

Hans-Dieter Grabe

Dem Zuschauer Raum lassen für eigene Gedanken und Bilder

Wollen wir das eigentlich: dem Zuschauer Raum geben für eigene Gedanken und Bilder? Oder ist es uns nicht vielmehr wichtiger, den Zuschauer vor allem mit *unseren* Gedanken, *unseren* Bildern zu beeindrucken, den Redakteuren und Produzenten die eigene Kreativität unter Beweis zu stellen? Fragen, die jeder, der Filme macht, vor allem Dokumentarfilme macht, für sich beantworten muss.

Meine Antwort wird wohl erkennbar in dem Film, den ich Ihnen soeben zeigen durfte: GESCHICHTEN VOM ESSEN, die eigentlich Geschichten vom Krieg sind. In diesem Film wie in vielen anderen meiner Filme geht es mir darum, für den Zuschauer Räume freizulassen für eigene Gedanken und Bilder. Diese verbinden sich mit mir wichtigen Inhalten und Anliegen und sollen beim Zuschauer ein Nachdenken über genau diese Inhalte bis hin zum Nachdenken über sich selbst bewirken.

In meiner Entwicklung hin zum Film und bei meiner filmischen Arbeit bis heute waren und sind die Inhalte immer der Ausgangspunkt. Dann erst kam die Form. Sie ergab und ergibt sich aus dem Bestreben, die Inhalte für den Zuschauer so deutlich darzustellen wie nur irgend möglich.

Bestimmend für meine Themenwahl waren weitgehend die eigenen Kriegs- und Nachkriegserfahrungen, die schon in früher Jugend beginnende Kenntnis nationalsozialistischer Verbrechen und das fortgesetzte Kriegführen in der Welt bis zum heutigen Tag, zunehmend mit deutscher Beteiligung.

Acht Jahre war ich alt, als 1945 meine Heimatstadt Dresden durch Bomben zerstört wurde. Vierzehn Tage vor Kriegsende – es war der 17. April – ging das Haus, in dem meine Eltern und ich lebten, in Flammen auf. In der kleinen autobiografischen Skizze *Hefeklöße* nehme ich darauf Bezug. Darin erinnere ich mich auch, wie ich wenige Wochen später von Hiroshima und der Atombombe erfuhr. Ein einziges Flugzeug mit nur einer einzigen Bombe hatte eine ganze Stadt zerstört.



GESCHICHTEN VOM ESSEN D 2008, 60 Min.

Der Film erzählt von fünf Menschen in verschiedenen Ländern. Die erste Geschichte zeigt hart arbeitende Frauen in einer Zeit, in der «Fünf Kartoffeln» – so der Titel – ein großes Geschenk sein können. «Rote Rüben» beschafft sich heimlich ein zehnjähriges Mädchen für seine zwei kranken Brüder. Wenn sie erwischt wird, wird sie hart bestraft. «Hefeklöße» – die Freude darüber, wie gut sie ihm schmeckten, obwohl wenige Stunden davor sein Elternhaus in Flammen aufgegangen ist, hat der damals acht Jahre alte Regisseur Hans-Dieter Grabe bis heute nicht vergessen. «Brot» – um nichts anderes kreist jahrelang das Denken eines Häftlings. «Vom Sattessen» träumt ein Mann, der zwar genug zu essen hat, dessen zerstörter Körper aber auf die geringste Gewichtszunahme mit unerträglichen Schmerzen reagiert. Hans-Dieter Grabes Film ist aus dem Material für fünf Dokumentarfilme entstanden, die der Filmemacher zwischen 1967 und 1998 drehte.

(Quelle:3sat)

Der Gedanke daran ließ mich nicht mehr los. So ging es vielen in meiner Generation. Die Fragen von Krieg und Frieden waren für die meisten Menschen im Nachkriegsdeutschland, besonders für die jungen, die wichtigsten überhaupt. Als ich mir wünschte, einmal Filmregisseur zu werden, war es das Normalste von der Welt, Filme machen zu wollen, die dazu beitragen sollten, den Frieden zu erhalten.

Als ich das Glück hatte, Regiestudent der neu gegründeten Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg – damals DDR – geworden zu sein, sammelte ich alles verfügbare Material über die Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki. Nach Japan reisen und dort einen Film drehen, das konnte ich damals natürlich nicht. Es gelang mir erst 1984, als ich zum 40. Jahrestag des Einsatzes dieser Waffe gegen Menschen für das ZDF HIROSHIMA, NAGASAKI – ATOMBOMBENOPFER SAGEN AUS drehte.

Das freie Wort als Gefahr

Als Filmstudent erreichte ich es immerhin, einen Episodenfilm über Menschen in der DDR zu drehen, die gegen die Atomaufrüstung auftraten. Natürlich gegen die Atomaufrüstung in Westdeutschland. Nur gegen diese zu protestieren, war DDR-Bürgern erlaubt. Und ein Film gegen die militärische Aufrüstung war natürlich ebenfalls nur denkbar als Film gegen die Aufrüstung Westdeutschlands.

Die Kulturfunktionäre der DDR betrachteten trotzdem derartige Filme mit Misstrauen, ahnten sie doch, dass sich diese Filme – zwischen den Bildern – genauso auch gegen die Aufrüstung im Osten Deutschlands richteten. Wer Filme im Dienst des Friedens drehen wollte, sah sich dann auch schnell dem Vorwurf des Pazifismus ausgesetzt, einem Vorwurf, der folgenreich sein konnte. Denn Pazifismus bedrohte die militärische Kampfkraft der DDR.

Folglich hieß es: Wer wirklich einen Film für den Frieden machen will, soll gefälligst einen Film drehen zur Stärkung der DDR, am besten gleich zur Stärkung der Nationalen Volksarmee, die als Armee des Friedens hingestellt werden sollte.

Mein Film genügte diesen Forderungen nicht. Besonders eine Episode wurde scharf als pazifistisch verurteilt und aus dem Film rausgeschnitten: An einem Tisch sitzt ein Mann. Eine Art Krankenschwester stellt ihm eine Tasse Kaffee hin. Der Mann tastet nach der Tasse. Wir bemerken und erkennen: er ist blind. Dann erfahren wir aus einem Brief dieses Mannes an eine Zeitung, dass er als junger Soldat im Zweiten Weltkrieg sein Augenlicht verloren hat.

