



Virklich?

Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm

- 7 Franz Reichle:
Authentizität, Autonomie, Autorschaft
- 20 Christian Iseli:
Strategien der filmischen Umsetzung
- 62 Film- und Podiumsgespräche ZDOK.08
- 99 Daniel D. Sponzel und Jan Sebening:
Authentizität in fiktionalen und
nonfiktionalen Filmen
- 108 Lucie Bader Egloff:
Rezeption und Entschlüsselung
kompositorischer Authentizitätsstrategien
- 117 Der Alexis Victor Thalberg-Preis 2008
mit DVD der prämierten Filme

Wirklich? – Strategien der
Authentizität im aktuellen
Dokumentarfilm

subTexte

Die Reihe subTexte vereinigt Originaltexte zu jeweils einem Untersuchungsgegenstand aus einem der drei Forschungsfelder Film, Tanz oder Theater. Sie bietet Raum für Texte, Bilder oder digitale Medien, die zu einer Forschungsfrage über, für oder mit Darstellender Kunst oder Film entstanden sind. Als Publikationsgefäß trägt die Reihe dazu bei, Forschungsprozesse über das ephemere Ereignis und die Einzeluntersuchung hinaus zu ermöglichen, Zwischenergebnisse festzuhalten und vergleichende Perspektiven zu öffnen. Vom Symposiumsband bis zur Materialsammlung verbindet sie die vielseitigen, reflexiven, ergänzenden, kommentierenden, divergierenden oder dokumentierenden Formen und Ansätze der Auseinandersetzung mit den Darstellenden Künsten und dem Film.

Wirklich?

Strategien der Authentizität
im aktuellen Dokumentarfilm

Vorwort

von Lucie Bader Egloff

Im Rahmen der Verleihung der Dokumentarfilmpreise der Alexis Victor Thalberg-Stiftung an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) im Mai 2008 wurde erstmals ein Symposium veranstaltet. Ziel war es, einen engen Zusammenhang zwischen der Auszeichnung der besten studentischen Dokumentarfilme und der öffentlichen Tagung zu einem aktuellen Thema zu schaffen, das Studierende der Fachrichtung Film, Filmschaffende sowie Fachleute aus Wissenschaft und Filmwirtschaft gleichermaßen interessieren dürfte. Der Fokus des zweitägigen Dokumentarfilmforums ZDOK.08 lag auf der filmischen Authentizität.

Die Tagung, die vom Regisseur und Filmdozenten Christian Iseli konzipiert wurde, legte den inhaltlichen Schwerpunkt auf die Präsentation und Diskussion von zwei filmischen Fallbeispielen: «Der Kick» (2006) von Andres Veiel und «Zur falschen Zeit am falschen Ort» (2005) von Tamara Milosevic. In unterschiedlicher Weise setzen sich die beiden Filmschaffenden mit einem Mordfall im ostdeutschen Dorf Potzlow auseinander, wo 2002 drei Jugendliche auf brutale Art und Weise einen Kameraden umbrachten. Die unabhängig voneinander realisierten Filme waren Ausgangspunkt für Inputreferate, Filmgespräche und Podien rund um das Thema «Strategien der filmischen Authentizität».

Der vorliegende Band ist in drei Teile gegliedert. Der erste Teil vereinigt die am Symposium gehaltenen Referate, die für den Abdruck teilweise aktualisiert und ergänzt wurden. Zudem sind die Podiumsgespräche mit dem Regisseur Andres Veiel, der Regisseurin Tamara Milosevic und der Schauspielerin Susanne-Marie Wraage («Der Kick») in verdichteter Form wiedergegeben; sie vermitteln einen spannenden Einblick in den Recherche- und Arbeitsprozess. Im zweiten Teil wird das Tagungsmaterial, das sich an der filmischen Praxis orientiert, um theoretische Fragestellungen zu Strategien der Authentizität erweitert; der Blick richtet sich hier auf unterschiedliche Filmgattungen und die Bedingungen ihrer Rezeption. Der dritte Teil widmet sich der Preisverleihung der

Alexis Victor Thalberg-Stiftung und den ausgezeichneten Filmen von Studierenden der ZHdK.

Die Publikation bringt nicht nur die praktische mit der filmtheoretischen Perspektive zusammen; sie zeigt auch eine grosse Bandbreite an rhetorischen Zugängen. So reflektiert der Dokumentarfilmer und ZHdK-Dozent Franz Reichle in subjektiver, poetischer Weise die Position des Autors und rückt die Frage nach Authentizität und Autorschaft in den Mittelpunkt. Christian Iseli beschäftigt sich anhand konkreter Entscheidungen während des filmischen Prozesses – in der Vorbereitung, beim Dreh und in der Montage – mit den Strategien der Authentizität; die Resultate hält er in Illustrationen fest. Daniel D. Sponsel und Jan Sebening untersuchen Unterschiede und Gemeinsamkeiten bei der Generierung von Authentizitätssignalen in Spiel- und Dokumentarfilmen. Lucie Bader Egloff arbeitet den Stand der Forschung in Bezug auf die Rezeption von Authentizitätsstrategien auf. In Ergänzung zur Laudatio von Marille Hahne, Co-Leiterin des Master-Studiengangs Film der ZHdK, würdigt der Filmkritiker Christoph Egger den Siegerfilm des Thalberg-Preises «Wenn ich eine Blume wäre...» von Barbara Burger. Die beiliegende DVD enthält die vier Siegerfilme des Thalberg-Preises.

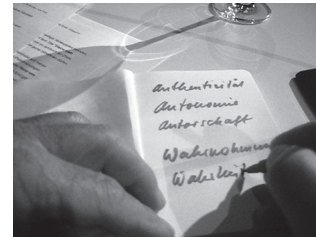
Dank

Ein besonderer Dank gilt der Hochschulleitung und der Fachrichtung Film der ZHdK, die durch einen finanziellen Beitrag das Dokumentarfilmforum ZDOK.08 ermöglicht haben. Ohne die Durchführung des Symposiums wäre diese Publikation nicht zustande gekommen. Ebenso danken wir der Alexis Victor Thalberg-Stiftung, die sich zusätzlich zu den Filmpreisen finanziell am Band beteiligt hat. Im Weiteren danken wir Christian Iseli für die inhaltliche Beratung, Nicole Greuter für die umsichtige Planung der Publikation, Alexandra Zwicky für die sorgfältige Transkription der Film- und Podiumsgespräche, Nicole Hess für das kritische Lektorat und die Redaktion der vorliegenden Publikation sowie dem Institute for the Performing Arts and Film (ipf).

Zürich, im April 2009

von Franz Reichle

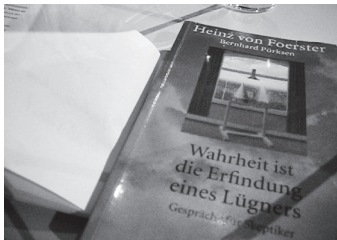
Ich werde versuchen, die Fragen nach Authentizität und Autorschaft bei der dokumentarischen Arbeit von einer bisher ungewohnten Seite zu stellen: nicht aus der technischen oder gestalterisch-methodischen Sicht, sondern aus der Ich-Perspektive. Ich beginne mit einer Neutralisierungsübung, um zu versuchen, das, was sitzt, mit dem, was denkt, näher zusammenzubringen. Schliessen Sie die Augen und atmen Sie ruhig, gleichmässig und tief ein und – nach kurzem Innehalten – wieder ganz aus. Die Übung machen Sie fünfmal. Sie haben sich in dieser kurzen Pause etwas erholt und ein gutes Stück Autonomie betrachtet.



Zur Einführung stelle ich Ihnen das Zusammenwirken der drei «A» vor: *Authentizität* basiert auf *Autonomie*; *Autonomie* ermöglicht *Autorschaft*; und *Autorschaft* ist im besten Fall *authentisch*. Natürlich gehören noch weitere Begriffe dazu wie Selbstbestimmung, Unabhängigkeit, Selbstverantwortung, Ethik, vor allem aber zwei Begriffe, die wiederum bei allen «A» eine zentrale Rolle spielen: *Wahrnehmung*, und was aus Wahrnehmung entstehen kann: *Wahrheit*.

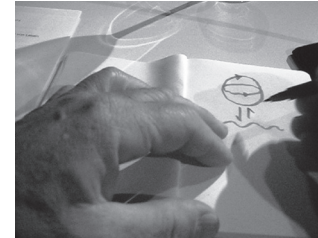
Meine Sichtweise auf die Begriffe, die sich in gegenseitiger Abhängigkeit befinden, habe ich unter dem Titel «Vision statt Dogma – Autorschaft und Dokumentarfilm» beschrieben.¹ Ich

möchte im Folgenden zwei Begriffe erläutern, die ich in Anlehnung an die Erfahrungen des Neurobiologen und Neuro-Phänomenologen Francisco Varela sowie einiger seiner Freunde verwende. Etwa Heinz von Foerster, den grossen Zauberer und Physiker, der in den 1950er Jahren das legendäre Biologische Computer Labor (BCL) in Illinois gegründet und geleitet hat. Er schuf das Klima für zahlreiche inzwischen etablierte oder zumindest anerkannte Konzepte in Wissenschaft und Technik. So soll die Idee des Internet auf das BCL zurückgehen. Von Foerster sagt zur Wahrheit:



«Der Begriff der Wahrheit ist, wenn man es genau nimmt, ein Chamäleon der Philosophiegeschichte mit einer – je nach Benutzer – immer etwas anderen Färbung. Bei Descartes hat das Wort Flecken, bei Kant Streifen, bei Schopenhauer Punkte. Mein Ziel ist es vielmehr, den Begriff der Wahrheit selbst zum Verschwinden zu bringen, weil sich seine Verwendung auf eine entsetzliche Weise auswirkt. Er erzeugt die Lüge, er trennt die Menschen in jene, die Recht haben, und jene, die – so heisst es – im Unrecht sind. Wahrheit ist, so habe ich einmal gesagt, die Erfindung eines Lügners. [...] Damit ist gemeint, dass sich Wahrheit und Lüge gegenseitig bedingen: Wer von Wahrheit spricht, macht den anderen direkt oder indirekt zu einem Lügner. Diese beiden Begriffe gehören zu einer Kategorie des Denkens, aus der ich gerne heraustreten würde, um eine ganz neue Sicht und Einsicht zu ermöglichen.»²

Ein weiterer, oft missverständlicher Begriff ist jener der «Autonomie» oder der «Autopoiesis»³, wie die chilenischen Wissenschaftler Humberto Maturana und Francisco Varela ihre Neudefinition von Leben nannten: als etwas Autonomes, sich selbst Erschaffendes.



Der sich in Bewegung befindende Kreis ist das Symbol für ein Lebewesen mit einem Immunsystem. Darin befindet sich, ebenfalls in Bewegung begriffen, ein weiterer Kreis als Symbol für das Nervensystem. Der Organismus ist kein offenes System, sondern operationell in sich geschlossen. Er funktioniert als geschlossene Einheit, ist aber offen für den Austausch mit der Umwelt. Die Wellen gelten als Symbol für das, was den Organismus umgibt. Die zwei Pfeile stehen für den Austausch oder die Kommunikation des Lebewesens mit anderen Lebewesen und der Umwelt.

Durch unser Handeln geben wir etwas von uns ab. Über unsere Sinne nehmen wir auf: visuell, akustisch, taktil, thermisch und womöglich auch auf subtileren, für die Wissenschaft noch unbekanntem Wegen.

Das Konzept der Autopoiesis stellt im so genannten Informationszeitalter eine gewaltige Herausforderung dar, weil Artificial-Life-Euphoriker das menschliche Hirn gern mit dem Computer vergleichen und das Konzept des Informationsaustausches in Umlauf – und auch schon in die Schulen – gebracht haben. Es besagt, dass wir Informationen aus der Umwelt aufnehmen und verarbeiten. Die chilenischen Wissenschaftler haben vor gut dreissig Jahren etwas ganz Anderes herausgefunden: Was wir wahrnehmen, oder besser gesagt: aufnehmen, sind nicht Inhalte oder Informationen. Es ist ein Etwas, das ich generell als «Form» bezeichnen würde, und das visuell, akustisch, taktil und so weiter auf uns trifft.⁴

Was wir sehen oder hören, verbindet sich mit unseren eigenen Erfahrungen, Gefühlen, unserem Denken. Das Zusammentreffen bezeichne ich als Wahrnehmung. Was wir aufnehmen, kommt von Aussen; was wir wahrnehmen, ist das Resultat des Zusammentreffens mit uns, unseren Erfahrungen etc. Während des Prozesses generieren wir Inhalte und Information; es entsteht

eine neue Welt, die sich natürlich von Mensch zu Mensch unterscheidet. Zwei Menschen mit ähnlichen Erfahrungen, gleicher Sozialisation, derselben Bildung, können aus ein und derselben Erscheinung, zum Beispiel einem Film oder einem Menschen, etwas sehr Ähnliches generieren, aber nie dasselbe.

Ich komme zum Thema der Authentizität zurück und präsentiere Ihnen nun das Resultat einer spontanen Videoaktion. Als Vorbereitung für diesen Beitrag habe ich in meinem Bekannten- und Freundeskreis eine Umfrage gemacht. Wenn ich jemanden traf, stellte ich ganz unvermittelt die Fragen: «Was ist Authentizität?», oder: «Was ist für dich authentisch?» Ich drehte sofort, ohne Rücksicht auf Licht, Position, Umgebungsgerausche. Ich überliess den Interviewten im Wesentlichen den Verlauf und die Kontextualisierung des Gesprächs.



Meine Videoausrüstung bestand aus einer kleinen Digitalkamera, einer Canon Ixus 55, mit einem winzigen Loch als Mikrophon neben der Linse, das den Ton aufnimmt. Im Folgenden präsentiere ich Ihnen zwölf kurze Ausschnitte.



Volko Kamensky

Dokumentarfilmer, Mitbegründer
cinéma hyper-vérité, Hamburg

«Also deine Frage war ja die nach der Authentizität und was das sein könnte. Und das einzige, worauf ich verwiesen hatte, war auf die Gespräche, die wir hatten im Zusammenhang mit unserem Filmprojekt «Alles was wir haben», und dass wir dort auch immer auf das Authentische getroffen sind, oder gestossen sind als eine Grundvoraussetzung für eine Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm, und dass es für uns fortwährend so war, dass das Authentische als Fragestellung die ganze Zeit auftaucht, und dass das fortwährend die Frage danach gibt: was könnte das sein? Und dass man das aber nie wirklich festmachen kann. Dass es kein fester Zustand ist, sondern was man für einen Moment vielleicht erzeugen kann oder für einen Moment wahrnehmen kann, aber keine feste Konstellation, auf die man zurückgreifen könnte und die, und das ist halt vielleicht das Erstaunliche, die einem wirklich Sicherheit geben würde.»



Ashia Zumbühl

Körpertherapeutin, Co-Leiterin
Institut für Ayurveda, Zürich

«Ich denke, Authentizität hat damit zu tun, was du spontan machst, im Moment, wenn du nicht viel nachdenkst. Alles was du tust, kommt ganz natürlich aus dir selbst. Du bist nicht beeinflusst von dem, was andere tun. Ich weiss nicht, ob du verstehst was ich meine.»



Marion Baumann
Studentin, Zürich

«Es kommt darauf an, wie man das versteht, ob man sagt: Authentisch ist das, was ganz ursprünglich aus einem selbst kommt, das sei das Authentische. Oder ob es auch die eigene Vorstellung ist. Es kommt ja nichts einfach nur aus einem heraus, man ist immer beeinflusst von aussen, von Ideen, von Bildern, die man gesehen hat, von Eigenschaften, die man gerne hätte. All das beeinflusst ja einen in der Art, und darum glaube ich schon, dass wenn man so ist, wie man gern wäre, wie man sich wohl fühlt, dass man dann am authentischsten ist. Und manchmal habe ich schon das Gefühl, dass ich das bin. Nicht immer, aber manchmal, wenn's einem richtig gut geht und man das Gefühl hat: Ja doch, ich verhalte mich gerade so, wie ich's gut finde, wie ich gern wäre, wenn man dann so im Einklang ist mit sich selber und mit dem, was man gerne wäre, dann glaube ich, ist man authentisch.»



Matthias Gabi
Fotograf, Zürich

«Authentisch ist nicht das übergeordnete Ziel, dem sich alles unterordnen muss, sondern alles ist auf derselben Ebene. Zum Beispiel der Bildausschnitt, das ganze Technische, hat auch mit «authentisch» zu tun. Dann die Haltung, die man hat der Situation gegenüber, von dem, der aufnimmt *und* von dem, der filmt, das geht alles so weiter, das sind alles Kriterien, die entscheidend sind. Und was es wahr-

scheinlich nicht gibt, oder woran ich nicht glaube, ist, dass es diesen authentischen Moment gibt, oder diesen authentischen Augenblick, sondern es ist eher eine Grundhaltung, und wenn man diese hat, wird man früher oder später oder mit der Zeit darauf kommen, auf eine authentische Wirkung. Ich glaube auch nicht, dass man auf eine authentische Wirkung kommt, wenn man mit diesem Ziel an die Sache herangeht. Also wenn man das Gefühl hat, jetzt macht man etwas Authentisches, dann kann man nur scheitern.»



Catherine Ann Berger
Filmkritikerin/Dramaturgin, Zürich

«Ich würde sagen, wenn es im Körper ist. Wenn man spürt, dass der Gedanke wirklich im Körper ist, von dem, der ihn spricht. Das heisst, wenn es verbunden ist mit einer Erfahrung, die sich eingeschrieben hat, und zwar nicht nur auf einer Festplatte da oben, sondern wenn es quasi leiblich wird. Um ein abgegriffenes Wort zu benutzen, vielleicht ganzheitlich, aber ich denke immer, Gedanken müssen in den Körper kommen, und wenn sie aus dieser Erfahrung gesprochen werden, dann werden sie authentisch.»



Gion Caminada
Architekt, Professor ETH Zürich,
Vrin

«Ich glaube, Authentizität kann man nicht produzieren. Es ist nicht ein Original, sondern es ist etwas, das entsteht aus

einem tiefen Bewusstsein heraus. Einer hat einmal gesagt: Aus den Schichten der Kultur und der Natur entsteht Authentizität. Nicht einfach etwas, was man produzieren kann. Etwas, das entsteht. Also, das Original ist nicht etwas Authentisches. Das Original kann man nicht *sein*. Entweder *ist* man, oder man ist *nicht*. Heute wird natürlich Authentizität stark verbraucht, zum Beispiel im Tourismussektor werden authentische Produkte angeboten, andere Authentizitäten. Das sind Vermarktungsstrategien. Viel mehr ist ja nicht dahinter. Also dort wird das immer ein wenig verwechselt mit ‚Andersartigkeit‘, ‚speziell‘, ‚anders‘. Aber das ist nicht Authentizität.»



Walter Pfaff
Regisseur, Limmat-West, Zürich

«Was mir am meisten auffällt, ist, dass im Film oder im Fernsehen authentisch ist, wenn der Mann Selbstmord begeht und drei Minuten später die Frau mit Tränen in den Augen dem Reporter... der hält ihr das Mikrophon hin und sie sagt etwas rein, und das würde man allgemein als authentisch annehmen. Weil es quasi unvermittelt ist, keine Kunst drin ist, es so wie die Natur ist, also authentisch. Ich verstehe nur etwas von Schauspiel. Also im Theater finde ich authentisch, wenn ich einem Schauspieler das glaube, was er macht. Ich glaube es dir. Ich glaub dir, was du sagst, ich glaub dir, was du tust, ich glaub dir diese Handlung, und ich verstehe sie. Etwas Authentisches ist nicht etwas Seltsames. Ich verstehe sie. Das sind im Moment meine beiden Kriterien, und im Theater ist das Authentische das Schwierigste, das, was zuletzt kommt, weil Theater... es gibt

ja so kleine Strips. Twice lived strips of behaviour oder so, kleine Lebensausschnitte, die zweimal gelebt sind. Einmal früher, und jetzt auf der Bühne. Mal woanders und jetzt auf der Bühne. Und es ist nichts unmittelbar erstmals. Es ist wiederholbar, es wurde ausprobiert, wurde diskutiert. Ich rede von Theater, nicht von Happenings oder anderen interessanten Sachen, und insofern ist authentisch das, was entsteht, wenn man alle Lüge abgetragen hat, wenn man so lange gearbeitet hat, durch alle Schichten gekommen ist, so sehr auch versucht hat, sich zu treffen in der Probe, dass etwas Tiefes angesprochen wird, etwas, was man vielleicht selten berührt. Und wenn das berührt wird – etwas ruhiger bitte, wir sind gerade fertig! Noch drei Minuten –, also wenn das berührt wird, dann kommt etwas heraus, das eine ungemeine Kraft und Gewalt haben kann, oder auch Feinheit, aber etwas, das einen total berührt. Und das zu treffen ist natürlich letztlich meine Sehnsucht in meiner Arbeit auch. Und das nenne ich dann authentisch.»



