

Dokumentarfilm und Regie – ein Widerspruch?

von Christian Iseli



1 Die «Nouvelle Vague des Dokumentarfilms»

Vor noch nicht allzu langer Zeit war im deutschsprachigen Raum der Begriff «Regisseur» oder «Regisseurin» im Bereich Dokumentarfilm etwas heikel. Seine Anwendung schien Manipulation und Verfälschung zu konnotieren. Für den Abspann unserer Filme bevorzugten wir deshalb «Realisation» anstelle von «Regie». Und noch beliebter war die Vermeidung des Begriffs mit der Formulierung «ein Film von ...».

Der Berufsverband «Filmregie und Drehbuch Schweiz FDS» feiert dieser Tage sein 50. Jubiläum. Sein Name ist allerdings viel jünger. Bis Ende der neunziger Jahre hiess er nämlich «Verband Schweizerischer FilmgestalterInnen VSFG». Diese ursprüngliche Namensgebung war im politisierten Umfeld der sechziger Jahre entstanden, als es explizit darum ging, den Film neu zu erfinden. Und dies schlug sich auch im Gebrauch der Sprache nieder.

Als dann in den Vorstandssitzungen des VSFG in den neunziger Jahren über einen neuen, moderneren Verbandsnamen diskutiert wurde, tat sich die ältere Generation der Dokumentarfilmschaffenden, die im Verband ein grosses Gewicht hatte, mit dem Begriff «Regie» sehr schwer. Lange blieben deshalb Alternativvorschläge mit der Bezeichnung «FilmemacherInnen» im Gespräch. Schliesslich einigte sich eine Mehrheit 1998 auf den neuen Namen.

Die Debatte von damals weist auf einen Paradigmenwechsel im Verständnis von Dokumentarfilm hin, den ich hier kurz skizzieren möchte.

Ich beginne mit einem Zitat aus einem Leitartikel des «DOX Documentary Film Magazine» aus dem Jahre 1995. Der Autor ist John Marshall, damals Leiter des europäischen Media-Programms «Documentary», das später eingestellt wurde, glaubte, eine «New Wave», eine «Nouvelle Vague» des Dokumentarfilms erkannt zu haben: *«Europe's documentary «New Wave» is represented by films closer to the «documentaire de création» than to «observation». They are actively, self-consciously, authored works which tell a story, which invent and re-invent tales based in reality or memory. They employ all the artifice of dramatic construction with barely a blush and perhaps, in that respect, they are closer to an essence of truthfulness than a literal description of it.»*¹

1 John Marshall: «Surf's Up – Europe's Documentary New Wave» in: DOX Documentary Film Magazine 1995 #6

Als Merkmale der <New Wave> werden genannt:

- der Gestaltungswille (⟨documentaire de création⟩ vs. ⟨observation⟩)
- der Autorenstandpunkt (self-consciously, authored works)
- die Betonung des Erzählens (invent and re-invent tales)
- die dramaturgische Struktur (artifice of dramatic construction)

Rückblickend gesehen hat die von Marshall heraufbeschworene <Nouvelle Vague> des Dokumentarfilms ihren Platz in der Filmgeschichte nicht (oder vielleicht: noch nicht) gefunden. Das Zitat zeigt jedoch auf, dass sich Mitte der Neunziger Jahre das Bewusstsein einer Veränderung abzeichnete.

Tatsächlich waren ab Ende der achtziger Jahre neue Ausdrucksweisen zu beobachten, drei Beispiele:

- 1988 bewies Michael Moore mit ROGER AND ME einen freieren Umgang mit der Wirklichkeit. Mit seiner Person als Hauptfigur auf der Suche nach einem Interviewtermin mit General Motors CEO Roger Smith räumte er der dramatischen Struktur Priorität über chronologische Abfolgen ein. Zwar waren die meisten filmischen Elemente, die er verwendete, nicht neu, doch Moore schaffte mit seinem selbstdarstellerischen Antriebsmotor einen speziellen Genre-Mix, der viel Unterhaltungswert – und grossen Erfolg an den Kinokassen – generierte.
- Im selben Zeitraum legte Errol Morris mit THE THIN BLUE LINE einen stilbestimmenden Film vor. Der Film über ein Tötungsdelikt an einem Polizisten beruht hauptsächlich auf Interviews und Reenactments. Mit deren Hilfe werden verschiedene Varianten der Mordnacht durchgespielt. Die stilisierte Form der Bilder, die dramatische Struktur und die hypnotische Musik von Philip Glas lösten in verschiedener Hinsicht die Grenzen zum Spielfilm auf.
- In Österreich legte Ulrich Seidl mit Filmen wie GOOD NEWS, MIT VERLUST IST ZU RECHNEN oder DIE LETZTEN MÄNNER einen Umgang mit der Wirklichkeit an den Tag, der zunächst viele traditionell ausgerichtete Dokumentarfilmzuschauer/innen und auch -macher/innen verstörte und gar erzürnte. Seine hochgradig gestalteten Bilder und vor allem die inszenierten Situationen erweiterten die Grenzen dessen, was bisher als dokumentarisch definiert worden war.

