

Strategien der filmischen Umsetzung

Grundlegende Entscheidungsprozesse
bei der dokumentarischen Filmarbeit

von Christian Iseli

Seit den 1960er Jahren ist im Dokumentarfilm eine ausgeprägte Vielfalt des gestalterischen Ausdrucks festzustellen. Spontan aufgezeichnete Werke mit wackeligen und veräuschten Bildern stehen neben aufwändigen Hochglanzproduktionen, die ästhetisch und dramaturgisch an Mainstreamproduktionen aus dem Spielfilmbereich erinnern. Filme, in denen die Macherinnen und Macher selber intervenierend zu sehen sind, finden sich neben solchen mit zurückhaltender Beobachtung. Die unterschiedlichen Verfahrensweisen und Haltungen sind auf Entscheidungen zurückzuführen, die Filmemacher während oder vor ihrer Arbeit treffen. Im folgenden Beitrag sollen grundlegende Entscheidungen während des filmischen Produktionsprozesses definiert und systematisch zueinander in Bezug gesetzt werden. Dadurch lassen sich strategische Grundmuster erkennen, die ich in grafischen Profilen darstelle.¹

1. Entscheidung und Strategie

Während des filmischen Produktionsprozesses treffen wir laufend Entscheidungen. Einerseits sind es Ja-/Nein-Entscheidungen, andererseits entscheiden wir oft, ob wir etwas mehr oder weniger tun wollen.

Nehmen wir als Beispiel die Frage, ob bei einem Dokumentarfilm zusätzliches Licht eingesetzt werden soll. Das ist zunächst eine Ja-/Nein-Entscheidung. Es gibt Kolleginnen und Kollegen, die diese Frage aus grundsätzlichen Überlegungen verneinen. Sobald die Frage aber mit Ja beantwortet wird, ergibt sich eine Vielzahl von Möglichkeiten, wie und in welchem Umfang künstliches Licht eingesetzt werden soll: Wird nur aufgehellt? Setzen wir ein

Führungslicht ein? Gibt es ein Spitzlicht auf die Haare? Setzen wir ein Effektlicht auf den Hintergrund? Das Mehr oder Weniger des eingesetzten Lichts können wir uns modellhaft als einen Schieberegler auf einem Mischpult vorstellen. Wir legen damit das Ausmass einer bestimmten Massnahme fest (vgl. Abbildung 1).

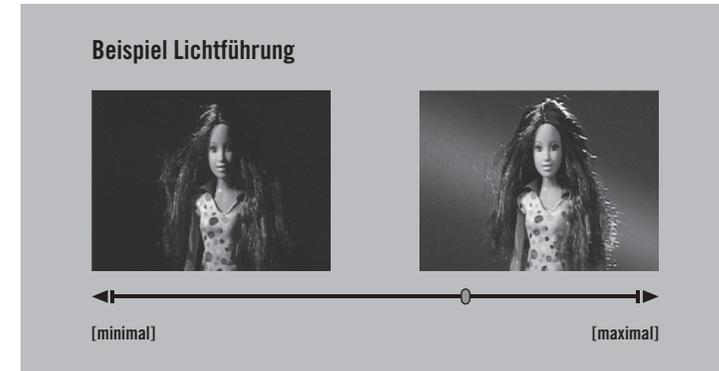


Abbildung 1

Beim Filmemachen werden fortwährend Entscheidungen getroffen, sei es bewusst oder unbewusst. Wenn wir bei der Arbeit gezielt vorgehen, treffen wir die Entscheidungen aufgrund einer festgelegten Strategie. Sollte uns das vorausschauende Planen weniger liegen, können wir auch eine umgekehrte Definition anwenden: Alle Entscheidungen, die wir während einer filmischen Umsetzung treffen, summieren sich zu einer Strategie.

2. Strategien während der Dreharbeiten

Die Dreharbeiten und die Montage sollen im Folgenden klar auseinander gehalten werden. Wir werden sehen, dass entlang dieser Trennlinie häufig ein Wechsel der Strategien stattfindet. Die Unterscheidung von Dreharbeiten und Montage führt im Übrigen auch zu einer ersten grundsätzlichen Entscheidung, die wir bei einer Filmproduktion zu treffen haben: Wollen wir überhaupt drehen? Die Frage ist nicht rhetorisch gemeint. In der Geschichte des Dokumentarfilms gibt es zahlreiche Beispiele von Filmen, die ausschliesslich auf Archivmaterial und Found Footage beruhen. In dem Zusammenhang ist es allerdings wichtig, zwischen Bild

und Ton zu unterscheiden. Man kann durchaus auf das Drehen von Bildern verzichten, weit weniger jedoch auf Tonaufnahmen wie Kommentare oder Off-Interviews.²

2.1 Beobachten und eingreifen

Bei den Dreharbeiten unterscheide ich zwischen zwei Situationen: 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. Das reine Beobachten entspricht demzufolge einer Idealsituation. In den meisten dokumentarisch gefilmten Situationen wird jedoch auf die eine oder andere Weise in die Wirklichkeit eingegriffen. 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.

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.

Die erste Variante des Eingreifens bezeichne ich als Interaktion, die zweite als Inszenierung.

2.1.1 Beobachtung und Interaktion

Der Gegensatz zwischen Interaktion und Beobachtung entspricht filmhistorisch gesehen zwei dezidiert formulierten Positionen, die sich entwickelten, als in den 1960er Jahren der portable Synchronon möglich wurde. Die Form des beobachtenden Dokumentarfilms kennen wir als «Direct Cinema», das in den Gründerjahren mit Namen wie Robert Drew, D.A. Pennebaker, Richard Leacock, Albert und David Maysles sowie Frederick Wiseman ver-

bunden ist. Die interaktive Methode ist als «Cinéma vérité» bekannt, mit dem programmgebenden Film «Chronique d'un été» (1962) von Jean Rouch und Edgar Morin.³

Bill Nichols, einer der profiliertesten Theoretiker des Dokumentarfilms, unterscheidet in seinem Buch «Representing Reality»⁴ zwei grundsätzliche Modi der dokumentarischen Repräsentation. Für die Drehsituation nennt er den «Observational Mode» und den «Interactive Mode» als primär unterscheidbare Haltungen. Er stützt sich dabei auf die eben beschriebenen historischen Ausrichtungen (vgl. Abbildung 2).

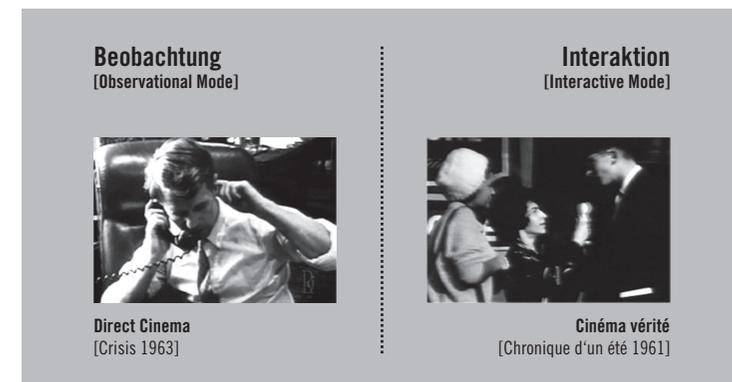


Abbildung 2

Ein Schlüsselfilm des Direct Cinema ist «Crisis – Behind a Presidential Commitment» von 1963. Der Justizminister der USA, Robert Kennedy, ist im Sommer 1963 damit beschäftigt, gemeinsam mit seinem Stab eine nationale Krise zu bewältigen. Der Grund: Der Gouverneur von Alabama will in seinem Staat die Rassensegregation um jeden Preis aufrechterhalten. Während sich die Lage zuspitzt, befinden sich die Kameraleute in den Zentren der Krisenbewältigung und beobachten ein Ereignis, das auch ohne sie stattfinden würde. Sie sind dem Ideal des Nicht-Intervenierens verpflichtet: keine Anweisungen, keine Einflussnahme, kein Licht, keine Interviews. Es herrscht höchste Zurückhaltung, als seien sie «flies on the wall», Fliegen an der Wand.⁵

«Chronique d'un été» von Jean Rouch und Edgar Morin (1962) hingegen ist ein Klimafilm. Gespräche mit Passanten und ausge-

wählten Menschen über die Art, wie sie leben und fühlen, sind zentral. Zwar finden die Ereignisse meist nur deshalb statt, weil sie gefilmt werden. Dennoch gibt es durch die häufig spontan reagierende 16mm-Kamera von Michel Brault auch Parallelen zum «Direct Cinema». Die gefilmten Menschen wirken unverstellt und natürlich – oder, wie Edgar Morin selber anmerkte, «authentisch».⁶ Sie sind konzentriert auf die Interaktion mit den Filmschaffenden und scheinen die beobachtende Kamera kaum zu bemerken.⁷

Während in den 1960er Jahren die beobachtende und interaktive Form des Dokumentarfilms in Reinform angestrebt und teilweise ideologisch untermauert wurde, sind in späteren Jahren Mischformen üblich. Je nach Drehsituation wechseln viele Dokumentaristinnen und Dokumentaristen zwischen beobachtenden und interaktiven Strategien ab.

2.1.2 Die Kontrolle der Interaktion

Filmemacherinnen und Filmemacher, die mit den Protagonisten während des Drehens interagieren, haben die Möglichkeit, die Situation mehr oder weniger zu kontrollieren. Die Kontrolle ist als gering zu betrachten, wenn sich ein Gespräch inhaltlich, zeitlich und räumlich spontan entwickeln kann, d.h. ohne Anweisungen von Seiten der Filmemacher. Sie ist hingegen als hoch einzustufen, wenn die Einflussnahme auf die Situation und den Inhalt des Gesprächs der spontanen Entwicklung klare Grenzen setzt. Dies kann der Fall sein, wenn Vorbesprechungen den Inhalt festlegen, Gesprächspassagen zum Zweck der Optimierung wiederholt werden oder wenn die räumliche Position der Gesprächspartner fixiert oder eine zeitliche Begrenzung für Aussagen festgelegt wird.

Abgesehen von der situativen Kontrolle, ergibt sich für die Filmemacherinnen und Filmemacher auch eine Kontrolle über die bildgestalterischen Mittel. Diese betrifft die Lichtsetzung, die Festlegung des Kameraausschnitts, die Wahl von Stativ- oder Handkamera sowie die Festlegung von Bewegungsabläufen bei dynamischer Kamera.

Die Kontrolle der bildgestalterischen Mittel ist dann als gering zu bezeichnen, wenn Belichtung, Bildausschnitt und Bewegungsabläufe der Kamera spontan und ohne zusätzliche Massnahmen der Situation angepasst werden. Dies kann dazu führen, dass die Kontrastverhältnisse des vorhandenen Lichts ausserhalb

der Möglichkeiten des Film- oder Videomaterials liegen. Gewisse Bildpartien werden dann vollständig weiss oder schwarz wiedergegeben, obschon das menschliche Auge noch problemlos Details erkennen könnte. Bei zu geringer Belichtung kann es zudem zu einem erhöhten Bildrauschen (Video) oder stärkerer Kornbildung (Film) kommen. Spontanes Reagieren kann auch bedeuten, dass die Wahl des Bildausschnittes nicht immer optimal getroffen wird, insbesondere wenn der Ablauf eines Ereignisses sehr dynamisch ist.

Wenn hingegen die hohen Lichtkontraste durch den Einsatz von zusätzlicher Beleuchtung an die Möglichkeiten des Video- bzw. Filmmaterials angepasst werden und die Bildstimmung durch künstliche Lichtsetzung geprägt wird, dann ist die Kontrolle der bildgestalterischen Mittel als hoch zu bezeichnen. Dies ist auch der Fall, wenn der Bildausschnitt mittels Stellproben optimiert wird oder Kameraperspektiven für eine optimale Dé-coupage vorbesprochen werden. Eine höchstmögliche Kontrolle der bildgestalterischen Mittel ist im Studio mit entsprechendem Lichteinsatz zu erreichen.

Das Mehr oder Weniger der Kontrolle auf der situativen und bildgestalterischen Ebene können wir uns als Schieberegler vorstellen. Wenn wir uns entscheiden, minimale Kontrolle auszuüben, werden die Filmaufnahmen anders aussehen und die Gespräche einen anderen Verlauf nehmen, als wenn wir ein hohes Mass an Kontrolle ausüben. Zwei Filmausschnitte, in denen die Kontrolle über die Interaktion unterschiedlich gehandhabt wird, können dies verdeutlichen (vgl. Anhang «Roger and Me», S. 50–51, und «One Day in September», S. 52).

