

Filmgespräche und Contact-sheets
als Mittel der Analyse
von Dokumentarfilmen des Uncontrolled Cinema

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

im Fachbereich Neuere Philologien

am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften

der Johann Wolfgang Goethe-Universität

zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Andy Michaelis

aus Melle

2019

Gutachter

Erstgutachter: Prof. Dr. Vinzenz Hediger

Zweitgutachter: Prof. Dr. Rembert Hüser

Disputation am 17.05.2021

Einleitung	1
1. Forschungsstand	3
1.1 Über den Aufsatz „Das Image des Dokumentarfilms“ von Carsten Heinze	3
1.2 Die Visualisierung der Strukturen von Vertovs Filmen bei Adelheid Heftberger	7
1.3 Beschleunigungsprozesse - Gespräch mit Hartmut Rosa	9
2. Forschungsmethode	11
2.1 Filme der Arbeit und des Alltäglichen	11
2.2 Gesprächspartner/innen	11
2.3 Auswahl der Filmorte	13
2.4 Das Filmgespräch	13
2.5 Technische Aspekte	14
2.6 Die Gesprächspartner/innen	15
2.7 Die Visualisierung der Filme	43
2.8 Verändertes Drehverhältnis	49
2.9 Statistische Auswertung der 80 Contact-sheets	51
3. Ursprünge des Uncontrolled Cinema	53
3.1 Entstehung der dokumentarfilmischen Methode bei Richard Leacock	53
3.2 Wie kommt der Ton zum Bild?	64
3.3 Die Lehrer von Klaus Wildenhahn	70
3.4 Das Beispiel der fünf „Heimkinder“-Filme (1984/86)	97
3.5 Das Beispiel „Emden geht nach USA“	101
3.6 Kritik am Film	108
4. Orte und Protagonisten finden	111
4.1 Der Faktor Zeit bei den Dreharbeiten	111
4.2 Orte bestimmen die Reise	112
4.3 Orte als Weltpuzzle	114
4.4 Ein demokratisches Verhältnis aufbauen	118
4.5 Die Sprache der Protagonisten sprechen	120
4.6 Der moderne Protagonist	122
5. Interviews und Gespräche	124
5.1 Das Interview im Dokumentarfilm	125
5.2 Eine Situation herstellen	130
5.3 Das Momentbewusstsein, wann schalte ich die Kamera ein?	132
5.4 Sich wohlfühlen beim Gespräch vor und hinter der Kamera	134
6. Der Umgang mit Zufällen	136
6.1 Das Unmögliche wird möglich	136
6.2 Ein Plan kann sich ändern	138
6.3 Den Zufall zulassen	140

6.4 Die Geschichten mussten einfach raus	143
6.5 Vertrauen im Filmteam	144
6.6 Die kleine Ausrüstung einfach dabei haben	146
6.7 Weiße Nächte auf den Dächern anstatt Kellerdreh	147
6.8 Warten auf den Schnee	149
7. Kameraarbeit	152
7.1 Die Arbeit mit der dokumentarischen Kamera bei Rudolf Körösi	152
7.2 Alles, was man für einen Drehtag benötigt, dabei haben	154
7.3 Die Ausrüstung	154
7.4 Gleichzeitig zuhören und Gesprächspartner sein	157
7.5 Nichts wiederholen	159
8. Tonaufnahmen	160
8.1 Tonaufnahmen bei Klaus Wildenhahn	160
8.2 Der Tonraum und seine Bedeutung bei Nicolas Humbert	162
8.3 Der Ton bei Peter Mettler	163
9. Schnitt	166
9.1 Unterschiedliche Wahrnehmung durch unterschiedliche Organisation der Bilder	166
9.2 Warum ist das so und wie verändert sich dadurch die Wahrnehmung der Bilder?	166
9.3 Arbeiten mit analogem Material, digitalem Material	168
9.4 Angst vor der Ruhe und der Quote	170
9.5 Das Filmteam beeinflusst den Rhythmus	171
9.6 Mundgerecht geschnitten	173
9.7 Schrittweise am Material schneiden	173
9.8 Der Rhythmus der Wirklichkeit, die Verdichtung und der Zuschauer	175
9.9 Work in progress	178
10. Kommentare/Übersetzungen	181
10.1 Kommentare im Film bei Klaus Wildenhahn	181
10.2 Das „Laute Denken“ bei Erich Langjahr	183
10.3 Zwang zum Kommentar bei Jürgen Böttcher	186
10.4 Den Kommentar abwägen bei Ebbo Demant	187
11. Feldstudien	188
11.1 Feldstudie 1: Mein eigenes Filmprojekt	188
11.2 Feldstudie 2: Mit Gisela Tuchtenhagen in Cambridge	190
11.3 Feldstudie 3: Dreharbeiten mit Volker Koepf	191
11.4 Feldstudie 4: Portraitfilm über den Maler Rolf Kuhlmann	193
12. Ergebnisse und Ausblick	196
Bibliografie	201
Bildnachweise	203

Einleitung

Seit der Zeit meines Kamerastudiums an der Fachhochschule Dortmund von 2003 bis 2008 arbeite ich als freier Tontechniker beim Westdeutschen Rundfunk. In der Abteilung "Hier und Heute", die es seit 2017 nicht mehr gibt, arbeitete ich als Tonmeister an vielen 15- und 30minütigen Reportagen und Dokumentationen. Ihre Machart fand in einem festen Rahmen statt: Das Aufnahmeteam bestand in der Regel aus einem Reporter, einem Kameramann und einem Tonmann, die Drehzeit für einen 15-minütigen Fernsehbeitrag betrug zwei bis drei und für einen 30-minütigen fünf bis sechs Drehtage. Ebenso gab es eine festgelegte Anzahl an Schnitttagen. Der Kameramann hatte wenig Einfluss auf den Entstehungsprozess, außer bei der Farbkorrektur, der Tonmann gar keinen. Es gab keine festen Teams, so dass die Zusammensetzung der Teams sich ständig änderte. Während der Dreharbeiten gab es kaum Gelegenheit, die Protagonist/innen, mit denen wir filmten, kennenzulernen. Meist wurden sie direkt nach einer kurzen Begrüßung mit einem Ansteckmikrofon verkabelt, dann wurde gedreht. Filmische Beobachtung fanden selten statt; verpassten wir eine Situation, wurde sie nachgestellt. Die Interviews wurden durch einen erklärenden Kommentar verbunden, der als Bindeglied auch die Bilder zusammenhält. Den Zuschauern sollte alles „mundgerecht“ serviert werden. Diese Arbeitsweise ist beim Fernsehen üblich. Die Idee über die Personen, die Dokumentarfilme machen zu forschen, entstand aus Zuneigung zum Dokumentarfilm und einer Neugierde an den unterschiedlichen Herangehensweisen bei ihrer Entstehung. Im Laufe meines Kamerastudiums an der Fachhochschule in Dortmund lernte ich den Dokumentarfilmer Klaus Wildenhahn kennen, der als Gastdozent von Professor Klaus Helle eingeladen war. Seine Dokumentarfilme und seine Arbeitsweise, die er *Uncontrolled Cinema* nannte, faszinierten mich. Darüber hinaus gab es an der Fachhochschule Dortmund jedoch kaum Kontakte zu Dokumentarfilmern oder Einblicke in Dokumentarfilmprojekte. Mit der Zeit hatte ich immer mehr Filme im Kopf zu denen sich viele Fragen aufstauten, unter anderem die Frage, wie Dokumentarfilmer die Orte finden, an denen sie ihre Geschichte erzählen möchten, wie sie ihre Protagonisten finden und wie sie im Team zusammenarbeiten.

Für mich standen an erster Stelle der Dokumentarfilmer und das Interesse an seinem Werk. Dabei kam es für mich nicht in Frage, die Filmer/innen auf Festivals kennenzulernen, wo sie fünf Minuten Zeit für mich haben, oder in einem Hotel. Ich wollte

sie da besuchen, wo sie zu Hause sind und sich wohl fühlen. Ich wollte wissen, wie diese Leute wohnen, wo sie Zeit verbringen, wo sie arbeiten. Den ersten Dokumentarfilmer, den ich mit der Kamera zu einem Gespräch getroffen habe, habe ich über Facebook kontaktiert. Einige habe ich per Brief angeschrieben, andere per Email, und ihnen von meinem Vorhaben erzählt. Auf die 40 Anfragen, die ich im Rahmen des Forschungsprozesses verschickt habe, erhielt ich nur drei Absagen. Das fand ich erstaunlich.¹ So konnte ich insgesamt 37 Personen in ihrem Zuhause besuchen. Ich bin sicher, dass die Wahl der Orte, an denen die Gespräche stattfanden, für meinen Forschungsprozess eine wichtige Rolle spielt. Ohne diese vertraute Umgebung hätten die Dokumentarist/innen wahrscheinlich nicht so ausführlich über ihre Arbeit erzählt.