Iren Monti
Psychomotoriktherapeutin, Zürich

«Für mich hat Authentizität ... ich war überrascht als ich sah, dass es auch im Film und in der Fotografie eine Bedeutung hat, weil, ich kenne es eigentlich als therapeutische Haltung, als heilende, als wirksame Haltung, die der Therapeut seinen Klienten, den Menschen mit denen er zu tun hat ..., wenn er diese Haltung einnimmt, dass es etwas bewirkt beim anderen. Dass es dem anderen oder den anderen ermöglicht, sich selber auch zu öffnen, um mehr sich selber zu sein.»



Clemens Bellut

Philosoph, stv. Leiter
Design2context, Institut für
Designforschung ZHdK, Zürich

«Also ich hab euch ja einmal erzählt von diesem Eupalinos-Dialog von Paul Valéry, in dem Gespräch von Sokrates und Phaidros, wo Sokrates dem Phaidros erzählt, wie er, Sokrates, zum Philosophen geworden wäre, zum Philosophen statt zum Architekten. Und da erzählt er, um das sozusagen zu beglaubigen, authentisch zu machen, wie er zum Philosophen geworden wäre statt zum Architekten, die Geschichte, wie er an dem Gestade einer Insel langgegangen wäre, als junger Mann, und dann in der Gischt ein weisses Etwas gefunden habe, und das Besondere von diesem weissen Etwas wäre gewesen, dass es an und für sich formlos und doch durch und durch gestaltet gewesen wäre. Und diese paradoxe Eigenschaft dieses Gegenstandes hat ihn in dieses Staunen versetzt. Und dieses Staunen ist selbst auch wieder ein Zeichen von Authentizität. Von einer Wahrnehmung, die etwas in Erfahrung bringt, die über die Art und Weise der sozusagen üblichen Wahrnehmung, so wie in einem kurzen Aus-der-Welt-Fallen heraus ins Staunen wirft, oder dass du dann dem Gegenstand gegenüber zu einer Distanz kommst und dann ganz anders als sonst darauf schaut, und durch dieses Schauen etwas von diesem Gegenstand wahrnimmst, was du sonst überhaupt nicht siehst. Und das ist ein Moment von gesteigerter Authentizität.»



Germán Toro-Pérez

Komponist, Leiter Institute for
Computer Music and Sound
Technology ICST, ZHdK, Zürich
und Wien

«Also authentisch ist etwas, das ist. Wo die Erscheinung und das Wesen eins zu eins korrespondieren, wo keine Verzerrung ist zwischen dem, was Substanz ist und dem, wie etwas erscheint, sondern diese Transparenz, diese Selbstverständlichkeit ... Authentisch hat auch mit einer gewissen Selbstverständlichkeit zu tun. Etwas, das nicht aufgezwungen oder künstlich wirkt, nicht aufgesetzt, sondern quasi mit einer ganz klaren Selbstverständlichkeit sich mitteilt, sich zeigt, sei es die Erscheinung einer Person, die eine Authentizität an den Tag legt, weil man das Gefühl hat, diese Person ist so, wie sie erscheint. Oder wenn eine Person eine Welt sichtbar macht, eine bestimmte Form vom Denken, vom Fühlen, vom Handeln, und wo ich das Gefühl habe, dass diese Person ohne Abstriche das kommuniziert, das mit sich trägt, verkörpert, versinnbildlicht, das ist die Authentizität.»



Julian Rohrhuber

Medienphilosoph, Filmer,
Akustiker, Köln

«Denken bleibt in gewisser Hinsicht auch immer eine Handlung und eine Praxis. Genauso wie jede Handlung natürlich eine bestimmte Theorie impliziert, also eine bestimmte Herangehensweise, ein bestimmtes Schema vielleicht auch. Vielleicht ist das eben auch wichtig, das zu erkennen, dass diese – sagen wir mal ganz salopp – die Trennung zwischen Kopf und Bauch, die so oft aufgerufen wird, dass es also ein starker Mythos ist, dass man das überhaupt könnte, oder dass es das überhaupt gibt als Distanzen. Also dass es sowas wie Gefühle... Ich glaub' Gefühl ist auch ein ganz grosses Problem, weil, wieso soll das, was man als Gefühl bezeichnet, nicht auch eine Form von Denken sein, die sich abspielt, und wieso soll das Denken nicht etwa beeinflusst von Gefühlen sein, sondern tatsächlich eine Art Gefühl.»

Soweit mein transdisziplinärer Beitrag.⁵ In den Interviews sehe ich interessante Parallelen zur Hypothese von Wahrnehmung, von der ich einleitend gesprochen habe, und der ich gerne einiges beigefügt hätte. Zum Beispiel zu den ethischen Konsequenzen und zur Bedeutung des Respekts, wenn jeder Mensch ein Recht auf seine eigene Welt haben soll. Auch zum Zusammenwirken von Geist und Körper bzw. wie sich Gefühle ganz direkt auf das Immunsystem auswirken. Untersuchungen in Harvard haben gezeigt, dass das menschliche Immunsystem direkt mit einer Schwächung reagiert, wenn wir im Kino Gewaltszenen anschauen.

Die Statements der Umfrage, der Reichtum an Sichtweisen und Interpretationen zum Thema Authentizität, haben mich überzeugt, dass solche Differenzen als Potenziale nebeneinander stehen sollten. Jede Welt, die wir kennen lernen, ist in sich schlüs-

sig, wenn auch nicht unbedingt logisch. Für die Strategien der Authentizität ergibt sich daraus der Wunsch, für eine der folgenden beiden Möglichkeiten zu plädieren: Es gibt eine einzige Strategie der Authentizität, nämlich diejenige zu versuchen, sich von jeglicher Strategie zu befreien. Oder aber: Es gibt so viele Strategien wie es Menschen gibt.

- 1 Reichle, Franz: Vision statt Dogma – Autorschaft und Dokumentarfilm, Jahrbuch der ZHdK 2007, auf der Website: www.franzreichle.ch einzusehen.
- 2 Von Foerster, Heinz/ Pörksen, Bernhard: Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners: Gespräche für Skeptiker, Heidelberg 2001, S. 29.
- 3 Als Einführung in die Autopoiesis eignet sich das Standardwerk von Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela: Der Baum der Erkenntnis – Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens, München 1990.
- 4 Francisco J. Varela erläutert die Hypothese im Dokumentarfilm «Monte Grande» von Franz Reichle, 2004.
- 5 Die insgesamt fünfundzwanzig Interviews aus den Bereichen Fotografie, Bildende Kunst, Krankenpflege, Philosophie, Design, Musikkomposition, Architektur, Dokumentarfilm, Physik, Kunstwissenschaft, Theater, Spielfilm, Körpertherapie, Psychomotoriktherapie und Sozialwissenschaft sind als DVD auf www.franzreichle.ch erhältlich.

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 Effektlit 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).

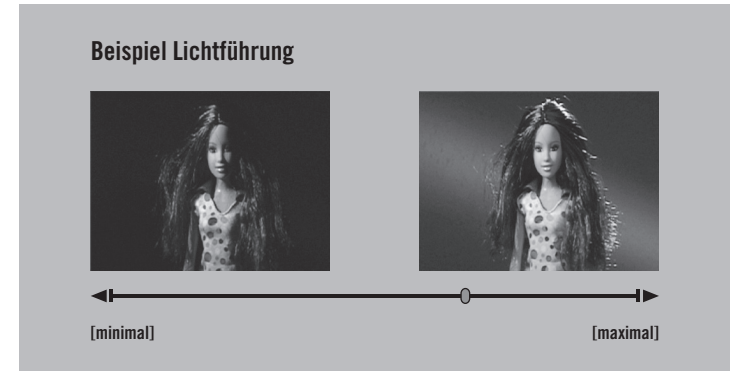


Abbildung 1

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).

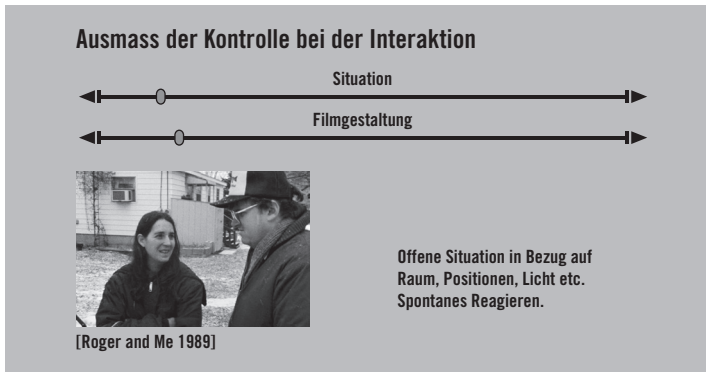


Abbildung 3

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).

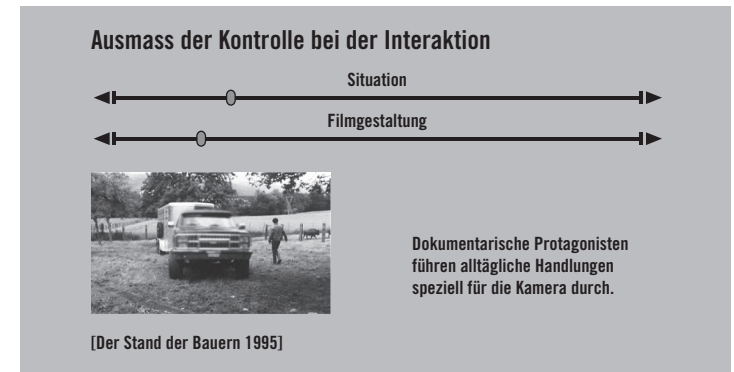


Abbildung 5

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

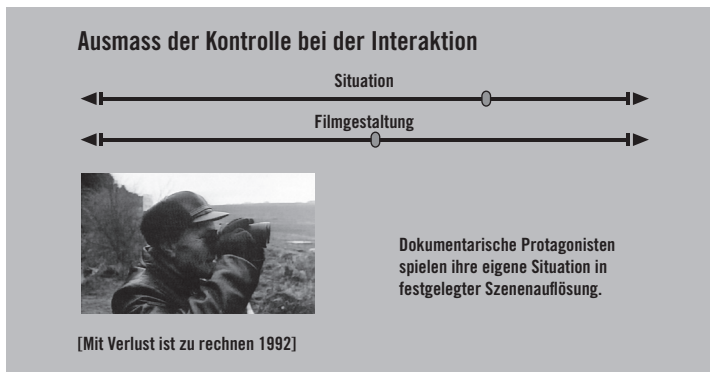


Abbildung 6

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).

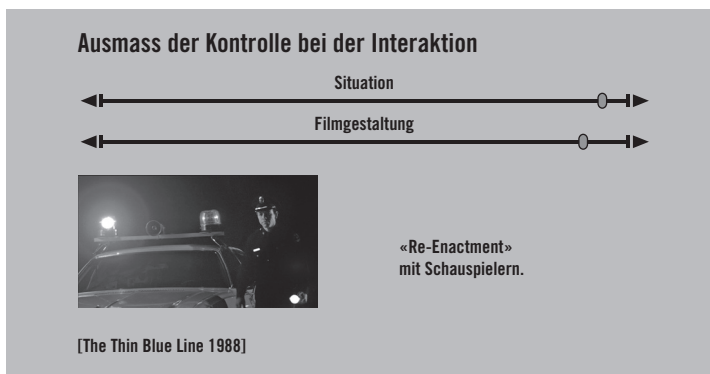


Abbildung 7

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).

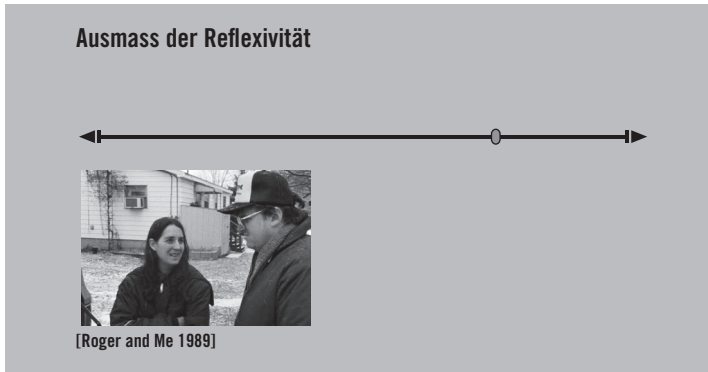


Abbildung 9

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

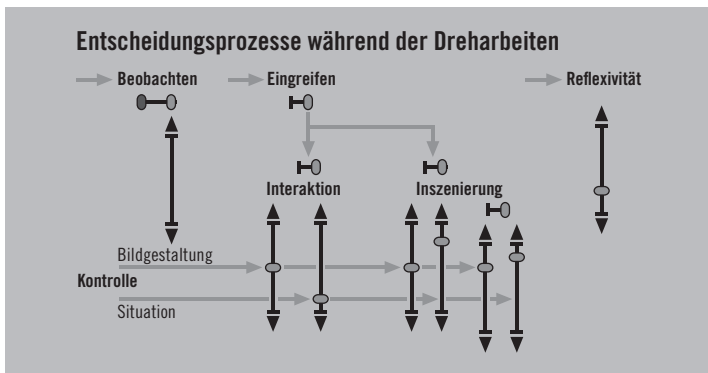


Abbildung 10

«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).

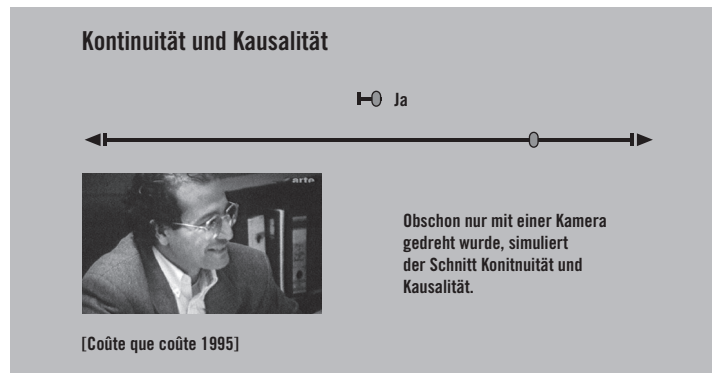


Abbildung 11

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 abwechslungsweise 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

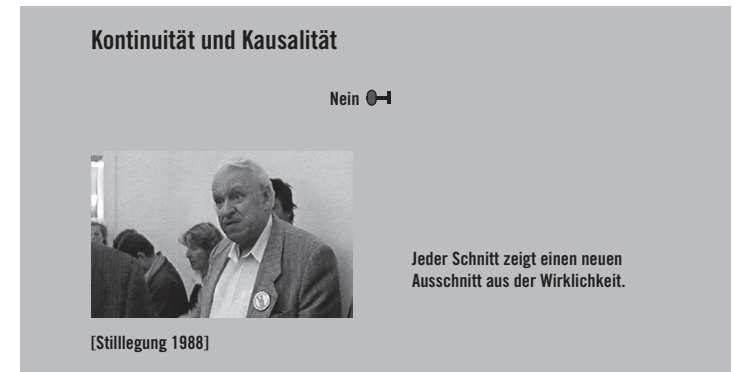


Abbildung 12

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).

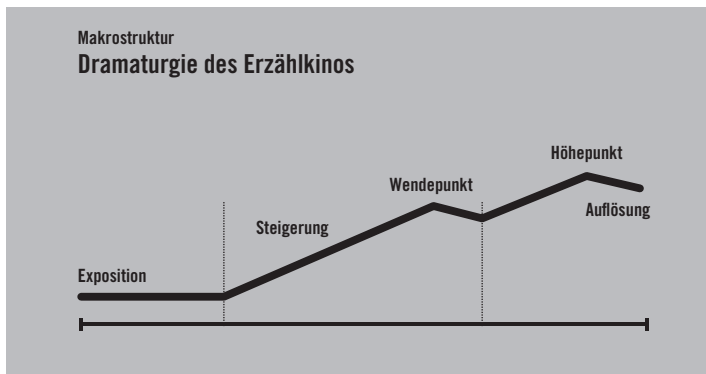


Abbildung 13

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 «Stilllegung» 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, Methaphern, 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.

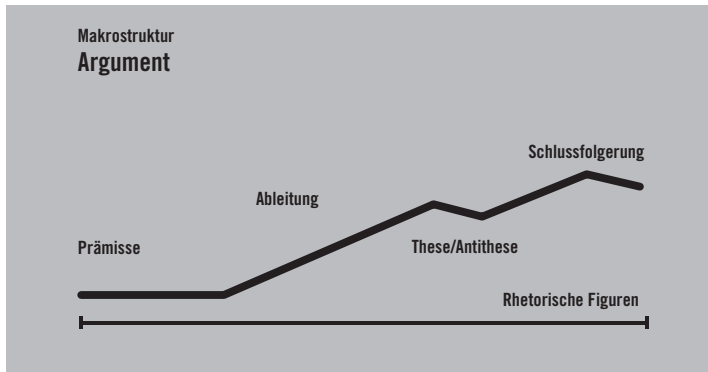


Abbildung 14

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



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.

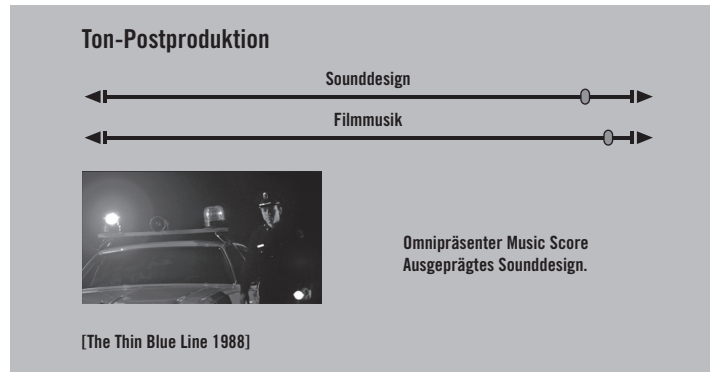


Abbildung 16

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?

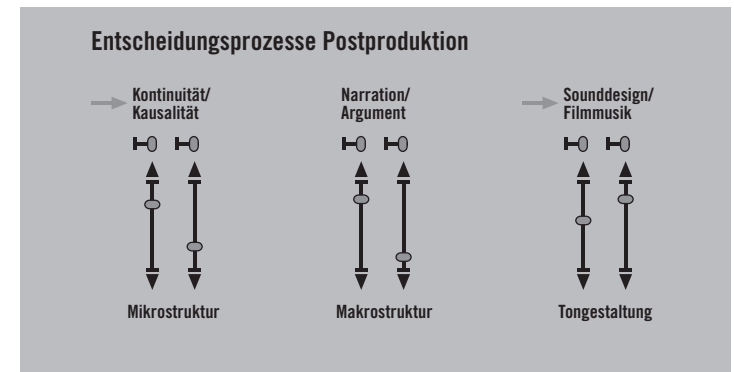


Abbildung 17

- 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 laborierte 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.

