



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Filmschnitt im Dokumentarfilm

Die Arbeit des Editors als Vermittler zwischen Regie
und Rezipient

verfasst von

Maria Pamina Pongratz

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.- Prof. Dr. Christian Schulte

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer, Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte, für die wertvollen Anregungen und Hilfestellungen bedanken, die er mir während der Entstehung dieser Arbeit gegeben hat.

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern, die mir die Möglichkeit boten, das Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft zu ergreifen.

Bei meiner Mutter bedanke ich mich besonders für den starken Rückhalt bei der Wahl meines Studiums und die liebevolle Unterstützung in jeder Phase. Bei meinem Vater möchte ich mich für seinen Enthusiasmus dem Theater gegenüber und für seine anregenden und herausfordernden Diskussionen, wie auch seinem unermüdlichen Beistand danken.

Besonders möchte ich mich bei meiner Tante und meinem Onkel bedanken, die mich vom ersten Tag an bestärkt haben meinen Traum zu verwirklichen. Mein Onkel Viktor förderte immer meine Interessen und weckte meine Liebe zum Filmschnitt. Liebe Sissy, lieber Viktor, vielen Dank für eure großzügige Unterstützung!

Herzlich bedanken möchte ich mich bei meinem Freund Samuel, für seine Geduld und seine stets ermutigenden Worte. Ohne deinen Rückhalt und deine moralische Unterstützung hätte ich das nicht geschafft.

Auch möchte ich mich bei meinen Freunden bedanken, die mich stets motiviert haben, das Studium zu beenden und mich in der schriftlichen Phase mit ihren Überraschungen bei Laune gehalten haben.

Inhaltsverzeichnis

INHALTSVERZEICHNIS	IV
I. EINLEITUNG	1
II. DIE FRÜHZEIT DES FILMS	4
2.1 Vues / Ansichten	4
2.2 Warum Montage?	5
2.3 Erste Formen von Montage – Multiple-scene Films	6
2.4 Die Ästhetik des frühen Dokumentarfilms – Einteilung nach Gunning	8
2.4.1 Aktualitätenfilme	8
2.4.2 Attraktionsfilme	9
III. GRUNDPRINZIPIEN DER MONTAGE	10
3.1 Frühe Formen von Montage	10
3.2 Montagetheorien der 1920er Jahre	11
3.2.1 Entdeckung des Raum-Zeit Gefühls	11
3.2.2 Alternierende Montage (Parallelmontage)	12
3.2.3 Analytische Montage (detaillierte Montage)	13
3.3 Entwicklung von Kontinuität im Stummfilm	14
3.3.1 Die 180-Grad-Regel	15
3.3.2 Schuss / Gegenschuss (shot / reverse-shot / SRS)	16
IV. FRÜHE DOKUMENTARFILME	17
4.1 Reisedokumentation – Die Urform des Dokumentarfilms	17
4.1.1 Robert Flaherty	17
4.1.2 Nanook of the North (1922)	18
4.1.3 Die Methodik von Robert Flaherty	19
4.1.4 Montagetechnik von Flaherty	19
4.2 Documentary – Die britische Dokumentarfilmbewegung	20
4.2.1 John Grierson	20
4.2.2 Drifters (1929)	22
4.3 Querschnittsfilm / Großstadtfilm / Sinfoniefilm (Ruttman, Vertov)	23
4.3.1 Berlin. Sinfonie einer Großstadt (1927)	25
4.3.2 Ruttmanns Montagetechnik	26
4.4 Dziga Vertov	27
4.4.1 Kinoprawda	27
4.4.2 Der Mann mit der Kamera (Man with a Movie Camera, 1929)	28
4.4.3 Dziga Vertovs Montagetechnik in <i>Der Mann mit der Kamera</i>	30
V. MONTAGETHEORIEN VON KULESHOW, PUDOVKIN UND EISENSTEIN	32
5.1 Einleitung	32
5.2 Montage als Mittel zur Verfremdung	32
5.3 Kuleshow und Pudovkin – Der Kuleshow-Effekt	33
5.3.1 Additive Montage	34
5.3.2 Konstruktive Montage	34
5.4 Sergej M. Eisenstein – Intellektuelle Montage	35
5.5 Zusammenfassende Bemerkungen zur Montage im Stummfilm	35
VI. TONFILM	37
6.1 Internationale Montagemuster (ab 30er Jahre)	37
6.1.1 Umstellung auf den Tonfilm	37
6.1.2 Die Entwicklung des Tonfilms in den USA	39

6.2 Entwicklung der Montage im Tonfilm	40
6.2.1 Optische Dynamik	40
6.2.2 Reintegration der Montage im Tonfilm	41
6.2.3 Das Coverage System	41
6.2.4 Die 180 Grad-Regel	42
6.3 Kontinuitätsprinzip und unsichtbarer Schnitt	42
6.3.1 Die 30 Grad Regel	44
6.3.2 Der unsichtbare Schnitt	44
6.4 Ton im Dokumentarfilm	45
6.4.1 Ton als kommentierendes Geräusch	45
6.4.2 Die Problematik der Tonmontage im Dokumentarfilm	46
VII. PROPAGANDAFILM UND WOCHENSCHAU	49
7.1 Einleitung	49
7.2 Propagandafilm als Urform des Dokumentarfilms	49
7.2.1 Die Wochenschau als Propagandamittel	50
7.2.2 Dramatisierung und Manipulation der Fakten	50
7.3 Propagandafilm bis zum 2. Weltkrieg	51
7.4 Der Schnitt als Mittel zur Manipulation	53
7.5 Propagandafilm in England und den USA	53
VIII. DER DOKUMENTARFILM NACH DEM 2. WELTKRIEG	55
8.1 Einleitung	55
8.2 Dokumentarfilm bis zu den 60er Jahren	55
IX. DIRECT CINEMA / CINEMA VERITE	57
9.1 Einleitung	57
9.2 Direct cinema	58
9.3 Cinéma vérité	60
9.4 Jean Rouch	62
X. DER ZEITGENÖSSISCHE DOKUMENTARFILM	64
10.1 Klaus Wildenhahn – Alltagsbeobachtung	64
10.2 Frederic Wiseman	66
10.3 Diskussion über die Rolle des Dokumentarfilms in Deutschland	67
10.4 Moderne Praxis der Montage im Dokumentarfilm	68
XI. MERKMALE GUTER MONTAGEPRAXIS	71
11.1. Dokumentarfilm / Dokumentation / Reportage / Feature	71
11.2 Authentizität und Wahrheit im Dokumentarfilm	72
11.3 Dramaturgie (Das Handwerk des Cutters im Dokumentarfilm)	72
11.4 Strategien zur Herstellung eines authentischen Dokumentarfilms	74
11.5 Der Cutter als Vermittler zwischen Regie und Rezipient	75
XII. ZUSAMMENFASSUNG	78
A. BIBLIOGRAPHIE	A
B. ABSTRACT	G

**Der Cutter ist der erste objektive und repräsentative
Zuschauer, dessen Anschauung nicht an die Ereignisse,
Stimmungen und Vorgänge bei den Dreharbeiten
gebunden ist. (Hans Beller)¹**

¹ Beller, Hans: Handbuch der Filmmontage. 5. Auflage. München: TR-Verlagsunion. 2005. Seite 78.

I. Einleitung

Der Dokumentarfilm findet seinen Gegenstand in den Bildern der realen Welt. Im Gegensatz zum Spielfilm, wo ein Drehbuch (plot) und eine Geschichte (fiktion), im Vordergrund stehen, entsteht im Dokumentarfilm erst während der Montage der Bilder eine zusammenhängende Geschichte, die der Editor (Cutter, Schnittmeister) gemeinsam mit dem Autor des Films finden muss. Die Rolle des Cutters ist also für das Gelingen eines Dokumentarfilms von zentraler Bedeutung. Er verantwortet, wie das vorhandene Material gesichtet und komprimiert werden muss, um eine interessante Geschichte daraus zu schaffen.

Weil der Cutter nicht nur der Erste ist, der das Rohmaterial beurteilt, und als solcher die Rolle des Publikums übernimmt, wird die Dramaturgie des Films oft erst im Schneiderraum endgültig festgelegt. Seine Funktion unterscheidet sich daher wesentlich von der eines Cutters beim Spielfilm, der ein vorgegebenes Drehbuch abarbeitet.

Im Dokumentarfilm geht es also um non-fiktionale Wirklichkeit und um das real stattfindende Leben. Die Bildersprache, welche über das Leben berichtet, ist im Gegensatz zur literarischen Sprache vieldeutiger und weniger abstrakt. Der Zuschauer wird nicht nur geistig, sondern auch emotionell durch Bilder stärker angesprochen.

Der künstlerische Aspekt eines Spielfilmes kann aber auch im Dokumentarfilm vorhanden sein, wenn es gelingt, dieses Medium so zu benutzen, dass der Rezipient seine Probleme im Film wiedererkennt. Im heutigen Dokumentarfilm sind es die Probleme der ganzen Welt, mit denen wir uns auseinandersetzen sollten. Er sollte uns im Sinne der Aufklärung Einsichten vermitteln, um Lösungen zu finden.

John Grierson, der den Begriff „documentary“ prägte, definierte den Dokumentarfilm als „the creative treatment of actuality“², womit er schon darauf hinweist, dass es nicht genügt, einen Film zu drehen und dieses Dokument vorzuführen. Er will eine Wahrheit sichtbar machen, und nicht nur den äußeren Anschein zeigen.

Wie schon Platon mit seinem Höhlengleichnis anschaulich machen wollte, dass hinter dem Schattenbild in der Höhle (Kinosaal), welches wir sehen, in der realen Welt eine Wahrheit existiert, die wir nicht direkt erkennen können, muss auch der Dokumentarfilmer bemüht bleiben, nicht nur an der Oberfläche seiner Bilder hängen zu bleiben. Er sucht die Wahrheit hinter den Bildern.

Der Dokumentarfilmer vertraut den empirischen Fakten mehr als einer phantasievollen Geschichte, eine Wahrheit über die Welt zeigen zu können. Die Phantasie und das

² Bitomsky, Hartmut: Die dokumentarische Welt. In: Bitomsky, Hartmut / Schaarschmidt, Ilka (Hg.): Kinowahrheit. Berlin: Vorwerk 8. 2003. Seite 205.

rationale Urteil des Zuschauers sind dennoch gefordert, wenn er in seinem Kopf diese Wahrheit wirklich finden will. Das Interesse des Publikums muss aber wachgehalten werden, um mögliche Erkenntnisse überhaupt nachvollziehen zu können. An dieser Stelle treffen emotionelle Triebkräfte, kulturelle Gewohnheiten, Bildung und nicht zuletzt die Kenntnisse der Filmsprache aller an der Kommunikation Interessierten in vielfältiger Weise aufeinander.

Gute Dokumentarfilmer kennen diese Probleme und nützen durch die Montage eine bestimmte Dramaturgie aus, die sie dem geschnittenen Film mitgeben, um die Spannung und Neugier aufrecht zu halten. Das Thema des Dokumentarfilms, welches immer auf Interesse stößt, ist das menschliche Verhalten, so überraschend es im Einzelfall immer sein mag. Hier ist Authentizität gefragt, die der Cutter und Regisseur unbedingt vermitteln müssen. Die Möglichkeiten zur Manipulation durch den Schnitt, ein gefälschtes Bild von der Wirklichkeit zu zeigen, sind heutzutage im allgemeinen Bewusstsein. Ein kritischer Zuschauer versucht daher, die Legitimität der gezeigten Bilder überprüfen zu können, wozu ihm der Regisseur mittels „Authentizitätsstrategien“ Hilfen anbieten muss.

Ein Dokumentarfilm kann sehr leicht in manipulative Propaganda umschlagen, daher wird es immer notwendig sein, in einem Dokumentarfilm die Argumente nicht nur von einer Sicht zu zeigen. Die Wahrheit ist auf jeden Fall nicht immer einfach zu finden.

Die Diplomarbeit ist so aufgebaut, dass nach einer Einführung in die historische Entwicklung der Montage im frühen Film die Prinzipien der Montage erklärt werden, wie sie sich bis zur Zeit des Stummfilms allgemein entwickelt haben. Am Beispiel früher Dokumentarfilme von Robert Flaherty und britischen, deutschen und russischen Filmen dieser Zeit werden diese Prinzipien erläutert.

Die Montagetheorien der russischen Schule werden im nächsten Kapitel erklärt. Anschließend folgt ein Kapitel über die Montage im frühen Tonfilm. Für den Dokumentarfilm vor dem Ende des zweiten Weltkrieges wird die Rolle der Manipulation im Propagandafilm besprochen und die Problematik des inszenierten Dokumentarfilms diskutiert.

Ein zentrales Kapitel über die Reaktionen der Dokumentarfilmer in den sechziger Jahren auf die vergangene Zeit der Propagandafilme bespricht die neuen Möglichkeiten des direct cinema und des cinéma vérité. Für den Dokumentarfilm mit Synchronton ergeben sich dadurch neue Probleme, die von verschiedenen Autoren mit unterschiedlichen Vorstellungen, wie man vorgehen soll, gelöst wurden.

Auch auf die einzelnen Auffassungen, welche Formen von Montage bei einem zeitgenössischen Dokumentarfilm erwünscht, erlaubt oder abzulehnen sind, wird am Beispiel repräsentativer Autoren und deren Philosophie eingegangen.

Das letzte Kapitel fasst die Merkmale guter Montagepraxis und die Rolle des Editors als Vermittler zwischen Regie und Rezipient zusammen und stellt die Probleme dar, mit denen sich ein Dokumentarfilmer heute auseinandersetzen muss.

Ein kurzer Ausblick auf die gegenwärtige Dokumentarfilmszene und ihre Arbeitsbedingungen beschließt die Arbeit.

„Die Geschichte des Stummfilms ist die Geschichte des Bemühens, die visuellen Möglichkeiten des Films durch immer kompliziertere Montagen zu erweitern.“³

II. Die Frühzeit des Films

2.1 Vues / Ansichten

David Bordwell schreibt in seiner Filmgeschichte, dass die Geschichte des filmischen Stils der Stummfilmzeit als Geschichte der Montagetechnik beschrieben werden kann. Dieser Entwicklungsschritt wird als der entscheidende Durchbruch angesehen.⁴

In den Anfangszeiten entwickelte sich der Spielfilm schneller als der non-fiktionale Film, deshalb wird die Montage vorerst anhand des Spielfilms erörtert, obwohl die Entwicklung der Montagetheorien zu Beginn grenzüberschreitend war.

Um die Jahrhundertwende des 20. Jahrhunderts wurde die Projektionskunst immer populärer und nach der Erfindung der Fotografie kam als nächster Schritt Bewegung in die Bilder. Mit dem „elektrischen Schnellseher“ von Ottomar Anschütz (1870) sah man zum ersten Mal Bilder in einem kontinuierlichen Bewegungsablauf. Auch wenn diese „lebenden Photographien“⁵ nur eine Laufzeit von eineinhalb Sekunden hatten, so zeigten sie zum Beispiel Bewegungsstudien von Reitern, Turnern und Kartenspielern. Mit dem Kinetoscope von Edison, einem Guckkasten, konnten 1893 erste laufende Bilder präsentiert werden. Diese ersten Filme sind ungeschnittene „single shots“, die Ereignisse mit Anfang, Mitte und Ende abbilden. Ihre Filmstreifen wurden nur am Anfang und Ende beschnitten um sie zu Endlosschleifen zusammenkleben zu können. Solche Einstellungen wurden 1895 von den Gebrüdern Sklandanowsky (Bioscop) in Berlin und den Gebrüdern Lumière (Cinematograph) in Paris zum ersten Mal auf eine Leinwand projiziert vorgeführt.

Mit dem Cinematographen der Brüder Lumière (1895) wurde der Grundstein für bewegte Bilder gelegt. Es gab erstmalig ein mobiles Gerät, das Aufnahme, Kopierung und Wiedergabe von lebendigen Bildern in einem ermöglichte. Die Filme der Lumières handelten vor allem von gewöhnlichen Ereignissen, wie *Le repas bébé* (*Babys Frühstück*) (1895) oder *Barque sortant du port* (1895)⁶. Diese lebendigen Bilder, von den Lumières

³ Reisz, Karel / Millar, Gavin: Geschichte und Technik der Filmmontage. München: Filmlandpresse. 1988. Seite 35.

⁴ Bordwell, David: Visual style in cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. 2003. Seite 21.

⁵ Dieser Ausdruck wurde erstmals 1890 verwendet.
Vgl. Jung, Uli / Loiperdinger, Martin (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Kaiserreich 1895-1850. Band 1. Stuttgart: Reclam. 2005. Seite 39.

⁶ Vgl. Reisz / Millar: a.a.O., Seite 13.

auch „Vues“ oder „Ansichten“ genannt, sind die ersten nicht-fiktionalen Filme, da sie alltägliche Dinge aufzeichneten. Allerdings verwendeten die Lumières auch schon das Mittel der Inszenierung. Am Beispiel des Films *L'arroseur arrosé* kann man erkennen, dass die Szene im Detail vorbereitet wurde, um die Komik des Ereignisses einfangen zu können.

2.2 Warum Montage?

Da die Kamera die Bilder nur statisch einfing, mussten diese kurzen (ca. 1 Minute) Szenen in ihrem Aufbau zeitlich organisiert werden. Diese Filme haben noch eine Ähnlichkeit mit dem Theater – Guckkasten, da in beiden Medien Bewegung in einem Raum organisiert werden musste. Der charakteristische Aufbau dieser Filme beginnt meist mit einem leeren Bild(raum), der sich durch die Handlung immer mehr füllt, wodurch sich eine Spannung aufbaut.⁷

Die einfachste Methode, dies umzusetzen, war „Bewegung aus dem Hintergrund in den Vordergrund kommen zu lassen“⁸ (**Tiefeninszenierung**), wie in *L'arrivée d'un train* (1895) gut zu sehen ist. Auch bei dokumentarischen Einstellungen wurde diese Gestaltungsmethode, weil sie so leicht anzuwenden war, immer wieder eingesetzt. David Bordwell schreibt dazu: „Diese Bewegung nach vorn ist im frühen Kino eine der gebräuchlichsten Techniken, um Zeit und Raum im Filmbild visuell zu strukturieren, ..., und wird noch heute angewendet.“⁹

Im Lauf der Zeit versuchte man, die Möglichkeiten der statischen Kamera zu erweitern und begann die Ereignisse durch den Eingriff des Regisseurs in den Handlungsablauf räumlich und zeitlich neu zu organisieren. Mit der so genannten **Präzisionsinszenierung** entwickelte sich ein neues Gestaltungsmuster: eine Bewegung hin zur Kamera – ein Handlungsmoment im Vordergrund – und dann wieder eine Bewegung weg von der Kamera.¹⁰ David Bordwell macht deutlich, dass dieses Bewegungsmuster (Bewegung nach vorne – Handlung – Bewegung zurück) zur grundlegenden Technik für alle Filmemacher wurde, wenn man darauf achtet, wie eine Szene beginnen oder enden soll.¹¹

Durch die Präzisionsinszenierung kann man Personen genau positionieren, ihnen eine hierarchische Ordnung zuweisen, Spannung aufbauen und Emotionen beim Zuschauer hervorrufen, wie es David Bordwell beschreibt: „Ganz ohne Montage kann

⁷ Vgl. Bordwell: a.a.O., Seite 16.

⁸ Vgl. Ebd., Seite 16.

⁹ Ebd., Seite 17.

¹⁰ Vgl. Ebd., Seite 19.

¹¹ Vgl. Ebd., Seite 19.

man im Zuschauer Emotionen von ungeheurer Dynamik hervorrufen, indem man sich die einfachen Möglichkeiten des starren (fixed) Objektivs zunutze macht.“¹²

Dass man eine Bilderfolge dramaturgisch spannend gestalten kann, ist bei den Brüdern Lumière mit ihrer Tiefeninszenierung erstmals zu sehen gewesen. Seither weiß man, dass ohne Zwischenschnitte Spannung aufgebaut werden kann, indem eine dynamische Bewegung aus dem Hintergrund, meist diagonal verlaufend, in Richtung Zuschauer inszeniert wird.

Der begrenzte Raumausschnitt, den die Kamera erfassen kann, schränkte die Spielfläche für die Schauspieler ein, in der sie scharf im Bild zu sehen waren. Das Spiel mit der Tiefe des Raumes bot aber auch neue Gestaltungsmöglichkeiten. Durch einen **hierarchischen Aufbau** der räumlichen Bedeutungsebenen nach der Grundregel: „je näher der Kamera, desto wichtiger – je weiter entfernt, desto weniger wichtig“¹³ wurden die handelnden Personen im Raum inszeniert.

Die Einschränkung der statischen Kamera, und somit die Einschränkung auf einen einzigen Blickpunkt, wurde immer mehr als Problem empfunden, und der Wunsch, nach einer „allgegenwärtigen Kamera“, die den Raum aus vielen verschiedenen Blickpunkten einfängt, wurde immer größer. Man sagt, dass dieser Wunsch nach „räumlicher Allgegenwart“ ein Grund für die Erfindung der Montage gewesen sein soll.¹⁴ Alexander Kluge geht allerdings davon aus, dass die Filmmontage aufgrund des „Anschlussproblems“ erfunden wurde.¹⁵

2.3 Erste Formen von Montage – Multiple-scene Films

Die ersten Filme der Gebrüder Lumière bestanden also aus statischen Einstellungen. Georges Méliès entdeckte 1896 durch einen Zufall, als er einen gerissenen Filmstreifen zusammenfügte, dass dieser auch mehrere Einstellungen enthalten kann.

„... Als ich den Streifen, den ich dort, wo er gerissen war, wieder zusammengefügt hatte, projizierte, sah ich plötzlich, dass aus dem Omnibus Madeleine-Bastille ein Leichenwagen und aus Männern Frauen geworden waren.“¹⁶

Es war also möglich, die Kamera während der Aufnahme anzuhalten, die gefilmte Einstellung zu verändern und so eine „magische“ Änderung im Film hervorzurufen. Dieser älteste Kameratricks (Stopptrick) erlaubt es also Veränderungen im Bild vorzunehmen, wie

¹² Ebd., Seite 53.

¹³ Ebd., Seite 42.

¹⁴ Vgl. Ebd., Seite 21.

¹⁵ Vgl. Kersting, Rudolf: Wie die Sinne auf Montage gehen: zur ästhetischen Theorie des Kinos / Films. Basel: Stroemfeld, Roter Stern. 1989. Seite 271.

¹⁶ Zit. nach: Ebert, Jürgen: Montage Edition Schnitt. In: Filmkritik Nr. 276, Dezember 1979, Seite 558. In: Beller: Handbuch: a.a.O., Seite 13.

zum Beispiel Personen und Sachen auszutauschen, während man die Kamera anhält und anschließend weiterfilmt.

David Bordwell bezeichnet den „Stopptrick“ als eine Art der Montage, da durch das Anhalten und Wieder-Ankurbeln der Kamera immer unbrauchbare Bilder anfallen, die herausgeschnitten werden müssen.¹⁷ Man könnte sagen, dass Méliès der Wegbereiter des „harten Schnittes“ ist. Seine Filme bestehen aus vielen ungeschnittenen Szenen, die hart aneinandergereiht werden („Multiple-Scene Film“). Méliès, der aus dem Milieu des Vaudeville, des Kabarets und Zauber-Theaters stammt, hat mit seiner Bildgestaltung eine neue Facette des Filmens gefunden. Seine gemalten Hintergründe (linked tableaux) erzählen durch diesen Kameratricks eine Geschichte.

Die Erfindung des Stopptricks war für die Kameraleute, welche die Aktualitäten filmten, von großer Bedeutung. Sie konnten, während sie die Kamera anhielten, „Schnitte“ in der Kamera setzen, ihre Standpunkte ändern und dadurch die Ereignisse besser erzählen.

Ab 1903 wurden mehrere Einstellungen, die dasselbe Thema zeigten, mit Überblendungen oder harten Schnitten aneinandergereiht und als zusammenhängender Film präsentiert, der eine Geschichte erzählt. Bei diesen „Multiple-scene Films“ sicherten Titeleinblendungen oder Kommentare die Verständlichkeit. Auch eine musikalische Begleitung war ein fixer Bestandteil der Vorführungen, nicht nur um das Publikum emotional durch den Film zu führen, sondern auch, um den unangenehmen Geräuschpegel zu umgehen, den der Apparat verursachte. Diese Vorführungen waren bei der Bevölkerung sehr beliebt, da ihre Bilder, im Gegensatz zu den einfachen Guckkästen, sehr plastisch und real wirkten. In einem Artikel aus dem Kölner Tagblatt anlässlich der ersten öffentlichen Vorführung des Cinematographen in Deutschland wird die Begeisterung dieser Erfindung deutlich gemacht:

„... Kaum hat Edisons Kinetoskop alle Welt durch die getreue Wiedergabe beweglicher Bilder in Erstaunen gesetzt, so taucht eine neue Erfindung auf, [...] Alles, was in der Natur lebt und sich bewegt, der Verkehr, der auf Straßen und Plätzen fluthet, die Wogen des Weltmeers, die sich türmen und übereinanderwälzen: alles das sehen wir vor uns, greifbar nahe in unnachahmlicher Natürlichkeit. Da ist nichts vorbereitete, auf den Effekt berechnete Stellung, sondern alles ungeschminkte Wirklichkeit, auf der photographischen Platte in jedem Stadium der Bewegung aufgefangen und ebenso getreu wiedergegeben. (aus Kölner Tagblatt, Nr. 245, 20.4.1896, Abend Ausgabe, Erstes Blatt, Seite 2)“¹⁸

Die Filme der ersten 15 bis 20 Jahre waren sehr theatralisch aufgebaut, in der Hinsicht, wie der Raum spielerisch erfasst wurde. Viele waren der Meinung, dass der Film das „theaterhafte“ erst mit der Montage verloren hat. Wenn man aber bedenkt, dass der Raum, den das Kameraauge erfasst, genauso beengt ist wie eine Bühne, ist auch hier

¹⁷ Bordwell: a.a.O., Seite 21.

¹⁸ Jung / Loiperdinger (Hg.): a.a.O., Seite 53.

eine arrangierte Tiefenanordnung im Film notwendig. David Bordwell ist der Meinung, dass sich die Tiefenanordnung, wie sie im Film angewendet wird, von der des Theaters unterscheidet:

„Gerade wegen der perspektivischen Natur des Filmbilds, gerade weil der Raum in ihm sich auf das Kameraobjektiv bezieht, unterscheidet sich Kino wesentlich vom Theater. Man stelle sich eine Theaterbühne vor, (...) - damit jeder sehen kann, muss stark in die Breite inszeniert werden. Ausgeklügelte Tiefenanordnungen, bei denen manche Figuren andere verdecken, scheiden aus, weil es im Theater viele unterschiedliche Sichtlinien gibt: (...) Im Kino gibt es dieses Problem der unterschiedlichen Sichtlinien nicht; genauer gesagt, es gibt nur eine Sichtlinie, nämlich die der Kamera.“¹⁹

2.4 Die Ästhetik des frühen Dokumentarfilms – Einteilung nach Gunning

Tom Gunning, der sich für die Filme aus der Frühzeit um eine Klassifizierung bemüht hat, nennt frühe non-fiction-Filme „Aktualitätenfilme“ (vor 1914), spätere nennt er „Dokumentarfilme“. Diese Aktualitätenfilme unterliegen durchwegs der gemeinsamen „Ästhetik der Ansicht“, weil sie in zeitgenössischen Texten oft „Ansicht / Vues“ genannt wurden und weil die Präsentation einen besonderen Blickpunkt hervorhebt. Der Standpunkt der Kamera wird so gewählt, dass der „Akt des Schauens“ möglichst natürlich nachgeahmt wird. Dadurch erlebt der Mensch den Film so, als wäre er am Ort der Kamera gewesen. Das Gefilmte ist, im Gegensatz zum Attraktionsfilm nicht künstlich inszeniert worden um eine Neugierde beim Zuschauer zu wecken sondern es existiert prinzipiell stets auch ohne Kamera, oder hätte auch ohne Kamera stattfinden können.²⁰ Der Akt des Schauens wird nachgeahmt. Gunning betont, dass es nicht einfach ist, einen Unterschied zwischen Aktualitätenfilmen und Attraktionsfilmen zu finden. Das Vergnügen an diesem Film entsteht durch das Erlebnis, dabei zu sein und zuzuschauen.

2.4.1 Aktualitätenfilme

Diese frühe Form der Aktualitätenfilme mit der „Ästhetik der Ansicht“ betont, dass in diesen Filmen der größte Wert auf der optischen Darstellung eines Objektes und dessen realistischer Wiedergabe gelegt wird. Einzelne Einstellungen werden ohne dramatische Struktur aneinandergereiht, Gunning sagt: „...ohne die naturalisierende Vermittlung einer dramatischen Struktur oder einer politischen Argumentation“²¹. Er betont, dass in der Filmgeschichtsschreibung diese Aktualitätenfilme vernachlässigt wurden, obwohl sie uns

¹⁹ Bordwell: a.a.O., Seite 40/41.

²⁰ Vgl. Gunning, Tom: Vor dem Dokumentarfilm: frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der Ansicht. In: Kessler, Frank (Hg.): Anfänge des dokumentarischen Films; Kintop 4 Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films; Strömfeld/Roter Stern: Basel. 1995. Seite 114.

²¹ Ebd., Seite 119.

„den Zugang zu einer Praxis des Blicks, die zu einer der Grundlagen unserer modernen Welt wurde“²² eröffneten.

Die ersten Aktualitätenfilme kann man in zwei Gruppen einteilen: sogenannte „Travelogues“, die exotische Orte darstellen, und „Aktualitätenfilme“, welche Arbeitsabläufe zeigten. Gunning ordnet die Aktualitätenfilme nach der Kategorie des **Kinos der Attraktionen**, in der die Untergattungen von Ansichten entweder nach Kameraeinstellungen oder einem „Prinzip der Aufeinanderfolge“ charakterisiert sind: Bei **Reisefilmen** liegt das Hauptaugenmerk auf dem Blick des Reisenden. Es werden fremde Länder, Landschaften, Städte, Architekturen oder Arbeitsvorgänge in verschiedenen Einstellungen und Ansichten gefilmt. Diese werden aneinandergereiht, wodurch eine neue Sichtweise entsteht. Die **Phantom Rides** legen ihr Hauptaugenmerk auf spannende, dramatisierte Aufnahmen. Sie sollen das Sichtfeld des Zuschauers erweitern und eine frische Wahrnehmung seines Umfelds hervorrufen. Die Kamera wird auf Züge, Autos oder Boote montiert, um dynamische, bewegte Aufnahmen zu bekommen.

2.4.2 Attraktionsfilme

Im Vergleich zur „Ästhetik der Ansicht“ differenziert Gunning noch die Attraktionsfilme, welche durch ein inszeniertes Interesse die Neugier des Zuschauers hervorrufen und befriedigen sollen.²³ Er meint:

„Man ist sich immer der Inszenierung bewusst: zwischen Kamera und Subjekt, zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten und schließlich zwischen der Aufnahme und dem Zuschauer. In diesen Filmen ist eine Art von ursprünglichem Austausch und Begegnung im Akt des Schauens enthalten, und zwar in all seinen möglichen Spielarten: Beherrschung, Neugier, Verführung und Verdinglichung.“²⁴

Die frühen Ansichten (1906-1916) haben sich im Gegensatz zum Spielfilm in den Anfangsjahren stilistisch und ästhetisch fast gar nicht verändert. Weil ihre Erzählweise verständlich war, kamen von Seiten des Publikums keine Wünsche nach Verbesserung auf. Hans Beller bemerkt über diese Zeit:

„Wenn die Filme in dieser Zeit ferne Länder und Orte zum Thema hatten, setzten die Zuschauer deren Authentizität schlichtweg voraus. Eine fundierte Medienkompetenz gab es noch nicht, da noch niemand für die Beeinflussung durch die Medien sensibilisiert war. Dieses Phänomen wurde erstmals mit den Propaganda- und Kriegsfilmen des Ersten Weltkrieges problematisiert.“²⁵

²² Ebd., Seite 120.

²³ Vgl. Ebd., Seite 114.

²⁴ Ebd., Seite 117.

²⁵ Beller, Hans: Dokumentarische Filmmontage: Zwischen Authentizität und Manipulation. In: Sponzel, Daniel: Der Schöne Schein des Wirklichen: Zur Authentizität im Film. Konstanz: UVK. 2007. Seite 121.