Gisela Tuchtenhagen ist eine der Dokumentarfilmerinnen, mit der ich über die Methode des *Uncontrolled Cinema* gesprochen habe. Sie machte in den 1970er Jahren erste Dokumentarfilme zusammen mit Klaus Wildenhahn und arbeitet bis heute mit dieser Methode. „Das Geheimnis da drin, das ich entdeckt hab? Dass es gar nicht langweilig ist und nicht was zu tun hat damit, dass irgendjemand über die Bilder quatscht und sich selber in den Mittelpunkt stellt, und dass man beim dokumentarischen Drehen unendlich viel kennenlernt über unser Gegenüber. Also sagen wir mal so, dass ich gespürt hab, dass ich ganz viel mit den Anderen zu tun hab, dass das was mit mir zu tun hat, was ich da sehe. Und dass das aber auch nur geht, wenn es aufgenommen worden ist mit dieser Zuneigung und Genauigkeit, dass man sich selber dann nicht so in den Mittelpunkt stellt, obgleich man selber sowieso der Mittelpunkt ist. Wir hatten uns ja neulich mal darüber unterhalten, dass das Thema dabei gar nicht so wichtig ist. Also das sind ja immer die Menschen, die das Thema ausfüllen, das sind ihre Geschichten. Und wenn man da genau hinguckt hat man zwar ein Thema, aber das ist nicht das Wichtigste. Es passiert bei einem Thema so viel am Rande, was immer mit allem zu tun hat, was unsere Welt so in sich birgt. Und wenn das mit reinkommt, dann finde ich das eben unglaublich schön. Natürlich gibt es das auch im Spielfilm, aber mir liegt eben der Dokumentarfilm, weil diese Dinge so direkt zu erleben und direkt gleich umsetzen zu müssen, das finde ich eben spannend“ (Tuchtenhagen_Gisela_ Gespräch am 15.11.2016).

¹ Ich danke allen Filmemachern und Filmemacherinnen die sich Zeit für meinen Besuch genommen und mit mir offen über ihre Arbeit geredet haben. Ganz besonders danke ich Gisela Tuchtenhagen, die mich unterstützte und die meisten Transkripte lektorierte.

1. Forschungsstand

In dieser Arbeit betrachte ich den Herstellungsprozess von Dokumentarfilmen aus der subjektiven Sicht der Filmemacher. Anhand von ausgewählten Filmen hinterfrage ich die Umstände ihrer Entstehung. Es ist eine Filmgespräch zentrierte Arbeit. Bevor ich den Filmemacher oder die Filmemacherin besuche, schaue ich mir einige ihrer Filme an und spreche dann gezielt über ein, zwei oder drei verschiedene Filmprojekte mit ihnen. Ich nehme sie mit der Kamera auf und bin dabei gleichzeitig auch ihr Gesprächspartner. Zu Beginn meiner Arbeit wurde mir einmal geraten, doch mit Büchern zu arbeiten und auf Interviews zurückzugreifen, die schon verschriftlicht worden sind. Doch jedes Buch verfolgt seine eigene Agenda, seine eigene Zielsetzung, und der Herstellungsprozess wird meistens nur fragmentarisch behandelt. Das Filmemachen ist eine gesellschaftliche ästhetische Praxis, die sehr komplex ist und sehr vielen Einflüssen unterliegt, wie zum Beispiel 1.) ständig wechselnde Orte, an denen ein Filmteam über einen längeren Zeitraum zusammenarbeitet; 2.) Protagonisten, mit denen man über einen längeren oder kürzeren Zeitraum etwas zu tun hat und wodurch sich auch noch nach den Dreharbeiten Freundschaften entwickeln können; 3.) das Arbeiten mit einer Kamera- und Tontechnik, die sich immer wieder verändert, wodurch man sich auf neue Technik einlassen muss und lernen muss, damit umzugehen; 4.) finanzielle Probleme, weil das Filmemachen als freier Filmemacher teuer ist und Fördermittel beantragt werden müssen; 5.) die Frage, ob mit dem gefilmten Bildmaterial am Ende eine Geschichte erzählt werden kann und ob die Protagonisten sich damit wohl fühlen.

1.1 Über den Aufsatz „Das Image des Dokumentarfilms“ von Carsten Heinze

In seinem Aufsatz „Das Image des Dokumentarfilms“ untersucht Carsten Heinze unterschiedliche Kommunikationsformen und den Darstellungsrahmen von Bildern anhand des Begriffes „Image“ (Heinze_Carsten 2015). Der Begriff „Image“ dient ihm dazu, die Frage zu beantworten, ob etwas dokumentarischen Anspruch hat oder ob es fiktional ist. Laut der klassischen Dokumentarfilmtheorie gilt für Dokumentarfilme unter anderem Folgendes:

1. alternative Ökonomien und weniger finanzielle Unterstützung als beim Spielfilm üblich

2. Dokumentarfilme haben den Anspruch, ein Bild von der real existierenden Welt zu vermitteln
3. Dokumentarfilme sind nicht fiktional und sind gebunden an „Ereignisverläufen der Wirklichkeit“ (Hohenberger_Eva 2006)
4. „Aktivierung realitätsbezogener Schemata“ (Hohenberger_Eva 2006) erwecken beim Zuschauer den Eindruck, etwas über die reale Welt zu erfahren.

Hier würde eine „normativen Perspektive“ herangetragen, der Dokumentarfilm habe den Anspruch, die Wahrheit zu zeigen. Kontroversen über diesen Anspruch wurden 1980 in der sogenannten Kreimeier-Wildenhahn-Debatte² polarisierend dargestellt. Klaus Kreimeier bezieht sich dabei auf das Buch von Klaus Wildenhahn „Über dokumentarischen und synthetischen Film. Zwölf Lesestunden“ (Wildenhahn_Klaus 1975). Nach Carsten Heinze geht es um ein „[d]irektes Verhältnis zur vorfilmischen Wirklichkeit“ (Heinze_Carsten 2015, S. 161), also zur Wirklichkeit, die sich vor der Kamera abspielt. Die Kamera kann das Geschehen nur noch dokumentieren. Es gibt bestimmte Strategien im Dokumentarfilm, die man etabliert, dass das, was in einem Dokumentarfilm abgebildet ist, eine Abbildung der Wirklichkeit ist. Warum glaube ich als Zuschauer, obwohl ich mir kein Bild von der Situation machen konnte, dass das, was dort abgebildet worden ist mit der Kamera, der Wirklichkeit entspricht?

Gegen Klaus Wildenhahns Methode des „beobachtenden“ Filmens wurde eingewendet, dass sein Verzicht auf ein Einschreiten in den Beobachtungsprozess noch nicht bedeute, dass er die Wahrheit abbilde. Das entstandene Bild sei kein objektives Bild der Situation. Hier stellt sich die Frage, ob dieser Anspruch überhaupt bestand, denn Klaus Wildenhahn und Gisela Tuchtenhagen ging es auch um die Begegnung mit den Menschen, um das subjektive Empfinden.

Carsten Heinze schreibt weiter, dass viele formale Elemente des *direct cinema* trotz eines von ihm behaupteten Bedeutungsverlustes dieser Filmart als Folge der Kreimeier-Wildenhahn-Debatte in jüngerer Zeit wieder sehr die Formen des dokumentarischen Films beeinflusst habe. Gleichzeitig würden diese Stilelemente jedoch auch in Mockumentaries und Reality Soaps eingesetzt. Daraus ergibt sich für ihn die Fragestellung seines Artikels. Was uns jedoch irritierte seien Fake News, die das Genre des Dokumentarfilms parodierten. Es sei für den Zuschauer fast unmöglich, zwischen Realität und Fake zu

² Klaus Kreimeier ist Medienwissenschaftler und kritisierte den Beobachtungsfilm von Klaus Wildenhahn in den 1980er Jahren. Er steht für eine offenere und halbdokumentarische Form des Dokumentarfilms.

unterscheiden. Unsere mediale Realität sei in Frage gestellt durch den Fetisch des Sehens.