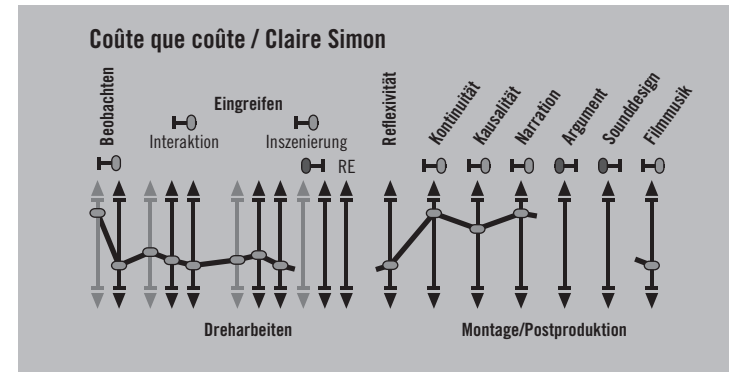


Abbildung 18

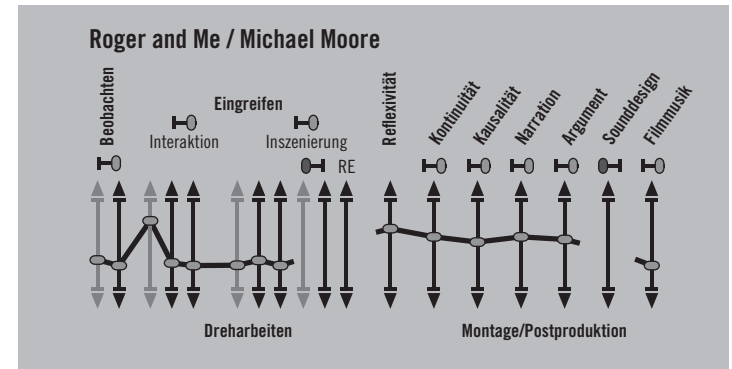


Abbildung 19

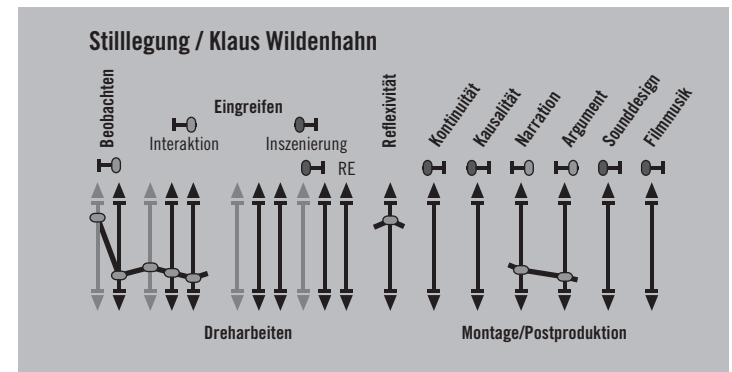


Abbildung 20

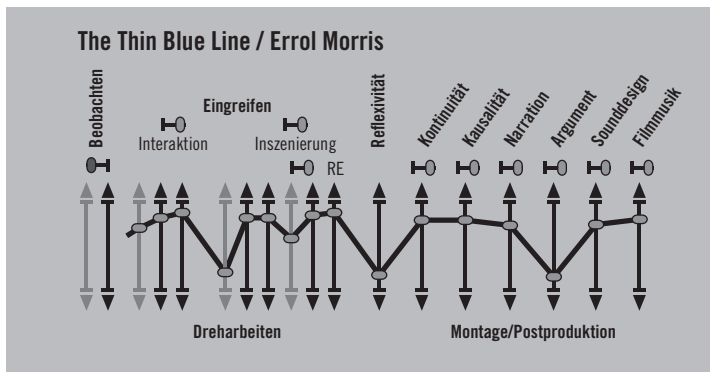


Abbildung 21

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 tollen 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 verlassenen 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 verlassenen 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 trinkt 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



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)*

Filmgespräche



Margit Eschenbach



Christian Iseli



Tamara Milosevic



Andres Veiel



Susanne-Marie Wrage

Der Mord von Potzlow

Im Ort Potzlow in Brandenburg wurde im Sommer 2002 der 16-jährige Marinus Schöberl von Marco und Marcel Schönfeld sowie Sebastian Fink getötet. Die jugendlichen Täter, Anhänger des rechtsradikalen bzw. neonazistischen Gedankenguts, misshandelten das Opfer unter den Augen einiger Erwachsener mehrere Stunden. In Nachstellung einer Szene aus dem Spielfilm «American History X» (1998), brachten sie Marinus in einen Schweinestall und forderten ihn auf, in die Kante eines Schweine-trots zu beißen. Dort sprang ihm Marcel auf den Hinterkopf. Anschließend versenkten die Täter den leblosen Körper in einer Jauchegrube. Erst vier Monate später wurden die Überreste von Marinus Schöberl gefunden.

Unabhängig voneinander haben sich die deutsche Nachwuchsfilmerin Tamara Milosevic und der Regisseur Andres Veiel mit dem Mordfall von Potzlow auseinandergesetzt. Tamara Milosevic (1976*) heftete sich für «Zur falschen Zeit am falschen Ort» an die Fersen des besten Freundes des Ermordeten, Matthias Muchow. In einer Mischung aus Interviews und Beobachtung des Alltags legt der Dokumentarfilm die Atmosphäre am Ort nach der Gewalttat frei: die Unfähigkeit, über das Geschehene zu sprechen, latente Gewaltbereitschaft und die Diffamierung von sozial Randständigen. «Zur falschen Zeit am falschen Ort» ist Milosevics Abschlussarbeit der Filmakademie Ludwigsburg. Sie wurde mit dem deutschen «First Steps Award» und dem Promotionspreis des Deutschen Fernsehens ausgezeichnet.

Andres Veiel (1959*) hat in den Familien der Täter und mit Bewohnern von Potzlow ausgedehnte Gespräche geführt. Das umfangreiche Recherchematerial, das er in Zusammenarbeit mit der Dramaturgin Gesine Schmidt aufzeichnete, diente als Grundlage für das Theaterstück «Der Kick», das im April 2005 als Gemeinschaftsproduktion des Theater Basel und des Maxim Gorki Theater Berlin uraufgeführt wurde. Unter demselben Titel wie das Theaterstück und mit denselben Schauspielern Susanne-Marie

Wrage und Markus Lerch adaptierte Veiel den Stoff auch für das Kino. «Der Kick» (2006) gewann den grossen Preis der Visions du Réel in Nyon sowie den Adolf-Grimme-Preis. Für sein ausserordentliches dokumentarisches Werk, darunter «Black Box BRD» (2001) und «Die Spielwütigen» (2004), erhielt der Regisseur zahlreiche Auszeichnungen.

Beide Filme sind als DVD im Handel erhältlich.

«Die Ambivalenz muss Teil der Arbeit sein»

Der Regisseur Andres Veiel im Gespräch über seinen Film «Der Kick» (2006). Moderation: Christian Iseli.

Christian Iseli: Wie sind Sie dazu gekommen, sich um diesen Mordfall zu kümmern?

Andres Veiel: In Berlin gibt es in der U-Bahn Monitore, die in drei Zeilen auf das Neuste hinweisen. Da war von diesem Mord in Potzlow die Rede. Auch die Begriffe Rechtsradikalismus und Bordsteinkick fielen. In dem Moment war ich elektrifiziert, weil ich den Ort kenne. Zuerst war eine Irritation. Vor allem, nachdem ich gelesen hatte, dass Zeugen in der Nacht dabei waren, die nicht eingeschritten sind. Es hat sich in mir eine Art Blockade aufgebaut. Ich habe gedacht: Ich fahre da hin, guck mir die Landschaft an, aber gleichzeitig entrücken mir die Menschen. Ich wollte die Vorstellung, dass ich mich mit den Menschen dort beschäftigen muss, nicht konkretisieren. Ich hätte sonst das Gefühl gehabt, überhaupt nicht mehr hinfahren zu können. Gleichzeitig war ich aber mit anderen Projekten beschäftigt.

Iseli: ... und dann hat Sie das Projekt doch eingeholt?

Veiel: Der Produzent Thomas Rufus, mit dem ich «Black Box BRD» realisiert hatte, fragte mich 2004, ob ich für die Serie «Ein Jahr danach» auf Arte etwas über Potzlow machen würde. Ich hatte so eine Ahnung, dass das sehr schwierig werden würde. Bei den ersten Besuchen im Dorf spürte ich eine starke Ablehnung, über das Geschehen zu reden. Es gab eine grosse Überempfindlichkeit für jede Form von medialer Ausbeutung. Der Zufall wollte es, dass mir das Maxim Gorki Theater damals eine Regie angeboten hat. Ein Film war in dem Moment nicht geplant, sondern nur ein Theaterstück, weil mir klar war, dass ich nicht mit der Kamera, sondern mit einem kleinen Mikrofon hinfahren würde. Das haben wir – die Co-autorin und Dramaturgin Gesine Schmidt und ich – dann auch gemacht. Im September 2004 haben wir begon-

nen. Am Anfang gab es viele Blockaden. Einige waren nicht bereit mit uns zu sprechen, zum Beispiel die Familie des Opfers, andere später schon. Die Eltern der Täter wollten erst, dass wir überhaupt nicht kommen. Dann wurde über die Anwälte ein Gespräch vermittelt. Im Verlauf des Gespräches habe ich mein Notizbuch gezückt und wollte ein paar Sachen mitschreiben. Die Mutter blickte den Vater an. Der Vater blickte die Mutter an. Der Kopf wurde geschüttelt. Und ich legte den Stift weg. Am Ende des vierstündigen Gespräches, das sehr persönlich wurde, fragte mich die Mutter: Kommen Sie noch einmal wieder? Das heisst, bei allen Widerständen gab es auch das Bedürfnis zu sprechen. Insgesamt hatten wir am Ende etwa 1500 Seiten Interview-Protokolle. Daraus ist dann das Theaterstück entstanden.

Iseli: Wann und wie ist die Idee des Films entstanden?

Veiel: Während der Inszenierung habe ich gemerkt, dass meine beiden Schauspieler, Susanne-Marie Wrage und Markus Lerch, eine Feinstofflichkeit in der Ausdrucksweise mitbringen, die im Theater, in einem grossen Raum, zwangsläufig verschenkt wird. Ausser man würde mit den üblichen Theatermitteln arbeiten, nämlich eine Kamera aufbauen und eine Videoleinwand dazu setzen. Das wollte ich eben gerade nicht. Da kam die Überlegung dazu, das festzuhalten und noch einen Film mit den Schauspielern in diesem Dekor zu machen.

Iseli: Sie haben von 1500 Seiten Interview-Protokollen gesprochen. Auf welches Material konnten Sie sonst zurückgreifen?

Veiel: Psychiatrische Gutachten, Urteile und ähnliches. Das grosse Problem war die Seite der Opfer. Gabi Probst, Redaktorin beim Rundfunk Berlin-Brandenburg, hatte unmittelbar nach der Tat Gespräche mit der Mutter des Opfers und einer der Schwestern geführt. Dieses Material haben wir zur Verfügung gestellt bekommen. Dass wir ausser über Matthias Muchow, den besten Freund des ermordeten Marinus, diese Seite überhaupt beleuchten konnten, haben wir dem Material zu verdanken.

Iseli: Das zentrale Element Ihres Filmes ist der Text. Aus ihm heraus muss die Authentizität entstehen. Was bedeutet Authentizität für Sie?

Veiel: In der konkreten Arbeit als Filmemacher heisst es, dass ich erst einmal bei mir selbst ankomme. Ich gebe nicht Interesse vor, wo ich keines habe. Ich gebe keine Haltung vor, die mir zuwider läuft. Wenn ich Glück habe, bringe ich den Protagonisten

dazu, durch Vertrauen, Zeit, das Vergessen der technischen Produktionsumstände etc. darauf einzugehen. Im Idealfall entsteht dann im Moment etwas, sodass ich dem Protagonisten beim Denken zugucken kann. Ein Denken, das Pausen und Schweigen einschliesst und den Denkprozess nachvollziehbar macht. Ein Gedanke versinkt, der Denkprozess läuft unterirdisch im Schweigen weiter und taucht an einer ganz bestimmten Stelle wieder auf. Das sind für mich die grossen authentischen Momente, die durch zwei Parameter gefährdet sind. Erstens durch die Steuerung des Prozesses, weil ich als Filmemacher eine bestimmte dramaturgische Erwartung habe. Der Protagonist soll mir bitte schön abliefern, was er in den Vorgesprächen schon geäussert hat. Ich möchte ihn direkt oder indirekt dazu bringen, es mir zu sagen. Zweitens, indem der Protagonist selbst denkt, dass er etwas abliefern muss, damit ich ihn liebe oder er mir gefällt. In diesem Fall wird meine nicht explizit formulierte, aber implizit vorhandene Erwartungshaltung vom Protagonisten übernommen. Er tut etwas, das er eigentlich gar nicht tun möchte – nämlich mich zu bedienen. In dem Moment wird, wie ich sage, Pappmaché produziert. Die Kamera ist da ein sehr gutes Korrektiv. Meistens merke ich's beim Drehen nicht, aber spätestens im Schneiderraum oder als Unbehagen bei Vorführungen, wenn ich mich selbst ausgetrickst habe und einfach hoffe, dass es funktioniert.

Iseli: Merken das nur Sie – oder merkt das auch der Zuschauer?

Veiel: Der aufmerksame Zuschauer hat das Gefühl, da stimmt was nicht. Er kann nicht genau sagen was, aber irgendetwas glaubt er nicht. Da bin ich dann erst einmal empört und wütend: Warum nicht? Guck doch genau hin! Ist doch alles da! Beim sehr genauen Hinschauen merkt man, dass in der Schnittfolge eine bestimmte Art von Nachhilfe im Material eingesetzt wurde, was sich nicht von selbst erzählt. Da wurde der Werkzeugkasten herausgeholt und geschraubt und gebohrt und gehämmert: es wurde zusammengeknallt. Bei «Der Kick» war es zuerst die scheinbare Verweigerung all der Kategorien. Wir wollten keine Überschrift: Wie war es wirklich? Oder: Wie ist Potzlow wirklich? – sondern genau das Gegenteil. Wir wollten dem Zuschauer in jeder Minute des Filmes zeigen, dass es eine von uns gesetzte Rekonstruktion ist. Dass wir uns damit wieder dem Authentischen annäherten, war eigentlich eine Überraschung.

Iseli: Wie hat sie sich ergeben?

Veiel: Im Arbeitsprozess. Wir haben den Schauspielern bewusst keine Videos gezeigt und auch kein Tonbandmaterial vorgeführt. Wir wollten das Imitieren vermeiden. Dann ist etwas Interessantes passiert: Am Anfang hatten die Schauspieler Kostüme, die wir dann aber wegliessen. Für jede Rolle ein anderes Kostüm anzuziehen, war überflüssig. Wir gingen immer mehr in die Abstraktion rein, und da ist über den Sprachkörper eine Körperlichkeit entstanden, die nicht vorgegeben war, aber den realen Figuren sehr nahe kam. Bei der Premiere haben Zuschauer aus dem Ort gesagt: Wie habt Ihr das gemacht? Waren die Schauspieler bei den Eltern? Die sind ja genauso wie sie! Das hat mir gezeigt, wie wichtig Sprache ist. Der Sprachkörper produziert eine Körperlichkeit, die wiederum eine bestimmte Form erzeugt, wodurch das Authentische durch die Hintertür wieder eindringen kann.

Iseli: Wurde der Text roh protokolliert, mit allen Abbrechern, Ähs, Öhs etc.?

Veiel: Ja. Wir haben stark auf den Rhythmus, die Grammatik geachtet und bestimmte Redundanzen heraus genommen. Wir haben Versatzstücke zusammengebracht, wenn jemand am Anfang des Gesprächs auf einen bestimmten Punkt zu sprechen kam, dann in der Mitte oder am Ende des Gesprächs noch einmal. Insofern wurde schon montiert. Am Anfang dachte ich, dass ich dem Material alleine nicht vertrauen kann und es mit literarisierten Formen ergänzen muss; ich dachte an eine Autorin. Das haben wir dann komplett verworfen. Es ist kein einziger Satz erfunden. Das war mir ganz wichtig. Wir hätten in jeder Form frisieren oder hinzufügen und den Leuten Dinge in den Mund legen können.

Iseli: Beschreiben Sie, wie Sie auf die visuellen Ideen für die Umsetzung des Theaterstücks gekommen sind.

Veiel: Ich hatte sehr wenig Erfahrung mit dem Theater, aber das Glück, mit einer sehr guten Bühnenbildnerin (Julia Kaschlin-ski) zusammenzuarbeiten. Wir haben etwa zehn Orte angeschaut, bevor wir den – wie ich finde – kongenialen Raum fanden. Im Zentrum stand immer die Reduktion. Also weg von jeder Form von Illustrierung. Natürlich sind wir immer mal wieder dem Sog der Bilder erlegen und haben einiges ausprobiert. Zum Beispiel haben wir Fotos von Marinus auf den Boden oder an die gegenü-

berliegende Hauswand projiziert. Oder mit Ausschnitten aus dem Spielfilm «American History X» (Tony Kaye, USA 1998) gearbeitet. Man muss sich vergegenwärtigen, wie der Film arbeitet. Es ist ein Irrsinn, dass ein Film, der gegen rechtsextreme Gewalt ist, zum Auslöser oder Katalysator für die Tat von Potzlow wird. Der Film hat eine unglaublich suggestive Ästhetik in der Bordsteinkick-Szene. In Zeitlupe. Mit der Art und Weise, wie das Brüderverhältnis gezeigt wird. Wie die Polizei schon da ist und nicht eingreift. Wie sozusagen ein Held geboren wird. Die Szene mit ihrer gegenläufigen Aussage wird zum Motor von Marcel, die «Regie» zu übernehmen. Da entstand bei uns natürlich der Wunsch, mit dem Material zu arbeiten. Irgendwann haben wir auch diesen Wunsch verworfen. Es sollte keine Bilder geben. Die Bilder entstehen im Kopf.

Iseli: Der Bühnenraum ist sehr karg. Auffällig ist vor allem die Verhörkabine. Wie kam es zu dieser Inszenierung?

Veiel: Meine erste Assoziation war der Eichmann-Prozess: Eichmann, 1961 in Jerusalem vor Gericht gestellt, der in einer gläsernen Kabine sitzt. Das harmlose Monster. Man fragt sich: Wen schützt man vor wem? Den im Glaskasten, damit nicht ein Zuschauer plötzlich aufspringt und ihn würgt oder erschießt? Oder die draussen, weil man ein solches Monster nicht einfach im Raum sitzen lassen kann? Mit diesen Mitteln zu arbeiten war die einzige Idee, die ich der Bühnenbildnerin gegeben habe. Die Jugendlichen von Potzlow haben im Prozess zu ihrer eigenen Monsterisierung beigetragen. Sie sind immer mit Glatze erschienen. Vor allem Marco hat unerschütterlich vor sich hingestarrt und keinen Moment der Reue oder des Bedauerns geäußert. Marcel hat sich noch «SS» oder so etwas aufs Bein tätowieren lassen und das stolz präsentiert. Man hatte den Eindruck, dass die Täter keiner menschlichen Regung mehr fähig sind, sondern im Gerichtssaal ein Bild von stoischer Unberührtheit und Macht inszenierten. Das ist natürlich in den Medien genauso transportiert worden.

Iseli: Sie haben den jugendlichen Täter danach im Gefängnis besucht. Hat der Eindruck übereingestimmt?

Veiel: Der erste Besuch bei Marco war erschütternd. Einen Menschen zu sehen, der selbstmordgefährdet war, wenig sprach, sehr verletzlich war. Ich habe mich gegen das Bild gewehrt. Vor dem Besuch habe ich mich gefragt, ob ich ihm die Hand geben

will, und das auch mit Gesine Schmidt besprochen. Das ist natürlich absurd. Es war meine eigene Irritation, plötzlich auf einen Menschen zu stossen mit einer solchen Biographie und mich dagegen zu wehren.

Iseli: Haben Sie ihm die Hand gegeben?

Veiel: Ja. Das war ein ganz spontaner Impuls, weil er eben ein anderer war. Marco hatte sich die Haare etwas wachsen lassen und er war klein. Ich hatte das Bild eines 1.90 Meter grossen, muskulösen Jugendlichen vor mir. Ich wollte mich nicht von ihm berühren lassen, das war mein eigener Konflikt. Und genau das ist passiert. Das war eine Schlüsselbewegung, die mir gezeigt hat, dass die Ambivalenz Teil der Arbeit werden muss. Der Glaskasten, der nicht alleine auf den Eichmann-Kasten reduziert wird, sondern gleichzeitig die Bühne des Staatsanwaltes ist. Eine Bank draussen. Am Ende der Kasten, in dem die Mutter, Marco selbst und die Freundin sind. Da ist der Täter, aber gleichzeitig die Familie des Täters. Also der Täterkörper. Und die Freundin, die ins Dunkel verschwindet.

Iseli: Worin unterscheiden sich die Inszenierung des Theaterstücks und jene des Films?

Veiel: Beim Lichtkonzept. In der Inszenierung des Theaters ist der Raum punktueller beleuchtet. Für die filmische Umsetzung haben wir den Raum insgesamt stärker atmen lassen. Durch die Kamera habe ich vor allem bei Markus Lerch darauf geachtet, dass er in der Gestik in gewissen Szenen noch minimalistischer wird. Wir haben nachts gearbeitet, das war eine ganz grosse Intensität. Ab zwei Uhr morgens kam natürlich auch der Punkt der Übermüdung, weil abends zum Teil noch Vorstellungen stattgefunden haben. Das gab eine gewisse Erschöpfung und gleichzeitig ein Maximum an Konzentration. In diesem Spannungsfeld, fand ich, sind die Sachen sehr dicht und gut geworden.

Iseli: Das war nicht Kalkül?

Veiel: Wir mussten das so machen, weil wir den Raum sonst hätten verdunkeln müssen. Es war Sommer. Ab halb vier, vier wurde es hell. Und ich wollte die Kontinuität beibehalten, dass wir in der Dämmerung anfangen und in der Nacht enden. Von daher hatten wir gar keine andere Wahl, als Nachts zu arbeiten. Aber ich fand, dass das der Sache insgesamt sehr gut getan hat.

Iseli: Es fällt auf, dass Susanne-Marie Wrage die männlichen Rollen spielt und Markus Lerch umgekehrt teilweise die weiblichen. Wie kam es zu diesem Konzept?