Auch wenn die Machart der dokumentarischen Filme ab Ende der achtziger Jahre als ausgeprägt heterogen zu bezeichnen ist und die Vielfalt durch das Aufkommen kleiner digitaler Kameras sogar noch entschieden zunahm, waren dennoch neue Tendenzen zu erkennen:

- zunehmend freier, spielerischer und unterhaltsamer Umgang mit der Wirklichkeit
- zunehmende Gewichtung dramatischer Strukturen (Anlehnung an Spielfilm-Dramaturgie)
- Zunahme von inszenierten und gespielten Elementen
- Zunahme von Sound Design und Musik
- zunehmende Gewichtung der Bild-Ästhetik (dies als Gegenbewegung zur weit verbreiteten Amateur-Qualität der digitalen Handycams)

Kehren wir noch einmal zum Zitat von Marshall zurück. Interessant ist hier nämlich das Element der Scham, das angedeutet wird. Die Dokumentarfilmschaffenden der neuen Stunde wenden die Techniken der Dramaturgie an, und werden dabei kaum noch rot – «with barely a blush». Will heißen: sie tun eigentlich etwas Verbotenes, sind aber schon so selbstbewusst, dass sie sich nicht einmal mehr dafür schämen. Es ist ein Hinweis auf das Bewusstsein einer diffusen Norm, wie denn ein Dokumentarfilm auszusehen habe.

Errol Morris, der in vieler Hinsicht und wiederholt die Grenzen des Dokumentarischen ausgelotet und ausgeweitet hat, beschreibt im Film *CAPTURING REALITY* von Pepita Ferrari wie er diese diffuse Norm empfunden hat, als er anfing Filme zu machen und wie er darauf reagiert hat.



CAPTURING REALITY, Pepita Ferrari (Can 2008)

Morris beschreibt folgende Merkmale, die er als Norm empfunden hat und als deren Wächter er – schalkhaft – die Dokumentarfilm-Polizei wählte:

- Handheld style > Handkamera
- Vérité style > hier als Synonym von Direct Cinema gemeint
- Fly on the Wall style > Direct Cinema
- journalistic style > der Wahrheit verpflichtet

und implizit führt er weiter aus:

- kein Einsatz von Licht
- leichtes, mobiles Equipment

Was hier als Profil erkennbar wird, ist eindeutig das Konzept «Direct Cinema» und ist die Idee von Dokumentarfilm, der sich der «truthfulness», der Wahrheit und der Abbildung von Wirklichkeit verpflichtet hat. Den Begriff «Direct Cinema» verbinden wir mit dem beobachtenden Dokumentarfilm, der sich anfangs der Sechzigerjahre entwickelte. In den Gründerjahren ist Direct Cinema verbunden mit Namen wie Robert Drew, D.A. Pennebaker, Richard Leacock, Albert und David Maysles sowie Frederick Wiseman. Don Allan Pennebaker beschrieb einmal die Methode verkürzt so (hier zitiert von Klaus Wildenhahn in seinem Text «Über synthetischen und dokumentarischen Film» von 1975): «*Es ist wie ein Spiel, dessen Regeln wir nicht erklären. Kommt die Hauptperson ins Zimmer, wir aber hatten keinen Film eingelegt, wird der Vorgang nicht wiederholt. Keine Fingerzeige, wie wir das haben wollen. Keine Regie.*»²

² Pennebaker, Don Allan zitiert in: Wildenhahn, Klaus: «Über synthetischen und dokumentarischen Film» 1975, s. 153

Die Pioniere lehnten zudem Interviews ab und verzichteten nach Möglichkeit auf einen Kommentar.

Der Dokumentarfilm der folgenden Jahrzehnte wurde stark von dieser Methode geprägt. Bald wurden auch Mischformen üblich, die nur teilweise die beobachtende Methode anwendeten, so etwa der eher Interview-zentrierte, politische Dokumentarfilm der 70er- und 80er-Jahre. Dennoch hielt sich der Grundgedanke, dass der Dokumentarfilm eine Abbildung der Wirklichkeit sein kann. Ulrich Gregor, der langjährige Leiter des Internationalen Forums des jungen Films an den Berliner Filmfestspielen, Mitbegründer des «Kino Arsenal» und der «Freunde der deutschen Kinemathek», schreibt 1978: «*Der Dokumentarist ordnet sich im allgemeinen dem, was er in der Wirklichkeit findet, unter, er bevorzugt die Beobachtung, das Zitat (das Gestaltete) gegenüber der Gestaltung ...*» Er fügte aber gleichzeitig an (und nur so ist das Zitat komplett): «*dies gilt allerdings nicht für die Montage*». (... und auf diesen Punkt werde ich später noch zurückkommen).³

Die Dokumentaristen, die aber ab Ende der Achtzigerjahre die Grenzen des Dokumentarischen neu ausloteten, vermochten – vor dem Hintergrund post-modernen Gedankenguts – der Darstellung von Wirklichkeit und Wahrheit nicht mehr so recht vertrauen und bevorzugten deshalb die aktive Gestaltung anstelle der Unterordnung gegenüber der Wirklichkeit.

Zwölf Jahre nach Ulrich Gregors Zitat erkennen wir beim Dokumentarfilmer Peter Krieg bereits eine ganz andere Betrachtungsweise.