Diese lange, in nur einer totalen Einstellung gedrehte Szene war mir die liebste und wichtigste im ganzen Film. Hier kam bereits zusammen, was ich als Dokumentarfilmer in der Folgezeit anstrebte: Ruhe, Langsamkeit, ein Mensch und ein Inhalt mit einer Aussage. Der Zuschauer kann sehen und nachdenken und noch mehr sehen, als die Szene ihm zeigt: Bilder vom Krieg. Nur dem Menschen zuhören, das konnte er noch nicht. Zum Synchronon fehlte uns an der Hochschule damals die technische Ausrüstung.

Die herausgeschnittene Episode wurde wie der ganze Film vernichtet, nachdem ich Ende 1959, kurz vor dem Erlangen meines Diploms, die DDR verlassen hatte.

Bevor ich ging, hatte ich aber eine für mich nachhaltige Begegnung mit dem Dokumentarfilm eines DEFA-Regisseurs, den schon damals kaum jemand kannte. Ich sah Hugo Herrmanns Film STAHL UND MENSCHEN. Arbeiter des Stahl- und Walzwerks Brandenburg sprechen im Originalton über sich und ihre Arbeit. Der sprechende Mensch im Dokumentarfilm, der mir vorschwebte – da sah ich ihn. In meinen 40 Jahren beim ZDF sollte er mir als Protagonist meiner Reihe *Lebenserfahrungen* wichtig werden.

Als ich – noch an der Filmhochschule – eine Arbeit schrieb über DEFA-Dokumentarfilme aus dem Themenkreis Industrie und Arbeiterklasse, stellte ich diesen Film in den Mittelpunkt meiner Betrachtung (vgl. Kasten).

Später erfuhr ich, dass der Regisseur Hugo Herrmann auf Grund vor allem dieses Dokumentarfilms große Schwierigkeiten bekam. Er musste das DEFA-Dokumentarfilmstudio verlassen und wurde quasi strafversetzt zum Fernsehfunk, wo man ihm das Leben und Arbeiten zur Hölle machte.

Sein Vergehen: Er hatte einen Film gedreht in einem Staat, der sich Staat der Arbeiter und Bauern nannte, das freie Wort aber genau dieser Menschen verbunden mit der Darstellung von Wirklichkeit fürchtete wie der Teufel das Weihwasser. So machte ich zwei meine Entwicklung beeinflussende Erfahrungen: die der Schönheit und Wichtigkeit des sprechenden Menschen im Dokumentarfilm und die der Kraft, auch der politischen Kraft, die sein Wort offenbar haben kann, so dass Regierungen es fürchten.

Bevor ich zum 1962 neu gegründeten ZDF ging, war ich drei Jahre freier Mitarbeiter beim Fernsehen des Bayerischen Rundfunks. In der DDR hatte ich keinesfalls beim Fernsehen arbeiten wollen. Der Druck der Tagespolitik und die unverhohlene, permanente Unterwerfung unter das Primat der Propaganda hätten mir, was Themenwahl und Gestaltung betraf, nichts von dem ermöglicht, was mir in den vier Jahren an der Filmhochschule wichtig geworden war. Die Freiheit von kommerziellen Zwängen war es, die mich

Zu Hugo Herrmanns Film STAHL UND MENSCHEN

Zitate aus der Arbeit an der Filmhochschule von 1959

«Ich kenne keinen anderen Film, in dem den Zuschauern ein Betrieb über seine Arbeiter und die Arbeit wiederum über die, die sie verrichten, so nahe gebracht wurden. (...) In keinem anderen mir bekannten Dokumentarfilm ist es dem Regisseur so gut gelungen, den Originalton zu einem wichtigen, realistischen Gestaltungselement zu machen. (...) Die Sprache der Arbeiter hat nichts von gekünstelter Befangenheit oder dilettantischer Deklamation eingelernten Textes, die in vielen Fällen den überforderten dokumentarischen Helden unwahr erscheinen lassen und sein Verhältnis zum Publikum stören. Die Sprache der Stahlwerker Hugo Herrmanns ist von der intensiven Einfachheit derer, die täglich eine harte und gefährliche Arbeit leisten, die vor Aufgaben stehen, die zu lösen für sie gleichermaßen schwer wie selbstverständlich ist. (...) In vielen unserer Dokumentarfilme sehen wir den Arbeiter arbeiten. (...) Wo aber ist seine Sprache? Ich höre jemanden antworten: <Wir haben Filme über Arbeiterkonferenzen und Parteitage gedreht, auf denen Arbeiter sprechen.> Filme über Arbeiterkonferenzen und Parteitage haben sie gedreht, aber Arbeiter sprechen in diesen Filmen nicht. Sie halten Reden bzw. lesen Reden ins Mikrophon.»

hoffen ließ, für eine westdeutsche öffentlich-rechtliche Fernsehanstalt tätig sein zu können.

Im Bayerischen Fernsehen arbeitete ich für die Aktualität und das Regionalprogramm. Wovon ich träumte, war in diesen Bereichen verständlicherweise kaum realisierbar. Ein Exposé für Dokumentarfilme über so genannte einfache Menschen mit dem Titel «Der Mensch neben Dir» hatte keine Chance auf Verwirklichung. Der sprechende Mensch im Dokumentarfilm reduzierte sich damals auf Statements von Fremdenverkehrsdirektoren, Fabrikbesitzern, Pressesprechern und Kommunalpolitikern.

Trotzdem waren die Jahre in München nutzbringend. Ich lernte den Umgang und die Zusammenarbeit mit Kameramännern und Tontechnikern, und erfuhr von ihnen, wo man in den Drehpausen die beste Brotzeit bekommen konnte. In Ruhe lernte ich die für mich doch recht fremde Gesellschaftsordnung Westdeutschlands kennen und konnte die mir wichtigen Jahre an der Filmhochschule gleichsam ausklingen und nachwirken lassen.

