

Schöne Fremde

Zur Ästhetik von Reisefilmen

Von Annette Deeken

»Sehen Sie sich die Welt an! Die nächste Generation sieht sie nicht mehr so malerisch!«

(Berliner Illustrierte Zeitung, 1924)

»Ein Film ist wie eine Reise. Diese kann nach einem Programm geplant werden, aber die Orte selbst entdeckt man erst während der Fahrt.«

(Federico Fellini)

Vorausgeschickt sei, dass Reisefilme ein äußerst inhomogenes Gegenstandsgebiet darstellen. Erster Befund: Im Unterschied zur Fotografiegeschichte, die Reise zumindest partiell als Sujet zur Kenntnis nimmt, wenn auch eingegrenzt auf die Frühzeit des Mediums im 19. Jahrhundert [1], ging die Mediengeschichtsschreibung bislang weitgehend an dem kinematografischen Gegenstück zur Reisefotografie vorbei. Zweiter Befund: Die vorherrschende Form und damit auch die zeitgenössische Vorstellung von Reisefilmen wird maßgeblich geprägt durch das Medium Fernsehen, das kontinuierlich Dokumentationen, Magazine und sogar eigene Verkaufssender zum Thema Reise offeriert. Hier wird man auf der anderen Seite allerdings festhalten müssen: Das Gros modernerer Filme, die dem Genre des Reisefilms zuzuordnen wären und das Gesicht dieser Gattung geprägt haben, basiert seit etlichen Jahrzehnten auf der Mitfinanzierung der Abspieldstätte Fernsehen. Eine strikte Sortierung nach Produktions- und Rezeptionskontext lässt sich also für Reisefilme nicht durchhalten. Dritter Befund: Die Mediengeschichte hat Millionen von Filmmetern vorzuweisen, die irgendwo in der so genannten Fremde auf Reisen

gedreht wurden. Parallel zur Ausformung des modernen Tourismus hat sich eine Kamerapraxis etabliert, sodass Reisen und Fotografieren/Filmen quasi zu Synonymhandlungen geworden sind [2]. Daraus ergibt sich, dass wir – gemessen an der Gesamtproduktion – davon ausgehen können, dass nur eine geringe Zahl von Reisefilmen bekannt ist, zählen Exemplare dieser Gattung doch zu dem einzigen Filmgenre, zu dem Professionelle, Semiprofessionelle und Amateure gleichermaßen beigetragen haben, und dies praktisch seit Beginn der Filmgeschichte. Ähnlich wie die Fotografie kennt auch der Film gerade auf dokumentarischem Gebiet sehr durchlässige Grenzen zwischen Professionalität und Amateurtum. Dass eine so bekannte Autorin wie Ella Maillart, die als Reisefotografin und Reiseschriftstellerin in England und Frankreich gleichermaßen berühmt ist, auch das Medium Film als Dokumentationsmittel eingesetzt hat, wurde erst jüngst bekannt durch das Bonusmaterial, das einem Spielfilm über sie und ihre Reise mit Annemarie Schwarzenbach beigefügt wurde [3]. Dieses Beispiel zeigt, dass Reisefilme keinen so festgefügt und übersichtlichen Ort in der sozialen Medienpraxis haben wie das eindeutig im Kinoverwertungskontext platzierte Road Movie.

Entsprechend unüberschaubar ist das Kontingent an Reisefilmen, deren Spektrum von journalistisch-dokumentarischer Zweckware über den privaten Film bis zur experimentellen *caméra stylo* reicht. Letztere lässt den Gebrauch der Film-/Video-/DV-Kamera auf Reisen in einen kreativen Prozess der Filmkonstruktion münden, ohne vorhersagbare Publikumsresonanz. Aus dem enorm breiten Spektrum an Akteuren und Zielsetzungen ergibt sich logischerweise eine Diffusion: Nur zum Teil bilden Reisefilme ein Genre im Sinne eines festgefügt und stetig wiederholten dramaturgischen Musters, wie es etwa der Western durch die Produktionsmechanismen des Studiosystems in Hollywood erfahren hat. In vielen Fällen unterläuft das freie Spiel mit dem Sujet jedoch die Erwartungshaltungen. Von ihnen soll im Folgenden etwas ausführlicher die Rede sein. Doch blicken wir zunächst zurück auf die Anfänge des Genres, das heißt auf jene Zeit, als Reisefilme, wie überhaupt Filme, als Bilder verstanden wurden.

Zwei Schlager aus der Serie Raleigh & Roberts Reisebilder

Ein Ausflug auf den Rigi

Länge 56 m. Preis Mk. 94,80 inkl. Virage. Tel.-W.: „Rigi“
Erscheinungstag 19. November.

Aufstieg auf den Pilatus

Länge 63 m. Preis Mk. 69,30 inkl. Virage. Tel.-W.: „Pilatus“
Erscheinungstag 21. November.

Beide Bilder sind reich an herrlichen Landschaftsbildern, sowie auch an Ausblicken auf die majestätischen, mit ewigen Schnee bedeckten Berge der Schweizer Alpen. Die Abwechslung der Reise, teils per Schiff, per Bahn und Zehnerröhren trägt ebenfalls dazu bei, den Reiz an diesen Bildern noch zu erhöhen.

===== Ausführliche Beschreibung über den Inhalt unter Filmecke. =====

Aus Zeppelins Vorexpedition nach Spitzbergen

erscheint am 20. November die erste Serie.

Jeder Kinematographenbesitzer wird sich den Dank seines Publikums sichern, wenn er seinen Programmzettel diese drei nacheinander erscheinenden Serien erteilt, welche dem durch die Expedition in spannender Erwartung versetzten Publikum im Bilde vorführen, was die Zeitungen darüber berichtet haben.

Länge des Films der 1. Serie 157 Meter, der 2. Serie 127 Meter, der 3. Serie 128 Meter, die ganze Serie komplett 412 Meter, Preis inkl. Virage Mk. 449,30 Mk. Die prachtvollen Brustdrucksplakate, die wir zu diesem Film herausgegeben haben, setzen Sie in den Stand, die Aufmerksamkeit des Publikums auf diesen Film hinzulenken.

===== Nähere Einzelheiten über den Inhalt der Bilder unter Filmecke. =====

RALEIGH & ROBERT, PARIS

Hier wasserdeutsche Länder:
Paris, 16, Rue Sainte-Cécile
Telegr.-Adr. Biograph-Paris. Tel. No. 268-71.

für Deutschland:
Berlin W. 66, Mauerstrasse 93
Telegr.-Adresse RALEBERT Berlin.
Telephon-No. Amt Ia. No. 7284.

Inserat aus dem *Kinematograph*, 1910

Reisebilder

Der Begriff »Reisefilm« war in der Zeit des Frühen Kinos nicht gebräuchlich. Filme dieses Genres wurden in der kinematografischen Presse entweder unter dem generellen Titel »Naturaufnahmen« inseriert oder unter der zeitgenössisch gängigen Bezeichnung »Reisebilder« [4]. Vor allem die auf die filmische Repräsentation ferner Länder spezialisierten Produktionsfirmen Raleigh & Robert, Eclipse Urban Trading und Welt-Kinematograph Freiburg i. Br. haben diesen Begriff in ihren Anzeigen häufig gebraucht. Eine ihrer Standardformeln lautete: »Als prächtiges Reisebild für jedes Programm geeignet, denn jedes Publikum liebt schöne Naturaufnahmen.« [5] Die ersten Reisebilder gehören zu den traditionsreichsten Formaten des dokumentarischen Films und wurden bereits von dem Lyoner Foto- und Filmunternehmen Lumière ab 1896 produziert. Die Filmwissenschaft pflegt die Periode der so genannten *single shots* des Frü-

hen Kinos in der Regel zwar fein säuberlich abzugrenzen von dem filmischen Geschehen der späteren Jahre und Jahrzehnte, doch die im Auftrag der Brüder Lumière gedrehten Kurzfilme können paradigmatischen Charakter beanspruchen für die Ästhetik des Reisefilms, denn sie verbinden jeweils »exotische« Orte mit der Kunst der Bewegungsdarstellung.

Schaut man sich den kurzen Streifen an, der im Lumière-Katalog die Nummer 381 und den Titel LES PYRAMIDES trug, so wird man auf dem kurzen dokumentarischen Film in brillanter Schärfe sehen, wie genau der zuständige Operateur Alexandre Promio auf seiner Ägyptenreise 1896/97 ein klassisches Reiseziel kadriert, wie er die Pyramide als geometrische Figur im Hintergrund so positioniert hat, dass deren Spitze fast bis zum oberen Bildrand ragt und doch noch ein wenig Himmel sehen lässt. Davor thront der Sphinx, dessen markanter Kopf oben fast auf derselben Höhe endet wie die Pyramide. Promio verzichtete hier

auf die Anordnung mit räumlicher Tiefe, wie sie beim bereits klassischen Filmmotiv (Brüder Lumière: L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT / Die Ankunft eines Zuges im Bahnhof von La Ciotat; 1895) üblich war. Die exakte Kadrierung erlaubt durch die Einbuchtung am Hals der Sphinx einen Blick auf die fallende Linie der rechten Pyramiden-seite, sodass die Figur trotz Verdeckung vollständig wirkt. Nach kaum zwei Sekunden, wobei man davon ausgehen darf, dass das erste Filmbild seinerzeit als Standbild projiziert wurde, kommt der Kopf eines Kamels von links ins Bild, gefolgt von einem Kamelreiter in weißem Kaftan. Insgesamt defilieren 19 weiß gekleidete Araber, zwei dunkel gekleidete Männer mit Schlägermütze und Hut sowie elf Kamele an der Kamera vorbei. Sehr viel Aktion also in einem Film, der noch nicht einmal eine Minute dauert [6]. Und ein sehr dicht komprimiertes Arrangement, das die raumgreifende Architektur kombiniert mit einer Choreografie der Vordergrundbewegung. Wie gewagt diese Bildaufteilung seinerzeit gewirkt haben muss, machen die Fotografien deutlich, die fast zeitgleich am selben Ort entstanden.