„Der Film entwickelt sich zu einer über die Zeit hinweg manipulierbaren Kunst“.²⁶

III. Grundprinzipien der Montage

3.1 Frühe Formen von Montage

Der britische Wissenschaftler George Albert Smith entdeckte, „dass die Montage die Kontinuität des Erzählflusses aufheben kann, aber nicht zerstören muss.“²⁷ Sein Film *The kiss in the tunnel* (1899) enthält die ersten zwei bewusst gesetzten Schnitte der Filmgeschichte und er entwarf somit das Grundprinzip des filmischen Erzählens: „die raum-zeitliche Aufeinanderfolge von audiovisuellen Momenten“²⁸.

Der Film zeigt eine Kusszene während ein Zug durch ein Tunnel fährt. Die statische Studioaufnahme des Kusses wird mit den Fahraufnahmen des Zuges durch bewusst gesetzte Schnitte zu einer kontinuierlichen Zugfahrt montiert. Es gibt also drei Einstellungen, wobei der Kuss von der Fahrt eingeklammert wird. Die Schnitte wurden beim Ein- und Ausfahren des Tunnels gesetzt und mit Schwarzblenden versehen damit sie nicht zu hart wirken.²⁹

Smith entwarf auch noch weitere Schnittmuster, die über die Jahre ausgearbeitet und perfektioniert wurden: In seinem Film *Let me dream again* (1900) geht er mit der Kamera ins Unschärfe bevor der Schnitt gesetzt wird. Die Unschärfe des Bildes suggeriert dem Zuschauer, dass es einen Traum gesehen hat.

In seinem Film *Grandmas reading glass* (1900) zeigt er den Vorläufer des „Point of View Shot“ (POV). Man sieht einen Jungen, der mit Großmutters Lupe auf verschiedenste Gegenstände schaut, die in der Folge aus der Sicht des Jungen gezeigt werden. Erst 15 Jahre später setzte sich das Verfahren des „Point of View“ durch.³⁰

In *Mary Jane's Mishap* arbeitet Smith mit „cut-in“ und „cut-out's“ (Ran- und Rücksprünge). Dabei wird aus einer Totalen kommend eine Einstellung näher gezeigt und wieder zurück in die Totale gesprungen. Diese Methode, einen Umschnitt auf dasselbe Motiv zu machen, um zum Beispiel auf etwas aufmerksam zu machen, ist hier noch etwas holprig umgesetzt. Jahre später wurden die 180 Grad Regel und die

²⁶ Beller: Handbuch: a.a.O., Seite 13.

²⁷ Beller, Hans: Montage: o.O: O.J., (Die Frühgeschichte der Montage) http://www.montagetheorie.de/index_resources/theory/texte_beller/beller_montage/Beller_Montage_2005.html (Stand: 02.09.13. 13:30Uhr).

²⁸ Beller: Montage: a.a.O., (Wie der Filmschnitt in die Welt kam)

²⁹ Beller: Montage: a.a.O., (Die Frühgeschichte der Montage)

³⁰ Beller: Montage: a.a.O., (Die Frühgeschichte der Montage)

Kontinuitäts-Regel eingeführt, und so entwickelte sich allmählich das Prinzip des unsichtbaren Schnitts.

Neben George Albert Smith, der diese Grundgedanken entwickelt hatte, erweiterte sie Edwin S. Porter zu einer Theorie der Filmmontage.

3.2 Montagetheorien der 1920er Jahre

Sobald man erkannte, wie man aus den Einschränkungen der statischen Kamera ausbrechen konnte, entstanden viele Montagetheorien. Die Überzeugung festigte sich, dass dadurch ein Fundament für den Film als Kunstwerk geschaffen wurde.

3.2.1 Entdeckung des Raum-Zeit Gefühls

Edwin S. Porter entwickelte eine neue, unkonventionelle Methode, die sich von der üblichen Erzählweise abwandte, wie sie im Theater praktiziert wird. Er klebte in seinem Film *Life of an American Fireman* (1902) Überreste verschiedener Filmaufnahmen zusammen, und erzählte so eine Geschichte, die aus verschiedenen, jeweils selbstständigen Einstellungen bestand.

Der Grundgedanke der Montage wurde auf diese Art und Weise um eine Methode erweitert, ein „Raum - Zeit Gefühl“ zu erzeugen. Diese Arbeit war einzigartig und bahnbrechend in der Filmgeschichte, weil sie überzeugend zeigte, „dass eine Einstellung nicht in sich abgeschlossen sein muss sondern, dass man sie durch den Zusammenschnitt mit einer anderen inhaltlich verändern konnte.“³¹

Lange Handlungsabläufe können daher so gekürzt werden, dass trotzdem eine narrative Kontinuität erhalten bleibt.

Als am 31. Juli 1900 in Bremerhaven der Dampfer „Straßburg“, mit Kriegern nach China auslief, was mit großem Interesse als Staatsaktion inszeniert wurde, filmte der deutsche Kamerapionier Guido Seeber dieses Ereignis. Er verkürzte das Geschehen von fünf Stunden, bei dem zuerst die angetretenen Soldaten an Bord gehen, bis zum Auslaufen des Schiffes auf eineinhalb Minuten, indem er die wichtigsten Einstellungen mit Hilfe von wechselnden Perspektiven, Totalen, Cut-Ins und Cut-Backs bearbeitete. Die nicht gezeigten Einstellungen waren so gewählt, dass die Zuschauer ohne Probleme dem Ereignis folgen konnten, ohne den Eindruck zu haben, etwas Wesentliches versäumt zu haben. Die Filmzeit wurde zwar gegenüber der realen Zeit extrem verkürzt, dennoch empfand man die Chronologie der Ereignisse nicht als unzulässig verzerrt.

³¹ Reisz / Millar: a.a.O., Seite 15.

Dieser Trick (Ellipse)³² wird seither nicht nur im Dokumentarfilm, sondern auch im fiktionalen Spielfilm allgemein eingesetzt. Hans Beller formuliert diese Entwicklung in folgender Weise: „So entwickelte sich der Film, der eine Kunst in der Zeit ist, wie zum Beispiel Theater und Tanz, zu einer neuen, über die Zeit hinweg manipulierbaren Kunst.“³³

3.2.2 Alternierende Montage (Parallelmontage)

Von nun an war es möglich, zwei Ereignisse zu verbinden, ohne auf Realzeit und chronologische Abfolgen Rücksicht nehmen zu müssen. Das Prinzip der Parallelmontage³⁴ wurde von Porter bereits in dem Film *The Great Train Robbery* (1903) zum ersten Mal verwendet. Man bezeichnet damit die Montage von zwei parallelen Handlungssträngen, bei der die aufeinanderfolgenden Einstellungen hin und her springen. So konnten räumlich entfernte Ereignisse miteinander verbunden werden. Edwin S. Porter vereinte in diesem Film die Gestaltungsmittel der Brüder Lumière und von Méliès. Jede Einstellung ist räumlich mit der anderen verbunden und seine Handlung spielt vor allem im Vordergrund, es sei denn, er möchte einen wichtigen Punkt hervorheben, indem er die schon bekannte Methode, einer „Bewegung hin zur Kamera“ anwendet.

Porter verfeinerte die Parallelmontage, indem er unter anderem erstmals „Close-Ups“ verwendete. Anfangs hatte man Bedenken, dass das Publikum irritiert sein könnte, weil es nur ein Gesicht und nicht den ganzen Menschen sieht. Dieses Vorgehen war allerdings aufgrund der Kameratechnik (konstante Kameraposition) nur eingeschränkt anwendbar. In *The life of an American Fireman* zeigt Porter die Rettung der Frau aus dem brennenden Haus noch zweimal. Einmal aus der Sicht der Frau und dann aus der Sicht der Feuerwehrmänner. Zwei gleiche Handlungsabläufe werden hier noch hintereinander, in zwei nicht kontinuierlichen Blöcken gezeigt. Jahre später verfeinerte D.W. Griffith dieses Montagemuster und erfand das „cross-cutting“. 1910 wurde dieser Film noch einmal umgeschnitten. Die Sehgewohnheiten hatten sich geändert und daher konnte man Schnitte zwischen Innen- und Außenaufnahmen abwechselnd setzen.

³² Ellipse nennt man in der Literatur und analog im Film eine Auslassung, die nicht störend auffällt, obwohl etwas ungesagt bleibt.

³³ Beller: Handbuch: a.a.O., Seite 13.

³⁴ „Parallelmontage: Technik der Filmmontage, bei der die aufeinanderfolgenden Einstellungen zwischen zwei oder mehr Handlungssträngen hin und her springen. Die Parallelmontage wurde bereits in frühen Filmen (*The Great Train Robbery*, 1903), eingesetzt, wurde von Griffith perfektioniert und ist bis heute weit verbreitet. Die beiden Handlungen, die in einer Alternation gezeigt werden, finden in aller Regel zur gleichen Zeit statt. (...)“ Siehe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3684> (Stand: 03.07.2013. 11:53 Uhr).

3.2.3 Analytische Montage (detaillierte Montage)

Für die Entwicklung der Filmmontage in Amerika war David W. Griffith maßgeblich. Er übernahm die Methoden von Méliès (verbundene Tableaux), die kompositorische Bildgestaltung der Brüder Lumière und Porters Parallelmontage. Er erweiterte und verfeinerte die Darstellungsform, um Emotionen und Spannungen noch besser aufbauen zu können. Mit seiner analytischen Montage (detaillierte Montage) verteilt er seine Handlungsabläufe nicht mehr nur räumlich, sondern er stellt darüber hinaus neue dramaturgische Effekte vor.³⁵ Er war der Erste, der eine Szene in mehrere Einstellungen aufteilte und ist somit der Erfinder der filmischen Sequenz.³⁶ Eine Szene wird von nun an in mehrere Einstellungen aufgeteilt und mit unterschiedlichen Einstellungsgrößen (close-ups, etc.), gespielt um Details oder Emotionen einer Szene hervorzuheben. Karel Reisz beschreibt dies treffend: „Um die Gedanken und Gefühle einer Figur zu zeigen, erschien es ihm sinnvoll, die Kamera näher an den Schauspieler heranzurücken und dessen Gesichtsausdruck detaillierter abzubilden.“³⁷

Diese Art der Montage wird noch heute allgemein angewendet. Griffith experimentierte auch mit der Handlungschronologie um eine Zeitellipse zu erschaffen. Mit der Rückblende fand er ein Mittel, mit dem „die Motive für das Handeln einer Figur deutlicher werden, wenn der Zuschauer bestimmte Gedanken oder Erinnerungen, die ihr durch den Kopf gehen, erkennen kann.“³⁸ Die vergangene-, subjektiv erlebte Zeit oder eine unbestimmte Zeitdauer konnte er so visualisieren, ähnlich wie es im Roman immer schon zu finden war.³⁹ Die Montage wird somit zu einem „Ausdrucksmittel“, um etwas, was nicht gut genug sichtbar ist, in visualisierter Form auszudrücken.⁴⁰

Die verbundenen Tableaus von Méliès erweiterte Griffith also insofern, dass er seine Schnitte so setzte, als wären unterschiedliche Räume nebeneinander gesetzt (adjacent spaces). David Bordwell beschreibt dies so:

„... Die Hütte besteht beispielsweise aus einer Flucht miteinander verbundener Räume, die beinahe an die geschlossenen Güterwagen eines Zuges erinnern. Man kommt von der Vordertür aus herein, geht ins große Zimmer und kommt danach in den kleinen Bereich, wo die Mädchen schlafen, (...): Das ergibt lauter bildbarrel aneinander gereimte Räume.“⁴¹

³⁵ Vgl. Kersting: a.a.O., Seite 271.

³⁶ „Unter einer *Sequenz* versteht man ein Stück Film bzw. eine Episode, die graphisch, räumlich, zeitlich, thematisch und/oder szenisch zusammenhängt und eine relativ autonome, in sich abgeschlossene Einheit des filmischen Aussagens bildet. Traditionellerweise ist die Sequenz gegen ihre (ko-textuelle) Umgebung recht scharf abgegrenzt (dazu werden „Textgliederungssignale“ wie Auf- und Abblenden, *establishing shots*, musikalische Markierungen und dergleichen mehr verwendet).“ Siehe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=331> (Stand: 03.07.2013. 11:51 Uhr).

³⁷ Reisz / Millar: a.a.O., Seite 20.

³⁸ Ebd., Seite 21.

³⁹ Vgl. Beller: Handbuch: a.a.O., Seite 38.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Bordwell: a.a.O., Seite 33.

Von Fall zu Fall wurden auch Zwischentitel eingefügt, weil das Publikum sonst die Orientierung zwischen den Handlungsräumen verloren hätte, und die spezifische Filmwahrnehmung damals erst erlernt werden musste.⁴² Griffith erfand auch die Montage der Kamerablicke. Nicht nur die Bildobjekte sondern auch der Blick aus verschiedenen Richtungen wurde von ihm in dem Film *Birth of a Nation* (1915) so montiert, dass das Kinopublikum den Mörder von Lincoln, die Szene auf dem Theater und deren Zuschauer aus mehreren Perspektiven erleben konnte. Es stellte sich heraus, dass sich der Zuschauer im Raum, in dem sich die Handlung abspielt, ziemlich gut orientieren konnte, obwohl die Anschlüsse keineswegs immer fließend gelangen.⁴³

Die analytische Montage erleichterte die Filmarbeit sehr, weil nun Szenen, die vorher nur unter schwierigsten Umständen gedreht werden konnten (Verfolgungsjagden), nun vom Regisseur getrennt voneinander gefilmt und montiert wurden. Von den Schauspielern wurden wegen der Nahaufnahmen andere Fähigkeiten verlangt wie zum Beispiel ein feiner Gesichtsausdruck in der Großaufnahme. Es wird berichtet, dass diese Neuerungen vom Publikum nicht immer positiv aufgenommen wurden:

„Angesichts der ersten Großaufnahmen schrien die Zuschauer entsetzt auf, weil sie abgeschnittene Köpfe zu sehen glaubten, und den ‚Seitensprüngen‘ der Parallelmontage wurde nicht selten mit Unverständnis oder Entrüstung begegnet.“⁴⁴

Wenn eine spannende Geschichte aus vielen Einzelaufnahmen zusammengesetzt wird, spielt das Timing eine wesentliche Rolle. Große Reaktionen beim Publikum wurden durch das Tempo der gesetzten Schnitte erzielt. Eine stetige Steigerung des Schnittrhythmus bis zum Höhepunkt erzeugte eine gewaltige Spannung. Griffith gilt daher als „der große Wegbereiter des modernen Kinos der Kontinuität.“⁴⁵

3.3 Entwicklung von Kontinuität im Stummfilm

1910 wurde in Hollywood das „Starsystem“ eingeführt. Filme wurden zur Massenware und neue Berufsgruppen, wie Regisseure oder Kameraleute, entstanden durch Einführung einer arbeitsteiligen, industriellen Produktionsweise. Ab 1911 etablierte sich der Beruf des Schnittmeisters, da die Filme immer länger und komplexer wurden (aus Einspulern wurden Mehrspuler). 1914 entwickelte sich neben dem Regisseur auch der Beruf des Produzenten, der aus ökonomischen Gründen eine Gliederung der Dreharbeiten organisierte. Das Drehbuch wurde einem „breakdown“ unterworfen, wobei vor Drehbeginn ein Plan für alle Innen- und Außendreh angefertigt wurde, um Zeit und Geld zu sparen.

⁴² Heute wird die Filmwahrnehmung von uns beiläufig wahrgenommen. Es gibt Modelle oder Prinzipien, wie man Filmräume anordnet. Interessant wird es, wenn die typischen Modelle angewandt werden und durch neue Methoden die Wahrnehmung des Publikums irritiert wird.

⁴³ Vgl. Peters, Jan Marie: Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute. In: Beller: Handbuch der Filmmontage: a.a.O. Seite 35.

⁴⁴ Kersting: a.a.O., Seite 271.

⁴⁵ Bordwell: a.a.O., Seite 27.

Die achronologisch abgefilmten Szenen wurden anschließend am Schneidetisch wieder in ihre richtige Reihenfolge gebracht. Ab 1917 wurden grundsätzlich neben einem cover-shot⁴⁶ weitere Einstellungen aus verschiedenen Kamerawinkeln aufgenommen, damit sie später beim Schnitt wieder passend zusammengefügt werden konnten (multiple-shot-scenes).

Um eine Kontinuität über mehrere Sequenzen beibehalten zu können, ging man nach folgendem Prinzip vor: Sobald jemand in einer Einstellung von links nach rechts aus dem Bild geht, muss er im anschließenden Bild wieder von links ins Bild kommen. Ausnahmen müssen einen besonderen Grund haben. Daraus entwickelte sich ab 1917 auch die so genannte 180-Grad Regel, auch Handlungs-Achsenschema genannt.

3.3.1 Die 180-Grad-Regel

Damit bei einem Wechsel der Kameraposition innerhalb einer Szene eine kontinuierliche Bildabfolge gewährleistet ist definiert man eine festgelegte Achse zwischen zwei Personen. Diese Achse arrangiert innerhalb des Handlungsraumes die Bewegungs- und Blickrichtungen der Darsteller, welche von der Kamera nicht überschritten werden darf. Wenn sich die Kamera an die Regel hält, ist für den Zuschauer eine Orientierung im Raum möglich, und er kann zum Beispiel einem Gespräch innerhalb einer Szene problemlos folgen. Wenn aber die Kamera diese Achse überschreitet (Achsensprung) fällt es dem Zuschauer schwer der Szene zu folgen. Es gibt zwei Möglichkeiten, die Handlungsachse mit der Kamera zu überschreiten und dabei die Kontinuität der Szene beizubehalten:

- mit einer für den Rezipienten sichtbaren Kamerafahrt über die Achse;
- indem die Achse von den Darstellern durch Bewegung verlagert wird.

Die Aufgliederung der einzelnen Szenen erfordert bei der Entwicklung, dem Dreh und dem Schnitt ein analytisches Denken, weshalb der Schnitt innerhalb des 180-Grad-Prinzips auch „analytischer Schnitt“ genannt wird. Auf diese Weise gab Hollywood die Regeln für eine bestimmte Filmsprache vor, mit der gewisse Schnittfolgen der analytischen Montage obligatorisch eingesetzt wurden (establishing-shot, cut-in und re-establishing-shot). Diese Regeln durften nicht gebrochen werden, um die Kontinuität des Ablaufes nicht zu verletzen.⁴⁷

⁴⁶ „Für den tatsächlichen Dreh wird meist so verfahren, dass mit der Kamera, mit der mittels eines Cover-Shot die Szene im Überblick erfaßt wird, ein ununterbrochener *Master Shot* der gesamten Szene als Sicherheits-Aufnahme (darum spricht man manchmal auch von einem *protection* oder *insurance shot*) gemacht wird. Mit dieser Aufnahme liegt im Zweifelsfall immer eine Aufnahme zur Absicherung der montierten Sequenz vor, auf deren konstanten Raumüberblick der Cutter zurückgreifen kann. (...)“ Siehe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4201> (Stand: 02.04.2014. 15:21 Uhr).

⁴⁷ Vgl. Beller: Handbuch: a.a.O., Seite 18.

3.3.2 Schuss / Gegenschuss (shot / reverse-shot / SRS)

Das Prinzip von Schuss / Gegenschuss, bei dem zwischen zwei Kameras hin- und hergeschnitten wird, wodurch zum Beispiel Aktion und Reaktion der jeweiligen Person verdeutlicht wird, entwickelte sich bereits zwischen 1911 und 1914. Es orientiert sich ebenfalls an der Handlungsachse, wobei auch die Blickachsen (eyeline-match) der Schauspieler präzise eingehalten werden müssen, sonst entsteht der Eindruck, dass die Personen aneinander vorbeischaun.

Als der Tonfilm aufkam, entwickelten sich aus diesem Prinzip sowohl der point-of-view-shot (POV) wie auch der over-shoulder-shot.

Mit dem Tonfilm gelang es den Filmemachern immer besser, ihre Geschichten fließend, ohne irritierende Sprünge zu erzählen. Dieser „fließende und weiche“ Schnitt (unsichtbarer Schnitt) wurde zum Markenzeichen des klassischen Hollywoodkinos, das sich in Amerika flächendeckend durchsetzte.⁴⁸ Die Entwicklung in Russland verlief völlig gegensätzlich.

⁴⁸ Ebd., Seite 19.

IV. Frühe Dokumentarfilme

4.1 Reisedokumentation – Die Urform des Dokumentarfilms

4.1.1 Robert Flaherty

Robert Flaherty, der als Urvater des Dokumentarfilms bezeichnet wird, war kein gelernter Filmemacher, sondern Forscher, der viele Expeditionen im Auftrag von Firmen machte, um Bodenschätze zu finden. Er kam erst durch Umwege zum Film. Zwischen 1910 und 1916 sollte er im Auftrag von Sir William Mackenzie das Gebiet östlich der Hudson Bay erkunden. So kam er in Kontakt mit den dort ansässigen Inuit, die ihn anfangs bei seinen Expeditionen begleiteten. Zu Beginn lag Flahertys Interesse vor allem am Kartographieren des Gebietes. Er nahm aber eine Filmkamera auf Anweisung von Mackenzie, seinem Auftraggeber, mit. Als er 17 Stunden Filmmaterial gegen Ende der Expedition gesammelt und einen Rohschnitt angefertigt hatte, der durch ein Missgeschick leider vernichtet wurde, hatte er nur noch eine Kopie, die er vor dem Feuerunfall bereits nach Harvard geschickt hatte. Er konnte diesen Film, auch *Harvard Print* genannt, vorführen, allerdings war er so unzufrieden, dass er beschloss, noch einmal in den Norden zu reisen, um die Mängel zu beheben, die seine Aufnahmen hatten. Er beschrieb diese Aufnahmen so: „It was utterly inept, simply a scene of this and a scene of that, no relation, no thread of a story or continuity whatever, and it must have bored the audience to distraction.“⁴⁹

Bevor er neuerlich ans Werk ging, einen Film über die traditionelle Lebensweise und die Rituale der Inuit mit der Filmkamera herzustellen, bereitete er sich gründlich vor. John Revillon und Captain Thierry Mallett von der Pelzfirma „Revillon Frères“ hatten den *Harvard Film* gesehen und unterstützten Flahertys Vorhaben finanziell unter der Bedingung, dass im Vorspann der Vermerk: „Gesponsert von Revillon Frères“ steht.

Es war ihm ein Anliegen, sich mit dem Thema Mensch und Natur kritisch auseinanderzusetzen, die fremde Kultur zu erforschen und diese der Welt zu präsentieren. Ihm war es wichtig, aus dem Atelier auszubrechen und sich von den Methoden des Spielfilms (der Studioarbeit) zu distanzieren und an Originalschauplätzen zu filmen.

Er formulierte programmatisch seinen Grundsatz zum Dokumentarfilm so:

⁴⁹ Zit. nach: Flaherty, Robert: *Language of the Eye*, In: *Theatre Arts*, Nr. 5, 1951, Seite 3. In: Lasselsberger, Dietlinde: *The Flaherty Way: Dokumentarismus in den Filmen Robert J. Flahertys*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 1997. Seite 17.

„Der Dokumentarfilm handelt an dem Ort, den man wiedergeben will, zusammen mit den Lebewesen, die sich an dieser Stelle befinden. Bei der Auswahl des Materials muss der Sinn aus der Natur hervortreten und nicht aus dem Hirn eines mehr oder weniger einfallsreichen Romantikers. Das Ziel muss eine wirklichkeitsgetreue Darstellung sein, eine Darstellung, die nichts hinter einem eleganten Schleier verbirgt, die die Attitüde der Umwelt mit einbezieht und Wirklichkeit mit dem Dramatischen verbindet.“⁵⁰

Der Dokumentarfilmer muss seiner Meinung nach mit dem Thema und dem Ort verschmelzen, damit er im Stande ist, auch die richtige dramatische Form zu finden, die das Wesentliche offenbart. Mit seinem ersten Film *Nanook of the North* (1922) wendet sich Flaherty von den frühen Aktualitätsfilmen und Travelogues ab. Er mischte beide Gattungen und stellte so fremde, exotische Orte und das Leben indigener Völker mit allen Details (Arbeit, Rituale, Überlebenskampf,...) an Originalschauplätzen dar.

4.1.2 Nanook of the North (1922)

Nanook of the North ist also ein Dokumentarfilm, der auf einem Plot basiert und neue, exotische Orte und Kulturen darstellt. Der Film handelt von einer Eskimo Familie, die sich mit dem Leben in der harten Natur arrangiert hat.

Dieser Film enthält bereits die Grundgedanken von Flahertys späteren Filmen, deren zentrale Aussage meistens der Kampf des Menschen mit der Natur unter extremen Bedingungen und Gefahren ist. Richard Griffith kommentierte sein Werk so:

„He was a realist of mankind. He wanted to show us situations which put men to the test, and how they met the test. It was easier to show this in primitive settings, because there the test was the obvious one of the struggle to stay alive.“⁵¹

Flahertys Filme sind wie ein Spielfilm aufgebaut, weil die Zuschauer diese Erzählstruktur aus den Wochenschauen und Reisefilmen gewohnt waren. Der Überlebenskampf des Menschen in der Natur wird von Flaherty bewusst eingesetzt, um das Exotische nicht allzu fremd erscheinen zu lassen. Die Schauplätze sind bewusst so ausgewählt, dass sie starke Emotionen auf der Leinwand auslösen. Eva Hohenberger schreibt:

„Das Neue bei Flaherty war also die Verbindung des Gegenstandes der fremden Kultur mit einer konventionellen Erzählweise, die das Fremde nicht sensationell überhöhte, sondern dem Eigenen, Bekannten anglich.“⁵²

Es fällt auf, dass sein Beitrag zum Dokumentarfilm weder politisch noch gesellschaftskritisch, sondern rein ästhetisch und wissenschaftlich motiviert ist.

⁵⁰ Zit. nach: Flaherty. Klaue/leyda 1964, Seite 86. In: Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm Ethnographischer Film – Jean Rouch. Hildesheim: Georg Olms AG. 1988. Seite 117.

⁵¹ Griffith, Richard: The world of Robert Flaherty. New York: Duell, Sloan and Pearce. 1953. Seiten 162/163.

⁵² Hohenberger: Die Wirklichkeit des Films: a.a.O., Seite 119.

4.1.3 Die Methodik von Robert Flaherty

Die Art und Weise, wie Flaherty einen Film produzierte, war sehr zeitintensiv. Er hielt sich schon vor den Dreharbeiten längere Zeit vor Ort auf, um den Kontakt zu den Menschen zu suchen, die er später filmen wollte. Dabei ging er intuitiv vor, arbeitete ohne Drehbuch und hatte dementsprechend einen immensen Verbrauch an Filmmaterial. Er war von den Möglichkeiten der Kamera fasziniert: „Er empfand die Kamera als ein menschliches Wesen, das mit besonderen, fast magischen Eigenschaften ausgestattet ist. Sie kann sehen, was dem unbewaffneten Auge verborgen bleibt.“⁵³ Richard Griffith schreibt:

„...His art grew directly out of his character. He was the first film director to understand that the eye of the camera does not behave like the human eye, which selects from a field of vision only what interests its owner. The camera's eye unselectively records everything before it. ...“⁵⁴

Flaherty verwendete die Kamera nicht nur als Aufnahmegerät, sondern auch als „Kopiermaschine“ und Projektor. Noch vor Ort entwickelte er das gefilmte Material und betrachtete es gemeinsam mit seinen Protagonisten, deren Kommentar er als Anregung aufnahm und in seine Filmarbeit integrierte.⁵⁵ Diese Arbeitsweise stand im Gegensatz zum Studiosystem. Trotzdem spielten Nanook und seine Familie sich selbst und übernahmen gleichzeitig eine Rolle. Es ist interessant, dass erst viel später eine vergleichbare Methode von Jean Rouch im „cinéma vérité“ wieder propagiert wurde.

Flahertys Filme entstanden also durch wiederholtes Ansehen des gefilmten Materials, nicht nur während der Aufnahmen, sondern auch im Schneiderraum, wo er sich das gefilmte Material wieder und wieder in „realtime“⁵⁶ ansah und montierte. So wollte er kontrollieren, ob seinem Kameraauge nicht etwas Wesentliches aufgefallen war, das seinem eigenen Auge entgangen war. Richard Griffith schreibt:

„...He wanted what the camera's eye could show him that his own eye could not see. Because of this, he shot everything, and only afterward, in the projection room, did he really „make“ his films, looking at all he had photographed again and again until the underlying pattern emerged for him. His was first of all an art of observation and afterward of selection.“⁵⁷

4.1.4 Montagetechnik von Flaherty

Bei der Montage hielt sich Flaherty an seine persönliche Sicht, die er von den Dingen hatte. Seine Hingabe an die natürliche Welt hält Siegfried Kracauer für die entscheidende Motivation zu seiner Arbeit.⁵⁸ Da er ohne Konzept drehte und einen immensen Verbrauch an Filmmaterial hatte, entschied er erst bei der Sichtung des Rohmaterials nach dem

⁵³ Bitomsky, Hartmut: Die dokumentarische Welt. In: Bitomsky, Hartmut / Schaarschmidt, Ilka (Hg.): Kinowahrheit. Berlin: Vorwerk 8. 2003. Seite 204.

⁵⁴ Griffith: a.a.O., Seiten 164/165.

⁵⁵ Bitomsky: Die dokumentarische Welt: a.a.O., Seite 204.

⁵⁶ Voss, Gabriele: Schnitte in Raum und Zeit. Berlin: Vorwerk. 2010. Seite 148.

⁵⁷ Griffith: a.a.O., Seite 165.

⁵⁸ Vgl. Kracauer, Siegfried / Witte, Karsten (Hg.): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2001. Seite. 273.

Ausschlussverfahren. Alles, was ihm nicht gefiel und überflüssig vorkam, entfernte er und zeigte das, von dem er glaubte, auch Gott wollte, dass es allen Menschen bekannt würde.⁵⁹ Er ging intuitiv vor und verließ sich auf sein Gefühl für Rhythmus und Stimmungen⁶⁰. Die Art und Weise, wie er Rohmaterial mit inszenierten Szenen verband und so eine Handlung kreierte, war seine Spezialität, da seine „Sicht der Ästhetik“ nicht mit der Montage verbunden war.⁶¹

Flaherty versuchte, Handlungsabläufe so wenig wie möglich durch den Schnitt zu verkürzen, um den Vergleich mit den Tagesabläufen (bei uns und dort) zu verdeutlichen. Seine Filme bestehen aus einer Geschichte, die linear, ohne Rückblenden erzählt wird. Die einzelnen Handlungen werden aneinandergereiht, durch Zwischentitel verbunden, die mit einem Höhepunkt enden (z.B. eine Robbenjagd).

Seine Montage war einfach und ohne Tricks, was sicherlich auch mit seiner Art des Drehens zusammenhängt, da er nach jedem Sichten des Materials neue Ideen für die folgenden Szenen entwickelte. Der Einsatz von Zwischentiteln wurde von Flaherty nicht übertrieben eingesetzt. Er lässt die Bilder sprechen, der Text erklärt höchstens. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Iglu Szene: als das Iglu fast fertig ist, kommt als Zwischentitel: „Now only one thing more is needed.“ Daraufhin sieht man Nanook einen Eisblock ausschneiden und damit hantieren. Flaherty überlässt es dem Publikum, ohne es durch Zwischentitel darauf vorzubereiten, selbst zu erkennen, dass der Eisblock die Funktion eines Fensters hat.

4.2 Documentary – Die britische Dokumentarfilmbewegung

4.2.1 John Grierson

John Grierson ist der Gründer der britischen (sozialen) Dokumentarfilmbewegung. Grierson, der zuvor als Filmkritiker gearbeitet hatte, versuchte, angesichts der Wirtschaftskrise (1929) soziale Themen ins Kino zu bringen und von den Produktionen der Traumfabrik Hollywood (Studio/Atelier) wegzukommen. Er fand in Flahertys Filmen etwas Neuartiges, das er für seine „dokumentarischen Qualitäten“ lobte.⁶²

„Of course MOANA, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth, has documentary value. But that, I believe, is secondary to its value as a sort of breath from a sunlit island, washed by marvellous sea, as warm as the balmy air. Moana is first of all beautiful as nature is beautiful.“⁶³

⁵⁹ Vgl. Griffith: a.a.O. Seite 165.

⁶⁰ Vgl. Hohenberger: Die Wirklichkeit des Films: a.a.O. Seite 118.

⁶¹ Vgl. Bazin, André / Bitomsky, Hartmut (Hg.): Was ist Kino?: Bausteine zur Theorie des Films. Dt. Erstveröffentlichung. Köln: DuMont Schauberg. 1975. Seite 43.