Heinze benutzt den Stil des „alten“ *direct cinema* der 1960er und 1970er Jahre als Kontrastfolie seiner Analyse des Mockumentary. Dabei bleibt er bei dem Verweis auf die Stilelemente des *direct cinema*, das, wie er sagt – „Das *Direct Cinema* auf die Unmittelbarkeit der Beobachtung und die Überzeugung setzt, um mittelsameratechnik eine objektive, möglichst unverfälschte Darstellung von Personen und Dingen zu erreichen. Die Form ist nicht per se vorgegeben, sondern ergibt sich erst aus dem Inhalt des Dargestellten. Damit richten sich die Protagonisten des *Direct Cinema* gegen einen bloßen Formalismus, der die Form des Dokumentarischen als Selbstzweck behandelt.“ (Heinze_Carsten 2015, S. 161-162) – erstaunlich unkonkret. Er beschreibt sehr ungenau den Dokumentarfilm von Klaus Wildenhahn anhand der Filme „In der Fremde“ (1967) und „Heiligabend auf St. Pauli“ (1967), und für Carsten Heinze ist diese Art, Dokumentarfilme zu machen, nach der Debatte zwischen Klaus Kreimeier und Klaus Wildenhahn beendet.

Carsten Heinze benutzt den Begriff „dokumentarische“ Filme in seinem Aufsatz, um alle Aufnahmeformate zusammenzufassen, die ein Realitätsbild darstellen und sich vom fiktionalen Film absetzen. Aber was charakterisiert das Dokumentarische gegenüber dem Fiktionalen? Ist es nur eine Sehgewohnheit, der Einsatz von handlichen Kameras, wackelige Bilder, körniges Bildmaterial, Blicke in die Kamera oder gibt es wirklich einen Unterschied? Inwieweit wird durch die Methode des *Uncontrolled Cinema* der wirklichkeitsbezogene Charakter hervorgehoben?

Mockumentaries spielen mit dieser Illusion und Carsten Heinze untersucht, wie sie das tun. Warum geht der Zuschauer davon aus, er kenne die Gestaltungsmittel beim Dokumentarfilm und warum erkennt der Zuschauer ein Mockumentary nur schwer, obwohl dort mit gleichen Gestaltungsmitteln gearbeitet wird? Dieser Frage geht Carsten Heinze in seinem Aufsatz „Das Image des Dokumentarfilms“ nach. Er schildert die Gefahren des Dokumentarfilms zu Zwecken der Propaganda und der Sichtbarmachung von Konflikten hinsichtlich Dogmatismus und Ideologie des Realen in dokumentarischen Filmen. Reale Bilder vermitteln uns das Gefühl von Sinnhaftigkeit und Realität, auch wenn dies oft in hybriden Mischformen stattfindet. Es gebe die kollektive Erwartungshaltung im Dokumentarfilm, die Wirklichkeit zu sehen. Heinze fragt, was Formate mit uns anstellen,

die mit diesen Erwartungshaltungen spielen, und was dies für unser Wirklichkeitsempfinden bedeute? Die von Richard Leacock, Don Alan Pennebaker und Albert Maysles entwickelte Methode des *Uncontrolled Cinema* hat Anfang der 1960er Jahre wahrscheinlich eine ähnliche Diskussion ausgelöst, weil sie das Sehen revolutionieren wollte. Für Carsten Heinze fand diese Art des Filmemachens in den 1960er Jahren statt. Danach habe es lange Zeit kein Interesse mehr an dieser Art von Film geben. Erst in den letzten Jahren sei dieses wieder aufgekommen (Heinze_Carsten 2015, S. 162).

Dieser Sichtweise kann ich nicht zustimmen und möchte mit dieser Arbeit zeigen, wie sich der Dokumentarfilm, wie ihn Klaus Wildenhahn, Gisela Tuchtenhagen und Rudolf Körösi in Deutschland etabliert haben, in unterschiedlicher Weise verzweigt und weiterentwickelt hat.

Auf Seite 170 des Aufsatzes ist mir eine Behauptung ins Auge gestochen: „Die Praktik, die gefilmten Protagonisten an den Schneidetisch zu holen und sie selbst in den Postproduktionsprozess der Montage eingreifen zu lassen, ist eine bekannte Methode, die von Klaus Wildenhahn (etwa in seinem Film *In der Fremde*) umgesetzt wurde“ (Heinze_Carsten 2015, S.170). Nur der erste Teil seiner Behauptung ist bei dem Film „Die Liebe zum Land“(1973/74), den Klaus Wildenhahn mit Gisela Tuchtenhagen als Co-Autorin gemacht hat, zutreffend, bei dem sie ihre Protagonisten in den Schneiderraum geholt haben. Eingreifen durften sie in den Schnittprozess aber nicht, und es war auch keine allgemeine Praktik. Klaus Wildenhahn reagierte verwundert über diese Aussage von Carsten Heinze, nachdem Gisela Tuchtenhagen ihm den Artikel gezeigt hatte. Obwohl Carsten Heinze als Dozent an der Universität Hamburg, nicht weit vom Wohnort Klaus Wildenhahns arbeitete, scheint er diese Aussagen nicht in Rücksprache mit dem Filmemacher überprüft zu haben. Diese und andere Ungenauigkeiten, die vor allem in Bezug auf den Arbeitsprozess auftauchten, haben mich darin bestärkt, mit den Filmer/innen vertiefte Gespräche über den Herstellungsprozess zu führen, von den 1960er Jahren bis heute und diese Arbeitsweisen für die Nachwelt zu dokumentieren. Ich wollte mit dieser Arbeit einen direkten Zugang zum Filmemacher schaffen, um seine/ihre persönliche Arbeitsweise am Film darzustellen.

1.2 Die Visualisierung der Strukturen von Vertovs Filmen bei Adelheid Heftberger

In ihrem Buch „Kollision der Kader. Dziga Vertovs Filme, die Visualisierung ihrer Strukturen und die Digital Humanities“ stellt Adelheid Heftberger eine formalistische, quantitative, computergestützte Methode vor, mit der sie versucht, neue wissenschaftliche Erkenntnisse über Dziga Vertovs Filme zu bekommen und so einen neuen Blick auf sein künstlerisches Werk zu schaffen (vgl. Heftberger_Adelheid 2016, S. 11). Sie nutzt diese Methode, um Vertovs Filme in „messbare Einheiten aufzuteilen, formalisierte Daten zu extrahieren und diese auch in andere Aufzeichnungssysteme zu übertragen, um Thesen zu erproben oder neue Aussagen zu erhalten“ (Heftberger_Adelheid 2016, S. 17). Dabei geht sie der Frage nach, wie Daten, die mit Hilfe von computergestützter Software gewonnen werden, dargestellt werden können. Dieses Vorhaben ordnet sie dem Feld einer neuen Form der Wissensgenerierung zu, in dem Forscher/innen aus den Geisteswissenschaften und der Informatik eng zusammenarbeiten, wie zum Beispiel im interdisziplinären Forschungsprojekt *Digital Formalism*, das sie als „Vorzeigebeispiel für die Zusammenarbeit von Geisteswissenschaft und Informatik, für den Einsatz computergestützter Analyse und die sich daran anknüpfende Interpretation der Daten“ (Heftberger_Adelheid 2016, S. 11) bezeichnet.