Der touristische Blick

Im Unterschied zu heutigen Reisefilmen waren die Reisebilder des Frühen Kinos unangefochten. Selbst Literaten jener Zeit, denen man nicht gerade eine populistische Haltung nachsagen kann, zeigten sich beeindruckt von filmischen Reiseereignissen, die ihnen »eine Reise nach Australien« (Max Brod, 1909) oder »ein junges marokkanisches Weib, in gestreifter Seide, aufgeschirrt mit Ketten, Spangen und Ringen« (Thomas Mann in *Der Zauberberg*) darboten. In der Auswahl der Motive hatte der Reisefilm der frühen Jahre leichtes Spiel, war doch für das zeitgenössische (Kolonial-)Bewusstsein die Repräsentation von Fremde noch nicht diskreditiert durch den Tourismus, der zur Jahrhundertwende, exakt parallel zur Entwicklung des Kinos, erstmals in größerem Stil etabliert wurde. Im Ensemble der Reisebilder, die den touristischen Blick konstituiert haben, nahm das Medium Film keineswegs den prominenten ersten Platz ein, wie wir es heute aus Unterhaltungs-

branche und Traumfabrik gewohnt sind. Bevor das Motiv »Reise« überhaupt erstmals im Film darstellbar war, hatte es schon rund vier Jahrhunderte intensiver medialer Bearbeitung hinter sich. Zu Beginn seiner Geschichte traf der Reisefilm daher auf eine stattliche Zahl ernst zu nehmender Konkurrenten, die das weiträumige Feld der ikonografischen Formen vorgeprägt beziehungsweise mitbestimmt haben.

Ein deutliches Indiz bildet die Tatsache, dass das filmische Angebot auf das bereits popularisierte Medium der Ansichtskarten reagierte. Schon die zahllosen Filmtitel, die kinematografische Ansichten von fremden Städten, Landschaften und so genannten Volkstypen anboten, machen dies deutlich. In dem Film ANSICHTEN VON SPANIEN AUF POSTKARTEN wurde 1907 sogar explizit Bezug auf das konkurrierende Bildmedium genommen. Der Film stammt von der französischen Filmfirma Pathé Frères, die sich rühmte, die größte Kinematografen- und Filmfabrikation der Welt zu haben, und wurde den Zeitgenossen in dem Fachblatt *Der Kinematograph* wie folgt beschrieben: »Ansichten von Spanien auf Postkarten. Komische Figuren, malerische Ansichten, enge, krumme Gassen längs des Guadalquivir, Granada und die Sierra Nevada, die Alhambra, dieses Wunderwerk, dessen Farben die Maler entzücken und verzweifeln [sic!], das Panorama des Parks von Barcelona etc. ziehen in schnellen malerischen Szenen vorüber und sind originellerweise auf Postkarten in einem Laden der Alhambra ausgestellt.« [7]

Der Film basierte auf dem simplen optischen Trick, die abgebildeten Motive zunächst als fotografische Standbilder zu zeigen, die als Postkarten an einem Kiosk verkauft werden, um sich anschließend als Film herauszustellen. Diese Demonstration der Aggregatveränderung von stehender zu bewegter Fotografie ist erst viele Jahrzehnte später als ästhetisches Instrument für die Gestaltung experimenteller Reisefilme wiederentdeckt worden.

Die Ästhetik von Ansichtskarten und Reisefilmen, davon zeugen heutzutage ja hinreichend die Reisedarstellungen in Fernsehmagazinen, wird maßgeblich bestimmt von ihrer ideologischen Funktion. Beide Medien konstituieren jenen touristischen Blick, dessen Qualität eine hoffnungslos ro-

romantische Weltverklärung ist, die Vergangenheit (zeitlich) beziehungsweise Fremde (räumlich) mit Idylle und Harmonie gleichsetzt. Der touristische Blick sucht Kontraste zum eigenen Alltag und findet diese in nostalgisch verwinkelten Gassen, romantischen Sonnenuntergängen etc., mithin in Ausdrucksformen vor-industrieller Gesellschaften und so genannter freier Natur. Romantisch, pittoresk und malerisch sind dementsprechend die stereotypen Attribute, mit denen früher Reisefilme beschrieben wurden. Ein wichtiger und nicht immer ideologisch verklärend gemeinter Aspekt ist dabei die Erwartung einer kulturellen und sozialen Andersartigkeit.

Die Dimensionen dieses Erwartungshorizontes freilich haben sich verschoben. Nur schwer nachvollziehbar ist heute der exotische Reiz eines Films wie *DIE SCHÖNSTEN WASSERFÄLLE DER OSTALPEN* (um 1908). Der Film der Emelka-Kulturfilm ist dramaturgisch mittig geteilt und entwirft in seinem ersten Teil das Kaleidoskop einer Bergregion, das folgendermaßen abläuft: Eine Totale zeigt einen munteren Flusslauf, eingebettet in eine Gebirgslandschaft; aus einer schattigen Weinlaube heraus blickt man auf die Dorfstraße, auf der eine Gruppe mit einem beladenen Maulesel herankommt; Bauern dreschen; ein Alter hockt (halbtot) im Schneidersitz und schmaucht eine langstielige Pfeife (nah); zurück zur Dorfstraße, wo eine junge Frau in Tracht am Tragegestell des Esels hantiert und in die Kamera lächelt; im Vollprofil die Nahaufnahme einer alten Frau in Tracht, die zu lachen beginnt und sich offen zur Kamera wendet; Männer und Frauen besteigen einen Leiterwagen; eine junge Frau lehnt an einem Baum und hält demonstrativ eine Spindel hoch; Kühe weiden auf saftigem Grund; auf dem geschnitztem Balkon eines großen Holzhauses steht eine Frau in Tracht; diese kommt durch ein Gatter; in der nun folgenden Totale dient die Frau als klassische Rückenfigur: Sie steht stellvertretend für den Zuschauer



Filmpionier Felix Mesguich vor den Pyramiden

im Bild und betrachtet die vor ihr ausgebreitete Gebirgslandschaft mit Wasserfall. Dieser erste Teil des Films – ungefähr die Hälfte der viereinhalb Minuten – erfüllt in seinem behäbigem Rhythmus eine ethnografische Funktion. Der folgende Teil wechselt in der Dramaturgie und entwirft eine rasante Wasser-Choreografie, die in zwölf Einstellungen ihr Motiv geschickt variiert und den rauschenden, tosenden, hoch aufstäubenden Wasserfall aus den unterschiedlichsten Kameraperspektiven zeigt. Der gesamte Film besteht aus festen Einstellungen in wechselnden Größen, die meist in harten Schnitten montiert sind. Trotz derselben Mittel wirkt die Inszenierung des stürmischen Wasserfalls dynamisch rasant, während der erste Teil kontrapunktisch eine Kollektion verschiedener Ansichten der Bergwelt in gemächlichem Tempo »abblättert«. Dieser statische, bildhafte Eindruck verdankt sich der offenkundig abgesprochenen Handlung und dem starren Posieren vor der Kamera. Unterstützend wirkt dabei, dass fast jeder Schnitt ein neues Motiv bringt. Diese Motive wiederum wirken wie ausgesuchte visuelle »Beispiele« für eine exotische, rückständige Bergwelt. Ein Esel als Transportmittel, die verwitterten Gesichter der Alten, die bäuerliche Arbeit und das Tragen von Trachten, diese Zusammenstellung eignet sich für die subtile ideologische Funktion, das



Ein Lateral-Traveling in SANTA LUCIA (1910)

Bild einer schönen Dorfidylle hervorzubringen. Bestärkt wird diese gefällige Lesart durch die Schönwetter-Optik: Gefilmt wurde ausschließlich bei

strahlendem Sonnenschein und mit Handlungsträgern in schmucken, blitzend weißen Sonntags-trachten. Eine solche Darstellungsart, die einzelne Einstellungen als autonome und erkennbar zum Einzelbild arrangierte Ansichten aneinanderreicht, ist typisch für die »Postkarten-Ästhetik« [8] der Reisefilme. Der in dieser Formulierung gelegentlich mitschwingende pejorative Unterton zielt auf die ideologische Funktion, die Konstruktion eines touristischen Blicks, und sollte nicht mit der ästhetischen Leistung verwechselt werden, denn die Reisefilme des Frühen Kinos sind mitunter von hoher fotografischer Qualität und beträchtlichem Gestaltungsreichtum. Ihr spezifischer ästhetischer Charakter, wie er im Rahmen des Genres zu späteren Zeiten nicht oft wieder erreicht wurde, zeigt sich bereits an der Vielzahl origineller Bildlösungen für die statische Form der Ansicht.

Die Ästhetik der Ansicht

Um die Bildhaftigkeit und den Ansichtskarten-Charakter einer filmischen Einstellung zu betonen, wurde in der Zeit des Frühen Kinos die Technik der künstlerischen Nachbearbeitung einzelner Bildfolgen angewandt. Ein auffälliges Stilmittel ist die Schablonen-Optik, die Kamerabilder mit einem schwarzen Rahmen montiert, wodurch ein Hintergrund im Stil eines Fotokartons simuliert wird. Welchen Schauwert diese Art der Montage erreichen kann, belegt eindrücklich der Film SANTA LUCIA, der um 1910 mit der Bildvariante eines breiten Querovals aufwartet, womit der Bildinhalt, eine ruhige Kamerafahrt am Ufer entlang, zu einer Vignette komponiert ist, in der jeder Bruchteil der Einstellung seinen ästhetischen Eigenwert in Anspruch nehmen kann.

Eine zweite Variante stellen zwei Halbkreise ohne Mittellinie dar, mit denen ein Bi-Okular angedeutet wird. Um dem Publikum den Sinn dieser ungewohnten Optik zu verdeutlichen, wurde diese Bildmontage meist in den filmischen Kontext eingebettet; sie folgt einer Einstellung, in der Reisende beim Gebrauch ihres Fernglases zu sehen waren.