«*Dokumentarfilm ist eine Fiktion, das heisst die Anerkennung als Dokumentarfilm beruht auf einer gesellschaftlichen Übereinkunft, die eine bestimmte Art und Weise der Filmherstellung und der Filminszenierung und die so entstandenen Bilder als <dokumentarisch> bezeichnet und ihnen eine andere <Echtheit> verleiht als zum Beispiel Spielfilmen.*»⁴

Die referentielle Beziehung der dokumentarischen Aufnahmen zur Wirklichkeit spielt bei Kriegs Abgrenzung zum Spielfilm keine Rolle. Er argumentiert lediglich auf der Ebene der gesellschaftlichen Konvention, wenn es um die Echtheit von Bildern geht.

Dokumentarfilmschaffende scheinen also im Verlauf der neunziger Jahre nicht nur ihr Vertrauen in die Abbildung der Wirklichkeit zu verlieren, sondern sie können auch ihre Scham überwinden, sich von den Traditionen des Direct Cinema und des politischen Dokumentarfilms zu verabschieden. Damit wird es ihnen offenbar auch möglich, sich mit der Bezeichnung «Regisseur»/«Regisseurin» anzufreunden, wie es schlussendlich auch ihre Kollegen im Verband Schweizerischer FilmgestalterInnen VSFG taten. Dass in den «Credits» eines Dokumentarfilms «Buch und Regie»/«Written and directed by» zu lesen ist, scheint deshalb heute kaum noch jemanden zu erstaunen.

3 Gregor, Ulrich: «Was heißt dokumentarisch – Annäherungen an eine Begriffsbestimmung / Zum Verhältnis Dokumentarfilm – Spielfilm», in: Roth, Wilhelm: «Dokumentarfilm – ein Modell-Seminar» [1978]

4 Krieg, Peter: «Was beweist ein Beweis? – Zum Realitätsbegriff von Dokumentaristen», in: EDI Bulletin #3/4, 1990

2 Das Phänomen der Inszenierung

Mit dem Begriff «Regie» ist unweigerlich der Begriff der «Inszenierung» verbunden, der «Mise en Scene» und damit ebenso der Begriff der Intervention, des Eingriffs in den Ablauf der Wirklichkeit.

Ich möchte das Phänomen der Inszenierung aus einer praxisbezogenen Perspektive betrachten und es anhand von grundlegenden Entscheidungen, die im Entstehungsprozess eines Dokumentarfilms gefällt werden, analysieren. Als Regisseure und Regisseurinnen treffen wir laufend Entscheidungen.

Beobachten versus Eingreifen

Beim Drehen eines Dokumentarfilms gehe ich von zwei Grundsituationen aus: Entweder findet ein Ereignis unabhängig vom filmischen Prozess statt und wird davon nicht beeinflusst oder es findet gerade zum Zweck des Gefilmtwerdens statt. Im ersten Fall beobachte ich die Wirklichkeit, im zweiten greife ich in sie ein.

Das Prinzip der Beobachtung ohne Einflussnahme bedingt, dass die Menschen entweder nicht wahrnehmen, dass sie gefilmt werden oder von der Tatsache, dass sie gefilmt werden, in ihrem Tun nicht beeinflusst werden. Die Pioniere des Direct Cinema versuchten mit ihren Praktiken, diesem Ideal nahe zu kommen. In den meisten dokumentarisch gefilmten Situationen wird jedoch auf die eine oder andere Weise in die Wirklichkeit eingegriffen.

Interagieren versus Inszenieren

Das kann bedeuten, dass Filmemacherinnen und Filmemacher direkt auf die Menschen, die sie filmen wollen, zugehen und mit ihnen interagieren. Sie verwickeln sie in Gespräche oder führen Interviews. Die Situation unterscheidet sich grundsätzlich von derjenigen des Beobachtens; sie entsteht allein zum Zweck, dass sie gefilmt wird. Diese Grundsituation entspricht der historischen Position des französischen Cinéma Vérité, mit seinen Pionieren Jean Rouch und Edgar Morin, die 1961 den Schlüsselfilm *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* drehten.

In die Wirklichkeit einzugreifen kann aber auch bedeuten, dass Filmemacherinnen und Filmemacher ihre Protagonisten bitten, etwas ganz Bestimmtes zu tun. Sie geben vor dem Drehen Anweisungen für den Ablauf einer Handlung, über die Position der Protagonisten oder den zeitlichen Rahmen. Auch diese Situation unterscheidet sich grundsätzlich von derjenigen des Beobachtens.

Wir können nun Gegensatzpaare ausmachen, anhand derer sich grundlegende Entscheidungen ergeben:

- Entweder beobachte ich oder ich interagiere
(sobald ich interagiere, bin ich nicht mehr Beobachter)
- Entweder beobachte ich oder ich inszeniere
(sobald ich inszeniere, bin ich nicht mehr Beobachter)

Interagieren und Inszenieren verstehe ich somit als Unterkategorien des Eingreifens. Sie unterscheiden sich dadurch, ob ihre Spuren im fertiggestellten Film explizit wahrnehmbar sind.

- Interagieren findet für die Kamera statt. Das Resultat ist als Bestandteil des fertigen Films erkennbar.