Michael Moore ist in seinem Film «Roger and Me» häufig in Situationen zu sehen, deren Kontrolle minimal scheint. Im beschriebenen Ausschnitt scheinen sich der Verlauf und der Inhalt des Gesprächs spontan zu entwickeln. Das gilt auch für die räumliche Situation, die sich dynamisch verändert. Kamera und Ton sind auf die unmittelbare Reaktion ausgerichtet. Die Kontrolle über die bildgestalterischen Mittel wie Bildausschnitt, Distanz, Blickrichtung, Lichtverhältnisse etc. ist sehr gering. Übertragen auf das vereinfachte Modell der Schieberegler, müssten sich sowohl der Regler der situativen wie auch jener der bildgestalterischen Kontrolle auf der linken Seite befinden (vgl. Abbildung 3).

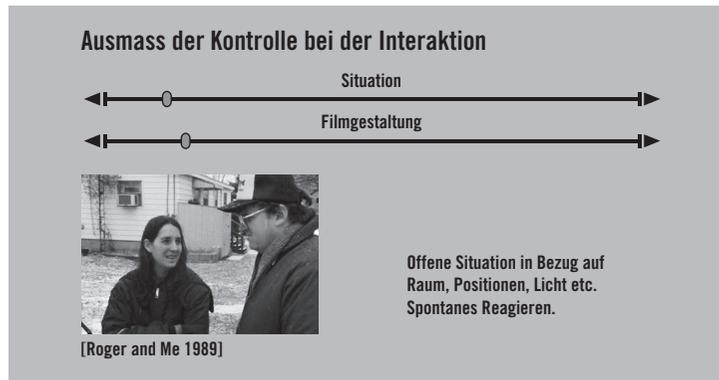


Abbildung 3

Kevin Macdonald dagegen überlässt in «One Day in September» über die Terroranschläge bei den Olympischen Spielen 1972 in München während der Interviewführung praktisch nichts dem Zufall. Das Setting zeigt die maximale Kontrolle der bildgestalterischen Mittel im Studio. Auch in Bezug auf Situation und Inhalt des Gesprächs ist fast alles der Kontrolle des Regisseurs unterstellt: Die Interviewpartnerin Anne Spitzer erfüllt eine Funktion im Rahmen der Rekonstruktion. Sie liefert die Details zu einem ganz bestimmten Ausschnitt der Ereignisse. Dies ist ohne Vorgespräche, klare Definition des Inhalts und ohne die Wiederholung bestimmter Aussagen kaum zu erreichen. Die Schieberegler der situativen und bildgestalterischen Kontrolle befinden sich hier im rechten Bereich (vgl. Abbildung 4).

2.1.3 Beobachtung und Inszenierung

In die Wirklichkeit einzugreifen bedeutet nicht nur, dass Filmemacherinnen und Filmemacher mit den Menschen während der Aufnahme interagieren. Möglich ist auch, dass sie die Menschen zuvor bitten, etwas Bestimmtes zu tun. In diesem Fall verwende ich den Begriff der Inszenierung. Wie die Interaktion verstehe ich auch die Inszenierung als Gegensatz zur Beobachtung. Mit dem Aufkommen des portablen Synchrontons Anfang der 1960er Jahre setzten sich die Pioniere des Direct Cinema mit dem Ideal der reinen Beobachtung von der bis anhin weit verbreiteten Inszenierung ab.



Abbildung 4

Wo aber endet die Beobachtung – und wo fängt die Inszenierung an? Nehmen wir an, dass eine Handlung stattfinden soll, unabhängig davon, ob sie gefilmt wird oder nicht. In dieser Situation wird der Filmemacher auf jede Art der Einflussnahme verzichten. Er bittet die Leute, die an der Handlung beteiligt sind, nicht um Anpassungen, damit die Filmaufnahmen besser zu bewältigen sind. Ausgeschlossen ist zudem, dass man einen besser geeigneten Zeitpunkt oder einen idealeren Ort für den Ablauf der Handlung vereinbart oder Wiederholungen vornimmt.

Die niedrige Schwelle für die Kategorie der Inszenierung legt nahe, dass beim dokumentarischen Schaffen mehrheitlich inszeniert wird. Häufig geschieht dies zwar nur in minimalem Ausmass. Aber auch Dokumentarfilme, bei denen inszenatorisch nichts dem Zufall überlassen wird, sind verbreitet. Mit dem Begriff der Kontrolle soll im Folgenden die Differenz anschaulich gemacht werden.

2.1.4 Die Kontrolle der Inszenierung

Das Ausmass der Kontrolle über die Inszenierung hat einen grossen Einfluss auf Form, Aussehen und Wirkung eines Filmes. Ähnlich wie bei der Interaktion, unterscheide ich zwei Arten der Kontrolle: Die Kontrolle der Situation der Inszenierung und jene der bildgestalterischen Mittel. Der erste Fall betrifft alle Regieanweisungen an die Menschen, die gefilmt werden, sowie die räumliche und zeitliche Festlegung einer inszenierten Handlung. Wenn

die Kontrolle minimal ausfällt, verfügen die gefilmten Menschen über eine grosse Autonomie bei der Ausführung einer Handlung. Die Vorhersehbarkeit ist für die Filmemacherinnen und Filmemacher relativ gering, sowohl was die Handlung selbst, als auch deren zeitlichen und räumlichen Verlauf betrifft. Der Schieberegler, der das Ausmass der situativen Kontrolle anzeigt, wäre in dem Fall auf der linken Seite anzuordnen. Eine maximale Kontrolle der Inszenierung bedeutet hingegen, dass jedes Detail im Ablauf einer Handlung festgelegt und diese so oft gefilmt wird, bis sie den Ansprüchen der Regie genügt. Der Schieberegler wäre in diesem Fall auf der rechten Seite anzutreffen.

Die Kontrolle über die bildgestalterischen Mittel kann die Lichtsetzung, die Festlegung des Kameraausschnitts, die Wahl von Handkamera, Stativ, Dolly oder Kran sowie die Auflösung der Szene in einzelne Einstellungen oder die vorher festgelegte Choreografie bei dynamischer Kamera umfassen.

Die Kontrolle über die Inszenierung und die bildgestalterischen Mittel soll an zwei Beispielen mit dokumentarischen Protagonisten erläutert werden (vgl. Anhang «Der Stand der Bauern», S. 53, sowie «Mit Verlust ist zu rechnen», S. 54). Mit einem Ausschnitt aus «Der Stand der Bauern» führe ich ein eigenes Beispiel an. Da ich bei den Dreharbeiten zugegen war, kann ich den Grad der Inszenierung genau bezeichnen.⁸ In der gewählten Sequenz überführen Bisonzüchter Jungtiere in eine speziell eingerichtete Weide. Es ist eine Handlung, welche die Protagonisten ohnehin ausführen wollten, auf meine Bitte hin aber speziell für die Kamera ausführten. Die Bauern warteten jeweils, bis die Kamera zur Aufzeichnung bereit war. Zudem gab es Absprachen, in welchem räumlichen und zeitlichen Umfang die Aktion durchgeführt und wie die Kamera sich verhalten würde. Insgesamt ist die Inszenierung als minimal zu bezeichnen, da viele Faktoren offen blieben und nicht kontrollierbar waren.

Gleich zu Beginn der Sequenz stellt sich die Filmcrew in Unkenntnis der Sachlage so vor das Tor des Transportwagens, dass sie von den Bisons überrannt würde. Mit einem Handzeichen weist der Bauer darauf hin, dass man etwas nach rechts gehen solle. Der Moment zeigt, dass die inszenatorischen Absprachen unzureichend waren. Mittels einer Interaktion während der Aufnahme musste die Situation geklärt werden. Anschliessend verlief die Handlung wieder in den erwarteten und zuvor besprochenen

Bahnen. Da am Morgen des Drehs zwei Ladungen von Jungtieren auf die Weide gebracht wurden, konnten beim zweiten Transport mit der Handkamera Details eingefangen werden, die es erlaubten, die Sequenz im Schnitt zu komplettieren. Auch beim zweiten Ausladen der Tiere blieben die Absprachen auf das Nötigste beschränkt. Die Schieberegler für die situative wie auch für die bildgestalterische Kontrolle sind demnach im linken, minimalen Bereich anzusiedeln (vgl. Abbildung 5).

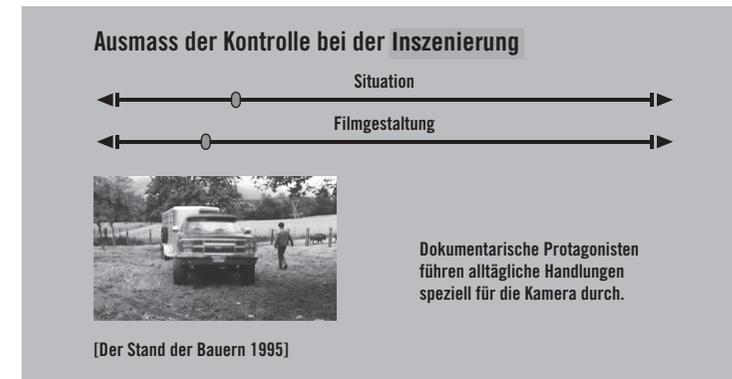


Abbildung 5

Ulrich Seidl verdichtet in Zusammenarbeit mit seinen Protagonisten während der Drehphase Situationen und Handlungen, die sich aufgrund von tatsächlich vorgefundenen Lebensumständen ergeben. Die porträtierten Menschen spielen als Laiendarsteller ihre eigene Situation. Die Choreografie der Kamera und das Timing scheinen genau festgelegt zu sein. Beim gewählten Ausschnitt aus «Mit Verlust ist zu rechnen» fällt auf, wie präzise die Kamera steht und wie aufmerksam der Protagonist Sepp – ähnlich wie ein Schauspieler – mit der Präsenz der Kamera umgeht. Er fährt zuerst genau auf die Kamera zu, ohne diese jedoch zu beachten. Das Ausmass der Kontrolle über die Situation der Inszenierung und die bildgestalterischen Mittel ist in dem Fall hoch anzusetzen, auch wenn mit Handkamera und ohne künstliches Licht gedreht wurde (vgl. Abbildung 6).

Das Ausmass der Kontrolle kann mit professionellen Darstellern noch gesteigert werden. In den letzten zwanzig Jahren hat

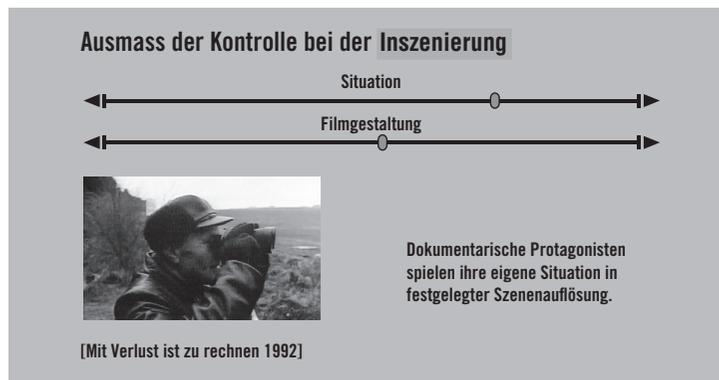


Abbildung 6

im Dokumentarfilm die Methode der Nachinszenierung (auch: Re-Enactment) kontinuierlich zugenommen. Das Dokudrama ist eine Sub-Gattung, die Zeitzeugen-Interviews mit Nachinszenierungen kombiniert. Die Filmemacherinnen und Filmemacher haben in diesem Fall einen weiteren Grundsatzentscheid zu fällen: Wollen sie vergangene Handlungen für ihren Film nachinszenieren? Wenn ja, soll mit den Zeitzeugen selbst (ich bezeichne sie als «dokumentarische Protagonisten») zusammengearbeitet werden oder engagieren sie Schauspielerinnen und Schauspieler? Das Ausmass der Kontrolle ist bei Nachinszenierungen mit Schauspielern oft wesentlich höher (vgl. Anhang «The Thin Blue Line», S. 55).

