

«Als Regisseur versündige ich mich ständig am Authentischen»

Im Gespräch: Fanny Bräuning («No More Smoke Signals», 2008), Sabine Gisiger («Gambit», 2005), Matthias von Gunten («Max Frisch, citoyen», 2008), Werner Schweizer («Hidden Heart», 2008).

Moderation: Bernhard Lehner, Professor und Co-Leiter des Bachelor-Studiengangs Film der ZHdK.

Bernhard Lehner: Wie weit hat der Begriff der Authentizität in Ihrer täglichen Arbeit als Dokumentarfilmer eine Bedeutung?

Sabine Gisiger: Für mich ist es wichtig, während des Drehens authentisch zu bleiben. Das setzt voraus, dass ich mich mit dem Thema und den Menschen, mit denen ich rede, intensiv befasst habe. Dann versuche ich, keine Rolle zu spielen während des Interviews, sondern bei mir zu bleiben. Als Sabine Gisiger zu reagieren und nicht als Regisseurin oder Filmemacherin. In dem Sinne geht es mir in erster Linie um die Haltung, die ich während der filmischen Gespräche einnehme.

Werner Schweizer: Ich versuche den Begriff zu vermeiden, weil er mir in meiner Arbeit nicht hilft. Das ist ein Begriff für die Filmwissenschaft oder die Filmkritik. Als Regisseur weiss ich, dass ich mich am Authentischen ständig versündige, mit jeder Sekunde, in der ich drehe. Wenn ich in einem Raum bin, zeige ich von 360 Grad vielleicht 30 Prozent. Ich zeige nicht das Team hinter mir, den Kameramann, der vielleicht einschläft während des Gesprächs, den Tonmenschen, der Faxen schneidet, usw. All das wäre auch Teil der so genannten authentischen Aufnahmesituation. Mein Ansatz ist eher, nicht unauthentisch zu sein, sondern echte, glaubwürdige Filme zu machen. Aber als Filmer macht man immer Fälschungen.

Lehner: Matthias von Gunten, stimmen Sie der Aussage zu, dass Authentizität tendenziell ein Begriff für die Analyse und weniger für die Praxis ist?

Matthias von Gunten: Ich glaube, wirklich authentisch stellt sich in einem Film eigentlich nur der Regisseur dar. Direkt oder indi-



rekt verrät er immer etwas über sich selbst. Die Frage ist dann, ob der Zuschauer das merkt. Ich glaube nicht daran, dass man Leute vor der Kamera wirklich erfassen und sie authentisch darstellen kann. Aber es gibt so etwas wie Echtheit oder Wahrheit. Wenn wir eine Szene sehen, reagieren wir alle sehr sensibel darauf, ob etwas glaubwürdig und echt ist, oder eben nicht. Man merkt, ob die Leute vor der Kamera sich selber sind, sich wohl fühlen etc. Die wichtigste Entscheidung findet vor dem Drehen statt. Da muss ich klären, aus welcher Position heraus ich mich meinem Stoff nähere. Für die Authentizität ist entscheidend, wie man eine Begegnung vorbereitet, welches Verhältnis man zu den Leuten während des Drehens hat. Das ist das eigentliche Ziel der Vorbereitung: Eine Situation herzustellen, von der man glaubt, dass die Leute so sein können, wie sie sind.

Lehner: Ich entnehme den Voten, dass wir möglicherweise von Authentizität sprechen, weil uns Begriffe wie Wahrheit und Echtheit zu gross erscheinen. Fanny Bräuning, wie sieht das bei Ihnen aus?

Fanny Bräuning: Ich benutze den Begriff authentisch auch nicht. Echtheit, das Menschliche suche ich vor allem, wenn es um die Figuren geht. Ich lege viel Wert auf das Casting, bei dem ich intuitiv vorgehe. Mich interessiert weniger, was ein Protagonist an Informationen vermitteln kann, sondern eher, was es auf einer zweiten Ebene an Menschlichem zu entdecken gibt. Das setzt voraus, dass man Beziehungen herstellen kann. Es braucht zu jedem Menschen einen anderen Zugang, damit er sich wohl fühlen und ein Stück weit zeigen kann, sich nicht hinter einer Maske oder einer Rolle verstecken muss.