Veiel: Das Ausgangskonzept sah vor, dass Susanne alle Rollen spielen sollte. Wir kennen uns schon lange und ich wollte sehr gerne mit ihr arbeiten. Da ich immer nur Dokumentarfilme gemacht habe, hat es sich nie ergeben. Ich habe dann gemerkt, dass man eigentlich zwei Personen braucht, nicht nur, was die Aufteilung Mann/Frau und die Eltern angeht, sondern auch das theatrale Konzept. Die Tiefe des Raumes hinten, der Staatsanwalt und die Mutter vorne. Die Überlegung, die Täterrolle ihr zu geben, fand ich zuerst daneben. Aber da sie die Rolle so gerne spielen wollte, auch eine interessante Herausforderung. Es gab mir die Möglichkeit, die Abstraktion noch weiter zu führen. Noch weiter wegzugehen von jeder Form naturalistischer Abbildung.

Iseli: Die Bilder sind in ihrer Gestaltung sehr kühl. So etwas wie Authentizitätssignale gibt es im Film kaum. Eigentlich haben Sie die Authentizität auf allen Ebenen runter geschraubt...

Veiel: Wir haben sie nicht nur runtergeschraubt, sondern ganz bewusst rausgehalten. Der Kameramann Jörg Jeshel hatte eine Art Making Off gedreht. Er hatte einen riesigen Fundus von unglaublich schönen Bildern aus Potzlow. Zu allen Jahreszeiten. Krähen, die im Herbst über den Stall fliegen. Wogende Kornfelder. Die Idylle und das Grauen, das ganz fein mitschwingt. Er hing an seinen Bildern und hätte gerne vorne oder am Ende des Films den Ort gezeigt. Es war klar, dass ich das nicht wollte. Jegliches Nachliefern oder Bedienen hätte das Konzept konterkariert. Die Authentizitäts-Erfahrung kann nur beim Zuschauer passieren. Er generiert die Bilder, die ich ihm nicht liefere, über den Text im Kopf. Es ist ein Film, der das Authentische auslagert, vom Film weg ins innere Kino.

Iseli: Vielen Dank für das Gespräch.

«Der Text gibt einem alles: die Körperlichkeit, das Empfinden»

Die Schauspielerin Susanne-Marie Wrage und der Regisseur Andres Veiel über «Der Kick» (2006). Moderation: Margit Eschenbach, Professorin und Co-Leiterin des Bachelor-Studiengangs Film der ZHdK.

Margit Eschenbach: Susanne-Marie Wrage, en passant habe ich gehört, dass Sie sagten, Sie hätten den Film noch nicht gesehen. Wie kommt das?

Susanne-Marie Wrage: Ich habe bisher wirklich nur Ausschnitte gesehen. Das hat den einfachen Grund, dass ich das Stück nach wie vor spiele. Wir machen das jetzt seit vielen Jahren und es geht immer weiter. Ich habe eigentlich keine Lust, mir dabei zuzugucken. Weil ich anschliessend wieder auf die Bühne gehe und mich wieder in die Figuren versenke. Ich will gar nicht wissen, wie die Wirkung ist oder welche Optik das hat.

Eschenbach: Andres Veiel, wie kommt man darauf, die vielen Personen des Stücks von zwei Schauspielern spielen zu lassen? Und wie findet man Schauspieler, die diese immense Arbeit bewältigen können?

Andres Veiel: Susanne kannte ich von der Arbeit schon. Sie kann auch im Theater mit dem Begriff der Feinstofflichkeit gut arbeiten. Deswegen war klar, dass ich ihr viel zutrauen kann und will. Susanne hat den Kontakt zum Theater Basel hergestellt, wo sie war; ich hatte das Angebot des Maxim Gorki Theaters. Das war eine doppelte Vernetzung. Den männlichen Schauspieler zu finden war sehr schwer. Er musste mehr Qualität mitbringen, vom Alter her nach oben und unten spielen, die Jungenhaftigkeit haben, aber auch den Staatsanwalt darstellen. Wir hatten einen richtigen Verschleiss an Kandidaten, die wir haben vorsprechen lassen.

Eschenbach: Frau Wrage, waren Sie beim Casting dabei?

Wrage: Nein.

Veiel: Bei Markus Lerch – er war der achte oder neunte Kandidat – wusste ich: Der ist es. Als er grinsend sagte, dass er gerade

einen Vertrag in Braunschweig unterschrieben hatte, dachte ich, das kann nicht wahr sein. Ich hätte mich vor das Intendantenzimmer gesetzt, bis er noch einmal freigestellt wird!

Eschenbach: Die dramatische Literatur ist voll von Verbrechern und Mördern. Jeder Schauspieler, der eine intensive Karriere hat, gelangt einmal an eine entsprechende Rolle. Bei «Der Kick» haben wir eine Situation, die historisch und geographisch nicht weit weg ist, und sich durch eine besondere Brutalität auszeichnet. Wie haben Sie sich als Schauspielerin an das Projekt herangearbeitet?

Wrage: Ein solches Projekt ist ein gefundenes Fressen. Endlich kann man etwas tun, das nicht Historie ist. Oder Fiktion. Oder das Ausgedachte eines Autors, der mit seinem Willen Dinge reininterpretiert. Sondern ein realer, authentischer Fall. Wir hatten viele Irrungen und Wirrungen. Am Anfang haben wir Kostümschlachten veranstaltet, merkten aber schon nach der ersten Probe, dass das totaler Blödsinn war. Man arbeitet sich an eine Figur heran, indem man den Text zur Verfügung hat. Es ist für mich immer wieder verblüffend, dass der Text einem alles vorgibt: die Körperlichkeit, das Empfinden. Das ist die Figur. Man muss sich nicht den Kopf zerbrechen, wie könnte der sich bewegen oder wie sieht er aus? Das kommt von alleine. Rein durch schwarz auf weiss gedruckte Worte. Die Authentizität der Texte führt zur Authentizität der Darstellung.

Eschenbach: Es stand ein riesiges Textkonvolut zur Verfügung, aus dem man auswählen musste. Hatten Sie die Möglichkeit, auf Grund der Probenarbeit Vorschläge zu machen?

Wrage: Wir haben das Stück noch sehr reduziert und uns zusammen für gewisse Figuren entschieden, die überflüssig waren bzw. in dem dramaturgischen Gesamtwerk keinen Platz mehr hatten. Die Auswahl war vorgegeben, aber nicht die Verteilung der Rollen. Darüber haben wir sehr lange diskutiert. Klar spielt man als Frau die Frauen und die Opfer. Und dann haben wir völlig umgestellt.

Eschenbach: Wie sind die Entscheidungen gelaufen?

Wrage: Ich habe deutlich den Wunsch geäussert, dass ich nicht ausschliesslich die Frauenrollen übernehmen will. Um die Abstraktion noch auf einen grösseren Punkt zu bringen, wollte ich sehr gerne die Männer und die Mörder und die Jungs spielen. Ich denke, das ist noch die weitere Stufe der Formalität und Abstraktion, die dem Ganzen zu dem verhilft, was es ist.

Eschenbach: Eine Schauspielmethode, die beansprucht authentisch zu sein, ist das Method Acting. Da stürzt man sich als Schauspieler in das Leben der Figuren, geht an die Orte, wo sie gelebt haben etc. Wie sind Sie vorgegangen?

Wrage: Ich habe den Text gelesen.

Eschenbach: Keine Fahrt nach Potzlow? Der Regisseur hat Ihnen keine Videos oder sonstiges Material gezeigt. Aber es gibt immer wieder Schauspieler, die sich darüber hinwegsetzen, weil sie es für ihre Arbeit brauchen.

Wrage: Überhaupt nicht. Wir sind an einem kalten Nachmittag nach Potzlow gefahren und haben uns die Orte angeguckt. Den Stall, wo die Leiche gefunden wurde. Ich habe keine Leute kennengelernt, keine Vorbilder gehabt. Markus auch nicht. Wir hatten beide nur den Text. Es gibt sich da in nichts zu verwandeln. Man muss kein Method Acting machen. Es gibt ein Vorstellungsvermögen und eine Empathie für Figuren, die man trotz der schrecklichen Charaktere entwickeln kann. Die ist zwingend notwendig, um den Film oder das Stück zu spielen. Man muss eine grosse Zuneigung zu den Leuten entwickeln. Sonst könnte man sie, glaube ich, nur karikieren, denunzieren. Und das wollte ich unbedingt vermeiden.

Eschenbach: Mir fällt der Schauspieler und Regisseur Eberhard Fechner ein, dessen Methode ähnlich ist. Fechner hatte immer etwas in der Hand, um KZ-Tätern nicht die Hand geben zu müssen. Er hat Täter und Opfer ähnlich montiert und so lange gedreht, bis die Leute müde waren und in der Erschöpfung etwas Wahrhaftigeres, Authentischeres hervorbrachten als am Anfang der Dreharbeiten.

Veiel: Ich habe vor allem aus «Ein kurzer Film über das Töten» (1988) von Kieslowski gelernt. Da gibt es auch die Gegenüberstellung von Täter und Opfer mit dem Wechsel der Identifikationen. Meine eigene Annäherung an die Berge von Material hat sich in der Arbeit mit den Schauspielern wiederholt. Die Kernstruktur der Geschichte war geprägt von der eigenen Erfahrung, dass Marco eine negative Projektionsfläche war. Bis das Gespräch mit ihm stattgefunden hat (vgl. Seite 69), war er aufgeladen mit den Sätzen des jüngeren Bruders, der gesagt hat: Ich hatte Angst vor dem. Und der Mutter, die sagte: Der ist mir ganz früh schon weg. Daraus entstand die Struktur des Stücks: Marco kommt relativ spät, wird aufgeladen, und plötzlich kommt

da jemand gebeugt daher und nuschelt ein paar Sätze. Über die Liebe der Freundin und die Liebe der Eltern rückt er in diese Ambivalenz. Da haben wir in der Inszenierung bis zuletzt argumentiert. Wieviel Einfühlung geben wir der Figur? Wieviel Lebendigkeit und Frische oder Naivität geben wir Sandra? Es ist immer ein Antippen der Figürlichkeit. Körperliche Positionswechsel. Schulter hoch, Schulter runter. Wie stark füllen wir das? Wie stark gehen wir in die Distanz? Das feine Modellieren war das Spannendste. Ein Satz, der wiederholt wird oder nicht. Ich habe Susanne gesagt: Du wiederholst ihn nicht. Aber Susanne hat ihn nach der dritten Vorstellung immer wiederholt. Es gibt eine Eigenständigkeit der Figur und der Schauspielerin, die sich irgendwann durchsetzt.

Eschenbach: Welcher Satz ist es denn?

Veiel: Das lass ich jetzt Susanne sagen.

Wrage: So gemein! Ich kann doch nicht einfach hier das Stück zitieren! Sandra hat gesagt: Willst du mich heiraten? Willst du mich heiraten? Zweimal. Vor Glück.

Eschenbach: Sie verkörpern in dem Stück mehrere Rollen. Wir hören nicht nur den Text, sondern sehen auch den Körper, der anfängt völlig anders zu werden. Die Schultern zu heben, den Kopf zu senken. Einen anderen Mund, einen anderen Blick zu bekommen. Wie ist Ihnen dieser sehr schnelle Wechsel gelungen?

Wrage: Ich erinnere mich noch gut an einen Dramaturgen, der einmal zu mir sagte: Nein. Das ist ja ein besseres Kabarett! Natürlich ist das eine Form von Handwerk, die zum Einsatz kommt. Ich wiederhole nochmals: Es hat mit einer grösstmöglichen Einfühlung in diese Figuren, die man verkörpert, zu tun. Da vollzieht sich der Wechsel.

Eschenbach: Sie hatten überlegt, Kostüme zu benutzen. Stattdessen sind Sie nun konsequent in der dunklen Kleidung. Ich habe das Gefühl, dass Sie viel mit den Hosentaschen machen.

Wrage: Ja. Eben, man hat so seine Mittelchen und Tricks!

Eschenbach: Waren diese Hosentaschen bewusst als Hilfe konzipiert?

Wrage: Das weiss ich nicht mehr. Aber ich weiss, dass sich die Hosentaschen anbieten, wenn man in eine solche Haltung kommen will. Die Hosen sind auch mittlerweile voller Löcher unten. Die sind durch die Fäuste ausgedrückt.

Veiel: Das sind eben die Nuancen. Die Bühnenbildnerin Julia Kaschlinski war auch für die Kostüme zuständig. Sie hat vorgeschlagen, Hosen mit Taschen zu verwenden, weil man die spielerisch einsetzen kann.

Eschenbach: Andres Veiel, wo waren Sie eigentlich während der Dreharbeiten? Neben der Kamera? Es gibt bei den Schauspielern unterschiedliche Blicke nach unten, vor sich hin, nach innen. Wenn sie als Ehepaar auf der Bank sitzen, schauen beide in eine Richtung. Gab es da einen abgemachten Punkt? Haben Sie, Susanne-Marie Wrage, diesen angespielt?

Wrage: Nein.

Veiel: Ich habe die Blicke kontrolliert und darauf geachtet, dass sie etwas dichter an die Kamera geführt werden, wenn sie zu weit rausgingen. Die Blicke sollten weder in die Kamera reingehen noch die Energie sich irgendwo im Raum verlieren. Das hat von sich aus eigentlich schon sehr gut funktioniert, weil wir die Kamera meistens so positioniert haben, dass wir möglichst nahe dran sind. Ich wusste ja, wo die energetischen Achsen waren.

Eschenbach: Danke für das Gespräch.

«Der Film, wie er jetzt da ist, war so nicht geplant»

Die Regisseurin Tamara Milosevic über den Film «Zur falschen Zeit am falschen Ort» (2005). Moderation: Christian Iseli.

Christian Iseli: «Zur falschen Zeit am falschen Ort» ist Ihre Abschlussarbeit an der Filmakademie Ludwigsburg. Wie sind Sie auf das Thema gestoßen?

Tamara Milosevic: Der Mordfall von Potzlow ging durch den Blätterwald der Nation. Eines Morgens beim Frühstück habe ich davon gelesen. Ich war gerade noch beim Schnitt eines anderen Studienprojekts. Irgendwie ging mir die Geschichte den ganzen Tag nicht aus dem Kopf. Mich hat die Tatsache, dass Teenager einen Jungen aus ihrer Mitte umbringen, total schockiert. Aber sie hat mich auch neugierig gemacht. In den Zeitungsartikeln war zu lesen, dass gerade eine Gerichtsverhandlung lief. Ich hatte zufälligerweise eine Freundin, die aus der Stadt kommt, wo diese stattfand. Es war dann ein spontaner Impuls, einfach einmal hin zu fahren und zu gucken.

Iseli: Was war die erste Vorstellung des Films? Was für ein Film sollte es werden? Über die Täter, über die Tat?

Milosevic: Natürlich hat man die Sehnsucht, eine noch grössere Komplexität aufzuzeigen. Eigentlich hätten mich schon die ganze Tat, die Hintergründe, die Menschen interessiert. Wie kann es dazu kommen, dass Menschen so etwas machen? Was bringt das?

Iseli: Sie sind also in das Dorf Potzlow gefahren. Mit wem haben Sie Kontakt aufgenommen?

Milosevic: Ich habe die Menschen schon vor Gericht kennengelernt. Ich war total erstaunt, dass Leute, die nun teilweise im Film zu sehen sind, richtig trotzig und verbittert reagiert haben. Das hat meine Aufmerksamkeit zusätzlich geweckt. Es zeichnete sich schon am Anfang ab, dass die Verhandlung sehr lange dauern würde; sie hat sich dann über zwei Jahre hingezogen. Für mich war daher klar, dass die Täter nicht zur Verfügung stehen würden,

weil das Urteil noch ausstand. Die Verhandlung hat den Impuls verstärkt, mich im Dorf umzusehen. Ich habe ein bisschen abgewartet, bis die ganze Boulevardpresse wieder abgezogen war. Ich ging im November, einige Monate nach der Verhandlung im Sommer, zum ersten Mal hin und habe mich einfach durchgefragt, mich vorgestellt und geguckt, wer mir weiterhelfen könnte. Ich trieb mich da einfach rum.

Iseli: Waren Sie willkommen, als Sie gesagt haben, Sie würden einen Film drehen?

Milosevic: Die institutionelle Seite machte ziemlich zu. Leute, die etwas hätten sagen müssen, zum Beispiel der Bürgermeister, haben sich Ewigkeiten vor einem Gespräch gedrückt. Ich habe viele Briefe geschrieben und Dozenten für mich Briefe schreiben lassen. Das hätte ich nicht erwartet. Die «normalen» Leute waren hingegen ziemlich offen, sie hatten ein grosses Mitteilungsbedürfnis, weil das Ganze so unverständlich war. Das hat man sofort gemerkt.

Iseli: Welches war der Initialpunkt, an dem Sie sagten: Ich habe genug recherchiert, ich drehe den Film?

Milosevic: Ich habe keine Entscheidungen im stillen Kämmerchen oder vor Ort getroffen. Es war vielmehr ein Austarieren, ein sich Kennenlernen. Ursprünglich standen ganz andere Filmkonzepte im Vordergrund. Der Film, wie er jetzt da ist, war so nicht geplant. Ich hatte anfänglich vor, viel mit den Jugendlichen zu unternehmen und sie zu beobachten. Ich wollte sie auch selber drehen lassen, um Einblicke in andere Familien zu kriegen und die Jugendlichen einzubinden. Es gab auch eine Absprache, die aber nicht funktioniert hat. Als wir ein halbes Jahr später mit drehen anfangen wollten, hiess es: Wir haben keinen Bock. Das Material war total durchwachsen, viele Leute waren nur angedreht, danach stiegen sie aus. Im Dorf herrschte eine grosse Schuldzuweisung und es gab verfeindete Lager: Die Sozialarbeiter gegen ein paar Eltern und andere. Bis man erstmal den Durchblick hatte, ist sehr viel Zeit vergangen. Es war ziemlich schwierig, sich zu bewegen. Man brauchte fast wehende weisse Fahnen.

Iseli: Wann war klar, dass Sie sich vor allem mit Matthias Muechow, dem besten Freund des Ermordeten, beschäftigen?

Milosevic: Matthias war von Anfang bis Ende dabei. Er hat mir gefallen, weil er sich vom Rest der Jugendlichen stark abhob. Er ist ein sensibler Mensch, der keine Probleme hatte, sich

zu öffnen und nackt zu machen. Während jeder andere eine Maske trug oder sich mit dem Mord gar nie auseinander gesetzt hat.

Iseli: Hat Matthias durch die Zusammenarbeit eine Sonderrolle im Dorf bekommen?

Milosevic: Vielleicht schon. Aber eher die des Buhmanns. Es gab viele Mitglieder der Clique der Jugendlichen, die sich nicht filmen liessen. Die Menschen haben schlechte Erfahrungen mit Reportagen gemacht. Da wurde zig Mal das gleiche Material in verschiedenen Kontexten verwendet und einfach O-Töne mit reingeschnitten. Sie hatten einfach Angst. Vielleicht war es auch Neid der Gruppe, dass Matthias eine Entwicklung mitgemacht hatte. Es wurde nur anders vermittelt.

Iseli: Vermittelt, indem er abgelehnt wurde?

Milosevic: Ja, dass er uncool ist.

Iseli: In einer zentralen Sequenz sehen wir Matthias, seinen Vater Thorsten und die Clique am See. Ich stelle mir vor, dass hier relativ viel Material zur Verfügung stand. Sie haben sich entschieden, das Ganze zu raffan und beim Schnitt sowohl auf Kontinuität als auch auf Kausalität zu setzen. Beispielsweise ist die Kamera vorne im Wasser, und dann schneiden Sie wieder zurück auf Matthias und die Leute, die zuschauen. Wie sind Sie auf diese Montageform gekommen?

Milosevic: Die ganze Szene dauerte drei Stunden. Das Ding dahinter ist, dass wir mit den Jungs an dem Nachmittag an den See gefahren sind. Wir sind angekommen, es gab erstmal Motorenlärm und dann fiel jemand aus dem Wagen. Ich musste ganz schnell entscheiden: Drehe ich jetzt, oder drehe ich nicht? Der Impuls war: Wir drehen. Und was wir damit machen, sehen wir dann.

Iseli: In der Szene wird ein stark alkoholisiertes Mann mit den Kleidern ins Wasser gestossen, gehänselt und ausgetrickst. Wie schätzen Sie das ein: Hätte das Ereignis auch stattgefunden, wenn die Kamera nicht dabei gewesen wäre?

Milosevic: Thorsten wollte an dem Tag zeigen, wie man richtig Spass haben kann. Natürlich haben wir uns Gedanken darüber gemacht und gedacht, das war sicher wegen uns. Im Laufe der Dreharbeiten haben wir aber gesehen, dass es sehr oft zu solchen Situationen kam. Letztendlich dachten wir: Ob wir dabei sind oder nicht – es findet trotzdem statt.

Iseli: Es war aber eine Art Präsentation gegenüber der Kamera?