Positive Erinnerungen und Erfahrungen, die ich von dort mit in den Westen genommen hatte, waren verbunden mit Lehrern, zumeist Regisseuren, die meinen Kommilitonen und mir gezeigt hatten, wie sie unsinnigen politischen Forderungen von Partei- und Kulturfunktionären widerstanden und für die eigenen Ideen und Arbeiten eintraten, auch wenn das der Karriere schaden und für sie persönlich sogar gefährlich werden konnte.

Umgeben von diesen Menschen entstanden in den Jahren an der Filmhochschule meine Liebe zur Arbeit und die Erkenntnis, dass Haltung, politische Haltung, beim Herstellen von Filmen, besonders von Dokumentarfilmen, unerlässlich ist.

Trümmerfrauen erzählen

In der ersten Zeit beim ZDF als nun fest angestellter Redakteur und Filmmacher fragte mich ein Kollege in gleicher Position – davor hatte er in einer Bundeswehr-Presseabteilung gearbeitet – was ich denn mal werden wolle im Sender und weiter machen wolle. Ich enttäuschte ihn wohl sehr, und seine Achtung vor mir sank beträchtlich, als ich ihm sagte, ich würde mich freuen, das was ich zur Zeit mache, fortsetzen zu können und dabei vielleicht von Mal zu Mal ein wenig besser zu werden. Mein Kollege eroberte sich Jahre später einen Schreibtisch, von dem aus er über die Arbeiten anderer wachte. Er war den jeweils wichtigen Leuten zu Diensten und wurde mit dem Korrespondentenposten in Israel belohnt.

Dass ich dagegen «meinen» Weg gehen konnte, 40 Jahre lang, toleriert wie unterstützt von Kollegen auf allen Ebenen des Hauses, dafür war ich – auch wenn es verständlicherweise zuweilen harte Auseinandersetzungen gab, die durchzustehen die Festanstellung half – meinem Sender und dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk- und Fernsehsystem immer dankbar.

1967 arbeitete ich an dem mir bis dahin liebsten und wichtigsten Film: DIE TRÜMMERFRAUEN VON BERLIN. Ihm ist das Material entnommen, aus dem die

Geschichte «Fünf Kartoffeln», die erste aus den GESCHICHTEN VOM ESSEN, entstand. Hier fand ich sie: die sprechenden Menschen, Erfahrungen, Lebenserfahrungen aus der unmittelbaren Nachkriegszeit, Ruinen, leere Mägen, kalte Öfen. Ruhige, genaue Erinnerungen, die nun zum ersten Mal in meinen Arbeiten mit dieser Deutlichkeit Bilder im Kopf der Zuschauer entstehen lassen konnten, unterstützt durch Archivaufnahmen von der Arbeit der Trümmerfrauen. Zu Beginn der Dreharbeiten waren meine beiden Kameramänner skeptisch. «Immer nur redende Personen und immer dieselben Fragen, und eigentlich reicht es doch längst für die Sendelänge von 30 oder 45 Minuten.» Die Zurückhaltung, ja Ablehnung gegenüber sprechenden Menschen war in dieser Zeit bei vielen Kameramännern zu finden. Der sprechende Mensch im Fernsehen – das waren in der Regel, wie ich es ja selbst beim BR erfahren hatte, Statements abgebende und zumeist recht langweilige Personen.



Trümmerfrauen in GESCHICHTEN VOM ESSEN, D 2008

Die meisten Kameramänner, besonders wenn sie vom Film zum Fernsehen gekommen waren, hassten das Aufnehmen solcher Statements. Dass das Gesicht eines Menschen, der von wichtigen Erlebnissen und Erfahrungen erzählt und vor der Kamera in seiner Erinnerung Erlebnisse nach erlebt und Erfahrungen nach erfährt, ein faszinierender optischer Vorgang sein kann, war diesen Kameramännern weitgehend unbekannt geblieben oder die ungezählten Statements, die sie schon aufnehmen mussten, hatten es sie vergessen lassen. Es war schön zu sehen, wie meine Kameramänner im weiteren Verlauf der Dreharbeiten mit den Trümmerfrauen ihre Freude an sprechenden Menschen und sprechenden Gesichtern zunehmend entdeckten oder wiederfanden.

Außerdem bemerkten sie schon beim Aufnehmen dieser Gesichter, dass sie nicht nur durch den Sucher ihrer Kamera das Gesicht sahen, sondern zunehmend mit ihrem inneren Auge auch das, wovon die Trümmerfrauen auf plastische und berührende Weise erzählten. Bilder im Kopf. Überrascht teilten sie mir diese ihnen nie vorher bei sich aufgefallene Erfahrung mit, die ich dann nach der Sendung des Films von Zuschauern bestätigt bekam.

Für einige Programmverantwortliche war dieser Film eher ein Kuriosum. Erstausstrahlung an einem Samstagnachmittag. Ernstzunehmende Zeitzeugen waren in diesen Jahren Politiker, Militärs, Männer der Wirtschaft, Kirchenfunktionäre. Aber nicht Trümmerfrauen.

Formulierungen in meinem Text, in denen das Wort Frieden vorkam, irritierten einige Mitarbeiter meines Senders. Es klang ihnen – wir hatten die Zeit des Kalten Krieges – zu sehr nach DDR-Terminologie. DDR-Funktionäre bedienten sich in der Tat gern und häufig des Wortes Frieden zu Propagandazwecken. Ich fühlte mich erinnert an meine Kriegsblinden-Episode im

Hochschulfilm, die unter Pazifismusverdacht hatte raus geschnitten werden müssen. Eine skurrile Gemeinsamkeit: Die Behandlung des Themas Frieden konnte verunsichern, im Osten und im Westen Deutschlands gleichermaßen.

Mendel Szajnfeld

Die fünfte Geschichte in *GESCHICHTEN VOM ESSEN* heißt «Brot». Das Material entstammt den zwei Filmen über den polnischen Juden Mendel Szajnfeld, gedreht 1971 und 1998. Der erste Film, *MENDEL SZAJNFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND*, dem die Brot-Aussage entnommen ist, besteht aus nichts anderem als einer Zugfahrt von Oslo, seinem Wohnort, nach München.