⁶² Vgl. Musser, Charles: Der Dokumentarfilm. In: Nowell-Smith, Geoffrey: Geschichte des internationalen Films. Stuttgart: Metzler. 1998. Seite 292.

⁶³ Lewis, Jacobs: The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock. New York: Hopkins and Blake. 1971, Seiten 25-28.

Mit dieser Kritik prägte Grierson, wie zuvor schon erwähnt wurde, den Begriff „Dokumentarfilm“. Mit dem Begriff „documentary“ versuchte er den bewussten Umgang mit „natürlichem Material“ hervorzuheben und eine „neu entdeckte Eigenschaft des Mediums“⁶⁴ zur Darstellung der Wirklichkeit zu betonen. Ursprünglich hatte er nicht beabsichtigt, damit ein neues Filmgenre zu begründen.⁶⁵

Er beginnt, Filme theoretisch zu klassifizieren und versucht, den Film als ein Aufklärungsmedium zu propagieren. So unterscheidet er bewusst den Dokumentarfilm von Wochenschauen, Magazinaufnahmen und Kulturfilmen (Belehrungsfilmen), welche für ihn keinerlei Bildung vermitteln. Diese Abgrenzung definiert seiner Ansicht nach den Dokumentarfilm. Im Dokumentarfilm ist „der kreative Umgang mit der aktuellen Wirklichkeit“ („the creative treatment of actuality“)⁶⁶ realisiert, sein wesentliches Merkmal ist die Dramatisierung von aktuellen Ereignissen („Documentary’s essence lies in the dramatization of actual material.“⁶⁷).

Seither wird in der Filmgeschichte zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm unterschieden, und die documentary-Bewegung, die von Grierson damit als eigenständiger Zweig des Kinos begründet wurde, hat bei allen verschiedenen Ausprägungen, die es bis zum heutigen Tag gibt, als gemeinsames Merkmal den dominanten Bezug zu einer „die wirkliche Welt“ abbildenden Arbeitsweise. In seinen „Grundsätzen“ formuliert Grierson die Charakteristika für die Arbeit am Dokumentarfilm, die wegen ihrer prägnanten Formulierung im Folgenden ausführlich zitiert werden:

1. „Wir glauben, dass die Eigenschaft des Films, nicht ortsgebunden zu sein, das Leben beobachten und darin seine Auswahl treffen zu können, in einer neuen und lebensnahen Kunstform ausgenutzt werden kann. Der Atelierfilm geht weitgehend an dieser Möglichkeit vorbei, die Leinwand auch der wirklichen Welt zu eröffnen, denn er nimmt gespielte Handlungen in künstlichen Szenerien auf. Der Dokumentarfilm will aber die lebendige Szenerie und die lebendige Handlung aufnehmen.
2. Wir glauben, dass ein Originaldarsteller (oder ein Eingeborener) und eine Originalszenerie (oder die des Landes selbst) besser zu einer Darstellung der heutigen Welt auf der Leinwand führen können, denn sie geben dem Film eine größere Auswahl an Arbeitsgebieten, sie geben ihm unzählige Bilder an die Hand, sie geben ihm Möglichkeit, verwickelte und überraschende Ereignisse der wirklichen Welt besser darzustellen, als es im Atelier ausgedacht oder von den Ateliertechnikern aufgebaut werden könnte.
3. Wir glauben, dass die Stoffe und Handlungen, die so aus dem Leben gegriffen sind, besser (realer im philosophischen Sinne) sein können als die gespielten Handlungen. Eine spontane Bewegung kommt auf der Leinwand ganz besonders gut zur Geltung. Der Film hat ein besonderes Einfühlungsvermögen für die Hervorhebung einer Bewegung, die durch Tradition geformt oder durch die Zeit ausgeglichen wurde. Sein willkürlich gewählter Bildausschnitt offenbart das Besondere einer Bewegung und gibt

⁶⁴ Hörll, Patrik: Film als Fenster zur Welt. 1. Auflage. Konstanz: UVK-Medien Ölschläger. 1996. Seite 55.

⁶⁵ Vgl. Gunning: Vor dem Dokumentarfilm: a.a.O., Seite 113.

⁶⁶ Bitomsky: Die dokumentarische Welt: a.a.O., Seite 205.

⁶⁷ Keitz, Ursula / Hoffmann Kay: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Marburg: Schüren. 2001. Seite 22.

ihr ein maximales Feld an Raum und Zeit. Hinzu kommt, dass der Dokumentarfilm eine intime Vertrautheit und Wirkung erreichen kann, die den Ateliertechnikern mit ihren Scheindekorationen und den lilienzarten Darstellungskünsten eines Großstadtschauspielers nicht möglich sind.“⁶⁸

Obwohl Grierson von den Ideen und Grundsätzen Flaherty's beeindruckt war und ihn gelobt hat, sieht er in *Nanook of the North* noch keinen Dokumentarfilm, weil dort noch immer die Wirklichkeit inszeniert wurde (z.B.: Jagdszenen sind nachgestellt, Waffen sind nicht mehr aktuell).

Als Filmemacher ist er erst einmal Soziologe und Lehrer, vielleicht sogar Politiker. Die Distributionszusammenhänge sind ihm wichtiger als die der Produktion. Er selbst fordert mehr Realität im Film, will eine gesellschaftliche, aufklärende Funktion, sieht den Dokumentarfilm als Instrument der Massenkommunikation und möchte politische Denkprozesse anregen.⁶⁹ Grierson fordert, dass der Dokumentarfilm die Augen öffnet, erziehen soll und das Publikum zur Gewissenserforschung anregt. „Teaching how the other half lives.“⁷⁰ Er setzt auf die Dramatisierung des Faktischen. Die Kamera ist für ihn zweckgebunden. Sie soll keine schönen Bilder machen, sondern faktische und politische.⁷¹ Er wollte die Missstände in der Gesellschaft darstellen. Seiner Ansicht nach war der Dokumentarfilm das geeignete Medium, um zwischen dem Staat und der Gesellschaft zu vermitteln. „Grierson came to the conclusion that democracy could be made effective if the public was kept properly informed, and he believed that the documentary film could perform this crucial function.“⁷²

4.2.2 Drifters (1929)

Drifters (1929) ist ein dokumentarischer Film, der das harte Leben der Fischer in England zeigt. Grierson erregte mit diesem Film international großes Aufsehen und konnte seinen Anspruch, dass der Dokumentarfilm „die Augen öffnen soll“ gerecht werden. Er konnte durchsetzen, dass sogar die Fischereigesetze geändert wurden.

Der Film ist in vier Teile geteilt und beschreibt die Arbeitsabläufe des Fischfangs von Anfang bis Ende. Der erste Teil veranschaulicht, wie das idyllische Fischerdorf und die Seeleute von der Industrie und ihren Dampfschiffen vollkommen verändert wurden. Die Männer gehen zur Arbeit und fahren mit den Schiffen hinaus aufs offene Meer, um Heringe zu fangen. Der zweite Teil zeigt, wie die Netze ausgelegt werden, die über Nacht im Wasser treiben. Nach einem langen Tag auf hoher See legen sich die Männer in ihre

⁶⁸ Hohenberger, Eva: Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8. 2006. Seite 92.

⁶⁹ Ebd., Seite 14.

⁷⁰ Bitomsky: Die dokumentarische Welt: a.a.O., Seite 206.

⁷¹ Ebd.

⁷² Aitken, Ian: European Film Theory and cinema: A critical introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2001. Seite 163.

Betten und träumen von daheim. Im dritten Teil wird die harte und gefährliche Arbeit der Fischer dokumentiert. Sogar bei Sturm müssen die Netze mit den Fischen eingeholt werden. Nach acht Stunden harter Arbeit fahren die Seeleute wieder zurück, um ihre Beute am Fischmarkt zu verkaufen. Der vierte Teil zeigt den Fischmarkt, wo die Fische abgewogen, ausgenommen, verpackt, verkauft und abtransportiert werden.

In diesem Film hat Grierson all seine Erfahrungen eingebracht, die er mit amerikanischen und sowjetischen Filmen gemacht hatte.⁷³ Seine „Dramatisierung des Faktischen“ gelang ihm sehr gut, mit der Aneinanderreihung idyllischer Naturbilder, mit Bildern von dampfenden Rauchfängen und großen Maschinen zeigt er eine Geschichte des wahren Lebens der Fischer und deren harte Arbeit. Er kombiniert, ähnlich wie Flaherty, den Kampf Mensch gegen Natur mit einer Handlung aus dem Arbeitskampf der Fischer mit einer Montagetechnik, die an die russische Schule (Eisenstein) erinnert.⁷⁴

Die „documentary“ Filme von Grierson, die im englischen und kanadischen Kulturkreis überragende Bedeutung haben, sind für viele heute gängige Formate vorbildlich. Als Beispiel seien genannt: Discovery Channel, National Geographic, Terra X, Universum.

Hartmut Bitomsky ist sogar der Meinung, dass Grierson schon ein Vorreiter der antiästhetischen Bewegung war, die nach dem zweiten Weltkrieg (cinéma vérité), als Reaktion auf die propagandistisch verzerrte Darstellung der Wirklichkeit entstand.⁷⁵

4.3 Querschnittsfilm / Großstadtfilm / Sinfoniefilm (Ruttmann, Vertov)

Eine andere Form des Dokumentarfilms entwickelte sich im Jahr 1921 mit dem Film *Manhatta* (Charles Sheeler / Paul Strand). Dieser Film wendet sich von allen zeitgenössischen Strukturen der Filmarbeit ab, und setzt sein Hauptaugenmerk auf eine neue Sichtweise, die später Walter Ruttmann inspirierte, seinen Film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) zu drehen. Dieser neue, „realistische“ Dokumentarfilm wendet sich bewusst vom bisher gängigen exotisch-romantischen Dokumentarfilm ab und strebt danach, die Wahrheit in der realen Welt abzubilden. Es gibt kein Drehbuch, keine Protagonisten und Dialoge, sondern es wird mit der Kraft der Audiovision gearbeitet.

Mit dem realistischen Stil der „Neuen Sachlichkeit“ wendet man sich vom Expressionismus ab. „Statt um Ausdruck gehe es um die Wirklichkeit sozialer Verhältnisse (Kracauer).“⁷⁶ Es wird ein Bruch mit einer der Literatur entnommenen

⁷³ Vgl. Musser: Der Dokumentarfilm: a.a.O., Seite 292.

⁷⁴ Vgl. Musser, Charles: Der frühe Dokumentarfilm. In: Geoffrey Nowell-Smith. Geschichte des internationalen Films. Stuttgart: Metzler. 1998. Seite 88.

⁷⁵ Vgl. Bitomsky: Die dokumentarische Welt. a.a.O. Seite 205.

⁷⁶ Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam. 2002. Seite 412.

Geschichte und mit dem der Bühne entnommenen Schauspiel⁷⁷ gemacht und man kehrt zurück zur Wirklichkeit. Béla Balázs nennt diese Filme, die sich der Abbildung sozialer Realität verschrieben haben, Wirklichkeitsfilme.⁷⁸

Markant für diese Filme ist, dass das alltägliche Leben in einem Querschnitt dargestellt wird, weshalb sie auch Querschnittsfilm genannt werden. Typisch für den realistischen Dokumentarfilm dieser Zeit sind die „Großstadt-Sinfonien“. Ein Merkmal dieser Filme ist eine lineare Erzählstruktur, geordnet nach einem Tagesablauf oder einer Klassifizierung (arm/reich), während sie weitgehend auf eine Handlung verzichten. Ein Charakteristikum ist die stark rhythmisierte Montage, die nach der Musik geschnitten ist und mit dem Tempo der Schnitte die Handlung vorantreibt und so auch Spannung aufbauen kann. „Diese Filme konnten billig produziert werden und boten die befriedigende Möglichkeit, viel zu zeigen und nichts zu enthüllen.“⁷⁹ Man kann beobachten, dass diese Filme zwar bestimmte interessante Aspekte der Wirklichkeit herausholen, sie in fantasievoller Weise fotografieren und künstlerisch organisieren, allerdings unterdrücken sie die dunkle Seite des Arbeitslebens und der sozialen Probleme fast vollständig.

John Grierson, der kein Befürworter der Großstadtfilme war, betont, dass dieser „realistische Dokumentarfilm“ ein Thema nur oberflächlich behandelt, da im sinfonischen Film die Anordnung von Bildern im Mittelpunkt steht, die in einzelne „Bewegungsthemen“ aufgeteilt werden, wie zum Beispiel „Bewegung für Morgengrauen, Bewegung für Leute, die zur Arbeit gehen, Bewegung für Fabriken, die auf vollen Touren laufen“⁸⁰. Diese Bilderfolgen dürfen nicht durchbrochen werden, weshalb es schwierig ist, sich tiefergehend mit einem Thema auseinanderzusetzen. Er sieht die Sinfonietradition als „Gefahr für den Film“, da sie durch Rhythmus und wechselnde Tempi (sollen die Stimmung ausdrücken) den Zuschauer visuell fesseln, aber keinen Standpunkt vertreten.⁸¹

Die Sinfoniefilme waren, betrachtet man sie aus der Sicht von Grierson, ein Schritt, um von den gängigen Formen des non-fiction Films zu entkommen. Auf bildlicher Ebene und die Montage betreffend, haben die Großstadtfilme eine Ästhetik vorweggenommen, die heute noch in der Werbung, wie auch in Musikvideos verwendet wird. Sie entsprachen dem Bedürfnis vieler Regisseure, aus dem Film vor allem ein künstlerisches, ästhetisch ansprechendes Produkt zu machen, das beim Publikum allgemein großen Anklang findet.

⁷⁷ Vgl. Grierson, John: Grundsätze des Dokumentarfilms. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8. 1998. Seite 106.

⁷⁸ Vgl. Balázs, Béla: Der Geist des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2001, 78

⁷⁹ Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1984. Seite 198.

⁸⁰ Grierson, John: Grundsätze des Dokumentarfilms. a.a.O., Seite 110.

⁸¹ Vgl. Ebd., Seite 108.

4.3.1 Berlin. Sinfonie einer Großstadt (1927)

Berlin. Sinfonie einer Großstadt ist der bekannteste Querschnittfilm, in dem eine Stadt wie eine Person porträtiert wird.⁸² Typisch dafür ist, dass der Ablauf eines Tages gezeigt wird. Er beginnt bei Tagesanbruch mit leeren Straßen, die sich langsam füllen und beleuchtet die täglichen Abläufe der Menschen. Der Film ist in fünf Akte eingeteilt, wobei jeder Teil einen eigenen Abschnitt behandelt (Morgen-Mittag-Abend / Anfang-Mittelteil-Schluss).

„Auf dem Höhepunkt der Erzählmöglichkeiten des Stummfilms macht Ruttmann den ‚antitheatralischen Film‘ (die Kategorie des Dokumentarischen stand damals noch nicht zur Verfügung) als Abendunterhaltung überhaupt erst konkurrenzfähig.“⁸³

Für diesen Film wurde modernste Technik verwendet, wie zum Beispiel Kleinstkameras mit Federwerk und hochempfindliches Filmmaterial⁸⁴, um zu jeder Tages- und Nachtzeit das urbane Leben einfangen zu können. Ruttmann übernahm jede Rolle in der Schaffungsphase dieses Films (künstlerischer Direktor, Autor, Regisseur, Schnittmeister) um seine Vorstellungen umsetzen zu können. Walter Ruttmann zu seinem Film:

„Von vornherein war es klar, dass die volle Verantwortung für jede Bildeinstellung, für Licht, Tempo, Stimmungscharakter jedes einzelnen Filmmeters in meiner Hand liegen musste, um das entstehen zu lassen, was ich wollte.“⁸⁵

Authentizität und Rhythmus sind das Wesentliche für seinen Film, wie er wörtlich erklärt:

„Ich sehe die wichtigsten Faktoren meines BERLIN-Films in: 1. Konsequente Durchführung der musikalisch-rhythmischen Forderungen des Films, denn Film ist rhythmische Organisation der Zeit durch optische Mittel. 2. Konsequente Abkehr vom gefilmten Theater. 3. Keine gestellten Szenen! Menschliche Vorgänge und Menschen wurden, ‚beschlichen‘. Durch dieses, ‚Sich-unbeobachtet-glauben‘ entstand Unmittelbarkeit des Ausdrucks. 4. Jeder Vorgang spricht für sich selbst – also: keine Titel!“⁸⁶

Dieses Zitat beschreibt die Zwitterposition, die dieser Film in der Geschichte des Dokumentarfilms innehat. Ruttmann konnte über einen relativ großen Apparat frei verfügen. Sein Anspruch war nicht zuletzt durch die russische Schule, auf die noch eingegangen wird, geprägt, und die ästhetische und künstlerische Absicht, aber auch der Anspruch, sich eingehend mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen, ist unübersehbar.

⁸² Vgl. Möbius, Hanno: *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Fink. 2000. Seite 406.

⁸³ Prümm, Karl: *Die Montage als alles durchdringendes Prinzip der Stadtsinfonie*. In: *Montage AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 12/1/2011. Marburg: Schüren. Seite 67.

⁸⁴ Vgl. Ebd., Seite 65.

⁸⁵ Zit. nach: Ruttmann, Walter (1927) In: Goergen 1989. S. 80. In: Prümm: a.a.O. Seite 63.

⁸⁶ Zit. nach: *Der Film Spiegel Berlin*, Nr.5, Mai 1927. In: Goergen, Jeanpaul: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin: 1989. Seite 79. In: Keitz / Hoffmann: a.a.O., Seite 170.

4.3.2 Ruttmanns Montagetechnik

Die Stadt bekommt ihren eigenen Charakter nicht zuletzt durch den Schnitt. Der Film funktioniert ohne Plot und ohne Narration, indem Ruttmann die Lebendigkeit und Hektik der Stadt mit effektvollen Schnittfolgen wie Rhythmisierungen, Match Cuts, Jump Cuts, und Zeitraffer hervorhebt.

Er verzichtet auf eine dramaturgische Handlung und bei der Montage legt er seinen Schwerpunkt auf Abfolgen von Bewegungen. Das Spiel mit unterschiedlichen Tempi vermittelt den Stimmungswechsel. In einer zeitgenössischen Besprechung stellt Paul Falkenberg die schwere Arbeit der Montage dieses Films in den Mittelpunkt:

„Das Material muss den jeweiligen Kriterien entsprechend präzise konzipiert und später gnadenlos ausgesiebt werden. Hunderte von Einstellungen müssen auf ihre rhythmisch-formale Beziehung, ihre individuelle Komposition, ihre Kontraste analysiert werden; ihr Inhalt muss im Hinblick auf die Bedeutung und das Gefühl geprüft werden, die den Bildern selbst innewohnen, und sie müssen streng nach den wesentlichen Wirkungen angeordnet werden, die assoziative Sequenz hervorrufen soll. Das bedeutet ein unablässiges Probieren ähnlich der Suche eines Komponisten nach einer Tonalität innerhalb einer streng chromatischen Tontextur.“⁸⁷

Zu betonen ist die Ausarbeitung der Reihungsmontage, die durch Ruttmann eine sehr tiefgründige Bedeutung bekam und in der Montagegeschichte zu erwähnen ist. Das bei Griffith aufgekommene visuelle „Ausdrucksmittel“ der Montage bekommt hier eine weitere Bedeutung, indem eine körperliche Empfindung einer Bewegung (ein Tanz, eine schnelle Autofahrt, ein Arbeitsvorgang) auf den Zuschauer übertragen wird.⁸⁸

Die Anordnung der einzelnen Einstellungen machen deutlich, in welcher Zeitpanne des Tages man sich befindet. Das Öffnen von Rollläden und Toren erklärt das Aufwachen der Stadt. Im vierten Akt wird die Mittagspause durch die Aneinanderreihung essender Menschen jeder Gesellschaftsschicht verdeutlicht und eine darauf folgende Ruhephase wird mit gähnenden Tieren, einer Bootsfahrt, Menschen im Kaffeehaus oder auf Parkbänken angedeutet. Zusätzlich spielt er mit der Montage, um Kontraste wie soziale Unterschiede (arm/reich) hervorzuheben.

Die zentrale Rolle dieses Films hat der Schnittrhythmus, welcher, unterstützt von der Musik, den „Rausch der Bewegung“⁸⁹ dieser Stadt vermitteln soll. Ruttmanns schnelle Montage war für die damaligen Verhältnisse unüblich und fand große Beachtung bei den Zuschauern. Sein Vorhaben, mehr Aufmerksamkeit beim Publikum zu erzeugen, ging auf, und er versetzte das Publikum, das von den schnellen Schnitten fasziniert war, mit dieser neuen „Seherfahrung“ in einen „Rausch“⁹⁰.

⁸⁷ Zit. nach: Goergen, Jeanpaul: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation. Berlin 1989, Seite 79. In: Keitz / Hoffmann: a.a.O., Seite 172.

⁸⁸ Vgl. Beller: Handbuch: a.a.O., Seite 39.

⁸⁹ Prümm: a.a.O. Seite 70.

⁹⁰ Vgl. Thomas, Schadt: Das Gefühl des Augenblicks: Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. 3. Auflage. Konstanz: UVK. 2012. Seite 204.

„Ruttman erschließt damit neue Bereiche des Montagekinos jenseits des effektvollen Erzählens, das Griffith entwickelt hatte, jenseits der experimentellen Avantgarde und auch jenseits der politischen Rhetorik Eisensteins. Er greift mit seiner Stadtsinfonie historisch weit voraus auf den Musikclip, (...) wo der Körper des Zuschauers ebenso durch extrovertierte Montage, exzessiven Schnitt sowie strengen Bildrhythmus beansprucht und in Vibration versetzt wird.“⁹¹

Auch Dziga Vertovs Film *Der Mann mit der Kamera* (1929) zählt zu den beachtenswerten Querschnittsfilmern, da erstmals ein neues Thema, das Thema der Filmaufnahme, dem Film die Struktur gab.⁹²

4.4 Dziga Vertov

Dziga Vertov ist der russische Pionier des Dokumentarfilms. Seine filmischen Anfänge begannen 1918, als er als Redakteur und Schnittmeister bei der russischen Wochenschau „Kinonedelja“ arbeitete. Er wollte auch aus politischer Überzeugung eine neue filmische Kunstform entwickeln, in der die neue Wirklichkeit abgebildet werden sollte. Vertov löst sich immer mehr vom Spielfilm und gründet die Gruppe der „Kinoki“ („Filmauge“), verlangt den Tod des „Kinematographen“⁹³ und lehnt im Film alle Mittel des Theaters und der Literatur ab. Er will einen „reinen“ Dokumentarfilm, einen „Film der Fakten“ produzieren, der auch die soziale Wirklichkeit abbildet. In den Manifesten der „Kinoki“ fasst Vertov seine Theorie zum Dokumentarfilm.

4.4.1 Kinoprawda

1922 distanziert sich Vertov von den weit verbreiteten, inszenierten Wochenschauen und entwickelt ein Gegenmodell namens „Kinoprawda“ (Kinowahrheit), einer politischen Chronik. Die „Kinowahrheit“ basiert auf den Grundsätzen der „Kinoki“ deren Ziel es ist, einen „reinen“ Film, einen Film der Fakten zu bekommen. Jegliche Art von Fiktion wird in der Kinoprawda verweigert. Um die Wahrheit auszudrücken, braucht man kein Drehbuch, keine Schauspieler oder Requisiten.

Es gab für Vertov nur zwei Möglichkeiten die „Film-Wahrheit“ auszudrücken: mit der „Aktualität“, bei der fremdes Filmmaterial neu montiert und kommentiert wird, und dem „Dokumentarfilm“, der sich mit realen Themen befasst, die vom Regisseur ausgewählt und bearbeitet wurden.⁹⁴

„Das bedeutet gleichermaßen, dass die Kinoprawda dem Leben nicht vorschreibt, nach dem Szenarium des Schriftstellers zu verlaufen, sondern dass sie das Leben

⁹¹ Prümm: a.a.O., Seite 70.

⁹² Vgl. Scheugl, Hans / Schmidt, Ernst: Eine Subgeschichte des Films: Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. 2. Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1974. Seite 719.

⁹³ Vgl. Vertov, Dziga: Wir. Variante eines Manifestes (1922). In: Hohenberger: Bilder des Wirklichen: a.a.O., Seite 64.

⁹⁴ Vgl. Sadoul, Georges: „Cinema verite“ und das „Kamera-Auge“. In: Kinemathek: Aspekte des Cinéma – Vérité. Heft 29. November 1966. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek eV. Seite 9.

beobachtet und aufzeichnet, wie es ist, und erst dann Schlussfolgerungen aus den Beobachtungen ableitet.⁹⁵

Auch Vertov möchte die Menschen zum Nachdenken bringen und bearbeitet in experimenteller Weise aus Material von Wochenschauen oder Dokumentarfilmen aktuelle Themen. Zwischen 1922 und 1925 entstehen insgesamt 23 Filme der „Kinoprawda“, die sich im Einzelnen untereinander technisch und stilistisch unterscheiden. Vertov und sein Team entwickeln in dieser Zeit eine neue Filmsprache, indem sie mit der Montage, der Aufnahmetechnik und mit Zwischentiteln experimentierten.

„Jeden Tag musste irgendetwas erfunden werden. Lernen konnte man bei niemandem. Wir bewegten uns auf unberührten Pfaden. So machten wir Erfindungen und experimentierten, bald waren es Leitartikel, bald Feuilletons, bald Skizzen, bald Gedichte, die wir in Filmbildern schrieben.“⁹⁶

So erhob er den russischen Dokumentarfilm zur Kunstform. Sein bedeutendster Dokumentarfilm *Der Mann mit der Kamera* ist auch ein Großstadtfilm.

4.4.2 Der Mann mit der Kamera (Man with a Movie Camera, 1929)

Der Mann mit der Kamera (1929) ist eine Zusammenarbeit von Dziga Vertov mit seinem Bruder M. Kaufmann (Kameramann/Protagonist) und seiner Frau E. Svilova (Schnitt) in der alle theoretischen Ansichten seiner zuvor verfassten Manifeste realisiert wurden. Er schreibt: „Der Film *Der Mann mit der Kamera* ist nicht nur eine praktische Realisation, sondern gleichzeitig auch eine theoretische Manifestation auf der Leinwand.“⁹⁷

Schon im Vorspann nimmt Vertov darauf Bezug, dass sein Film „ein Experiment filmischer Kommunikation“ ist, ohne Untertitel, Drehbuch, Schauspieler und Filmset. Er betont, dass sich dieser Film von Theater und Literatur abwendet, um eine neue internationale Filmsprache zu entwickeln. Der Zusatztitel dieses Films lautet: „Ausschnitte aus dem Tagebuch eines Kameramanns“. Dieser steht auch im Zentrum des Films und wird bei seiner Arbeit gezeigt.

Vertov wollte mit diesem Film nicht mehr nur das „wahre Leben“ abbilden, sondern er wollte, dass sich das Publikum mit den dargestellten Bildern auf inhaltlicher Ebene auseinandersetzt. In diesem Film demonstriert Vertov die Möglichkeiten der Kamera und die Genauigkeit, die mit ihr darstellbar ist. Er setzt alle Mittel derameratechnik, wie zum Beispiel: Handkamera, Mehrfachbelichtung, Prismen, Zeitlupe, Zeitraffer, Flickereffekt

⁹⁵ Vertov, Dziga / Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): Schriften zum Film. München: Carl Hanser Verlag. 1973. Seite 100.

⁹⁶ Wertow, Dsiga: Über die „Kinoprawda“. In: Kinemathek: Aspekte des Cinéma – Vérité. Heft 29. November 1966. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek eV. Seite 2.

⁹⁷ Zit. nach: Tsivian, Yuri: Einige Überlegungen zur Struktur des Films: *Der Mann mit der Kamera*. In: Drubek-Meyer, Natascha / Murasov, Jurij (Hg.): Apparatur und Rhapsodie: Zu den Filmen des Dziga Vertov. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2000. Seite 119.

durch kurze Bilderfolgen, und Kontrast der Motive, ein.⁹⁸ Vertov ist ein Futurist, sein Interesse gilt den zukünftigen Zeiten. Er verwendet unter dem Einfluss der avantgardistischen Kunstströmungen (Kubismus, Dada) die Collagetechnik und später im Tonfilm bruitistische Tonmontagen.⁹⁹ Das Kinoglas versteht sich auch als Propagandist der industriellen Revolution, des Sozialismus und des neuen Menschen. Deshalb bevorzugt er die Darstellung der Maschinen, der Menschenmassen und nicht so sehr individueller Persönlichkeiten.

Seine Montagetechnik versucht, die Bewegung im Filmmaterial durch eine exzentrische, auf Intervallen und Wiederholungen basierende Schnitttechnik, rhythmisch und polyphon zu strukturieren. Vertov beschreibt diese Form als „Intervall-Montage“, wobei jedes Intervall ein Übergang von einer Bewegung in eine andere ist. Diese Intervalle werden in Form von Phrasen organisiert, wobei jede einzelne Phrase nicht nur getrennte Bilder zeigt, sondern sie werden so organisiert, dass ein Aufbau mit Ausgangspunkt, Höhepunkt und Auflösung erkennbar wird. Durch diese Montage wird versucht, auch das Entstehen der „Wirklichkeit in der Welt“ zu zeigen und eine Reflexion über das nicht Gezeigte anzuregen. Diese Technik erinnert an musikalische Kompositionstechniken (Thema, Leitmotiv, Variation, Wiederholung, Echo) und versucht, auch das Verborgene, Nicht-Gespielte, Falsche durch eine Kinowahrheit zu ersetzen.¹⁰⁰

Es ist klar, dass bei Vertov ein bestimmter subjektiver Vorsatz, wie seiner Meinung nach die moderne Welt dargestellt werden muss, schon vor jeder Montage im Schneiderraum getroffen wurde. Die dokumentarische Realität entsteht also nicht zuletzt auch in seinem Kopf und nicht nur als Abbild hinter dem Kinoauge. In dem Film *Der Mann mit der Kamera* hat Vertov seine Vorstellungen exemplarisch vorgeführt.

Der Film besteht aus einem äußeren Handlungsrahmen, der auch die Aufführung des Films im Theater mit Publikum und dessen Reaktionen zeigt. Innerhalb dieser Geschichte ist der Film in zwei rhythmisch unterschiedliche Teile gegliedert, welche das Leben in der damaligen Sowjetunion darstellen. Vertov und seine Frau stellten den Film aus Material aus der Zeit des „Kino-Auges“ (1924-28) her. Somit ist dieser Film gleichzeitig auch ein filmhistorisches Dokument, das den Übergang von der Moderne zum Konstruktivismus in der Sowjetunion zeigt. Historiker gliedern diesen Film in zwei Genres ein – den Avantgarde-Film und den Dokumentarfilm. Bill Nichols betont wiederum, dass dieser Film veranschaulicht, wie experimentell Dokumentarfilm sein kann¹⁰¹, Martin

⁹⁸ Vgl. Stollery Martin: *The Man With The Movie Camera*. In: Aitken, Ian (Hg.): *Encyclopedia of the documentary film*. Volume 2. USA: Routledge. 2006. Seite 848.

⁹⁹ Vgl. Niney, Francois: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms*. Marburg: Schüren. 2012. Seite 135.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd., Seite 136.

¹⁰¹ Vgl. Stollery: *The Man With The Movie Camera*. a.a.O., Seite 848.

Stollery schreibt „*The Man with a Movie Camera* wäre ein audiovisuelles Manifest, welches zeigt, wie sich Kino wiedererfinden ließe.“¹⁰²

Vertov hat mit *Der Mann mit der Kamera* seinen kreativen Höhepunkt im Rahmen des „Film der Fakten“ erreicht.¹⁰³

4.4.3 Dziga Vertovs Montagetechnik in *Der Mann mit der Kamera*

Der erste Teil behandelt das Thema Aufwachen. Eine Stadt, deren Bewohner und Maschinen erwachen. In ruhigem Tempo werden Bilder einer Stadt gezeigt, die Maschinen stehen still, die Menschen schlafen noch. Der Kameramann ist schon auf den Beinen und beginnt sein Tagwerk. Im Moment, in dem ein Zug auf die Kamera zufährt, erwacht auch die Stadt. Vertov spielt mit den verwackelten Bildern, die den Zug zeigen und verknüpft diese mit Bildern einer Frau, die sich im Bett hin und her wälzt und schließlich aufsteht. Anhand der anschließenden Bilder (Frau wäscht sich – Stadt wird mit Wasser aufgewaschen) sieht man, wie die Stadt erwacht. Die Straßen füllen sich und die Maschinen werden gestartet. Das regsame Leben wird gezeigt. Plötzlich werden aus den bewegten Bildern Standbilder. Einzelbilder werden gezeigt, bis sich diese im Schneiderraum bei einer Cutterin auflösen. (Der Film wird im Film geschnitten.)