Lehner: Ich möchte nun konkret auf Ihre Filme zu sprechen kommen. Wenden wir uns zuerst «Gambit» von Sabine Gisiger und «Hidden Heart» von Werner Schweizer zu. In beiden Filmen geht es um ein historisches Ereignis; beim einen um den Dioxinunfall in Seveso 1976, beim andern um die erste Herztransplantation 1967. Beide rekonstruieren das Ereignis mit filmischen Mitteln; beide greifen auf detaillierte Gespräche zurück, welche die Erzählung dominieren. Sabine Gisiger, wie sind Sie bei der Interpretation des Faktischen vorgegangen?

Gisiger: Ich habe versucht, das Ereignis nicht einfach darzustellen, sondern mit den Materialien, die mir zur Verfügung standen, ein neues, berührendes Ganzes zu gestalten. Ich hatte ein

gutes, sechs Tage dauerndes Gespräch mit meinem Protagonisten als Ausgangsbasis; dann standen uns Super 8-Material und Archivmaterial des Fernsehens zur Verfügung. Aber mir fehlten Bilder, um das Gefühl der Bedrohung der Menschen vor Ort zu zeigen. Ich entschied mich, die Schauplätze abzubilden, allerdings nicht im Sinne der Authentizität von «im Juli», zum Beispiel. Wir sind extra im November hingefahren, weil wir wussten, dass es dann Nebel hat. Dioxin ist unsichtbar. Trotzdem drehten wir diese nebligen, gelben Bilder, die absolut unecht, aber stimmig sind. Das schien mir wahrhaftiger, als wenn wir an einem Julitag eine Totale gedreht hätten.

Lehner: Werner Schweizer, Sie haben sich entschieden, mit Nachinszenierungen, einer Spannungsmontage, durchgehender Musik etc. zu arbeiten. Das sind eigentlich Elemente des fiktionalen Erzählens. Wie kamen Sie dazu, all diese Elemente einzusetzen?

Schweizer: Die Entscheidung, mit Re-Enactment zu arbeiten, fiel schon im Vorfeld. Und zwar nicht wegen der Herzoperation. Wir hatten einen Bildermangel in Bezug auf die Biografie von Hamilton Naki, den schwarzen Assistenten von Christian Barnard. Ich hatte Respekt davor, die Herztransplantation nachzuinszenieren; es hätte peinlich werden können, mit unseren beschränkten Ausstattungsmöglichkeiten in einem grossen Operationssaal zu drehen. Doch dann kam uns der Zufall zu Hilfe. In dem Groote Schuur Hospital, wo 1967 die Herzoperation stattfand, sind beide Operationsräume noch da, mit den gleichen Tischen, den gleichen Apparaten. Man hat uns angeboten, da drin zu drehen. Im Normalfall ist das eine Art Museum, in dem ein paar Puppen in Chirurgieanzügen herumstehen. Das hat uns ermöglicht, mit einfachen Mitteln, ein paar Statisten etc. nachzuinszenieren. Hinzu kam, dass uns die Kardiologin, die damals die Herz-Lungen-Maschine bediente und immer noch arbeitet, eingeladen hat, bei einer Herzoperation dabei zu sein. Ich wollte das eigentlich nicht im Film, aber der Kameramann ist trotzdem hingegangen. Im Nachhinein bin ich froh, dass ich die Inszenierung gemacht habe, bevor ich hörte, was bei der Operation alles schief gelaufen ist. Sonst wäre ich vielleicht in Versuchung geraten, zu inszenieren, wie da plötzlich der Schlauch wegspringt...

Lehner: Da scheint während der Nachinszenierung vieles wirklichkeitsnah gewesen zu sein.