Milosevic: Ich denke schon. Nur Würstchengrillen, das wäre zu wenig Action gewesen. Thorsten hat die Szene am See als Actionszene gesehen. Daraus entstand am Ende auch unser Konflikt; er hatte sich einen Film wie «Jackass» vorgestellt, in dem er den Rambo raushängen kann. Aber Matthias stand immer dazwischen. *Seine* Geschichte war *die* Geschichte. Das war Thorsten zwar klar, aber er stellte sich in seiner Fantasie einen anderen Film vor.

Iseli: Gab es während des Drehs eine Kommunikation zwischen dem Team und den Protagonisten? Sagte niemand, das reicht jetzt?

Milosevic: Nach den drei Stunden hatten wir keinen Bock mehr. Da haben wir gedacht, es reiche, und haben einfach aufgehört.

Iseli: Aber gab es keinen Aufruf an die Clique im Sinne von: Spinnt ihr?

Milosevic: Nein. In anderen Situationen habe ich später als Filmemacherin eingegriffen, wenn ich gesehen habe, dass das Mass voll war. Aber das war die erste Situation und die war wirklich unfassbar. In dem Moment konnten wir das gar nicht fassen. Wir verfolgten nur das Geschehen und waren nach drei Stunden erschöpft.

Iseli: Matthias ist in dieser Sequenz der Beobachter. Es gibt unterschiedliche Reaktionen von ihm. Ein paar sind neutral, ein paar emotional. Hatten Sie beim Schnitt Diskussionen? Gab es andere Fassungen?

Milosevic: Es gab diverse Cutter und ganz viele Fassungen. Manche waren der Meinung, dass man die Szene weglassen müsse, andere, dass man sie behalten solle. Mit der ersten Cutterin war ich noch der Meinung, dass man sie weglässt. Es war ein ganz langer Prozess, bis die Sequenz ihre Stelle im Film gefunden und sich alles gefügt hat. Also mit dem, was ich vor Ort erlebt habe, im Verhältnis zur Dienlichkeit für die Dramaturgie der Geschichte.

Iseli: Sie haben einmal erzählt, dass es eine Szene gab, in der Matthias mit der Krücke auf einen anderen einschlug. Da wäre er zum Handelnden geworden und die Balance der Figur wäre gekippt. Sie hätten dann zwar eine Differenzierung gehabt, aber

möglicherweise auch einen zusätzlichen Zeitaufwand, um die Figur wieder auszubalancieren. Seine Funktion im Film ist ja eigentlich die des Opfers: Er findet keine Lehrstelle und hat Schwierigkeiten auf Grund der Gewalttat...

Milosevic: Die Entscheidung war klar: Wenn Matthias den Kollegen mit der Krücke schlägt, wird er einer von ihnen. Es gab wirklich Befürchtungen, dass dann gar keiner mehr mit den Figuren mitgeht oder sich den Film anschauen möchte.

Iseli: Vielen Dank für das Gespräch.

Podiumsgespräche



Lucie Bader Egloff



Bernhard Lehner



Urs Augstburger



Fanny Bräuning



Bea Cuttat



Sabine Gisiger



Tamara Milosevic



Jean Perret



Werner Schweizer



Andres Veiel



Matthias von Gunten

Von der Produktion zum Publikum

Zwei Podien haben sich im Rahmen von ZDOK.08 mit Fragen der künstlerischen Umsetzung, der Distribution und Rezeption von Filmen befasst, die sich im Zusammenhang mit Authentizität ergeben.

Im ersten Gespräch gewährten vier Dokumentarfilmerinnen und -filmer aus der Schweiz Einblick in ihre Arbeitsweisen und sprachen über individuelle Strategien der Authentizität. Im zweiten beleuchteten Vertreter von Filmfestivals, eines Verleihs und des Fernsehens ihre Ansprüche an die Glaubwürdigkeit von Dokumentarfilmen. Die Roundtable-Gespräche wurden leicht gekürzt und verdichtet.

Folgende Filme standen im Mittelpunkt des Künstlergesprächs:

«Gambit» (2005)

Die Regisseurin Sabine Gisiger rekonstruiert die Giftgaskatastrophe von Seveso 1976, als bei einer Explosion Dioxin entwich und verheerende Auswirkungen für Mensch und Umwelt zeitigte. Der Film rollt das Geschehen anhand der Erzählungen von Jörg Sambeth, damals technischer Direktor von Hoffmann-La Roche, und Archivmaterial auf. Er legt die Biografie eines Bauernopfers und die Psychologie eines Weltkonzerns frei, der gnadenlos am Gewinnstreben festhielt. «Gambit» wurde mit dem Preis der Kritikerwoche des Filmfestivals Locarno ausgezeichnet.

«Hidden Heart» (2008)

Über Interviews, mit historischem Bildmaterial und Nachinszenierungen arbeitet der Film von Cristina Karrer und Werner Schweizer die Geschichte der ersten Herztransplantation 1967 in Südafrika auf. Im Mittelpunkt der Rekonstruktion steht die Frage, wer damals die entscheidenden Operationsschritte ausführte: der Weisse Christian Barnard oder der Schwarze Hamilton Naki? Durch eine ausgeklügelte Dramaturgie beleuchten sich individu-

elle Schicksale und die Geschichte der Rassentrennung gegenseitig. «Hidden Heart» erhielt den Filmpreis der Stadt Zürich.

«Max Frisch, citoyen» (2008)

Der Regisseur Matthias von Gunten fragt im Filmporträt danach, was vom Schriftsteller und kritischen Staatsbürger Max Frisch übrig geblieben ist. Über Statements von Persönlichkeiten, die ihm nahe standen, unter ihnen Helmut Schmidt oder Peter Bichsel, mit zeitgeschichtlichem Archivmaterial vor allem aus dem Zweiten Weltkrieg und persönlichen Amateur-Sequenzen, gestaltet er die Hommage an eine der letzten moralisch-intellektuellen Instanzen der Schweiz. Max Frischs Texte werden vom Autor Reto Hänni im Off gelesen.

«No More Smoke Signals» (2008)

Die Radiostation Kili Radio ist Ausgangspunkt von Fanny Bräunings Dokumentarfilm über die Lakota-Indianer. Über Interviews mit Einheimischen, Archivmaterial und Landschaftaufnahmen porträtiert die Filmemacherin die misslichen Lebensbedingungen der Indigenen in South Dakota. Der Film «No More Smoke Signals» ist ebenso Reportage wie Hommage an ein marginalisiertes Volk, das allen Widrigkeiten zum Trotz seine Würde bewahrt. Er erhielt dieses Jahr den Preis für den besten Schweizer Dokumentarfilm und den ersten Prix de Soleure.

Die Filme «Gambit» und «Max Frisch, citoyen» sind als DVD bei www.artfilm.ch erhältlich; die DVD zu «Hidden Heart» ist angekündigt. Für «No More Smoke Signals» ist nach der Kinoauswertung eine DVD bei Warner Home Video geplant.

«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 genannt 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.

«Wir brauchen radikale Filme, die uns die Welt erleuchten»

Im Gespräch: Urs Augstburger (SF DRS), Bea Cuttat (Look Now!), Tamara Milosevic («Zur falschen Zeit am falschen Ort»), Jean Perret (Visions du Réel) und Andres Veiel («Der Kick»). Moderation: Lucie Bader Egloff.

Lucie Bader Egloff: Wir haben uns bisher mit den filmischen Strategien auseinandergesetzt. Dabei wurde betont, dass Authentizität erst im Kopf des Zuschauers entsteht. Jean Perret, für Ihr Festival Visions du Réel werden jedes Jahr 1600 Filme angemeldet, rund ein Zehntel davon ist dann im Programm zu sehen. Ist Authentizität ein Kriterium bei der Auswahl?

Jean Perret: Sicher. Ich möchte ein paar grundsätzliche Überlegungen anstellen. Wir leben in einer Bilderwelt, in der wir nicht mehr Fuss fassen. Wir verlieren unsere Wurzeln, wir haben kein Vertrauen mehr in die Bilder. Die Schönheit, die Komplexität der Welt wird durch die globalisierten Medien in eine glitzernde Oberfläche verwandelt, die kaum etwas über die Tiefe und Komplexität aussagt. Filmemacherinnen und Filmemacher wollen das Reale in Realitäten umwandeln und Geschichten erzählen. Diese Realitäten müssen für uns Zuschauer glaubwürdig sein. Wir suchen nach dem Duft des Lebens, wie er von den Menschen wirklich erlebt wird. Das zu ermöglichen, ist eine Frage der künstlerischen Mittel und des Blickwinkels. Statt von Dokumentarfilm spreche ich von Cinéma du réel, weil der Begriff breiter ist und unterschiedliche Subjektivitäten zulässt. Dokumentarfilm bedeutet oft eine scheinbare Objektivität, er gibt vor, dass es Filme ohne Lücken gibt. Die Herausforderung der Filmschaffenden besteht darin, dass sie die richtige Distanz finden zwischen ihrem Blickwinkel und den Protagonisten, die sie filmen. Es geht darum, eine Welt, einen Raum des Spektakels, eine Geschichte zu kreieren. Der Raum kommt in Kontakt mit dem Raum des Zuschauers...

Bader: ... da sind wir bei der Authentizität?

Perret: Wenn wir während der Programmauswahl das Gefühl haben, es wird uns in einem Film ein Raum zur Verfügung gestellt, in dem wir zirkulieren können, in dem wir träumen, lachen, weinen, überlegen, Emotionen erleben können, dann sagen wir: Der Film könnte, müsste, sollte unbedingt gezeigt werden, weil er einen Prozess der Wahrnehmung und Entdeckung erlaubt. Die Wahrnehmung der Komplexität, der Geschichten, Gesichter, Landschaften, der Erinnerung ... – der unerschöpflichen Dimensionen der Welt. Wenn man den Eindruck von Tausenden von Lücken in einem Film hat, dann kommt er für Visions du Réel in Frage.

Bader: Bea Cuttat, wie ist das aus Sicht der Verleiherin? Wenn Sie einen Film ins Programm aufnehmen, hat das Festival meist die Kriterien schon angewendet. Ist Authentizität für Sie ein Argument, einen Film ins Kino zu bringen und zu begleiten?

Bea Cuttat: Es gibt einen Unterschied zwischen einer Festival- und einer Kinoauswertung. Ein Festival ist ein Event, man ist vielleicht eine Woche am Ort und schaut sich viele Filme nacheinander an. Für die Kinoauswertung hole ich die Leute aus dem Alltag. Das ist ein bisschen wie Migros oder Coop oder Aldi oder Lidl. Die Authentizität eines Films ist enorm wichtig, weil er einen langen Atem braucht, um zum Publikum zu kommen. Die ersten Zuschauer werfen einen Stein ins Wasser, der Kreise zieht. Ich glaube, dass ein authentischer Film stärker anspricht. Ich glaube auch, dass Filmschaffenden, die sich wirklich auf ein Thema einlassen, mehr Freiraum für einen künstlerisch starken Film zur Verfügung steht. Umgekehrt bringt Berechnung nichts, ein Film sollte bei sich sein, dann wird er auch sein Publikum finden. Unsere Arbeit als Verleiher ist es, die Leute zu den Filmen hinzuführen. Dafür brauchen wir Vertrauen zu den Filmemachern.

Bader: Beim Fernsehen ist das etwas anders. Da sitzen die Coop- und Lidlkonsumenten in den Sofas und können zappen. Gibt es bezüglich Authentizität bei den unterschiedlichen Sendefässen verschiedene Erwartungen?

Urs Augstburger: Ich kann das Wort Authentizität nicht aussprechen und benütze daher Glaubwürdigkeit oder Wahrhaftigkeit. Ich finde, es ist jedes Mittel recht, um diese zu erreichen. Bis zu einem gewissen Punkt ist das den Filmen von Tamara Milo-

sevic und Andres Veiel auch gelungen. Trotzdem können wir sie nicht einfach platzieren. «Der Kick» wird es bei SF DRS schwer haben, überhaupt einen Platz zu finden, ausser nach 23 Uhr oder noch später. «Zur falschen Zeit am falschen Ort» könnte um 22.20 Uhr gezeigt werden. Das hat nichts mit der Glaubwürdigkeit zu tun, sondern mit der Zugänglichkeit, der Machart. Fernsehen versucht immer, Glaubwürdigkeit zu erzeugen, aber sie muss auf eine gewisse Weise aufbereitet sein, damit sich die Zuschauer darauf einlassen. Und sei es nur die 35 oder 40 Sekunden, bevor sie sich überlegen umzuschalten.

Bader: Tamara Milosevic, wie ist denn Ihr Film vom Publikum in Deutschland aufgenommen worden?

Milosevic: Die Kinozahlen waren sehr schlecht. Wir hatten nur 1500 Zuschauer. Aber es ist auch kein Film, für den man heute ins Kino geht. Man kann da nicht den Alltag vergessen und sich entspannen. Aber der Film hat viele kleine Nischen gefunden. Es gibt eine Art Schulkinowochen, wo er gezeigt wurde. Dann habe ich eine Knast-Tour gemacht durch verschiedene Jugendjustiz-Vollzugsanstalten im Osten Deutschlands. Es wurden Polizisten, Sozialarbeiter und Kriminologen damit geschult. Der Film hat sein Ziel erreicht.

Augstburger: Und im deutschen Fernsehen?

Milosevic: Da ist er auch gesendet worden, aber zu später Uhrzeit.

Bader: Andres Veiel, Ihr Film hat u.a. den grossen Preis der Visions du Réel gewonnen. Hat das seine Attraktivität beim Publikum erhöht?

Veiel: Es war von Anfang an klar, dass der Film kein Renner werden kann. Die Form und das Thema schrecken ab. Trotzdem hat sich das Fernsehen engagiert und ein Verleih hat ihn mit verhältnismässig grossem Aufwand in die deutschen Kinos gebracht. Ich hätte gerne 20'000 Zuschauer gehabt, wir sind auf 7000 gekommen. Das ist enttäuschend, aber es gibt auch eine andere Seite. Ich bin mit dem Film viel gereist und habe an Schulen über Potzlow und die Täter diskutiert. Plötzlich sagten mir Lehrer: Wir haben eine ähnliche Gewaltdiskussion bei uns. Durch den künstlichen Ort Kino haben sich Menschen zusammengetan, es entstand ein Netzwerk. Der Film hat sich in seiner Wirkung selbst überflüssig gemacht – und zwar nicht durch eine grosse, spontane Zahl von Zuschauern, sondern durch unterschiedliche Orte,

wo er später ab DVD gezeigt wurde. Im Literaturbereich gibt es Longseller. Eigentlich muss man den Begriff des Erfolges auch im Filmbereich neu definieren: nicht mehr nur anhand von Einschaltquoten oder Boxoffice-Zahlen, sondern über die Nachhaltigkeit. Im Übrigen glaube ich, dass sich in der Haltung der Zuschauer eine Verschiebung ergeben hat. Die formale, inhaltliche Zumutung hat sich aus dem Programmkinobereich wegverlagert, sie ist im Theater eher möglich. Es ist für mich interessant zu sehen, dass das Stück «Der Kick» quantitativ gemessen viel erfolgreicher ist als der Film.

Bader: Zu beiden Filmen wurden Begleitmedien entwickelt, die auch als medienpädagogische Unterlagen verwendet werden. Tamara Milosevic hat diese Auswertung für Sie einen zusätzlichen Wert oder ist sie nur eine notwendige Begleiterscheinung?

Milosevic: Es ist eine Bestätigung, mit dem Film etwas für die Gesellschaft geleistet zu haben. Damit habe ich das höchste mögliche Ziel erreicht. Ich sehe für die Filmschaffenden auch eine Chance darin, dass man medienpädagogisch nutzbare Filme sucht.

Bader: Bea Cuttat, gehen Sie mit Ihren Filmen auch in Schulen? Wie läuft das ab?

Cuttat: Wir stellen für schwierigere Filme Begleitmaterialien zur Verfügung und versuchen, mit Schulen zu arbeiten. Man muss sich allerdings überlegen, was man von den Leuten will. Die Lehrer sind unter Zeitdruck, mit den Schülern ins Kino zu gehen bedeutet, dass drei bis vier Lektionen ausfallen und sie abtauschen müssen. Das muss sich lohnen.

Veiel: Es gibt eine Tendenz im Fernsehen und auch im Kino, historische Stoffe mit Re-Enactment aufzuarbeiten. An der Berlinale wurde Errol Morris' Film «Standard Operating Procedure» über Abu Ghraib gezeigt. Er beruft sich nicht alleine auf das, was an Dokumenten, Materialien, Fotos oder Aussagen von Tätern vorhanden ist. Sondern verdeutlicht das, was gerade gezeigt wird, noch durch Sounddesign, Grossaufnahmen und Zeitlupe. Die Umsetzung zitiert und benützt die Sehgewohnheiten des grossen Spielfilms und gibt vor, «anders» zu sein, führt aber weg von der Authentizität. Als Filmemacher ist das für mich die zentrale Frage: Lasse ich mich auf diese Mittel ein, weil ich mit dem Thema sonst nicht mehr als 20'000 Menschen erreiche? Ich bleibe sozusagen konservativ und gehe die Kompromisse nicht ein. Aber der Markt-

druck wird im Fernsehen und im Kino immer stärker. Wenn der Film von Morris an der Berlinale dann auch noch den Silbernen Bären bekommt, wird deutlich, dass es an den Sehgewohnheiten der Fernseh- und Kinomacher und der Jurys liegt, wo dieser Druck durchgereicht wird und längst angekommen ist.

Cuttat: Natürlich ist es völlig falsch, Abu Ghraib als Hochglanzfilm zu produzieren, weil man mit einem grösseren Publikum spekuliert. Das will ohnehin niemand sehen. Die paar Leute, die ihre Freizeit hergeben, um sich im Kino einen Film über die Foltergeschichte anzuschauen, würden auch kommen, wenn der Film authentischer wäre. Und die könnten mit dem Film vermutlich auch etwas anfangen.

Veiel: Ich hoffe, Sie haben Recht.

Augstburger: Ich habe am Anfang gesagt, dass jedes Mittel zulässig ist, um die Glaubwürdigkeit zu erhöhen. In diesem Fall ist es wahrscheinlich nicht richtig, dass dafür die Mittel der Fiktion eingesetzt werden. Sie sagen, dass der Grund der drückende Markt oder Zugeständnisse an den Markt sind. Es kann durchaus auch ein künstlerisches Prinzip sein. Dann dient es wieder der Glaubwürdigkeit.

Perret: Jemand von Arte Paris hat in Nyon gesagt: «Wir versuchen, nicht zum Publikum zu gehen, wie die meisten Fernsehsender das machen. Ihr wisst zwar, was das Publikum will und gebt ihm, was es will. Wir versuchen, dass das Publikum zu uns kommt, zu unseren Filmen.» Das ist eine ganz andere Vorstellung. Ich möchte anmerken, dass es nicht nur ein Publikum, sondern verschiedene Publika gibt. Einmal im Monat zeigt Visions du Réel im welschen Fernsehen (TSR) spät am Abend einen Film...

Augstburger: Bei uns werden sie in der Filmszene um halb zwölf, zwölf Uhr gezeigt. Vielleicht ein Viertel der Filme sind an den Visions du Réel gelaufen.

Perret: Wir sprechen zwar unterschiedliche Publika an, aber wir müssen uns besser vernetzen und ergänzen, weil der globalisierte, audiovisuelle Markt verloren ist. Nicht nur als Festivalleiter, sondern als Schweizer Bürger brauchen wir radikale Filme, die uns die Welt erleuchten. Es wäre schlimm, wenn die Arbeiten morgen viel zahmer würden, weil sie heute nur 1500 Zuschauer in die deutschen Kinos gelockt haben. Die Filmemacher müssen so radikal wie möglich bleiben. Sonst ist die Partie verloren.

Veiel: Meine Erfahrung bei «Der Kick» hat gezeigt, dass es Verbündete gibt, auch in den Fernsehanstalten, die immer wieder zum Feindbild stilisiert werden. Es geht darum, Mut zu machen. Nicht nur für uns, sondern auch für die Filmschaffenden, die zwischen 20 und 30 Jahre alt sind und sich vielleicht erstmal mit einer eigenen Handschrift dieser Wirklichkeit stellen, die noch nicht so radikal ist, die aber jenseits der Formatierung versucht, etwas Eigenes zu schaffen.

Bader: Vielen Dank für das Gespräch.