Gegen Ende des ersten Teiles werden die Schnitte immer kürzer und die Arbeitsschritte werden immer schneller. Durch Überblendungen und den Einsatz des Schnellvorlaufs (fast-forward) sind die Bilder fast unerträglich mühsam anzuschauen. Erst als die Maschinen zum Stillstand kommen und der Arbeitstag zu Ende geht, werden wieder lange und ruhige Einstellungen von Maschinen und Landschaft gezeigt, die den Tag ruhig ausklingen lassen.

Der zweite Teil im Film befasst sich mit den Motiven Freizeit, Urlaub und Sport. Die Menschen verbringen ihre Freizeit am Strand und treiben Sport. Die Szenen, in denen die Sportler ihre Übungen ausführen, werden in Zeitlupe gezeigt. Weitere Montagetechniken, die Vertov hier eingebracht hat, sind Standbilder, super-slow motion und match-cuts (Schwimmer am Land und im Wasser). Allmählich verändert sich die Geschwindigkeit und es werden immer schnellere und kürzere Einstellungen von Leuten gezeigt, die sich sportlich betätigen. Vor allem bei Teamsportarten entsteht dadurch eine Spannung. Verstärkt wird das durch das Hervorheben durch „slow motion“ von spannenden Spielsituationen.

Weiters spielt Vertov mit Bildüberlagerungen (der Kameramann über den Dächern der Stadt). In der „Bierhalle“, einer Bar, steigt der Kameramann plötzlich aus einem Bierglas. Je mehr Alkohol getrunken wird, desto mehr wankt das Kamerabild. Ein

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Vgl. Beller: Dokumentarische Filmmontage. a.a.O., Seite 123.

subjektiver, betrunkenen Kamerablick fängt die Situation ein. Stop motion wird beim Schießen verwendet (Frau schießt auf Bierflaschen und jedes Mal ist eine weg.) Gegen Ende des zweiten Teils, nimmt die Geschwindigkeit stetig zu und findet ihren Höhepunkt in einer Bar, wo mit Löffeln musiziert wird. Die Schnitte werden kürzer, Bilder von verschiedenen Musikinstrumenten werden überlagert, sodass man den Rhythmus der gespielten Musik spürt und, obwohl es ein Stummfilm ist, meint man, die Musik zu hören. Der zweite Teil des Films im Film endet schlagartig. Man befindet sich plötzlich wieder im Kinosaal. Der Handlungsrahmen wird geschlossen. Bildüberlagerungen von Tänzern, die sich zu Musik bewegen, Arbeiter mit ihren Maschinen, Überlagerungen von Stadt und Straßenbahnen werden in immer kürzeren Abständen mit Bildern der Zuschauer vermischt, die sich den Film anschauen. Zum Schluss kommt das Kameraauge und schließt sich. ENDE

Mit seiner sehr experimentellen Montagearbeit übertrifft Vertov alle bisher üblichen Praktiken und wurde, wie man in seinen „Schriften zum Film“ erkennen kann, sehr unterschiedlich kritisiert:

„Die einen sagten, *Der Mann mit der Kamera* sei ein Versuch visueller Musik, ein visuelles Konzert. Andere betrachteten den Film vom Gesichtspunkt einer höheren Mathematik der Montage. Dritte verwiesen darauf, dies sei nicht das 'Leben, wie es ist', sondern ‚Leben, das sie nicht sähen‘ usw.“¹⁰⁴

Vom Standpunkt der Montage ist der Film faszinierend bis zum heutigen Tag und beeinflusste nicht nur das französische Kino.

¹⁰⁴ Vertov, Dziga / Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): Schriften zum Film. München: Carl Hanser Verlag. 1973. Seite 116.

V. Montagetheorien von Kuleshow, Pudovkin und Eisenstein

5.1 Einleitung

Aus der Pionierarbeit Griffiths entwickelten sich zwei Schulen der russischen Filmtheorie. Die Theorien von Lew Kuleshow, Vsevolod Pudovkin und die Theorien von Sergej Eisenstein. Diese russischen Filmer hatten eine andere Meinung zur Montage. Sie vertraten eine anti-naturalistische Haltung, eine: „gegen alle bloß ‚abfilmenden‘ Tendenzen gerichtete Haltung, mit der sie den Film ganz auf ‚Montage‘, auf Zusammenprall (Eisenstein) oder Verschmelzung (Pudovkin) von Bildelementen fundierten.“¹⁰⁵

Ihre Grundsätze zum Anti-Naturalismus sind dennoch unterschiedlich definiert. Vsevolod Pudovkins Anti-Naturalismus bezieht sich darauf, welches (nicht mit der Wirklichkeit zusammenhängende) Filmmaterial benötigt wird, um die Wirklichkeit im Film lebensecht darstellen zu können. Er vertritt die Meinung, dass die abgefilmte Wirklichkeit (z.B.: eine Explosion) auf Film nicht wahrhaftig transportiert werden kann, sondern „Lebensechtheit“ im Film nur erzielt werde „durch eine Rekonstruktion (Montage) mit ‚unechten‘ Elementen.“¹⁰⁶ Für ihn ist die Montage „Schöpferin filmischer Wirklichkeit“¹⁰⁷. Die gewünschte Wirkung wird erst dadurch erreicht, wie unterschiedliche Aufnahmen aneinander montiert werden. Er erklärt das am Beispiel einer Explosion: „(...) Die Bombenexplosion war nun auf Leinwand; sie bestand aus allem möglichen, nur nicht aus den Elementen einer wirklichen Explosion.“¹⁰⁸

5.2 Montage als Mittel zur Verfremdung

Für Pudovkin und Eisenstein ist die Montage das wichtigste „Verfremdungsmittel“¹⁰⁹. Für beide liegt „das Wesen des Films“ in den Wechselbeziehungen zwischen den Einstellungen.¹¹⁰ Ihre Montagetechniken setzten sich ab von der bisher üblichen Technik, welche auf die Kontinuität ausgerichtet war. Sie sahen darin unbegrenzte Möglichkeiten, im Film zu experimentieren. Bilder wurden verzerrt, zerstückelt, übereinander-,

¹⁰⁵ Kersting: a.a.O., Seite 271.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., Seite 370.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Beller: Handbuch: a.a.O., Seite 38.

¹¹⁰ Vgl. Kersting: a.a.O., Seite 363.

nebeneinander- oder gegeneinander gelegt, um mittels Montage Emotionen oder Ideen hervorrufen / manipulieren zu können.¹¹¹ Es gab keine Tabus und man hielt diese Arbeiten für die maßgebliche Avantgarde der modernen Kinokunst.

Sergej Eisenstein war von der Pionierarbeit Griffith' durchaus beeindruckt. Er vergleicht dessen Montagearbeit mit der Arbeit eines Literaten am Roman, allerdings kritisiert er, dass Griffith nur Wert auf die Darstellung der Bilder legt und nicht auf eine gestalterische, bildgebende Bedeutung (Semantik). Eisenstein nennt seine Technik „intellektuelle Montage“, weil es ihm ein Anliegen ist, den Fortschritt der kommunistischen Idee in seinen Filmen visuell zu verbreiten. Die russischen Regisseure zeigten also nicht nur die neue Realität, sondern interpretierten die Bilder, auch um die Intellektuelle Überlegenheit ihrer Ideologie zu verbreiten.¹¹² Eisenstein und Pudovkin waren wie Griffith der Meinung, dass die Montage ein wichtiges Mittel ist, mit der das Abgebildete emotionell an Ausdruck gewinnen kann.

5.3 Kuleshow und Pudovkin – Der Kuleshow-Effekt

Lew Kuleshow und sein Schüler Pudovkin experimentierten mit den Ausdrucksmöglichkeiten der filmischen Montage und entwickelten aus dem „Kuleshow-Effekt“ eine Montagetheorie, die verdeutlicht, wie groß das Potential des Anschlusses ist.

Sie zeigten, wie ein und derselbe ausdruckslose Gesichtsausdruck eines Schauspielers andere Emotionen hervorruft, wenn im Anschluss drei verschiedene Objekte (Teller, Sarg, Kind), aneinander montiert werden. Abhängig vom jeweiligen Bild, wurde der Ausdruck des Gesichtes unterschiedlich interpretiert. Hunger, Trauer und Zärtlichkeit wurde jeweils mit dem Bild von einem Teller, einem Sarg und einem Kind assoziiert. Diese Erkenntnis war revolutionär für die Montagegeschichte. Francois Niney interpretiert dies so, dass man daraus lernen kann, wie der Anschluss erst eine mentale Kausalität schafft.¹¹³ Diese Erkenntnis wird bis heute eingesetzt, um durch aneinandergereihte Bilder neue Gefühle erregen zu können. Für die Weiterentwicklung des Filmschnitts, insbesondere für die Blickmontage (point of view- und reaction shot¹¹⁴), war diese Methode ebenfalls sehr bedeutsam.¹¹⁵

¹¹¹ Vgl. Kersting: a.a.O., Seite 272.

¹¹² Vgl. Reisz / Millar: a.a.O., Seite 22.

¹¹³ Vgl. Niney: a.a.O., Seite 117.

¹¹⁴ „reaction shot: Ein *reaction shot* ist ein besonderer Typus von Groß- oder Nahaufnahme, die einen Akteur oder eine Gruppe von Akteuren zeigt, die auf ein Ereignis reagieren. Er gehört zur syntaktischen Ganzheit der Blickmontagen, bildet ihren dritten Teil – dem Bild des Blickes folgt das Bild des Objekt des Blickes, dem wiederum ein Bild folgt, das zeigt, wie die Blickenden auf das Erblickte reagieren. Jenes Bild steht in oft unklarer Zeitbeziehung zu den anderen Bildern des Komplexes, oszilliert zwischen Nach- und Gleichzeitigkeit. Es akzentuiert die Bedeutung des Augenblicks, ermöglicht einen Eindruck der inneren Reaktion auf das Gesehene und schließt die schmale Bilderfolge an das folgende (Handlungs-)Geschehen wieder an – von nun an verstreicht die Zeit wieder in gewohnter Manier.“ Siehe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1415> (Stand: 28.10.2013, 12:47 Uhr).

¹¹⁵ Vgl. Koebner: a.a.O., Seite 332.

Die Grundlage von Pudovkins Filmtheorie orientiert sich am Kuleshow-Effekt, bei dem das Potential des Anschlusses deutlich gemacht wurde. Daraus entwickelt sich das „Additive Montageprinzip“ welches auch als Vorläufer des „unsichtbaren Schnittes“ bezeichnet wird.

5.3.1 Additive Montage

Pudovkin betrachtet die Montage als „schöpferisch entdeckte Reihenfolge“¹¹⁶. Ein Film entsteht bei ihm durch Aneinanderreihen (addieren) einzelner Bildausschnitte, bei dem jede Einstellung, die direkte Fortsetzung der anderen¹¹⁷ ist, und eine Geschichte nahtlos vorantreibt. „Die Reihenfolge ist der Ausdruck einer spezifischen Logik, welche nur dann vorhanden ist, wenn jede Aufnahme den Anreiz zur Übertragung des Interesses auf die nächste gibt (...)“.¹¹⁸

Auf kontinuierliche Bewegungen und fließende Wechsel von Ort und Zeit muss dabei geachtet werden, um irritierende Sprünge zu vermeiden.

5.3.2 Konstruktive Montage

Ihre Grundgedanken zur Montage formulierten Kuleshow und Pudovkin so: „das Wesen des Films sei nicht innerhalb des Fragments, der Einstellung, zu suchen, sondern in der Verkettung dieser Fragmente“.¹¹⁹ Sie gingen sogar so weit, dass sie sagten, dass es nicht so wichtig ist, „wie die Einstellungen aufgenommen wurden, sondern wie die Einstellungen montiert wurden“.¹²⁰ Sie verzichteten darauf, wie es bei der analytischen Montage von Griffith üblich war, mit einer Totalen einen Raum einzuführen, sondern sie waren der Meinung, dass das Publikum sich selbst in den Raum hineindenken kann, auch wenn es nur Ausschnitte davon sieht. David Bordwell sagt dazu: „Man zeigt also nur Details, und der Zuschauer schließt aus ihnen, wie die Gesamtheit aussieht.“¹²¹

¹¹⁶ Kersting: a.a.O., Seite 366.

¹¹⁷ Vgl. Ebd.

¹¹⁸ Ebd., Seite 367.

¹¹⁹ Zit. nach: Rüttimann, Matthias: Thema – Retrospektive Lew Kuleshow. Ein „Amerikaner“ in Moskau. In: Zoom. 42. Jahrgang, 18./19. September. 1990. In: Beller: Handbuch der Filmmontage: a.a.O. Seite 20.

¹²⁰ Zit. nach: Levaco, Ronald (Hg.): Kuleshov on Film – Writings by Lew Kuleshov. Berkley. Los Angeles. London. 1974, Seite 48. (Übers. HB) In: Beller: Handbuch der Filmmontage: a.a.O., Seite 20.

¹²¹ Bordwell: a.a.O., Seite 29.

5.4 Sergej M. Eisenstein – Intellektuelle Montage

Für Sergej M. Eisenstein war die Montage „das wichtigste Bauprinzip des Films und der Kunst schlechthin – und zudem das intensivste Wirkungsmittel“.¹²² Er wollte Pudovkins konstruktive Montage weiter ausbauen und distanzierte sich von dem in Amerika typischen continuity system, „um die Montage für filmische Ausdrucksmittel anders zu nutzen“.¹²³ Mit seiner „intellektuellen Montage“ behauptete er, dass der Zuschauer aus verschiedenen Bildern gedankliche Verbindungen herstellen kann. David Bordwell erklärt dies anhand einer Sequenz aus „Oktober“ (1928):

„Kornilov und Kerensky haben ihre Truppen aufgerufen zum ‚Kampf für Gott und Vaterland‘, wie sie beide behaupten, und Eisenstein unterbricht die Handlung beim Marsch auf Petrograd durch einen kleinen Exkurs zu der Frage: ‚Was ist Gott? Was ist das für ein Name? Was bedeutet er?‘ Und dann zeigt er uns Standbilder, Figuren aus verschiedenen Kulturen zum Begriff Gottes ...“¹²⁴

Er suggeriert damit: Was nun? Gibt es überhaupt einen Gott, wenn so viele Möglichkeiten existieren?

Im Gegensatz zu Kuleshows und Pudovkins additiver Montage, nutzt Eisenstein die Montage als „Bruch mit dem kontinuierlichen Bilderstrom“.¹²⁵ Er sieht in der Montage eine „Gedankenproduktion“: „Meiner Ansicht nach ist (...) Montage nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der im Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke entsteht (...)“¹²⁶

Man erkennt daraus, wie Eisenstein die Montage benützt, um eine bestimmte Interpretation der gezeigten Bilder mitzuliefern. Der manipulative Aspekt daran hatte natürlich propagandistische Absichten, die politisch wirksam werden sollten.

5.5 Zusammenfassende Bemerkungen zur Montage im Stummfilm

Das Fehlen einer gewissen inszenatorischen Bilddramaturgie im Film ist bis heute undenkbar. Man kann mittels Montage die Räume und Szenen auflösen, was zu Beginn mit Sicherheit eine Offenbarung war. Für den Spannungsaufbau und die Bewahrung der Kontinuität ist sie, das wussten schon die Gebrüder Lumière, nicht wegzudenken, da man so die Aufmerksamkeit des Publikums lenken kann.

In der Zeit von 1910 und 1920 entstanden aus praktischen Erfahrungen die meisten Regeln, die eine klassische narrative Erzählweise möglich machte. Bald erkannte man Prinzipien, um eine Desorientierung des Zuschauers in Raum und Zeit zu

¹²² Bulgakowa, Oksana: Montagebilder bei Sergej Eisenstein. In: Beller: Handbuch der Filmmontage: a.a.O., Seite 50.

¹²³ Vgl. Beller: Montage: a.a.O. (Russenkino).

¹²⁴ Bordwell: a.a.O., Seite 30.

¹²⁵ Kersting: a.a.O., Seite 373.

¹²⁶ Zit. nach: Eisenstein, Sergej: Schriften 3, Seite 234. In: Kersting: a.a.O., Seite 374.

verhindern. In Amerika hat das Studiosystem die Filmmontage standardisiert. Für die „Auflösung und die Montage“ wurde das Coverage-System und das Continuity-Prinzip tonangebend, die auch heute noch angewendet werden. Zusammengefasst kann man sagen, dass Porter, Griffith und Eisenstein die Wegbereiter grundlegender Montagetechniken waren (Nahaufnahmen, Rückblenden, Überblendungen, Schwenks, Fahraufnahmen), die bis heute, angewendet werden, obwohl sie bereits zur Zeit des Stummfilms erfunden wurden. Karel Reisz stellt fest: „Am Ende der Stummfilmära lag eine ziemlich vollständige „Grammatik“ der Konstruktionsprinzipien eines Films vor.“¹²⁷

¹²⁷ Reisz / Millar: a.a.O., Seite 35.

VI. Tonfilm

6.1 Internationale Montagemuster (ab 30er Jahre)

6.1.1 Umstellung auf den Tonfilm

Zwischen 1928 und 1933 kam es im Film in unglaublich kurzer Zeit zu einer Umwälzung nach der anderen. Der Tonfilm war in Amerika bereits etwas früher eingeführt worden als in Deutschland, wo man lange Zeit eine Abwehrhaltung eingenommen hatte. Dies hatte seine Gründe in patentrechtlichen und technischen Fragen, die erst gelöst werden mussten. In Europa wollte man aus mehreren Gründen nicht vom Stummfilm abgehen, vor allem, weil man mit der Sprache eine Einschränkung der weltweiten Vermarktung künstlerisch wertvoller Filme befürchtete und der große amerikanische Markt mit seiner Finanzkraft schon damals die europäischen Filmindustrie bedrohte. So kam es zu einer Renationalisierung der europäischen Filmindustrie. In Frankreich wollte man wegen der Sprache eine eigenständige Industrie, in Dänemark wegen eines dänischen Tonfilmpatentes, in der Tschechoslowakei wegen der Angst vor einer deutschen Hegemonie.¹²⁸

Es zeigte sich, dass auch die Qualität des Tons anfangs keineswegs ermutigend war. Jene Kritiker, die an dem Medium Film als einer siebenten Kunstform kritisch interessiert waren, wie Herbert Ihering in Deutschland, Willi Haas, Joseph Gregor¹²⁹ und Béla Balázs in Ungarn, hoben die künstlerischen Verluste des neuen Mediums hervor. Ähnlich wie die Russen sahen sie im Erfolg des Tonfilms beim Publikum eine „Rückkehr zu billiger Ware, altmodischem Kitsch und anspruchslosestem, übelstem Unterhaltungstheater“, kurz fotografiertem Theater. Es würden über den Tonfilm aus Amerika die sentimentalen Groschenfilme und Operettenstoffe wiederbelebt, obwohl man sie schon für tot gehalten glaubte.¹³⁰ Diese Kritiker wurden allerdings von den Befürwortern des Tonfilms, wie Willi Haas und Walter Ruttmann mit der Meinung konfrontiert:

„Der Tonfilm ist nicht einfach stummer Film plus Ton, sondern ein grundsätzlich Neues, dessen Lebendigkeit und Gesetzmäßigkeit auf dem Schnittpunkt zwischen Bild und Ton überhaupt erst beginnt.“¹³¹

¹²⁸ Vgl. Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Vom Aufstieg des Tonfilms zur digitalen Bildproduktion. In: Polzer, Joachim (Hg.): Weltwunder der Kinematographie. 6. Ausgabe. Potsdam: Polzer Media Group. 2002. Seiten 55-73.

¹²⁹ Vgl. Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Das Ringen um den Tonfilm. Düsseldorf: Droste Verlag. 1999. Seite 216.

¹³⁰ Ebd., Seiten 217-219.

¹³¹ Zit. nach: Ruttmann, Walter: Tonfilm-Schaffen, In: Szene 1929, Seite 233. In: Mühl-Benninghaus: Das Ringen um den Tonfilm: a.a.O., Seiten 215/216.

Der erste abendfüllende deutsche Spielfilm von Walter Ruttmann, *Melodie der Welt* hatte am 12. März 1929 seine Premiere. Dieser Film enthielt einen Dokumentarfilm mit Aufnahmen von Brauchtum in Indien, China, Japan, Hawaii, Singapur und weiteren asiatischen und europäischen Ländern, um den eine Rahmenhandlung über einen Matrosen gefasst ist. Ruttmann bekannte sich, ähnlich wie Pudovkin, zu einer „kontrapunktischen Gestaltungsmethode von Bild und Ton“.¹³² Im Gegensatz zur Kritik kam der Tonfilm beim Publikum allerdings sehr gut an.

Wegen der Probleme, Bild und Ton sinnvoll zu synchronisieren, wurden auch im Film die alten Probleme, die schon vom Gesangstheater bekannt waren, im Tonfilm offensichtlich. Die emotionell ergreifenden Passagen, die im Singspiel mit Musik und Gesang beeindruckten, mussten auch dort in eine Handlung mit gesprochenen Texten eingebunden werden. Im Film hatte man jetzt das Problem, die interessanten, optisch ergreifenden Bildsequenzen mit einem gesprochenen Textteil zu verknüpfen, ohne die emotionalen Werte allzu sehr zu verlieren. Dazu genügten nicht mehr die Texte bekannter Theaterschriftsteller, die sich auch durchwegs negativ dem Tonfilm gegenüber äußerten. Sie wollten auch keine Kooperationen mit den Filmleuten eingehen, da sie um ihr Mitspracherecht fürchteten oder Angst vor unzulässiger Vereinfachung ihrer Themen hatten. Bert Brecht sagte in einem Interview: „Die Filmindustrie ist zu doof und muss zuerst bankrott gehen“¹³³ bevor ich da mitarbeite. Er führte sogar einen Prozess um die Einhaltung des Urheberrechtes an seiner „Dreigroschenoper“.

In der Folge entwickelte sich bei den Filmgesellschaften der Beruf des angestellten Drehbuchautors für den Tonfilm, der sich an die Vorgaben der Produzenten per Vertrag halten musste. Diese Entwicklung setzte sich nicht zuletzt wegen des höheren finanziellen Risikos durch, das eine Produktionsgesellschaft von Filmen eingeht. Eine weitere bedeutsame Rolle spielten die finanziellen Rahmenbedingungen, die für eine rasche Erneuerung der Lichtspieltheater selbst aufgebracht werden mussten, um die Tonfilme abspielen zu können. Bis zum Jahr 1933 gingen infolge der Weltwirtschaftskrise zahlreiche Firmen finanziell zugrunde und nur wenige, wie die UFA, die Tobis und der Küchenmeisterkonzern mit der Klangfilm hatten genügend finanzielle Mittel, um diese Krise zu überstehen. Kritiker des Tonfilms, so stellte sich heraus, hatten sich damals nicht vorstellen können, dass der Bedarf an billiger Unterhaltung und die Verwertung ihrer Massenprodukte geschäftlich so erfolgreich sein würde, dass der künstlerisch wertvolle Aspekt des Mediums Film zu einer Randerscheinung degenerieren würde.

¹³² Mühl-Benninghaus: Das Ringen um den Tonfilm: a.a.O., Seite 211.

¹³³ Zit. nach: Brecht, Bert: Warum schreiben sie keine Filme? Arnold, Bronnen, Ich warte den Tonfilm ab, In: Vossische Zeitung 31.3.1929, Nr. 153. In: Mühl-Benninghaus: Das Ringen um den Tonfilm: a.a.O., Seite 224.

6.1.2 Die Entwicklung des Tonfilms in den USA

Der Druck, den Tonfilm weiter zu entwickeln, kam nicht zuletzt von den Berichten aus den USA, wo sich die Filmgesellschaften sehr erfolgreich und gewinnbringend mit dem neuen Medium beim Publikum durchgesetzt hatten. Auch dort waren die künstlerisch ambitionierten Autoren sehr skeptisch bis ablehnend dem neuen Medium gegenüber eingestellt. Berühmt ist nicht nur Chaplins Absage an den Tonfilm:

„Sollte er eines Tages einen Sprechfilm machen müssen, werde er selber nur die Rolle eines Taubstummen spielen. Von dem Geräuschfilm erwarte er viel. Im Sprechfilm sieht er den Ruin des Films überhaupt.“¹³⁴

Eine ähnliche Einstellung hatten auch andere berühmte Kollegen. Ihnen war bewusst, dass die „Sprachgebärde“, die Mimik der Schauspieler jetzt in den Hintergrund rückt. Dadurch geht die „unhörbare Poesie des Ausdrucks eines Blickes“, die über jedes Wort erhaben ist, verloren.¹³⁵ Chaplin, ein Meister der Nuance, erkannte, dass „die Trivialität der Worte die Tiefe der Blicke übertönt“¹³⁶ und weigerte sich lange Zeit überhaupt noch einen Tonfilm zu machen. Béla Balázs beschreibt damals die sinnvolle Integration des Tones im Film in folgender Weise:

„Erst wenn der Tonfilm das Geräusch in seine Elemente zerlegen kann, erst wenn er die intimen Einzellaute herausheben und mit ‚Tongroßaufnahmen‘ uns nahebringen kann, erst wenn er diese Elemente in der Montage vorbedacht zu einer Gesamtwirkung komponieren kann, dann erst wird der Tonfilm zur neuen Kunst werden. Erst wenn der Regisseur unser Ohr so wird führen können, wie er beim Stummen Film unser Auge führt, wenn er so hervorheben, hinweisen, betonen wird, dann wird er das Geräusch der Welt nicht als tote Tonmasse über sich ergehen lassen müssen, sondern er wird hineingreifen und gestalten. Dann wird der Mensch an der Tonkamera mit den Stimmen der Dinge selber sprechen.“¹³⁷

Der Tonfilm verlangt folglich mehr Planung vom Regisseur als der Stummfilm. Die Verwendung von Originalton brachte, dramaturgisch gesehen, große Veränderungen mit sich. Die Geschichten wirkten viel realistischer, da der Originalton mehr Realität in den Film bringt, und dramaturgische Informationen plötzlich mit ein, zwei Sätzen vermittelt werden, die im Stummfilm nur mit Zwischentiteln oder langen ineffizienten Szenen erklärt werden konnten. David Bordwell schreibt: „Die Montage wird zu einem Mittel, den Dialog hervorzuheben.“¹³⁸

Die aus dem Stummfilm bekannte Tiefeninszenierung wurde weiterentwickelt, da man durch den Ton die Aufmerksamkeit des Zuschauers lenken konnte. Die Kamerabewegung wurde dazu benützt, um die perspektivische Sicht des Kameraauges¹³⁹ zu erweitern. Sie wurde nicht mehr, wie beim Musical-Film üblich, als Mittel eingesetzt, eine Geschichte fließend voranzutreiben, sondern sie wurde nun dazu verwendet, um

¹³⁴ Balázs: a.a.O., Seite 143.

¹³⁵ Vgl. Ebd., Seite 136.

¹³⁶ Ebd., Seite 137.

¹³⁷ Ebd., Seite 115.

¹³⁸ Bordwell: a.a.O., Seite 69.

¹³⁹ Vgl. Bordwell: a.a.O., Seite 79.

eine Bewegung von einem Punkt zu einem anderen Punkt fortzusetzen.¹⁴⁰ Eine Choreografie der Kamera mit den Schauspielern steht immer in Verbindung mit der analytischen Montage und dem Continuity System. David Bordwell meint:

„Wir haben gesehen, dass diese Technik der Kamerabewegung, die von den Filmemachern vielfältig und häufig auf sehr dynamische und aufregende Weise eingesetzt wurde, immer im Kontext der Montage angesiedelt ist.“¹⁴¹

Während im Stummfilm der Rhythmus ausschließlich visuell gestaltet wurde, wird der Rhythmus im Tonfilm nun durch den Ton bestimmt. Der Ton bot dem Cutter mehr Möglichkeiten, Effekte oder Emotionen hervorzurufen, die nicht unbedingt durch ein Bild evoziert werden. Dies kann man gut anhand einer Dialogszene beschreiben, bei der der Cutter die Möglichkeiten hat, mit dem Schuss/Gegenschuss Prinzip¹⁴² vom Sprecher auf die Reaktion des Gesprächspartners zu wechseln, es können aber genauso die Reaktionen verzögert oder vorwarnend gezeigt werden. Die Kunst des Cutters ist es dabei, zu wissen, wann welcher Schnitt welche Wirkung erzielt. Bordwell schreibt: „Oft hängt die Wirkung eines Effektes von der sekundengenauen Zuordnung ab, die vor dem Drehen schwer abzuschätzen ist. Sie ist für den Cutter heute eines der Hauptprobleme.“¹⁴³

6.2 Entwicklung der Montage im Tonfilm

Wie gesagt, die Erfindung des Tonfilms (1928) war zu Beginn umstritten, da man der Meinung war, dass Film ein rein visuelles Medium sei. Man meinte, dass Film keine gesprochene Sprache oder Toneffekte brauche, sondern nur eine raffinierte Montage¹⁴⁴ und fürchtete, dass der Tonfilm, mit seiner Kamera und einem Mikrofon, aus dem Kino wieder ein „fotografiertes Theater“¹⁴⁵ machen würde. Deshalb entwickelte man Methoden, im Tonfilm neue kreative Ausdrucksmöglichkeiten zu realisieren.

6.2.1 Optische Dynamik

Ein Lösungsansatz, um das „Theaterhafte“ des Tonfilms abzulegen, war, mehr Kamerabewegungen einzusetzen als im Stummfilm üblich war. Die bewegte Kamera wurde zum kompositorischen Gestaltungsmittel, indem sie sich vorwärts, rückwärts, kreisend, oder diagonal im Bild bewegte, um so mehr Raumgefühl zu vermitteln. Die

¹⁴⁰ Vgl. Ebd.

¹⁴¹ Ebd. Seite 94.

¹⁴² „engl.: shot/reverse shot pattern; auch: cut/reverse-cut; angle/reverse-angle. Das Schuss-Gegenschuss-Prinzip wird typischerweise in Dialogen angewendet: Es wird zwischen zwei Kameras hin- und hergeschnitten, die jeweils einen der Akteure zeigen. Dabei ist es üblich und gebräuchlich, die Schulter desjenigen, den man nicht fokussiert, im Anschnitt zu zeigen (over-shoulder shot).“ Siehe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=suchen&tag=suchen&uid=1> (Stand: 25.11.2013. 18:25 Uhr).

¹⁴³ Reisz / Millar: a.a.O., Seite 39.

¹⁴⁴ Vgl. Bordwell: a.a.O., Seite 66.

¹⁴⁵ Ebd., Seite 70.

Ästhetik der langen, bewegten Kamerabewegungen entstand mit den „Musik-Filmen“, da man Melodien und Gesangspassagen nicht mit Schnitten unterbrechen wollte. Das Montagemuster schaute dabei so aus, dass nur zwischen den musikalischen Passagen geschnitten wurde. Bordwell beschreibt dies so:

„Durch die Kamerabewegungen können wir zu einer Art unsichtbarem Auge werden, das sich freischwebend bewegen kann, wohin es will. Sie verleiht uns Ubiquität, wie wir sie von der Montage kennen, aber das geschieht ohne die Abgehacktheit, ohne die abrupten Wechsel, die durch die Schnittfolgen entstehen.“¹⁴⁶

6.2.2 Reintegration der Montage im Tonfilm

Obwohl der Stellenwert der Kamerabewegung zu Beginn des Tonfilms groß war, wurden sich die Filmemacher bald bewusst, dass die ursprünglichen Methoden des Stummfilms und deren gut entwickelte Möglichkeiten der Montage auch im Tonfilm umgesetzt werden können.

„Nicht nur begannen sie, die Kamera in Bewegung zu setzten, sie suchten nach Wegen, um einen Tonfilm wie einen Stummfilm mit Ton zu machen; einen Film mit der visuellen Dynamik des Stummfilms, aber dazu mit Stimmen, Musik und anderen Geräuschen.“¹⁴⁷

David Bordwell bezeichnet dies als zweiten Lösungsansatz, vom fotografierten Theater wegzukommen, indem die „Montage in den Tonfilm re-integriert“ wird.¹⁴⁸

6.2.3 Das Coverage System

Mit der Integrierung der Montage im Tonfilm entwickelte sich das Coverage System weiter, dessen Ursprung in den Anfängen der Entwicklung der Kontinuität im Stummfilm (1917) liegt. Während im Stummfilm nur eine Kamera für die verschiedenen Einstellungen notwendig war, benötigte man mit dem Tonfilm mehrere Kameras gleichzeitig (bis zu 6 Kameras), damit eine Handlung ohne Unterbrechungen nicht nur visuell, sondern auch akustisch erfasst werden konnte. Dabei nimmt eine Kamera innerhalb der Handlungsachse die Szene in einem „cover-shot“ (auch ‚master-shot‘ genannt) ohne Unterbrechungen auf. Alle weiteren Einstellungen wurden mithilfe von Lichtton¹⁴⁹ zur konstanten Tonspur synchronisiert. Bei dieser Methode entsteht genügend überlappendes Filmmaterial, sodass eine Auflösung einer Szene mit unterschiedlichen Einstellungen fast immer ohne Nachdreh möglich ist.