- Inszenieren geht zwar auch immer auf eine Interaktion zurück (Anweisungen an die Menschen vor der Kamera und denjenigen hinter der Kamera). Diese Interaktion ist aber lediglich Bestandteil der vorfilmischen Realität und nicht des fertigen Films. Dort ist sie höchstens implizit auszumachen.

Selbstverständlich können in einem Film mehrere Methoden nacheinander angewendet werden. Aber auf eine einzelne Situation bezogen, muss sich die Regie entscheiden.

Ich werde mich hier auf das erste Gegensatzpaar konzentrieren, da die interaktive Form des Dokumentarfilms im Rahmen von ZDOK.11 («Me, Myself and I – Wenn Dokumentarfilme zur Performance werden») ausführlich zur Sprache kamen (vgl. die Beiträge hierzu unter <http://www.zhdk.ch/index.php?id=37147>)

Beobachten versus inszenieren

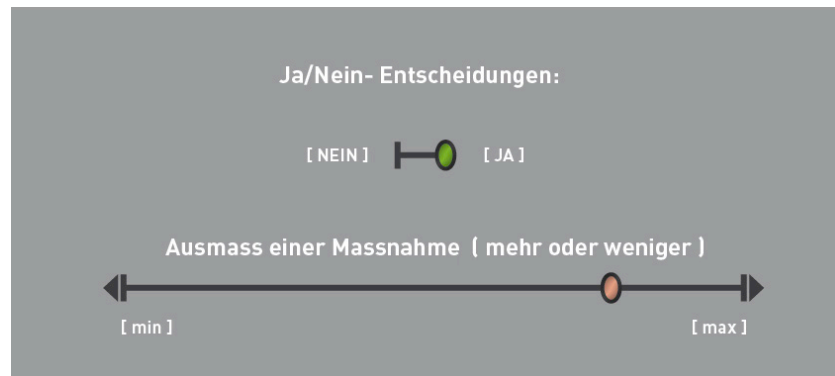
Wenden wir uns dem zweiten Gegensatzpaar zu: Will ich mich zurückhalten und beobachten oder will ich eingreifen und die Menschen vor der Kamera bitten, etwas Bestimmtes zu tun? Eingreifen, indem ich ihnen Anweisungen gebe, sie inszeniere? Wo aber verläuft genau die Grenzen zwischen Beobachtung und Inszenierung?

Nehmen wir an, dass eine Handlung stattfinden soll, unabhängig davon, ob sie gefilmt wird oder nicht. Gemäss der Direct Cinema-Verhaltensregeln wird dabei auf jede Art der Einflussnahme verzichtet. Die Menschen vor der Kamera werden nicht um Anpassungen gebeten, damit die Filmaufnahmen besser zu bewältigen sind. Ausgeschlossen wäre demzufolge auch, dass man einen besser geeigneten Zeitpunkt oder einen idealeren Ort für den Ablauf der Handlung vereinbart oder Wiederholungen vornimmt. Dies ist bereits beim Zitat von Pennebaker deutlich geworden.

Sobald wir aber Eingriffe zulassen, können Regieanweisungen die räumliche und zeitliche Festlegung einer inszenierten Handlung betreffen. Wenn die Inszenierung minimal ausfällt, verfügen die gefilmten Menschen über eine umso grössere Autonomie bei der Ausführung einer Handlung. Die Vorhersehbarkeit ist für die Filmemacherinnen und Filmemacher immer noch relativ gering, sowohl was die Handlung selbst, als auch deren zeitlichen und räumlichen Verlauf betrifft. Eine umfassendere Art der Inszenierung kann hingegen bedeuten, dass jedes Detail im Ablauf einer Handlung festgelegt und diese so oft gefilmt wird, bis sie den Ansprüchen der Regie genügt.

An diesem Punkt möchte ich zur Visualisierung der Entscheidungen, die wir treffen, zwei grafische Elemente einführen: einen Schalter und einen Schieberegler. Der Schalter verdeutlicht die Ja/Nein- oder die Entweder/Oder-Entscheidungen. Der Schieberegler gibt Auskunft über das Ausmass einer Massnahme, die ich anwende.

Zuerst entscheide ich mich ganz grundsätzlich, ob ich inszenieren will oder nicht. So bald ich Ja gesagt habe, ist die zweite Frage, wie intensiv ich die Kontrolle über eine Situation ausüben will.



Zur Illustrierung hier ein Beispiel:

Ohne Frage handelt es sich bei diesem Ausschnitt um eine inszenierte Szene. Ulrich Seidl verdichtet in Zusammenarbeit mit seinen Protagonisten während der Drehphase Situationen und Handlungen, die sich aufgrund von vorgefundenen Lebensumständen ergeben. Die porträtierten Menschen spielen sich als Laiendarsteller selbst.

Die Kontrolle des Regisseurs über die gesamte Situation ist in der gezeigten Szene sehr ausgeprägt. Wir können hier auch zwei Ebenen unterscheiden:

- die Inszenierung des Protagonisten Sepp, der genau weiss, wie er sich zu verhalten hat und
- die Inszenierung der Kamerahandlung, die Kontrolle über bildgestalterische Mittel.