Analog zur statischen Bildästhetik der Ansichtskarte, die auf einer visuellen Oberfläche ver-



Split-Screen in SANTA LUCIA



TRIPOLIS (1911)

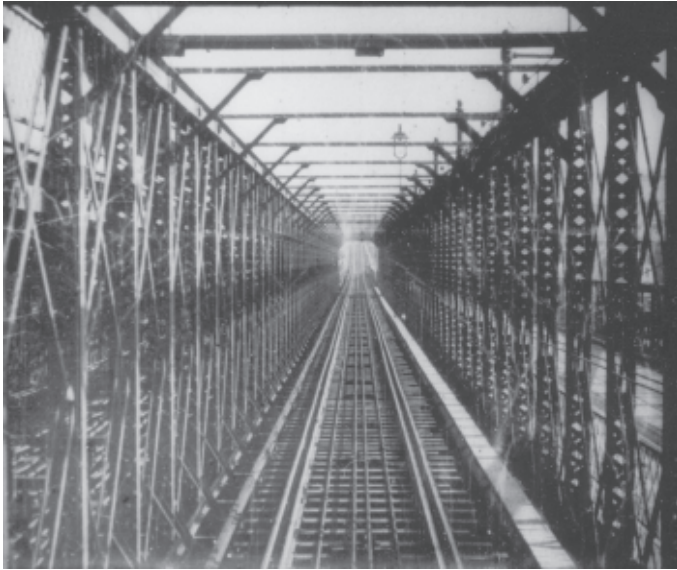
schiedene Ansichten kombiniert, verhält sich eine dritte Bildvariante: der *Split-Screen*. Diese Optik vermehrt den Schauwert einer Einstellung, indem mehrere Bildstreifen verkleinert und auf einer Oberfläche zusammengesetzt werden. Auf diese Weise werden in SANTA LUCIA drei Filme gleichzeitig zu einem Simultanbild verschaltet: Links und rechts ziehen Häuserfassaden am Ufer vorbei, das mittlere Bild zeigt zunächst eine Brücke und wechselt dann durch harten Schnitt auf eine Uferpromenade. Alle drei Bildteile zeigen unterschiedliche Bewegungen, für deren visuelle Integration der schwarze Hintergrund einer Schablone sorgt.

Die Reisefilme der frühen Filmgeschichte waren Kurzfilme mit einer durchschnittlichen Laufzeit von fünf Minuten. Ihre Genrezugehörigkeit geben sie in der Regel durch einen geografischen Titel zu erkennen, wie etwa DIE FIDJI-INSELN. Typisch waren erweiterte Titel, die bereits eine explizit touristische Warte einnehmen (zum Beispiel EINE REISE DURCH HOLLAND, SEHENSWÜRDIGKEITEN IN PORTUGAL) oder die auf den medialen Charakter des Reisens aufmerksam machen (zum Beispiel BILDER AUS PALÄSTINA, ANSICHTEN AUS PORTUGAL, PANORAMA DER SÄCHSISCHEN SCHWEIZ). Noch häufiger als diese medienübergreifenden Formulierungen, mit denen Reisefilme ihre Reverenz an die Nachbarmedien leisteten, wurden Filmtitel gewählt, die das exklusiv filmische Vermögen unterstreichen und der neuartigen Medienpotenz der Bewegungsdarstel-

lung Rechnung tragen, indem sie das Durchqueren des Raumes betonen (zum Beispiel »Quer durch ...«, »Eine Fahrt nach ...«, »Eine Reise durch ...«, »Ein Streifzug in ...« etc.).

Traveling

In der Pionierzeit des Kinos bezogen Reisefilme ihren besonderen ästhetischen Reiz aus dem Faktum, dass das dynamische Grundelement der Reise im Sinne von Bewegung und Ortsveränderung einen adäquaten sinnlichen Ausdruck in den zeitbasierten Aufnahmen eines Filmapparates finden konnte. Der Prozess des Unterwegsseins ist visuell reproduzierbar in der Dauer der einzelnen Einstellungen und das Bild der dynamischen Kamera als mobiler Blick erfahrbar, wie ihn ein Reisender als Passagier gehabt haben könnte. Zum ersten Mal in der Geschichte der Reisemedien konnte also das Zurücklegen einer Wegstrecke zwischen den Stationen (und damit tendenziell die Dauer ihrer Bewältigung) dargestellt und somit das Unterwegssein als solches simuliert werden. Nichts könnte deutlicher auf diese Simulationskunst verweisen als der französische *terminus technicus* für Kamerafahrten: das Traveling. Während die Ästhetik der Ansicht Anleihen bei anderen Formen visueller Reisebilder machte, bewährte sich das Traveling als originär ästhetisches Instrument des kinematografischen Mediums. Das Bewegtbild triumphierte, indem es zunächst im »Huckepack«-System [9]



Across Brooklyn Bridge (American Mutoscope Company; 1899)

auf Schiffen und in Ruderbooten, in Automobilen und Schienenbahnen aller Art mitfuhr, doch das Traveling wurde ein bleibendes, stilistisches Grundelement des Reisefilms.

Das simulierte Mitfahren auf fahrbarem Untersatz brachte ein wesentliches Moment von Dynamik in den Schauwert hinein: Handlungsarme und undramatische Stadt- und Naturlandschaften werden seither – auch im Road Movie – mit einem Traveling angereichert. Es entsteht der Eindruck von *action*, weil sich während einer Fahrt die perspektivische Abbildung kontinuierlich verschiebt. Zu diesem räumlichen Aspekt der erweiterten Perception kommt der zeitliche, denn ein Traveling vermittelt, da ununterbrochen gefilmt, ein Gefühl für Dauer, Geschwindigkeit und Verlauf einer Fahrt. Besonders plastisch überträgt sich dieses Gefühl, wenn, wie etwa in dem Film SEEBILDER AUS SWINEMÜNDE die Kamera relativ niedrig positioniert und der Wellengang stark ist. (Übrigens hat auch NANOOK OF THE NORTH [Nanook, der Eskimo; 1922; R: Robert Flaherty] diese Technik als Entree verwendet.) Nicht umsonst hat der Operateur dieses Films von 1913 Wert darauf gelegt,

eine Maßstabfigur in Form eines Bootsmannes stetig im Bild zu halten, um das Meer als verursachendes Bewegungsmoment (und nicht sein apparatives Unvermögen) herauszustellen.

1911, konstatierte die *Erste Internationale Film-Zeitung*, sah man in »landschaftlichen Bildern im Kino [...] immer und immer wieder Schiffe, Ballons, Flugmaschinen usw. vorübergleiten« [10]. Die Hauptakteure des frühen Reisefilms waren vor allem technischer Natur. Die rapide Innovation der Verkehrsmittel begründete zugleich die Entwicklung des Tourismus und der Kinoreisen. Wenngleich es wohl übertrieben sein dürfte, zwischen der europäischen Produktion von Reiseaufnahmen und dem touristisch genutzten Eisenbahnnetz ein Gleich-

heitszeichen zu setzen, so haben Reisefilme und Tourismus doch von Anfang an eine besondere Beziehung durch ihren gemeinsamen Bezugspunkt, den Ausbau der technischen Infrastruktur. »Im Zeitalter der Technik ist man bemüht, alles auf die bequemste und möglichst rascheste Weise zu erzielen. Auch die Touristen profitieren durch die Technik. Touren, die man früher kaum in Tagen und nur unter größten Mühen und Schwierigkeiten vollenden konnte, bewältigt man heute mühelos in wenigen Stunden.« [11] Der Reisefilm betrachtete sich in solchen Branchenankündigungen also als Teil des Tourismus, was erklärt, warum andere Fortbewegungsgründe wie Migration oder Forschungsexpedition nicht unter den Begriff Reise fielen. Der Reisefilm sah seine Rolle in der Zeugnenschaft des Fortschritts und gebrauchte gern die Symbole der Moderne, weil sie positiv besetzt schienen. 1908 erschien es noch unbedenklich, IM AUTOMOBIL ÜBER DIE ALPEN zu fahren und einen Aufzug aufs Wetterhorn im Film zu bewundern.

Aus der spezifischen Seherfahrung von Filmbildern, die während einer realen Kamerafahrt gedreht wurden und bei ihrer Projektion den Blick

Frühes Kino

mobilisieren, leitet sich die reklamewirksame Redeweise ab, Reisefilme seien ein Ersatz für die tatsächliche Anschauung: »Unser Film gestattet uns einen Einblick, um diejenigen Naturwunder zu schauen, die für gar so viele für immer und ewig fremd und verschlossen bleiben, denn nicht jedermann bietet sich die Gelegenheit, eine Tour in die Alpen zu unternehmen.« [12] Als Argument wurde häufig angeführt, wie kostengünstig ein Kinobesuch sei im Verhältnis zum Luxus des touristischen Reisens: »Wer nicht die Mittel hat, eine Reise von Bremen nach New York und von dort nach Genua zu machen, kann sich diesen großen Genuss auf billige Weise verschaffen, wenn er unsere Films kauft.« [13] Neben dem finanziellen Aspekt wurde gern auch der Komfort filmischen Reisens gegenüber dem wirklichen Leben herausgestrichen: »Die Annehmlichkeit einer Seefahrt ohne die Unannehmlichkeiten der Seekrankheiten« wurde 1907 für den Film ÜBER DEN ATLANTISCHEN OZEAN NACH NEW YORK versprochen [14].

Farbästhetik der frühen Jahre

Die Ära des Stummfilms und vor allem des Frühen Kinos wird fälschlicherweise mit einem Kinoprogramm in trister Schwarzweiß-Optik assoziiert. Das Reisesujet jedoch trat sehr farbenfroh und zudem bildtechnisch äußerst avanciert auf. »Reisebilder«, schrieb die *Erste Internationale Film-Zeitung* 1909, »kann man in der verschiedensten Weise aufnehmen, und es lassen sich immer neue und hübsche Arrangements ersinnen« [15]. Längst bevor *Le Film Esthétique Gaumont* sich 1910 fragte, warum es der Kinematografie nicht vergönnt sein sollte, durch Lichteffekte, Inspiration und Schönheit der Komposition anhaltende und künstlerische Genüsse auszulösen, wurde in der Fachpresse nachdrücklich betont, wie außergewöhnlich die fotografische Qualität sei. Mitunter ist allerdings nicht zu entscheiden, ob bei den als »photographische Leistung 1. Ranges« [16] angekündigten Filmen die Tatsache herausgestellt werden soll, dass man überhaupt Filmaufnahmen aus einer fernen Region wie etwa Syrien anzubieten hat, oder ob die ästhetische Wirkung der Bilder als solcher gemeint ist.