Authentizität in fiktionalen und nonfiktionalen Filmen

Kriterien zu Wirklichkeitsanordnungen
im filmischen Raum

von Daniel D. Sponzel und Jan Sebening

In allen Kulturen sind Erzählungen eine tradierte Form, Informationen und Lebenserfahrungen unter die Menschen zu bringen. Das gilt für die frühen mündlichen Erzählformen genauso wie später für schriftliche Erzählungen und aktuell für die komplexen Formen der audiovisuellen Medien. Die Distribution von Erzählungen hat verschiedene Motivationen: soziale, religiöse, pädagogische und nicht zuletzt kommerzielle. Erzählungen stellen einen Wissensschatz jeder Kultur dar, in ihnen finden sich Mythen, Religionen und Ideologien. Erzählungen können Identifikation stiften und versichern dadurch den Rezipienten, Teil einer kulturellen Gemeinschaft zu sein. Dieser Identifikationsprozess funktioniert aber nur, wenn die Erzählung auf eine dem Zuschauer in irgendeiner Weise vertraute Lebenswirklichkeit verweist. Das gilt für nonfiktionale und fiktionale Filmerzählungen in gleicher Weise. Der Bezug zur Wirklichkeit wird in beiden Gattungen oft mit dem Attribut der Authentizität kategorisiert.¹

Was macht das Wesen der Authentizität aus? Existiert sie nur im Medium Film oder ist sie auch in den anderen Kunstgattungen zu finden? Die Filmwissenschaft hat sich intensiv mit der Erstellung eines allgemeingültigen, semantischen und syntaktischen Regelwerkes beschäftigt und sich dabei vielfach verdient gemacht.² Verschiedene normative Filmtheorien wurden formuliert, die dem nonfiktionalen Film eine grössere Wirklichkeitsnähe attestieren als dem fiktionalen Film.³ Was die mediale «Wirklichkeit» in beiden Gattungen jeweils authentisch macht, ist eine offene und durch die sich permanent verändernde Me-

dienlandschaft immer wieder neu zu stellende Frage. Anhand von drei essenziellen filmgestalterischen Kategorien soll in diesem Beitrag der Frage nachgegangen werden. Gegenübergestellt werden die Voraussetzungen und Gestaltungsmöglichkeiten der Bilder, der Sprache und der Dramaturgie in beiden Gattungen. Welche unterschiedlichen Voraussetzungen und Anforderungen gibt es innerhalb dieser Kategorien zwischen non-fiktionalen und fiktionalen Filmen? Über die drei Kategorien hinaus gibt es weitere Gestaltungsmittel, wie z. B. den Sound und die Musik, die ebenfalls Einfluss auf die Wahrnehmung der filmischen Wirklichkeit und den Aspekt der Authentizität nehmen, auf die hier aus Platzgründen aber nicht eingegangen werden soll.

Die Bilder

Beim Zappen ist die Mehrzahl der Zuschauerinnen und Zuschauer in der Lage, bereits nach wenigen Einstellungen eines Films die Klassifizierung in Fiktion oder Nonfiktion vorzunehmen. Dennoch sind alle Filmbilder unter dem Aspekt der Zeichentheorie gleichartig codiert. Weder durch die Bestimmung der Aufnahmetechnik, ganz gleich ob analog oder digital, noch durch die Gestaltung der Aufnahmen durch Auflösung, Beleuchtung und Montage kann von den Rezipienten mit Sicherheit in dokumentarisch oder fiktional unterschieden werden. Auch die Interaktion zwischen Protagonist und Kamera (*mise en scène*), also die räumliche und zeitliche Bewegung (in der filmischen Wirklichkeit), gibt nicht immer zuverlässig Aufschluss über die Gattung.

Fiktionale Filme werden in der Regel mit höherem technischem Aufwand gedreht. Sie erzielen einen nicht unerheblichen Teil ihrer narrativen Wirkung aus einer funktionalen Auflösung in verschiedene Einstellungsgrößen, Perspektiven und Kamerabewegungen, die den Protagonisten mit gezielten gestalterischen Mitteln «in Szene» setzen. Auch bei der Montage legt man in der Regel Wert darauf, durch unauffällige Schnitte innerhalb einer Szene die Aufmerksamkeit der Zuschauer nicht auf die Frage nach dem Verhältnis der Kamera zum Raum und zur Bewegung zu lenken. Der fiktionale Film ist in der Regel darum bemüht, die Kontrolle über seine Ästhetik zu bewahren und nicht auf die Methoden seiner Herstellung zu verweisen. Die Kamera bleibt als

quasi autonome Erzählinstanz unsichtbar. Diese Arbeitsweise führt zu einem geschlossenen filmischen Raum, der als ureigene (filmische) Wirklichkeit wahrgenommen wird.

Was bei fiktionalen Filmen die Ausnahme ist, nämlich das Arbeiten mit stilistischen und ästhetischen Brüchen, ist für dokumentarische Filme nahezu obligatorisch. Diese Art der Gestaltung ist jedoch nicht freiwillig gewählt, um das Verhältnis zwischen Film und Wirklichkeit zu thematisieren, sondern entsteht aufgrund der mangelnden Möglichkeit der Kontrolle über die Aufnahmesituation. Dokumentarische Filme zu drehen, beinhaltet immer das Risiko, das Verhältnis zwischen Kamera und Wirklichkeit auf Improvisation zu begründen. Die Kamera wird so häufig zum bewusst wahrgenommenen Erzähler. Es entsteht ein offener filmischer Raum, der meistens auch als Referenz auf das Medium gedeutet wird.

In jüngerer Zeit gibt es eine interessante Überschneidung der traditionellen Ansätze. Die Verwendung von einfacher digitaler Aufnahmetechnik und Handkamera verweist ursprünglich auf Formate aus dem fernsehdokumentarischen Bereich. Die gleiche Technik findet jedoch zunehmend Anwendung im fiktionalen Kino und in der Werbung.⁴ Das filmische Gestalten mit den einfachen Mitteln ist für den fiktionalen Film eine Chance, seine Referenzen auf die Ästhetik dokumentarischer Filme zu erhöhen. In Zeiten totaler digitaler Postproduktionsmöglichkeiten ist das zugleich eine effektive PR-Strategie, aber auch eine wegweisende Entwicklung. Kostspielig produzierte Dokumentarfilme arbeiten mit aufwändiger Technik, um zu einer Auflösung zu gelangen, wie sie üblicherweise bei fiktionalen Filmen verwendet wird. Die Methode macht die Filme auf der Kinoleinwand für ein grösseres Publikum interessant. Der bewusste und spielerische Umgang mit den Konventionen der Gattungen führt zu spannenden Ergebnissen.

Die Sprache

Die Sprache ist nach wie vor unser wichtigstes Kulturwerkzeug und seit der Einführung des Tons für das Medium Film ein obligatorisches Gestaltungselement. Im fiktionalen Film findet die Sprache in Form von Dialogen zwischen den Protagonisten statt. Im dokumentarischen Film gibt es neben dem Dialog zwischen Protagonisten häufig das Interview oder das

Gespräch zwischen dem Regisseur und den Protagonisten. Alle drei Formen dienen dem gleichen Zweck: dem Austausch von relevanten Informationen, die nicht für die Protagonisten untereinander wichtig sind, sondern vor allem für die Zuschauerinnen und Zuschauer.

Dialoge für fiktionale Filme werden in der Regel so geschrieben, dass sie einerseits die Protagonisten charakterisieren und andererseits alle Informationen enthalten, die den Plot vorantreiben. Verglichen mit unserer alltäglichen Sprache, die einen grossen Anteil an unwesentlicher Information enthält, muss in einem Film die verbale Kommunikation aus zeitökonomischen Gründen effektiv gehalten werden. Die Schwierigkeit besteht oft darin, dieser geschriebenen Sprache eine organische Diktion zu verleihen, die von den Darstellern am Set zum Leben erweckt werden kann. Aufgrund der Handlungsachsen, die in fiktionalen Filmen grundsätzlich zwischen den Protagonisten vor der Kamera verlaufen, erhält auch der Dialog die Illusion eines geschlossenen filmischen Raums aufrecht. Ein Schauspieler, der sich mit seinem Blick oder seiner Rede direkt an die Zuschauer wendet, wird als bewusster Verweis auf das Medium und damit als Bruch mit den Erzählkonventionen wahrgenommen.

In nonfiktionalen Filmen unterscheidet sich das Gespräch vom Interview durch die Art und Weise, wie es beim Drehen entstanden ist. Das Gespräch entwickelt sich eher spontan zwischen zwei Protagonisten oder zwischen Regisseur und Protagonist. Es steht mehr in Verbindung mit Handlungen der Protagonisten, was die Möglichkeit bietet, dass es in der Montage direkter in den Ablauf der filmischen Erzählung integriert wird. In diesem Fall nehmen Gespräche den Charakter eines Dialoges an, sie erhalten die Illusion des geschlossenen filmischen Raums auch in dokumentarischen Filmen tendenziell aufrecht. Das Interview hingegen ist eine konkrete Verabredung. Der Protagonist spricht mit dem Regisseur oder einer anderen Person hinter oder neben der Kamera. Damit sieht der Film nicht mehr nur den Protagonisten bei Handlungen zu, sondern er tritt in Interaktion mit ihnen. Die Handlungsachse verlagert sich dadurch aus dem Bild heraus. Im Unterschied zum Gespräch wird beim Interview die Illusion des geschlossenen filmischen Raums definitiv aufgebrochen; das Medium wird für den Zuschauer spürbar.

Die Dramaturgie

Das Wesen von Erzählungen ist die Abfolge dramatischer oder nicht dramatischer Handlungen und von daraus resultierenden Veränderungen der Protagonisten. Die dramatische Handlung unterscheidet sich grundsätzlich von nicht dramatischer Handlung, indem die dramatische Handlung eine Ursache und ein Ziel hat, das in den Bedürfnissen und Zielen der Protagonisten begründet ist. Im Zentrum einer dramatischen Erzählung steht meistens ein konkret benennbarer Konflikt, der den Bedürfnissen und Zielen der Protagonisten im Weg steht. Um ihn zu überwinden, handelt der Protagonist mit Folgen für sich und andere; damit wird er für den Zuschauer zu einem spürbaren Charakter. Die Organisation der Informationen über diese Handlung, also die Verknüpfung von Ursache und Folge, ist die Dramaturgie einer Erzählung. Filme mit nicht dramatischer Handlung, die nicht durch die Abfolge von dramatischen Handlungen der Protagonisten strukturiert werden können, müssen durch die freie dramaturgische Anordnung des Autors organisiert werden.

Für einen fiktionalen Film ist es daher nahe liegend, in jeder Szene für die Protagonisten relevante dramatische Handlungen zu kreieren. Aus Gründen der Erzählökonomie und der Identifikation mit dem Protagonisten muss die Kausalität von Handlung und Wirkung stringent herausgearbeitet werden. Es gibt in dieser Gattung wenig Raum und Zeit für Szenen, die nicht in einem kausalen Zusammenhang mit dem Ablauf und der Auflösung des Plots stehen. Diese dramaturgische Effizienz ist eine Konvention des klassischen narrativen Erzählens. Die Kunst besteht darin, dass die Konsequenz der Dramaturgie dem Zuschauer keinesfalls vordergründig bewusst werden darf.

Im Unterschied dazu leben die meisten nonfiktionalen Filme von Ereignissen, die auch ohne die Anwesenheit einer Kamera stattfinden würden. Sie sind selten dramaturgisch so durchorganisiert, dass jede Szene, die aufgenommen werden kann, unmittelbar mit den anderen Szenen verbunden ist. In einem nonfiktionalen Film kann daher die Dramaturgie selten so effektiv herausgearbeitet werden wie bei fiktionalen Filmen. Das hat einen weiteren Grund: Dem nonfiktionalen Film fehlen bei dramatischen Ereignissen oft die Schlüsselszenen. Die Momente, in denen der Konflikt entsteht, seine Entwicklung evident wird und

mit denen der Fortgang einer kontinuierlichen dramatischen Handlung erzählt werden kann, sind in dokumentarischen Filmen eher selten zu sehen, weil die Kamera schlicht nicht dabei war. Wenn ein nonfiktionaler Film diese Szenen präsentieren kann, so drängt sich oft der für die Gattung kontraproduktive Verdacht einer Inszenierung auf. Der nonfiktionale Film muss also in der Regel mit Szenen mit nicht dramatischen Handlungen auskommen und diese dramaturgisch organisieren. Das mag auch der Grund sein, warum nonfiktionale Filme sich zumeist anderen Sujets widmen als fiktionale Filme. Erzählungen über die Liebe und ihre konkrete Existenz in Bildern sind nicht sehr häufig im dokumentarischen Filmschaffen.

Die kausale Dramaturgie läuft manchmal Gefahr, den fiktionalen Filmen durch ihre Funktionalität ein Stück Authentizität zu nehmen. Um seinen Authentizitätsgehalt zu erhöhen, greift der fiktionale Film deshalb gerne auf Strategien zurück, von denen der nonfiktionale Film substanziell lebt. Das Siegel «Based on A True Story» ist eine einfache Möglichkeit und betrifft den Hintergrund der Protagonisten und deren Geschichte. Die Vorgehensweise ist nicht neu: D. W. Griffith und die Vertreter des Neorealismus sind vielleicht die bekanntesten Beispiele aus der Filmgeschichte.⁵ Umgekehrt bedient sich der nonfiktionale Film gerne auch klassischer Erzählstrukturen. Das dokumentarische Kino will ebenfalls von Ereignissen berichten, die sich als plotgetriebene Story eignen. So arbeiten Dokumentarfilme häufig mit einem Protagonisten und seinem Konflikt im Zentrum; dadurch entstehen Möglichkeiten, das Geschehen mit Anfang, Mitte und Ende dramatisch erzählen zu können. Der Ansatz birgt jedoch das Risiko, die Protagonisten für dramaturgisch wichtige Szenen arrangieren zu müssen.

Resümee

Authentizität ist, neben den zu Beginn genannten Aspekten, ein Ziel, das von einer filmischen Repräsentation erwartet wird. Dabei geht es um den Anspruch, die Erzählung auf einer mehr oder weniger konkreten und emotional verifizierbaren Verbindung zur Lebenswelt des Zuschauers zu gründen. Die Authentizität entsteht in einem komplexen Zusammenspiel mehrerer variabler filmischer Kategorien. Die drei wesentlichsten sind die Bilder, die Sprache und die Dramaturgie.

Das fiktionale Kino möchte oft auch so unmittelbar wie möglich aus einer realen Welt und vom Leben berichten. Im Prinzip beruht alles, was fiktional erzählbar ist, auf den Bedingungen und den Möglichkeiten der Realität, ganz gleich, ob eine Story im Mittelalter, in der Gegenwart oder in der Zukunft angesiedelt ist. Voraussetzung ist nur, dass die der Phantasie entsprungene, visionäre Welt konsequent gestaltet ist und in sich logisch funktioniert, um von den Zuschauerinnen und Zuschauern akzeptiert zu werden. Ein unglaublicher fiktiver Protagonist kann durch keinen noch so guten Schauspieler zum Leben erweckt werden. Die glaubhafte filmische Welt und die emotionale Genauigkeit jedes filmischen Charakters sind Voraussetzungen für den Zugang des Zuschauers.

Der fiktionale Film, der seine filmische Wirklichkeit mit Darstellern, Ausstattung und dem «in Szene setzen» derselben komplett artifiziell herstellt, kann durch einen Illusionsraum ein hohes Mass an Wirklichkeit simulieren. Es entsteht ein geschlossener filmischer Raum, der das wesentlichste Merkmal für Authentizität in fiktionalen Filmen ist. Die Zuschauer empfinden das Zuschauen im optimalen Fall als «Dabeisein», als (filmische) Wirklichkeit, mit der sie sich identifizieren können.

Für einen nonfiktionalen Film verstehen sich die Bezüge zur Wirklichkeit scheinbar von selbst, denn die konkrete ausser- und vorfilmische Realität bietet ihm in der Regel das Material für seine Erzählungen. Dabei weiss der Zuschauer sehr genau, dass dieses Material den Autoren niemals zur freien Verfügung steht. Das technische Medium Film kann die vorfilmische Realität immer nur gestaltet und damit gebrochen wiedergeben. Alles, was eine Kamera und die Menschen, die sie bedienen, aufzeichnen, ist geprägt durch die Artefakte der Technik, die subjektive Perspektive der Autoren und die individuelle Wahrnehmung der Rezipienten. Trotzdem haben die Zuschauerinnen und Zuschauer die Erwartung, dass die Filmbilder die Personen nicht nur präsentieren, sondern mit diesen identisch sind. Ereignisse sollen nicht nur abgebildet werden, sondern sich quasi im Film ereignen. Diese unbewusste Erwartungshaltung des Publikums gegenüber der repräsentierten Wirklichkeit definiert die Anforderungen an einen dokumentarischen Film.

Der nonfiktionale Film, der zumeist auf einer unmittelbar vorgefundenen vorfilmischen Wirklichkeit beruht, kann para-

doxerweise keine ungebrochene filmische Wirklichkeit simulieren. Er bezieht explizit oder implizit die Methodik seiner Herstellung in die Erzählung mit ein, es entsteht ein offener filmischer Raum. Für nonfiktionale Filme ist gerade das, was bei fiktionalen Filmen so selten funktioniert, nämlich die Integration der Methode bei der Herstellung von Filmen, ein Indiz für die Authentizität. Der nonfiktionale Film lässt eine Identifikation mit dem Gezeigten daher selten zu. Die Zuschauer werden in den Zustand der reflektierenden Betrachtung und der aktiven Auseinandersetzung versetzt und empfinden möglicherweise Empathie mit dem Gesehenen.

Ein massgeblicher Faktor für die Bestimmung des Grads der Authentizität eines Films ist nicht zuletzt die Medienkompetenz jedes einzelnen Zuschauers. Die Orientierung des Publikums bei der Unterscheidung in Fiktion oder Nonfiktion geschieht in der Abhängigkeit von Genre- und Rezeptionsmustern, die sich im Laufe der Filmgeschichte herausgebildet haben und die sich durch technik- und genrespezifische Innovationen permanent weiterentwickeln. Auch die Formatierung durch Sender und Senderplatz kann eine Zuordnung der Gattungen zulassen. Aber letztendlich ist jeder Film eine eigene, immer wieder neue Verabredung mit dem Zuschauer, die auf der Basis der jeweiligen Gattung getroffen wird. Jeder fiktionale Film rekrutiert seine Handlungen und Emotionen immer auch aus einer gelebten oder lebbareren Wirklichkeit. Jeder nonfiktionale Film definiert sein Verhältnis zwischen vorfilmischer Realität und filmischer Wirklichkeit auf individuelle Weise.

Trotz der unterschiedlichen Anforderungen und Ansprüche stehen sich die beiden Gattungen des Films im Prinzip in nichts nach, wenn es darum geht, die (filmische) Wirklichkeit auf ihre jeweils unterschiedliche Art quasi «nur» zu simulieren, um auf der Leinwand oder dem Bildschirm eine Illusion oder eine Imagination der Welt zu kreieren. Wem während einer intimen oder dramatischen Szene eines fiktionalen Films schon einmal das Herz bis zum Hals schlug, oder wer dabei sein durfte, wenn sich in einem dokumentarischen Film Lebensgeschichte ereignet, der kann das bezeugen. Authentizität ist keine natürliche Gegebenheit, sondern ein filmisches Ereignis, das man herstellen muss. Um sie zu erleben, ist die Unterscheidung zwischen fiktional und nonfiktional nicht relevant, Authentizität existiert in unterschied-

licher Ausprägung in beiden Gattungen. Authentizität ist ein Evidenzerlebnis, das man in einem unerwarteten Moment im Kino oder vor dem Bildschirm erfährt, mit einer emotionalen Wirkkraft, wie sie vergleichbar wohl nur die Musik besitzt.

- 1 Authentizität, griechisch-neulateinisch: Echtheit, Zuverlässigkeit, Glaubwürdigkeit; der Begriff beinhaltet die «Echtheit einer Sache» und die «Präsenz eines Autors/Urhebers».
- 2 Christian Metz, in: *Semiologie des Films* (1972), Gilles Deleuze, in: *Das Bewegungs-Bild* (1989), ders. in: *Das Zeit-Bild* (1990).
- 3 Die Dokumentarfilmtheorien von Dziga Vertov, John Grierson, Klaus Wildenhahn.
- 4 Beispielsweise sämtliche Filme, die unter dem DOGMA-Label produziert wurden oder einige der Filme von Wong Kar Wai.
- 5 «Intolerance» (USA, 1916) von D. W.Griffith erzählt vier Episoden der Weltgeschichte; «Germania anno zero» (Italien, 1948) von Roberto Rossellini widmet sich dem Schicksal eines Kindes in Nachkriegsdeutschland.