Wir können also zwei Regler für je eine der Ebenen anbringen. Sowohl in Bezug auf die Mise en Scène vor der Kamera wie auch auf die Inszenierung hinter der Kamera (die Kontrolle der Kamerahandlung und bildgestalterischen Mittel) konstatieren wir ein hohen Grad der Inszenierung.



MIT VERLUST IST ZU RECHNEN, Ulrich Seidl (A 1992)

Nehmen wir den Anfang der Szene:

- Der Protagonist Sepp fährt zuerst genau auf die Kamera zu, ohne diese jedoch zu beachten. Wie ein Schauspieler geht er sehr bewusst mit der Präsenz der Kamera um. Er führt seine Handlungen präzise aus, so wie es mit der Regie abgesprochen ist.
- Die Kamerabewegungen sind präzise abgestimmt und choreografiert. Das Timing, um das Schild «Achtung Staatsgrenze» am rechten Bildrand perfekt einzubinden, stimmt genau.

Die Schieberegler weisen in beiden Fällen auf einen hohen Grad der Inszenierung hin. Hinter der Kamera fällt sie etwas geringer aus, weil im vorliegenden Fall auf zusätzliches Licht und weiteren technischen Aufwand (Dolly, Kran etc.) verzichtet wurde.

3 Die Ebenen der Inszenierung

Aus der Perspektive der Praxis kann es unterschiedliche Gründe und Motivationen für das Inszenieren geben. Ich möchte drei Ebenen unterscheiden:

- **Die fotografische Inszenierung** (Der Kampf um das perfekte Bild)
- **Die situative Inszenierung** (Der Kampf um die perfekte Abdeckung/Coverage⁵)
- **Die inhaltliche Inszenierung** (Der Kampf um den perfekten Inhalt)

Die **fotografische Inszenierung** kommt dann zum Tragen, wenn unter beobachtenden Umständen nicht das ideale Bild hergestellt werden kann. Das kann in einem sehr geringen Ausmass der Fall sein:

- wenn das Licht zu einer bestimmten Tageszeit nicht passend ist und man deshalb einen anderen Zeitpunkt vorschlägt.
- wenn die Position eines Protagonisten in einer Situation für das Bild sehr ungünstig ist und man deshalb eine andere Position, eine Veränderung des Raums oder die Handlung in einem anderen Raum vorschlägt.

Und dies kann in einem ausgeprägten Mass der Fall sein,

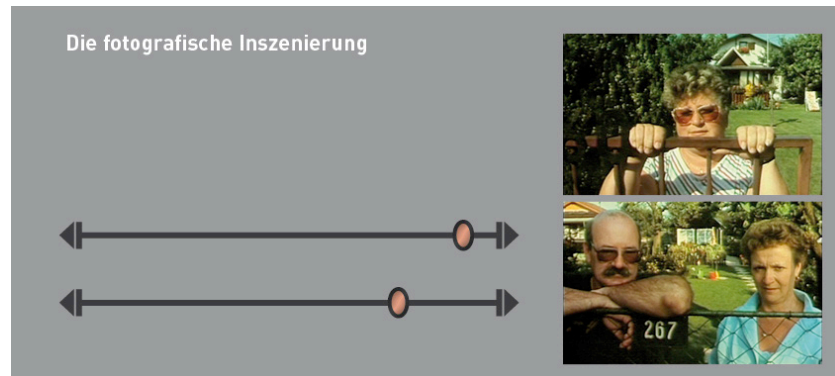
- wenn sämtliche Parameter der Bildgestaltung inklusive räumliche Position der Protagonisten genau festgelegt werden.

Auch hier wäre zu unterscheiden zwischen der Inszenierung vor der Kamera und hinter der Kamera (im Sinne der Kontrolle über die bildgestalterischen Mittel).

Bleiben wir bei Ulrich Seidl und schauen uns einen kurzen Ausschnitt aus dem Film GOOD NEWS an: Wir sehen hier, wie sich alle Details einer Einstellung dem Gestaltungswillen des Regisseurs unterordnen. Es sind im Grunde genommen fotografische Porträts, verlängert in der Dimension der Zeit. Alles ist bis ins Detail arrangiert und inszeniert. Es ist der dezidiert gestaltete Blick des Regisseurs auf die Wirklichkeit. Als Zuschauer kommen wir nicht darum herum, dies wahrzunehmen. Seine Inszenierung ist ins Bild eingeschrieben. Die Bewohner der Kleingartensiedlung wirken durch Seidls Blick wie Gefangene, die am Gitter ihrer Zelle Richtung Aussenwelt blicken.

⁵ Der Begriff «to cover a scene» bedeutet, dass eine Begebenheit durch unterschiedliche filmische Aufnahmen (Einstellungen) so eingefangen wird, dass eine Verdichtung im Schnitt nach den üblichen Kontinuitätsregeln möglich ist.

Beide Regler zeigen hier einen hohen Grad der Inszenierung an.