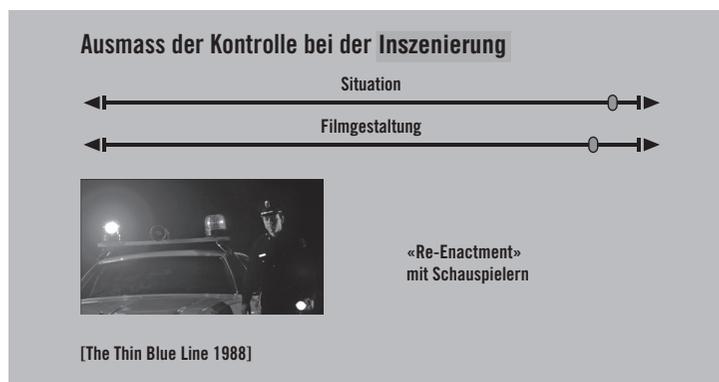


Abbildung 7

Das Durchspielen verschiedener Varianten eines Polizistenmordes in «The Thin Blue Line» von Errol Morris hat in der Dokumentarfilmgeschichte mittlerweile einen festen Platz. Die Nachinszenierungen fanden mit Schauspielern unter Bedingungen statt, die sich vom Spielfilm nicht unterscheiden. In allen Bereichen, auch dem Licht, der Bildgestaltung etc., ergibt sich ein Höchstmass an Kontrolle (vgl. Abbildung 7).

2.2 Die Reflexivität

Ein weiteres wichtiges Grundelement der dokumentarischen Repräsentation von Wirklichkeit ist der «Reflexive Modus». Er hält fest, ob der Prozess des Filmemachens in den Aufnahmen transparent gemacht oder der Bezug möglichst vermieden wird. Ein reflexives Element kann beispielsweise die Präsenz der Filmschaffenden im Bild oder deren Überlegungen zum Herstellungsprozess des Films auf der Kommentarebene sein.⁹

Um die Reflexivität zu veranschaulichen, beziehe ich mich auf bereits gezeigte Filmbeispiele.

Bei «One Day in September» von Kevin Macdonald ist das reflexive Element minimal. Die Zuschauer werden ähnlich wie bei einem Spielfilm in den Sog der Bilder und Töne hinein gezogen und erhalten praktisch keine Signale, die sich explizit auf die Machart des Films beziehen (vgl. Abbildung 8).



Abbildung 8

Beim Beispiel «Roger and Me» von Michael Moore sind die reflexiven Signale viel deutlicher. Der Filmemacher ist bei sei-

nen Interventionen häufig im Bild sehen. Er macht seine Bestrebungen, ein Interview mit Roger Smith, dem CEO von General Motors, zu führen zum Gegenstand und Antrieb des Films. Der Prozess der Herstellung selbst wird immer wieder thematisiert. Die Reflexivität nimmt deshalb einen grösseren Stellenwert ein (vgl. Abbildung 9).



Abbildung 9

2.3 Fazit: Entscheidungen während des Drehens

In Abbildung 10 sind die bisher behandelten grundlegenden Entscheidungen während des Drehs mit Hilfe von Schaltern und Schiebereglern zusammengefasst. Der Schieberegler bei

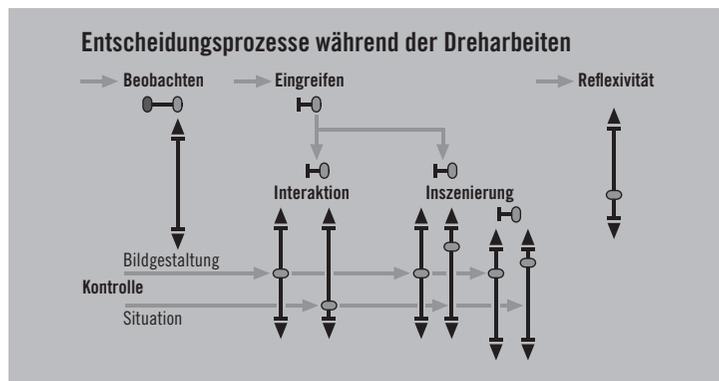


Abbildung 10

«Beobachten» bezieht sich auf die Kontrolle der bildgestalterischen Mittel, die wiederum unterschiedlich gross sein kann.¹⁰ Die situative Kontrolle ist bei der Beobachtung per definitionem ausgeschlossen.

Folgende Entscheidungen standen bisher im Vordergrund:

- Wird gedreht oder nicht?
- Wenn ja, wird beobachtet oder eingegriffen – oder beides?
- Wenn eingegriffen wird, ist es mittels Interaktion, Inszenierung – oder beider Methoden?
- Wie gross ist die Kontrolle über die inszenatorischen und bildgestalterischen Mittel?
- Werden im inszenatorischen Prozess Schauspieler eingesetzt?
- In welchem Ausmass sollen reflexive Signale präsent sein?

Für einen Film wird in der Regel eine Vielzahl an Szenen oder Sequenzen gedreht. Es ist durchaus möglich, dass die Grundsatzfragen je nach Situation anders entschieden werden. Ein häufiger Wechsel der Strategien innerhalb eines Filmes kann zu einem diffusen Profil und einer uneinheitlichen Machart führen. Insbesondere starke Wechsel bei der Kontrolle über die inszenatorischen und bildgestalterischen Mittel und teilweise auch im Bereich der Reflexivität führen zu wenig konsistentem Ausgangsmaterial für die Montage.

3. Strategien während der Montage

Bei der Montage ist es sinnvoll, zwischen Entscheidungen auf der Ebene einzelner Szenen oder Sequenzen und solchen auf der Ebene der Gesamtstruktur zu differenzieren. Einige Autoren unterscheiden hier auch zwischen Schnitt und Montage. Der eine Begriff betrifft die Mikro-, der andere die Makrostruktur.

3.1 Mikrostruktur

Auf der Ebene der Mikrostruktur konzentriere ich mich auf zwei Fragen, die das Wesen und die Wirkung eines Filmes stark beeinflussen können: Der Schnitt und die Tonebene bzw. die Musik.

Je nachdem wie das Material gedreht 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. So etwa, wenn eine Person A an einer bestimmten Stelle des Materials mit dem Kopf nickt und diese Reaktion direkt hinter die Aussage der Person B geschnitten wird: A nickt aufgrund der Aussage von B und zeigt damit Einverständnis. Solche Schnitte haben eine stringente Logik, unabhängig davon, ob das Nicken von A überhaupt je im Zusammenhang mit der Aussage von B stand. 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 herzustellen.¹¹ Die neuen Beziehungen sind die Interpretation der Macherinnen und Macher, ihre Fiktion.¹² Beim Schnitt von Sequenzen oder Szenen stellt sich deshalb die grundsätzliche Frage, ob künstliche Kontinuität und Kausalität angewendet werden sollen oder nicht. Wenn ja, nähert man sich in der Machart dem konventionellen Spielfilmschnitt, insbesondere bei konsequenter Anwendung der Kausalität. Dies soll anhand von zwei Filmbeispielen verdeutlicht werden, bei denen der Schnitt diametral unterschiedlich gestaltet wurde (vgl. Anhang «Coûte que coûte», S. 57, sowie «Stilllegung», S. 59).

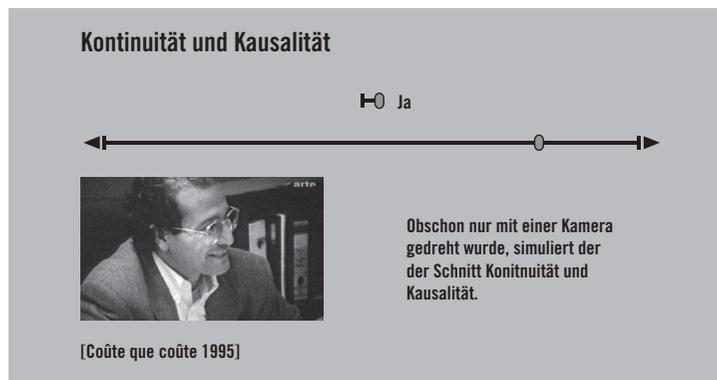


Abbildung 11

Claire Simon hat ihren Film «Coûte que coûte», bei dem sie selber die Kamera führte, zum grössten Teil im Stil des Direct Cinema gedreht. Ihre Arbeitsweise scheint von Zurückhaltung und Nicht-Eingreifen geprägt. Die so erhaltenen Bilder und Töne benutzt sie im Schnitt als Rohmaterial für eine fiktionale Montage. Im protokollierten Beispiel drehte die Regisseurin eine Unterhaltung, an der mehrere Personen beteiligt waren. Die Kamera rückte die Gesprächsteilnehmer abwechselungsweise ins Bild und verharrte teilweise auf ihnen, wenn sie nur zuhörten. Im Schnittprozess wurde das Gespräch inhaltlich verdichtet. Die entstandene Kontinuität und Kausalität entsprechen der Interpretation von Claire Simon. Dennoch ist davon auszugehen, dass die verdichtete Version dem Verlauf des tatsächlichen Gesprächs einigermaßen entspricht. In Abbildung 11 ist die grundlegende Entscheidung für Kontinuität und Kausalität als Schalter dargestellt. Der Schieberegler gibt wieder, in welchem Ausmass oder mit welcher Konsequenz die Prinzipien angewendet wurden.¹³

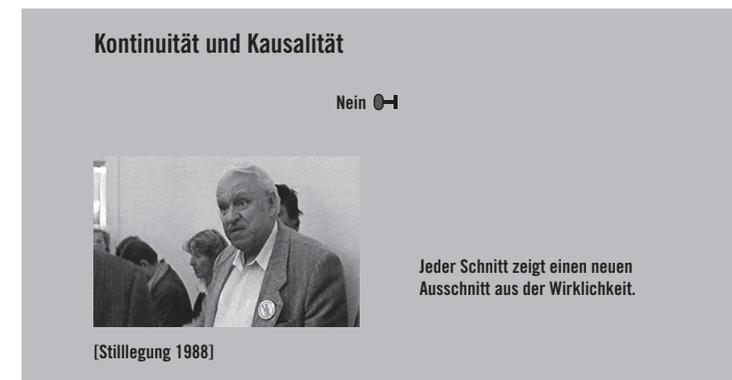


Abbildung 12

Im Ausschnitt aus Klaus Wildenhahns Film «Stilllegung», der sich mit der Schliessung eines Thyssen-Werks in Oberhausen 1988 befasst, wird deutlich, dass auf die Konstruktion von Kontinuität und Kausalität verzichtet wurde. Die Verdichtung des gefilmten Gesprächs läuft darauf hinaus, dass der Autor Ausschnitte seines Materials präsentiert. Durch die dazwischen gesetzten Schwarzbilder und Tonunterbrüche signalisiert er, dass es sich lediglich um Fragmente der Realität handelt. Die dazugehörige Abbildung 12 weist deshalb nur einen Schalter auf, der sich auf der Nein-Position befindet.¹⁴

3.2 Makrostruktur

Die Schnittstrategien von Claire Simon und Klaus Wildenhahn unterscheiden sich nicht nur auf der Ebene der Mikrostruktur. Auch in Bezug auf die Gesamtstruktur geht die Französin in ihrem Film völlig anders vor als ihr deutscher Kollege. Sie beobachtet den Besitzer eines Catering-Services, der mit seiner Firma wirtschaftlich Schiffbruch erleidet, und erzählt – sehr zugespitzt – die Geschichte eines einsamen Helden, der scheitert. Sie übernimmt die strukturellen Methoden des Spielfilms und betont in ihrer Montage Wendepunkte, Konflikte, Steigerungen (vgl. Abbildung 13).

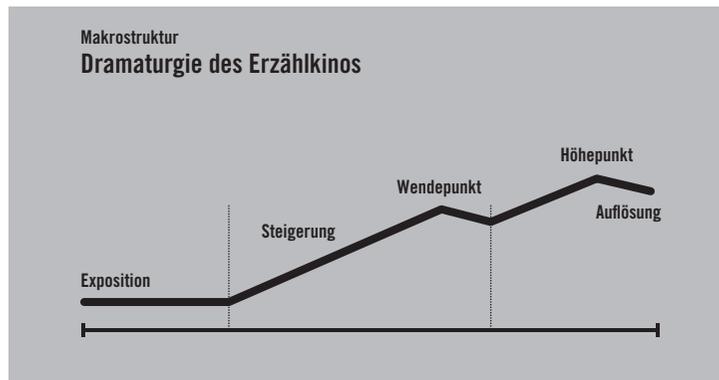


Abbildung 13

Klaus Wildenhahns nüchterne Reportage über die Schliessung des Thyssen-Werks ist fern jeder fiktionalen Dramaturgie. Die Textur der Szenen und Sequenzen ist teils assoziativ, teils chronologisch gegliedert. Der Film konzentriert sich nicht auf einzelne Hauptfiguren, die eine Entwicklung durchmachen; der Chronist Wildenhahn betont vielmehr den gesellschaftlichen Prozess rund um den Konflikt im Ruhrgebiet. Bei seinen Begegnungen mit Arbeitern, Gewerkschaftsfunktionären und Entscheidungsträgern kommen die Stile des Direct Cinema und des Cinéma vérité gleichermaßen zum Tragen. Als verbindendes Element dient der für Wildenhahns Werk typische reflektierende Kommentar.