Rezeption und Entschlüsselung kompositorischer Authentizitätsstrategien

von Lucie Bader Egloff

Die Schönheit, die Komplexität der Welt wird durch die globalisierten Medien in eine glitzernde Oberfläche verwandelt», meint Jean Perret, Direktor der Visions du Réel, auf dem Podium des Zürcher Dokumentarfilmforums ZDOK.08. Es gebe viele Filme, in deren Bilder wir kein Vertrauen mehr haben könnten. Perret fordert von den Filmen Glaubwürdigkeit, nicht etwa Objektivität, und verlangt viele Elemente von Subjektivitäten, die dem Zuschauer Raum zur Entdeckung lassen.¹

Auf den Wirklichkeitsbegriff bzw. auf die Authentizität und Glaubwürdigkeit von Film- und Fernsehbildern wird in der aktuellen medienwissenschaftlichen Diskussion besonderes Gewicht gelegt. Dies ist unter anderem auf die massive Erweiterung von hybriden filmischen und televisionären Formen zurückzuführen, in welchen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion sowie Unterhaltung und Information immer mehr verschwimmen.

Der Trend, performatives Realitätsfernsehen zu entwickeln, setzt sich seit den 1990er Jahren fort, und somit auch die Bemühung, die Wirklichkeit des Fernsehens mit all seinen Inszenierungsregeln mit jener des Zuschauers in Verbindung zu bringen. Fernsehsender versuchen, quotenstarke hybride Formate zu entwickeln, die eine hohe Authentizitätsvermutung innehaben, wie beispielsweise Gericht-Shows,² Reality-Shows, Doku-Dramen oder Doku-Soaps.³ Die beabsichtigte Publikumsbindung wird durch die Serialität erhöht. Der klassische Dokumentarfilm mit seiner individuellen Handschrift verkommt mehr und mehr zum Nischenprodukt und wird im Spätprogramm gesendet. «Fernsehen versucht immer, Glaubwürdigkeit zu erzeugen», meint der Fernsehredaktor Urs Aug-

stburger an der Podiumsdiskussion am ZDOK.08 (siehe S. 94). Um Glaubwürdigkeit zu erreichen, sei jedes Mittel recht. Man müsse Authentizität auf eine gewisse Weise aufbereiten, damit sich der Zuschauer darauf einlasse, und seien es nur die 35 oder 40 Sekunden, bevor er sich überlege umzuschalten.

Auch in der Kinofilmproduktion ist ein Wandel in Richtung einer verstärkten Hybridisierung auszumachen. So bedienen sich Spielfilme dokumentarischer Ästhetiken wie beispielsweise die DOGMA 95 Filme⁴ und Dokumentarfilme werden teilweise durch Re-Enactment gestaltet, d.h. mit Schauspielern inszeniert, wie etwa das Doku-Drama «Hidden Heart» von Cristina Karrer und Werner Schweizer zeigt. Diese Formen sind als Grenzüberschreitung traditioneller Gattungskonventionen zu interpretieren. Die filmischen Strategien zielen in den dokumentarischen Formen zum grossen Teil auf eine Authentisierung des Dargestellten. Aber auch fiktionale Filme versuchen, obwohl die filmische Wirklichkeit in ihnen artifiziell hergestellt wird, ein hohes Mass an Wirklichkeit zu suggerieren. Damit beschäftigen sich Daniel D. Sponzel und Jan Sebening ausführlich in diesem Band.⁵

Wahrnehmung von Authentizitätsstrategien

Da im Gegensatz zum fiktionalen Film beim Dokumentarfilm ein gewisser Realitätsbezug gefordert wird, ist der Anspruch auf Authentizität berechtigt. Und dennoch: Die Darstellung einer objektiven Wirklichkeit, wie beispielsweise Siegfried Kracauer⁶ oder André Bazin⁷ als Vertreter der ontologischen Theorien den Abbildrealismus beschreiben, ist nicht möglich. Das dokumentarische Bild kann keine verlässliche Aussage über eine «objektive Echtheit» eines Objekts machen. Das filmische Bild übernimmt laut Klaus Kreimeier im dokumentarischen Kontext eine Repräsentanzfunktion: «Denn es verweist auf eine bestimmte Ansicht der ausserfilmischen Wirklichkeit, aber es ist kein massstabgerechtes Abbild, geschweige denn ein 1:1-Abbild dieser Wirklichkeit».⁸ Diese Tatsache ist im medialen Charakter, in den produktionstechnischen Gegebenheiten, der Subjektivität der Filmgestalterinnen und -gestalter, den filmischen Strategien und nicht zuletzt auch im individuellen Rezeptionsprozess der Zuschauerinnen und Zuschauer begründet. Im Dokumentarfilm wird eine bestimmte, subjektiv gefärbte Wirklichkeit konstruiert. Diese Konstruktion erzeugt Sinn, darf aber nicht als Konstruktion

von Eindeutigkeit interpretiert werden, führt Eva Hohenberger in ihrer Studie zu Realitätsbezügen aus.⁹ Die kompositorischen Strategien eines filmischen Werkes müssen vom Zuschauer entschlüsselt werden, um die Authentizität der dargestellten Wirklichkeit feststellen zu können.

Gehen wir der Frage nach der Sichtbarmachung der Konstruktion von Wirklichkeit nach, entdecken wir, dass ein Wechselspiel zwischen gestalterischen und rezeptionsbedingten Konventionen besteht. Dass filmische Konventionen einem starken Wandel unterworfen sind – und dies nicht erst im postmodernen Zeitalter –, zeigen zahlreiche Beispiele aus der Filmgeschichte. Gleichzeitig ist zu berücksichtigen, dass das Publikum gewisse Darstellungsformen gewöhnt ist und so Bezüge schaffen und gattungsspezifische Authentizitätsstrategien decodieren kann.

In den ersten Jahrzehnten der dokumentarischen Filmpraxis wurde der Realitätsbezug vorwiegend in einer «inszenierten» Form hergestellt. Dies war schon aus produktionstechnischen Gründen nicht anders möglich, da die frühen filmtechnischen Geräte, d.h. die monströsen Filmkameras, keine spontanen oder unauffälligen Aufnahmen zuließen. Auch gab es keine Möglichkeit, den Direktton aufzuzeichnen. So brachte Robert J. Flaherty im Film «Nanook of The North» (1922) die Mise en scène in den Dokumentarfilm ein. In der Filmpropaganda des Ersten und Zweiten Weltkrieges wurde die Nachinszenierung authentischer Ereignisse durch eine nachträgliche Anreicherung der Bilder durch Geräusche, gesprochenen Kommentar und Musik häufig angewendet.¹⁰ Oftmals wurden so genannt wahrheitsgetreue Aufnahmen in den Wochenschauen als Beleg- und Beweismaterial verwendet. Dies war für die Deutung der historischen Ereignisse bedeutend.

Edgar Lersch beschreibt in seinen Untersuchungen zum dokumentarischen Geschichtsfilm die Haltung der Filmemacher wie folgt: «Auch schienen es die Macher nicht für nötig zu halten, dem Zuschauer wenigstens auch in rudimentärer Form etwas über den konkreten Entstehungszusammenhang, die Referenz der vorgeführten Ausschnitte mitzuteilen».¹¹ Er kritisiert gleichzeitig aber auch das Publikum, indem er anführt, dass offensichtlich kein Bedürfnis danach bestand, das im bewegten Bild Präsentierte eingehender zu hinterfragen und zu interpretieren.

Diese Haltung sollte sich auf beiden Seiten komplett ändern: Ab 1960 wird mit dem Direct Cinema (u.a. Richard Leacock, Donn Alan Pennebaker) und dem Cinéma vérité (Jean Rouch, Chris Marker u.a.) die dokumentarische Inszenierung des «Uncontrolled Cinema» abgelöst. Durch die neuen Bewegungen wird die Rolle des Dokumentaristen neu definiert; seine Bilder zeigen in aller Deutlichkeit die subjektive Haltung und die vom Filmemacher arrangierte These über einen bestimmten Ausschnitt der Wirklichkeit.

Filme, die auf zeitgeschichtlichen Ereignissen gründen, können das Geschichtsbewusstsein des Publikums beeinflussen, ja sogar prägen. Wenn die Geschichtsdarstellung als authentisch im Sinne von «wahrheitsgetreu» verheissen wird, ist besondere Vorsicht geboten. Beate Schlanstein schreibt in ihren Ausführungen über das Authentische: «Seitdem die zentrale These des Poststrukturalismus, «Alles ist Text!», auch die Geschichtswissenschaft erreicht und durchdrungen hat, ist auch hier davon auszugehen, dass es keinen Bericht geben kann, der ein Ereignis abbildet, wie es wirklich ist (bzw. war)».¹²

Der Film «Gambit» von Sabine Gisiger, der im Rahmen des Zürcher Dokumentarfilmforums ZDOK.08 diskutiert wurde, dokumentiert retrospektiv die Dioxinkatastrophe von Seveso aus dem Jahre 1976 und arbeitet das Ereignis anhand von Interviews mit dem damaligen technischen Direktor der Chemiefabrik auf. Der Filmautorin haben für die Darstellung gewisser Situationen, von denen in Statements des Protagonisten Jörg Sambeth die Rede ist, die entsprechenden Archivbilder gefehlt. Anstatt den Weg der historischen Rekonstruktion zu wählen, hat Gisiger neue atmosphärische Bilderwelten geschaffen, mit denen sie eine gelungene Illusion von Authentizität erzeugt. Das Publikum, konditioniert auf in sich stimmige, zeitlich aber nicht zu verortende Szenen, liest und entschlüsselt diese kompositorische Strategie intuitiv.

Authentizität entsteht im Kopf des Zuschauers

Ausgehend von einem konstruktivistischen Authentizitätsbegriff, ist der Film nicht mehr an die referenzielle Beziehung zwischen Filmbild und Realität gebunden, sondern an die selbstreferenzielle, also jene der eigenen filmischen Wirklichkeit. Diese Authentizitätsform des Dokumentarfilms, formuliert Kristina M.

Schulte-Eversum, «setzt den Herstellungsprozess als Teil der Realität in Szene und verhindert dadurch eine Illusionsentstehung im Kopfe des Zuschauers». ¹³ Als Beispiel hierfür können Porträtfilme genannt werden, in welchen Regisseurinnen und Regisseure ihre filmischen Konstruktionen offenlegen, indem sie selber oder auch Kameras oder Tonaufnahmegeräte im Bild sichtbar sind. Durch die wiederholte Anwendung dieser filmischen Strategie entstehen Erwartungen des Publikums in Bezug auf bestimmte Genre- und Gattungsmerkmale.

Die Selbstthematization, insbesondere durch die Offenbarung der für die Filmaufnahme benutzten Geräte, macht laut Manfred Hattendorf den Zuschauer zum «Augenzeugen» des filmischen Prozesses. ¹⁴ Dass das Publikum gerne in die Rolle des Zeugens einer filmischen Darstellung schlüpft, lässt sich etwa am Erfolg der Dokumentarfilme von Michael Moore ablesen. Seine Strategie, gemeinsam mit dem Publikum sozialkritische und gesellschaftspolitische Themen mit der Kamera zu untersuchen, wie er sie mit «Fahrenheit 9/11» (2004) oder «Bowling for Colombine» (2002) realisiert hat, kann vom Publikum durchaus als authentisch rezipiert werden. Moores Methode ist die der Selbstinszenierung: Er beobachtet nicht nur, sondern greift stark ins Geschehen ein und erzählt seine Geschichte äusserst effektiv, indem er sie dramaturgisch gestaltet und zuspitzt. Daniel D. Sponzel spricht in diesem Zusammenhang vom Verweis auf die Herstellung des filmischen Raums, der den Zuschauer in den Zustand der reflektierten Betrachtung versetzt. ¹⁵

Nicht nur sozialpolitische Dokumentarfilme, sondern auch Naturdokumentationen bedienen sich heute vermehrt einer Spielfilmdramaturgie. Wenn beispielsweise eine spannend aufbereitete Geschichte über Pinguine, den Mikrokosmos oder die Erde erzählt wird, lassen wir uns gleichzeitig informieren und unterhalten, ohne dass wir uns überlegen, ob die vorfilmische Wirklichkeit genau der filmischen Erzählung entspricht. Diese Filme können somit über eine ausgesprochen starke Authentizität verfügen.

Die Überprüfung von Authentizität

Zusammenfassend stellen wir fest, dass durch die filmische Reproduktion der Wirklichkeit eine mediale Realität entsteht, deren Authentizitätscharakter nur durch den Zuschauer bzw. die Zuschauerin überprüft werden kann. Die Konstruktion der Wirk-

lichkeit, die ein filmisches Werk darstellt, und die daraus entstehende Illusion, sind vom Publikum zu beglaubigen. Authentizität entsteht im Kopf des Zuschauers. Dieser greift bei der Rezeption auf ihm bekannte Kategorien (mediale Kenntnisse, kollektives und emotionales Gedächtnis u.a.) zurück. Die Glaubwürdigkeit wird durch verschiedene Referenzebenen begründet. Die selbstreferenziellen Beziehungen, die innerhalb des Mediums geschaffen werden, geben dem Zuschauer gewisse Anhaltspunkte zur Entschlüsselung. Die Medienkompetenz ermöglicht es dem Publikum, Strategien zu durchschauen und entsprechend zu deuten. Filmspezifische Formen und Konventionen verändern sich laufend; es entstehen hybride Formen, die das Rezeptionsrepertoire bereichern, aber auch herausfordern. Auch die Rezeptionsmuster sind daher einem ständigen Wandel unterworfen.

Eine kritische Analyse ist bei der Rezeption notwendig, um die Bilder sowie die anderen filmischen Ebenen zu deuten. Hingegen ist ein gewisser Zweifel angebracht, wenn heute Authentizitätsberater und Historikerinnen bei der Herstellung von Filmen mitwirken. Obwohl die Prüfung der Quellen und Fakten sowie der Berichte von Zeitzeugen teilweise adäquat eingesetzt wird, garantieren diese Expertisen den Effekt der beabsichtigten Authentizität nicht; diese liegt, wie wir gesehen haben, nicht im Sujet begründet. Nur die Zuschauerinnen und Zuschauer können letztlich die Authentizität der Bilder hinterfragen, bestätigen oder in Abrede stellen. Rainer Wirtz hält fest: «Über die Glaubwürdigkeit eines Films entscheidet das Publikum, nicht der Experte». ¹⁶ Das ist gut so.

- 1 Podiumsdiskussion über «Authentizität und Publikum» am Zürcher Dokumentarfilmforum ZDOK.08, 7.5.2008 an der Zürcher Hochschule der Künste, vgl. S. 91ff.
- 2 Brauer, Sabrina: Gerichtshows als Hybridgenre, in: Im Namen des Fernsehvolkes. Neue Formate für Orientierung und Bewertung, hrsg. von Katrin Döveling, Lothar Mikos, Jörg-Uwe Nieland, Konstanz 2007, S. 33–82.
- 3 Wolf, Fritz: Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung, in: Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien, hrsg. von Peter Zimmermann, Kay Hoffmann, Konstanz 2006, S. 125–137.
- 4 Schulte-Eversum, Kristina M.: Zwischen Realität und Fiktion. Dogma 95 als postmoderner Wirklichkeits-Remix, Konstanz 2007.

- 5 Siehe S. 99ff.
- 6 Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Zur Errettung der äusseren Wirklichkeit, 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1993.
- 7 Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975.
- 8 Kreimeier, Klaus: Fingierter Dokumentarfilm und Strategien des Authentischen, in: Trau-Schau-wem. Digitalisierung und dokumentarische Form, hrsg. von Kay Hoffmann, Konstanz 1997, S. 85–95.
- 9 Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – ethnographischer Film – Jean Rouch, Hildesheim 1988.
- 10 Appeldorn, Werner van: Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie – Gestaltung – Technik, München 2002, S. 88.
- 11 Lersch, Edgar: Zur Geschichte dokumentarischer Formen und ihrer ästhetischen Gestaltung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen, in: Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, hrsg. von Thomas Fischer, Rainer Wirtz, Konstanz 2008, S. 109–136.
- 12 Schlanstein, Beate: Echt wahr! Annäherungen an das Authentische, in: Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, hrsg. von Thomas Fischer, Rainer Wirtz, Konstanz 2008, S. 207.
- 13 Schulte-Eversum 2007, S. 46.
- 14 Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1999, S. 69.
- 15 Sponzel, Daniel D.: Epilog, in: Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film, hrsg. von Daniel D. Sponzel, Konstanz 2007, S. 177.
- 16 Wirtz, Rainer: Das Authentische und das Historische, in: Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, hrsg. von Thomas Fischer, Rainer Wirtz, Konstanz 2008, S. 195.

Die Alexis Victor Thalberg-Stiftung wurde von Kurt Thalberg von Scheikjevitch gegründet, dessen Familie Anfang des 20. Jahrhunderts aus Russland in die Schweiz einwanderte. Sie trägt den Namen nach dem früh verstorbenen Sohn des Gründers, Alex.

Die seit dem Jahr 2000 tätige Alexis Victor Thalberg-Stiftung fördert insbesondere Theateraktivitäten im Raum Zürich und das schweizerische Filmschaffen.

Der Thalberg-Preis für innovative Dokumentarfilme, die als Abschluss- oder Semesterarbeiten an der ZHdK entstanden sind, wird seit 2007 vergeben. Bisherige Gewinner waren Pascal Hofmann und Benny Jaberg für «Wintersong» und Caroline Sipos für «Das Fräulein Binder».

Der Jury gehören der Gründungsrektor der ZHdK, Hans-Peter Schwarz, der Filmproduzent Peter-Christian Fueter, Marille Hahne, Co-Leiterin des Master-Studiengangs Film der ZHdK, sowie der Filmregisseur und ZHdK-Dozent Franz Reichle an. Die Preissumme beträgt 20'000 Franken.

Die virtuos inszenierte Verdichtung des Augenblicks

Laudatio für die Preise der
Alexis Victor Thalberg-Stiftung

von Marille Hahne

Ich freue mich sehr, Sie zur Verleihung des Alexis Victor Thalberg-Preises begrüßen zu dürfen. Es ist das zweite Mal, dass dieser Preis für herausragende Dokumentarfilme an Studierende der Zürcher Hochschule der Künste vergeben wird. Für den Preis konnten Dokumentarfilme von beliebiger Länge eingereicht werden, die innerhalb einer Studien- bzw. Semesterarbeit an der ZHdK produziert und künstlerisch verantwortet wurden. Ihre Fertigstellung musste 2007/2008 erfolgt sein. Insgesamt wurden 18 Arbeiten eingereicht von Studierenden der Departemente Kunst und Medien (DKM) und Darstellende Künste und Film (DDK).

Die Jury war über die zahlenmässige Zunahme der Einreichungen und vor allem über deren hohe Qualität sehr erfreut. Sie will das honorieren, indem sie in Absprache mit der Alexis Victor Thalberg-Stiftung die Preisgelder erhöht, so dass vier Filme preisgekrönt werden können. Bei der Beurteilung der Arbeiten war für die Jury vor allem eine Fragestellung wichtig: Was macht einen Dokumentarfilm herausragend? Nachfolgend einige Überlegungen dazu.

Jeder Film ist eine Verabredung mit dem Publikum. Jeder Film definiert sein Verhältnis zwischen vorfilmischer Wirklichkeit und filmischer Darstellung auf seine ganz individuelle Art und Weise neu. Dabei ist Authentizität keine natürliche Gegebenheit, sondern ein filmisches Ereignis, das hergestellt, kriert, geschaffen werden muss. Authentizität im Film ist also ein konstruiertes Abbild und, Vilém Flusser folgend, im Dokumentarfilm tendenziell eine Darstellung, weniger eine Vorstellung von Realitäten.

Authentizität im Film – ein Kriterium bei der Beurteilung der Arbeiten durch die Jury – hat etwas mit Glaubwürdigkeit zu tun. Sie ist im besten Fall eine geniale Mischung aus Identität und augenblicklicher Echtheit.

Mit «Stimmigkeit, Präsenz und Gegenwärtigkeit» beschreibt beispielsweise der österreichische Regisseur und Filmproduzent Andreas Gruber Authentizität. Dabei geht es, wie er sagt, um die virtuos inszenierte Verdichtung eines Augenblicks oder bestimmter Momente, etwa des Geschehens während einer Unterrichtsstunde in einem Klassenzimmer oder des Moments zwischen dem Ein- und Ausatmen einer Zigarette auf einem Balkon in Griechenland. Solche Momente können scheinbar die Zeit aufheben, weil sie all das vereinen, was Wirklichkeit unmittelbar wirken lässt.

Ganze Bücher sind der Authentizität im Film gewidmet. Beispielsweise «Der schöne Schein des Wirklichen» des Münchner Dokumentarfilmers und Dozenten Daniel D. Sponzel (vgl. dazu auch den Beitrag von Sponzel und Sebening in diesem Band). Der Autor sieht im Augenblick ein enormes filmisches Potential und plädiert für die Achtsamkeit und Aufmerksamkeit gegenüber einem bestimmten räumlichen und zeitlichen Punkt. Es handelt sich um «Das Gefühl des Augenblicks», nach dem ein Buch von Thomas Schadt betitelt ist.¹ Schadt konzentriert sich auf Momente, die eine besonders dichte magische Atmosphäre herstellen und dadurch ihre dokumentarische Kraft entfalten.