Schweizer: Wir hatten eine Chirurgie-Schwester, die die Leute präzise angeleitet hat, wie man die Instrumente hält. Auch zwei, drei authentische Wortfetzen hört man. Aber es waren alles Laiendarsteller aus einem Theater, die unheimlich geehrt waren, dass sie in den heiligen Hallen des Groote Schuur Hospitals diese Szene spielen durften.

Lehner: Abgesehen von der Nachinszenierung sind sich die beiden Filme in ihrer Struktur ähnlich. Wir haben eine sprachliche Ebene, über welche die Information geliefert wird. Und wir haben Bild, Ton und Musik, die der Emotionalisierung dienen...

Gisiger: Ich denke, dass man die beiden Ebenen nicht so trennen kann. Die Geschichte über Bilder und Töne zu erzählen ist ebenso wichtig wie die reine Informationsvermittlung über die Sprache. Von daher dienen Bild und Ton nicht einfach der Emotionalisierung, sondern sie sind Teil des Inhaltes.

Lehner: Gäbe es denn auch die Möglichkeit, dass das Bild tendenziell Faktisches vermittelt und die Sprache die Emotionalisierung oder die Interpretation liefert?

Von Gunten: Mir gefällt der gestalterische Eingriff, den Sabine Gisiger in einer zentralen Szene ihres Filmes vornimmt: Sie unterlegt den Moment, in dem der Protagonist die Geschichte des Giftunfalls schildert, mit Bildern seiner Kinder. Das ist ein sehr gelungener Willkürakt. Diese Kombination gibt dem Gesagten eine viel stärkere Wirkung, als wenn es allein durch die Sprache vermittelt worden wäre. Das ist ein Beispiel dafür, dass Information auch über das Bild vermittelt werden kann.

Lehner: Wenden wir uns an dieser Stelle «No More Smoke Signals» von Fanny Bräuning zu. Der Film gibt ganz bescheiden vor: «Ich erzähle etwas über eine unabhängige Radiostation. Ein paar Indianer in der Wüste machen Radio». Im Verlaufe des Films erfährt man aber die Geschichten dieser Menschen, und dazu, dass die Radiostation Teil ihres kulturellen Selbstverständnisses und ihres Befreiungskampfes ist. War das ein durchgearbeitetes Konzept, oder ist vieles nachträglich so entstanden?

Bräuning: Ich bin über die historische und politische Geschichte des Widerstandes in den 1970-er Jahren auf das Reservat der Lakota-Indianer gestossen. Das Reservat in South Dakota ist das ärmste in ganz Amerika, politisch ist es aber eines der wichtigsten. Ich wusste, dass ich keine politische Reportage machen wollte, sondern die Menschen kennen lernen und porträtieren

möchte. Ich suchte etwas, das filmisch interessant ist. So bin ich auf Kili Radio gestossen, das ein Spiegel der indianischen Gesellschaft ist. Mir wurde sehr schnell bewusst, dass die Vergangenheit sich in allem, was die Menschen tun, zeigt – und sei es nur, dass man nichts mit dem Radio oder der Geschichte zu tun haben will. Es gibt Dinge, die waren geplant. Aber nur selten war das, was geplant war, auch durchführbar.

Lehner: Der Film hat eine emotionale Kraft, daneben ist er in meiner Wahrnehmung auch stark selbstreflexiv.

Schweizer: Die Musik spielt eine grosse Rolle für die Emotionalisierung. Es gibt Szenen, welche die Klischees bestätigen. Die Indianer, die zu Countrymusic auf Pferden reiten, zum Beispiel. Mit diesen Bildern des «American Way of Life» sind wir aufgewachsen. Gleichzeitig werden die Klischees, etwa durch die Auseinandersetzung mit 9/11, dem Irakkrieg etc., gebrochen. Das ist hoch spannend gemacht. Ich denke nicht, dass man solche Zusammenhänge schreiben kann. Das sind eben Momente, die einem zufallen müssen.