Mendel Szajnfeld in GESCHICHTEN VOM ESSEN, D 2008

Seine erste Reise nach Deutschland machte Szajnfeld 1945, nachdem ihn russische Soldaten aus einem deutschen Konzentrationslager in Polen befreit hatten. Eine freudlose Befreiung: Eltern, Geschwister, Freunde und Bekannte waren tot. Mendel Szajnfeld ging als Flüchtling nach Westdeutschland. Nach zwei Jahren Flüchtlingslager nahm Norwegen ihn auf. Er wurde Metallarbeiter. Immer häufiger musste er sich in ärztliche Behandlung begeben. Er litt an Schlafstörungen, Angstträumen, Schwächeanfällen. Gleichgewichtsstörungen, Kopf- und Rückenschmerzen. Die Ärzte stellten fest, dass seine Leiden eine Folge der Torturen waren, denen Szajnfeld in den Lagern ausgesetzt war. Sie bescheinigten ihm eine beträchtliche Minderung seiner Arbeitsfähigkeit. Vom Münchner Entschädigungsamt erhielt er daraufhin eine kleine Rente.

Seine Krankheit verschlechterte sich. Norwegische Gutachter bestätigten ihm den fast völligen Verlust seiner Arbeitsfähigkeit. Szajnfeld beantragte eine höhere Rente. Sein Antrag wurde abgelehnt. So fuhr er also nach München, um sich hier einem deutschen Gutachter zu stellen. Diesem, so hoffte er, würden die deutschen Behörden vielleicht eher Glauben schenken und einer Erhöhung seiner Rente zustimmen.

Zum Zeitpunkt der Produktion unseres Films konnte ich bereits die Kenntnis von Fotos und Filmen, die Konzentrationslager zeigen, bei den Zuschauern voraussetzen. In das Gespräch mit Mendel Szajnfeld Archivmaterial hinein zu schneiden, erschien mir daher unnötig. Es hätte die Verbindung zwischen Zuschauer und Szajnfeld nur gestört und das Entstehen von Bildern und Gedanken im Kopf des Zuschauers behindert. Mein Prinzip war schon damals: lieber weniger als mehr.

So gibt es im Film nur Mendel Szajnfeld und seine Aussagen und hin und wieder einen Blick aus dem Zugfenster mit den wichtigsten Textinformationen zur Person des Protagonisten. Bei nur 43 Minuten Sendelänge fehlt einfach die Zeit, alle unbedingt notwendigen Informationen durch den Originalton zu vermitteln.

Mit MENDEL SZAJNFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND sammelte ich viele wichtige Erfahrungen für meine weitere Arbeit, vor allem in Bezug auf die Möglichkeiten, ein großes Thema mit nur einem Protagonisten darzustellen. Mit nur einer Person kann ich natürlich nicht so viele Informationen an die Zuschauer weitergeben, als wenn es zwei, drei oder noch mehr Personen wären. Aber die geringere Menge an Informationen verbunden mit nur einem Protagonisten erreicht den Zuschauer auf eine sehr viel direktere und berührendere Weise, handelt es sich doch um einen Menschen, dem der Zuschauer im Verlauf des Films immer näher kommt, mit dem er mitfühlt und gegebenenfalls auch mitleidet.

Gestaltung soll dem Inhalt dienen

An dieser Stelle möchte ich die Aufmerksamkeit auf einige Fragen der Gestaltung eines Dokumentarfilms richten, der die Zuschauer auf die bestmögliche Weise erreichen soll. Mit dem Entschluss, dem Zuschauer Raum zu lassen für eigene Gedanken und Bilder ist es allein nicht getan. Es muss einiges dazukommen, das diesen Prozess unterstützt.

Zum Beispiel:

- Die Gestaltung eines Dokumentarfilms sollte seinem Inhalt dienen, sich in aller Bescheidenheit aber mit Genauigkeit ihm unterordnen. Wenn sich der Zuschauer während des Films oder nach dem Film veranlasst sieht, über die Kamera, den Schnitt, den Text oder gar die Musik nachzudenken, selbst wenn dies zustimmend geschieht, statt über den Inhalt und die Aussage des Films, kann etwas an der Gestaltung falsch gewesen sein.
- Das Gespräch mit dem Protagonisten sollte möglichst wenige Schnitte enthalten. Auch sollte es nach Möglichkeit nicht unterschritten, also durch das Hineinsetzen anderer Bilder zerstückelt werden. Fotos und Archivmaterial sollte man nur verwenden, wenn diese direkt mit dem Protagonisten verbunden sind und seine Aussagen unterstützen. Die durch Unterschneiden erhoffte Zunahme an kurzweiliger Lebendigkeit, schlägt ins Gegenteil um. Was sich an Spannung zwischen dem Zuschauer und dem handelnden oder sprechenden Protagonisten aufgebaut hat, wird durch die Schnipselei immer wieder zerstört. Langeweile entsteht. Generell kann man also sagen: so wenig Schnitte wie möglich!
- Nachgestellte, also nachinszenierte Bilder sollte es nicht geben.
- Nach Möglichkeit sollte man – wie schon erwähnt – den Mut haben, sich für nur einen Protagonisten zu entscheiden.

Die Frage, ob in einem Film wie MENDEL SZAJNFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND der Fragesteller im Bild erscheinen sollte, würde ich nach meiner Erfahrung verneinen. Eine Person mehr bedeutet gleich mehr Ablenkung. Dem Zuschauer wird mit dem Fragesteller im Bild etwas mitgeteilt, was er nicht wissen muss.

Anders verhält es sich mit dem Hörbarlassen von Fragen, von wirklich wichtigen Fragen, Fragen also, ohne die eine Antwort unverständlich bliebe

oder auch eine bestimmte auffällige Betonung, die sich nur durch die davor gehörte Frage erklärt. Alle Fragen, die keine derartige Funktion für den Zuschauer haben, sollten im fertigen Film nicht zu hören sein.