Mit den Beispielen wird eine grundlegende Entscheidung auf der Ebene der Makrostruktur hervorgehoben: Sollen erzähltechnische und dramaturgische Mittel des Erzählkinos angewendet werden? Claire Simon beantwortete die Frage in Bezug auf «Coûte

que coûte» mit Ja und wendete die Methode konsequent an (Reglerposition rechts). Klaus Wildenhahn kam nicht nur bei «Stille-gung» zu einer Verneinung der Grundsatzfrage.

Seit Beginn der 1990er Jahre hat die Anwendung von Elementen der Spielfilmdramaturgie im Dokumentarfilm stark zugenommen; sie wird von Fördergremien und Fernsehanstalten häufig auch als Qualitätsmerkmal und Garant für hohe Zuschauerbindung angesehen. Filmgeschichtlich ist die Tendenz nicht neu – im Gegenteil. Robert Flaherty erzählte bereits 1922 dramaturgisch geschickt die Geschichte seines Helden Nanook. Als zu Beginn der 1960er Jahre technische Innovationen das Direct Cinema möglich machten, suchten viele Pioniere beim Drehen radikal neue Wege und propagierten die Zurückhaltung der Filmemacherinnen und Filmemacher als oberstes Gebot. Am Schneidetisch zögerten sie hingegen nicht, mit dem eingefangenen Material dramatische Zuspitzungen zu konstruieren und die Erzählmethoden des Spielfilms anzuwenden. Dies ist insbesondere bei Filmen von Robert Drew (so bei «Crisis» oder «The Chair») und der Maysles Brothers (vor allem bei «Salesman») zu beobachten.

Besonders beim aufklärerisch oder politisch ausgerichteten Dokumentarfilm der 1960er bis 80er Jahre kann vermehrt eine Ablehnung der spielfilmnahen Erzähldramaturgie beobachtet werden. An ihrer Stelle kam häufig ein Strukturprinzip zur Anwendung, das als hauptsächlichen Motor das Argument einsetzt. Bill Nichols hat die Methode als «Expository Mode» umschrieben. Montageprinzipien, die auf dem Argument beruhen, bauen über eine Kette von Szenen oder Sequenzen, die sich auch aus Archivmaterial zusammensetzen können, eine übergeordnete Aussage auf. Die Verbindung zwischen den einzelnen Sequenzen ergibt sich primär inhaltlich und ist von rhetorischen Figuren (Kontrasten, Analogien, Metaphern, These und Antithese u.a.) geprägt. Häufig fungiert ein Kommentar als ordnendes Prinzip und Hinführung zur Schlussfolgerung, die sich beim Zuschauer einstellen soll (vgl. Abbildung 14).

Damit ist eine weitere Grundsatzfrage bei der Montage lanciert: Soll in der übergeordneten Struktur das Prinzip des Arguments angewendet werden oder nicht? Falls ja, bedeutet die häufige und konsequente Anwendung auch hier eine Position des Schiebereglers auf der rechten Seite.

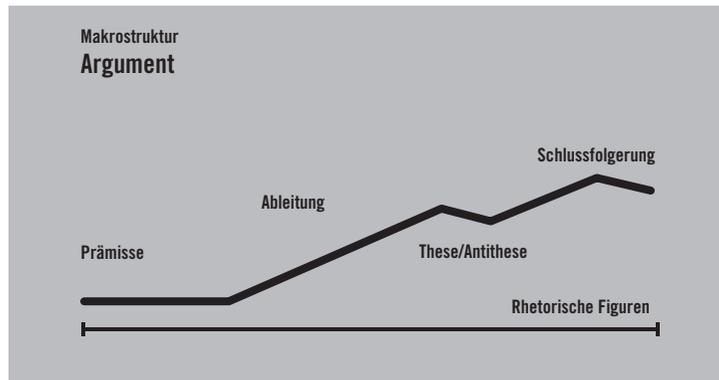


Abbildung 14

Der Vietnamfilm «Hearts and Minds» von Peter Davis ist ein Beispiel für einen politischen Film aus den 1970er Jahren, der zum Grossteil über das Prinzip des Arguments aufgebaut ist. Der Film kommt gänzlich ohne Kommentar aus. Im beschriebenen Ausschnitt steht die Verankerung von Gewaltbereitschaft und Aggression in der amerikanischen Gesellschaft im Vordergrund (vgl. Anhang «Hearts and Minds», S. 60f.). Die Funktion des Arguments ist in diesem Zusammenhang gut erkennbar: Durch die Aneinanderreihung von unterschiedlichen Szenen, die à priori nichts miteinander zu tun haben, entsteht eine inhaltliche Verbindung; in diesem Falle über die rhetorische Figur der Analogie oder des Vergleichs. Die Aggressivität des Football-Trainers und dessen Fixierung auf die feindliche Mannschaft erfährt ihre Entsprechung in der Rhetorik von Präsident Johnson und schliesslich in Bildern des Kampfgeschehens während der Tet-Offensive im Jahre 1968.

3.3 Tongestaltung und Musik

Der Bereich der Tongestaltung in der Postproduktion kann im Rahmen dieses Beitrages nur kurz gestreift werden. Hier sind zwei wesentliche Entscheidungen zu treffen, die für die Wahrnehmung eines Dokumentarfilms grosse Auswirkungen haben können: Soll ein ausgeprägtes Sounddesign mit zusätzlichen künstlichen Geräuschen eingesetzt werden? Und soll Filmmusik zur Anwendung kommen?

Music Scores, d.h. original komponierte Filmmusik, die während des überwiegenden Teils des Filmes zu hören ist, sind im

Dokumentarfilm populär geworden. Auch diese Erscheinung ist nicht neu, im Gegenteil: Als der Dokumentarfilm noch keinen Synchronton kannte, war die Musik ein wesentliches Element im dramaturgischen Aufbau. Ab den 1960er Jahren setzte eine Gegenbewegung ein, die sich vom Wirklichkeitsanspruch des Direct Cinema ableitete. Nicht-diegetische Musik galt lange Zeit als störend. Seit Ende der 80er Jahre ist wieder eine Gegenbewegung zu beobachten.

Im Spielfilmbereich hat das Sounddesign seit den 1980er Jahren eine immer höhere Perfektion erreicht und ist nicht mehr wegzudenken. Mit einiger Verzögerung hat sich der konsequente Einsatz auch beim Dokumentarfilm durchgesetzt. Besonders der Übergang von analogen zu digitalen Schnittsystemen hat eine grosse Dynamik ausgelöst. Während bis in die 90er Jahre Dokumentarfilme mit einigen wenigen analogen Tonmischspuren auskamen, gehört es seit der Jahrtausendwende zum Standard, dass während des ausdifferenzierten Tonschnittes ein Sounddesign erarbeitet wird. Für die Frage der Wirklichkeitswiedergabe und der Authentizität sind hier neue Problemstellungen entstanden. Was ist, wenn in einer dokumentarischen Szene über eine Karateschule für Jugendliche bei jeder Arm- und Beinbewegung die Zisch- und Wusch-Effekte zu hören sind, die wir aus Martial-Arts-Filmen kennen?¹⁵ Und wie verhält es sich mit Archivmaterial aus der Zeit, als noch stumm gedreht wurde? In den Dokumentarfilmen

Ton-Postproduktion

Filmmusik Sound Design

Nein Nein

[Stilllegung 1988]

Verzicht auf nicht-diegetische Musik und Sound Design.

Abbildung 15

unserer Tage können wir das Knirschen und Knarren eines Ochsenfuhrwerks durchaus im Dolby Surround Ton erleben, selbst wenn die Aufnahme aus den 1920er Jahren stammt, also vor der Einführung des Filmtons.

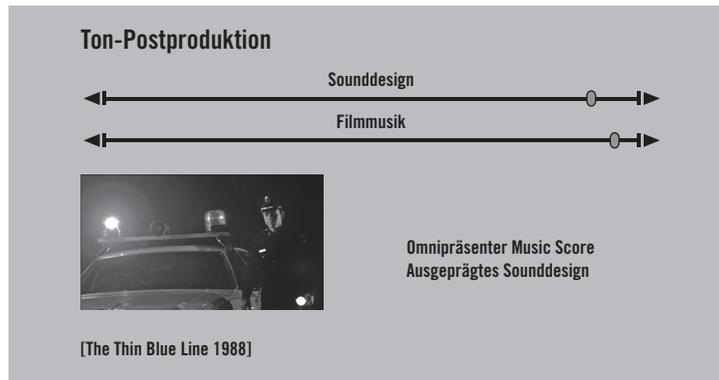


Abbildung 16

Die Entscheidungen zu Sounddesign und Musik können mit bereits angeführten Beispielen verdeutlicht werden. So vermeidet Klaus Wildenhahn in seinem Film «Stilllegung» wie überhaupt in seinen Filmen nicht-diegetische Musik und setzt kein Sounddesign ein (vgl. Abbildung 15). Errol Morris hingegen setzt seit «The Thin Blue Line» konsequent einen Music Score ein (in diesem Falle von Philip Glass) und legt eine klare Gewichtung auf das Sounddesign.¹⁶ Im Falle von «The Thin Blue Line» wäre der Musikregler ganz rechts, der Sounddesign-Regler weit rechts anzusiedeln (vgl. Abbildung 16).

3.4 Fazit: Entscheidungen während der Montage

In Abbildung 17 sind die grundlegenden Entscheidungen während der Montage mit Hilfe von Schaltern und Schiebereglern zusammengefasst.

Im Bereich der Montage sind folgende Fragen relevant:

- Sollen auf der Mikroebene die Prinzipien der Kontinuität und Kausalität hochgehalten werden? Wenn ja, wie konsequent?
- Sollen auf der Ebene der Makrostruktur die Prinzipien des Erzählkinos übernommen werden? Wenn ja, in welchem Ausmass?

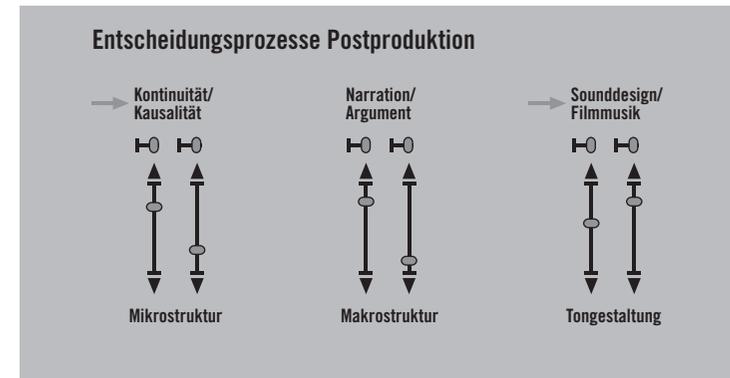


Abbildung 17

- Sollen auf der Ebene der Makrostruktur die Prinzipien der Rhetorik und des Arguments übernommen werden? Wenn ja, in welchem Ausmass?
- Sollen Sounddesign und Filmmusik explizit eingesetzt werden? Wenn ja, in welchem Ausmass?

Die Strukturierung eines Filmes umfasst noch weitere grundlegende Weichenstellungen. Besonders essayistische Filme können mit dem behandelten Instrumentarium nur in der Negation der Methoden erfasst werden. Für diese Gattung müssten weitere Verfahren wie etwa die assoziative Verdichtung herangezogen werden. Auch die Frage nach der inhaltlichen Strukturierung durch einen Kommentar bedarf einer näheren Betrachtung. In diesem Beitrag habe ich mich auf die Strategie der figurenzentrierten Spielfilmdramaturgie und die Strategie des Arguments im Rahmen der expositorischen Methode beschränkt. Aus den angeführten Profilen wird aber ersichtlich, dass mit der beschränkten Anzahl Strategien (und durch die Negation derselben) schon ein relativ differenziertes Bild entstehen kann.