GOOD NEWS, Ulrich Seidl (A 1991)

Die **situative Inszenierung** kommt zum Tragen, wenn vonseiten der Regie sichergestellt werden will, dass eine bestimmte Handlung oder ein Ereignis von der Kamera ideal abgedeckt werden kann. Das kann in einem sehr geringen Ausmass der Fall sein,

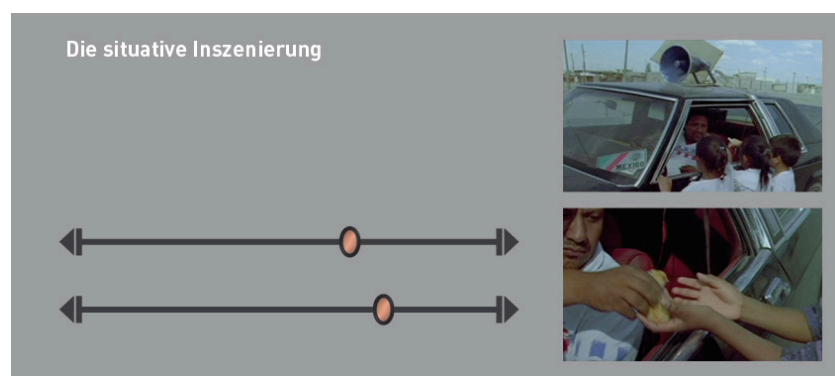
- wenn beispielsweise ein Arrangement getroffen wird, damit ein Ereignis erst dann stattfindet, wenn eine Kameracrew zugegen sein kann.

Und dies kann in einem ausgeprägten Mass der Fall sein,

- wenn Wiederholungen von Handlungen abgesprochen werden, um genügend Schnittmaterial aus unterschiedlichen Perspektiven zu generieren. In diesem Kontext spricht man neudeutsch von Coverage (to cover a situation).

Auf dieser Ebene der Inszenierung lässt man ein Ereignis oder eine Handlung immer noch so ablaufen, wie es üblicherweise auch ohne Kamera der Fall wäre. Die situative Inszenierung bezieht sich im Detail also nicht auf das WAS? einer Handlung oder eines Ereignisses, sondern lediglich auf das WIE?, das WO? und WANN?. (Nicht erwähnt ist das WER?, weil dies meistens bereits im Prozess der Pre-Production während des Castings entschieden wird.)

Ein weiteres Beispiel, diesmal von Michael Glawogger, einem Landsmann von Ulrich Seidl, beide haben zur selben Zeit die Filmschule in Wien absolviert.



MEGACITIES, Michael Glawogger (A 1998)

Rein beobachtend, ohne situative Inszenierung, wäre die Abdeckung, wie wir sie gesehen haben, nicht möglich. Zwar werden die Kücken von diesem Mann in den Slums an Kinder verkauft und diese tragen sie als kurzlebigen Spielzeug nach Hause. Das WIE?, das WANN? und (vermutlich ebenso:) das WIE OFT? und WO? ist aber eine Inszenierung der Regie, um ideales Schnittmaterial – und ganz wichtig: ideales Bildmaterial zu erhalten. Denn deutlich wird hier auch die erste Ebene der fotografischen Inszenierung: Die Kamerawinkel, die Locations sind ideal gewählt. Am Schluss erkennen wir wieder die in die Zeit verlängerten, (inszenierten) fotografischen Porträts.

Die **inhaltliche Inszenierung** kommt zum Tragen, wenn die Regie Einfluss auf den Inhalt einer Szene nimmt. Das kann in einem sehr geringen Ausmass der Fall sein,

- wenn beispielweise bestimmte Handlungen oder Inhalte von Gesprächen suggeriert oder provoziert werden (hier sind nicht Interviews gemeint, da diese ja als Interaktion zwischen Filmschaffenden und den Protagonisten erkennbar sind, sondern Gespräche unter Protagonisten).

Und dies kann in einem ausgeprägten Mass der Fall sein,

- wenn Inhalte von Gesprächen und Abläufe von Handlungen entwickelt, mit den Protagonisten geprobt und im Detail inszeniert werden.

Auf dieser Ebene der Inszenierung geht es also insbesondere um das WAS. Das WER ist zwar auch ein Regie-Entscheid aber der Preproduction zugeordnet (Casting).



PRINZESSINNENBAD, Bettina Blümner (D 2007)

Das Gespräch, das wir hier gesehen haben, weist offensichtlich mehr Teilnehmerinnen auf, als der Film in der Montage suggeriert. Über weite Strecken haben wir das Gefühl einem Dialog zwischen Mutter und Tochter beizuwohnen, nur ab und zu erkennen wir die Blickkontakte zur – nicht sichtbaren – Regisseurin, und es wird uns bewusst, dass hier offenbar auf Fragen von ihr reagiert wird. Die Interaktion zwischen Regie und Protagonisten wird im fertigen Film bis auf die Blickkontakte aber eliminiert.

Mit diesem Ausschnitt scheint es mir möglich, die Schwelle zu einer inhaltlichen Inszenierung festzumachen. Ohne die Drehsituation zu kennen und ohne mit Bettina Blümner darüber gesprochen zu haben, tendiere ich aufgrund der

Wahrnehmung des fertigen Films dazu, diese Situation nicht der Kategorie Interview/Interaktion zuzuordnen, sondern der inhaltlichen Inszenierung. Die Regie provoziert mit ihren Fragen einen Dialog zwischen Mutter und Tochter und suggeriert mit der Montage (Schuss/Gegenschuss), dass es sich um ein alltägliches Gespräch zwischen den beiden handelt.