¹⁴⁶ Ebd., Seite 79.

¹⁴⁷ Ebd., Seite 94.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ „In einem Projektor werden das Bild und der zugehörige Ton an zwei verschiedenen Stellen für die Projektion aufbereitet. Bei Lichtton beträgt die Entfernung von der Mitte des Bildfensters bis zur Mitte der Tonabtafstelle nach internationaler Abmachung 20 Bilder, was 15Inch (annähernd 38cm) entspricht. Der Vorführer hat diesen Abstand beim Einlegen genau zu beachten. Hierzu enthalten Startbänder Startmarken für Bild und Ton, nach denen der Film in die Kinomaschine eingelegt wird. (...)“ Siehe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4717> (Stand: 02.04.2014. 15:49 Uhr).

Noch heute wird das Coverage nach den klassischen Hollywoodregeln angewandt. Längere Szenen werden in einer Totalen (master shot) durchgefilmt, die als Grundlage für die Montage und somit für die Auflösung einer Szene dient.¹⁵⁰ In der Live-Montage, beispielsweise von Sportübertragungen, Quizshows oder Liveshows wird das Coverage klassisch eingesetzt, wobei in der live-Regie die Schnitte vom Master Shot ausgehend gesetzt werden.

Um eine Szene im Tonfilm mit verschiedenen Einstellungen flüssig auflösen zu können müssen drei Regeln beachtet werden:

- „Die Auflösung des Handlungsraums findet innerhalb des 180 Grad-Schemas statt.
- Das Kontinuitätsprinzip dominiert die Schnittübergänge im Handlungsraum.
- Der Einstellungswechsel folgt außerdem noch der 30 Grad Regel.“¹⁵¹

6.2.4 Die 180 Grad-Regel

Diese Regel hat ihren Ursprung im Stummfilm wie in einem vorigen Kapitel erörtert wurde. Mit dem Tonfilm erweiterten sich die Anschlussmöglichkeiten in Bezug auf die Handlungsachse. Wie schon beschrieben wurde, entstand mit der Einführung des Tonfilms das „Schuss/Gegenschuss-Prinzip“, der „point of view shot“ (POV) und der ‚over-shoulder-shot‘. Beim POV übernimmt die Kamera die Sicht eines Protagonisten wodurch sich der Zuschauer aufgrund der subjektiven Sicht mit ihm besser identifizieren kann.

Aus dem Schuss/Gegenschuss entwickelte sich der over-shoulder-shot. Mit dem Ton konnten die Reaktionen einer zuhörenden Person als reaction-shot, der über die Schulter der sprechenden Person (over-shoulder) gefilmt wurde, gezeigt werden, während man die andere Person reden hört.¹⁵² Der Schuss/Gegenschuss wurde zum gängigen Mittel der Dialogregie.

6.3 Kontinuitätsprinzip und unsichtbarer Schnitt

Das Kontinuitätsprinzip prägte zusammen mit dem Coverage den klassischen Hollywoodstil der 30er und 40er Jahre, bei dem die Schnitte fließend und unauffällig aneinander montiert werden.¹⁵³

Für die Montage, welche entscheidend für die Gestaltung eines Films ist, benötigt man genügend übereinstimmendes Material, das mit dem Coverage System fast automatisch bereitgestellt wird. Auf diese Weise kann die filmische Wahrnehmung des Zuschauers flexibel montiert werden. Beim „continuity editing“, auch „unsichtbarer Schnitt“ genannt, wird jeder einzelne Schnitt bewusst so gesetzt, dass eine einheitlich wirkende,

¹⁵⁰ Vgl. Koebner: a.a.O., Seite 316.

¹⁵¹ Beller: Montage: a.a.O., (Coverage-System).

¹⁵² Vgl. Beller: Handbuch: a.a.O., Seite 17.

¹⁵³ Vgl. Beller: Montage: a.a.O., (Kontinuitätsprinzip).

fließende Fortbewegung im Film, ohne ungewollte Unterbrechungen, die den Filmfluss zum Stocken bringen könnten, zustande kommt. Folgende Regeln werden bis heute dabei beachtet:

- *Kontinuität der Bewegungsrichtung*: Richtungsänderungen sollen entweder: vom Objekt angedeutet oder von der Kamerabewegung eingeleitet werden.
- *Objektpertinenz*: wenn ein Objekt einen Raum nach links verlässt, muss es in der nächsten Einstellung einen Raum von rechts betreten.
- *Kontinuität der Handlung*: ist der wichtigste Punkt, auf dem das Erleben des Zusammenhangs einer dargestellten Handlung beruht. (Zusammenhang eines Dialogs, einer Reise, einer Verfolgungsjagd).
- *Kontinuität des Raums*: Die Frage der Kontinuität ist für den Schnitt sehr wichtig, da die Kontinuitätserwartung des Publikums sehr ausgeprägt ist. Anhand des Experiments von Kuleshow wird deutlich, wie schnell ein „künstlicher Raum“ entstehen kann. Er verband verschiedene Aufnahmen von unterschiedlichen Orten und durch die Montage verschmolzen die Bilder in der Wahrnehmung zu einem Raum.¹⁵⁴

Um die Kontinuität in einem Raum aufrecht zu halten, müssen nach der 180 Grad Regel folgende Prinzipien beachtet werden:

- *Verbot von Achsensprung*: Die Handlungslinie zwischen zwei Personen darf bei einem Einstellungswechsel von der Kamera nicht überschritten werden, sonst entsteht beim Zuschauer eine Desorientierung im Raum aufgrund von Seitenverkehrung.
- *Vermeidung von Jump Cuts*: Um einen Jump Cut zu vermeiden, muss eine folgende Einstellung immer aus einer anderen Kameraperspektive, oder einem anderen Kamerawinkel (von mindestens 30 Grad) sein, damit kein Sprung zwischen einander folgenden Bildern entsteht.
- *Coverage System*: lange Szenen müssen mit einem ‚master shot‘, also einer Totalen der gesamten Szene durchgefilmt werden. Zu Beginn verwendete man im Coverage-System drei Filmkameras, die das Geschehen gleichzeitig, mit unterschiedlichen Kameradistanzen, aufgenommen haben. „Der master shot bildet die Grundlage für die Montage und für die darauf abgestimmte Auflösung einer Szene.“¹⁵⁵

¹⁵⁴ Vgl. Koebner: a.a.O., Seite 315.

¹⁵⁵ Vgl. Koebner: a.a.O., Seite 316.

6.3.1 Die 30 Grad Regel

Die 30 Grad Regel verlangt, dass sich die Blickachse des zweiten Bildes derselben Einstellung (näher oder weiter weg) um mindestens 30 Grad unterscheiden muss. So ist eine kontinuierliche Montage im Coverage realisierbar und ein störender jump-cut ist ausgeschlossen.

Das amerikanische Studiosystem hat sein Ziel umgesetzt, den Blick des Zuschauers über die Schnitte gleiten zu lassen, als wären sie unsichtbar, und die kontinuierliche Filmmontage (continuity editing) mit all ihren Regeln zum Standard erklärt.

6.3.2 Der unsichtbare Schnitt

Als „klassisches Kino“ wird die Zeit des Tonfilms bezeichnet (zwischen 1930 und Kriegsende), da sich in dieser Zeit ein einheitliches Montagemuster, das des „unsichtbaren Schnittes“, auch „decoupage classique“ genannt, entwickelt hat.¹⁵⁶ Mit dem unsichtbaren Schnitt eroberte der Realismus den Film. Alle im Stummfilm angewendeten Trickaufnahmen wie Doppelbelichtung, screen-splitting, Zeitlupe, Rückwärtsgang, Bildfeld-Maskierungen verschwanden mit dem klassischen Kino, um realistischer zu wirken. Ein typisches Montagemuster, dass sich durch das Continuity im amerikanischen Film entwickelt hat, sieht so aus:

Der Anfang eines Films oder einer Sequenz, beginnt im Regelfall mit einem ‚establishing shot‘, einer Totalen, die den Zuschauer in den Raum oder Umgebung einführen soll. Mit einer Überblendung wird zu einer Naheinstellung gesprungen, meistens zu einer Person oder auf ein wichtiges Detail. Von dort aus ist es möglich, die Szene in präzisere Details aufzuteilen, wie man es von der analytischen Montage von Griffith gewohnt war, aufzuteilen. Der Spielraum der Kamera wird dadurch erheblich größer. Sobald eine neue Information in den Raum kommt, wie zum Beispiel eine Person, kehrt man wieder zurück zur Totalen, damit sich der Zuschauer im Raum wieder neu orientieren kann und dasselbe Montagemuster beginnt von vorne. Die Totale kennzeichnet den jeweiligen Eingang und Ausgang eines Erzählabschnittes. In den Dreißigerjahren verfeinerten sich noch die Möglichkeiten, den Schnitt und die Kamerabewegungen miteinander zu verbinden. Sie wurden international übernommen, wie David Bordwell beschreibt:

„Von Mitte der Dreißigerjahre an bis zum Ende der Vierzigerjahre gibt es so etwas wie einen internationalen Stil. Es ist nicht der internationale Stil der Montage, (...), sondern diese Mischung aus Montage, Kamerabewegung, Tiefeninszenierung, Bewegung der Personen mit genauem Timing bezüglich der Kamerabewegung und der Bewegung anderer Figuren. Diese Mischung wird in der Tat zu einer Art internationaler Filmsprache für den Tonfilm.“¹⁵⁷

¹⁵⁶ Vgl. Kersting: a.a.O., Seite 274.

¹⁵⁷ Bordwell: a.a.O., Seite 112.

Diese Ästhetik fand in den Fünfziger- und Sechzigerjahren ihren Höhepunkt. André Bazin lobt an der „neuen Erzähltechnik“ des Tonfilms, die er als „analytisch“ und „dramatisch“ bezeichnet, „dass sie gestaltet, ohne am Gegenstand sichtbare Gestaltungsspuren, sozusagen subjektive Zusätze (Verzerrungen) zu hinterlassen“.¹⁵⁸

6.4 Ton im Dokumentarfilm

6.4.1 Ton als kommentierendes Geräusch

In den dreißiger Jahren erkannten britische Dokumentarfilmer, dass der Einsatz von Ton als Kommentar oder kommentierendes Geräusch auch beim Dokumentarfilm eine zusätzliche realistische Ebene erzeugt. Es entstanden zahlreiche Aufklärungsfilme, mit denen man nützliche Praktiken, handwerkliche Fertigkeiten und technische Anleitungen rasch verbreiten konnte.¹⁵⁹ Da es in diesem Genre um eine geistige Realität ging konnte man jetzt mit dem gesprochenen Wort, in Kombination mit anschaulichen Bildern, sehr viel rascher bestimmte Zusammenhänge darstellen. Es wurden mit dem Ziel der Volksaufklärung viele Filme über den Nutzen von Hygiene, Zubereitung und Lagerung von Nahrungsmitteln produziert.

Der kreative Umgang mit dem Ton wurde in diesen Aufklärungsfilmen sogar häufiger angewandt als im Spielfilm. Im Dokumentarfilm beschränkte das sperrige Equipment seinen Einsatz stark, sodass Originaltöne zu Beginn fast gar nicht verwendet wurden. Nicht nur die technischen Umstände waren verantwortlich für den Verzicht von Originaltönen, auch die typisch fragmentarische Arbeitsweise des Dokumentarfilms erschwerte es, einen kontinuierlichen Bild- und Tonablauf zustande zu bringen. Neben dem beschreibenden Kommentar etablierte sich der Einsatz von „kommentierenden Geräuschen“, die viele neue Möglichkeiten boten und zum Charakteristikum von Dokumentarfilmen wurden¹⁶⁰. Karel Reisz stellt dazu fest: „Der Ton – ob nun Originalton oder kommentierende Geräusche – kann beim Eingriff in die Geschwindigkeit und den Rhythmus ursprünglich lebloser Aufnahmen eine äußerst wichtige Rolle spielen.“¹⁶¹

¹⁵⁸ Zit. nach: Bazin André: Was ist Kino?: Bausteine zur Theorie des Films. Köln. 1975. Seite 34. In: Kersting: a.a.O., Seite 261.

¹⁵⁹ Vgl. Kracauer: a.a.O., Seite 278.

¹⁶⁰ Vgl. Reisz / Millar: a.a.O., Seite 114.

¹⁶¹ Ebd., Seite 115.

6.4.2 Die Problematik der Tonmontage im Dokumentarfilm

Die Montage des Tons hat im Dokumentarfilm spezifische Probleme. Jeder Dokumentarfilm besteht in seiner Ursprungsform aus fragmentarischen, improvisierten, zusammenhanglosen Bildern, deren Originaltöne ohne technischen Eingriff selten miteinander harmonieren. Jede Einstellung hat andere Hintergrundgeräusche, sie können unbearbeitet jegliche Wirkung eines Filmes zerstören. Heutzutage ist die Qualität der Mikrophone und der Aufnahmetechniken so weit entwickelt, dass es möglich ist, auch eine sehr gute Qualität des Originaltones zu bekommen.¹⁶²

Seit den frühesten Anfängen des Tonfilms hat der gesprochene Text (Kommentar, Interviews, etc.) eine große Bedeutung im Dokumentarfilm, dessen Bearbeitung für den Cutter und Regisseur aber eine Herausforderung ist, da der Sinn der Bilder nicht verfälscht werden darf.

Der Cutter hat beim Dokumentarfilm die Aufgabe, zusammen mit dem Regisseur, das meistens sehr umfangreiche (gesprochene) Filmmaterial zu kürzen, und die wichtigsten Textpassagen, möglichst ohne einen zusätzlichen Kommentar, einzufügen und in einer dramaturgischen Handlung unterzubringen. Originalton wirkt meistens auch authentischer als ein nachträglich eingespielter Kommentar. Die fragmentarische Arbeitsweise des Dokumentarfilms erschwert es aber fließende, filmische Übergänge von einem Gespräch zu einem anderen zu finden, auch wenn dadurch im besten Fall alle Informationen erhalten bleiben. Dokumentationen, die nicht nur eine kurze Reportage für das Fernsehen sein wollen, gehen mit dem Einsatz des Tones sehr sorgfältig um. Die beliebte Methode, interessante Bilder mit einem Kommentar aus dem Off zu unterlegen, wurde von vielen Dokumentaristen (Wildenhahn) sehr kritisch kommentiert, weil man sich inzwischen bewusst ist, dass ein authentisches Bild und eine wirksame Stimme aus dem Off einen stark manipulativen Charakter annehmen kann. Wenn man hingegen den Originalton nur sehr sparsam einsetzt, läuft man Gefahr, dass der Zuschauer ermüdet. Der Ton wird also häufig dazu benützt, etwas Abwechslung in die Bilderflut hineinzubringen. Kürzere, dokumentarische Reportagen, wie sie im Fernsehen den alltäglichen Bedarf an Aktualität sättigen, leiden deshalb fast immer an einem Mangel an authentischer, überprüfbarer Information. Aufgrund der begrenzten Sendezeiten und dem Bedürfnis, möglichst nur einen von der allgemeinen Meinung nicht abweichenden Standpunkt zu präsentieren, wird ein Eindruck von Objektivität suggeriert, obwohl das niemand nachvollziehen kann. Hans Beller schreibt dazu: „Anstatt in Bildern zu denken und auf Originaltöne zu hören, benutzt man Bilder zur Illustration eines Textes.“¹⁶³

¹⁶² Vgl. Beller: Handbuch: a.a.O., Seite 134.

¹⁶³ Beller: Handbuch: a.a.O., Seite 138.

In anspruchsvollen Dokumentarfilmen ist es eine Kunst, die Textpassagen, welche aus dem Originalton, dem synchron gesprochenen Bildton, und dem Kommentar zusammengefügt werden, so zu montieren, dass nicht nur die Autoren ihre vorgefasste Meinung kundtun, sondern auch die beobachteten Personen in angemessener Weise zu Wort kommen. Offensichtlich ist es einerseits notwendig, Textpassagen zu kürzen, wenn die Menge des gefilmten Materials das Zeitkonto sprengen würde, andererseits sind oft harte Schnitte unvermeidlich, wenn man nicht stark an Authentizität verlieren will.

Der Cutter muss also darauf achten, ob wichtige Texte im On (Sprecher im Bild) oder im Off (Sprecher nicht im Bild) sind. Er kann einen Schnitt setzen, wenn eine Frage aus dem Off kommt und die Sprecher oder die Szene wechseln. Sprechpassagen können gekürzt, ausgelassen, eingefügt, werden. Es können Frage- und Antwortcharakteristika eines Interviews verborgen werden, sodass eine Antwort eine neue Geltung bekommt. Miteinander verbunden werden Antworten zu einer Erinnerung, zu einer assoziierenden Bildbeschreibung,¹⁶⁴ außerdem können mittels Montage Gespräche von Personen zusammengelegt werden, obwohl diese niemals miteinander gesprochen oder am selben Ort waren. Die Kunst besteht oft darin, unterschiedliche Gespräche zu einer fortlaufenden Erzählung zusammenzuschneiden. Sind die Meinungen kontrovers, montiert man Argument und Gegenargument zu einer Diskussion zusammen oder man zeigt die Reaktion des Auditoriums auf eine Rede. Fragen können herausgeschnitten werden, Sätze neu konstruiert und Sprechpausen gekürzt oder verlängert werden¹⁶⁵. Dies ist möglich, wenn man geeignete Bilder zum Darüberlegen hat. Man kann die Aussagen bekräftigen oder untermalen, und auf diese Weise die Handlung nicht fließend darstellen.

Es ist also klar, dass die Gefahr der beliebigen manipulativen Veränderung oder Verfälschung fast nie ausgeschlossen werden kann. Deshalb hängt die Glaubwürdigkeit eines guten Dokumentarfilmes nicht nur vom Produktionsteam und dem aufgenommenen Material selbst ab, sondern nicht zuletzt von der Qualität des Cutters und des Produzenten, der den „Final Cut“ verantwortet. Die Grenzen, Filmmaterial zu bearbeiten sind, also unendlich, erst recht, wenn man den Sinn verfälscht wiedergeben will.

Mittlerweile weiß man also, dass nicht nur mit dem Bild (Kuleshow-Effekt) durch die Montage das Bewusstsein des Zuschauers gelenkt werden kann, sondern auch mit dem Ton und dem Kommentar.

Neben den Textpassagen gestaltet der Cutter auch die Tonebene mit Klangeffekten, die das Bild unterstützen und dem Zuschauer ein Gefühl des Miterlebens vermitteln. Auf dieser Ebene werden im besten Fall „Nur-Töne“, Originaltöne des Schauplatzes eingefügt, die Stimmungen erzeugen, wie zum Beispiel das Knarren einer Tür. Des weiteren können Geschehnisse über die Tonebene vorangekündigt werden, wie

¹⁶⁴ Vgl. Ebd., Seite 136.

¹⁶⁵ Ebd., Seite 135.

zum Beispiel ein lautes Hupen eines LKW's, das man aus der Ferne hört. Auch Blicke können durch die Unterlegung von „Oh`s“ oder „Aha`s“ animiert werden.

Es kommt immer auf die Art des Filmes an, wie stark die Tonebene bearbeitet wird, und mit welchen Stilmitteln gearbeitet wird. Filme, bei denen nur wenige Hintergrundgeräusche eingearbeitet sind, wirken stilistisch ernster, und jedem Geräusch, das vernommen wird, wird dann eher eine Bedeutung zugeteilt.

Bei der Tonmontage können Geräusche oder Musik auch über mehrere Einstellungen überblendet werden, dabei werden sie aus ihrem Zusammenhang gelöst und bekommen auf diese Weise eine symbolische Bedeutung.

Mit dem atmosphärischen Ton (Atmo) kann ein Raum, eine Tageszeit oder eine Umgebung suggeriert werden. Als Beispiel nennt Thomas Balkenhol zirpende Grillen, die auf eine südliche Umgebung hinweisen, wie auch das Schreien eines Hahnes, der den Morgen ankündigt.¹⁶⁶

Auch die Filmmusik wird bearbeitet. Die überzeugendste Art, Filmmusik im Dokumentarfilm einzusetzen, ist Originalmusik zu verwenden, weil diese, eventuell mit schrägen Tönen kombiniert, die Bilder noch authentischer wirken lassen und Stimmungen verstärken. Gerne wird auch Musik im Dokumentarfilm dazu verwendet, um schwer miteinander anschließbare (räumlich, zeitlich) Themen zu verbinden. Hans Beller stellt fest: „Jede in einem Film verwendete Musik wird zur ‚Filmmusik‘, auch wenn sie ursprünglich für anderer Zwecke und einen anderen Kontext komponiert wurde.“¹⁶⁷

¹⁶⁶ Vgl. Ebd., Seite 134.

¹⁶⁷ Beller: Dokumentarische Filmmontage: a.a.O., Seite 124.

VII. Propagandafilm und Wochenschau

7.1 Einleitung

Bereits vor dem ersten Weltkrieg gab es nicht nur in Amerika Propagandafilme über den Krieg, zum Beispiel den Spanisch-Amerikanischen Krieg¹⁶⁸ (Edison), den Russisch-Japanischen Krieg¹⁶⁹ oder den Burenkrieg. Diese Filme richteten sich mit ideologischer Absicht an eine gebildete Mittelschicht, um eine nationalistische Sicht der Ereignisse darzustellen. Daneben wurden die Mitglieder der Königshäuser gezeigt, aber auch Expeditionen von nationalem Interesse oder Unterwasseraufnahmen, teilweise mit Lichtbildvorträgen gekoppelt. Die entscheidende Rolle des Propagandafilms wurde spätestens mit dem Beginn des ersten Weltkrieges offensichtlich. Solange sich die Vereinigten Staaten nicht in den Krieg eingeschaltet hatten, wurden dort nur Filme aus dem Ausland gezeigt, da sich die USA zuerst nicht propagandistisch deklarieren wollten.

Selbst kurz vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges hatten die meisten Filme keine kritische Distanz angesichts der sich anbahnenden Katastrophe.¹⁷⁰ Während des Krieges erkannte man, wie stark man die öffentliche Meinung der Zivilbevölkerung und ihre Moral beeinflussen kann, wenn man Beispiele von heroischem Durchhalten in Filmen zeigte.

7.2 Propagandafilm als Urform des Dokumentarfilms

Tom Gunning ist der Meinung, dass der Übergang von der Ansicht zum Dokumentarfilm in den Propagandafilmen des ersten Weltkrieges stattgefunden hat, bei dem Bilder als Beweismittel dienten:

„Der Übergang von der Ansicht zum Dokumentarfilm ist eine Bewegung von Filmen, die als Blick funktionieren, hin zu Filmen, in denen die Bilder in eine Argumentation eingebettet werden und als Beweismittel zur Unterstützung oder Verstärkung eines Diskurses dienen.“¹⁷¹

Gunning vertritt dieselbe Meinung wie Grierson, der sagte, dass: „der Dokumentarfilm in dem Moment entsteht, in dem das filmische Material neu geordnet wird, also durch Schnitt und Zwischentitel in einen diskursiven Zusammenhang gestellt wird.“¹⁷² Für Grierson und seine Anhänger gab es keinen Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Propagandafilm.

¹⁶⁸ Vgl. Musser: Der frühe Dokumentarfilm. A.a.O., Seite 82.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd.

¹⁷⁰ Vgl. Ebd.

¹⁷¹ Gunning: Vor dem Dokumentarfilm: a.a.O., Seite 117.

¹⁷² Ebd., Seite 118.

7.2.1 Die Wochenschau als Propagandamittel

Im Ersten Weltkrieg realisierte man, dass die Wochenschau eine ideale Funktion hatte, um die öffentliche Meinung zu beeinflussen.¹⁷³ „Wichtiger als der Wehrdienst war die Propaganda, die das Volk beeinflussen und lenken sollte.“¹⁷⁴

Der Propagandafilm des ersten Weltkrieges mag zwar dokumentarische Ansätze haben, allerdings gab es ein gravierendes Problem, da die Filmaufnahmen nicht so nahe am Geschehen sein konnten, wie man es von den Ansichten her gewohnt war. So mussten viele Angriffsszenen nachgestellt werden, was mit der Zeit vom Publikum als unglaublich empfunden wurden. In der Zeitschrift „Der Kinematograph“ vom 26. August 1914 wird mit der Überschrift „Der Mangel an Aktualitäten“, diese Problematik angesprochen:

„Ein modernes Schlachtfeld bietet auch dem Publikum, das in seiner nächsten Nähe sich aufhält, kaum etwas klar Erkennbares. Die Entfernungen sind außerordentlich groß, die Schützen in den entwickelten Linien kaum sichtbar, und das ganze Gefechtsfeld macht [...] den Eindruck eines fast ausgestorbenen Landstriches. Und Aufnahmen von Erstürmungsszenen lassen sich wohl in der Geborgenheit der vorbereiteten Geländefilmaufnahmen machen, keinesfalls aber aus der allernächsten Nähe der Kämpfenden.“¹⁷⁵

Die wahren Bilder des Krieges, die in den Wochenschauen gezeigt wurden, waren Aufnahmen von zerstörten Häusern, Brücken oder Kirchen. Spätere Augenzeugenberichte widerlegten die „authentischen“, „wahren Bilder“ von Eroberungen, und langsam wurde dem Publikum bewusst, dass es durch die Propagandafilme getäuscht wurde. Hans Beller schreibt: „... niemand war für die Beeinflussung durch die Medien sensibilisiert. Dieses Phänomen wurde erstmals mit den Propaganda- und Kriegsfilm des Ersten Weltkrieges problematisiert.“¹⁷⁶

7.2.2 Dramatisierung und Manipulation der Fakten

Mit dem Film *Battle of the Somme* (GB 1916), entsteht neben den Wochenschauen eine neue Art von Propaganda. In diesem Film wird der Krieg auf authentische Weise dargestellt. Filmmaterial, bestehend aus Original- und inszenierten Sequenzen, wurde dramaturgisch organisiert. Das reale Leben in den Schützengräben wird gezeigt und mit Zwischentiteln wird auf todbringende Ereignisse hingewiesen, die wiederum eine unmittelbare Dramatik hervorrufen. *The Battle of the Somme* wird weltweit als der erste Kriegsdokumentarfilm gehandelt. Die Manipulation durch den Schnitt wird aber auch in diesem Film deutlich. Er beinhaltet nicht nur inszenierte Szenen, sondern auch Szenen,

¹⁷³ Vgl. Oppelt, Ulrike: Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm. Stuttgart: Steiner. 2002. Seite 47.

¹⁷⁴ Ebd., Seite 99.

¹⁷⁵ Zit. nach: o.V. Der Mangel an Aktualitäten. Der Kinematograph, Nr. 400, 26.8.1914. In: Loiperdinger, Martin: Die Erfindung des Dokumentarfilms im Ersten Weltkrieg. In: Keitz / Hoffmann: a.a.O., Seiten 75/76.

¹⁷⁶ Beller: Dokumentarische Filmmontage: a.a.O., Seite 121.

die in ihrem zeitlichen Kontext falsch eingesetzt wurden. Als Beispiel sind hier die fröhlich winkenden Soldaten zu nennen, die gegen Ende des Films den Eindruck einer guten Schlacht vermitteln sollen. Allerdings wurden diese Aufnahmen gemacht, als die Soldaten nichtsahnend in den Krieg zogen. In Wahrheit zeichnete der Krieg die Soldaten durch den Einsatz so, dass man diese Bilder aus propagandistischen Gründen dem Publikum nicht zumuten wollte und die Sequenzen manipulierte.

Mit Griersons Theorie, des „Films der Fakten“, einer Dramatisierung der Fakten, werden in diesem Zusammenhang die Grenzen zwischen Propaganda- und Dokumentarfilm vermischt.¹⁷⁷ Martin Loiperdinger ist der Meinung, dass *The Battle of the Somme* der erste wirkliche Dokumentarfilm ist, der eigentlich ein Propagandafilm ist.¹⁷⁸

7.3 Propagandafilm bis zum 2. Weltkrieg

Politische Dokumentarfilme nach dem ersten Weltkrieg gab es sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Westeuropa. Die Auftraggeber waren versucht, nicht nur über gewerkschaftliche Streiks oder revolutionäre Aufstände in Kurzfilmen zu informieren, oder wie in der Sowjetunion die kommunistische Ideologie zu verbreiten. Für die Russen galt der Film überhaupt als das Medium des revolutionären Zeitalters, mit dem die kommunistische Idee optimal kommuniziert werden konnte. Lenin sagte: „Das Kino ist für uns die wichtigste aller Künste.“¹⁷⁹ *Die große Reise* (1928) behandelt die ersten zehn Jahre nach der Revolution (1917-1927), *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) von Eisenstein ist ein Film über den Streik der Matrosen auf dem Kriegsschiff.

In Deutschland gab es bis zum Machtantritt Hitlers Ende Januar 1933 durchaus Filme, die allen damals noch bekannten Ideologien und Parteien nahestanden, allerdings änderte sich dies schlagartig, als die NSDAP an die Macht kam. Sowohl die Filme über den Parteitag in Nürnberg (*Sieg des Glaubens*, 1933), der von Leni Riefenstahl auf ausdrücklichen Wunsch Hitlers gedreht wurde, als auch spätere Dokumentationen, wie der Film *Triumph des Willens* über die Olympiade 1936, hatten eine enorme politische Wirkung im In- und Ausland.

Riefenstahl heroisierte nicht zuletzt durch raffinierte Montagetechniken die Person Hitlers, indem sie ihn im Zentrum einer begeisterten Menge mit Schnitt und Gegenschnitt positionierte.¹⁸⁰ Hans Beller sagt: „Der NS-Parteitagsfilm *Triumph des Willens* war technisch und ästhetisch Avantgarde, inhaltlich Propaganda.“¹⁸¹ Auch der spanische Bürgerkrieg mit seiner Auseinandersetzung zwischen Franco und den kommunistischen

¹⁷⁷ Vgl. Loiperdinger, Martin: Die Erfindung des Dokumentarfilms im Ersten Weltkrieg. In: Keitz: a.a.O., Seite 73.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd., Seite 79.

¹⁷⁹ Kracauer: a.a.O., Seite 218.

¹⁸⁰ Vgl. Musser: Der Dokumentarfilm: a.a.O., Seite 296.

¹⁸¹ Beller: Dokumentarische Filmmontage: a.a.O., Seite 124.

Republikanern (1937) wurde sowohl von Louis de Bunuel („Espana“) als auch von der deutschen Wochenschau thematisiert.

Mit dem Ausbruch des Krieges 1939 änderte sich deren Bedeutung dramatisch. Seit der Machtübernahme Hitlers unterstand die deutsche Wochenschau der staatlichen Zensur, welche die Nachrichten zentral steuerte. Aufmärsche, Parteipropaganda und Erfolgsnachrichten waren an der Tagesordnung. Neben den Wochenschauen gab es auch Feldzugsfilme, die eine Spielfilmlänge erreichten. Sie bestanden fast ausschließlich aus Wochenschaumaterial, das aneinander gereiht wurde. Diese Propagandafilme und Wochenschauen wurden vor allem dazu benutzt, die Stimmung der Bevölkerung zu beeinflussen. Diese Funktion wird bis heute von allen Ländern benutzt.