Schöne Fremde

Die Reisefilme des Frühen Kinos waren zwar kurze, dafür aber umso intensivere Schaustücke, denn sie wurden überwiegend in Farbfassungen angeboten. Landschaften und Naturschönheiten erschienen auf der Leinwand in einer impressiven und spezifischen Ästhetik, die in der späteren Filmgeschichte ihresgleichen sucht. Angewandt wurden zwei zentrale Methoden, die gern auch kombiniert wurden: die Kolorierung (von Hand oder mittels Schablone) und die Einfärbung. Im ersten Fall erhält man bunte Bilder, im zweiten monochrome. Kolorierung war gerade im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ein populäres Verfahren der Drucktechnik, das zur Entstehung zahlreicher so genannter Kunstverlage beitrug, während die monochrome Tönung ein spezifisch filmisches Instrument war, das den Schauwert des Kinos erhöhen und zugleich die beträchtlichen Herstellungskosten senken sollte. Handkolorierte Filme sind bis etwa 1904 gebräuchlich gewesen und leicht erkennbar am verfahrensbedingten Farbflimmern. Ein Kennzeichen der Tönung wiederum ist die deutliche Reduktion der Kontraste. Da das Schwarz erhalten bleibt, während die Weißanteile der Filmschicht im Farbbad mit eingefärbt werden, nehmen alle grauen Abstufungen einen unterschiedlichen Grad an Farbe an, womit der Kontrast gemindert wird und das Bild weicher wirkt.

Grundsätzlich wird man der ausgesuchten Farbästhetik nicht gerecht, wollte man sie an den Maßstäben eines naturalistischen Erscheinungsbildes messen. In dem Film *GENFER SEE* von 1913 würde man sicher blaues Wasser erwarten und kein kräftiges Orangerot. In *PARK UND GROSSE WASSER IN VERSAILLES* von 1904 sprühen die gewaltigen Fontänen in Gelb-Orange. Die Farbdramaturgie erfolgte nicht nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit, sondern nach dem Prinzip der dekorativen Abwechslung, So ändert der Film *IN DEN HERRLICHEN SCHWEIZER ALPEN* seine Virage jeweils mit der Einstellung: gelb die Bergtotale – grün die Almhütte mit Vater, Sohn und Ziegen – blau die Bergspitzen und der Talnebel – rot die Alpenblumen – gelb das Berghotel – grün die Kühe – sepia ein Kletterer auf der Suche nach Edelweiß – grün die Wolken – violett die Hirsche im Schnee – orange das Matterhorn – grün der Bergrücken. Die Farb-

gebung pro Einstellung unterstreicht den Charakter der statischen Ansicht als jeweils autonomes Bild. Die Reihung schafft ein spektakuläres Schauspiel, das die Augenlust stimulieren will, unabhängig von der Frage, ob diese Art der Präsentation realistisch anmutet oder nicht. Im Gegenteil hafet den Farbverfahren eine drastische Un-Natürlichkeit an, die ihren Sinn in der Prachtentfaltung und in der Freude am Visuellen entwickelt. Eine an sich banale Umgebung kann dadurch zu einem unvergleichlichen Schauwert aufgewertet und die Welt »malerisch« verschönert werden. Diese ideologische Bedeutung verhält sich durchaus analog zur touristischen Praxis, Sehenswürdigkeiten hervorzuheben, indem man Gebäude oder Wasserspiele zu bestimmten Zeiten illuminiert und damit einen so genannten Event schafft.

In ihrer Farbenpracht zeichneten die Reisefilme jenes enervierende Bild von Exotik nach, das den weltläufigen oberen Schichten aus der Orientalerei vertraut war. Und sie unterstrichen die Vorstellung von der Eleganz touristischen Reisens, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Privileg darstellte. Auch Farblichkeit galt seinerzeit als Gut, mit dem sich umgeben zu können Luxus bedeutete, denn Anilinfarben waren teuer und gerade in der großstädtischen Architektur selten vertreten, erst recht im Privathaushalt. Umso stärker muss die animierend kräftige Buntheit der Reisefilme gewirkt haben, umso empfänglicher dürfte das Publikum für das Stimmung erzeugende Stilmittel der Farbgebung gewesen sein. Nicht umsonst wurden in der Fachpresse Standardformulierungen gebraucht wie: »Zu dem gesamten Stimmungsbild [trägt] die außerordentlich schöne, abwechslungsreiche Zusammenstellung der Virage bei.« [17] Das frühe Kino nutzte die Aura der Schönheit durch Buntheit und den privilegierten Status der Farblichkeit auch in seinen Werbemitteln. So bot Raleigh & Robert 1907 für ihren getönten und kolorierten Film DIE VIKTORIA-FÄLLE MIT DEM REGENBOGEN als Reklamematerial eine zehnfarbige Chromolithografie in Plakatgröße an.

Ein auch heute noch überzeugendes, ästhetisch ansprechendes Beispiel dürfte der Film LAGO MAGGIORE aus dem Jahr 1913 sein, der seine aparte Wirkung einer Kombination aus ausgesucht schö-

nen, schwebend gleitenden Kamerafahrten auf dem Wasser und einer eleganten Farbtemperatur verdankt. Hier tritt deutlich zutage, dass die Schablonen-Kolorierung dem Bild seine Flächigkeit nimmt (die durch die monochrome Durchfärbung der Tönung betont wird) und die Formen der Objekte unterstreicht.

Verbale Ereignis-Dramaturgie

Reisebilder des Frühen Kinos setzten auf die visuelle Wirkung und konnten weitgehend nonverbal arbeiten. Was sie zu zeigen hatten, erschloss sich durch den Filmtitel, der die bereiste Region annoncierte. Sie zwangen jedenfalls nicht zu irgendeiner Art von sprachlicher Anstrengung oder überhaupt akustischer Artikulation. Eben deshalb ähnelt ihre grundlegende ästhetische Konzeption stark der fotografischen Abfolge in einem Album oder in einer Fotoschau. Im Lumière-Format und in den Kurzfilmen des Frühen Kinos sah man sich meist der Mühe enthoben, das Gefilmte zu erläutern. Sobald die Reisebilder länger wurden, fügte man Zwischentitel ein, doch Eloquenz war auch hier nicht gefragt, noch nicht einmal Sätze. Ein Ortsname reichte, um das nachfolgende Reisebild geografisch präzise oder im Ungefähren einzuordnen. Es dominierte die musikalische Untermalung, womit sich, *by the way*, eine ästhetische Parallele zum Road Movie zeigt, das stets pünktlich mit jeder Kamerafahrt die Musik einsetzen lässt.

Von der Methode der aufwändigen farb- und formästhetischen Anreicherung der einzelnen Bilder wie auch von der verbalen Enthaltsamkeit haben die Reisefilme seit den 1920er Jahren mehr und mehr Abstand genommen. Obwohl dem Beruf des Kino-Erzählers noch nicht der technische Garaus gemacht war, waren die meisten Reisefilme der Zwischenkriegszeit von sich aus redselig. Zumal die abendfüllenden Filme gaben sich, neben den so genannten Städte- und Verkehrsfilmern, ausgesprochen geschwätzig, in Form von Zwischentiteln. Das klassische Schema wurde aus der monotonen Abfolge Titel – Bild – Zwischentitel – Bild – Zwischentitel – Bild etc. gebildet.

Wer ein Anschauungsbeispiel für diese Standardtechnik sucht, wird mühelos in all jenen Fil-

men fündig, die bis heute als Klassiker des Reisefilms gelten. Ein legendäres Beispiel, das zahlreiche Remakes erfahren hat, wäre GRASS, A NATION'S BATTLE FOR LIFE (auch: THE EPIC OF A LOST TRIBE [Gras; 1925; R: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack]). Der Film ist schwarzweiß, stumm, hat mit 71 Minuten die so genannte Spielfilmlänge und zeigt den Zug der Bakhtiari von ihrer Winter- zur Sommerweide in Richtung Isfahan. Während einer Orientreise 1924 gedreht, kaufte ihn die amerikanische Filmgesellschaft Paramount am 29. Januar 1925 und brachte ihn noch im selben Jahr in den Verleih, wo er »zu einem der sensationellsten Erfolge des dokumentarischen Genres wurde« [18]. Der Film von Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack erzählt in nur teilweise spektakulären Aufnahmen vom Stamm der Bakhtiari in Südpersien; dramaturgisch dominant sind seine Zwischentitel, die mehr als die Hälfte [sic!] des Films ausmachen. Schwarze Tafeln mit weißer Schrift bilden das tragende Gerüst, zwischen das die dokumentarischen Filmaufnahmen gewissermaßen einsortiert wurden, und summieren sich zu einer für heutige Sehgewohnheiten schwer erträglichen Menge schriftlicher Kommentierung.

So ungewöhnlich, wie diese Methode heute wirken mag, ist sie jedoch nicht. Ersetzte man nämlich die Tafel durch einen Sprecher, die schriftliche also durch die mündliche Sprache, erschiene das Muster vertraut, weil in der Fernsehästhetik gang und gäbe. Unter dem Kriterium eines »filmischen« Darstellens, das sich auf die Möglichkeiten des visuellen Mediums verlässt, wirkt die Proportion zwischen kurzen Bildern und vielen Worten unbeholfen, wie eine offenkundige Notlösung. Die Zwischentitel sind es, die die Chronologie der Reise in eine schlüssige Erzählfolge verwandeln, und sie dokumentieren somit *ex negativo*, was die Autoren verpasst haben ins Bild zu setzen. *Mütter taumeln unter der Last ihrer Babywiegen, taumeln und stürzen* – aber nicht im Bild. Eine Texttafel beteuert: *Als wir schlafen gingen, waren wir umgeben von Zelten, doch als wir aufwachten* – war das Filmmotiv abgebaut. Ein Zwischentitel weist die Betrachter an, was sie sehen sollten: *Ein Mädchen mit einem lebenden Kalb auf dem Rücken kämpft sich Stunde um Stunde voran. Sie ist in der Bild-*

mitte zu sehen. Andere Zwischentitel kommentieren nach Art von Sprechblasen: *B-R-R-R!!! Dieses Wasser ist kalt!*, oder im dramatisierenden Reporterstakkato: *Tosende Wasser! Schreiende Menschen! Blökendes Vieh! Hilferufe der Ertrinkenden!* Gelegentlich gleichen die Zwischentitel geschwätigen Texttafeln, die vergessen haben, dass sie in einem Film mitspielen.