Meine dazugehörigen Regler zeigen dennoch einen eher geringen Grad der Inszenierung an, weil die Kontrolle über die Situation – sowohl was den detaillierten Gesprächsablauf wie auch die bildgestalterische Mittel anbetrifft – gering scheint.

Nun ein Beispiel mit ausgesprochen hohem Anteil an Kontrolle über Inhalt und Gestaltung. Der Ausschnitt stammt aus *MODELS* von Ulrich Seidl. Die Protagonisten in diesem Film wurden via Casting gefunden. Aus den Erzählungen und aus gemeinsamen Erlebnissen entwickelte Seidl mit seinen Protagonistinnen eigentliche Szenen, die dann inszeniert und umgesetzt wurden. Sehr stark vorhanden ist hier die Ebene der fotografischen Inszenierung. Da Seidl auf Plansequenzen setzt, sich also keinen Ausweg über den Schnitt zugesteht, sind häufig auch viele Wiederholungen nötig, um eine Szene in einer Einstellung einzufangen.



MODELS, Ulrich Seidl (A 1999)

Die Protagonisten sind hier Schauspielerinnen ihrer selbst, sie improvisieren in einem vorher inhaltlich festgelegten Rahmen. Die fotografische Inszenierung wird durch den Spiegelblick noch mehr verdeutlicht als bisher bei Seidl gesehen. Die Kamera ist mit einem halbdurchlässigen Spiegel ausgerüstet, so dass die Protagonistinnen zwar sich selbst sehen, sich aber bewusst sind, dass dahinter eine Kamera zuschaut.

4 Performative Protagonisten

Besonders die Ebene der inhaltlichen Inszenierung setzt Protagonisten mit performativen Qualitäten voraus. Sie müssen bis zu einem gewissen Grad schauspielerisches Talent aufweisen, um sich vor der Kamera selbst spielen zu können. Wie beim Spielfilm kommt deshalb auch hier dem Casting eine sehr grosse Bedeutung zu. Die Dokumentarfilmtheorie befasst sich seit Längerem mit dem Begriff des «performative Documentary» (Stella Bruzzi in «New Documentary» 2002). Dabei kann sich der Begriff sowohl aus dem performativen

Verhalten der Filmmacher (wie etwa bei Michael Moore oder Nick Broomfield) als auch dem performativen Verhalten der dokumentarischen Protagonisten abgeleitet werden.

Die zunehmende Medialisierung der Gesellschaft hat generell die Bereitschaft der Menschen erhöht, sich performativ zu verhalten und so den Bedürfnissen der Massenmedien anzupassen. Ein Casting für einen Dokumentarfilm unterscheidet sich deshalb für viele kaum mehr von einem Casting für eine Fernsehshow.

Der performative Dokumentarfilm weist laut Bruzzi daraufhin, dass er konstruiert ist, und hat dadurch eine reflexive Wirkung. Dadurch, dass Performances (und damit Inszenierungen) im fertigen Film transparent werden, wird darauf hingewiesen, dass es sich um einen gestalteten Film und nicht um rohe Wiedergabe der Wirklichkeit handelt.

«... the new performative documentaries herald a different notion of documentary <truth> that acknowledges the construction and artificiality of even the non-fiction film.»⁶

5 Regieführen in der Postproduktion: Selektion und Dramatisierung

In der Literatur zum Dokumentarfilm wird der Montage-Prozess wiederholt als weiterer Aspekt der Inszenierung gesehen (so etwa bei Manfred Hattendorf in «Dokumentarfilm und Authentizität»⁷). Durch das Aneinanderfügen und Weglassen von Elementen tritt die Gestaltung hier unmittelbarer und auch unmissverständlicher zu Tage als beim im Nachhinein nicht mehr überprüf- baren Drehprozess. Beim Zitat von Ulrich Gregor wurde deutlich, dass er den Dokumentaristen beim Drehen die Vorliebe zum Beobachten – anstelle der eigenen Gestaltung – zuschreibt. Gleichzeitig betont Gregor aber, dass es bei der Montage durchaus anders zugehe.

Es ist sinnvoll, im Folgenden zwischen der Ebene einzelner Szenen oder Sequenzen und der Ebene der Gesamtstruktur zu differenzieren. Ich verwende hierzu die Begriffe **Mikro-** und **Makrostruktur**.

Mikrostruktur

Je nachdem wie eine Situation aufgenommen wurde, ergibt sich beim Schnitt die Möglichkeit, zeitliche und räumliche Kontinuitäten herzustellen, die beim Drehen nicht notwendigerweise bestanden haben. Ereignisse, die ursprünglich getrennt waren, können in eine Abfolge gestellt werden, die im fertigen Film eine Einheit suggeriert. Besonders wirksam sind solche Schnittfolgen, wenn eine Kausalität hergestellt werden kann. Kontinuität und Kausalität werden im Spielfilm besonders beim Schuss/Gegenschuss-Muster mit grosser Konsequenz eingesetzt. Solche Schnitte gelten als «weich»; sie werden vom Publikum kaum noch als Schnitte wahrgenommen.