Auf den ersten Blick lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen Heftbergers Methode und meinem Vorhaben vermuten. In beiden Methoden geht es zunächst darum, Einzelbilder aus Filmen zu extrahieren, und durch diese Gewinnung von Einzelbildern neue Erkenntnisse über Filme zu gewinnen. Adelheid Heftberger schreibt, dass Künstler und Filmwissenschaftler mehr sehen wollen als auf den ersten Blick in einem Film sichtbar wird, und sie beschreibt Methoden einer direkten Visualisierung von Film, insofern das „bei einer performativen und daher an die Zeit gebundenen Kunstform wie Film überhaupt möglich ist“ (Heftberger_Adelheid 2016, S. 12). Dieses Ziel verfolge ich auch mit meiner Arbeit. Doch bei genauerem Hinsehen bestehen entscheidende Unterschiede, sowohl in Bezug auf die Methode als auch auf das Erkenntnisinteresse. Nach Heftingers Methode dienen computergestützte Analysen, Auswertungen und Interpretationen der möglichst schnellen Bearbeitung einer möglichst großen Menge von Filmen: Wegen dieser Menge und der Geschwindigkeit nimmt Heftinger für ihre Methode eine „Radikalität“ des Ansatzes in Anspruch: „Noch radikaler ist der Ansatz, nicht ein Werk nach dem anderen zu analysieren, sondern Hunderte oder sogar Tausende menschlicher Schöpfungen

gleichzeitig, und das in einer Geschwindigkeit, die für den Menschen unmöglich zu vollbringen ist“ (Heftberger_Adelheid 2016, S. 35). In ihren Analysen betrachtet sie Einstellungslängen, Typen, Kamerabewegung, Helligkeit des Bildes und ordnet diese Parameter in unterschiedliche Relationen zueinander. In gewisser Weise bleibt mir unklar, welches Ziel die Autorin mit dieser quantitativen Analyse verfolgt. Dass die Methode durch technische Möglichkeiten gesteuert und bedingt wird, drückt sich auch dadurch aus, dass Adelheid Heftberger ganz oft in der dritten Person „man“ schreibt. Ihre Beschreibungen wirken dadurch sehr allgemein und unpersönlich auf mich.

Dziga Vertov hat durch die Machart seiner Filme eine Art Analyse dieser vollzogen. Er reflektiert das Medium Film mit seiner Herangehensweise und es bedarf keiner weiteren Analyse in seine Einzelteile. Als Beispiel nenne ich den Film „Der Mann mit der Kamera“, in dem er zeigt, wie der Film am Schneidetisch montiert und in seinen Einzelbildern dargestellt wird. Den Film beschreibt sie als Vertovs Ausdrucksmittel, um damit „zum avantgardistischen Paradigma der Kunstproduktion in der jungen Sowjetunion“ (Heftberger_Adelheid 2016, S. 10) beizutragen. Aber was war Vertovs Rolle in diesem Prozess? Vertov selbst gab dem Film diese Intensität und Ausdruck.

Nach meiner Methode stellt die systematische Extraktion eines Einzelbildes aus jeder Einstellung keine formalistische Sammlung von Daten dar, sondern die konzeptionelle Betrachtung von Dokumentarfilmen mit Hilfe der von mir erstellten „Contact-sheets“. Während bei Heftberger Einzelbilder nach einer Formel ausgewählt werden (z. B. das erste Bild der Einstellung, das letzte Bild der Einstellung, jedes zehnte Bild etc.), wähle ich jeweils das Bild aus, das nach meinem subjektiven Dafürhalten die Einstellung am Besten repräsentiert. Der Eindruck, der dabei durch eine Betrachtung aller Einzelbilder des Films entsteht, kommt dem Filmkunstwerk meiner Ansicht nach viel näher, als eine Gesamtschau mechanistisch extrahierter Einzelbilder.

In vieler Hinsicht ist auch meine Arbeit computergestützt. Für die Analysen der Filmgespräche habe ich das Programm MAXQDA verwendet, um Texte zu sortieren. Die Einzelbilder habe ich mit Hilfe des Videoschnittprogramms Avid MediaComposer aus den Filmen exportiert. Außerdem diente mir das Bildbearbeitungsprogramm Adobe Lightroom dazu, Korrekturen der Belichtung der Einzelbilder vorzunehmen und die Bilder auf den Kontaktbögen anzuordnen. Allerdings benutze ich diese Programme und den dazu notwendigen Computer als rein technische Hilfsmittel für diesen Analyseprozess und sehe

die technischen Komponenten nicht als „Teilnehmende“ (Digital Humanities) „mit einem eigenen kritischen Potential“ (Heftberger_Adelheid 2016, S. 23), wie das mittlerweile in den Digital Humanities der Fall ist.

Die Grundüberlegung in meiner Arbeit ist eine Visualisierung des gesamten Filmes mit den Parametern Einstellungslänge und Anzahl der Einstellungen, um den Rhythmus des Filmes und damit die durchschnittliche Einstellungslänge zu berechnen. Wie hat sich die Einstellungslänge im Dokumentarfilm aus den 1960er Jahren bis heute verändert? Als wichtigstes Unterscheidungsmerkmal sehe ich allerdings die subjektiv von mir ausgewählten Einzelbilder aus den jeweiligen Einstellungen und den persönlichen Gesprächen mit den Filmemacher/innen.

1.3 Beschleunigungsprozesse - Gespräch mit Hartmut Rosa

Auf Hartmut Rosa³ hat mich mein ehemaliger Professor für Medienwissenschaft an der Fachhochschule Dortmund Gerald Koeniger aufmerksam gemacht. Wegen meines Interesses an Einstellungslängen, im Wandel der Filmtechnologien und an schneller werdendem Schnittrhythmus in Dokumentarfilmen, machte er mich 2008 auf eine Veranstaltung aufmerksam, auf der Hartmut Rosa einen Vortrag über Beschleunigung hielt.

Rosa spricht von „Resonanzbeziehung“, wenn ein Mensch sich auf etwas einlassen kann, wenn etwas anfängt, zu ihm zu sprechen, ihm etwas zu sagen, das vielleicht auch eine gewisse transformative Wirkung erzeugt. Dieser Resonanzbeziehung stellt er eine „stummen Weltbeziehung“ gegenüber. Nach dem Vortrag sprach ich ihn an und besuchte ihn daraufhin zwei Mal in seinem Büro an der Universität in Jena. Dort führte ich mit ihm zwei Gespräche nach Art der Filmgespräche, die ich auch mit der Kamera aufzeichnete. In beiden Gesprächen ging es um die Frage, wie sich Beschleunigungsprozesse in unserer Gesellschaft bemerkbar machen. Im ersten Gespräch sprachen wir über meinen Film *Opel Shut Down – Follow-Up*, über die Schließung des Opel Werks in Antwerpen, der als „Feldstudie“ und eigene dokumentarfilmische Fingerübung ein Teil dieser Arbeit ist.⁴ 2012 ging es bei Opel in Antwerpen um das Thema Werksschließung und Verlust des

³ Hartmut Rosa ist Professor für Soziologie und Politikwissenschaften an der Universität Jena und hat diverse Bücher über das Themen Zeit, Beschleunigung und Resonanz geschrieben.

⁴ Der Film kann auf der Webseite zur Dissertation auf „Eigenes Projekt“ [<https://www.contactsheets.de>] abgerufen werden.

gewohnten Arbeitsplatzes, Verlust der Kollegen und Freunde, die man dort kennengelernt hatte. Diese veränderten Arbeitsprozesse in der Industrie sind durchaus vergleichbar mit der Veränderung der Arbeitsprozesse bei der Herstellung eines Dokumentarfilms.

2017 besuchte ich Hartmut Rosa erneut, und wir sprachen noch gezielter über Beschleunigungsprozesse im Dokumentarfilm. Er sagte: „Der Dokumentarfilm ist Teil eines Beschleunigungsgeschehens, das man für moderne Gesellschaften insgesamt diagnostizieren kann. [...] [U]nd das Filmen ist wenigstens in einigen Bereichen früher eben auch eine andere Art von Beziehung gewesen, nämlich dass sich da eine Art von personaler Beziehung zwischen den beiden Seiten herstellt. [...] Gerade bei Dokumentarfilmen ist das sozusagen ein in gewisser Weise auch emphatisches, resonantes Geschehen, was sich da entwickelt, was immer auch ein Moment der Unvorhersehbarkeit erhält. Man weiß dann eben nicht, was dabei rauskommt. Oder ist es besser, man hat ein hochprofessionelles, schnelles, effizientes Ergebnis. Und ich glaube, da haben sich die Prioritäten definitiv verschoben“ (Rosa_Hartmut Gespräch am 11.01.2017). Hartmut Rosa spricht von einem kulturellen Problem, weil heute fast jeder mit einem Handy Filmaufnahmen machen kann. „Also die gewaltige Fülle an Bildern, die zugänglich gemacht wird und die erhoben und die gespeichert wird, ist so stark explodiert, dass wir natürlich auch auf der Rezeptionsweise ein anderes Verhältnis zum Bild und zum Bildmaterial und zum Film gewinnen“ (Rosa_Hartmut Gespräch am 11.01.2017).