Seit der Text aus dem Off integraler Bestandteil des Films selbst geworden ist, hat er den Bildern die Funktion von so genannten Bilderteppichen zuweisen wollen. Fernsehponier Peter von Zahn, der in den 1950er Jahren für die Reportage-Reihe *Bilder aus der farbigen Welt* zwei Jahre lang mit seinem Kameramann Uwe Petersen durch Asien reiste, berichtet: »Wichtig war zunächst mal, was gesagt wurde. [...] Das ist ein großer und entscheidender Unterschied gegenüber den Kulturfilmen – wir haben sie abschätzig Ufa-Filme genannt. Den Regisseuren und Cuttern, die aus dem alten Filmschneidegeschäft kamen, musste diese Technik überhaupt erst beigebracht werden [...], einen Text als den wesentlichen Bestandteil des Films zu sehen und nicht die Bilder.« [19]

Globaler Blick und experimentelle Verwandlung

In Filmtiteln wie VON POL ZU POL oder DAL POLO ALL'EQUATORE (Vom Pol zum Äquator) hat die dramaturgisch extrem offene Form der Reise Universalformat angenommen. Hier bieten die geografischen Eckdaten noch nicht einmal konkrete physikalische Besonderheiten, die für das Auge sinnlich wahrnehmbar wären. Nord- und Südpol sind nichts als Schnittpunkte der Meridiane, gedachte Linien wie die Wendekreise. Diese Streckenführung macht gar keine inhaltlichen Auflagen, deutet noch nicht einmal Ausgrenzungen an – womit tatsächlich alles hineinpasst, was der Globus visuell zu bieten hat. Womit allerdings auch der Reisefilm gefährlich nah an den imperialistischen Gestus herankommt, weltumspannend und nach Belieben auf jede Art von Bildmotiv und visueller Information zugreifen zu können.

Ein interessantes Beispiel für diese Fiktion stammt aus Mailand. Unter dem italienischen Ori-

ginaltitel DAL POLO ALL'EQUATORE sind dort zwei Filmversionen entstanden, wie sie wohl unterschiedlicher kaum vorstellbar sind. Die erste Fassung geht auf das Ende der 1920er Jahre zurück und auf den gebürtigen Mailänder Luca Comerio, einen Pionier des italienischen Dokumentarfilms. Comerios Film beginnt mit einer für das Aktualitätenkino typischen Titelgestaltung, der grafischen Abbildung der Weltkugel. Mit dem Globus erhält das bunte Kaleidoskop der Bilder aus aller Welt eine formelle Ordnung; alle Einzelsegmente zwischen den Polen sind auf einen Blick »auf die Reihe« gebracht, scheinbar sinnvoll verkettet durch ihren Auftritt in demselben Filmprogramm, das mit dem Globus signalisiert wird. Die geografische Linie mündet letztlich in einen Kreis, der den Erdball umschreibt. Von außen, aus gleichsam extraterrestrischer Position besehen, zeigt sich die Weltkugel klein, überschaubar. Diese erhabene Position wirkt noch sachlich, wenn man sie mit dem werbewirksamen Logo des Berliner Reisereporters Colin Ross vergleicht, das einen allgewaltigen Überwarter zeigte, der über der Welt steht, als wäre sie sein possierliches Privatgelände. Ein Scheitern des Sinnverstehens, ein kritisches Hinterfragen oder Suchen nach Zusammenhängen ist mit der Titelgrafik nicht vorgesehen. Im Gegenteil wird zuversichtlich dem naiven Glauben signalisiert, dass das, was nach dem Globo-Logo folgt, die komplette Welt vom Pol zum Äquator sei.

Comerio brachte seinen Reisefilm in der Hoffnung heraus, am Institute Luce, dem italienischen Institut für den faschistischen Dokumentarfilm, arbeiten zu können. Mit seinem in der Standard-Dramaturgie verfassten Weltreisefilm wollte er Ende der 1920er Jahre anknüpfen an seine Erfolge vor und zu Beginn des Ersten Weltkriegs, als er sich als Pionier eines aktionsreichen Reisefilms einen Namen gemacht hatte, »dem bahnbrechende, atemberaubende Aufnahmen gelangen aus Eisenbahnen, Luftschiffen und Fesselballons« [20]. Bereitwillig war er zu Beginn des Jahrhunderts in die abgelegensten Gebiete gereist, um dem Kinopublikum Spektakuläres bieten zu können. Comerios privates Filmarchiv spiegelte seine thematischen Präferenzen wider: Reise-Expeditionen, archaische Lebensformen, Jagdszenen. Die Bilder, die Luca

Comerio zu einer Reiseroute um die Welt zusammengestellt hatte, wirken durch »Endsieg« und »Herrenmenschen« unverhohlen imperialistisch, als Stationen im Kontext eines selbstherrlichen faschistischen Programms.

Die zweite Fassung von DAL POLO ALL'EQUATORE läuft unter demselben Titel und mit derselben Titelgrafik. Sie stammt jedoch von Yervant Gianikian und Angela Ricci-Lucchi und entstand, mitproduziert vom ZDF, 1986. Die Autoren haben das Filmmaterial des Kameramanns und Filmproduzenten Comerio 1982 aufgekauft und zur Grundlage ihres gleichnamigen Films gemacht. Ihre Methode: »Wir reisen beim Katalogisieren, wir katalogisieren, indem wir quer durch Filme reisen, die wir ein zweites Mal herstellen.« [21] Im Zentrum ihrer Poetik steht die Suche nach Entdeckungen, nicht in der physischen Welt, sondern in der auf Film konservierten Welt der Reisebilder. Es sind fremde und von fremder Hand gemachte Weltbilder, Bilder, die ihnen entgegneten wie ihrem Urheber Comerio einst die exotische Welt. Geo-, Ethno- und Topografie werden somit in Kinematografie verwandelt. Reisebilder treten bei Gianikian und Ricci-Lucchi auf als visuelle Interpretation von Bildern, die einmal die Welt bedeutet haben. In der historischen und ideologischen Distanz sind es nur mehr Stücke der Erinnerung, fotografisch konservierte Fragmente der Fremde.

Um diesen historischen Status filmisch zu inszenieren, haben Ricci-Lucchi und Gianikian das stark angegriffene Filmmaterial mit zwei Kameras bearbeitet. Die erste im 35mm-Format filmte das Originalmaterial vertikal und wurde, der heiklen Perforation wegen, von Hand gekurbelt. Die zweite Kamera im 16mm-Format diente als kreatives Reproduktionsmittel, das unterschiedliche Winkel und Vergrößerungen aufnahm. Diese Methode der »analytischen Kamera« operiert kaderweise, verwandelt Totalen in Close-ups, filtert Details heraus, fokussiert Elemente vom Bildrand und bringt sie ins Vollformat, verlängert Sequenzen, verschiebt Schwarzabdeckungen. Dadurch wurde ein subjektiver Blick auf historisches Material der Reisebild-Epoche konstruiert, analog zur zentralen Aussage, dass all die Aufnahmen Comerios aus Asien und Afrika, von Polen, Eisbären und Elefan-



DAL POLO ALL'EQUATORE von Luca Comerio, einem der Pioniere des Dokumentarfilms

ten, auch nicht anders als mit subjektivem Blick entstanden sind.

Die Montage erfolgte abschnittsweise, nach thematischen Blöcken zu zehn Sequenzen. Jede dieser Sequenzen ist zwischen sieben und zehn Minuten lang. Der gesamte Film kommt ohne Kommentar aus. Um die Verwandlungsleistung von der Affirmation zur Kritik der eurozentrischen Weltsicht zu verstehen, die in diesem experimentellen Zugang liegt, soll kurz der Ablauf skizziert werden:

1. Euro-zentrisch. Entgegen dem Titel startet die Reiseroute nicht am Pol, sondern mitten in Europa. Der Film beginnt mit einer Zugfahrt in *slow motion*. Dieses Opening führt hin zum Thema und überbrückt die Kluft zwischen den Jahrzehnten, zwischen heute und damals. In Form eines Vorwärts-Travelings wird die Subjektive betont, die den Betrachter hineinziehen will in das Geschehen, eine Erinnerung an die notorisch subjektive Betrachtungsweise der Welt aus der Perspektive der eurozentrischen Werteskala.

2. *Die weiße Sphinx*. Eiswüste. Zum ersten Mal sieht man einen Menschen in diesem Film: einen Polarjäger. Seine Opfer, die Eisbären, sind in ovaler und runder Schablone ins Visier genommen – eine Reminiszenz an die ästhetischen Standards des frühen Reisefilms. Eine blau getönte Sequenz verweist auf die Tradition des Reisefilms, die legendären Arktis- und Antarktis-Expeditionsfilme.

3. In Georgien. Bilder des Operateurs Vitrotti an

der russisch-persischen Grenze 1911. Die Aufnahmen stammen aus einer Pathé-Produktion, womit deutlich wird, dass Nachrichten- und Reisebilder mediengeschichtlich verwoben sind, je nach Standpunkt.

4. *Die schwarze Sphinx der Missionare*. Schwarzafrika. Die Aufnahmen stellen die christlichen Missionierungspraktiken heraus. Religiöse Unterweisung: schwarze Kinder in blütenweißen Kleidchen, artig angetreten zum Schulunterricht, lernen, das Kreuzzeichen zu machen. Taufe und militärischer Drill. Die typische Ikonografie der Kolonialzeit. Die Missionare folgten dem italienischen Baron Franchetti, dem späteren Geheimagenten Mussolinis in Afrika. Luca Comerio begleitete ihn 1910 Richtung Uganda, wo er diese Sequenz aufnahm.

5. In Indien. Diese Sequenz vereint Aufnahmen verschiedener Provenienz; sie stammen zum Teil von den Firmen Gaumont und Pathé und zum Teil von italienischen Reisenden um 1911. Die Farbe, Pathé-color, von Hand in Schablonentechnik aufgetragen, fügt eine Note von Irrealität und Abstraktion ein. Wie eine aquarellierte, filmische Postkarte, die in den Westen geschickt werden soll. Die koloniale Kamera verhält sich zum Leben der Einheimischen wie eine moderne Überwachungskamera. Erbarmungslos registriert sie private Verrichtungen des Alltäglichen im öffentlichen Leben. Das Lokalkolorit repräsentieren Inder, die sich am Fluss reinigen, und Mädchen, die sich wechselseitig entlausen. Die Sequenz geht weiter mit der Gegen-

welt, einem Defilee der bewaffneten britischen Kolonialbeamten.