Goebbels gab den Auftrag, die Filme allen Schichten zugänglich zu machen. Dies führte dazu, dass niemand den Propagandafilmen entkommen konnte. Es kam soweit, dass das Propagandaministerium befahl, dass jede Frontwochenschau über das ganze Reich verteilt, am selben Tag in die Kinos kommen musste.¹⁸² Es gab drei Grundsätze für die Propaganda-Wochenschauen:

1. sie mussten **wirklichkeitsgetreu** erscheinen. Es durfte nur Filmmaterial, das von der Front stammte, verwendet werden. Inszeniertes Material war verboten.
2. Die Länge der Wochenschauen wurde auf **40 Minuten** festgelegt.
3. Das dritte Prinzip war **Schnelligkeit**. Ziel war es, die Wirklichkeit so schnell wie möglich darzustellen. Negativmaterial wurde aus dem Kriegsgebiet geflogen, um eine „wahrheitsgetreue“ Berichterstattung zu ermöglichen.¹⁸³

Die Wochenschauen der ersten Kriegswochen vermittelten dem Zuschauer den Eindruck, als Augenzeuge bei den Schlachtszenen dabei zu sein.¹⁸⁴ Im Gegensatz zu den Wochenschauen legte man bei den Feldzugsfilmen viel Wert auf die Dramaturgie, da sie dauerhafter waren. Siegfried Kracauer sagte dazu:

„Die Nazifeldzugsfilme können als propagandistische Epen angesehen werden. Ihr Anliegen war es nicht, Realität darzustellen, sondern sie zu verfilmen und die Methode dieser Verfilmung ihren immanenten propagandistischen Zwecken unterzuordnen.“¹⁸⁵

¹⁸² Kracauer: Von Caligari zu Hitler: a.a.O., Seite 324.

¹⁸³ Vgl. Ebd., Seite 323 ff.

¹⁸⁴ Ebd., Seite 323.

¹⁸⁵ Ebd., Seite 342.

7.4 Der Schnitt als Mittel zur Manipulation

Schon vor 1933 war der Filmschnitt in Deutschland weit entwickelt, was für die Propagandafilme sehr wichtig war, weil die Nazis dadurch wussten, wie Kommentar, Bild und Ton einzusetzen waren. Kracauer bemerkt, der **Kommentar** „... drückt in Worten aus, was visuell nicht vermittelt werden kann.“¹⁸⁶

Der **visuelle Teil** bestand aus dem gefilmten Material und Inserts (z.B. Bilder von Landkarten), die bewusst eingesetzt wurden, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer lenken zu können. Der **Ton** unterstützte die Bilder mit Musik und Geräuschen auf dramatischer Ebene.

Da die Filme oft weniger überzeugendes Wochenschaumaterial enthielten, mussten sie mittels Montage aufgepeppt werden. Dazu wurden zahlreiche Tricks und Techniken angewandt, um die Zuschauer zu manipulieren. Siegfried Kracauer schreibt: „Es gibt kaum eine Schneidetechnik, die sie nicht ausprobierten, und bei verschiedenen Darstellungsmitteln dehnten sie deren Bandbreite zu einem bis dahin unbekannten Maß.“¹⁸⁷ Mit dem Kommentar konnten Rückblenden oder Ellipsen eingeleitet werden, um militärische Strategien zu erklären. Manchmal nahmen die Bilder neben dem Kommentar ein Eigenleben an, ohne direkt darauf bezogen zu sein. Kracauer bemerkt in seiner Analyse:

„Die Nazis wussten, dass Anspielungen tiefer reichen als Behauptungen und dass die kontrapunktische Beziehung von Bild und verbaler Aussage vermutlich das Gewicht des Bildes verstärken und es zu einem stärkeren emotionalen Stimulus machen würde.“¹⁸⁸

Auch die Musik wurde massiv benützt, um eine heroische Stimmung im Propagandafilm zu erzeugen. Sie begleitet die Bilder und verstärkt die Behauptungen. „...musikalische Themen lassen die Erschöpfung von Soldatengesichtern verschwinden...(Kracauer)“¹⁸⁹

7.5 Propagandafilm in England und den USA

John Grierson bildete in Großbritannien eine neue Generation von Dokumentaristen aus. Wie schon beschrieben wurde, gilt er als Begründer der sozialen Dokumentation. Sein Anliegen war, die demokratischen Ideale Großbritanniens in einer Welt im Umbruch zu zeigen. Menschen aus der Arbeiterklasse, Probleme mit der Räumung von Elendsvierteln und dem Aufbau neuer Vorstädte wurden thematisiert.

In Amerika wurden ähnliche Themen im Zusammenhang mit der Politik des Präsidenten Roosevelt („New Deal“) von Pare Lorentz, aber auch von John Ford angesprochen. Robert Flaherty erzählt mit einem gewissen Hang zum Romantizismus die

¹⁸⁶ Ebd., Seite 326.

¹⁸⁷ Ebd., Seite 325.

¹⁸⁸ Ebd., Seite 328.

¹⁸⁹ Ebd.

Geschichten von Inselbewohnern (*Man of Aran*, 1934), die von entfernt lebenden Grundbesitzern gezwungen werden, unfruchtbares Land landwirtschaftlich nutzbar zu machen. Die Kritik am Vordringen der westlichen Produktionsmethoden bleibt in diesem Film aber relativ bescheiden.¹⁹⁰

Während des zweiten Weltkrieges gab es in den USA Filme über Bombenangriffe an den Fronten, aber auch Auseinandersetzungen mit den Führern der Gegner (Hitler, Mussolini, Kaiser Hirohito), die im Gegensatz zu den heroischen Werten der USA als dämonische Karikaturen gezeigt wurden.¹⁹¹ William Wyler schildert in *Memphis Bell* (1944) einen Bombenangriff auf Deutschland und John Huston drehte eine Trilogie über die Kriegsjahre (*Report from the Aleutians*, *The Battle of San Pietro*, *Let there be Light*). Der letzte Film beschäftigt sich mit den schweren psychischen Störungen unter den Soldaten, die infolge ihrer Kriegserlebnisse leiden. Deshalb war er aber auch 35 Jahre lang verboten, weil er den Mythos eines einfachen Sieges und der heroischen Kriegstaten Amerikas zerstörte.¹⁹²

¹⁹⁰ Vgl. Musser: Der Dokumentarfilm: a.a.O., Seite 298.

¹⁹¹ Vgl. Ebd., Seite 291.

¹⁹² Vgl. Ebd., Seite 298.

VIII. Der Dokumentarfilm nach dem 2. Weltkrieg

8.1 Einleitung

Nach dem zweiten Weltkrieg kann man in allen Ländern beobachten, wie die zunehmende Skepsis an der Wahrheit der Propagandafilme dem Dokumentarfilm geschadet hat. Fünfzehn Jahre lang assoziierte man Dokumentarfilm noch immer mit Kriegspropaganda, die Sehnsucht nach Heldentum war einer Sehnsucht nach dem Frieden gewichen.

In Amerika wurden unter dem Einfluss des kalten Krieges Jagd auf Kommunisten gemacht und viele Filmmacher auf eine schwarze Liste gesetzt. Auch in England waren sogar Filme, die den zeitgenössischen Durchschnittsbürger und seine Sehnsucht nach Frieden zeigten (*Family Portrait*), nicht wirklich populär. Einige Filme orientierten sich wieder am vertrauten Genre der Großstadtsinfonie. Das war aber dokumentarisch eine Sackgasse.¹⁹³ In Frankreich förderte die Regierung die Produktion von Dokumentationen, um wieder ein nationales Kino aufzubauen. Man beschäftigte sich in einer dokumentarischen Form mit der modernen Malerei (Filme über van Gogh, Gauguin und Guernica), aber auch mit dem Problem der Kollaboration und der Revolution in Algerien.¹⁹⁴ Jean Luc Godard begann seine filmische Laufbahn mit einer Dokumentation über die Arbeiter, welche den Grande Dixence-Damm (*Operation Beton*) in der Schweiz errichteten.¹⁹⁵

8.2 Dokumentarfilm bis zu den 60er Jahren

Die Probleme, die beim Spielfilm um 1930 durch die Einführung des Tones aufgetaucht waren wurden beim Dokumentarfilm erst viel später sichtbar. Da der Dokumentarfilm damals kaum mit Originalton arbeiten konnte, weil die technischen Apparaturen unbeweglich, schwerfällig und viel zu groß waren, begnügte man sich in den meisten Fällen mit Dokumentationen, die im Bildaufbau die Ästhetik des Stummfilmes weiterhin pflegten: Auf ausgewogene Bildkompositionen wurde Wert gelegt, Kameraleute hatten eine große Freiheit, schöne Bilder zu produzieren, wichtige Szenen wurden inszeniert, Geräusche und Originalton wurden oft erst nachträglich hinzugefügt. Der Kommentar wurde benützt, um in diesen inszenierten Dokumentarfilmen die Ereignisse zu erklären. In England, Italien und Frankreich wurden damals viele Filme, die eine Chronik der

¹⁹³ Vgl. Ebd., Seite 299.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd., Seite 300.

¹⁹⁵ Ebd.

Ereignisse darstellten, als Dokumentarfilme gehandelt, obwohl sie offensichtlich inszenierte Spielfilme waren. Sogar Wochenschauen wurden inszeniert, obwohl sie den Eindruck erwecken sollten, von den aktuellen Kriegsschauplätzen zu berichten.

Ende der 50er Jahre entstanden neue Strömungen, die das Ziel hatten, sich gegen das mainstream-Kino zu etablieren und sich für „einen freieren, subjektiveren, persönlicheren Film einsetzten.“¹⁹⁶ Wilhelm Roth schreibt: Ab 1960 wurde ein Film als Dokumentarfilm bezeichnet, wenn der Regisseur:

„...seine Stoffe aus der Wirklichkeit nahm, dass er keine erfundenen Geschichten erzählte, sondern gefundene, dass er die Wirklichkeit so genau wie möglich aufnahm oder rekonstruierte, sie nie bewusst verfälschte - ...“¹⁹⁷

Das Unbehagen an den offiziellen Darstellungen der Wirklichkeit wurde vielen Menschen im Zeitalter des kalten Krieges schmerzlich bewusst.

¹⁹⁶ Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische direct cinema der 60er Jahre. Trier: Wiss. Verl. 1997. Seite 11.

¹⁹⁷ Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960. München und Luzern: Bucher Report Film.1982. Seite 9.

IX. Direct cinema / cinéma vérité

9.1 Einleitung

1960 entwickelte sich in Frankreich die Bewegung des „cinéma vérité“, das sich an Dziga Vertovs „Kino-Pravda“ orientierte. In England und Kanada nannten sich ähnliche Bewegungen „free cinema“ und „candid eye“. In den USA nannte sich die Bewegung „direct cinema“, wobei die Tendenzen bei allen Unterschieden ähnlich waren. Ziel war es, sich vom alten Dokumentarfilm mit seinem unbeweglichen Apparat abzuwenden und Vertovs Traum der „Kinowahrheit“ mit neuen Mitteln näher zu kommen. Im Interview zwischen Jean Renoir und André Bazin erkennt man den Drang, sich von den starren Formen des Films zu lösen:

„Ich versuche jetzt meine alten Ideen zu erweitern, und stelle klar, dass die Kamera nur ein Recht hat: das Geschehen aufzuzeichnen. Das ist alles. Ich möchte nicht, dass die Bewegungen der Schauspieler von der Kamera bestimmt werden, sondern dass die Bewegung der Kamera sich nach den Schauspielern richtet... Es ist die Aufgabe des Kameramannes, ein Ereignis für uns festzuhalten, es ist nicht die Aufgabe eines Ereignisses, zum Wohle der Kamera stattzufinden.“¹⁹⁸

Dieses Programm charakterisiert den neuen Geist, den die neue Generation von Regisseuren verwirklichen wollte.

Die neue Kinowahrheit orientierte sich an einer technischen Revolution, die von Richard Leacock, D.A. Pennebaker und Robert Drew als den treibenden Kräften zur technischen Weiterentwicklung von Kamera und Ton vorangetrieben wurde. Die Filmkameras wurden kleiner (von 35mm zu 16mm Kameras), geräuschloser, leichter und somit tragbar. Der Ton konnte ebenfalls synchron zum Bild aufgenommen werden (kabellose Synchronon-Vorrichtungen) und so war es zum ersten Mal möglich, sich mit der ganzen Ausrüstung frei zu bewegen. Die Verbesserungen von Objektiven und Filmmaterial (höhere Lichtempfindlichkeit) vereinfachten die Innen- und Außenaufnahmen. Mit dem Film *Yanki No!* (1960) beschreibt Leacock, wie weit voraus er und sein Team im technischen Bereich den anderen gegenüber waren:

„Auf der Konferenz der lateinamerikanischen Staaten stand der Außenminister von Venezuela plötzlich auf und verließ mit seiner Delegation aus Protest den Konferenzsaal. Alle anderen Filmreporter, die ihre Kameras sorgfältig auf Stativen aufgebaut hatten, konnten sich nicht vom Fleck rühren. Wir dagegen konnten hinter der Delegation hergehen und sie filmen, während sie das Haus verließ.“¹⁹⁹

Großen Eindruck bei den Zuschauern machte der Synchronon, weil man zum ersten Mal in der Filmgeschichte Menschen authentisch, ohne vorgegebenen Text, reden hörte. Von

¹⁹⁸ Zit. nach: Jean Renoir in einem Interview mit André Bazin in „France Observateur“. Abgedruckt in „Sight and Sound“, Winter 1958-59. In: Reisz / Millar: a.a.O., Seite 199.

¹⁹⁹ Roth: a.a.O., Seite 11.

nun an konnte gefilmt werden, ohne ins Geschehen einzugreifen und die Frage des Inszenierens wurde zum zentralen Kontrollpunkt der Dokumentarfilmer. Wilhelm Roth schreibt in seinem Buch:

„Eine neue Technik erlaubte nun synchrone Tonaufnahmen, die Kameralleute bemühten sich in der Regel nicht mehr um einen harmonischen Bildaufbau, sondern orientierten sich am sprechenden Menschen. Sie folgten ihm, wenn nötig mit Hilfe des Zooms.“²⁰⁰

In Frankreich bezeichnete man diese neue Art zu filmen als *cinéma vérité*, in den USA und England als *direct cinema*. Filmtechnisch sind die beiden Strömungen sehr ähnlich, in ihrer Philosophie haben sie aber deutlich unterschiedliche Ansätze.²⁰¹ Gemeinsam verfolgten sie das Ziel, das Lebensgefühl der Zeit so authentisch wie möglich festzuhalten, und zwar ohne Drehbuch und Stativ.²⁰²

9.2 Direct cinema

In den USA setzte sich das „direct cinema“, auch „uncontrolled cinema“ genannt, durch. Es widersetzte sich nicht nur dem klassischen Hollywood-Kino, sondern wandte sich gegen den traditionellen Dokumentarfilm, wie er von John Grierson definiert worden war. Die technische Entwicklung erlaubte den Filmemachern, die Realität „wie sie wirklich ist“ einzufangen. Man wollte „die Realität der eigenen Gesellschaft“ darstellen. Es war ein politisches Programm der Opposition, der Illusionsfabrik Hollywood entgegen zu treten. Seine bekanntesten Vertreter waren Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker und Albert Maysles, die auch maßgeblich an den oben erläuterten technischen Entwicklungen von Kamera und Ton beteiligt waren. Das Konzept des direct cinema bestand darin, dass die Rolle des Filmemachers „die eines Beobachters ist, der ohne vorgefasste Meinung und Drehplan an sein Projekt geht und die Ereignisse im Prozess ihrer Entfaltung mit Kamera und Mikrofon zu entdecken und einzufangen sucht.“²⁰³

Richard Leacock beschreibt die Grundsätze des direct cinema in einem Interview aufs Wesentliche konzentriert so: „We had a whole bunch of rules. We were shooting handheld, no tripods, no lights, no questions...never ask anybody to do anything.“²⁰⁴ Man wollte sich vom langweiligen Dokumentarfilm verabschieden, der einer Vorlesung glich und das echte Leben zeigen. Robert Drew war der Meinung, dass Dokumentarfilm menschlicher, spontaner und fesselnder sein sollte. Man sollte das Gefühl haben, bei Ereignissen dabei zu sein und aus seinen eigenen Erfahrungen zu lernen. Um diese

²⁰⁰ Ebd., Seite 9.

²⁰¹ Vgl. Ebd.

²⁰² Vgl. Ebd., Seite 14.

²⁰³ Koebner: a.a.O., Seite 120.

²⁰⁴ Zit. nach: Richard Leacock: DVD: Kino der Wahrheit: Cinema Verite – Defining the Moment. Dokumentation. Directed by: Wintonik, Peter. Produced by: Michel, Eric / Symansky, Adam. Canada. Erstaufführung: 1999. DVD Aufnahme: 3Sat. 15.11.2004. TC: 00:11:37:00 – 00:11:50:00

Forderungen zu realisieren, erarbeiteten sie folgende Grundsätze: Kein Drehbuch und keine Interviews, zuerst wird gedreht, dann entwickelt man daraus eine Geschichte.

Sie waren der Meinung, dass das Ungeplante improvisierte noch mehr Authentizität vermittelt. Um dieses Gefühl des echten Lebens einfangen zu können, sollte im direct cinema der Kameramann „unsichtbar“ sein und die Situationen auch unauffällig aufzeichnen. Dazu benötigte man nicht nur die handlicheren Kameras sondern auch am besten nur ein kleines Filmteam von höchstens drei Leuten (Regisseur, Kamera, Ton). Diese Forderungen zu erfüllen, „natürliche Situationen“ mit der Kamera einzufangen, war anfangs nicht einfach. Sobald eine Kamera vor Ort war, veränderten sich nämlich die gefilmten Personen in ihrem „natürlichen“ Verhalten. Die Handkameras ermöglichten es zwar zu improvisieren, dennoch wirkte die Kamera oft irritierend, und Methoden mussten gefunden werden, diesen Effekt zu minimieren.

Eine Methode war, Personen zu filmen, die unter Druck standen: „Man filmt Personen in einer Entscheidungssituation, in einer Prüfung, in einer Krise, in der sie wiederum die Kamera vergessen und sich zudem ihr wahrer Charakter enthüllen soll.“²⁰⁵ Ein anderer Ansatz war das permanente Filmen, das die Leute schneller an die Kamera gewöhnen sollte. Dies hatte einen sehr großen Verbrauch an Filmmaterial zur Folge. Richard Leacock filmte auch gerne mit versteckter Kamera unter dem Arm, um unerwartete Situationen einzufangen: „Die Leute wissen, dass ich da bin und dass ich sie aufnehmen kann. Ich möchte nur nicht, dass sie wissen, in welchem Moment ich sie aufnehme“.²⁰⁶

Es wurde also ohne detaillierten Drehplan gearbeitet, und situationsabhängig über längere Zeiträume hinweg gefilmt. Man ließ sich von den Ereignissen überraschen und vermied jegliche direkte Interaktion (keine Interviews!) mit den gefilmten Personen, die Kameraführung ist also nicht vorhersehbar. Mit der Handkamera gibt es zwar die benötigte Bewegungsfreiheit, der Kameramann kann sich spontan auf die Akteure einstellen. Lange Plansequenzen, unvermeidbare Wackler waren aber die Folge, und Regisseur und Schnittmeister waren gefordert, das vorhandene Material nicht nur zu kürzen, sondern auch eine Aussage durch eine geeignete Dramaturgie zu komprimieren. Die „Wirklichkeit für den Zuschauer transparent zu machen“²⁰⁷ lag in den Händen der Montage. Natürlich war dadurch die Möglichkeit für den Filmemacher, eine neutrale Beobachterrolle abseits des Geschehens einzunehmen, nicht immer leicht. Auch wenn er kritisch eingestellt war, sollte nicht der Eindruck entstehen, dass einzelne Personen willkürlich vorgeführt werden.²⁰⁸ Weil man den Schnitt nicht beliebig unterbrechen konnte,

²⁰⁵ Roth: a.a.O., Seite 12.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Ebd., Seite 14.

²⁰⁸ Ebd.

ohne an Authentizität zu verlieren, wurde auf ausgefallene Schnitttechniken und künstlerische Ambitionen weitgehend verzichtet. Die Schwierigkeit beim direct cinema liegt also darin, nicht belehrend zu wirken und trotzdem dem Publikum einen Anreiz zum Denken zu geben.

Richard Leacock, gelang es in seinen Filmen *Kenya, Africa* (1961) und *Happy Mother's Day* (1963) sehr gut, diese Prinzipien umzusetzen. Vom dramaturgischen Aufbau gleichen diese Filme des direct cinema einem Spielfilm. Es wird auch auf die altbewährte dramatische Struktur mit Aufbau, Höhepunkt und Auflösung zurückgegriffen.

Ein Versuch, seine Methode in einem privaten Umfeld, über das Leben eines Künstlers zu realisieren, gelang Leacock in der Dokumentation *A Stravinsky Portrait* (1964). Hier konnte eine Beziehung des Vertrauens zwischen den Personen aufgebaut werden, welches den Künstler in unverkrampfter Weise darstellt. Leacock zeigte also, dass „die direct cinema-Methode auch nicht spektakuläre, nicht auf einen Konflikt zusteuernde, intime Situationen schildern kann, wenn es ein Vertrauensverhältnis zwischen den Leuten hinter und vor der Kamera gibt.“²⁰⁹

Pennebaker filmte eine Tournee von Bob Dylan und zeigte diesen erstmals als Privatperson „backstage“, was damals völlig neuartig war. Die Methode des direct cinema, welche sich anfänglich um das Leben berühmter Personen kümmerte, wurde später zum allgemein eingesetzten Mittel, den Alltag zu filmen. Dabei stellte sich heraus, dass es extrem wichtig ist, ein Vertrauen bei den gefilmten Personen aufzubauen, weil sonst jeder sofort in eine Rolle schlüpft und dadurch das normale Leben zum Theater verwandelt wird.²¹⁰

9.3 Cinéma vérité

In Frankreich entwickelte sich Anfang der sechziger Jahre das „cinéma vérité“, auch „free cinema“ genannt. Ähnlich wie das direct cinema wollten die französischen Autoren des cinéma vérité die Wirklichkeit, das reale Leben abbilden. Man orientierte sich wieder an Dziga Vertovs „Kino-Prawda“ wie auch an Robert Flahertys Grundsätzen zum Dokumentarfilm. Jean Rouch, einer der Hauptvertreter dieser Strömung, hat mit seinem Film *Chronik eines Sommers* (1961) diese Grundsätze des cinéma vérité realisiert. Er schreibt über Vertov und Flaherty: „Beide waren Filmemacher, die sich mit den Möglichkeiten der Vermittlung von Realität beschäftigten.“²¹¹ Vom technischen Standpunkt hatte Rouch ebenfalls daran gearbeitet, eine handliche, bewegliche Kamera-

²⁰⁹ Ebd., Seite 15.

²¹⁰ Vgl. Ebd., Seite 12.

²¹¹ Zit. nach: Rouch, Jean: Die Kamera und der Mensch. In: Freunde der Deutschen Kinemathek 56, 1978, Seite 5. In: Martin, Silke: Die Manipulation und Differenz von Bild und Ton im cinema verite – Chronik eines Sommers. In: Großmann, Stephanie / Klimczak, Peter: Medien-Texte-Kontexte: Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg. Schüren. 2010. Seite 23.

und Tonausrüstung zu entwickeln. Die Filmausrüstung ist vergleichbar mit dem direct cinema, allerdings ist die Arbeitsmethodik im cinéma vérité während der Dreharbeiten eine andere. Während die Amerikaner nur Augenzeugen sein wollen, das Kamera-Auge also nur passiv zuschaut, spielt die Anwesenheit eines Filmteams und der Kamera im cinéma vérité eine aktive Rolle. Jean Rouch sieht die Kamera und den Reporter als Katalysator, die verborgene Wahrheiten aus den Menschen hervorholen und provozieren. „Sie versuchten, die Leute, die sie filmten, durch die Konfrontation mit der Kamera zu Bewußtseinssteigerungen oder – änderungen zu veranlassen“²¹² schreibt Wilhelm Roth.

Es wird also bewusst mit Interviews gearbeitet, die im direct cinema tabu waren. Ihr Ziel ist es, durch Straßeninterviews oder ausführlich gefilmte Gespräche, Personen zu provozieren und ihnen Kommentare zu entlocken, die sie normalerweise nicht öffentlich bekannt geben würden.²¹³ Im Film *Chronik eines Sommers* wurden Personen auf der Straße zum Beispiel über ihre Einstellungen zum Algerienkrieg oder zum Rassismus befragt. Um authentisch zu wirken, verzichtet man auch beim cinéma vérité auf Drehbücher und jegliche Vorausplanung. Die Kamera wird im Gegensatz zum direct cinema offensiv verwendet und der Regisseur wird Teil des Filmes, indem er die Rolle des Reporters übernimmt, und mit seinen Fragestellungen die filmischen Reaktionen provoziert. Das cinéma vérité betont, dass den befragten Personen die Anwesenheit der Kamera immer bewusst ist, und sie sich aus diesem Grund bemühen sollten, sich möglichst nicht zu verstellen und nur ihre spontane Meinung zu äußern. Um den Aufnahmen ein größeres Interesse beim Publikum zu sichern, fällt aber auf, dass man im cinéma vérité mit Vorliebe exzentrische Charaktere beobachten kann, die einen extrovertierten, teilweise problematischen Charakter haben.

Edgar Morin hat über diese Art von Darstellung im Film gesagt, dass die Darsteller zwar in ihre eigene Identität schlüpfen sollen, sie aber dennoch Masken tragen, als wäre die eigene Identität eine Rolle. Diese Art der Darstellung bezeichnet Rouch als „Ciné Trance“. Er beschrieb die Ciné Trance so: „...wenn man ein Stück Realität und eine Kamera zusammenbringt, entsteht eine neue Realität, die ohne Anwesenheit und Partizipation der Kamera nicht ins Leben treten würde.“²¹⁴

Der flexible Einsatz der Kamera vereinfachte das Filmen auf der Straße. Mit der gewonnenen Beweglichkeit der Kamera hatte man sich endgültig von der starren Studioarbeit verabschiedet. Die Vertreter des cinéma vérité sind der Meinung, „dass die inszenatorischen Möglichkeiten des Cinéma Vérité Wahrheiten offenbaren, die den Vertretern des ‚unkontrollierten Films‘ verschlossen bleiben.“²¹⁵ Die Verwendung des

²¹² Roth: a.a.O., Seite 9.

²¹³ Vgl. Ebd., Seite 18.

²¹⁴ Bitomsky: a.a.O., Seite 209.

²¹⁵ Roth: a.a.O., Seite 18.

Zooms ermöglicht es, nahe an den gefilmten Personen zu sein, ohne sie zu stören, und so aktiv am Geschehen teilzunehmen.²¹⁶ Andererseits kam es auch vor, dass die gefilmten Personen auch selbst zum Filmemacher wurden, wie es in *Chronik eines Sommers* der Fall war, indem die Befragte (Marceline) selber zur Fragenden wird.

Die Filme wirken oft amateurhaft wegen verwackelter Kameras oder übersteuertem Ton, weil auf die technische Qualität nicht viel Wert gelegt werden konnte, um den Eindruck der Originalität und der Echtheit zu bewahren. Der Filmschnitt hat daher beim *cinéma vérité* eine wichtige Funktion und Rolle, um die von der Kamera eingefangene Stimmung zu bewahren und die Spontaneität nicht zu zerstören. Weil die Menschen, wie sie gezeigt werden, nicht ohne Verlust an Authentizität im Ton unterbrochen werden können und bewusst auf Kommentar und Musik verzichtet wird, damit keine ungewollte Dramatisierung der Handlung durch den Schnitt entsteht, musste der Kameramann schon während der Dreharbeiten darauf achten, wo und wann ein Schnitt denkbar wäre. Diese Planung beschreibt Karel Reisz als das Dilemma des *cinéma vérité*-Regisseurs so:

„Ein *Vérité*-Regisseur muss sehr sorgfältig darauf achten, die Menschen, die er vorzeigt, nicht falsch darzustellen: Allerdings verleihen die technischen Voraussetzungen des *Cinéma Vérité* den Regisseur/ Cutter zuweilen dazu, schon während der Dreharbeiten Schnitte zu planen, die zwar gutes *Cinéma*, aber schlechte *Vérité* sind.“²¹⁷

Weil im *direct cinema* und im *cinéma vérité* der Verzicht auf Kommentar und Ton aus dem Off ein gemeinsames, für die dokumentarische Qualität entscheidendes Anliegen war, kam aber auch Kritik an der von Rouch praktizierten Methode auf. Chris Marker, eine weitere zentrale Figur des französischen Films, kritisierte, dass Rouch mit den Fragen bereits einen Kommentar suggeriert und daher ein Kommentar Schlüsse zieht, indem er (Rouch) Fragen stellt.²¹⁸

9.4 Jean Rouch

Jean Rouch begann ursprünglich seine Arbeit als Anthropologe. Er filmte in Westafrika die Völker im französischen Kolonialgebiet. Sein Ansatz war ein ethnologischer und vorwiegend darauf gerichtet, von diesen Völkern ohne Schrift eine Dokumentation ihrer Sitten und Gebräuche zu machen. Er versuchte sich als Kameramann möglichst wenig sichtbar in die gefilmten Vorgänge einzumischen. Dies ging soweit, dass er die Stammesmitglieder in die Produktion eingebunden hat, mit dem Zweck, ihre eigene Sicht auf die abgebildeten Vorgänge kritisch zu kommentieren. Er schulte sogar einheimische Stammesmitglieder im Umgang mit der Kamera ein, um dem Ideal nahezukommen, seine

²¹⁶ Vgl. Koebner: a.a.O., Seite 99

²¹⁷ Reisz / Millar: a.a.O., Seite 202.

²¹⁸ Vgl. Roth: a.a.O., Seite 18.

eigene Sicht der Dinge möglichst verschwinden zu lassen.²¹⁹ Seine Filme wurden durch wissenschaftliche Projekte finanziert, allerdings konnte er aus einer riesigen Menge von gefilmten Material sich oft nicht dazu durchringen, eine Kurzversion zu editieren, weil er den Eindruck hatte, dieser Eingriff wäre schon zu viel an Manipulation. Sein Ideal war möglicherweise der Dokumentarfilm ohne Montage.²²⁰ Aber gerade diese Arbeitsweise offenbarte die Notwendigkeit, die Bilder auch im kulturellen Zusammenhang und abhängig von den sozialen Gewohnheiten des Publikums zu betrachten. Seine Filme blieben daher bis heute speziellen Filmzirkeln vorbehalten, ohne einem größeren Publikum bekannt zu werden.

²¹⁹ Vgl., Hohenberger: Die Wirklichkeit des Films: a.a.O., Seite 243

²²⁰ Vgl., Hohenberger: Die Wirklichkeit des Films: a.a.O., Seite 244

X. Der zeitgenössische Dokumentarfilm

10.1 Klaus Wildenhahn – Alltagsbeobachtung

Zwischen 1960 und 1970 entstanden in der Bundesrepublik Deutschland die ersten Dokumentarfilme, welche sich an den englischen und amerikanischen Vorbildern (Drew, Pennebaker, Leacock) orientierten. An dieser Stelle ist die Arbeit von Klaus Wildenhahn, der in den Fernsehredaktionen des NDR als Berichterstatter an der Seite von Journalisten für die Redaktion des Magazins „Panorama“ begonnen hatte, zu erwähnen. Als fest angestellter Mitarbeiter der Kulturredaktion im NDR entwickelte er eigene Ideen für dokumentarisch ausgerichtete Beiträge. Bekannt geworden ist er durch seine Filmarbeiten über die Parteitage der großen Parteien (*Parteitag 1964, Rote Fahnen sieht man besser*, 1971), aber auch durch Dokumentationen über die *Theaterarbeit am Berliner Ensemble* (1967) und *Probenarbeit beim Living Theatre* (1966). Berühmt ist auch eine vierteilige Dokumentation über eine Fabriksauflösung bei VW in Emden (*Emden geht nach USA*, 1975/76), welche die Diskussionen der Fabrikarbeiter und einen Streik gegen die Auflösung des Werks zum Thema hat.²²¹

Wildenhahn bezeichnet diese Filme als seine Reaktion auf die bereits damals übliche Form der Reportagen im Fernsehen, denen er den Vorwurf machte, die Problematik der Ereignisse nur von einem externen Standpunkt und sehr oberflächlich zu betrachten. Durch den Kontakt mit Leacock hatte er von ihm gelernt, dass ein Blick aus der Sicht der betroffenen Arbeiter notwendig ist, um die Motive der Streikenden einer breiteren Öffentlichkeit verständlich machen zu können. Er wirft den Redaktionen, die sich journalistisch mit solchen Arbeitskämpfen befassten vor, sich nicht genug Zeit nehmen zu wollen, den Betroffenen genau zuzuhören und sie selbst zu Wort kommen zu lassen. In externen Kommentaren verfasste Meinungen überlagern daher die gefilmten Sequenzen, wobei häufig nur ideologische Statements als Kommentar mitgeliefert werden.²²² Diese Vorgangsweise wurde schon von Richard Leacock, Drew und Pennebaker kritisiert, weil dadurch die Betroffenheit und das persönliche Schicksal der häufig nicht sehr sprachmächtigen Arbeiterschichten nicht authentisch kommuniziert wird. Es werden so nur Vorurteile der nicht Betroffenen oder der ideologisierten Öffentlichkeit unkritisch wiederholt.