4. Zusammenfassung: Strategien der filmischen Umsetzung

Die behandelten Entscheidungen lassen sich in einem Profil zusammenfassen. Dadurch erhalten wir das Abbild einer Strategie. Diese äussert sich in den Positionen der Schieberegler und in den Stellungen der Ein-/Aus-Schalter. Da sich die Darstellungen auf

den ganzen Film beziehen, habe ich bei den Kategorien «Beobachten», «Interagieren» und «Inszenieren» zusätzliche Regler angefügt, die einen Hinweis auf die quantitativen Anteile der Methode in Bezug auf die Gesamtlänge des Films geben.

Die Reglerpositionen von Abbildung 18 entsprechen dem Film «Coûte que coûte» von Claire Simon. Beim Drehen erkennen wir eine Betonung des beobachtenden Ansatzes mit einigen interaktiven Anteilen. Insgesamt fällt die geringe Kontrolle der bildgestalterischen Mittel und der niedrige Anteil an Inszenierung auf.¹⁷ Der Film weist eine geringe Reflexivität auf, was für den Stil des Direct Cinema nicht untypisch ist. Im Bereich der Montage ergibt sich eine klare Betonung bei Kontinuität/Kausalität und auch bei der Dramaturgie des Erzählkinos (hier mit Narration abgekürzt).

Umgekehrt kann man vom Abbild der Strategie auf den Film schließen. Bei einem Verlauf der Regler und Schalter wie in Abbildung 19 stellen wir eine klare Betonung der Interaktion, hohe Reflexivität und eine geringe Kontrolle der bildgestalterischen Mittel fest. Der zu Grunde liegende Film wird daher mit grosser Wahrscheinlichkeit derjenige von Michael Moore sein. Die Reglerpositionen von Abbildung 20 hingegen weisen in Richtung von Klaus Wildenhahn: Betonung der Beobachtung, Verzicht auf Kontinuität/Kausalität, geringe Bedeutung der Mittel des Erzählkinos und Abwesenheit von Musik und Sounddesign. Die hohe Reflexivität ist typisch für Wildenhahns elaborierte Kommentarebene, die den Prozess des Filmemachens mit einbezieht. Schliesslich das Beispiel von Abbildung 21: Wenn sich praktisch alle Regler am maximalen Anschlag befinden – Ausnahmen sind die Beobachtung und Reflexivität –, dann muss es ein Film von Errol Morris sein (mit Ausnahme seiner beiden ersten Filme).

Die Filmausschnitte wurden gewählt, weil sie im jeweiligen Entscheidungsumfeld eine eindeutige Position einnehmen. Es erstaunt deshalb wenig, dass sich auch die Gesamtprofile deutlich unterscheiden. Filmemacherinnen und Filmemacher, die sich in Grundsatzfragen eindeutig entscheiden und ihre Entscheidungen konsequent umsetzen, bringen in der Regel auch ausgeprägtere Strategieprofile hervor. Ein prägnantes Strategieprofil ist aber keinesfalls als Hinweis auf einen qualitativ hoch stehenden Film zu verstehen. Die Strategien der Umsetzung geben lediglich Auskunft über die Machart eines Filmes, nicht über dessen Gehalt.

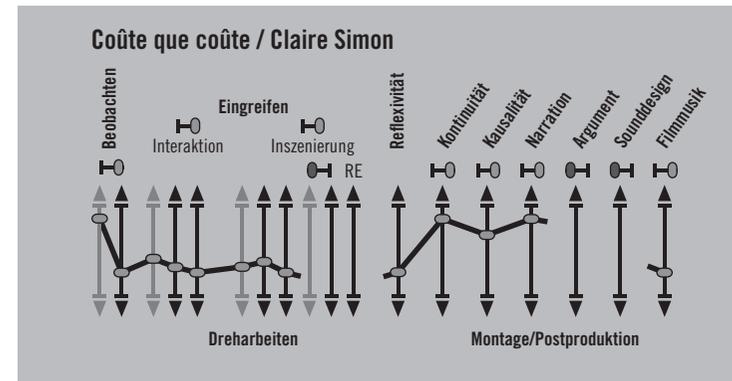


Abbildung 18

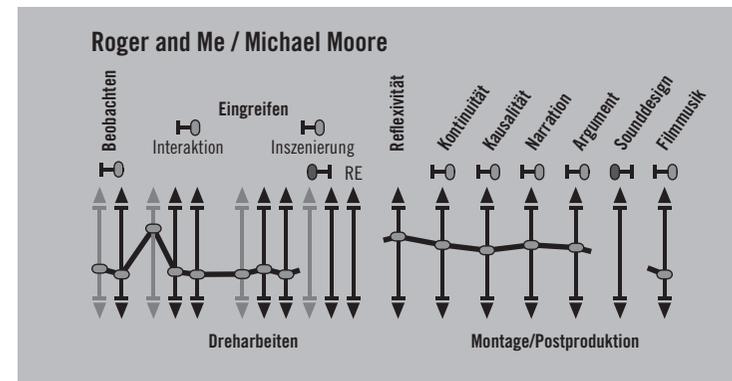


Abbildung 19

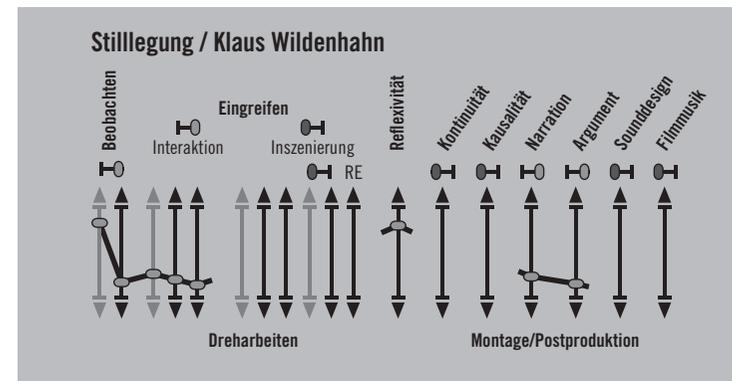


Abbildung 20

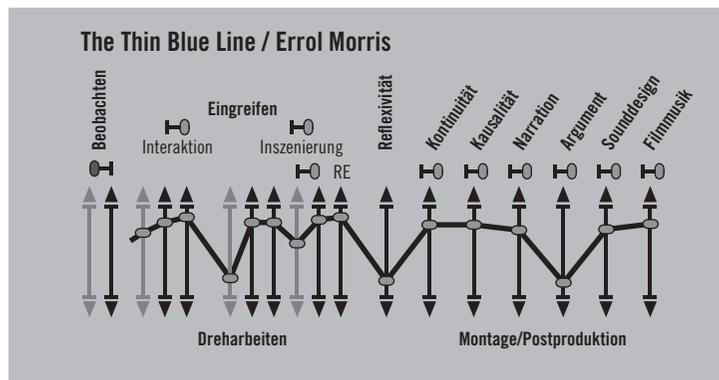


Abbildung 21

5. Ausblick: Strategien filmischer Umsetzung und Authentizität

Zum Schluss soll eine Antwort auf die Frage umrissen werden, inwiefern sich die beschriebenen grundlegenden Entscheidungen auf die Authentizität einer filmischen Produktion auswirken. Insbesondere bei der situativen und bildgestalterischen Kontrolle scheint ein Zusammenhang zur Authentizität nahe zu liegen. Je mehr sich die Regler der Kontrolle nach links bewegen, desto grösser kann die Dichte der Authentizitätssignale vermutet werden. Zufälligkeiten und spontanes Reagieren sowohl auf der Seite der Protagonisten als auch auf jener des Aufnahmeteams würden in diesem Fall zunehmen.

Bei der Reflexivität drängt sich der umgekehrte Zusammenhang auf: Je mehr sich der Regler nach rechts bewegt, desto häufiger sind Authentizitätssignale zu erwarten. Die erhöhte Transparenz des filmischen Prozesses wirkt sich beim Publikum, so ist anzunehmen, verstärkend auf den Eindruck von Authentizität aus. Um zu verlässlichen Aussagen zu kommen, ist jedoch ein Perspektivenwechsel notwendig. Die filmischen Strategien wurden bisher aus Sicht der praktischen Entscheidungen im Produktionsprozess beleuchtet. Die Erfahrung der Authentizität ist jedoch an die Rezeption gebunden. Wie Manfred Hattendorf schreibt, ist Authentizität «ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung» und «abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption.»¹⁸

Es ist hier nicht möglich, die beschriebenen filmischen Strategien im Einzelnen auf ihre Wirkung bei der Rezeption zu überprüfen. An zwei Beispielen sollen stellvertretend einige Überlegungen angestellt werden. Um das Verhältnis zwischen Film und Rezipienten zu beschreiben, übernehme ich das von Hattendorf und anderen vorgeschlagene Modell des Kaufvertrages. Aufgrund eines Authentizitätsversprechens – ein Filmplakat, die Ankündigung im Fernsehen, die Bezeichnung Dokumentarfilm u.a. – lassen sich Zuschauerinnen und Zuschauer auf einen Film ein. Sofern sie mit den im Film angewandten Authentizitätssignalen einverstanden sind, werden sie die ihnen präsentierte und gestaltete Filmwelt nach einer gewissen Zeit als authentisch akzeptieren und den Vertrag «unterzeichnen». Weicht der Film von seinen Versprechen ab, kann es jedoch zu einer Aufkündigung des Vertrages kommen, was sich im Ausschalten des Fernsehgerätes oder Verlassen des Kinos äussern kann.¹⁹

Entscheidend in diesem Konzept sind die Authentizitätssignale, aufgrund derer die Zuschauerinnen und Zuschauer den Vertrag als eingehalten betrachten oder nicht. Wie Hattendorf anmerkt, lässt sich keine objektive Syntax derartiger Signale aufstellen, da ihre Wahrnehmung und Einordnung immer vom filmischen Kontext abhängig sind. So kann es auf den ersten Blick durchaus einleuchtend erscheinen, dass lange, ungeschnittene Einstellungen ein wichtigeres Authentizitätssignal darstellen als kurze, aneinander geschnittene Einstellungen. Die ungeschnittene Einstellung lässt eine Echtzeit-Überprüfung der im Bild abgedeckten Ereignisse zu, während die geschnittene Sequenz offen lässt, was herausgeschnitten wurde. Dennoch ist ein solches Kriterium nicht absolut zu setzen, weil lange Einstellungen je nach Bildinhalt und Kontext sogar mehr verbergen können als die kurzen, geschnittenen. Dies gilt ebenso für andere vermeintliche Authentizitätssignale wie Handkamera, Absenz von zusätzlichem Licht, hohes Bildrauschen etc. Für sich genommen sind sie reine Form und insofern eher Authentizitätsstereotype.²⁰ Nur im Kontext des Inhaltes lässt sich eine diesbezügliche Aussagekraft erzeugen.

Um die Zusammenhänge zwischen Umsetzungsstrategie und Authentizität zu konkretisieren, sollen zwei weiter oben beschriebene Filmausschnitte herangezogen werden. Anhand der Szene aus «Roger and Me» wurde auf der Ebene der Dreharbeiten die

Strategie der Interaktion mit minimaler situativer und bildgestalterischer Kontrolle bei gleichzeitig hoher Reflexivität skizziert. Besonders die geringe Kontrolle der Situation begünstigt das Zustandekommen von Authentizitätssignalen. Sowohl Michael Moore als auch die Kaninchenzüchterin scheinen in der Interaktion spontan zu reagieren. So weist die umgangssprachliche Konversation unfertige Sätze, ungenaue Ausdrücke, Wiederholungen und Versprecher auf beiden Seiten auf. Die geringe bildgestalterische Kontrolle wird durch unmittelbar gestaltete Bildkompositionen, unpräzise Schwenks und nicht immer ideale Kamerapositionen evident. Die Anwesenheit Michael Moores im Bild führt ausserdem dazu, dass die Kommunikation zwischen Interviewer und Interviewter über die Dauer der einzelnen Einstellungen transparent und in Bezug auf die Körpersprache der Beteiligten überprüfbar bleibt. Während sich bezüglich der Drehsituation Authentizitätssignale zu hoher Dichte addieren, ergibt sich bei der Montage ein anderer Eindruck. Die spürbare inhaltliche Verdichtung durch den Schnitt entzieht den Zuschauern die Möglichkeit der Überprüfbarkeit. Nachdem ein zeitlicher und räumlicher Sprung von der Haustüre in den Garten vollzogen wurde, zielt die Montagestrategie im zweiten Teil der Sequenz auf Kontinuität und Kausalität. Zwischenschnitte der Kaninchen und von Michael Moore konstruieren eine Abfolge, die beim Drehen nicht gegeben war. Die inhaltlichen Kürzungen werden durch das Verfahren unsichtbar gemacht, da die Schnitte auf der Tonspur immer während den eingefügten Bild-Zwischenschnitten vollzogen werden.