Von Gunten: Mir gefällt, wie die Regisseurin es offensichtlich schafft, eine Vertrauen erweckende Stimmung herzustellen. Das gibt mir den Eindruck, dass ich die Menschen wirklich erlebe. Abgesehen davon, ist eine grosse Bilderlust vorhanden.

Gisiger: Ich hatte das Gefühl, da erzählt mir jemand eine Geschichte. Da hat jemand einen Zugang und einen Blick zu einer Geschichte gefunden. Das spüre ich aus der Montage. Das wirkt in dem Sinne authentisch, dass es in die Nähe der Wahrhaftigkeit rückt.

Bräuning: Ich glaube auch, dass der Film stark durch die Montage lebt. Aus dem Zusammenfügen unterschiedlicher Erzählstränge und den Brüchen zwischen den unterschiedlichen Welten, auch innerhalb des Reservats. Es gibt immer wieder Fernsightings, die da drehen wollen – allerdings nur die Federn. Das schätzen die Indianer gar nicht. Mich hat das Alltägliche interessiert. Dass der Irakkrieg ein Dauerthema ist, weil da viele Indianer hin gehen, war mir vorher nicht bewusst.

Lehner: Mit unterschiedlichen filmischen Mitteln wird hier eine extrem komplexe Realität stimmungsvoll nachgezeichnet. Matthias von Gunten, Sie haben mit «Max Frisch, citoyen» einen Film gedreht, dessen Realität die Gedankenwelt, das kritische Abwägen, das Argumentieren, das Suchen ist. Wie ist eine solche Innenwelt filmisch darstellbar?

Von Gunten: Ich bin von Texten Max Frischs ausgegangen und habe versucht, mit Bildern einen Raum zu schaffen, in dem die Texte lebendig werden können. Das Ziel war, dass man mit Frisch zusammen, mit seinen Gedanken, durch seine Zeit geht. Das eine waren Archivbilder, die für eine bestimmte Zeit stehen, das andere Bilder von heute, um die Aktualität seines Denkens zu veranschaulichen. Weil Frisch nicht mehr lebt, gab es keine Möglichkeit, ihn «authentisch» ins Bild zu rücken. Das Ganze würde, das war mir klar, ein Kunstprodukt, das seinerseits auf Kunstprodukten – nämlich den Texten – basiert, die auch ein Stück Selbstinszenierung sind. Eine wichtige Rolle, auch für die Frage der Authentizität, spielte die Textauswahl. Mir gefällt an Frisch, dass er die Themen, die er anspricht, immer wieder auf den Menschen und sich selber zurückführt. Nehmen Sie als Beispiel die Reflexion über die Armee, die zur Reflexion über sich selbst wird. Indem man diesen Gedankengang filmisch nachvollzieht, glaube ich, kann man eine gewisse Wahrhaftigkeit und Ernsthaftigkeit über die Person wiedergeben.

Lehner: Wenn ich versuche, die unterschiedlichen Positionen zusammen zu führen, dann vielleicht so: Das Ringen um Wirklichkeit ist immer mit grossen Anstrengungen und künstlichen bzw. künstlerischen Mitteln verbunden. D.h. auch, dass Authentizität einerseits mit der Autorschaft verbunden ist. Andererseits mit dem gewählten Thema, das nach einer je eigenen Strategie verlangt. Die beiden Elemente gehören zusammen.

Schweizer: Für uns Filmemacher ist es wichtig zu sehen, dass wir nicht die einzige Wahrheit und die einzig richtige Perspektive zeigen. Sondern, dass sich der Film immer in einem gewissen Kontext befindet. Um an das Gesagte anzuschliessen: Es gibt ja nicht nur einen Film über Max Frisch. Vor diesem Hintergrund kann sich das Publikum orientieren und einschätzen, wie stimmig der Film ist. Wir müssen uns im Klaren sein, dass es zu den Themen, die wir behandeln, schon hundert ähnliche Filme oder Beiträge gibt, und dass unser Film immer mit diesen Filmen verglichen wird. Sie sind Teil eines Diskurses.

Lehner: Vielen Dank für das Gespräch.