Ganz raus schneiden sollte man die Fragen aber auch wieder nicht. Das wäre eine Entstellung der Drehsituation. Wenn keine Fragen mehr zu hören sind, erscheinen die Protagonisten als Menschen, die uns ungefragt ihre Ansichten und Erfahrungen aufdrängen wollen. Aber genau das trifft auf die meisten von ihnen nicht zu. Sie brauchen im Gegenteil unsere Fragen als Legitimation sich und der Öffentlichkeit gegenüber dafür, dass sie vor einer Kamera bereit sind, über sehr persönliche und oft auch heikle Themen zu sprechen. Darum sollte der Zuschauer auch unsere Fragen zu hören bekommen.

Dokumentarische Puristen legen Wert darauf, vor laufender Kamera prinzipiell keine Fragen zu stellen. Sie geben dem Protagonisten durch ein Zeichen zu verstehen, dass er anfangen soll zu sprechen. Ein in meinen Augen verrückte Situation. Dadurch bekommt der Sprechende die alleinige Verantwortung für sein Sprechen, seine Aussage aufgebürdet, was sich auf die Qualität seiner Erzählung nur ungünstig auswirken kann.

Ausschlaggebend für die Intensität einer Erzählung vor der Kamera sind Ort und Situation, in denen sie aufgenommen wird. Ich hätte natürlich mit Mendel Szajnfeld auch in seiner Wohnküche im Kaffeehaus oder im Park sprechen können. Vielleicht wäre der Inhalt seiner Aussagen ähnlich gewesen. Die Intensität – und dafür kann auch die Belastung eine Rolle spielen, die man mit der Wahl des Drehortes einem Protagonisten aufbürdet – wäre aber nie so gewesen wie auf der Zugfahrt in genau das Land, von dem die Verbrechen, die ihn und seine Familie trafen, ausgingen. Hinzukommen dann noch die Gruppe der deutschen Zuhörer, also wir, die Filmleute, die deutsche Sprache, die ja die Sprache seiner Peiniger war, und der Reisezweck, der zu einer Konfrontation führen kann mit autoritären deutschen Dienststellen.

Also nicht immer sind eine gewohnte Umgebung und der Schutz durch den eigenen Sessel die beste Voraussetzung für ein gelungenes Gespräch vor der Kamera. Das hängt sehr von der Person des Protagonisten ab und vom erwarteten Inhalt des Gesprächs. Die alte Dame in der Geschichte «Rote Rüben» – sie ist die zweite der GESCHICHTEN VOM ESSEN – war körperlich und seelisch überhaupt nicht in der Lage, außerhalb ihrer Wohnung mit uns zu sprechen. Sie zum Beispiel ins KZ Auschwitz zu verfrachten, in dem sie eingesperrt war, wäre unverantwortlich gewesen. Außerdem hätte es dem Film kaum was gebracht. Die lange Kamerafahrt vor dem Zaun des Lagers in Verbindung mit ihren Aussagen, die sich auf diesen Ort beziehen, genügte nach meinem Dafürhalten vollauf.

Protagonisten und Mitgefühl

Kommen wir zum Protagonisten selbst als Vermittler eines Inhalts, einer Botschaft. Seine Persönlichkeit und seine Aussagen sind entscheidend für den Prozess, der sich im Innern des Zuschauers abspielt. Ist er glaubhaft? Ist er inhaltlich und akustisch verständlich? Sitzt er vor dem Zuschauer als

überheblicher Besserwisser oder gar als Ankläger, was bei Erfahrungen, wie sie Mendel Szajnfeld machen musste, durchaus der Fall sein kann?

Was Szajnfelds Verhältnis zum Zuschauer betrifft, war seine Einfachheit, seine Gradlinigkeit und besonders seine Bescheidenheit ein Geschenk. Natürlich war es völlig unberechtigt, dass er sich dafür entschuldigte, uns, also das Team und mit uns den Zuschauer durch seine Aussagen zu belasten. Aber für die Nähe, die der Zuschauer im Film zu Mendel Szajnfeld entwickeln sollte, war es natürlich wunderbar, wenn der Zuschauer denkt: «Verdammt nochmal, Du hast doch wirklich keinen Grund, Dich zu entschuldigen für das, was Dir angetan wurde.» Schlechter wäre, der Zuschauer würde denken: «Nun trag mal nicht gar so dick auf!»

Mendel Szajnfeld gehört zu den Protagonisten, die beim Zuschauer Mitgefühl erzeugen. Natürlich auch beim Fragesteller. Wie sollte dieser darauf reagieren? Nach der Vorführung meines Films über den Widerstandskämpfer gegen das Naziregime Ludwig Gehm auf dem Duisburger Festival bemängelte ein Diskussionsteilnehmer die seiner Ansicht nach zu wenig deutlich gewordene Anteilnahme des Fragestellers. Er vermisste die tröstliche Zuwendung.

Gehm antwortete ihm: «Wäre Grabe nicht so zurückhaltend geblieben, hätte ich nicht einen Bruchteil von dem erzählt, was ich erzählt habe.» Die Zurückhaltung des Fragestellers sollte nicht Kälte, Ablehnung oder Skepsis gegenüber dem Protagonisten ausdrücken. Das wäre für diesen und das weitere Gespräch nicht hilfreich. Ich halte es da eher mit einer Art positiver Distanz. Dafür spricht auch, dass ich durch zu starke, in Worten ausgedrückte emotionale Anteilnahme gegenüber meinem Protagonisten das Mitgefühl auf Seiten der Zuschauer verringere. Sie hören: Da ist ja schon einer, nämlich der Fragesteller, der «den armen Mann» mit Worten in den Arm nimmt. Das unvermindert starke Mitgefühl bei meinen Zuschauern aber ist unerlässlich für die gedankliche, emotionale Beschäftigung des Zuschauers mit meinem Protagonisten während der Sendung und – ganz wichtig! – darüber hinaus.