6. *Exotische Postkarten aus Indochina*. Die Aufnahmen, undatiert, wurden bei Pathé handkoloriert. Buddhistische Mönche kleiden sich an, trommeln, verteilen Reis.

7. *Exotische Postkarten aus den französischen Kolonien*. Tanger 1910. Das Footage stammt aus den weltumspannenden Reiseaktivitäten der französischen Filmfirma Pathé. Die »analytische Kamera« fixiert die Objekte des Exotismus: ein Zelt flattert im Wind, Burnusse, Reiter am Rande der Wüste; Krüppel, Zwerge, blinde Sänger.

8. Gondar, Ostafrika, 1910. Panorama der Schlossruinen von Gondar, der ehemaligen portugiesischen Kolonie. Es sieht aus wie eine Pappmaché-Kulisse mit Palmen. Im Hintergrund defiliert eine Parade vorbei aus Esel, Kamel, Zebra, Strauß und Kriegern. Die *Fantasia africana* gleicht einer Kriegsfantasia. Der Schuss eines Weißen gibt das Signal zum Beginn der Schlacht und treibt Mensch und Tier auseinander. Die Kamera schaut reglos zu. Porträts von Frauen, die Betel kauen.

9. »Die schwarze Sphinx« des Baron Franchetti. Diese Sequenz stammt aus Comerios Pol-Film und gehörte ursprünglich mit den Aufnahmen aus Teil vier zusammen. Luca Comerio war hier der Operateur. Comerio filmte den Baron Raimondo Franchetti in Äthiopien 1910 mit seiner Jagdbeute.

10. Der Erste Weltkrieg, 1918. Die Bilder, aufgenommen von Luca Comerio, zeigen Kampfhandlungen im Negativ. Schemenhaft sind Soldaten am Ufer des Isonzo und im Adamellogebirge zu erkennen. Die Aufnahmen am Berg werden unterbrochen durch den Tod eines Operateurs. Der chemische Nebel hat die Emulsion des Filmmaterials derart zersetzt, dass die Soldaten, die Menschen verschwinden und nur die Felsen bleiben. In einem Tal formiert sich eine Schafherde [sic!] zu dem Schriftzug *Viva il re* (Es lebe der König).

De-/Kontextualisierung

Mit den Sequenzen zwei, vier und neun gingen Gianikian und Ricci-Lucchi bildinhaltlich auf ihre Vorlage zurück. Comerio hatte seine Version in vier Kapitel unterteilt: *Der ewige Kampf – Im Reich*

der Weißen Sphinx – Im Reich der Schwarzen Sphinx – Der Sieg des Menschen. Diese Bezeichnungen sind in seinem Film als wörtliche Zwischentitel zu lesen. Sie zeigen zum Teil schon den ideologischen Ballast an, den viele historische Reisefilme im Allgemeinen und Comerios weltumspannender Film im Besonderen transportierten. Während in Comerios Version zehn der insgesamt 57 Minuten Film aus Zwischentiteln bestehen, formuliert vom italienischen Dichter Gabriele d'Annunzio, der »ruhmreichen Fahnen«, der »Blume deiner Rasse«, »ewiger Jugend« und der »gestählten Gestalt« das Wort redete, eine krasse Parteilichkeit für den Faschismus, haben Angela Ricci-Lucchi und Yervant Gianikian auf die propagandistische Textmenge mit einer Art offensivem Verstummen reagiert. Damit die Filmbilder nicht vom ideologischen Ballast erdrückt werden, haben sie sich entschieden, die für den Reisefilm der Stummfilmzeit typische Organisation der Bilder, die durch den Kommentartext der Zwischentitel gelenkt werden, in diesem Fall ganz auf den »Müllhaufen der Geschichte« zu werfen. Durch die radikale Eliminierung der Zwischentitel bekommt der Rückgriff auf die filmgeschichtlichen *ready-mades* den Charakter eines Experiments, eines Versuchs, die tiefen Wunden der Epoche in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit historischen Archivbildern neu zu interpretieren. Dabei galt es allerdings der Tatsache Rechnung zu tragen, dass auch das non-verbale Ausgangsmaterial ideologisch befrachtet und in einem moralisch fragwürdigen Kontext befangen ist.

Durch die Bildauswahl von Gianikian und Ricci-Lucchi wird die koloniale Ikonografie, durchaus gewollt, intensiviert: die Missionare in ihren grell weißen Kleidern, die Europäer mit ihrem unvermeidlichen Tropenhelm, überhaupt die Kleidung als Zeichen der zugereisten Herrschaften gegenüber den minderbemittelten, wenn nicht nackten Eingeborenen. Es ist der parteiliche Blick der Kolonialisten selbst, der aus all den Bildern von Jagdszenen, Missionierungen und Militärparaden spricht, denn der Fokus liegt eindeutig auf einer Welt, die vom Polarbär bis zum Äquatorialafrikaner einzig für die Interessen der Kolonialherrschaften vorhanden zu sein scheint.

»Exotisch« wäre früher das passende Attribut für Comerios Reisebilder gewesen. Doch das prikelnde Gemisch aus Faszination und Ablehnung, das in dem Wort Exotik mitschwingt, hat keine Entsprechung mehr im Abgebildeten. Dass diesem visuellen Repertoire einmal ein unerhörter Sensationseffekt auf die westlichen Kinobesucher zugeschrieben wurde, versteht sich nicht mehr von selbst, wie auch die Choreografie der Masse dem heutigen Verständnis vom Reisebild widerspricht. Fremd, befremdlich, exotisch wirkt heute allenfalls noch das Bild auf der Leinwand oder dem Fernsehschirm, aber die Welt, die es einst technisch akkurat reproduziert hat, ist längst verschwundene Realität. Das Bild hat keine Referenzpunkte in der Welt mehr. Man denkt nicht an Afrika, wenn man Bilder von paramilitärischen Formationen schwarzer Schulkinder in adretten weißen Kleidchen sieht. Man denkt an Kino, an die visuellen Artefakte der modernen Medien. Und daran, wie weit deren Bilder von der Realität entfernt sein können. Diese Entfremdung des dokumentarischen Bildes vom wirklichen Leben – und damit auch die Darstellung, wie die historischen Schrecken und das kollektive Erinnerungsvermögen allmählich verblasen – korrespondiert mit der chemisch erzeugten Amnesie des Trägermaterials. Yervant Gianikian und Angela Ricci-Lucchi haben sozusagen die durch das Cellulosenitrat verursachten Deformationen kreativ angewandt, verleiht doch der optische Schimmel dem Film die Patina entrückter Ferne. Sichtlich geschädigt und physisch verbraucht, machen gerade diese unverlangten medientechnologischen Gratigaben den Charakter des Werkes aus. Die Materialität des Bildträgers – ein Bewusstsein, das Filme für gewöhnlich vergessen zu machen bemüht sind – ist hier in jedem Bild gegenwärtig, wobei das allmähliche Verschwinden der visuellen Information umso deutlicher zu sehen ist, je weiter das Ende (des Films als Werk) naht. Gianikian und Ricci-Lucchi haben die Reisebilder Comerios einem intensiven Bearbeitungsprozess unterworfen, wodurch DAL POLO ALL'EQUATORE von einem agitatorisch gemeinten Dokumentarfilm in eine freie ästhetische Komposition umgestaltet wurde. Die Realitätspartikel von einst haben keinen zweifelsfrei loka-

lisierbaren Dokumentcharakter mehr, sondern stehen in einem völlig neuen Kontext und lesen sich nun wie vage Traumbilder. Ratlos sucht der Betrachter nach Indizien der Einordnung, des einfachen Verstehens, und findet immerzu nur Bilder. Welches Volk, welches Land, welches Fest und welcher Krieg? Beharrlich schweigt der Film. Diese Ästhetik der Ansicht irritiert und macht doch gerade das Ausmaß deutlich, wie sehr wir es gewohnt sind, Orientierungshilfen aus dem Off zu beziehen und Lektürearweisungen zu folgen.

Stilmittel der Entfremdung

Die *Entfremdung* des filmischen Bildes vom Bewusstsein seiner Rezipienten wird visualisiert durch eine ausgefeilte Stilistik der *Verfremdung*. 327.600 Fotogramme haben die beiden Mailänder mit handwerklicher Akribie bearbeitet, bestehende Reihenfolgen zersetzt und neu zusammengesetzt zu einem poetischen Film. Das Instrumentarium dieser Umdeutung umfasst, neben der nonverbalen Akustik und der analytischen Kamera, drei Stilmittel: 1. Andante. Die Wahrnehmung, dass die Zeit der Kolonialherrschaft und ihrer Exotika historisch längst überholt ist, übersetzen die beiden Filmemacher in lange und gedehnte Einstellungen. Selten greifen sie zum Zeitraffer, ihr Hauptinstrument heißt Zeitlupe. Indem sie das Tempo beträchtlich reduzieren, fast so, als lernten die Bilder unter den Augen des Zuschauers ein zweites Mal laufen, wächst spürbar das Gefühl von Distanz und schemenhaftem Sehen. Um die Anormalität zu betonen (technisch: den Verfall des Bildträgers; ideologisch: Comerios Exotikbegriff), gibt es keine Normalzeit bei Gianikian/Ricci-Lucchi. Ihr 16mm-Film ist mit 96 Minuten in der Fernseh- bzw. 101 Minuten in der Kinofassung nicht nur erheblich länger (Comerios 35mm-Film hatte rund 57 Minuten Laufzeit), sondern kennt auch keine einzige Einstellung in Echtzeit. Mit diesem operativen Eingriff wird den Reisebildern ihre Fähigkeit zur lebensechten Reproduktion ein Stück weit genommen. Das Dokumentarbild wird zum Artefakt. Bisweilen schwer wie ein Albtraum lastet dieses gedehnte Zeitmaß auf der Schaulust. Alle grausamen Szenen sind erkennbar in der Zeit manipuliert,



CARTES POSTALES VIDEO: Zwischen 1984 und 1985 schufen Robert Cahen und Alain Longuet ...

drei- bis zum Teil zwölfmal verlangsamt, wodurch der Akt des Quälens und Tötens eindringlich beobachtbar wird. Nur Militärparaden defilieren im Zeitraffer, um die rasante Wiederkehr des immergleichen Rituals spürbar zu machen.