Viele Arbeiten, die für den diesjährigen Dokumentarfilmpreis eingereicht wurden, kennen solche magischen Momente. Sei es beim Tätowieren, beim provokativen und vergeblichen Versuch, die Schweizer Armeewaffe abzugeben, oder beim Blick aus einem Fenster auf die Rolandstrasse, sei es, wenn eine belgische Kaffeeverkäuferin auf den frisch gelieferten Kaffeesäcken herumklettert oder eine Klezmerband sich zum Spielen bereit macht.

Authentische Momente entstehen jedoch nicht einfach durch das rechtzeitige Auslösen einer Kamera, quasi, indem man zur richtigen Zeit am richtigen Ort die richtige Handlung vornimmt. Es geht hier nicht nur um ein momentanes Glück, um einen «Volltreffer» während der Aufnahme. Authentizität bedeutet vielmehr ein zähes Ringen um eine bestimmte Haltung während der dokumentarischen Filmarbeit, bei der oft Ethik gegen Ästhetik und Respekt gegen Voreingenommenheit steht.

Viele eingereichte Arbeiten lassen diese Haltung hinter dem filmischen Zugang erkennen. Manche Studierende näherten sich dem Thema über ein filmisches Interview mit ihnen wichtigen Gesprächspartnern, beispielsweise zur Frage nach dem Glück oder bei der Suche nach einer lebenswerten Zukunft für die Bewohnerinnen und Bewohner eines Asylauffanglagers, oder zur Partnersuche via Internet. Vier von ihnen werden nun mit Preisen der Alexis Victor Thalberg-Stiftung geehrt.

Preisträgerinnen und Begründungen der Jury

1. Preis

Der erste Preis geht an Barbara Burger für «Wenn ich eine Blume wäre...» (Schweiz 2007, 52 Min).

«Wenn ich eine Blume wäre...» ist ein aktuelles und sensibles Filmporträt über Migrantenkinder in einer Berner Kleinklasse. Barbara Burger nimmt eine gelungene Doppelrolle als Regisseurin und Protagonistin ein. Sie ist die Lehrerin der fünf Schülerinnen und Schüler, deren Leben sie dokumentiert. Der Film besticht durch starke cineastische Ansätze und die natürliche Art und Weise, in der er offen und direkt eine berührende Nähe zu seinen Protagonisten entwickelt. «Wenn ich eine Blume wäre...» ist ein politischer Film über die grossartige Leistung von Migrantenkindern in ihrer Rolle als Vermittler zwischen zwei Welten, und er ist eine Aufforderung an die Gesellschaft, diese Kinder nicht ins Abseits zu stellen.

Der Preis ist mit 15'000 Franken dotiert.

2. Preis

Der zweite Preis geht an Sarah Horst für «Oifn Weg – Porträt über Cioma Schönhaus» (Schweiz 2007, 35 Min).

«Oifn Weg – Porträt über Cioma Schönhaus» ist ein gelungener Versuch, mit audiovisuellen Mitteln einen Protagonisten den Zuschauern näher zu bringen. Der Film arbeitet mit differenzierten Aussagen und thematisiert unterschiedliche Standpunkte zwischen der älteren und der jüngeren jüdischen Generation. Neben der ehrlichen Darstellung des über 80-jährigen Protagonisten Cioma Schönhaus als Geschichtenerzähler, ehemaliger Passfälscher und Überlebenskünstler in der Nazizeit, erörtert der

Film zusätzliche Facetten der Assimilation und Integration des Judentums.

Der Preis ist mit 10'000 Franken dotiert.

3. Preis

Der dritte Preis geht ex aequo an Alkmini Boura für «Frieda» (Schweiz 2007, 12 Min) und an Ivana Lalovic für «Jusqu'au dernier grain de café» (Schweiz 2007, 16 Min).

«Frieda» ist ein sehr authentischer Film, der durch die angeblich zufällige Anordnung der Motive an unglaublicher Stärke gewinnt, ohne zu dramatisieren. Er besticht durch Witz, seine unkonventionelle Montage und durch die Nähe zur porträtierten Figur.

«Jusqu'au dernier grain de café» geht sorgfältig und liebevoll mit der Protagonistin um und verdichtet ihr Leben gleichzeitig auf sehr gelungene visuelle Art und Weise. Trotz seiner Kürze gelingt es dem Film, eine grosse Bandbreite an Emotionen und Ereignissen zu vermitteln. Die Rollen des Filmteams und der Protagonisten kehren sich dabei um, so dass sie selbst zur Mitgestaltenden wird.

Der Preis ist mit je 2500 Franken dotiert.

Die vier prämierten Filme befinden sich auf der DVD, die dieser Publikation im hinteren Umschlag beiliegt.

- 1 Schadt, Thomas: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms, Bergisch Gladbach 2002 (vergriffen); Sponzel, Daniel D. (Hg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film, Konstanz 2007.

Wenn, dann ein Kaktus!

Zum Film «Wenn ich eine Blume wäre...»
von Barbara Burger

von Christoph Egger

Was heisst Authentizität? Was könnte es hier bedeuten? Wir sehen Mitglieder einer Schulklasse, zumeist Mädchen, ganz wenige Buben. Auf den ersten Blick scheinen die Altersunterschiede recht erheblich zu sein. Schnell wird ersichtlich, dass sie, obwohl sie berndeutsch sprechen, alle Ausländer sind. Wir sehen eine Lehrerin, immer dieselbe, die möglicherweise verschiedene Fächer unterrichtet; obwohl der grösste Teil des gut fünfzigminütigen Dokumentarfilms die Schule im Berner Lorraine-Quartier und dort das Klassenzimmer zum Schauplatz hat, werden Unterrichtsinhalte, Stoffe aber kaum deutlich. Von Anfang an deutlich wird hingegen, dass es hier um die Jugendlichen gehen soll, besonders fünf von ihnen, alle, wie sie erzählen werden, etwa zwölf, dreizehn Jahre alt. Zu Beginn tragen sie, zum Teil stockend, auf hochdeutsch Passagen aus einem Aufsatz vor, der ihnen die Aufgabe gestellt hatte, sich vorzustellen, was wäre, wenn: Wenn ich eine Blume wäre..., wenn ich eine Farbe wäre..., wenn ich eine Maschine wäre...

Diese Imaginationen, die, ohne dass die Jugendlichen es wohl wirklich realisieren, sehr viel über ihr Denken und Fühlen, ja ihren Ort im Leben verraten, werden in Zwischenschnitten als eine Art Leitmotiv den Film strukturieren. Ergänzt werden sie durch «Gespräche», bei denen der Einzelne nicht vorlesend vor der Klasse steht, sondern allein in einem Raum die Fragen einer weiblichen Stimme im Off – der Lehrerin – zu seiner Situation, seinen Wünschen und Lebensplänen beantwortet. Dass und wie die Zeit vergeht, ersehen wir aus den Jahreszeiten: das Zeichnen im Sommer auf dem Pausenplatz, der Schneematsch, der im Winter darauf liegt. Was wir nicht erfahren ist, ob es zweimal derselbe Winter ist oder

schon der nächste, den wir bei anderer Gelegenheit sehen. Auch hier bleibt der Film, möglicherweise mit Absicht, unbestimmt.

Wir wissen es als Betrachter zwar nicht, aber wir können es erschliessen, wenn wir das Gesehene reflektieren: Die Lehrerin ist zugleich die Filmemacherin. Wie anders wäre es zu erklären, dass einige, wenn sie vor der Klasse und der Kamera stehen und am Schluss des Gelesenen aufblicken, mit dem Anflug eines Lächelns, jenem rührenden, leicht scheuen Blick, der Bestätigung der Leistung erwartet – dass sie dies in die Kamera hinein tun und nicht etwa «nach vorn», zum Lehrerpult hin. Nun steht zwar nicht Barbara Burger hinter der Kamera, sondern Ulrich Grossenbacher, zudem ist der Tonmann Balthasar Jucker anwesend. In einem schönen Einfall und einer visuell ergiebigen «kognitiven» Übung fordert die Lehrerin die Schüler auf, sich selbst, aber auch ihre Umgebung über grosse Handspiegel wahrzunehmen. So spiegelt die Kamera, worauf ihr Blick sich direkt mit dem unsrigen berührt, das Mikrophon, das eigene Gesicht.

Es kann auch in einer Unterrichtssituation geschehen, dass eine Schülerin kurz in die Kamera blickt. Im Grossen und Ganzen aber wird der Crew keine Beachtung geschenkt, zumal nicht in emotional aufgeladenen Momenten. Mag die Anwesenheit der Kamera zwar eine gewisse verstärkende Rolle spielen, wenn sich ein grosser, sichtlich pubertierender Bursche aus dem Kosovo produziert, indem er die Mädchen ärgert, so nimmt er nicht die geringste Notiz von ihr, obwohl sie dicht an seiner Seite ist, wenn er die Lehrerin anbrüllt, sie massiv beschimpft und ihr in perfekter «Balkan-Macho-Manier» zu schweigen bedeutet.

Überzeugend ist, dass und wie die Regisseurin eine derartige Szene stehen lässt, indem sie sie weder zuspitzt noch entschärft. Denn wenn derselbe Renad unter vier Augen (sowie denjenigen der Kamera) auch noch ganz andere Aspekte seines Wesens offenbart, die erahnen lassen, dass ihm der immense Spagat zwischen den Kulturen mindestens teilweise bewusst ist, so gestaltet sich dennoch die Prognose nicht eben optimistisch, die man ihm stellen möchte. Ähnlich, wenn auch aus andern Gründen, bei dem um einen Kopf kleineren, geradezu kindlich wirkenden und erstaunlicherweise nur geringfügig jüngeren Gefährten Haris. Dies sei einfach eine Klasse, in der man nicht so schnell arbeite wie etwa in der Sekundarschule, sagt dieser, und windet sich dabei.

In der Tat muten Übungen wie das gemeinsame laute Able-

sen von der Wandtafel ebenso wie zuvor das optisch beziehungsreiche Spiel der Spiegel für diese Altersstufe sehr elementar an. Wenn er eine Blume wäre, sagt Haris, dann ein Kaktus – wegen der Stacheln. Dazu passt, dass er der Lehrerin unerwartet ins Ohr schreit. Dass er auch subtiler operieren kann, hat er gleich zu Beginn demonstriert, als er seine utopisch-hypothetische Selbstdarstellung wirkungsvoll mit einem dezenten kleinen Rülpsler beschliesst, was bei der hübschen Jana möglicherweise beabsichtigte Heiterkeit zur Folge hat.

Auch die Mädchen können momentweise noch ganz kindlich anmuten und im nächsten Augenblick zehn, zwanzig Jahre älter erscheinen. So ist unübersehbar, dass sie dem Ernst des Lebens sehr viel bewusster begegnen. Während die Burschen offensichtlich nur zugelassen haben, dass die Kamera sie auf einem Gang durch die Altstadt – in ein Spielwarengeschäft – und zum Coiffeur begleitet, sehen wir Jana aus Montenegro und Joana aus Portugal, wie sie ihrer Mutter beziehungsweise ihrem Vater beim Putzen von Geschäftsräumen helfen. Die dritte, die vife, klug und überlegt sprechende Shentuya aus Sri Lanka sehen wir einmal in einem Tempel bei einer religiösen Feier, dann mit andern Kindern beim Unterricht in ihrer Muttersprache; bezeichnend scheint, wie die schon etwas ältere Lehrerin dort fraglos eine Respektsperson ist. Undenkbar, dass sie vorn einfach auf dem Lehrerpult sässe wie Barbara Burger.

Gegen Ende zeigt der Film Aufnahmen eines Schulausflugs an die Aare, den die Jugendlichen sichtlich geniessen. Wenn sie nach dem Würstebrot unter viel Gelächter und Geschrei am steilen Hang über dem Flussufer herumkraxeln, auf der rutschigen Unterlage Halt suchen, sich aneinander halten und gegenseitig hochziehen, dann geraten die Bilder unvermerkt und ganz ohne Bedeutungsschwere zu Sinnbildern ihrer Situation in einem Umfeld, das ihnen derzeit noch Unterstützung bietet und die Risiken doch keineswegs verhehlt.

Was also könnte Authentizität hier bedeuten? Die Lehrperson bleibt im Hintergrund beziehungsweise im Off. Im Unterschied zu Filmen wie Henry Brandts zart nostalgisch angehauchter Evokation helvetisch-pädagogischen Selbstverständnisses, «Quand nous étions petits enfants» (1961), Alexander J. Seilers mit Peter Bichsel realisiertem «Unser Lehrer» (1971) oder der Kollektiv-Arbeit «Aufpassen macht Schule» (1978), die alle die zentrale Funk-

tion des Lehrers betonten, hat «Wenn ich eine Blume wäre...» nur mittelbar mit der Schule und schulspezifischen Fragen zu tun. Obwohl im schulischen Umfeld angesiedelt, geht es hier nicht – oder jedenfalls nicht theoretisch – um das Modell Schule wie seinerzeit beim «aufklärerisch» motivierten Neuen Schweizer Film. Authentizität, also Wahrheit des Ausdrucks und Genauigkeit in der Situationsanalyse, strebt der Film im Porträt der Jugendlichen an. So wird man ihn eher in der Nähe eines Spielfilms wie «Klassengeflüster» (1982) von Nino Jacusso und Franz Rickenbach sehen. Indem ihr Schulfilm, durchaus auch in der Bedeutung von «Lehrfilm», zugleich eine Schülerarbeit ist, nämlich eine Diplomarbeit an der Zürcher Hochschule der Künste, hat Barbara Burger ohnehin ein neues Genre begründet.

Die Autorinnen und Autoren

Christoph Egger ist Mitglied der Feuilletonredaktion der *Neuen Zürcher Zeitung* und dort seit 1984 verantwortlich für die Belange des Films. Während zwölf Jahren war er Mitglied der Expertenkommission des Bundes für filmische Qualitätsprämien. Während zehn Jahren hat er für den Jahresband des amerikanischen Branchenblatts *Variety* jeweils das Schweizer Filmschaffen rekapituliert.

Lucie Bader Egloff ist Professorin und Co-Leiterin des Master-Studiengangs Film an der ZHdK. Ihre Spezialgebiete sind die Filmproduktion und die Filmwirtschaft. Sie hat Studien und Aufsätze zur staatlichen Filmförderung, zum Filmmarketing in kleinen europäischen Ländern sowie zu Projektmanagement im transkulturellen Kontext geschrieben. Sie ist Mitglied der Eidgenössischen Filmkommission und hat verschiedene Jurytätigkeiten ausgeführt.

Marille Hahne ist Professorin und Co-Leiterin des Master-Studiengangs Film an der ZHdK. Lehre und Forschung zur Theorie und Praxis der Filmgestaltung, der Stoff- und Projektentwicklung und zum Digitalen Kino. Studium zum Dipl.-Ing. (FH) in Feinwerktechnik in Deutschland und zum MFA in Film in den USA. Diverse Festivalteilnahmen mit Kurz- und Dokumentarfilmen. Koproduktionen bei Medieninstallationen (u.a. ZKM, Karlsruhe). Zurzeit tätig als Dokumentaristin im Forschungsprojekt Artists In Labs.

Christian Iseli ist freischaffender Filmemacher und Dozent der Fachrichtung Film der ZHdK. Seit dem Studium der Geschichte, Germanistik und Anglistik in Bern macht er Dokumentarfilme und arbeitet in den Bereichen Schnitt und Kamera bei Spiel- und

Dokumentarfilmen. Filme (Auswahl): «Der Stand der Bauern» (1994; Regie und Buch), «Grauholz oder Über die Verteidigung der Heimat» (1991; Regie und Buch), «Liebe Lügen» (1995; Kamera), «Hunkeler macht Sachen» (2008; Schnitt).

Franz Reichle ist Filmemacher und Dozent im Departement «Kunst und Medien» der ZHdK. Er hat operative Medienpraxis, Dokumentarfilm und Experimentalfilm an der Hochschule für bildende Künste Hamburg studiert und lebte sieben Jahre in Ostsibirien. Schwerpunkte als Dozent an der ZHdK sind Grundphänomene des bewegten Bildes und Subjektivität in der Filmsprache. Filme (Auswahl): «Monte Grande: What Is Life?» (2004), «Das Wissen vom Heilen» (1996), «Lynx» (1990).

Jan Sebening ist Regie-Absolvent der Nederlandse Film en Televisie Academie (NFTA) in Amsterdam. Nach Filmen für das Niederländische Fernsehen, ZDF und Amnesty International arbeitet er seit 2004 als künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter an der HFF München. Lehrtätigkeit u.a. zur Dramaturgie im Dokumentarfilm. Zusammen mit Daniel D. Sponzel hat er mehrere Dokumentarfilme realisiert, so «be to be» (2003) und «Der letzte Dokumentarfilm» (2000).

Daniel D. Sponzel ist künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Abteilung Dokumentarfilm und Fernsehpublizistik an der HFF München und freier Dozent an diversen Hochschulen. Studium der Fotografie an der Hochschule für HFBK Hamburg und Filmstudium an der HFF München. Zahlreiche Dokumentarfilme als Autor, Regisseur und Kameramann. Verschiedene Veröffentlichungen zur Theorie und Praxis des Dokumentarfilms. Filme (Auswahl): «Der letzte Dokumentarfilm» (2000; Co-Regie mit Jan Sebening; Buch, Kamera), «Bernd Eichinger – wenn das Leben zum Kino wird» (2000; Kamera).

Textnachweise

Die Texte dieses Bandes sind Originalbeiträge. Lucie Bader Egloff, Christian Iseli, Franz Reichle, Jan Sebening und Daniel D. Sponsel sei an dieser Stelle ganz herzlich gedankt. Einleitungen: Nicole Hess.

© 2009 für diese Ausgabe: Zürcher Hochschule der Künste

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, Mikroverfilmung oder Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien nur mit schriftlicher Genehmigung des Institute for the Performing Arts and Film.

Bildnachweise

Leporellos: Filmstills, © beim jeweiligen Verleih; S. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18: © Franz Reichle; S. 21, 23, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 39, 40, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60: Filmstills, © bei den Autorinnen und Autoren; S. 62, 82: © Heinz Stucki, Winterthur

DVD

Die beigelegte DVD enthält die prämierten Filme des Alexis Victor Thalberg-Preises 2008. Mit freundlicher Genehmigung der Fachrichtung Film, ZHdK.

Dank

Das ipf bedankt sich bei der Druckerei OK Haller AG, Zürich, für die freundliche Unterstützung dieser Publikation.

Herausgeber

Lucie Bader Egloff, Anton Rey, Stefan Schöbi

ipf – Institute for the Performing Arts and Film

Departement Darstellende Künste und Film, ZHdK

Redaktion: Nicole Hess

Transkription der Film- und Podiumsgespräche: Alexandra Zwicky

Gestaltung: Moritz Wolf, Studio Publikation, Produktionszentrum ZHdK

Bildbearbeitung: Anne-Lea Werlen, Studio Publikation, Produktionszentrum ZHdK

DVD-Authoring: Mathias Truniger, Studio Innovation, Produktionszentrum ZHdK

Druck und Bindung: OK Haller Druck AG, Zürich

Papier: Normaset Puro, naturweiss, matt, 120g/m² (Inhalt)

Cyclus, Offset, weiss, matt, 300g/m² (Umschlag)

Schriftfamilien: Utopia, Trade Gothic

1. Auflage April 2009

ISBN 978-3-906437-29-3



Gessnerallee 11, 8001 Zürich

<http://ipf.zhdk.ch> www.subtexte.ch

Kontakt info.ipf@zhdk.ch



hdk

subTexte 02

Strat

Der Sprachkörper produziert eine Körperlichkeit, die wiederum eine bestimmte Form erzeugt, wodurch das Authentische durch die Hintertür wieder eindringen kann.

Ich musste ganz schnell entscheiden: Drehe ich jetzt, oder drehe ich nicht? Der Impuls war: Wir drehen. Und was wir damit machen, sehen wir dann.

Die Konstruktion der Wirklichkeit, die ein filmisches Werk darstellt, und die daraus entstehende Illusion sind vom Publikum zu beglaubigen. Authentizität entsteht im Kopf des Zuschauers.

Ausgehend von zwei aktuellen Dokumentarfilmen, «Der Kick» (Andres Veiel) und «Zur falschen Zeit am falschen Ort» (Tamara Milosevic), die sich mit unterschiedlichen Verfahren demselben Mordfall widmen, rückt [subTexte 02](#) die Frage des Wahrheitsgehaltes von nicht-fiktionalen Bildern in den Mittelpunkt. Können wir den technisch aufbereiteten Bilderwelten noch trauen? – In Gesprächen und Essays erörtern Filmschaffende, Theoretikerinnen und Theoretiker die gedanklichen und gestalterischen Prozesse, die zur individuellen Darstellung der vorgefundenen Wirklichkeit führen.