Ich habe in dieser Arbeit versucht – mit Hartmut Rosa gesprochen – den „Resonanzbeziehungen“ im Dokumentarfilm nachzuspüren, die, wie ich zeigen werde, im Herstellungsprozess der Filme eine Rolle spielen: bei der Art der Gesprächsführung, der Zusammensetzung des Teams, der Beziehung zu Orten und Protagonist/innen und nicht zuletzt im spontanen Reagieren auf Ungeplantes, das dem Filmteam während der Dreharbeiten begegnet.

2. Forschungsmethode



Abb. 1: Die Filmemacher/innen in der Chronologie der Besuche

2.1 Filme der Arbeit und des Alltäglichen

Durch meine Arbeit für den Europäischen Metallgewerkschaftsbund (EMB), für den ich von 2005 bis 2009 zahlreiche Demonstrationen von Arbeitern gefilmt und in metallverarbeitenden Fabriken Interviews mit Arbeitern geführt habe, konnte ich Erfahrungen sammeln, wie man sich in diesen Arbeitswelten alleine mit Kamera und Ton verhält. Ich beschäftigte mich dabei mit Filmen, wie *In der Fremde* von Klaus Wildenhahn, in denen die Arbeitswelt beobachtet wird. Für diese Arbeit beschloss ich, mit Filmemacher/innen zu reden, die Arbeitsprozesse beobachtet haben: Das könnten ganz unterschiedliche Arbeitsprozesse sein: die Arbeit eines Bandarbeiters bei VW, die eines Tänzers, die Geburt eines Kindes, das Malen eines Bildes etc. Später hat sich der Fokus auf die Art der Beobachtung verlagert.

Mit dieser Arbeit will ich herausfinden, wie Dokumentaristen und Dokumentaristinnen ihre Arbeitsmethode erlernt haben, und was das Faszinierende an den Filmen ist, die sie gemacht haben.

2.2 Gesprächspartner/innen

Bei der Auswahl der Dokumentarist/innen, mit denen ich Gespräche führen wollte, habe ich anfangs im Umfeld von Klaus Wildenhahn recherchiert und dadurch Gisela Tuchtenhagen und Rudolf Körösi kennengelernt, die beide mit ihm zusammengearbeitet

haben. Bei mehreren Dokumentaristen hat Gisela Tuchtenhagen für mich den Kontakt mit einem persönlichen Brief hergestellt. Einige Dokumentarist/innen habe ich über das Internet gefunden. Albert Maysles, der zu der Kerngruppe der Urväter des *Uncontrolled Cinema* gehört, hatte ich auch kontaktiert, doch ich entschloss mich, die USA aus Kostengründen außen vor zu lassen. Deshalb beschränkt sich die Gruppe der Gesprächspartner auf in Deutschland und in Nachbarländern lebende Dokumentaristen.

Um an einem Beispiel zu zeigen, wie eine Anfrage für ein Gespräch aussah, hier die Mail vom 20.05.2014 an Ebbo Demant, (Dokumentarfilmregisseur, Redakteur beim Südwestfunk, Professor an der Filmakademie Baden-Württemberg):

Sehr geehrter Herr Demant,

ich schreibe an einer Promotion im Fachbereich Film- und Medienwissenschaften an der Goethe Universität in Frankfurt zum Thema „Uncontrolled Cinema“. Diese Arbeit wird von Gisela Tuchtenhagen mit betreut, die mich auch auf Sie aufmerksam gemacht hat. Sehr gerne würde ich mit Ihnen ein Gespräch über Ihre Filme „Lagerstrasse Auschwitz“, „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ und „Neruda“ oder einen Dokumentarfilm Ihrer Wahl mit Kamera und Ton aufnehmen.

Es geht mir darum herauszufinden, was Sie bewegt hat, diese Filme zu machen, welche Schwierigkeiten es gab, wie das Team aussah, die ergreifendsten Momente, wie Ihr Verhältnis zu den Protagonisten war und entstanden ist, der Moment, als der Film gezeigt wurde, usw. Ich konzentriere mich in meiner Arbeit auf den Vergleich von Mittel- bis Langzeitdokumentationen und habe mit einer ganzen Reihe von Filmemachern gesprochen, die ich dafür besuche, bzw. bereits besucht habe:

Thomas Schadt, Michael Glawogger, Erwin Wagenhofer, Klaus Wildenhahn, Peter Badel, Harun Farocki, Jan Gassmann, Thomas Heise, Volker Koepp, Erich Langjahr, Gisela Tuchtenhagen, Rudolf Körösi, Luc Schaedler, Jürgen Böttcher, Elfi Mikesch, Peter Mettler. Damit Sie einen Eindruck von meiner Arbeit bekommen, finden Sie im Anhang ein Interview von Klaus Wildenhahn, den ich im März 2012 interviewt habe.

Über eine positive Antwort würde ich mich sehr freuen.

Mit freundlichen Grüßen

Andy Michaelis

Um ein Gefühl für ihre Arbeit zu bekommen, wollte ich mindestens fünf Filme von jedem Gesprächspartner kennen, aber oft waren sie selbst in den Regalen der Filmemacher nicht mehr vorhanden. Viele Filme musste ich direkt bei den Sendern erwerben, manche gab es noch als VHS-Aufnahme in Bibliotheken. Teilweise waren die VHS Bänder schon so alt, dass sie Bild- und Tonaussetzer hatten. Diese Filme habe ich mit einem Analog/Digitalwandler über einen VHS-Recorder in das Schnittprogramm importiert und repariert. Aus dem Schnittprogramm heraus habe ich dann die Kopien hergestellt, die ich für die Herstellung der Kontaktbögen benötigte. Wenn DVDs vorhanden waren, habe ich diese erworben. Auf manchen DVDs entdeckte ich Gespräche und Making-ofs als Bonusmaterial, die die Arbeitsprozesse zum Film thematisierten.

2.3 Auswahl der Filmorte

Obwohl mehrfach der Vorschlag kam, das Gespräch während eines Filmfestivals aufzunehmen, wollte ich die Dokumentaristen lieber in ihrem gewohnten Umfeld kennenlernen, um mir ein Bild davon zu machen, wie sie leben und arbeiten. Wenn ich einen Platz in ihrer Wohnung wählen durfte, habe ich mich für den Arbeitsplatz in ihrer Wohnung entschieden oder für einen Platz in ihrer Küche.

2.4 Das Filmgespräch

Um meinen Gesprächspartner/innen für ihre Offenheit mir gegenüber zu danken, habe ich immer ein kleines Geschenk, wie Blumen, eine Flasche Wein oder ein Stück Kuchen, mitgebracht. Den Kuchen haben wir vor der Aufnahme des Gesprächs oft gemeinsam gegessen. Das gab mir die Gelegenheit, etwas über mich und meine Arbeit zu erzählen.

Ich hatte einen Fragenkatalog erstellt, den ich beim ersten Gespräch mit dem Dokumentarfilmer Jan Gassmann ausprobiert habe. Diese Methode änderte ich, weil er nach jeder Frage auf den Zettel in seiner Hand schaute, um meine Fragen abzulesen. Es gab dann keinen festgelegten Fragenkatalog mehr, sondern einen offenen Dialog mit den Filmemachern. Die Fragen ergaben sich aus ihren Filmen und während der Gespräche. Für viele Filmemacher, die es gewohnt sind hinter der Kamera zu stehen, war es eine Herausforderung, vor der Kamera zu sitzen.

2.5 Technische Aspekte

Um unabhängig zu sein, habe ich für die Filmgespräche eine eigene Ausrüstung zusammengestellt. Bei den ersten Gesprächen machte ich noch sehr viel Aufwand mit Kamera, Stativ, drahtlosem Mikrofon und ein bis zwei aufgestellten Lampen, wie ich das von klassischen Fernsehinterviews und meiner Arbeit beim WDR kennengelernt hatte. Dabei saß ich rechts oder links neben der Kamera. Die Technik habe ich im Lauf der Zeit ausgetauscht, optimiert und reduziert. Die Sony PMW-EX3 Kamera wechselte ich gegen eine Canon 5 D Mark III DSLR Kamera ein, weil diese kleiner, handlicher und ihre Optik lichtstärker ist. Auf die Lampen verzichtete ich ganz und nutzte das vorhandene Licht. Anstatt des Ansteckmikrofons benutzte ich ein Richtmikrofon. Dadurch wurde das Equipment wesentlich leichter, und ich konnte es schneller aufbauen. Damit habe ich mich bewusst der Arbeitsweise von Gisela Tuchtenhagen und Klaus Wildenhahn etwas angepasst und konnte mich so besser auf meine Gesprächspartner/innen einlassen.