Nicht immer aber gelingt einem als Fragesteller diese angestrebte Zurückhaltung. Vielleicht erinnern Sie sich: In der Brotaussage in GESCHICHTEN VOM ESSEN sagt Mendel Szajnfeld unter Tränen: « ... da hab' ich das Brot von dem verstorbenen Mann genommen. Vielleicht werde ich deswegen jetzt bestraft, dass ich nicht arbeiten kann.» Darauf rutscht es mir einfach so heraus: «Ich glaube nicht, dass Sie daran noch denken sollten. Sie haben ja nichts Böses getan.» Wenn so eine Bemerkung nicht aufgesetzt wirkt, kein demonstratives In-den-Vordergrund-Spielen des Fragestellers ist und durch davor liegende Sätze des Protagonisten gerechtfertigt wird, kann sie, glaube ich, toleriert werden.

Die Rolle des Textes

Text, vor allem unnötiger Text, kann das Entstehen der eigenen Gedanken und Bilder im Kopf des Zuschauer negativ beeinflussen, erschweren oder ganz verhindern. Fragen muss man sich: Sind alle Textinformationen

wirklich wichtig? Lenken sie vielleicht die Gedanken des Zuschauers von viel Wesentlicherem ab? Führen sie vielleicht die Gedanken des Zuschauers in eine falsche Richtung? Kann man vielleicht viel mehr und Richtigeres erreichen, wenn man nicht über alles informiert?

In GESCHICHTEN VOM ESSEN verbiete ich mir im Text die Information über Zeiten und Orte. Ich will die Erfahrungen der Personen in den Geschichten nicht auf bestimmte, z.B. mit Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg verbundene Ereignisse reduzieren. Was diese Menschen erlebt haben, geschah und geschieht immer noch und immer wieder an vielen Orten der Erde als Begleit- und Folgeerscheinung von Krieg, Unterdrückung und Not. Die Gedanken und Bilder meiner Zuschauer sollen keine Einschränkung erfahren. Soweit wie möglich sollte der Zuschauer alles Notwendige, alles Wissens- und Nachdenkenswertes den Bildern und Originaltönen entnehmen.

In Zeitungskritiken zu unseren Sendungen war oft die Anmerkung zu lesen: Zu viele Fragen blieben offen. Aus Angst vor dieser häufig unüberlegten Kritik wurden die Filme mit Text überfrachtet und zur fachlichen Absicherung auch noch Experten bemüht. Es sollte ja keine Frage offen bleiben. In einer Dokumentation mag das berechtigt sein. In einem Dokumentarfilm behindert man auf diese Weise das Entstehen der eigenen Gedanken und Bilder auf Seiten des Zuschauers.

Musik und Titel

Dass Musik, vor allem Musik, die Einfluss nimmt auf die Gefühle der Zuschauer und die Inhalte des Films, im Dokumentarfilm von Übel sind, abgemildert formuliert, sein können, versteht sich eigentlich von selbst. Gegen einen behutsamen, überlegten Einsatz von Musik will ich gar nichts sagen. Habe ich mich doch selbst nach jahrelanger Abstinenz – wie Sie bemerkt haben werden – einiger leiser, zurückhaltender Klänge von Arvo Pärt bedient als einer Art Aufmerksamkeitssignal am Anfang des Films GESCHICHTEN VOM ESSEN und jeweils zu Beginn der einzelnen Geschichten.

Das Nachdenken beim Zuschauer kann bereits mit dem Titel eines Films ausgelöst werden. Ein Titel kann die Atmosphäre andeuten, die ein Film haben wird, kann Neugier auslösen, sollte aber möglichst noch nicht zu viel vom Film verraten und von der Haltung der Filmemacher. Das Gegenteil geschieht, wenn Dokumentarfilme – was bei Fernsehberichten gang und gäbe ist – neben einem Haupt- auch noch einen auf Inhalt und Aussage verweisenden Untertitel verpasst bekommen, damit auch ja keine Unklarheiten oder Überraschungen auf Seiten der Zuschauer eintreten, die ja quotenmindernd sein könnten.

Ein Titel, der nichts verrät oder bewusst in eine unerwartete Richtung weist, erscheint Redaktionsleitern und Marketingfunktionären im Fernsehen als Risiko. Ich bin mir sehr wohl im Klaren darüber, dass mein Titel GESCHICHTEN VOM ESSEN, den ich natürlich sehr mag, so ein Titel ist. Und darin liegt für mich der Reiz eines solchen Titels und seiner Funktion als Auslöser zum

Nachdenken. Das trifft für die bewusst undramatischen Titel der einzelnen sehr wohl dramatischen Geschichten ebenfalls zu.

Was ich mit dem Titel GESCHICHTEN VOM ESSEN erreichen will, liegt auf der Hand. Die Zuschauer erwarten eine mehr oder weniger dokumentarische unterhaltsame Ergänzung zu den unzähligen Fress-Shows im Fernsehen und müssen bald feststellen: Sie sehen Geschichten vom Krieg. Enttäuscht oder auch wütend, weil in die Irre geführt, werden viele einen anderen Sender wählen. Überrascht, neugierig und interessiert werden, hoffe ich, viele andere nicht umschalten und dann in ihren Köpfen erleben, wie Gedanken und Bilder entstehen, die durchaus eine Form von Spannung erzeugen und sie über das Filmende hinaus beschäftigen.

Die Dramaturgie der Gefühle

Bei Filmen wie GESCHICHTEN VOM ESSEN muss man darauf achten, dass die Mitleidensbereitschaft und Mitleidensfähigkeit des Zuschauers – mitleiden mit dem Protagonisten – nicht überbeansprucht werden. Ohne die notwendige Härte in einzelnen Teilen des Films zu Gunsten der Genießbarkeit und der Zuschauerquote zu mildern, sollte man vielmehr überlegen, wie der Aufbau eines Films dazu beitragen kann, den Zuschauer in die Lage zu versetzen, den Film bis zum Ende anzuschauen. Das Ziel dabei muss sein, zu verhindern, dass von manchen als übermäßig hart und anstrengend empfundene Szenen das Mitfühlen und Mitdenken des Zuschauers behindern. Wenn sich der Zuschauer gegen Teile des Films wehrt, können in seinem Kopf keine im Sinne des Filmemachers richtigen Gedanken und Bilder entstehen.