Bei Dokumentarfilmen ergeben sich aufgrund der Fülle des gedrehten Materials meist genügend Möglichkeiten, Kontinuitäten oder Kausalitäten künstlich her-

6 Bruzzi, Stella: «New Documentary», 2nd Edition, 2006, p. 186

7 Hattendorf, Manfred: «Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung» 1999

zustellen, selbst dann, wenn nur mit einer Kamera gedreht wird. Die neuen hergestellten Bezüge und Reaktionen sind die Interpretation (oder Inszenierung) der Macherinnen und Macher, es ist sozusagen ihre Fiktion.

Wir haben zuvor eine solche Szene gesehen: Im Ausschnitt aus PRINZESSIN-NENBAD. Das Gespräch von Mutter und Tochter im Schuss/Gegenschuss-Muster ist ein künstliches Produkt, das im Schnitt erstellt wurde. Wenn Mutter und Tochter im Dialog aufeinander reagieren, ist dies eine Abfolge von ausgewählten Ausschnitten, die nicht unbedingt der Chronologie der Aufnahmen entspricht.

Es handelt sich hierbei um ein völlig übliches Standardverfahren im Prozess der Montage. Interessant ist, dass es sehr häufig auch von Anhängern des Direct Cinemas angewendet wurde und wird (Beispiele der ersten Stunde wären SALESMAN oder auch CRISIS – BEHIND A PRESIDENTIAL COMMITMENT). Dabei wird deutlich, dass die beobachtete Zurückhaltung beim Drehen im Schnitt auf ein Verfahren trifft, das sehr stark in die ursprünglichen Verhältnisse und in die Chronologie, wie sie beim Drehen entstanden sind, eingreift und damit im erhöhten Mass eine Interpretation und somit eine Fiktionalisierung darstellt.

Zum Film MODELS: Auf der Ebene der Mikrostruktur sieht die Situation bei den Filmen von Ulrich Seidl hingegen ganz anders aus. Im Prozess des Drehens kontrolliert er zwar akribisch alle Parameter durch seine Regieführung. Der Schieberegler der Inszenierung ist rechts am Anschlag. Aber er arbeitet grundsätzlich mit Plansequenzen. Auf der Ebene der Mikrostruktur gibt es keine Schnitte. Jeder Schnitt bedeutet bei Models im Prinzip einen Szenenwechsel.

Makrostruktur

Auf der Ebene der Gesamtstruktur eines Filmes ergibt die Verkettung von Einzelszenen und -sequenzen einen Ablauf, der in der Regel eine erhebliche Vereinfachung gegenüber der ursprünglich komplexen Situation in der Wirklichkeit darstellt. Das Bedürfnis nach dramatischen Steigerungen und Wendepunkten bedingt zudem häufig eine Veränderung der Chronologie und das Weglassen von störenden und der Dramatik zuwiderlaufenden Einzelheiten.

Wenn wir wieder mit den Reglern operieren, stellt sich also die Frage, in welchem Ausmass und – zugespitzt formuliert – zu welchem Preis wir Veränderungen vornehmen, um eine dem Spielfilm ähnliche Struktur zu erhalten. Oft sind fehlende Elemente in der dramatischen Struktur gerade der eigentliche Anlass, um Szenen inhaltlich zu inszenieren, um einen Wendepunkt eindeutig «nageln» zu können.

Im Rahmen dieser kurzen Einführung ist es nicht möglich, auf die gesamte Struktur eines Filmes einzugehen. Die Gelegenheit zu einer vertieften Diskussion in diesem Bereich wird es aber während der Tagung durchaus geben, da VODKA FACTORY von Jerzy Sladkowski und FOREREVER YOURS von Mia Halme in der ganzen Längen zu sehen sein werden.⁸

Die Anwendung der narrativen und dramaturgischen Werkzeuge hat beim Dokumentarfilm eine lange Tradition. Auch gerade bei den Pionieren des Direct

8 Vgl. auch dazu auch die Texte von Mia Halme und Jerzy Sladkowski auf www.zhdk.ch/index.php?id=38279

Cinema sind sie gut zu beobachten (zum Beispiel bei den bereits erwähnten Maysles Brothers oder bei den Filmen der Drew Associates). Auf die Spitze getrieben wird die Spielfilmdramaturgie hingegen bei den sogenannten Doku-Dramen (als Beispiel kann etwa INTO THE VOID von Kevin Macdonald gelten). Für unsere aktuelle Tagung lassen wir aber das Thema der Reenactments ausser vor und wollen uns mit Fragen des Regieführens, mit den mehr oder weniger ausgeprägten Ebenen der Inszenierung und mit der Anwendung der erzählerischen Tools auf der Mikro- und Makroebene des Schnitts befassen. Dabei werden wir uns vielleicht wiederholt an das Modell des Schiebereglers zurück erinnern: Tue ich etwas mehr, tu ich etwas weniger, oder tue ich es gar nicht?

Bildzitate

Seite 1: MIT VERLUST IST ZU RECHNEN (links) und MODELS (rechts) von Ulrich Seidl (Pressebilder); Seite 3 ff: Screenshots der erwähnten DVDs; Grafiken: PowerPoint-Folien des Vortrags vom 10.5.2012