2. Kunstfarben. *DAL POLO ALL'EQUATORE* ist in beiden Fassungen farbig, überwiegend sequenzweise viragiert. Die Filmtönungen ähneln der kartografischen Darstellung von Klimazonen: blau für die Polargebiete, gelb für wärmere Regionen, rot für die Tropen. Gianikian und Ricci-Lucchi haben das Monochrome als Stilprinzip übernommen, gerade weil es sich bei der Virage um eine historische Technik handelt, die Dokumentarismus mit artifiziellem Charakter kombiniert hat, der also ein Abrücken von der Realität inhärent war. Durch die Eliminierung der Zwischentitel müssten die unter-

schiedlich getönten Sequenzen hart aneinander stoßen, doch ihre Version wirkt optisch fließender, weil die Farbtintensität der einzelnen Sequenzen bei längerer Laufzeit vermindert wurde, was den Effekt der optischen Schweben verstärkt. Diese Leichtigkeit der Farbe wirkt zusammen mit der Zeitlupe wie ein Traumbild, das sich jederzeit verwandeln und in der Stimmung umschlagen könnte, vom naiven Zuschauen in grausame Handlung. Eine subtile Bedrohung des fragilen ästhetischen Gewebes schwebt so von Anfang an mit.

3. Geräuschlos. Korrespondierend zur Verfremdung von Normalzeit und authentischer Farbproduktion haben Yervant Gianikian und Angela Ricci-Lucchi die Tonspur behandelt. Die Kategorie natürlicher Töne gibt es bei ihnen ebenso wenig wie Geräusche und Stimmen. Zum gesamten Film

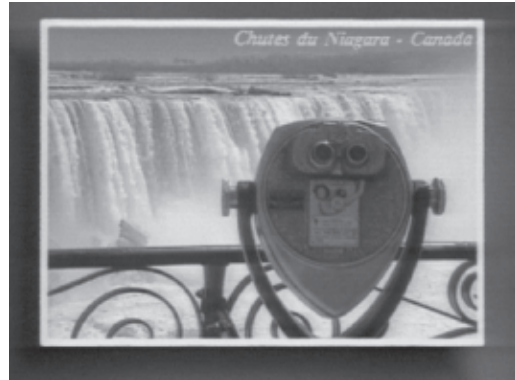
Frühes Kino

ist ein Soundtrack angelegt, der eigens von den beiden kalifornischen Komponisten Keith Ullrich und Charles Anderson komponiert wurde: eine gleichförmige, minimalistische Musik, gewollt synthetisch instrumentiert. Sanft und bedächtig haucht der monotone Klang dem optischen Andante Leben ein. Der langsame Atem der elektronischen Akustik, deren Klangfolgen sequenzweise wechseln, wodurch die zehn verschiedenen Reiseziele beziehungsweise Themenblöcke erkennbar werden, und die optische Stille der Slow Motion kontrastieren krass mit dem bildinhaltlichen Lärm und Waffengeschrei der kolonialistischen, nationalistischen Gesellschaft. Der optische Fluss, die wiegende Trance monochromer Bilder und monotoner Tonserien, all diese Stilmittel bringen an dem dokumentarischen Material Comerios Zeichen der Verfremdung an. Mit der Zeit bildet sich so die paradoxe Wahrnehmung heraus, dass selbst die Schrecken des Eises und der Kriege zum Phänomen der Reise dazugehören scheinen, eingehüllt in eine ästhetische Form, die nicht anders als schön bezeichnet werden kann. Verführerisch schön, aber vielleicht auch verführend im ästhetizistisch bedrohlichen Unterton des Wortes.

CARTES POSTALES VIDEO

Eine zweite Art, auf die Ästhetik des Frühen Kinos zu reagieren, stellen die CARTES POSTALES VIDEO dar, die Robert Cahen mit Alain Longuet und Stéphane Huter geschaffen hat. Zwischen 1984 und 1986 haben sie eine Sammlung von 450 videografischen Postkarten angelegt, gedreht an den klassischen Stationen des Tourismus: Rom, Algier, Paris, New York, London, Ägypten, Island, die Cote d'Azur, die Normandie etc., und ausgestrahlt von vielen internationalen Fernsehstationen. Die Videos sind jeweils etwa 25 Sekunden lang. Allein die Menge dieser Kurzfilme illustriert auf elektronische Art einen Habitus, der stets mit visuellen Reisebildern verknüpft war: die Idee des Sammelns. Haptisch sinnfällig geworden ist diese Idee in der Einrichtung von Sammelalben, in die man früher Fotografien oder Ansichtskarten einzustecken pflegte. Die Art der Betrachtung des Gesamten greifen die Filme von Cahen, Longuet und

Schöne Fremde



... 450 videografische Postkarten

Huter durch die Abfolge während der Präsentation auf. Nach und nach »blättert« sich ihre Sammlung ab in einem kontemplativen, aber stringenten Rhythmus, der Raum gibt für Tagträume und die Suggestion, qua Bildfolge einer Reise um die Welt gefolgt zu sein.

Nicht ganz formatfüllend heben sich die jeweiligen Bilder vom grauem Hintergrund durch einen Schatten ab, der gegenständliche Tiefe suggeriert. Als »Postkarten« sind diese elektronischen Miniaturen am Layout erkennbar: Ein kleiner weißer Rand rahmt ein rechteckiges Farbbild ein, das am Bildrand mit weißer Schrift »bedruckt« ist. *Le St. Laurent – Québec, Camargue – Flamant Rose, Island, Nice* etc. Die filmischen Miniaturen spielen auf leichte, selbstvergessene Art gegen das medien-spezifische Vorurteil an, das der Fotografie die

Statik und dem Film die Bewegung als Grundeigenschaft zuweisen will.

Die CARTES POSTALES VIDEO sind das bekannteste Werk des französischen Videokünstlers Robert Cahen. Sie beginnen jeweils mit einem Effekt, der einem Bild aus einer Polaroid-Fotokamera ähnelt: Nach und nach entwickeln sich aus einer weißen Fläche Farbe und Kontur, es entsteht, genau wie bei der fotochemischen Sofortbildtechnik, ein Abbild. Dieser Prozess basiert bei Cahen natürlich nicht auf einem chemischen, sondern elektronischen Prozess. Der Effekt liegt in der Wahrnehmbarkeit des Mediums, denn die Zuschauer werden zu Zeugen eines Vorgangs, einer »filmischen Entwicklung«, deren Ergebnis paradoxerweise ein Standbild ist, das von einer naturalistisch abgefilmten Ansichtskarte visuell nicht zu unterscheiden ist.

Mit Bedacht hat Cahen den Titel *Videopostkarten* gewählt und die Kurzfilme damit in die Tradition der populären Reisemedien der Jahrhundertwende gestellt. Gleichzeitig nehmen sie die in der Filmwissenschaft gängige Vorstellung, der Begriff »Postkarten-Ästhetik« sei eine diskreditierende Formel, ins Visier. Sie erbringen den audiovisuellen Beweis, dass sich Film auch in Form einzelner Bilder konzipieren lässt, als eigenständige visuelle Miniaturen, die jede für sich die Aufmerksamkeit des Betrachters fordern. Im Zentrum der Konzeption Cahens steht der Verweis auf die Ansichtskarten, die mit der Geschichte des Tourismus unmittelbar verknüpft sind und die Welt stereotyp, als Klischee (allein diese Begriffe verweisen schon auf das Printmedium) repräsentieren. Und so zeigen die CARTES POSTALES VIDEO: eine saftig grüne Palme vor blauem Wasser: *Nice*. Ein paar bunte Fischerboote am Strand vor verwinkelten Häusern mit roten Dächern: eine Karte aus *Sanary*. Einen menschenleeren Innenhof, holpriges Pflaster, blauer Himmel: *Marseille – La Vieille Charité*. Überhaupt zählt der strahlend blaue Himmel ja zu den Grundausrüstungen touristischer Ästhetik. Notorisch ist es die Schönwetterlage, die das Glück des Reisenden meteorologisch bezeugen soll. Die Motive der hoffnungslos antimodern orientierten Wunschweltästhetik werden kommentiert durch Augenblicke sichtbarer Bewegung. In

Cahens Videofilmen kommt jedoch immer eine bedeutende akustische Ebene hinzu. Solange sein Film Ansichtskarte zu sein scheint, gibt es kein Audio. Dann aber übernimmt die akustische Ebene die Regie; der Ton (Musik, Geräusch oder Stimme) gibt die Initialzündung, die das Bild entfesselt und befreit – aus seinem Standbildcharakter, aber auch aus seiner stereotypen Rezeption. Im konventionell filmischen Ablauf (der nur wenige Sekunden dauert) wird die Konvention der Sehgewohnheit gesprengt. Augenzinkernd lassen die Videopostkarten die populäre Magie des Mediums aufleben. Die langweilige Welt der Sehenswürdigkeiten, die einmalig und in ihren postalisch verschickten Konterfeis doch so austauschbar wirken, wird bei Cahen aufmüpfig für die Dauer der Video-Bewegung. Nur scheinbar setzen die gefilmten Objekte fort, was sie als Fotografierte erwarten lassen. In Wahrheit werden sie aus dem Off dirigiert. Die Bilder »gehörchen« dem Künstler, der sich auf diese Art das entwertete Medium der Ansichtskarte wieder aneignet.