Am Anfang wusste ich noch nicht, ob und wie ich die Gespräche später miteinander verbinden und montieren würde und wechselte deshalb nach jeder Frage die Einstellungsgröße. Später entschied ich mich für die Einstellungsgröße „halbnah“, die ich durchgängig beibehielt. Auch meine Position neben der Kamera veränderte ich und setzte mich hinter die Kamera, um den Blick der Gesprächspartner/innen direkt in die Kamera zu lenken. Im Fernsehen ist das unüblich, doch für mich ist es ein Stilmittel. Jürgen Böttcher verbindet diesen direkten Blick in die Kamera während unseres Gespräches mit einem Theaterstück von Berthold Brecht, das er in seiner Kindheit besucht hat. „Und das Brechtische ist aber, das hab ich als junger Kerl im Theater gesehen, dass die Schauspielerin auf der Bühne steht und guckt einen an. [...] Und so was ist eben eine ganz offene Achse im Dokumentarfilm und zeigt auf einmal die Begegnung. Und die zeigt im Grunde vom Anfang bis zum Ende, dass sich da was getan hat in der Begegnung.“ (Böttcher_Jürgen Gespräch am 11.07.2013).

Die Kameraarbeit erfordert die volle Konzentration einer Person, deshalb arbeite ich am liebsten im Zweierteam. Während eine Person mit dem Aufbau der Technik beschäftigt ist, kann die andere sich mit dem Gesprächspartner bzw. der Gesprächspartnerin unterhalten. Bei drei Gesprächen hat mich Erik Wittbusch begleitet und unterstützt und bei zwei weiteren Irina Linke.

2.6 Die Gesprächspartner/innen

Im folgenden Kapitel stelle ich die 33 Gesprächspartner/innen vor, die ich für diese Arbeit besucht habe. Mit einigen habe ich ein zweites Gespräch geführt, wodurch insgesamt 37 Gespräche entstanden sind. Dann sprachen wir über einen neuen Film, über Arbeitsfortschritte an einem neuen Projekt oder über Filme, die ich im Archiv entdeckt hatte.

Die Vorstellung der Gesprächspartner/innen ist chronologisch nach Besuchen geordnet. Dazu kommt ein Einzelbild jeder Person aus der Aufnahme.

Luc Schaedler

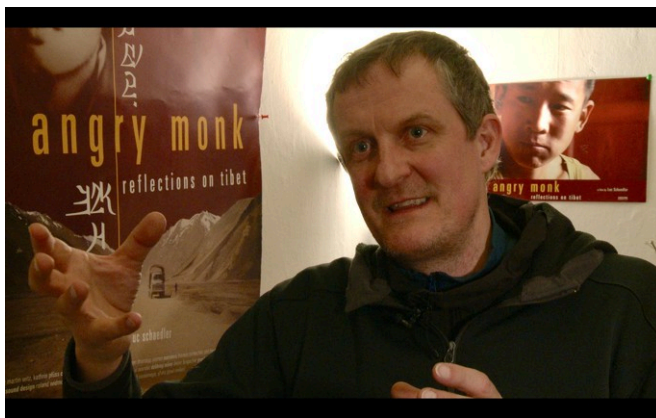


Abb. 2: Luc Schaedler
Gespräch: 28.02.2012
Über die Filme:
Angrymonk (2005, Regie)



Abb. 3: Luc Schaedler
Gespräch: 11.10.2012
Über die Filme:
Watermarks (2013, Regie, Kamera)

Luc Schaedler fand ich ganz am Anfang dieser Arbeit im Oktober 2010 durch eine Recherche im Internet. Ich war auf der Suche nach jemandem gewesen, der gedrehtes Filmmaterial, Gespräche und Bilder als Teil seiner Abschlussarbeit verwendet hatte und von dem ich einige Tipps bekommen konnte. Luc Schaedler hat an der Universität Zürich Ethnologie und Filmwissenschaften studiert und für sein Lizentiat 1997 den Film „Made in Hongkong“ und für seine Doktorarbeit 2005 den Film „Angry Monk“ als visuelle Arbeit abgegeben.

Wir verabredeten uns am 27.11.2010 um 15 Uhr für ein Gespräch ohne Kamera und Ton in seinem Büro in Zürich und sprachen über Aufbau und Struktur seiner Doktorarbeit, bevor ich ihm meine Idee zu dieser Arbeit erzählte. 15 Monate später besuchte ich ihn wieder in Zürich, um mit ihm ein Gespräch über seinen ersten Film „Angry Monk“ aufzunehmen, und noch einmal im Oktober 2012, um über seinen neuen Film „Watermarks“, den er gerade montierte, zu sprechen. In diesen Filmen reiste Luc Schaedler nach Tibet und China und erzählte mir, wie er Beziehungen zu seinen Protagonisten aufbaut und welche Wirkung es hat, wenn man wiederkommt. Geschenke seien dabei immer ganz wichtig.

Bei meinem dritten Besuch im Oktober 2012 bringe ich Kuchen mit und wir verbringen den Nachmittag in seinem Büro, in dem der Schneidetisch steht und auf einer riesigen Pinnwand Zettel mit Notizen zu Szenen aus seinem Film „Watermarks“ hängen.

Nach und nach hat sich die Liste der Gesprächspartner erweitert.

Jan Gassmann



Abb. 4: Jan Gassmann
Gespräch: 17.01.2012
Über die Filme:
Chrigu (2007, Regie, Kamera, Schnitt)

Auf Jan Gassmann bin ich über den Film „Chrigu“ aufmerksam geworden, den er zusammen mit seinem Freund Christian Ziörjen (Chrigu) gemacht hatte. Chrigu war unheilbar an Krebs erkrankt und hatte 2004 begonnen, sich selbst zu filmen. Später hatte Jan Gassmann die Kamera übernommen. „Ich steige dann irgendwann aus“, sagt Christian Ziörjen. Gassmann und Ziörjen sind seit Jahren befreundet, interessieren sich beide für Film und arbeiten schon länger an kleineren Projekten zusammen. Für mich ist diese Konstellation, im Zweierteam mit einem guten Freund einen Film zu machen, die Idealvorstellung für das Arbeiten an einem Dokumentarfilm. Aus diesem Grunde habe ich

mich auf die Suche nach Jan Gassmann gemacht und ihn über Facebook angeschrieben. Jan Gassmann hat Dokumentarfilmregie und Fernsehpublizistik an der Hochschule für Fernsehen und Film in München studiert. Er lebt in Zürich, wo ich ihn in seiner neuen Stadtwohnung am 17. Januar 2012 besuchte. Er war gerade dabei, mit seiner Freundin die Umzugskartons auszupacken. Wir fanden einen kleinen Platz in der Küche, wo ich Kamera, Licht und Ton aufbauen konnte. Damals benutzte ich zum ersten Mal die neue Sony PMW EX3 Kamera und war sehr damit beschäftigt, alles richtig aufzubauen. Ich gab ihm meinen Fragenkatalog, den er bei der Aufnahme in der Hand hielt und auf den er immer wieder schaute, und ich bemerkte schnell, dass das keine gute Idee war.

Klaus Wildenhahn



Abb. 5: Klaus Wildenhahn
Gespräch: 18.02.2012
Über die Filme:
In der Fremde (1967, Regie, Ton)
498, 3rd AVE (1967, Regie, Ton)



Abb. 6: Gisela Tuchtenhagen und Klaus Wildenhahn
Gespräch: 05.10.2014
Über die Filme:
Emden geht nach USA
(Gisela Tuchtenhagen: Co-Regie, Kamera),
(Klaus Wildenhahn: Co-Regie, Ton)

Klaus Wildenhahn begegnete ich zuerst während meiner Studienzeit an der FH Dortmund. Er war der Auslöser meiner Faszination für den Dokumentarfilm und diese Dissertation. Klaus Wildenhahn hatte Soziologie, Publizistik und Politologie studiert, bevor er 1961 beim Norddeutschen Rundfunk (NDR) in Hamburg als Rechercheur anfang und für Journalisten im Sender Filmbeiträge realisierte. 1964 traf er die Dokumentaristen Richard Leacock,

Albert Maysles und Don Alan Pennebaker in Mannheim und wurde von deren Methode des *Uncontrolled Cinema* infiziert. Nachdem ich wochenlang vergeblich versucht hatte, Klaus Wildenhahn telefonisch zu erreichen, und schon die Vermutung hatte, er sei auf Reisen oder umgezogen, ging er eines Morgens im Januar 2012 ans Telefon. Ich erzählte ihm von meinem Promotionsvorhaben und der Absicht, mit ihm ein Gespräch aufzunehmen. Er schlug die Filme „In der Fremde“ und „498, 3rd Ave.“ vor.