Wie am Beispiel von «Coûte que coûte» beschrieben, stellt eine derart geschnittene Sequenz eine Interpretation des gedrehten Materials dar. Die meisten Zuschauerinnen und Zuschauer nehmen solche Schnitte kaum bewusst und vor allem nicht im Detail wahr, dennoch spüren sie die Verdichtung. Da für sie nicht transparent wird, wie der Vorgang abläuft, kann sich der Eindruck der authentischen Wiedergabe wieder abschwächen. Das Verfahren des Kontinuitäts- und Kausalitätsschnitts generiert, da es primär vom fiktionalen Film geprägt ist, aber keine zusätzlichen Authentizitätssignale. Insgesamt erweckt der Ausschnitt aus «Roger and Me» jedoch einen hohen Grad der Authentizität. Zurückzuführen ist dies primär auf die Strategien beim Drehen: auf die geringe situative und bildgestalterische Kontrolle sowie auf die hohe Reflexivität.

Als zweites Beispiel führe ich nochmals «The Thin Blue Line» von Errol Morris an. Die hohe situative und bildgestalterische Kontrolle bei den Interviews, die Nachinszenierungen mit Schauspielern sowie der fast durchgängige Musikeppich von Philip Glass vermögen auf der formalen Ebene kaum Authentizitätssignale zu erzeugen. Einzig die Tatsache, dass die in die Ereignisse verwickelten Personen selbst Auskunft geben, bewirkt eine gewisse Authentisierung. Dazu kommen die visuellen Verweise auf Dokumente und Quellen, die einen Realitätsbezug zu belegen scheinen. Insgesamt bleibt die Dichte der Authentizitätssignale jedoch so gering, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer zur Frage neigen könnten, ob nicht auch die interviewten Personen Schauspieler sind.²¹ Tatsächlich verweigert Morris nicht nur eine klare Zuordnung von wahr und unwahr, indem er die Varianten verschiedener Zeugenaussagen in den inszenierten Szenen vorführt. Durch die formale Gestaltung entzieht er sich auch der eindeutigen Zuordnung zum Dokumentar- oder Spielfilm. Der Vertrag zwischen Zuschauern und Film kann dadurch nur unter Vorbehalten funktionieren; eine Klärung bringen erst die Titel am Schluss des Films.²² Ebenso wichtig sind Informationen von ausserhalb des Films: Hinweise aus den Medien oder auf dem DVD-Cover, die auf den historischen Fall und die Rolle des Films bei der Freisprechung von Randall Adams hinweisen.

Die konkrete Analyse der Beispiele vermag die angeführte Vermutung zu bestätigen: Die Methode der hohen situativen und bildgestalterischen Kontrolle sowohl bei den Interviews als auch bei den mit Schauspielern inszenierten Szenen führen, bei fast gänzlich abwesender Reflexivität, bei «The Thin Blue Line» zu einer wesentlich geringeren Dichte an Authentizitätssignalen als bei «Roger and Me». Diese Faktoren können – im Kontext von Form und Inhalt des Gesamtfilms – also durchaus für die Beurteilung der Authentizität herangezogen werden.

1 Dieser Beitrag ist aus der Perspektive der praktischen dokumentarischen Arbeit geschrieben und geht auf ein Referat mit Filmbeispielen zurück, das im Rahmen des ZDOK.08 gehalten wurde. Die Evidenz der Ausschnitte war für die Argumentationslinie des Referates von grosser Bedeutung. In der vorliegenden schriftlichen Form werden stattdessen Ausschnittsprotokolle mit einem stellvertretenden Standbild angefügt.

- 2 Off-Interview bedeutet hier, dass nur der Ton des Interviews im Film zu hören sein wird. Ich gehe dabei von den Begriffen On picture und Off picture aus. Ebenso gebräuchlich sind die Termini Off-Screen oder nicht-diegetische Tonquelle.
- 3 Die Unterscheidung von «Direct Cinema» und «Cinéma vérité» ist bei Erik Barnouw am konkretesten beschrieben: «The direct cinema documentarist took his camera to a situation of tension and waited hopefully for a crisis; the Rouch version of cinéma vérité tried to precipitate one. The direct cinema artist aspired to invisibility; the Rouch cinéma vérité artist was often an avowed participant. The direct cinema artist played the role of an uninvolved bystander; the cinéma vérité artist espoused that of a provocateur.» Vgl. Barnouw, Erik: *Documentary – A History of the non-fiction film*, Oxford University Press, Second Revised Edition, 1993, S. 254f. Dennoch trifft man immer wieder auf den Umstand, dass Direct Cinema und Cinéma vérité als Synonyme verwendet werden, insbesondere in der angelsächsischen Literatur. Bei aller Gegensätzlichkeit der Methoden, gibt es auch Gemeinsamkeiten zwischen «direct» und «vérité»: Es wird eine unverstellte, authentische Haltung der Protagonisten angestrebt; im ersten Fall geschieht dies durch die situationsbedingte Absorption der Aufmerksamkeit, im zweiten durch die starke Präsenz der interagierenden Filmschaffenden.
- 4 Nichols, Bill: *Representing Reality*, Bloomington Indiana, 1991.
- 5 Das von den Anhängern des Direct Cinema propagierte Ideal des Nicht-Intervenierens ist selten in Reinform zu erreichen. Es funktioniert am besten, wenn die gefilmten Personen von einer Situation so absorbiert sind, dass sie das Kamerateam nicht mehr wahrnehmen. Sobald die Protagonisten der Kamera alleine gegenüberstehen, stellt sich fast gezwungenermaßen eine Form der Interaktion ein. Das lässt sich in allen Direct Cinema-Filmen beobachten. In «Crisis» gibt es eine längere Sequenz, in der George Wallace während einer Autofahrt direkt in die Kamera spricht. Die Sequenz lässt sich von einem Interview, bei dem die Fragen herausgeschnitten wurden, nicht unterscheiden. Die Regeln des Direct Cinema sind nicht in Form eines Manifests oder einer theoretischen Betrachtung festgelegt worden, sie basieren auf Interviewausagen der Pioniere der Bewegung, insbesondere Richard Leacock, Albert Maysles und D.A. Pennebaker. Ein Praktiker des Direct Cinema, der sich auch theoretisch geäußert hat, ist Klaus Wildenhahn. Vgl. Wildenhahn, Klaus: *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*. Berlin 1973.
- 6 Morin prägte den Begriff der «authenticité du vécu». Vgl. Morin, Edgar: *Pour un nouveau cinéma vérité*, 1960, S. 5, zitiert nach: Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Bd. 4 der Reihe «Close up – Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms», Stuttgart 1994, S. 124.
- 7 «Chronique d'un été» ist nicht nur auf Interaktion aufgebaut, sondern in seiner Machart sehr vielfältig. Dennoch ist die Interaktion ein wesentlicher Motor des Films; sie stellt die eigentliche Innovation der damaligen Zeit dar.
- 8 Die Perspektive der Praxis, welche die Entscheidungen der Filmschaffenden mit berücksichtigt, stößt an Grenzen, wenn anhand des fertigen Filmes nicht mehr eruiert werden kann, wie ein Resultat zustande kam. Die Aussage über den Grad einer Inszenierung ist am genauesten, wenn die Arbeitsweise der Regie während der Dreharbeiten beobachtet wird.
- 9 Ich verwende den Begriff «Reflexiver Modus» in Anlehnung an Bill Nichols. Reflexive Elemente können sowohl während des Drehs als auch in der Postproduktion entstehen, zum Beispiel mit Hilfe eines Off-Kommentars.
- 10 Ein Beispiel für hohe bildgestalterische Kontrolle in einem beobachtenden Film ist «Délits Flagrants» von Raymond Depardon (2002).
- 11 Entscheidend ist die Art, in der gedreht wurde. Sobald die Kamera mehrere Blickwinkel einnimmt und dadurch unterschiedliche Bildinhalte anbietet, wird die Konstruktion von neuen räumlichen, zeitlichen oder kausalen Beziehungen möglich. Nicht möglich ist dies in einer Plansequenz mit unbewegter Kamera. Die Jump-Cuts würden – sofern sie für das Publikum erkennbar sind – als Diskontinuität gedeutet. Vgl. dazu den bereits erwähnten Film «Délits Flagrants» von Raymond Depardon, in dem Jump-Cuts anstelle von Kontinuitätsschnitten eingesetzt werden.
- 12 Eine Ausnahme bilden Situationen, in denen mit mehreren Kameras gedreht wird.
- 13 Die konsequente Anwendung von Kontinuitäts- und Kausalitätsprinzipien ist für Filme, die im Stil des Direct Cinema gedreht wurden, nichts Unübliches; sie hat eine lange Tradition. Vgl. Filme wie «Crisis», «The Chair», «Salesman», «Gimme Shelter» etc. Ein Beispiel jüngerer Datums stellt «Die Spielwütigen» (2004) von Andres Veiel dar.
- 14 Der Film «Stilllegung» weist nicht durchgehend die beschriebene Methode mit den Schwarzstellen auf. Es sind auch Schnitte zu entdecken, die dem Bereich der Kontinuität zugeordnet werden können. Wildenhahn geht es nicht um die nachträgliche Herstellung von Kausalitäten; sein Schnittprinzip ist der Chronologie verpflichtet.
- 15 Das Beispiel stammt aus dem Film «Cher Monsieur, cher Papa» des Schweizer Regisseurs François Kohler (2008).
- 16 Sehr ausgeprägt in seinem letzten Film «Standard Operating Procedure» (2008).
- 17 Der Aspekt der Inszenierung ist beim fertigen Film nur beschränkt zu beurteilen. Es fehlen die eindeutigen Kriterien, die sich aus der Beobachtung der Drehsituation ergeben könnten. Eine gewisse Unschärfe in dem Bereich ist demzufolge systemimmanent.
- 18 Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, UVK-Medien, Konstanz 1994, S. 67.
- 19 Hattendorf, S. 69ff.
- 20 Berg, Jan: *Wirklich und wahrhaftig* (1982), S. 62, zitiert nach Hattendorf, Manfred, Stuttgart 1994.
- 21 Vgl. Hartmann, Britta: *Anfang, Exposition, Initiation – Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs*; in: *montage/av* 4/2/1995, S.2.
- 22 Eine Hinweistafel gibt Auskunft über die tatsächliche Situation der Hauptpersonen Randall Adams und David Harris. Im Abspann werden die Hauptpersonen als Interviewte ausgewiesen, während die inszenierten Szenen als «Re-Enactments» mit Schauspielern bezeichnet werden.

Anhang

Filmbeispiel 1



«Roger and Me»
Michael Moore, USA 1989

Die folgende Sequenz befindet sich zwischen 0:43:58 und 0:45:55 des Films (Grundlage: DVD von Warner Home Video Germany, 2003).

Inhalt: Begleitet von einer Handkamera, besucht Michael Moore das Haus einer Sozialhilfeempfängerin, die Kaninchen zum Verkauf anbietet. Die Frau führt Moore in die Besonderheiten ihres Geschäfts ein, das sie als Ergänzung zu den Bezügen der Sozialhilfe benötigt. Die Sequenz beginnt beim Eingang des Hauses und wird nach kurzer Zeit bei den Kaninchenstallungen fortgesetzt. Während des Gesprächs setzt Schneetreiben ein. Die spontane Art der Rede bei beiden Personen und die Kameraführung (Handkamera mit improvisierten Zwischenschnitten) lässt auf eine ungeplante oder zumindest nur minimal vorbereitete Drehsituation schließen.