Was habe ich in dieser Hinsicht bei GESCHICHTEN VOM ESSEN versucht? Die erste Geschichte des Films ist mit den Erinnerungen der Trümmerfrauen eine vergleichsweise milde Einstimmung in mein Thema. Den Film mit der vierten Geschichte, dem durch die Atombombe entstellten Japaner, zu beginnen, hätte viele Zuschauer erschreckt und vertrieben. Da, wo diese Geschichte jetzt steht, kann man – hoffe ich – davon ausgehen, dass der Zuschauer nun mit dem Inhalt und der Machart des Films vertraut ist, also auch mehr ertragen kann.

Was für den ganzen Film überlegt werden muss, ist auch für den Aufbau der einzelnen Geschichten wichtig. Dabei spielt besonders eine Rolle, wie die Geschichten aufhören. Die erste Geschichte endet mit der Erinnerung an das damals kostbare Geschenk von fünf Kartoffeln, verbunden mit der Freundlichkeit einer Straßenpassantin.

Zum Ende der vierten und härtesten Geschichte sieht der Zuschauer überrascht und wohl auch erfreut, dass die Frau des japanischen Protagonisten bei ihrem so schrecklich entstellten Mann geblieben ist und ihm liebevoll den vernarbten Rücken massiert. Die letzte, die Brotgeschichte, zeigt uns zu ihrem Ende und damit am Ende des ganzen Films, dass es dem Protagonisten Mendel Szajnfeld unerwarteterweise relativ gut geht und er sich freut, nun so viel essen zu können, wie er <Lust> hat.

Für den Zuschauer sind derartige Sequenzen an der richtigen Stelle des Films wichtig, um während und nach dem Film eine gewisse Sicherheit und eine Art Wohlgefühl zu empfinden. Zu manchmal unumgänglichen Belastungen des Zuschauers müssen auch Entlastungen kommen. Andernfalls wäre es nur schwer möglich, den Film und seine Botschaft positiv im Gedächtnis zu behalten und weiter über ihn nachzudenken. Gerade bei einem solchen Film darf der Zuschauer nicht daran gehindert werden, die Aussagen und Bilder im Film durch eigene Gedanken und Bilder zu ergänzen und damit quasi geistig und mental zu verdauen.

In der mittleren Geschichte «Hefeklöße» habe ich versucht, ähnlich zu verfahren wie in den anderen erwähnten Geschichten. Die kleine autobiografische Skizze schildert den Schrecken eines Kindes, durch einen Bombenangriff das Heim seiner Kindheit geraubt zu bekommen, endet aber mit der Erinnerung an seine Freude darüber, am Abend desselben Tages die aus dem brennenden Haus geretteten halbfertigen Hefeklöße essen zu können, die ihm herrlich schmeckten.

Diese Geschichte ist von ihrer Gestaltung her die ungewöhnlichste des ganzen Films. Drei Minuten ist sie lang und besteht nur aus zwei Fotos. Sie zeigen das Haus vor und nach der Zerstörung. Nach einer Fahrt auf das unzerstörte Haus zu, führt eine Überblendung zum Bild der Ruine. Derartige ruhige Passagen in meinen Filmen, deren handwerkliche Gestaltung fast unbemerkbar ist, veranlassten oft Produktionsleiter, aber auch Kolleginnen und Kollegen dazu, meine Schnittmeisterinnen und mich zu fragen, warum wir bei vergleichsweise so wenigen Schnitten glaubten, immer wieder so viele Schnitt-Tage beantragen zu müssen. Dass gerade die sehr ruhigen Filme mit wenigen Schnitten besonders viel Nachdenkzeit und manchmal auch Zeit zum Ausprobieren brauchen – diese Erfahrung ist vielen fremd.

Bei der Hefeklöße-Geschichte war sorgfältig darüber nachzudenken: Sollte es eine Ranfahrt auf das unzerstörte Haus geben? Und wann? Und wie schnell sollte sie sein? Und: Sollte man vom Foto des unzerstörten Hauses auf das Foto der Ruine schneiden oder eine Überblendung einsetzen? Wie lang oder wie kurz sollte diese Überblendung sein? Der Schock eines harten Schnitts sollte einerseits vermieden werden. Andererseits sollte die Überblendung auch nicht den Schreck, plötzlich dasselbe Haus als Ruine zu sehen, zu sehr mildern. Also: Zu lang durfte die Überblendung nicht sein und zu kurz auch nicht. Wirkung ja, Effekt nein. Um die beabsichtigte Wirkung



*Das Wohnhaus in Dresden: vor und nach der Bombardierung
aus GESCHICHTEN VOM ESSEN, D 2008*

zu erzielen, mussten darüber hinaus die beiden Fotos vor der Überblendung so eingerichtet sein, dass markante Punkte wie die Fenster weitgehend deckungsgleich waren. Es musste während und nach der Überblendung gleich klar sein: Das ist dasselbe Haus.

Man stelle sich mal vor, was herausgekommen wäre, wenn sich die Liebhaber und Verfechter des Nachinszenierens im Dokumentarfilm über die Hefeklöße-Geschichte hergemacht hätten! Wie sähe es danach wohl in den Köpfen der Zuschauer aus. Platz für eigene Gedanken und Bilder gäbe es keinen mehr.

Und noch etwas ginge verloren bzw. könnte überhaupt nicht erst entstehen: Authentizität. Die von mir aufgeführten Gestaltungselemente, die eigene Gedanken und Bilder beim Zuschauer ermöglichen und unterstützen sollen, brauchen für ihr Wirksamwerden die Authentizität des Dokumentarfilms, im Fall meiner Personenfilme die Authentizität des dokumentarischen Protagonisten. Es genügt aber nicht, dass der Protagonist authentisch ist. Er muss auch in jeder Sequenz des Films auf den Zuschauer authentisch wirken. Diese authentische Wirkung darf nicht durch eine unüberlegte, vom Inhalt wegführende und ablenkende formale Gestaltung verwässert werden oder gar verloren gehen.

Für den einen oder anderen Filmemacher aber wird die Frage bleiben: Sind es diese Authentizität und das Entstehen von Gedanken und Bildern im Kopf der Zuschauer wirklich wert, beim Herstellen von Filmen, auch dokumentarischen Filmen, dem Reiz funkelnder Brillanz dank virtuosem, handwerklich gekonntem Umgang mit Bildern und Tönen zu entsagen?