Am 12. März 2012 traf ich Klaus Wildenhahn in seinem Stammcafé Dante im Eppendorfer Weg in Hamburg, wo gerade auch sein Sohn und seine Tochter auf einen Kaffee vorbeigekommen waren. Klaus Wildenhahn saß auf seinem Stammplatz vor einem großen Fenster zur Straße. Nachdem seine Kinder sich verabschiedet hatten, baute ich die Kamera und den Ton auf der anderen Tischseite auf und nahm das Gespräch über seine Filme auf.

Thomas Heise



Abb. 7: Thomas Heise
Gespräch: 02.08.2012
Über die Filme:
Vaterland (2002, Regie, Kamera)
Material (2009, Regie, Kamera)
Sonnensystem (2011, Regie, Ton)

Thomas Heise fing 1978 an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg ein Regiestudium an, das er 1982 abbrach. Viele seiner Filme, die zu DDR-Zeiten entstanden, wurden von der DDR-Regierung verboten. Ende der 1980er Jahre war Thomas Heise Meisterschüler von Gerhard Scheumann an der Akademie der Künste der DDR. Später wurde er Professor an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe und unterrichtet derzeit an der Akademie der Künste in Wien. Als ich Thomas Heise in seiner Wohnung in Berlin besuchte, war er mit einer seiner Studentinnen im Gespräch über ihre Abschlussarbeit. Die Stunden vergingen, irgendwann kam der Kameramann Peter Badel vorbei, der diesen ersten Besuch bei Thomas Heise für mich arrangiert hatte, und es war zu spät für ein Gespräch. Thomas Heise gab mir einige seiner

Filme auf DVD, die ich im Archiv nicht gefunden hatte, und zeigte mir eine noch verpackte Kamera, die er für das Projekt „Städtebewohner“ gekauft hatte.

Das Gespräch fand dann am 02. August 2012 in seiner Gartenlaube in Potsdam an einem regnerischen Nachmittag statt. Thomas Heise saß auf einem Gartenstuhl in seiner Laube vor einem Fenster, aus dem er in seinen Garten schauen konnte und hatte Zeit, mir von seinen Filmprojekten zu erzählen. Wir sprachen über seine Filme „Vaterland“, „Material“, „Sonnensystem“ und über sein neues Projekt „Städtebewohner“ bis es zu dunkel wurde, um weiter zu filmen, denn ich hatte ja kein zusätzliches Licht dabei.

Thomas Schadt



Abb. 8: Thomas Schadt
Gespräch: 21.08.2012
Über die Filme:
Butte Montana (1994, Regie,
Kamera)

Auf seinen Film „Die vergessene Stadt: Butte Montana“ kam ich über Gerald Koeniger, meinen ehemaligen Professor für Medienwissenschaften an der Fachhochschule Dortmund. Im gleichnamigen Buch zum Film schreibt Thomas Schadt über eine Szene mit einem Rosenbusch, die ich so interessant gefunden hatte, dass ich mich auf die Suche nach dem Film machte. Erst über Umwege und nach monatelanger Suche entdeckte ich ihn zufällig bei einem Besuch im Atelier des Filmemachers Rainer Komers in Mülheim/Ruhr im Regal.

Thomas Schadt ist gelernter Fotograf und hat an der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin (DFFB) studiert. Er arbeitet als Regisseur, Produzent, Fotograf, Kameramann und Buchautor und ist seit 2007 Direktor der Filmakademie Baden-Württemberg. „Bau schon mal auf, ich bin noch beschäftigt“, sagte er, als ich ihn am 21. August 2012 dort besuchte, und schickte mich in eine Aula mit vielen Fenstern zum Innenhof. Nachdem wir über seinen Film „Die vergessene Stadt: Butte Montana“

gesprachen hatten, bekam ich zum Abschied aus der Bibliothek eine Kopie der Original-DVD des Films geschenkt.

Peter Badel



Abb. 9: Peter Badel
Gespräch: 09.09.2012
Über die Filme:
Vaterland (2002, Kamera)
Material (2009, Kamera)

Peter Badel kenne ich aus meiner Studienzeit an der Fachhochschule Dortmund, wo er von Zeit zu Zeit Dokumentarfilmseminare abhielt. Von 1977 bis 1981 studierte Badel an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg im Fachbereich Kamera und arbeitet heute als Professor im selben Bereich. Peter Badel machte bereits 1985 beim Dokumentarfilm „Volkspolizei“ von Thomas Heise Kamera. Danach folgten weitere Filme, wie „Vaterland“ (2002) und „Material“ (2009), über die ich mit ihm am 09. September 2012 in seinem Haus in Eichwalde, am Rand von Berlin gesprochen habe.

Bernd Liebner



Abb. 10: Bernd Liebner
Gespräch: 13.10.2012
Über die Filme:
Verspottet (1981, Regie)
Gefühl und Härte (1984, Regie)

Auf Bernd Liebner wurde ich durch Klaus Vopel aufmerksam, einen befreundeten Psychologen. Bernd Liebner ist Autor und Regisseur zahlreicher Fernsehdokumentationen und arbeitet ausschließlich für aufwendig produzierte Dokumentarreihen im Fernsehen,

wie Terra X, Mythen der Geschichte usw. 1981 entstand sein dokumentarisches Fernsehspiel „Verspottet“ über eine behinderte Frau und die Herausforderung, die der Alltag für kleinwüchsige Menschen darstellt. Am 13. Oktober 2012 trafen wir uns in seiner Wohnung in Hamburg, um über diesen Film zu sprechen, der unter anderem auch viele nachgestellte Szenen enthält.

Gisela Tuchtenhagen



Abb. 11: Gisela Tuchtenhagen
Gespräch: 18.11.2012
Über die Filme:
Emden geht nach USA
(1975/76, Co-Regie, Kamera)
Heimkinder
(1984/1986, Regie, Kamera)
Hansa-Theater Varieté
(2002, Regie, Kamera)



Abb. 12: Gisela Tuchtenhagen
Gespräch: 15.11.2016
Über die Filme:
Der Hamburger Aufstand 1923
(Co-Autorin, Kamera, Schnitt)
Die Liebe zum Land
(1973, Co-Autorin, Schnitt)
Donnerstag Nachmittag (2005, Regie,
Kamera, Ton, Schnitt)
Heimkinder (1984/1986, Regie, Kamera)

Gisela Tuchtenhagen hat nach einer Ausbildung als Fotografin an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) studiert, an der Klaus Wildenhahn Dozent war. Mit ihm hat sie als Kamerafrau, Co-Autorin und Cutterin an verschiedenen Dokumentarfilmen zusammengearbeitet. Nach Lehraufträgen, Kameraarbeiten und eigenen Filmprojekten machte sie eine Ausbildung zur Krankenschwester und kam 1984 mit der fünfteiligen Serie „Heimkinder“ zum Dokumentarfilm zurück.

Am 18. November 2012 besuchte ich Gisela Tuchtenhagen in ihrer Wohnung in Hamburg. Das Gespräch fand in ihrer Küche statt, während ihre Labradorhündin Wilma unterm Tisch lag und schlief. Dabei entstand mein Wunsch Gisela Tuchtenhagen und Klaus Wildenhahn zusammen über ein gemeinsames Projekt zu sprechen. Am 05. Oktober 2014, an einem

Sonntagmorgen, trafen wir uns in Klaus Wildenhahns Stammcafé Dante, um über die Filmreihe „Emden geht nach USA“ zu sprechen.