Protokoll

- 0:43:58 *G: Holzschild mit der Aufschrift: Rabbits or Bunnies / Pets or Meat / For Sale; Hundegebell*
- 0:44:04 *HN: Michael Moore (MM) klopft an die Tür eines weissen Holzhauses. Nach kurzer Zeit öffnet eine Frau.*
MM: I saw the sign down at the street that said you're selling rabbits and bunnies here?
Frau: Yes?
MM: For sale?
Frau: You want pets or meat?
MM: Pets or meat? You mean that I can buy the bunnies to have them as a pet? Or I can buy them for...
Frau: Meat! They are already dressed and cleaned.

- 0:44:36 *HN: Schwenk von Holzkiste auf MM und Frau bei den Kaninchenställen; Schneetreiben*
Frau: I butcher the babies, when the babies are five or four months old ...
MM: Oh, that's kind of...
Frau: You see, if you butcher the older ones like these guys, then they are stewers ... they're not fryers. And a lot of people like fryers better than they like stewers.
MM: Yeah that makes sense.
Frau: So I keep my own personal stock. And when my babies get four or five months old and I have 15 or 20 babies ... you've got to get rid of them some way.
MM: Yeah, that's true ...
If you don't sell them as pets you've got to get rid of them as meat
- 0:45:03 *Insert / G: Kaninchen, Schwenk, Frau zeigt auf Fell eines Kaninchens*
Frau: These guys are all meat... You see they start doing this to each other
MM: What's that?
Frau: Peeing on each other and stuff like that when they get older.
- 0:45:13 *Insert / HN: Kaninchenkäfig hinten in einem Kombi*
Frau: If you don't have ten separate cages for them ...
- 0:45:16 *Insert G: Kaninchen in Käfig*
Frau: ... then they start fighting and the males start castrate the other males.
- 0:45:20 *HN: MM und Frau*
Frau: They do. They chew their balls right off. Then you have a bloody mess. That's why you gotta butcher them when they're at a certain age or you have a heck of a mess.
- 0:45:31 *Insert G: Kaninchen in Stall / Schwenk*
Frau: I'm on social security and the only other income I have is my rabbits ...
- 0:45:36 *N: Frau im Schneetreiben*
Frau: .. for groceries and bills and my dogs. I also raise Doberman pinschers...
- 0:45:41 *Insert G: Kaninchen in Stall*
Frau: ... cause sometimes I make 10 to 15 dollars a week, but ...
- 0:45:45 *Insert HN Kaninchen in Stall, Holzbrett wird davor gestellt.*
Frau: ... that's better than nothing. At least I can go out and buy 10 to 15 dollars worth of groceries.
- 0:45:48 *N: MM*
Frau: ... because you only get paid ...
- 0:45:51 *N: Frau*
Frau: .. once a month from social security ... and that's not very much!
- 0:45:55 *Ende des Ausschnitts*

Filmbeispiel 2



«One Day in September»
Kevin Macdonald, USA 1999

Die folgende Sequenz befindet sich zwischen 0:24:48 und 0:25:41 des Films (Grundlage: DVD von Concorde Home Entertainment, 2000).

Inhalt: Die Zeitzeugin Anne Spitzer erzählt in einer Interviewsituation im Studio, wie sie 1972 die ersten Nachrichten aus München erfuhr und sich fragte, ob das erste israelische Opfer ihr Mann sein könnte. Das Interview ist unterschritten mit historischem Archivmaterial. Während der ganzen Sequenz ist die Filmmusik sehr präsent.

Protokoll

- 0:24:48 *Archivaufnahmen München 1972, Polizei, Medien im Olympischen Dorf. Musik.*
- 0:24:53 *Off-Stimme Anne Spitzer: I was sleeping. My parents came to wake me up. And they said, we just heard at the radio that there was an attack at the Israeli quarters of the Olympic Village. And they said ...*
- 0:25:02 *HN Anne Spitzer (Interviewsituation Studio): ... they killed one of the Israelis and they say it's the boxing coach. I knew there was no boxing coach. I jumped out of my bed. And I thought if it is not the boxing coach – what coach is it? Maybe it's André.*
- 0:25:14 *Archivmaterial (Fernsehinterviews) / Reisschwenk auf Reporter: How many Israelis are they holding as hostages in the block? – Around 16 or 17. / Übergang auf Fernsehstudio, Sprecher: ... 13 members of the Israeli team as hostages ... / Übergang auf Polizeipräsident von München: ... Neun Geiseln / Übergang auf:*
- 0:25:35 *Off-Stimme Anne Spitzer zu Archivmaterial vom olympischen Dorf: ...if he was one of the hostages, ... if he escaped ... nobody could tell me.*
- 0:25:41 *Ende des Ausschnitts (die hier angefangene Sequenz geht im selben Stil noch weiter)*

Filmbeispiel 3



«Der Stand der Bauern»
Christian Iseli, CH 1995



Die folgende Sequenz befindet sich zwischen 0:21:05 und 0:22:09 des Films (Grundlage: DVD von iFilm.ch, 2004).

Inhalt: Drei Bauern führen mit einem Transportwagen junge Bisons in ein Gehege. Die Türe des Wagens wird geöffnet, und die Bisons laufen auf die Weide. Dynamische Handkamera.

Protokoll

- 0:21:05 *Dynamische Handkamera / HN: Laurent Girardet entsteigt einem Offroader-Fahrzeug und geht nach hinten zum daran befestigten Anhänger. Er stellt sich so hin, dass er die Türe des Anhängers öffnen kann. Jetzt gibt er ein Handzeichen Richtung Filmteam. LG: Il faut venir là. Die Kamera bewegt sich jetzt weg von der Türe. Laurent Girardet öffnet die Türe und sofort springen junge Bisons aus dem Wagen und rennen ins Freie (Kamera schwenkt mit).*
- 0:21:32 *Dynamische Handkamera / Am: Ein anderer Bauer öffnet das Tor zur Weide. / Schwenk auf Offroader mit Anhänger (T), der jetzt auf die Kamera zufährt.*
- 0:21:47 *Dynamische Handkamera / HN: Ein weiterer Bauer nimmt die Kontakte des Elektrozauns in die Hände und befestigt sie beim Tor.*
- 0:21:54 *HT / Schwenk: Junge Bisons tollern auf der Weide herum.*
- 0:22:09 *Ende des Ausschnitts*

Filmbeispiel 4



«Mit Verlust ist zu rechnen»
Ulrich Seidl, A 1995

Die folgende Sequenz befindet sich zwischen 0:04:52 und 0:06:33 des Films (Grundlage: VHS-Aufzeichnung einer ORF-Ausstrahlung).

Inhalt: In einer Plansequenz fährt der Rentner Josef Paur mit seinem Fahrrad zu einem verlassenem Grenzschlagbaum und deponiert dort illustrierte Zeitungen. Er beobachtet die Landschaft mit einem Fernglas.

Protokoll

0:04:52 *Dynamische Handkamera / T-N: Ein Mann fährt auf einer verlassenem Landstrasse mit seinem Fahrrad direkt auf die Kamera zu, die sich in der Mitte der Strasse befindet. Kurz vor der Kamera bremst er heftig und steigt ab. Jetzt geht er nahe an der Kamera vorbei und bewegt sich auf einen Schlagbaum zu, der durch den Schwenk der Kamera ins Bild kommt. Ebenfalls sichtbar wird das Schild «Achtung Staatsgrenze». Die Kamera folgt dem Mann. Kurz vor Erreichen des Schlagbaumes stellt er das Fahrrad gegen einen Metallpfosten und hängt sich ein Fernglas um. Einer Ledertasche entnimmt er ein paar illustrierte Magazine und nähert sich damit dem oberen Ende des Schlagbaumes. Dort schiebt er die Magazine unter die Halterung des Schlagbaumes. Dann stellt sich der Mann in der Mitte des Schlagbaumes hin und beobachtet mit dem Fernglas den Landstrich, der dem Schlagbaum gegenüber liegt. Die Kamera nähert sich ihm, bis er in einer Nahaufnahme zu sehen ist. Nach kurzer Zeit geht der Mann wieder zurück zum Fahrrad und geht zu Fuss mit seinem Rad weiter der Strasse entlang.*

0:06:33 *Ende des Ausschnitts*

Filmbeispiel 5



«The Thin Blue Line»
Errol Morris, USA 1988



Die folgende Sequenz befindet sich zwischen 0:10:05 und 0:12:24 des Films (Grundlage: DVD von IFC Films / MGM, 2005).

Inhalt: Ein Polizeioffizier in Dallas schildert in einem Interview den Tathergang. Die Schilderungen werden durch nachinszenierte Szenen und Archivmaterial illustriert. Dabei ist seine Stimme jeweils aus dem Off zu hören.

Protokoll

0:10:05 *HN Polizeioffizier in Büro (oder auch Studio): His partner was one of the first female police officers that was assigned to patrol. They were from the Northwest Station.*

0:10:13 *Archivbild Polizistin / Off-Stimme Polizeioffizier: Just patrol officers following the clock. Working the graveyard shift and everything.*

0:10:19 *Re-Enactment (HT): Polizeiwagen von oben / Musik / Off-Stimme Polizeioffizier: They had been into a fast-food restaurant. And she had a malt.*

0:10:24 *Re-Enactment (G): Polizistin drinkt Milkshake von Burger King / Off-Stimme Polizeioffizier: This car came by, these two dudes in it, with no lights on.*

0:10:26 *Re-Enactment (G): Rotes Signallicht beginnt sich zu drehen / (HT): Polizeiwagen fährt los / (HT): Wagen der Verdächtigen fährt an den Strassenrand / Off-Stimme Polizeioffizier: It wasn't a serious problem but he just pulled up, turned his lights on to stop him. Just to warn the man that his lights were off. / (G): Hand richtet Rückspiegel / (HN): Polizist verlässt Wagen / (HT): Schatten des Polizisten nähert sich dem Wagen der Verdächtigen / Off-Stimme Polizeioffizier: Got out of the car and walked up. / (HN): Füße nähern sich / Off-Stimme Polizeioffizier: Before he got to the window, where the driver was...*

- 0:11:03 *HN Polizeioffizier*: ... he was in the right position. This man just turned around and just... with a little small-caliber pistol.
- 0:11:08 *Re-Enactment (HN)*: *Arm mit Pistole wird sichtbar – Schuss löst sich.* / (G, Zeitlupe): *Taschenlampe fällt zu Boden*
- 0:11:12 *HN Polizeioffizier*: The first shot hit him in the arm. He had his flashlight. It hit the flashlight and went into his arm. The next one hit him right in the chest.
- 0:11:17 *HN Polizeioffizier*: *Pistole, Schuss* / (N) *Polizist wird getroffen* / (G): *Pistole, Schuss* / (N): *Polizist wird getroffen* / (G): *Pistole, Schuss* / (N): *Polizist fällt zu Boden, wird noch einmal getroffen* / (Am): *Polizist am Boden* / *Off-Stimme Polizeioffizier*: The officer falls in the street and he was in the first traffic lane. He lay there and bled to death. / (HT): *Polizistin rennt vor den Polizeiwagen, schießt.* / *Off-Stimme Polizeioffizier*: So she's out of the car. She empties her pistol at the fleeing suspect... / (T): *Wagen der Verdächtigen fährt davon* / *Off-Stimme Polizeioffizier*: ... and she runs to his aid.
- 0:11:50 *HN Polizeioffizier*: Procedure says you grab the radio and call for an ambulance. Common sense would tell you that. But what do you do?
- 0:11:56 *Re-Enactment (N)*: *Funkgerät Polizeiwagen*
- 0:11:58 *Archivbild Polizistin (GG)* / *Off-Stimme Polizeioffizier*: And that time, she's so... just tore down. / *Archivbilder Tatort, Zoom auf Blutspuren* / *Off-Stimme Polizeioffizier*: And the blood. An enormous amount of blood.
- 0:12:08 *HN Polizeioffizier*: How do we hold her responsible for not following procedure?
- 0:12:14 *Archivbild Polizistin (G)*
- 0:12:19 *HN Polizeioffizier*: But the main thing was, she couldn't remember the license number.
- 0:12:21 *Re-Enactment (G, Zoom rückwärts)*: *Nummernschild des verdächtigen Fahrzeuges*
- 0:12:24 *Ende des Ausschnitts*

Filmbeispiel 6



«Coûte que coûte»
Claire Simon, F 1995

Die folgende Sequenz befindet sich zwischen 0:03:53 und 0:06:51 des Films (Grundlage: VHS-Aufzeichnung einer Ausstrahlung von Arte).