An der Diskussion zur Problematik, wie man eine bessere Form von Dokumentarfilm machen sollte, haben sich bei den Oberhausener Filmtagen, die seit den

²²¹ Vgl. Roth: a.a.O., Seite 62.

²²² Vgl. Ebd., Seite 61 ff.

sechziger Jahren stattfinden, zahlreiche unterschiedliche Positionen zu Wort gemeldet. Wildenhahn wurde vorgeworfen, dass er aus der gesicherten Position eines beim Fernsehen Beschäftigten argumentierte, zu wenig klassenkämpferisch Partei zu ergreifen, um für die Arbeiterklasse den Kampf gegen die bestehenden Verhältnisse voranzutreiben. Er selbst hielt seinen Gegnern vor, dass sie einen Klassenkampf „von oben herab“ führen wollen, aus der Sicht des gebildeten und besserwisserischen (soziologisch informierten) Ideologen, für den die betroffenen Arbeiter selbst wenig Verständnis aufbringen können.²²³

In der Folge ging Wildenhahn insofern eigene Wege, als er seine Dokumentarfilme in den 70er Jahren in den Provinzen West- und Norddeutschlands drehte, um regionale Probleme zu zeigen. Es entstanden in dieser Zeit an der deutschen Film- und Fernsehakademie (DFFB), wo Wildenhahn auch als Dozent tätig war, neue Filme von Studenten, die sich zum Beispiel mit den Konflikten zwischen Führung und Basis im Arbeitskampf der IG Metall (*Kampf um 11%*, 1972) oder mit dem Problem der Umsiedelung der Bewohner eines Braunkohlegebietes (*Die Leute von Lich-Steinstraß*, 1980) befassten.

Es wurde damals nicht nur der Alltag der Arbeitswelt gezeigt, sondern es wurden auch vergleichbare Tendenzen im Ausland dokumentarisch portraitiert (Peter Nestler: *Ein Arbeiterclub in Sheffield*, 1965), wobei ein Vergleich zwischen den proletarischen Traditionen in England und Deutschland gemacht wurde. Nestler lässt, mehr noch als Wildenhahn, die Bilder allein wirken, die Arbeiter, Bauern, Kinder, Landschaften, Handwerkszeuge der Menschen werden in einer betont zurückgenommenen, wenig emotionalen Form dargestellt, er lässt sich Zeit, Menschen und Bilder für sich sprechen zu lassen.²²⁴

Auch in der Schweiz, der DDR, Polen, CSSR und Ungarn entstanden zu dieser Zeit ähnliche Filme über die Lebensläufe vieler Berufsgruppen und Einzelschicksale. Typisch sind Menschen, die vom Land in die Stadt kommen, oder Frauenschicksale in einer veränderten Lebenswelt, aber auch politische Probleme im Zusammenhang mit dem Prager Frühling im Mai 1968. Bürgerinitiativen und Streikkomitees in Europa haben häufig mit Filmemachern zusammengearbeitet. Der politische Dokumentarfilm versuchte diese Bewegungen zu unterstützen, allerdings oft eher im Sinne von Agitationsfilmen, wobei der Kommentar und das Interview keineswegs in zurückhaltender Weise eingesetzt wurde.²²⁵ Diese Filme wurden zum Beispiel in Frankreich von Gewerkschaften oder Parteien (KP) finanziert. Die Gruppe SLON / Iskra (Agentur zur Verbreitung neuer Werke) mit ihrer

²²³ Vgl. Kreimer, Klaus: Plädoyer für das politische Subjekt. In: Biedermann, Werner: Bilder aus der Wirklichkeit. Duisburg: filmforum der Volkshochschule. 1981 Seiten 12-25.

²²⁴ Vgl. Roth: a.a.O., Seite 64.

²²⁵ Vgl. Ebd., Seite 91.

Zentralfigur Chris Marker, produzierte den Film *Die Kamera in der Fabrik* (1970) und stellte im Stil des direct cinema mehr als 80 Filme in ihrem Verleihkatalog zu Verfügung.²²⁶ Sie interessierten sich auch für vergleichbare Themen in der dritten Welt und den USA und verglichen zum Beispiel aktuelle Bergarbeiterstreiks von 1974 mit einem Generalstreik von 1926.²²⁷

Filme über Frauen und Minderheiten, teilweise auch von Frauen hergestellt, untersuchten die Emanzipationsbewegung bürgerlicher oder proletarischer Frauen, wobei die Unterdrückung durch die Gesellschaft, Rassenprobleme oder der Erfahrungen in die Arbeitswelt gezeigt werden. Der Film *Three Lives* (1971), gedreht von der Schriftstellerin Kate Millett, berichtet von den Erfahrungen dreier Frauen aus dem amerikanischen Mittelstand und dem Versuch ihr Leben zu verändern.²²⁸

Zahlreiche Filme entstanden auch über die Problematik der Umweltzerstörung, gegen Industriebauten, wie Flughäfen, Kernkraftwerke oder Endlagerstätten für Atom Müll, wie Gorleben und die politischen Proteste in diesem Zusammenhang. Viele dieser Themen sind bis heute auf der Tagesordnung von Dokumentarfilmern (*We Feed the world*, *Workingman's Death*, *Darwin's Nightmare*).

10.2 Frederic Wiseman

In den USA haben die Filme von Frederic Wiseman, der sich als Professor der Rechtswissenschaft eine intime Kenntnis der amerikanischen Institutionen angeeignet hatte, eine einzigartige Ausnahmestellung. Er begann ab 1967, nachdem er sich praktisch autodidaktisch das handwerkliche Können eines Filmemachers angeeignet hatte, mit Dokumentarfilmen über amerikanische Institutionen zu arbeiten. Dabei interessieren ihn im Jahresabstand vornehmlich die Alltagsroutinen staatlicher Einrichtungen (Staatsgefängnis, High School, Krankenhäuser, Schlachthäuser, NATO Manöver) aber auch die Welt der Mode und Models. Seine Methode zu filmen, die auf jeden Kommentar und Musik verzichtet, ist in vielen Fällen wesentlich radikaler, da sie vom Zuschauer verlangt, dass er selbst seine Schlüsse aus dem gezeigten Bildmaterial ziehen soll, wobei er im Gegensatz zu Wildenhahn weder die Interessen der gezeigten Personen vertritt, noch, wie bei Drew/Leacock, sich nur um prominente Charaktere kümmert, deren Publicity vorausgesetzt wird.²²⁹ Wiseman betont (1979):

„Meine Filme untersuchen die Beziehungen zwischen Individuum und Obrigkeit, also die Kluft zwischen der demokratischen Theorie und der Praxis am Beispiel der

²²⁶ Vgl. Ebd.

²²⁷ Vgl. Ebd., Seite 92.

²²⁸ Vgl. Ebd., Seite 96.

²²⁹ Vgl. Ebd., Seite 81.

Behörden. Dafür suche ich immer eine Institution aus, die einen guten Ruf hat und daher als beispielhaft gelten kann.“²³⁰

Es fällt auf, dass Wiseman, der finanziell vom Public Broadcasting System (PBS), einem nichtkommerziellen Fernsehen der USA, mit fünf-Jahres-/fünf-Filme-Verträgen finanziert wird, wegen seines offensichtlich unparteiischen Blickes, der an den „kalten Blick eines Wissenschafters, der Material sammelt und ordnet“²³¹ erinnert, doch innerhalb der Medienwelt der USA erfolgreich ist. Er konnte sich weitgehend unabhängige Arbeitsbedingungen vertraglich sichern, obwohl seine häufig schockierenden Bilder die amerikanische Realität keineswegs in schmeichelhafter Form darstellen. Seine Filme beschönigen nichts, geben keine Antworten, sondern provozieren beim Zuschauer Fragen, die er sich selbst beantworten mag. Obwohl er keine Nachahmer gefunden hat, erklären manche diese außerordentliche Stellung damit, dass seine Dokumentationen eben in der konservativen amerikanischen Medienlandschaft der 70er Jahre weder eindeutig eine politische Position beziehen und für viele Amerikaner auch nicht mehr als ein korrektes Bild des Alltags darstellen. Wegen seiner außerordentlichen Nüchternheit heben sich diese Arbeiten sogar eher angenehm von den mit Werbung und kommerziellen Interessen überladenen Fernsehprogrammen ab. Der amerikanische Durchschnittsbürger scheint eben seinen staatlichen Institutionen letzten Endes zu vertrauen, trotz aller schockierenden Einzelheiten. Diese Methode wird von politisch eindeutig motivierten Kollegen nicht akzeptiert und hat daher in Europa und anderswo keine Nachahmer gefunden.

10.3 Diskussion über die Rolle des Dokumentarfilms in Deutschland

Unter den deutschen Dokumentaristen wurde zwischen 1970 und 1980, als Folge der sozialen Unruhen auf den Universitäten und innerhalb der linken Intellektuellen, eine kontroverse Diskussion über die Rolle des Dokumentaristen und des Dokumentarfilms bei einer erwünschten Veränderung der politischen Verhältnisse geführt. Die politische Ausrichtung der radikaleren Protagonisten forderte ein stärkeres Engagement der sich als theoretischer Überbau in diesem Prozess verstehenden intellektuellen Filmemacher. Man wollte sich im Sinne einer marxistischen (maoistischen) Ideologie mittels Dokumentarfilm einbringen. Man wünschte sich von den Dokumentarfilmen nicht nur, die Arbeiterklasse und ihre Vertreter in den Gewerkschaften abzubilden, sondern wollte die Revolution von unten dadurch herbeiführen, dass die Filme einen Agitationscharakter haben sollten, wobei die intellektuelle Sicht der soziologisch gebildeten Studenten eine Anleitung zur praktischen Arbeit an dieser Revolution geben sollten.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd.

Klaus Wildenhahn hielt diesen akademisch vorgebildeten Intellektuellen vor, dass sie nur abgehobene politische und utopische Ideologien propagieren wollen, mit denen die Arbeiterklasse nichts anfangen kann. Er bezeichnet das als eine weitere typische Form deutscher, aus früheren Zeiten bekannter Romantik, die sich lieber aus der Realität in eine zwar wünschenswerte, aber praktisch nicht durchführbare Utopie flüchtet.

Alexander Kluge stellte in diesem Zusammenhang fest, dass die dokumentarische Methode von Wildenhahn immer die Grundlage einer filmischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Problemen sein muss, allerdings will auch er, dass die dargestellten Bilder in einen Zusammenhang montiert werden, der gerade durch die Montage die Meinung der Autoren stärker zum Vorschein bringen kann. Er betont gegenüber Wildenhahn, dass jeder Dokumentarist unweigerlich schon dadurch die Realität, die er abbildet, in einem „synthetischen“ Sinne beeinflusst, als er, angefangen von der Auswahl des Sujets, bis zur Entscheidung, wann die Kamera eingeschaltet wird, aber natürlich auch bei der Montage Spuren seiner subjektiven Meinung hinterlässt. Wenn Wildenhahn seine Methode im Idealfall als rein dokumentarische bezeichnet und sich nach Kräften gegen einen Kommentar aus dem Off sperrt, so sei das nur eine extreme Form der Arbeitsweise, die auch Wildenhahn selbst nicht immer restlos durchhält. Die Subjektivität und damit die „synthetische Produktionsweise“, einen Film nach einem Plan zu organisieren, sei auch bei Wildenhahn letzten Endes nicht vollständig vermeidbar.²³²

Der „synthetische Film“ nach Wildenhahns Definition, verwendet zwar dokumentarisches Material, der Regisseur begnügt sich aber nicht mit der reinen Beobachtung, sondern er montiert die Aufnahmen nach einer persönlichen (politischen oder poetischen) Vision.²³³ Daher sind seiner Meinung nach die meisten Filme von Vertov, Ivens, Marker und Nestler synthetisch, da sie bewusst einer (extrem) subjektiven Auswahl des Autors unterworfenen Material verwenden. Er persönlich wünscht sich, dass man diesen Unterschied erkennen kann. Auch wenn diese Filme sich mit dem Kommentar und Musik zurückhalten, Autorenfilme sind sie alle.²³⁴

10.4 Moderne Praxis der Montage im Dokumentarfilm

Der dokumentarische Film verlässt sich hingegen in erster Linie auf die Improvisation vor Ort und hat daher auch wesentlich größere Probleme mit dem Synchronon, weil um der Glaubwürdigkeit Willen die Sequenzen vollständig gezeigt werden sollten und deshalb die einzelnen Szenen härter aufeinanderprallen. Würde man diese Schnittstellen bei der Montage „unsichtbar“ machen, indem zwar der Ton weiterläuft, aber das Bild ersetzt

²³² Vgl. Kluge, Alexander: Zu Klaus Wildenhahn, Industrielandschaft mit Einzelhändlern: Antwort auf ein Diskussionsangebot. In: Biedermann: a.a.O., Seiten 26 ff.

²³³ Vgl., Wildenhahn, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film. In: Roth: a.a.O., Seite 89.

²³⁴ Vgl., Ebd.

würde, so verliert der Zuschauer rasch das Gefühl der Authentizität. Deshalb sind die Filme von Ruttmann und Vertov, da sie in erster Linie synthetische Kompositionen dokumentarischen Filmmaterials sind, als dokumentarische Filme fragwürdig. Im Falle von Ruttmann ist die Distanz zur Realität offensichtlich noch größer und der sinfonische Charakter dieses Filmes ist daher eine künstlerische Montage interessanter Bilder ohne den Anspruch, zum Beispiel die gewöhnliche Arbeitswelt abzubilden. Dieser Gefahr unterliegen auch heute noch viele Dokumentationen, wie sie im Fernsehen häufig gezeigt werden. Wenn zum Beispiel der Kommentar im Hintergrund auf eine aktuell angefertigte Bildsequenz darüber gelegt wird, und dabei der Eindruck erweckt werden soll, eine aktuelle Berichterstattung aus fremden Ländern zu zeigen, so wird dem Zuschauer suggeriert, eine authentische Berichterstattung aus einem Krisengebiet zu bekommen, obwohl dabei nur der Kommentar des Reporters vor Ort (ob im On oder im Off) hineingeschnitten wurde. Wenn man die persönliche Meinung des Reporters nur verlesen hätte, wäre sie als Information eben vielleicht nicht so glaubwürdig erschienen.

Das Fernsehen wirbt also um das Vertrauen der Zuschauer zu einem Kommentar, indem der Reporter vor der Kulisse des jeweiligen Krisengebietes abgebildet wird. Diese Methode ist nichts anderes als das Vorgehen bei Werbefilmen oder auch bei Propagandafilmen, deren vornehmliches Interesse darin liegt, die Information glaubwürdig erscheinen zu lassen obwohl kaum jemand überprüfen kann, dass sie authentisch war.

Alexander Kluge hat daher vorgeschlagen, die Montage so durchzuführen, dass ein Thema möglichst nicht aus dem Zusammenhang herausgelöst wird. Er versucht dadurch, das Umfeld und alle möglichen Einflüsse, wie zum Beispiel die Chronik der Ereignisse, frühere Erfahrungen zum gleichen Thema durch Montage im Zusammenhang darzustellen. Dadurch erreicht man seiner Meinung nach einerseits authentische Glaubwürdigkeit, aber auch, dass sich der Zuschauer eine eigene Meinung zu möglichen Lösungen der Probleme bilden kann. Er meint, dass auf diese Weise die Pluralität der Zusammenhänge zwischen den Dingen besser dargestellt werden kann, wenn sich die Bilder wie in einem Kaleidoskop erst im Kopf zusammensetzen²³⁵, weil oft „die Realität, die es zu erretten gälte, erst noch entdeckt und freigelegt werden muss“.²³⁶ Dazu schlägt er vor, das dokumentarische Material in einzelne Partikel zu zerlegen und dann wieder neu zu montieren.

Seinen Ansatz begründet er dadurch, dass die Wahrnehmung jedes Menschen immer in einem kulturellen Umfeld geprägt wird, deren unbewusste Komponenten mindestens genauso wirksam das Bild der Realität beeinflussen wie das rationale Bewusstsein. Er bezieht sich auf eine allgemeine Medientheorie von Lacan, bei der stets die Information

²³⁵ Vgl. Stiegler, Bernd: Die Realität ist nicht genug. In: Kluge, Alexander / Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Alexander Kluge: Text und Kritik: XI/11. München: Richard Boorberg Verlag. 2011. Seite 52.

²³⁶ Ebd., Seite 53.

des Realen, des Symbolischen und des Imaginären im Kopf zusammen wirksam werden.²³⁷ Seine Montagepraxis orientiert sich daher an der Beobachtung, dass im Kopf des Betrachters stets das Realitätsprinzip mit Emotionen und Aggressionen zusammenstößt, und er durch die Montage versucht, die Konflikte bewusst zu machen, und dadurch den Realismus der Bilder zu verändern.²³⁸ Das Kino hätte also dadurch die Fähigkeit, die bestehenden Verhältnisse in Richtung einer wünschenswerten Veränderung zu beeinflussen.

²³⁷ Vgl. Ebd., Seite 55.

²³⁸ Vgl. Ebd., Seite 57.

XI. Merkmale guter Montagepraxis

11.1. Dokumentarfilm / Dokumentation / Reportage / Feature

Bevor einzelne Techniken bei der Herstellung von Dokumentarfilmen besprochen werden, soll eine Themenübersicht über das breite Spektrum heutiger Dokumentarfilme gegeben werden, um die Rolle dieses Mediums zur Darstellung der gegenwärtigen Realität, wie sie uns in einer globalisierten Welt entgegentritt, anschaulich zu machen. Die Vielfalt der Themen, die im Fernsehen von dokumentarischen Filmen, Reportagen, Features und Nachrichten gezeigt werden, sind häufig von aktuellen Themen beeinflusst, über welche die Öffentlichkeit spricht. Ernährung, Gesundheit, Politik und Wirtschaftsthemen, globale Entwicklungen finden normalerweise großes Interesse. Allerdings gibt es eine, im Fernsehjournalismus unübersehbare Tendenz, die Themen zu vermeiden, bei denen die Zuschauer das Programm wechseln, aus welchen Gründen auch immer. Der Einfluss der Quote und die Macht der Wirtschaft über die bezahlte Fernsehwerbung verhindert in vielen Fällen eine Verbreitung kritischer Dokumentationen. Andererseits beschreibt Thomas Schadt am Beispiel des Ausbruchs von BSE in Deutschland, dass diese Tatsache dazu geführt hat, eine ganze Serie von Dokumentationen zu produzieren, die sich im weiteren Sinn mit Ernährung beschäftigten, und zwar auf allen Kanälen.²³⁹ Große Aufmerksamkeit bekommen auch Themen über Drogen, Missbrauch, Sexualität, Nationalismus und Rassismus.

Wenn sich ein Thema mit fremden Kulturkreisen, ungewöhnlichen moralischen Gewohnheiten oder ethnischen Konflikten in fremden Ländern befasst, werden sie im öffentlichen Fernsehen seltener gesendet, und dann eher zu Themenpaketen und seriellen Doku-Staffeln²⁴⁰ zusammengefasst gezeigt. Je kontroverser ein Thema in der Öffentlichkeit erscheint, desto später wird die Sendezeit angesetzt oder überhaupt nur in dritten Programmen ausgestrahlt. Bestimmte Dokumentationsformen (Universum, National Geographic, Terra Mater etc.) haben aber einen fixen Sendeplatz im Hauptabendprogramm, auch wenn sie bedrohte Tierarten, die Wasserversorgung, oder den Klimaschutz zum Thema haben. Weshalb sie auf allgemeines Interesse stoßen, ist hauptsächlich von der Exotik der Bilder bestimmt und weniger vom kritischen Journalismus. In unserer Welt der Bilder ist also der Dokumentarfilm eine bedeutende Informationsquelle, eine universelle Sprache, die von vielen TV-Kanälen auf der ganzen Welt in synchronisierter Form das Wissen über fremde Länder und Sitten verbreitet. Es ist

²³⁹ Vgl. Schadt: a.a.O., Seite 104.

²⁴⁰ Vgl. Ebd., Seite 107.

auch klar, dass seine Bedeutung für ein friedliches Zusammenleben der Menschheit gar nicht überschätzt werden kann, andererseits ist den meisten Menschen bewusst, dass gezielte Fehlinformationen, Lügenpropaganda und mediale Macht nicht nur in der Vergangenheit katastrophale Entwicklungen und Kriege befördert haben. Es stellt sich also die Frage, wie eine verantwortungsvolle dokumentarische Arbeit aussehen muss, um nicht dem Verdikt der einseitigen Propaganda zu verfallen, die von den Mächtigen dieser Welt erwünscht ist und daher verbreitet werden soll.

11.2 Authentizität und Wahrheit im Dokumentarfilm

Die bisher besprochene historische Entwicklung des Dokumentarfilms, welche in den letzten Kapiteln dargestellt wurde, hat gezeigt, dass die Dokumentaristen sich den Herausforderungen im Laufe der Zeit mit wachsender Sensibilität angenähert haben. Die Vorstellungen von den Realitäten der Welt haben sich im Laufe der Geschichte oft als kulturell und ökonomisch oder religiös bedingte herausgestellt. Die Wahrheit, welche man nicht zuletzt hinter den Bildern eines Dokumentarfilmes abbilden will, zeigt sich oft genug als eine, die nicht immer dem Anspruch genügt, allgemeine Gültigkeit zu haben. Selbst die naive Vorstellung, man könne die Natur durch einen Film so abbilden, dass man dabei nur die Wahrheit so getreu wie möglich darstellt, hat sich als trügerisch herausgestellt. Auch wenn sich ein Dokumentarfilmer bewusst soweit zurücknimmt, dass er nicht im Vordergrund steht, wird sein persönliches Interesse und seine Sichtweise an einem Thema kaum vernachlässigbar sein. Dass die Rolle der Montage und des Cutters auf das Endergebnis eines Films ebenso bedeutend ist, ergibt sich daraus genauso selbstverständlich. Die Kunst, viele Stunden von gedrehtem Filmmaterial zu komprimieren, das Interesse beim Zuschauer wachzuhalten und authentische Informationen und Gefühle zu wecken, ist eine handwerkliche Fähigkeit, für die sich im Laufe der Zeit gewisse Grundsätze als optimal herausgestellt haben.

11.3 Dramaturgie (Das Handwerk des Cutters im Dokumentarfilm)

Während beim Spielfilm der Plot die Dramaturgie von vornherein, etwa im Sinne der klassischen Theaterdramaturgie festlegt (Einleitung-Höhepunkt-Auflösung), muss beim Dokumentarfilm zwar eine vorläufige Vorstellung existieren, wie das Thema filmisch umgesetzt werden soll, auch wenn der Ablauf der Handlung keineswegs von vornherein bekannt sein muss. Vielmehr muss der Dokumentarfilmer improvisieren können, überraschende und ungeplante Situationen bedenken und erst im Nachhinein die Geschichte mittels Montage dramaturgisch organisieren. Es ist also notwendig, dass er sich schon vor Beginn der Dreharbeiten umfassend mit dem Thema auseinandersetzt,

damit er auch offen sein kann für die neue Sichtweise der möglicherweise kulturell oder soziologisch nicht vertrauten Umgebung, für die er sich interessiert. Bei einer Dokumentation von unbekannten Erlebniswelten, zum Beispiel von der Situation der Arbeiter in fremden Ländern, sollte man genau wissen, was dort als Normalität gilt, auch wenn man damit nicht einverstanden ist. Nur so kann man sich das Vertrauen erwerben, dass sich die abgebildeten Personen nicht missbraucht und instrumentalisiert fühlen. Dies ist eine notwendige Voraussetzung dafür, dass dann die Leute vertrauensvoll vor der Kamera ihre Meinung äußern und nicht eine Maske aufsetzen und eine Rolle spielen.

Die Dramaturgie beim Dokumentarfilm darf sich aber auch nicht nur darauf beschränken, gefilmte Zeit ungeschnitten aneinander zu reihen. Das Interesse beim Zuschauer muss erhalten bleiben, weshalb zu Beginn eines Films in der Einleitung darauf zu achten ist, dass der Zuschauer in den kommenden Film eingeführt wird, sodass er sich, wie Thomas Schadt feststellt: „Auf die Verabredung zwischen Film und Zuschauer einlässt, die ihm in den ersten Minuten angeboten wird.“²⁴¹ Es muss also die Neugier geweckt und während des Films immer wieder erneuert werden, ein möglicherweise unerwartetes und spannendes Erlebnis, eine neue Erfahrung zu machen, für die es sich lohnt, die Aufmerksamkeit zu bewahren. Die Sehgewohnheiten des Publikums haben sich, wie es die Erfahrung zeigt, in den letzten hundert Jahren teilweise dramatisch verändert. Wenn es Robert Flaherty noch genügt hat, relativ lange Einstellungen zu montieren und die Bilder einer exotischen Welt langsam auf die Zuschauer wirken zu lassen, ist es nicht zuletzt durch die Sehgewohnheiten des Fernsehzuschauers infolge der Schnittpraxis in der TV-Werbung heute notwendig geworden, kurze und sehr kurze Schnitte zu setzen. Trotzdem ist es, wie Thomas Schadt schreibt: „Nie eine beliebige Entscheidung, wie lange oder kurz der Zuschauer ein Bild zu sehen bekommt oder wie lange oder wie kurz jemand im Film zu Wort kommt.“²⁴²

Dziga Vertov zum Beispiel, verstand die Aufgabe, die Realität auf künstlerische Weise durch einen Film abzubilden so, dass er sich eine große Freiheit nahm, die aufgenommenen „Realitätsschnipsel“ völlig neu zu montieren, wobei es ihm auf eine rhythmische und assoziative Montage mehr ankam als auf eine Chronologie und ein realistisches Zeitgefühl. Die Erkenntnisse von Kuleshov, Pudovkin und Eisenstein über die Wirkung des Zusammenhangs mehrerer Bilder, und die damit geschaffenen Möglichkeiten, auch Ideen und abstrakte Vorstellungen im Film vermitteln zu können, haben auch den Dokumentarfilm bereichert. Die propagandistischen Wirkungen, im Sinne einer manipulativen Darstellung der Welt durch das Medium Film, haben sich eher als ungeheuer folgenreich herausgestellt und sind ins allgemeine Bewusstsein gerückt. Ein guter Dokumentarfilm, wie wir ihn heute verstehen, bemüht sich dagegen,

²⁴¹ Schadt: a.a.O., Seite 197.

²⁴² Ebd., Seite 203.

propagandistische Mittel zu vermeiden, sei es ein autoritativ vorgetragener Text im Hintergrund oder suggestive Assoziationen durch eine verherrlichende Bildsprache (hier groß der Führer, dort klein das Volk).

11.4 Strategien zur Herstellung eines authentischen Dokumentarfilms

Strategien, einen Film authentisch erscheinen zu lassen, haben sich im Laufe der Jahre herausgebildet. Man kann zum Beispiel mit einer wackeligen Kameraführung oder durch Schärfekorrekturen während der Aufnahme und eingeschränkten Bildausschnitten das Gefühl der Echtheit beim Zuschauer suggerieren und sogar einen fiktiven Sachverhalt als real erscheinen lassen.²⁴³ Bereits Robert Flaherty hat in seinen frühen Filmen Szenen inszeniert und nachgestellt. Das Publikum hat diese Praxis akzeptiert und nicht so aufgenommen, als würde ihm etwas Verfälschtes gezeigt werden. Derartige Nachstellungen wirken wider Erwarten auf den Zuschauer sehr authentisch, „nicht weil sie es behaupten, dass es so gewesen ist, sondern weil sie behaupten, dass es so gewesen sein könnte.“²⁴⁴ Diese Praxis wird auch heute immer wieder, vor allem bei historischen Themen, aber auch bei Naturfilmen eingesetzt, allerdings wird sie auch vielfach kritisiert. Solange darauf hingewiesen wird, dass bestimmte Stellen inszeniert wurden (aus welchen Gründen auch immer), kann man diese Praxis unter Umständen akzeptieren.

Natürlich kann man auch durch Geräusche und nachträglich montieren Ton, das „Gefühl des Augenblicks“ im Dokumentarfilm benützen um dem Publikum ein authentisches Gefühl zu geben, „dabei gewesen zu sein“. Obwohl im Dokumentarfilm die Möglichkeit Spannung aufzubauen, aufgrund der fehlenden Handlung eingeschränkt ist, kann man den Zuschauer dennoch durch einen ausdrucksvollen und originellen Schnitt fesseln. Man muss sich nicht an eine Chronologie der Ereignisse halten, sondern kann Facetten des Themas, die Reihenfolge und das Tempo sehr frei bestimmen.²⁴⁵ Manchmal kann man allerdings auch die Sehgewohnheiten des Publikums bewusst durchkreuzen, indem man „Tempobremsen oder Tempobeschleuniger“ einbaut, um das Bewusstsein der Zuschauer zu formen.²⁴⁶ Thomas Schadt schreibt: „Für dieses Timing gibt es keine pauschalen Regeln, wie sie von Fernseh-dramaturgen gerne verkündet werden.“²⁴⁷ Wenn man jedoch gelungene Dokumentarfilme verschiedener Autoren vergleicht, wird man stets eine persönliche künstlerische Handschrift finden, wobei sich die Unterschiede tatsächlich dadurch charakterisieren lassen, wie sehr die einzelnen Autoren Rücksicht auf die Lesbarkeit ihrer Filmsprache durch die Zuschauer genommen haben. Der Dokumentarfilm

²⁴³ Vgl. Renner, Karl N.: Der Dokumentarfilm. In: Schleicher, Harald / Urban, Alexander (Hg.): Filme machen: Technik – Gestaltung – Kunst, klassisch und digital. Frankfurt am Main: Zweitausendeins. 2005. Seite 338.

²⁴⁴ Ebd., Seite 339.

²⁴⁵ Vgl. Reisz / Millar: a.a.O., Seite 87.

²⁴⁶ Vgl. Schadt: a.a.O., Seite 205.

²⁴⁷ Ebd., Seite 203.

ist heutzutage, im Gegensatz zur Dokumentation, wie sie üblicherweise im Fernsehen vorkommt, ein Genre für Minderheiten.

In einer globalisierten Welt hat er aber die wichtige Funktion, den Austausch von kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Informationen auf der Welt in einer verantwortungsvollen, verständlichen und ungeschminkten Form zu fördern. Da sich jetzt die Chancen verbessert haben, über digitale Medien, das Internet und DVD, an den großen Informationsmonopolen vorbei, einen Markt für seriöse Dokumentarfilme zu bekommen, darf man hoffen, dass der Dokumentarfilm eine neue Blüte erlebt und einen positiven Beitrag zur Lösung der Probleme dieser Welt leisten kann.

11.5 Der Cutter als Vermittler zwischen Regie und Rezipient

Die Grundlage für einen guten Dokumentarfilm bleibt aber auf jeden Fall ein gutes Ausgangsmaterial. Karel Reisz betont, dass ein Dokumentarfilmregisseur auch immer einen bestimmten ‚Zeitfaktor‘ bedenken muss, um ein Ereignis so fesselnd und lebensnah wie möglich darstellen zu können.²⁴⁸ Die Bedeutung genauer Überlegungen während der Dreharbeiten ist ebenfalls wesentlich, wenn man im Schneiderraum den Bildern Bewegung und Leben einhauchen will. Er meint, wenn man nicht während der gesamten Produktionsphase eine poetische Vorstellung hat, wie das Material vom Drehbuch bis zum Hinzufügen des Tons zusammengefügt werden kann, dann wird der Film nicht zum Leben erweckt werden können.²⁴⁹ Da es im Dokumentarfilm keine professionellen Schauspieler gibt, die einen emotionalen Inhalt vermitteln, muss der Cutter Aufnahmen auswählen und eine inhaltliche Ordnung in den Ablauf jeder Szene bringen, deren emotionalen Gehalt erfassen und bei der Montage räumliche Anschlussmöglichkeiten zwischen den Einstellungen finden, die auch eine gewisse Kontinuität wahren.

Wenn man an die Anfangszeit zurückdenkt, wo es nur im Spielfilm üblich war, einen eigenen Cutter zu haben, und im non-fiction Film der Regisseur beide Aufgaben übernahm (Schnitt und Regie), so ist heute der Cutter ein Partner, Co-Autor und Co-Regisseur geworden, der eigenständig seine Ansichten umsetzen kann.²⁵⁰

„Der Cutter hat im Schneiderraum einigermaßen unmittelbare Kontrolle über zwei Kernfragen der Wahrnehmung: die Menge an Details, die in jedem Bild sichtbar ist, und die Größe des Bilds selbst. Beides kann den Rhythmus des Films beeinflussen.“²⁵¹

Wichtig ist es auf jeden Fall, dass er sich während der Schnittphase von eigenen Emotionen loslösen kann, damit man nicht in eine subjektive Haltung verfällt. Andererseits

²⁴⁸ Vgl. Reisz / Millar: a.a.O., Seite 88.

