25/199925.megacities_.xml

Kessler, Frank: *"Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder"* in: *"montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation"*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 2., 7. Jg 1998

Nichols, Bill: *"Dokumentarfilm - Theorie und Praxis"*, S. 154-155. In: *"Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms"*, Hrsg. von Eva Hohenberger, Berlin 2006

Souriau, Etienne: *"Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie"* in: *"montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation"*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 2., 6. Jg 1997. Ursprünglich erschienen unter dem Titel: Souriau, Étienne: *„La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie"* in: *"Revue internationale de Filmologie"* 2, 7-8, 1951

Spielmann, Yvonne: *"Zeit, Bewegung, Raum: Bildintervall und visueller Cluster"* in: *"montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation"*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 2., 2. Jg 1993

Vertov, Dziga: *"Wir. Variante eines Manifestes"*. In: *"Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms"*, Hrsg. von Eva Hohenberger, Berlin 2006

Wulff, Hans J.: *"Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen"* in: *"montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation"*, Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Bd. 1., 16. Jg 2007