Inhalt: Jihad Monasri, Inhaber der kleinen Firma «Navigation Système», hält mit seinen Angestellten eine Versammlung ab und eröffnet ihnen, dass der Lohn einmal mehr nicht ordnungsgemäss ausbezahlt werden kann.

Protokoll

(Übersetzung aus dem Französischen, gemäss Untertitel von Arte)

- 0:03:53 *HN Handkamera*: *Der Geschäftsführer Jihad sitzt am Schreibtisch, zählt Geld ab. Er blickt von links nach rechts. Jihad*: Hier, das ist für dich. *Er legt ein Bündel Francs-Noten vorne auf den Schreibtisch.* Der Rest am Dienstag. Ruf sie her, wir rechnen ab, ich verlass mich auf deine Arbeit! *Die Sekretärin Gisèle (aus dem Off)*: Denkst du, ich bin zum Vergnügen hier? *Jihad nimmt den Hörer des Telefons in die Hand, macht aber keinen Anruf. Gisèle (aus dem Off)*: Versammlung auf höchster Ebene! Schöne Versammlung. Habt Ihr gehört. *Jihad bereitet sich vor. Gisèle (aus dem Off)*: Sie kommen. *Jihad*: Sind die Rechnungen fertig? *Gisèle (aus dem Off)*: Alles erledigt.
- 0:04:28 *N Erster Angestellter Fathi schaut gebannt Richtung links. Jihad (aus dem Off)*: Fathi. Produktionsleiter. 14'000 FF im Monat.
- 0:04:32 *N Zweiter Angestellter Toufik schaut nach links. Jihad (aus dem Off)*: Du 12'000 FF ... und Madani 11'000 FF
- 0:04:36 *N Dritter Angestellter Madani (re-li). Jihad (aus dem Off)*: Das war für Dienstag geplant. Trotzdem: 10'000 FF für jeden!
- 0:04:40 *G Jihad (li-re)*: Aber er sagte zu mir: «Du nervst mich. Besorg dir einen Kredit.»
«Geh zum Credit Lyonnais. Hau ab!» Ich versteh ja eure Eile, dass ihr kein Geld habt ... Ihr habt diesen Monat 5'000 FF bekommen. Wie viel letzten Monat? *Fathi (aus dem Off)*: 6'000. *Jihad*: 6'000. Und den Monat davor? 7'000. Stimmt doch oder? Davor seid ihr normal bezahlt worden. Der August war ein guter Monat. Ihr wurdet ordentlich bezahlt. Danach:

- 7'000 FF jeden Monat. Dann gab's 10'000 FF weniger. 6'000 FF letzten Monat und diesen Monat 5'000 FF. Und jetzt schlägt Toufik auf den Tisch: «Ich brauche 2'000 FF.»
- 0:05:18 *N Zweiter Angestellter Toufik (re-li). Jihad (aus dem Off):* «2'000 FF für uns alle.» In der Bank hat man mir gesagt: «Hier sind 1'000 FF. Hau ab!» – Wenn ihr morgen nicht kommen wollt ...
- 0:05:27 *N Erster Angestellter Fathi (re-li):* Wir waren sehr geduldig. Wegen des Betriebs, wegen uns allen. *Jihad (aus dem Off):* Der Betrieb bittet euch um eine Woche Aufschub. Keine Woche: Heute ist Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Freitag, Sonnabend, Sonntag; Fünf Tage Und Montag: Sechs Tage. Dienstag kriegt Ihr euer Gehalt. *Fathi:* Wir wollen dir nicht an den Kragen.
- 0:05:46 *N Dritter Angestellter Madani (re-li):* Man sollte nur mal ein bisschen unsere Seite sehen. Wir haben so viele Abgaben zu zahlen. Jeder hat seine Sorgen. *Jihad (aus dem dem Off):* Ich war den Nachmittag über in der Bank! Dienstag habt ihr euer Gehalt. Ihr habt Frau und Kind. Ein Gehalt von 90'000 FF. Mehr kann ich nicht für Euch tun.
- 0:06:04 *N Jihad (li-re):* Und bevor ich einen Centime mehr gebe, hänge ich mich lieber auf! Mehr kann ich nicht tun! Ich kenne Toufik zu gut!
- 0:06:13 *N Zweiter Angestellter Toufik (re-li):* Du tust gerade so, als ob ... *Jihad (aus dem Off):* Ich höre zu, aber ich kenne dich. *Toufik:* Als ob wir gleich untergehen! Und weil wir jeder 1'000 FF wollen, gefährden wir die Firma! *Jihad (aus dem Off):* Wir haben eine kritische Woche, das ist alles. Aber ich kenne dich, bei aller Achtung, denn ich mag dich sehr. Was du sagst, bedeutet nicht so viel, du gerätst leicht in Wut. Als du im Februar zu mir kamst, kanntest du nur die Pläne. Es gab nicht mal Geschäftsräume. Du kannst mir viel erzählen. Du sagst heute: Ich komme nicht mehr. Und morgen bist du da. Madani, einverstanden? Hör nicht auf Toufik.
- 0:06:47 *N Dritter Angestellter Madani (re-li). Er macht eine Kopfbewegung. Jihad (aus dem Off):* Fathi, du machst ja wohl keine Zicken? *Fathi (aus dem Off):* Mach ich nicht.
- 0:06:51 *Ende des Ausschnitts (die hier angefangene Sequenz geht im selben Stil noch weiter)*

Filmbeispiel 7



«Stilllegung»

Klaus Wildenhahn, D 1988

Die folgende Sequenz befindet sich zwischen 0:52:16 und 1:00:00 des Films (Grundlage: VHS-Aufzeichnung einer Ausstrahlung des NDR).

Inhalt: Nach dem Beschluss des Aufsichtsrates der Thyssen Stahl AG, das Stahlwerk Oberhausen zu schliessen, tritt der neutrale Mann des Aufsichtsrats, Johannes Völling, vor eine Versammlung von Gewerkschaftern und Arbeiternehmern, um seine Position zu erläutern.

Protokoll

- 0:52:16 *Handkamera HN: Johannes Völling vor Vertretern der Arbeiterschaft:* Meine Damen und Herren, ich bin hier bereit, meine Begründung für die Entscheidung darzulegen. Ich würde aber *(es sind Stimmen aus dem Off zu hören)* ... wenn Sie mich bitte sprechen lassen, dann könnten wir vielleicht hinterher noch darüber diskutieren. Aber ich bin mir darüber klar, dass diese Entscheidung die schwierigste ist, die ich bisher habe treffen müssen.
- 0:52:39 *Schwarzfilm / Stumm*
- 0:52:40 *Handkamera HN: Johannes Völling (jetzt von hinten zu sehen):* Wenn wir nicht jetzt, in dieser Situation, eine Entscheidung treffen, die so wie sie getroffen werden musste *(mehrere Zwischenrufe, u. a. Frauenstimme aus dem Off):* Die musste nicht so getroffen werden. *(leichte Zoombewegung) Johannes Völling:* ... auch so getroffen wurde. Dann wäre die nächste (viele Zwischenrufe aus dem Off) ... dann wäre die nächste Entscheidungsmöglichkeit unter sehr viel schlechteren Voraussetzungen gelaufen ...
- 0:53:02 *Schwarzfilm / Stumm*
- 0:53:04 *Handkamera HN: Gewerkschafter:* Ihr könnt doch nicht ganze Landschaften ausradieren. Der Standort Oberhausen ist weg. Wissen Sie was hier passiert? Das Stahlwerk Norf als Bratpfanne, um die letzten Hallen weg zu schmelzen, und das wird dann in Kisten verpackt und nach China verkauft. Da kriegste dann auch noch 100 Millionen. Das ist das Endergebnis und wir haben hier Erwerbslose: 25 Prozent. Und das haben Sie zu verantworten.

- 0:53:26 *Schwarzfilm / Stumm*
- 0:53:28 *Handkamera N: Arbeiterin (von hinten zu sehen):* Jetzt kann mir doch wirklich keiner sagen, auch Sie nicht ..., dass Sie nicht auch 1973, als abgebaut worden ist, 75 ... wann das alles war... dass Sie da nicht vorhergesehen haben, dass der Abbau kontinuierlich weitergeht. Das war kontinuierlich über 10 Jahre, 15 Jahre zu verfolgen. Und heute ist das was ganz Neues. Und heute sagen wir plötzlich, ja, Ersatzarbeitsplätze wollen wir zwar, müssen wir auch ... aber das haben wir vorher nicht so gesehen. Das halte ich wirklich für Verarschung. Und ich fühl mich auch so.
- Männerstimme aus dem Off (Arbeiterin bleibt zunächst im Bild, dann Zoom und Schwenk, so dass eine Totale mit dem sprechenden Arbeiter entsteht):* Jeder mittelbessere Ökonom weiss, dass spätestens seit den 60er Jahren eine Politik der Konzentration der Stahlindustrie verfolgt wurde mit dem Ziel, die Standorte an der Peripherie kaputt zu machen. Dieses Ziel wurde in den letzten Jahren konsequent und absichtlich verfolgt, vor allem hier in Oberhausen. Und Sie haben das zu verantworten, Sie haben die Entscheidung getroffen, die regional-, kommunal- und sozialpolitische Aspekte mit Füßen tritt. Ihre Politik hat nichts mit Zivilisation zu tun. Wenn Sie in die Geschichte eingehen, dann nicht als Mensch, sondern als Taschenrechner im Nadelstreifenanzug. *(Die Versammlung applaudiert / Schwenk der Kamera auf Sprechen von Thyssen).*
- Johannes Völling:* Die Vorwürfe, die Sie gegen mich erheben, kann ich nur aus Ihrer verständlichen Emotion verstehen. *(Frauenstimme aus dem Off):* Die wird geteilt von allen Anwesenden.
- 0:55:02 *Schwarzfilm / Stumm*
- 0:55:04 *Ende des Ausschnitts (die hier angefangene Sequenz geht im selben Stil noch ca. zwei Minuten weiter)*

Filmbeispiel 8



«Hearts and Minds»
Peter Davis, USA 1974



Tet Offensive, 1968

Die folgende Sequenz befindet sich zwischen 1:01:27 und 1:02:55 des Films (Grundlage: DVD Criterion Collection, 2002).

Inhalt: Ein Football-Trainer in Ohio feuert aggressiv seine Spieler an und fleht sie an, nicht zu verlieren. Beim Spiel gibt es Verletzte. Präsident Johnson versichert seinen Landsleuten, dass man gewinnen wird. Gewalttätige Szenen von der Tet-Offensive in Vietnam.

Protokoll

- 1:01:27 *Handkamera HN: Football-Trainer in der Garderobe, umgeben von Spielern. Titeleinblendung: Niles, Ohio. Football-Trainer:* Here we are for one thing, that we said, and I don't give a shit now. I don't care about the football game now. I don't care about anything now. The one thing that we wanna show these bastards with Masillon pride is that we come down and show 'em a great Masillon effort. And what the piss you doing? What are ya doing? *(Der Football-Trainer schlägt auf einen Spieler, dann auf mehrere ein).* Get going! Goddamn it, Tony! Don't let 'em beat us! Don't let 'em beat us! Let's go! Show 'em Masillon pride. Come on! Go! *Spieler:* Go! *(Tumult, dann rennen Spieler nach draussen).*
- 1:01:59 *T: Das Football-Spiel ist im Gange / HT: Verletzte werden versorgt / G: schmerzverzerrtes Gesicht eines Verletzten / G: Entsetzte Cheerleaderin dreht sich weg. (Männerstimme im Off:) Get him! Get him! (Zoom zu HT): Cheerleaderin schreit Richtung Publikum: Defense, Defense!*
- 1:02:24 *N: Präsident Johnson:* Make no mistake about it. I don't want a man in here to go back home thinking otherwise. We are going to win.
- 1:02:36 *Handkamera HN, dann HT, hektischer Schwenk: Vietnamesische Frauen rennen. Maschinengewehrfeuer ist zu hören. Titeleinblendung: Tet Offensive, 1968. / Schwenk G-T: Panzer rollt vorbei. / N: Vietnamesischer Soldat gibt Menschen Zeichen, Tumult. Schwenk auf Frauen, Kinder und Jugendliche, die sich auf den Boden setzen / N: Vietnamesischer Mann mit blutverschmiertem Gesicht und Kind auf dem Arm / Erschiessung eines vietnamesischen Mannes auf der Strasse.*
- 1:02:55 *Ende des Ausschnitts (die hier angefangene Sequenz geht im selben Stil noch weiter)*