Diese Frage sollte man bejahen, wenn es einem darauf ankommt, mit seinem Film etwas zu bewirken. Können aber unsere Filme in heutiger Zeit überhaupt etwas bewirken? Die Gesellschaft verändern, wie das vor Jahrzehnten einige von uns erträumten, können Filme nicht. Das haben wir erfahren müssen. Aber eins vermögen unsere Filme durchaus: einzelnen Menschen – und das können auch viele, sehr viele einzelne Menschen sein – Anstöße zu geben, Anstöße, die zu Veränderungen im eigenen Leben führen wie auch im Leben anderer. Und auf diese Weise kann die Wirkung eines Dokumentarfilms durchaus sehr politisch sein.

Nachhaltige Wirkung

Die Beschaffenheit dieser Anstöße hängt davon ab, wie lange nach seiner Vorführung oder Ausstrahlung ein Film in der Erinnerung und im Bewusstsein der Zuschauer nachwirkt. Je stärker er dies tut, umso länger kann ein Film das Denken und Handeln der Zuschauer beeinflussen. So erklärt sich z.B., dass Zuschauer oft lange, nachdem sie den Film gesehen haben, zur Hilfe mit Geldspenden bereit sind und sie diese Unterstützungen auch noch eine lange Zeit, manchmal sogar Jahre, bereit sind aufzubringen. Dabei muss ich erwähnen, dass es bewusst weder in noch nach meinen Filmen Spendenaufrufe gibt.

Unser Dokumentarfilm DIESE BILDER VERFOLGEN MICH – DR. MED. ALFRED JAHN von 2002 bewirkte, dass Alfred Jahn, ein noch heute in Ruanda arbeitender Kinderchirurg, bis heute für Straßenkinder in Ruanda so viele Spendengelder erhielt, dass er in fünf gemieteten Häusern 75 von ihnen aufnehmen und betreuen konnte.

Der Film über durch Kriegsverletzungen querschnittgelähmte vietnamesische Kinder und Jugendliche DIEN, CHINH, CHUNG UND TUNG – LEBENSVERSUCHE IN VIETNAM von 1990 erbrachte für 182 in Deutschland behandelte Kinder und Jugendliche je 7000.– damalige DM. Für ihre in der Regel bettelarmen Familien eine nicht hoch genug einzuschätzende Hilfe. Die Hauptpersonen des Films erhalten bis zum heutigen Tag von Zuschauern finanzielle Unterstützung.

Die nachhaltige Wirkung von Filmen zeigt sich natürlich nicht nur in finanziellen Hilfeleistungen. Lehrer, die den 1982 hergestellten «Lebenserfahrungen»- Film über Ludwig Gehm, einen Widerstandskämpfer gegen das Naziregime, sahen und nicht vergessen konnten, veranstalteten mit Ludwig Gehm hunderte von Veranstaltungen in ihren Schulen.

Mendel Szajnfeld wurde nach der Sendung von MENDEL SZAJNFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND durch Berge überwältigend positiver Zuschauerbriefe ermutigt, ein Buch über sein Leben zu schreiben. Viele Jahre folgte er der Bitte, als Zeitzeuge Reisegruppen, vor allem Schüler, in die ehemaligen Konzentrationslager in Polen und Deutschland zu begleiten.

1970, während des Vietnamkrieges, entstand unser Film NUR LEICHTE KÄMPFE IM RAUM DA NANG. Er zeigt schwer kriegsverletzte Zivilisten auf einem Hospitalschiff. Bis zum heutigen Tag sprechen mich Fernsehzuschauer auf diesen Film an, sagen mir, dass sie ihn nicht aus dem Kopf bekommen und daher den Wehrdienst verweigert haben. Die letzte derartige Begegnung hatte ich 2008 in Leipzig mit einem Besucher des Dokumentarfilmfestivals. Er hatte grade unseren Film GESCHICHTEN VOM ESSEN gesehen. <Z

Hans-Dieter Grabe

Geboren 1937 in Dresden. 1945, nach der Zerstörung Dresdens durch Bomben, Umzug nach Cottbus. Dort Schulbesuch bis 1955.

1955 bis 59 Studium an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg (damals DDR).

1960 bis 62 freier Mitarbeiter beim Fernsehen des Bayerischen Rundfunks.

Anschließend bis 2002 als Redakteur beim ZDF. Autor und Regisseur von Magazinbeiträgen und 61 langen, gesellschaftspolitischen und zeitgeschichtlichen Dokumentarfilmen.

Seit 1992 Mitglied der Akademie der Künste Berlin.

In den meisten seiner, von ZDF, 3sat, ARTE und PHOENIX oft wiederholten Filme stellt Grabe unbekannte und von ihm selbst gesuchte und gefundene Menschen in den Mittelpunkt. Zahlreiche Auszeichnungen belegen Grabes Fähigkeit, die Lebens- und Zeitgeschichtserfahrungen seiner Protagonisten in einer den Zuschauer berührenden, für ihn nacherlebbar und zum Nachdenken befähigenden Weise darzustellen. Schon bald begann er, Personen aus früheren Arbeiten wieder aufzusuchen, wie den kriegsverletzten Vietnamesen Do Sanh, den polnischen Juden und KZ-Häftling Mendel Szajnfeld oder den Kinderchirurgen Alfred Jahn. Aus den Wiederbegegnungen entstanden neue Filme. Momentaufnahmen wurden nun zu Dokumentarfilmen über Entwicklungen und Veränderungen im Leben von Grabes Protagonisten. Die Zuschauer bekommen so Gelegenheit, die Personen noch genauer kennenzulernen, was dazu führt, dass sie nachhaltiger über das Gesehene und Gehörte nachdenken können, aber auch über sich selbst.

Auszeichnungen u.a.: Arte-Dokumentarfilmpreis, Deutscher Kritikerpreis, Friedensfilmpreis der Berlinale, Deutscher Fernsehpreis, dreimal Adolf-Grimme-Preis.