Da wäre das Beispiel *Buckingham Palace, London*: Die berühmte Palastgarde wird aus dem eingefrorenen Augenblick erlöst und marschiert weiter, nachdem ein dreifaches Drehgeräusch, so als ob eine alte Spieluhr aufgezogen würde, zu hören war. Statt britisch-militärischer hört man eine volkstümlich-südländische Marschmusik. Da wäre das Beispiel *Horse Guard, London*: Der legendäre, zur stoischen Ignoranz seiner Umgebung verpflichtete Soldat der britischen Palastwache bleibt unbewegt, während sein Pferd die Ohren bewegt: auf Kommando, ein Schnalzen aus dem Off. Oder da wäre das Beispiel *Chutes du Niagara – Canada*: der im Westen berühmteste Wasserfall bei strahlend blauem Himmel. Im Vordergrund ein Geländer und ein zweiäugiges Münzfernglas. Mit dem Tosen des Wasserfalls und kurzen, kecken Synthesizertönen dreht sich der Apparat um 180 Grad und wirkt mit einem Mal wie ein Gesicht, das sich dem Betrachter zuwendet. Das Motiv eines optischen Instrumentes, das sich selbstständig macht und sich vom Betrachteten (worin eine Gemeinsamkeit von Kamera- und Zuschauerblick enthalten ist) weg und auf den Betrachter zubewegt, hat schon Dziga Vertov in seinem dokumentarisch-

Frühes Kino

experimentellen Klassiker TSCELOWEK S KINO-APPARATOM (Der Mann mit der Kamera; 1929) verwendet. Die CARTES POSTALES VIDEO greifen das Motiv jedoch spielerischer auf, fragender, ironischer. Alle Postkartenvideos enden, ebenso abrupt wie sie zu Film wurden, in eingefrorener Bewegung, ein so genannter *freeze*-Effekt. Das Fotografische wird hier zu einem ästhetischen Signal medialer Differenz, denn das visuelle Kontinuum wird aus vollem filmischen Lauf heraus angehalten und erstarrt zum Standbild. Damit ein Standbild als *freeze* erkennbar ist, muss das Bild erkennbar bewegte Motive darstellen, die ihre Position im Bildraum deutlich verändern. Auch das demonstriert Cahen mit einer Karte: *Le St. Laurent – Québec*. Im Vordergrund der St.-Lorenz-Strom, im Mittelgrund ein Dorfrelic mit Kirchturm und darüber wolkenloser Himmel; Foto und Film sind in dieser Totalen nicht signifikant unterscheidbar. Erst die folgende Sequenz macht die mediale Differenz deutlich sichtbar. Man sieht einen Schwarm Vögel anfliegen, die den leeren Himmel füllen. Sie erstarren mitten in der Luft, nachdem ein lauter Gewehrschuss – eine Anspielung auf die fotografische Flinte von Jules Marey – gefallen ist. Aus dem Videofilm scheint wieder ein Foto geworden zu sein.

Der neue Reisefilm

Den beiden hier vorgestellten Beispielen aus der jüngeren Geschichte des Reisefilms ist gemein, dass sie sich auf kreative, experimentelle Weise mit dem Thema Reise und deren medial repräsentierter Ikonografie auseinandersetzen. Ihre Zielscheibe stellt allerdings eine verblichene Kontur der Reisemedien dar, denn deren propagandistische Effekte spielen heutzutage nur noch indirekt eine Rolle in der modernen bürgerlichen Tourisuskultur. In einer Zeit, in der man am Athener Flughafen die Ansichtskarten sämtlicher griechischer Inseln kaufen kann, wenn man sie sich nicht gleich vom Internet herunterlädt, schlägt sich der »kulturelle Einheitsbrei« [22] der Globalisierung auch auf die medialen Reiseangebote deutlich nieder. Das wohl bekannteste Statement, mit dem das Reisen als westlicher Mythos verbucht wurde,

Schöne Fremde

stammt von dem Ethnologen Claude Lévi-Strauss, der 1955 schrieb: »Nie wieder werden uns die Reisen, Zaubertagen voll traumhafter Versprechen, ihre Schätze unberührt enthüllen. Eine wuchernde, überreizte Zivilisation stört für immer die Stille der Meere. Eine Gärung von zweifelhaftem Geruch verdirbt die Düfte der Tropen und die Frische der Lebewesen, tötet unsere Wünsche und verurteilt uns dazu, halb verfaulte Erinnerungen zu sammeln. – Heute, da die polynesischen Inseln in Beton ersticken und sich in schwerfällige, in den Meeren des Südens verankerte Flugbasen verwandeln, da ganz Asien das Gesicht eines verfluchten Elendsgebiets annimmt, Afrika von Barackenvierteln zerfressen wird, Passagier- und Militärflugzeuge die Reinheit des amerikanischen oder melanesischen Urwalds beflecken, noch bevor sie seine Jungfräulichkeit zu zerstören vermögen – was kann die angebliche Flucht einer Reise da anderes bedeuten, als uns mit den unglücklichsten Formen unserer historischen Existenz zu konfrontieren? [...] Was uns die Reisen in erster Linie zeigen, ist der Schmutz, mit dem wir das Antlitz der Menschheit besudelt haben. – Und so verstehe ich die Leidenschaft für Reiseberichte, ihre Verücktheit und ihren Betrug. Sie geben uns die Illusion von etwas, das nicht mehr existiert und doch existieren müsste, damit wir der erdrückenden Gewissheit entrinnen, dass 20.000 Jahre Geschichte verspielt sind.« [23]

Auch wenn Lévi-Strauss mit der »westlichen Kultur« ein zweifelhaftes Kollektivsubjekt erfunden hat, um die drastischen Veränderungen auf dem Globus zu erklären, so hat er doch deutlich die Funktion von Reisemedien benannt, wider besseres Wissen am romantischen Ideal festzuhalten. Reisefilme, die sich ernsthaft mit dem Aussehen der Welt befassen und nicht im Mythos des Genres versinken wollen, haben von daher logischerweise einen kritischen Ansatz. Von Filmen wie GRASS oder, um ein modernes Beispiel zu nennen, BARAKA (1992) von Ron Fricke, die unverdrossen »Düfte der Tropen« imaginieren, heben sich jene ab, die auch die Kehrseiten des politökonomischen Globalisierungsgetriebes zur Kenntnis bringen. UNSERE AFRIKAREISE (1966) von Peter Kubelka, AMSTERDAM GLOBAL VILLAGE (1997) von Johan

van der Keuken oder die Reisefilme Ulrike Ottingers zeigen diese Wende deutlich an: den Umschwung vom unbeschwerten Reisefilm in Entdeckerfunktion hin zu einem kritischen Blick auf die Welt unter den Auswirkungen der Globalisierung. Die ästhetische Konzeption all der genannten Filme ist höchst unterschiedlich, mal reine Montagesprache, mal sorgfältige Kamerabeobachtung, doch allen ist gemein, dass sie den landläufigen Akt der Filmbetrachtung mit stilistischen Mitteln unterlaufen. Sie offerieren weder behagliches Zurücklehnen noch kommentartechnische Lektürearweisungen. Sie sind keine auktorialen Bildbesitzer. Kurzum: Gerade dass sie als wenig eingängig empfunden werden, macht ihre Qualität aus. Denn wie anders ließe sich in Zeiten des Massentourismus und der Globalisierung die Welt zeigen, wenn nicht durch eine sperrige Ästhetik, weit davon entfernt, Fremde mit Schönheit gleichzusetzen?

Anmerkungen

- 1 Vgl. Jens Jäger: *Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung*. Tübingen 2000.
- 2 Vgl. Gisele Freund: *Photographie und bürgerliche Gesellschaft*. München 1968.
- 3 DIE REISE NACH KAFIRISTAN (2001; R: Fosco und Donatello Dubini). Die DVD-Edition enthält u.a. den Dokumentarfilm *NOMADES AFGHANS* (1939; R: Ella Maillart; 1. Teil: Schwarzweiß, 57 Min.; 2. Teil: Farbe, 38 Min.; mit einem nachträglichen Originalkommentar von Ella Maillart).
- 4 Der Kinematograph Nr. 50, 11.12.1907. Filmografische Details der im Folgenden genannten Filme aus der Frühzeit finden sich in: Annette Deeken: *Geschichte und Ästhetik des Reisefilms*. In: Uli Jung / Martin Loiperdinger: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1: Kaiserreich (1895-1918). Stuttgart 2005, S. 299-323.
- 5 Der Kinematograph Nr. 50, 11.12.1907.
- 6 Der Film befindet sich auf der DVD: Thierry Fremaux (Hg.): *THE LUMIÈRE BROTHERS' FIRST FILMS*. Lumière Brothers' Association and the Archives du Film du Centre National de la Cinématographie 1996.
- 7 Der Kinematograph Nr. 36, 4.9.1907.
- 8 Roland Cosandey: *Welcome Joyce!* Film um 1910. (Kintop Schriften 1). Frankfurt/Main, Basel 1993, S. 68.
- 9 Annette Deeken: *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*. Remscheid 2004, S. 149.
- 10 Erste Internationale Film-Zeitung Nr. 16, 22.4.1911.
- 11 Erste Internationale Film-Zeitung Nr. 22, 2.6.1910.
- 12 Der Kinematograph Nr. 327, 2.4.1913.
- 13 Der Kinematograph Nr. 146, 13.10.1909.
- 14 Der Kinematograph Nr. 9, 3.3.1907.
- 15 Erste Internationale Film-Zeitung Nr. 16, 22.4.1911.
- 16 Der Kinematograph Nr. 199, 19.10.1910.
- 17 Der Kinematograph Nr. 319, 5.2.1913.
- 18 Werner Petermann: *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*. München 1984, S. 34. Vgl. auch den Aufsatz von Irmbert Schenk in diesem Band.
- 19 Peter Zimmermann: *Beruf Reporter. Ein Interview mit Peter von Zahn*. In: Heinz-B. Heller / Peter Zimmermann (Hg.): *Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren*. Konstanz 1995, S. 127-140, hier S. 130.
- 20 Richard Verheul: *Aspecten van het documentaire film*. Bd. 4. Nijmegen 1995, S. 1248.
- 21 Yervant Giankian / Angela Ricci-Lucchi im Programmheft zur Retrospektive ihrer Filme. *Galerien nationale du Jeu de Paume*. Paris 3. – 28. Mai 1995.
- 22 Karl-Heinz Kohl: *Die andere Seite der Globalisierung*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.11.2000.
- 23 Claude Lévi-Strauss: *Traurige Tropen*. Frankfurt/Main 1991 (Übersetzung: Eva Moldenhauer), S. 31.