²⁴⁹ Vgl. Ebd. Seite 87.

²⁵⁰ Vgl. Balkenhol, Thomas: Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage. In: Beller: a.a.O., Seite 124.

²⁵¹ Murch, Walter: Ein Lidschlag, ein Schnitt: Die Kunst der Filmmontage. 2. Auflage. Berlin: Alexander Verlag Berlin. 2004. Seite 113.

ist der Cutter der erste Zuschauer, der das Filmmaterial beurteilen kann und ist dadurch gefordert, mit Fantasie, Geduld, Neugier und Engagement das Potenzial herauszufinden, das im Material verborgen ist. Dieser Prozess wird selbst von erfahrenen Cuttern als ein Zusammensetzen von Puzzleteilen bezeichnet. Man hat das Material nicht nur vorher durch Notizen sortiert, sondern der Cutter fügt die Teile, je nach deren emotionellem Gehalt, im Kopf zusammen. Diese Ideen überprüft er nach einem Ausschlussverfahren (trial and error) auf Sinnhaftigkeit. Dabei darf man im Dokumentarfilm auf keinen Fall einer Tendenz zum Überinszenieren verfallen, da ohne Zurückhaltung bei der Montage bei Ton und Musik das authentische Versprechen des Dokumentarfilms rasch verloren geht. Thomas Balkenhol meint:

„Die Stärke des Dokumentarfilms, dass etwas eben nicht inszeniert, gemacht, glatt und manipuliert wirkt, sondern echt, darf man jedoch auf keinen Fall leichtfertig verspielen. Oft besteht die Kunst gerade in der Zurückhaltung bei der Montage.“²⁵²

Um eine besondere Stimmung in einem Film erzeugen zu können, kann man durch den Schnitt die Emotionen der Zuschauer durch die Atmosphäre eines Ortes beeinflussen. Lange, ruhige Einstellungen geben ihm Zeit, Details im Bild zu entdecken und die phantasievolle Auswahl der Aufnahmen gibt ihm Gelegenheit „eine klare Entwicklung des gedanklichen Prozesses und der Kontinuität, die den Bildern zugrunde liegt“²⁵³ nachvollziehen zu können. Dies entspricht der heute gängigen Montagetechnik des unsichtbaren Schnitts, die auf die Sehgewohnheiten des Publikums Rücksicht nimmt. Irritierende Zwischenschnitte oder schnelle Szenenwechsel, die durch das Timing des Schnittes die Bildsequenzen dramatisieren würden, kommen daher nur selten zum Einsatz. Wenn ein Gespräch mit Originalton gezeigt werden soll oder wenn ein Interview vorkommt, wird der Cutter den Bildausschnitt so wählen, dass er einen gewissen Abstand zu den Personen hält und dadurch eine aufdringliche Nähe der Kamera vermieden wird. Die Annäherung an eine Gesprächssituation sollte langsam, in einer vertrauensvollen Weise erfolgen. Die Blickrichtungen (shot-reverse-shot) wird man nicht dramatisch wechseln, der Interviewer wird möglicherweise gar nicht gezeigt, wodurch automatisch die Meinungen der Personen im Vordergrund stehen. Bei Interviews kann der Schnitt viel Einfluss auf das Material nehmen. Die interviewten Personen sind prinzipiell dem Regisseur und Cutter im Schneiderraum ausgeliefert. Man kann ihnen die Wörter im Mund verdrehen, ohne dass es der Zuschauer bemerken würde. Das Publikum hat aber beim Dokumentarfilm immer das Gefühl, die Wahrheit, den Menschen, so wie er ist, zu sehen. Der Cutter hat aber durch die Montage Möglichkeiten, Personen in einem eigenen Licht (sympathisch, unsympathisch, ...) erscheinen zu lassen. Daher sollte man niemals das Prinzip des Dokumentarfilms verletzen und die Wahrheit bewusst verändern. Thomas

²⁵² Balkenhol, Thomas: Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage. In: Beller: Handbuch: a.a.O., Seite 124.

²⁵³ Reisz / Millar: a.a.O., Seite 108.

Schadts Grundsatz „Jeder, der sich dazu bereit erklärt hat, vor eine Kamera zu treten, hat das Recht, mit Achtung behandelt zu werden“²⁵⁴ ist eine Richtlinie, die man nicht aus den Augen verlieren darf.

²⁵⁴ Schadt: a.a.O., Seite 202.

XII. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit, die sich mit der Montage und der Rolle des Editors im Dokumentarfilm beschäftigt, gibt einen Überblick über die Methoden, wie sich der Begriff Dokumentarfilm im Laufe der Filmgeschichte verändert hat, und welche Motive die Autoren bewegt haben, neben dem Spielfilm mit seinem fiktiven Inhalt ein an der Realität orientiertes Genre zu etablieren.

Die Dokumentation von realen Ereignissen stand schon am Beginn des frühen Films (Ansichten / Vues), die ersten Montageformen wurden auch bereits in dieser Frühzeit entwickelt, um aus einer Folge von Bildern durch einen Anschluss eine Bildgeschichte zu entwickeln.

In den ersten Kapiteln dieser Arbeit, die sich mit der Montage von Stummfilmen beschäftigen, werden die Gründe diskutiert, warum erst durch die Montage eine Geschichte dramaturgisch so aufgebaut werden kann, dass das Publikum die Neugierde bewahrt und ein emotionelles Kinoerlebnis bekommt. Die Schnitttechniken, die in der Frühzeit vor allem im Spielfilm entwickelt wurden, und ihre Anwendung am Beispiel der ersten Dokumentarfilme werden besprochen, wobei besonders auf die Pionierleistungen von Robert Flaherty, John Grierson, Walter Ruttmann und Dziga Vertov in diesem Zusammenhang eingegangen wird. Dabei werden die Unterschiede in der Philosophie herausgearbeitet, die hinter den jeweiligen Methoden dieser Autoren stehen. Das gemeinsame Anliegen dieser Autoren, Dokumentarfilme zu produzieren, war geprägt von einer Abneigung gegen den zeitgenössischen Spielfilm, weil dort keine Realität vorzufinden war, welche die Mehrheit der Menschen im Alltag beschäftigt.

Robert Flaherty begann damit, in der Natur, außerhalb der Studios, die Menschen in ihrem Alltagsleben zu filmen, wobei der Film *Nanook of the North* (1922) sein Interesse an den exotischen Lebensbedingungen der Inuit und ihren Kampf mit der Natur zeigt. Seine Methode, einen Film in Zusammenarbeit mit den einheimischen Protagonisten zu erarbeiten, die aufwändige und zeitraubende Methodik, zeigt in bewundernswerter Weise, dass auch ein derartiger Film auf allgemeines Interesse und Wohlwollen beim Publikum stoßen kann. Trotz ihres dokumentarischen Ansatzes weist diese Arbeit bestimmte Merkmale eines Spielfilms auf, weil die dargestellten Arbeitsprozesse nicht ohne Inszenierung gefilmt werden konnten und auf die Sehgewohnheiten des Publikums Rücksicht genommen wurde.

Flaherty wurde von John Grierson bewundert und von ihm in einer Kritik für seine „dokumentarischen Qualitäten“²⁵⁵ gelobt. Sein Interesse galt allerdings nicht so sehr den exotischen Themen, sondern dem sozialen Alltag und den gesellschaftlichen Problemen zur Zeit der großen Wirtschaftskrise (1929). Er prägte den Begriff des „documentary“, also des Dokumentarfilms als ein neues Genre, dass sich mit der Darstellung der Wirklichkeit befassen sollte. Er forderte, dass der Dokumentarfilm aufklärerisch sei und durch eine Dramatisierung von aktuellem Material, ohne die Tricks des Spielfilms anzuwenden, authentisch die Probleme der Zeit darstellen sollte.²⁵⁶ Sein soziales und demokratisches Anliegen, mit Hilfe des Films die politische Meinungsbildung unterstützen zu können, wird am Beispiel seines Films *Drifters* (1929), einer Geschichte über das Fischereiwesen besprochen. Grierson begründete im englischen Sprachraum mit seinem Vorbild eine auch heute noch weiterentwickelte Form des Dokumentarfilms.

Neben der britischen Tradition entwickelte sich in Deutschland eine neue Form des Dokumentarfilms, die sich auch an der Realität orientierte. Der künstlerische Anspruch, mit dem Walter Ruttmann in seinem Film *Berlin. Sinfonie einer Großstadt* (1927) versuchte, den Alltag in Berlin darzustellen, wird in einem weiteren Kapitel beschrieben, wobei der Unterschied zu den vorher genannten Autoren herausgehoben wird. Ruttmann montiert sein Material nach dem Vorbild musikalischer Großformen. Er dramatisiert und rhythmisiert seine Bilder aus der Großstadt, betont sein Interesse an ungewöhnlichen und interessanten Bildsequenzen, und fasziniert durch rasche Schnitte und einen „Rausch der Bewegung“. Film ist für ihn „rhythmische Organisation der Zeit durch optische Mittel“.²⁵⁷ Es ist klar, dass weder die soziale Wirklichkeit des Arbeitslebens, noch ein politischer Anspruch seine Anliegen waren. Allerdings entstanden in seiner Nachfolge noch viele sogenannte „Querschnittsfilme“, die dem Bedürfnis des Publikums entsprachen, im Kino auf angenehme Art der Realität“ entfliehen zu können.

Im Vergleich dazu wird im folgenden Kapitel die Arbeit und Philosophie von Dziga Vertov besprochen. Sein dokumentarischer Ansatz kommt von seiner Tätigkeit als Redakteur der russischen Wochenschau. Er begründete mit der „Kinoprawda“ einen Dokumentarfilm, einen „Film der Fakten“, der sich von jeder Form von Inszenierung abwendet. Am Beispiel seines Films *Der Mann mit der Kamera* (1929) thematisiert er nicht nur seine Arbeit, sondern er montiert das Filmmaterial in auffallend phantasievoller Weise. Er versucht mit seiner Intervall-Montage die Bildsequenzen auf rhythmische Weise zu strukturieren, benützt alle damals bekannten Montageformen und überrascht den Zuschauer so immer wieder mit unerwarteten Eindrücken. Der Alltag, die neue Zeit, die

²⁵⁵ Vgl. Musser: Der Dokumentarfilm. a.a.O., Seite 292.

²⁵⁶ Vgl. Hohenberger: Bilder des Wirklichen: a.a.O., Seite 102.

²⁵⁷ Möbius: a.a.O., Seite 406.

technischen Entwicklungen, welche die Arbeiterklasse in eine positive Zukunft führen wird, wird in enthusiastischer Weise von Vertov propagiert.

Dass in Russland die Montagetheorien und das Problem des Anschlusses nicht nur in der Praxis erprobt, sondern auch theoretisch untersucht wurden, wird im folgenden Kapitel erklärt. Die Montagetheorien von Kuleshow, Pudovkin und Eisenstein, die einen Höhepunkt in der theoretischen Auseinandersetzung zur Zeit des Stummfilms darstellen, werden wegen ihrer grundsätzlichen Bedeutung für die Geschichte der Montage besprochen, obwohl sie für die Dokumentarfilme der Zukunft keine so große Bedeutung haben, wie für den inszenierten Spielfilm.

Im nächsten Abschnitt wird die Entwicklung der Montage im Tonfilm dargestellt. Im Spielfilm wurde der Ton am Anfang als künstlerische Einschränkung angesehen. Für den Schnitt wurde es wegen der notwendigen Synchronisierung der Sprache in den Dialogen nicht nur einfacher, eine Geschichte ohne Zwischentitel zu erzählen. Das Problem, Bild und Ton unauffällig so zu montieren, dass verschiedene Einstellungen synchron zusammengeschnitten werden können, musste erst gelöst werden. Man erfand das Continuity-System des unsichtbaren Schnittes. Dies hatte zur Folge, dass trickreiche Montageformen weitgehend verschwanden und das Publikum an eine fließende Bildfolge gewöhnt wurde.

Der Ton und das Hintergrundgeräusch wurde im Dokumentarfilm zu einem großen Vorteil für die Förderung des Gefühls der Authentizität, weil die beobachteten Personen im Live-Ton zu Wort kommen konnten. Kommentare konnten über die Sequenzen montiert werden, um abstrakte Fakten zu erklären.

Durch die Tonmontage konnte man allerdings auch sehr leicht einen propagandistischen Text aus dem Off über die Bilder legen, der sehr wirksam eine bestimmte manipulative Interpretation der gezeigten Bilder vorgeben kann. Diese, in den Wochenschauen und Propagandafilmen der unmittelbaren Kriegszeiten sehr ausgiebig eingesetzten Methoden erwiesen sich als prägend für die kritische Auseinandersetzung mit der Realität in der Nachkriegszeit. Nachdem man erkannt hatte, wie leicht ein dokumentarisch angefertigter Film zur Manipulation der öffentlichen Meinung missbraucht werden konnte, forderten die Dokumentarfilmer der nächsten Generation einen radikalen Wechsel der erlaubten Mittel, mit denen Dokumentarfilmer ein unvoreingenommenes und authentisches Bild der gesellschaftlichen Realität vermitteln sollten.

Diese Entwicklung wird im nächsten Kapitel ausführlich dargestellt, weil für den Dokumentarfilm eine neue Zeit angebrochen war. Die Ideen der Gründergeneration des Dokumentarfilmes konnten jetzt wesentlich besser umgesetzt werden, weil die technische Entwicklung der Handkamera mit Synchronton das Ideal der unsichtbaren Kamera nahezu perfekt realisieren konnte. Die Bewegung des „direct cinema“ und des „cinéma

vérité“, mit ihren Prinzipien, wie ein Dokumentarfilm zur Darstellung aktueller Probleme eingesetzt werden kann, wird mit einigen Beispielen illustriert.

Die Philosophie des direct cinema, unbemerkt das Geschehen abzubilden und keinesfalls durch Interviews oder auffällige Inszenierung ins Geschehen einzugreifen wird dem Verfahren der französischen Schule (cinéma vérité) gegenübergestellt, welches provokativ durch Interviews Reaktionen der gefilmten Personen aufzeichnen will.

Ein weiteres Kapitel stellt die Situation in Deutschland dar, wo die Methoden des direct cinema zwischen 1970 und 1980 unter dem Einfluss der englischen Schule (Drew, Leacock, Pennebaker) von Klaus Wildenhahn eingeführt wurden. Man hatte erkannt, dass die üblichen Reportagen, wie sie im deutschen Fernsehen gezeigt wurden, einen starken Mangel hatten: Sie zeigten die Realität aus der Sicht der Reporter, welche im Auftrag öffentlicher Anstalten bestimmte Interessen vertreten sollten. Auf diese Weise kamen die betroffenen Personengruppen, wenn es um einen Streik, eine öffentliche Demonstration oder Diskussion ging, selten direkt zu Wort. Aus Zeitnot oder weil keine Interessensvertreter geschult waren, vor der Kamera zu sprechen, wurden häufig die Kommentare einer öffentlichen Meinung über die Bilder gelegt und fast niemand bezahlte die benötigte Zeit, die Problematik aus der Sicht der Betroffenen zu dokumentieren.

Daraus entstand eine Diskussion, wie weit sich beim Dokumentarfilm die Autoren zurücknehmen sollten und welche Strategien angewandt werden dürfen, um das Vertrauen gesellschaftlich unterprivilegierter Gruppen zu gewinnen.

Eine Diskussion, welche Rolle der Dokumentarfilm in der politischen Auseinandersetzung haben sollte, entstand auch dadurch, dass Wildenhahn die bestehenden Dokumentarfilme nach dem Kriterium einteilte, ob sie „synthetisch“ eine Geschichte erzählen, also eine Meinung des Autors verkünden, oder nicht. Seine Gegner hielten ihm vor, sich zu sehr der Meinung zu enthalten, und wünschenswerte Veränderungen nicht einmal zu propagieren. Die Methode des direct cinema allein genüge eben nicht, Probleme aufzuzeigen, wenn diese nicht im Zusammenhang mit einer Vorgeschichte, einer politischen Zukunftsvision dargestellt werden. Alexander Kluge verfolgt in diesem Zusammenhang die Idee, alle relevanten Fakten im Dokumentarfilm aufeinanderprallen zu lassen, wobei erst im Kopf des Zuschauers eine eigene Meinung entstehen kann. Der Zuschauer ist also aufgefordert, nicht nur passiv sondern aktiv die Konsequenzen aus dem Gezeigten zu ziehen.

Im letzten Kapitel wird die Situation der Dokumentarfilmer in der Gegenwart diskutiert und die Problematik, wie ein guter Dokumentarfilm aussehen sollte, der durch eine Zusammenarbeit von Regie und Editor geschnitten wird. Die Dramaturgie, die man durch die Montage einem Dokumentarfilm geben kann um die Geschichte für das Publikum in

interessanter Form aufzubereiten wie auch die Strategien, wie man ein Gefühl der authentischen Wahrheit vermitteln kann, werden besprochen.

Das Timing des Schnittes kann im Dokumentarfilm dazu benützt werden, um den Zuschauer in aller Ruhe am Geschehen teilnehmen zu lassen, es kann durch überraschende Tempowechsel neue Gedanken provozieren, und unerwartete Assoziationen anregen.

Der Editor als Anwalt des Publikums, hat eine Vermittlerrolle, vorhandenes Bildmaterial verantwortungsvoll zusammenzustellen, ohne eine eigene Meinung manipulativ einzufügen. Er kann dem Regisseur helfen, einen nüchternen Blick auf sein Material zu werfen und verborgene Aspekte darin zu finden und eine angemessene Dramaturgie im Einzelfall zu finden.

Im Prinzip ist die Montage ein Handwerk, dessen Fertigkeiten nur teilweise erlernbar sind. Gute und erfahrene Cutter bestätigen aber, dass jeder Editor im Film die Spuren seiner nicht übertragbaren Handschrift und seinen eigenen künstlerischen Charakter hinterlässt.

A. Bibliographie

- AGOTAI, Doris: Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum. Bielefeld: Transcript Verlag. 2007
- AICHHOLZER, Josef (Hg.): Dokumentarfilmschaffen in Österreich. Wien: Filmladen. 1986
- AITKEN, Ian: encyclopedia of the documentary Film: Volume 1. New York: Routledge. 2006
- AITKEN, Ian: encyclopedia of the documentary Film: Volume 2. New York: Routledge. 2006
- AITKEN, Ian: encyclopedia of the documentary Film: Volume 3. New York: Routledge. 2006
- AITKEN: Ian. European film theory and cinema: a critical introduction. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press. 2001
- ALBERSMEIER, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. 5. Auflage. Stuttgart: Reclam. 2003
- APPELDORN, Werner van: Der dokumentarische Film: Dramaturgie – Gestaltung – Technik. Bonn: Dümmler. 1970
- AST, Michaela: Geschichte der narrativen Filmmontage. Theoretische Grundlagen und ausgewählte Beispiele. Marburg: Tectum Verlag. 2002
- BADER EGLOFF, Lucie: Wirklich? Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm. Zürich: ZHdK. 2009
- BALÁZS, Béla: Der Geist des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2001
- BAZIN, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln: DuMont Schauberg. 1975
- BELLER, Hans: Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. 5. Auflage. München: TR-Verlagsunion. 2005
- BEYERLE, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische direct cinema der 60er Jahre. Trier: Wiss. Verl. 1997
- BIEDERMANN, Werner: Bilder aus der Wirklichkeit. Aufsätze zum dokumentarischen Film und Dokumentation. 4. Duisburger Filmwoche ´80. Duisburg: Stadt Duisburg, filmforum der Volkshochschule. 1981
- BITOMSKY, Hartmut / Saarschmidt, Ilka (Hg.): Kinowahrheit. Berlin: Vorwerk 8. 2003
- BOON, Timothy, Rotha, Paul: Films of fact. A history of science in documentary films and television. London: Wallflower Press. 2008

BORDWELL, David / Rost, David (Hg.): Visual style in cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. 2003

BRECHT, Bertold: Gesammelte Werke in 20 Bänden: 18 Schriften zur Literatur und Kunst 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1973

BREDELLA, Lothar: Der amerikanische Dokumentarfilm: Herausforderungen für die Didaktik. Tübingen: Narr. 1994

DRUBEK-MEYER, Natascha / Murašov, Jurij (Hg.): Apparatur und Rhapsodie: Zu den Filmen des Dziga Vertov. Wien: Lang. 2000

ELSAESSER, Thomas: Early cinema: Space - Frame - Narrative. London: British Film Institute. 1992

FELDMAN, Seth: Evolution of style in the early work of Dziga Vertov. With a new appendix. New York: Arno Press. 1977

FLUSSER, Vilém / Bollmann, Stefan (Hg.): Medienkultur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1997

GODARD, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1984

GOERGEN, Jeanpaul: Hans Richter. Film ist Rhythmus. Berlin: Freunde der Dt. Kinemathek. 2003

GRIFFITH, Richard: The World of Robert Flaherty. 1.ed. New York: Duell, Sloan and Pearce. 1953

GROßMANN, Stephanie / Klimczak, Peter (Hg.): Medien – Texte – Kontexte: Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg: Schüren. 2010

GRUBER, Klemens (Hg.): Verschiedenes über denselben: Dziga Vertov 1896-1954. Wien: Böhlau. 2006

HELLER, Heinz B. / Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg: Hitzeroth. 1990

HOHENBERGER, Eva: Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3.Auflage. Berlin: Vorwerk 8. – (Texte zum Dokumentarfilm; 3). 2006

HOHENBERGER, Eva: Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8. – (Texte zum Dokumentarfilm; 3). 1998.

HOHENBERGER, Eva: Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Vorwerk 8. - (Texte zum Dokumentarfilm; 9). 2003

HOHENBERGER, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. Hildesheim: Georg Olms Verlag. 1988

HÖRL, Patrik: Film als Fenster zur Welt: Eine Untersuchung des filmtheoretischen Denkens von John Grierson. 1. Auflage. Konstanz: UVK-Medien Ölschläger. 1996

JACOBSEN, Wolfgang: Geschichte des deutschen Films. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. 2004.

JUNG, Uli / Loiperdinger, Martin (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Kaiserreich 1895-1850. Band 1. Stuttgart: Reclam. 2005

KEITZ, Ursula / Hoffmann Kay: Die Einübung des dokumentarischen Blicks: Fiction Film und Non Fiction Film: zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945. Marburg: Schüren. 2001

KERSTING, Rudolf: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos / Films. Basel: Stroemfeld, Roter Stern. 1989

KESSLER, Frank (Hg.): KINtop 11: Kinematographen-Programme. Frankfurt am Main: Stroemfeld. 2002

KESSLER, Frank (Hg.): KINtop 12: Theorien zum frühen Kino. Frankfurt am Main: Stroemfeld. 2003

KESSLER, Frank (Hg.): KINtop 3: Oskar Messter, Erfinder und Geschäftsmann. Basel: Stroemfeld, Roter Stern. 1994

KESSLER, Frank (Hg.): KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Film. Basel: Stroemfeld. Roter Stern. 1995

KESSLER, Frank (Hg.): KINtop 5: Aufführungsgeschichten. Basel: Stroemfeld, Roter Stern. 1996

KESSLER, Frank (Hg.): KINtop 6: Aktualitäten. Basel: Stroemfeld. 1997

KLEINSCHNITGER, Jürgen: Realität oder Fiktion? Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: Lit. 2009

KLUGE, Alexander / Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Alexander Kluge. Text und Kritik: XI/11. München: Richard Boorberg Verlag. 2011

KLUGE, Alexander / Schulte, Christian (Hg.): In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik. 2. Auflage. Berlin: Vorwerk 8. 2002

KOEBNER, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam. 2002

KONLECHNER, Peter (Hg.): Dsiga Wertow: Aus den Tagebüchern. Band 1. Wien: Österr. Filmmuseum. 1967

KRACAUER, Siegfried / Witte, Karsten (Hg.): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2001

KRACAUER, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1979

KREIMEIER, Klaus / Ehmann, Antje / Goergen, Jeanpaul: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik 1918-1933. Band 2. Stuttgart: Reclam. 2005

LAMMER, Christina (Hg.): DoKU: Wirklichkeit inszenieren im Dokumentarfilm. Wien: Turia + Kant. 2002

LASSELSBERGER, Dietlinde: The Flaherty Way. Dokumentarismus in den Filmen Robert J. Flahertys. Wien: Univ., Dipl.-Arbeit. 1997

LEWIS, Jakobs: The documentary tradition. From Nanook to Woodstock. New York: Hopkins an Bale. 1971

LIPP, Thorolf: Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films. Marburg: Schüren. 2012

MÖBIUS, Hanno: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München: Fink. 2000

MONACO, James: Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. 6.Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt. 2005

MÜHL-BENNINGHAUS, Wolfgang: Das Ringen um den Tonfilm: Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren. Düsseldorf: Droste Verlag. 1999.

MÜLLER, Corinna: Vom Stummfilm zum Tonfilm. München: Fink. 2003

MURCH, Walter: Ein Lidschlag, ein Schnitt: Die Kunst der Filmmontage. 2. Auflage. Berlin: Alexander Verlag. 2004

NICHOLS, Bill: Representing reality: issues and concepts in documentary. (9. Print). Bloomington: Indiana Univ. Press. 2007

NINEY, Francois: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen. Marburg: Schüren. 2012

NOWELL-SMITH, Geoffrey: Geschichte des internationalen Films. Stuttgart: Metzler. 1998

NUFFER, Eberhard: Filmschnitt und Schneidetisch: eine Zeitreise durch die klassische Montagetechnologie. (Weltwunder der Kinematographie. 7) Potsdam: Polzer. 2002

ONDAATJE, Michael: Die Kunst des Filmschnitts: Gespräche mit Walter Murch. München: dtv. 2008

OPPELT, Ulrike: Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm. Stuttgart: Steiner. 2002

OTTERSBAACH, BEATRICE (Hg.): Dokumentarfilm: Werkstattberichte. Konstanz. UVK Verl.Ges. 2008

OTTERSBACH, Béatrice / Schadt, Thomas (Hg.): Filmschnitt-Bekenntnisse. Konstanz: UVK. 2009

PIRSCHTAT, Jutta (Hg.): Die Wirklichkeit der Bilder: der Filmmacher Hartmut Bitomsky. Essen: Ed. Filmwerkstatt. 1992

POLZER, Joachim (Hg.): Weltwunder der Kinematographie: Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik: Aufstieg und Untergang des Tonfilms. 6. Ausgabe. Potsdam: Polzer Media Group. 2002

PUDOVKIN, Vsevolod: Filmtechnik. Zürich: Verl. Die Arche. 1961

RABENALT, Peter: Filmdramaturgie. Berlin: Vistas. 1999

REISZ, Karel / Millar, Gavin: Geschichte und Technik der Filmmontage. München: FilmLandpresse. 1988

ROBERTS, Graham: The man with the movie camera / Graham Roberts. London: Tauris Publ. 2000

ROTH, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960. München und Luzern: Bucher Report Film. 1982

ROTHER, Rainer (Hg.): Der Erste Weltkrieg im Film. München: Ed.Text+Kritik. 2009

SCHADT, Thomas: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. 3. überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK. 2012

SCHEUGL, Hans / Schmidt, Ernst: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. 1. Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1974

SCHEUGL, Hans / Schmidt, Ernst. Eine Subgeschichte des Films: Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. 2. Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1974

SCHLEICHER, Harald / Urban, Alexander: Filme machen. Technik – Gestaltung – Kunst. klassisch und digital. Frankfurt am Main: Zweitausendeins. 2005

SPONSEL, Daniel: Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Konstanz: UVK. 2007

STEINER, Katharina: Der Seiltanz der Filmmacher. Inszenierung von Glaubwürdigkeit im Genre Dokumentarfilm. Wien: Univ., Dipl.-Arbeit. 2005

TODE, Thomas (Hg.) / Vertov, Dziga (1896-1954): Tagebücher, Arbeitshefte. Konstanz: UVK-Medien. (Close up 14). 2000

VERTOV, Dziga / Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): Schriften zum Film. München: Hanser. 1973

VOGLER, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers: Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Zweitausendeins. 2007

VOSS, Gabriele (Hg.): Dokumentarisch arbeiten. Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm; 7). 2000

VOSS, Gabriele: Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie. 2. Auflage. Berlin: Vorwerk 8. 2010

WILDENHAHN, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden. Erweiterte Neuauflage. Frankfurt: Kommunales Kino. 1975

ZIMMERMANN, Peter / Hoffmann, Kay: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Drittes Reich 1933-1945. Band 3. Reclam. 2005

Internetquellen:

http://www.montagetheorie.de/index_resources/theory/texte_beller/beller_montage/Beller_Montage_2005.html

<http://filmlexikon.uni-kiel.de>

Zeitschriften

Kinemathek: Aspekte des Cinéma – Vérité. Heft 29. November 1966. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek eV

Montage, AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Marburg: Schüren. 3/1/1994

Montage, AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Marburg: Schüren. 7/2/1998

Montage, AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Marburg: Schüren. 20/1/2011

Filme

Kino der Wahrheit: Cinema Verite – Defining the Moment. Dokumentation. Directed by: Wintonik, Peter. Produced by: Michel, Eric / Symansky, Adam. Canada. Erstaufführung: 1999. DVD Aufnahme: 3Sat. 15.11.2004

B. Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Rolle des Editors im Dokumentarfilm. Nach einer Einführung in die historische Entwicklung der Montage zur Zeit des Stummfilms, werden die Dokumentarfilme der amerikanischen, britischen, deutschen, russischen und französischen Schulen und deren Prinzipien an Beispielen dargestellt. Die Entwicklung der Dokumentarfilme, unter dem Einfluss der technischen Revolutionen durch den Tonfilm und später durch die leichten und mobilen Handkameras, wird mit den gleichzeitig einhergehenden Möglichkeiten, authentische Dokumentationen herzustellen, besprochen. Ein zentraler Teil der Arbeit befasst sich mit den verschiedenen Philosophien, die für die Montage von Dokumentarfilmen im Laufe der Zeit entwickelt wurden. Daraus werden Merkmale guter Montagepraxis und eine Auseinandersetzung mit der verantwortlichen Rolle des Editors als Vermittler zwischen Regie und Rezipient herausgearbeitet. Abschließend wird versucht, die Rolle darzustellen, die der Dokumentarfilm im gesellschaftlichen und politischen Leben der heutigen Zeit spielen sollte.

The present work is concerned with the role of the editor in a documentary. After an introduction to the historical development of editing in silent movies, the philosophies of American, British, German, Russian and French schools of documentary movies are exemplified. The development of documentaries under the influence of technical revolutions, such as synchronised sound and lightweight hand-held cameras, and the parallel change of possibilities to produce authentic and realistic documentaries are discussed. A central part of this thesis is concerned with different ideas and philosophies on how to edit a documentary which have developed in the course of history. Characteristic attributes of best practice methods to produce a responsible documentary nowadays are developed and the responsible role of the editor as a mediator between the director and the audience is shown. Finally the role of documentaries is presented in the context of social and political present day life.

Lebenslauf

Maria Pongratz

Ausbildung:

1990 – 1994	VS Hadersdorf, Wien
1994 – 1995	BRG Henriettenplatz, Wien
1995 – 2002	AHS neusprachliches Gymnasium, Neulandschule, Wien
Oktober 2002	Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Projekte und berufliche Tätigkeiten (Auswahl):

2002 – 2008	Krankenanstalten Dr. Dostal GmbH – administrative Tätigkeiten
2008	PreTV: Schnittassistent: „Balkan Express“
2008/2009	Nonplusfilm: Schnittassistent: „Faces of the Frontiers“ und „Africa 11“
seit 2009	Prof. Viktor Dostal u. Mitgesellschaft; Wissenschaftsreportage – Assistent; Kamera, Schnitt: u.a. „Africa aminni alama“
2009	Wega-Filmproduktionsges.mbh: Schnittassistent: „Haydns Kopf“ und „Der Klang Hollywoods – Max Steiner und seine Erben“
2010	Nonplusfilm: Schnitt: „Endstation Karlsplatz“ Produktionsassistent: „Zombiefication“ Schnittassistent: „526“
2011	Wega-Filmproduktionsges.mbh: Schnittassistent: „Österreichs vergessener Visionär – Der Friedens- nobelpreisträger Alfred H. Fried“ und „Nestflüchtlinge – Österreicher in Berlin“
2012	Nonplusfilm: Produktionsassistent / Schnitt: Making of von „Void“ Nikolaus Geyrhalterfilm: Schnittassistent: „Balkan Express“