Rudolf Körösi



Abb. 13: Rudolf Körösi
Gespräch: 16.12.2012
Über die Filme:
Smith, James O (1965/1966,
Kamera)
John Cage (1966, Kamera)
498, 3rd AVE (1967, Kamera)

Rudolf Körös absolvierte in den 1950er Jahren eine Ausbildung zum Schwachstrommechaniker, bevor er 1958 als Kameraassistent in der Filmbranche anfang und in den 1960er Jahren begann, erste Filme zu fotografieren. In dieser Zeit drehte er für Klaus Wildenhahn zum Beispiel „Parteitag 64“ und „498 3rd Ave“. Über diese Filme war ich auch auf Rudolf Körösi aufmerksam geworden, weil mich seine unglaubliche Vitalität mit der Kamera sehr beeindruckt hatte. Ich wollte dem nachgehen und herausfinden, wie ihm das gelungen war. Später drehte er auch Fernsehproduktionen mit Spielhandlungen, Kinospielefilme und Fernsehserien. Rudolf Körösi war auch für Gisela Tuchtenhagen ein Vorbild gewesen. Einen Monat zuvor hatte sie mir ihr Einbeinstativ gezeigt, das Rudi Körösi in seiner Werkstatt mit ihr zusammengebaut hatte. Es bestand unter anderem aus einem Umhängegurt, der aus einem Autosicherheitsgurt hergestellt war. Dieses Einbeinstativ war seine Erfindung und erlaubte ihm sehr flexible Bewegung mit der Kamera ohne schweres Stativ. Im Gegensatz zu heute gab es in den 1960er Jahren kaum Zubehör für Filmkameras. So veränderte Rudi Körösi seine Kameraausrüstung ständig selbst, um die dokumentarischen Filmaufnahmen zu verbessern, ähnlich wie Richard Leacock, der in den 1960er Jahren zusammen mit Robert Drew für „Primary“ eine 16 mm Kamera mit synchronisiertem Ton gebaut hatte.

Als Rudi Körösi mir und einem Freund am 16. Dezember 2012 in Rellingen bei Hamburg seine Haustür öffnete, fragte er sofort: „Warum habt ihr die Kamera noch nicht eingeschaltet?“ Das anschließende Gespräch war für mich eines der interessantesten,

weil er den Herstellungsprozess beim dokumentarischen Filmen aus der Perspektive eines Kameramann betrachtete.

Jens Becker



Abb. 14: Jens Becker
Gespräch: 28.12.2012
Über die Filme:
Ausnahmestand (2002, Regie)
Henker _ Der Tod hat ein Gesicht
(2002, Regie)
Berliner Rand (2009, Regie)

Jens Becker hat Regie an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf studiert und arbeitet heute dort, an der umbenannten Filmuniversität Babelsberg, im Fachgebiet Drehbuchschreiben und Dokumentarfilm. Jens Becker lernte ich 2011 über den Psychologen Klaus Vopel kennen, als ich auf der Suche nach einem Doktorvater war. Das Gespräch über seine Filme „Ausnahmestand“, „Henker – Der Tod hat ein Gesicht“ und „Berliner Rand“ fand ein Jahr später, am 28. Dezember 2012, in seiner Arbeitswohnung in Berlin statt.

Harun Farocki



Abb. 15: Harun Farocki
Gespräch: 30.12.2012
Über die Filme:
Georg K. Glaser (1988, Regie)
Zum Vergleich (2009, Regie)

Am 13. Dezember 2012 besuchte ich den Vortrag „Lecture & Film: Jean-Luc Godard,

Auf die Liebe“ von Harun Farocki im Filmmuseum in Frankfurt. Am Ende des Abends sprach ich ihn an und schrieb ihm am folgenden Tag eine Email.

Er antwortete:

„Sehr geehrter Herr Michaels,

ich danke für Ihre Anfrage.

Ich bin von Interviews nicht angetan und auch nicht von gefilmten. Ich finde, es lohnt sich, jemanden zu befragen und daraus einen Text zu machen, die gewonnene Information zu kondensieren und darzustellen. Ich will mich aber nicht so haben. Sie können mich also filmen: allerdings gibt es in diesem Jahr keine Zeit mehr. Höchstens nach Weihnachten und vor Sylvester.

Herzlichen Gruß,

Harun Farocki“

Harun Farocki betrieb 1964 einen Dichtertreffpunkt in der Galerie Zinke in Berlin, bevor er an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin studierte. Dann arbeitete er als Redakteur der Zeitung Filmkritik und als Autor und Filmemacher, später als Hochschuldozent. Ich fand eine Harun Farocki Filmkollektion in der Mediathek der Goethe Universität Frankfurt mit etwa 20 seiner Filmen, die ich mir alle anschaute. Über die Filme „Georg K. Glaser“ und „Zum Vergleich“ wollte ich mit ihm sprechen, weil sie für mich dokumentarische Ansätze hatten, die ich in dieser Arbeit betrachte. Am 30. Dezember 2012 besuche ich Harun Farocki in Berlin, zusammen mit einem Freund. Er bat uns, Kamera und Ton in der Küche aufzubauen, weil er sich noch rasieren müsse. Nach einer halben Stunde kam er frisch rasiert in die Küche, seine Freundin lag in einem Nachbarzimmer auf dem Sofa und las. Über den Film „Georg K. Glaser“ hätte ihn schon seit Jahren keiner mehr befragt. Nach unserem Gespräch verschwand er sofort wieder. Nachdem wir die Geräte abgebaut hatten, klopfte ich nach circa 40 Minuten an eine Tür, um mich zu verabschieden. Harun Farocki saß an seinem Schreibtisch und hatte uns wohl vergessen.

Annett Schütze



Abb. 16: Annett Schütze
Gespräch: 30.01.2013
Über die Filme:
Moskatchka
(2005, Regie, Kamera, Schnitt)
Wenn ich weine schlägt mein Herz
(2008, Regie, Kamera, Schnitt)

Der Vorschlag, ein Gespräch mit Annette Schütze aufzunehmen, kam von Jens Becker. Nach einer Ausbildung zur Film- und Videoeditorin hat Annett Schütze Filmmontage an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam Babelsberg studiert. Wir verabredeten uns für den 30. Januar 2013 in ihrer Wohnung in Berlin. Annett Schütze konnte während ihres Studiums der Filmmontage an der HFF keine eigenen Filme realisieren, weil dies der Lehrplan der Filmhochschule nicht vorsah, und sie deshalb auch keine Kamera ausleihen konnte. Durch einen Studienaufenthalt an der Hochschule in Riga (Lettland) bekam sie die Chance, dort den Film „Moskatchka“ zu drehen, der auf vielen Festivals lief. Danach durfte sie an der HFF einen eigenen Film als Abschlussarbeit machen, den sie „Wenn ich weine, schlägt mein Herz“ nannte.

Erwin Wagenhofer



Abb. 17: Erwin Wagenhofer
Gespräch: 17.02.2013
Über die Filme:
We feed the World
(2005, Regie, Kamera, Schnitt)
Let's Make Money (2008, Regie,
Kamera)
Alphabet (2013, Regie, Kamera,
Schnitt)

Der Film „We feed the World“ von Erwin Wagenhofer hat mich schon vor Jahren sehr beeindruckt. Ich wollte immer schon wissen, wie er all die Orte und Personen gefunden

hat, die im Film vorkommen, und wie er diesen Film gedreht hat. Erwin Wagenhofer hat seine Ausbildung zum Nachrichtentechniker am Technologischen Gewerbemuseum in Wien abgeschlossen und danach in der Videoabteilung bei Philips in Österreich gearbeitet. Anschließend lehrte er an der Donauuniversität in Krems die Fächer Kamera und TV-Dokumentation und lehrte an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Erwin Wagenhofer schreibt Drehbücher und realisiert Spielfilme, Kurzfilme und Langzeitdokumentationen. Als ich ihm Anfang Februar 2013 eine Email schrieb, steckte er gerade in einer heißen Phase der Fertigstellung seines neuen Films „Alphabet“. Ich traf ihn am 17. Februar 2013, einem Sonntagnachmittag, in einer verschneiten Hütte in Gyllaus/Österreich, eineinhalb Autostunden von Wien entfernt. Irgendwann endete der asphaltierte Weg, ein schneebedeckter Waldweg führte tiefer in den Wald und ich machte mich zu Fuß mit dem Filmequipment auf den restlichen Weg. In diesem Moment tat es mir leid, sein Angebot, ihn in Berlin zu treffen, nicht angenommen zu haben. Ob es ihm nicht zu einsam sei, allein in einem so großen Haus. „Ich bin zum Arbeiten hier.“ Er arbeitete gerade an seinem Film „Alphabet“ und hatte seinen Schnittplatz auf dem Dachboden aufgebaut. In den nächsten Wochen sollte der Film fertig montiert und geschnitten sein. Erwin Wagenhofer beschrieb diesen Arbeitsort als die einzige Chance, sich auf Dinge zu konzentrieren, fernab von allem und jedem. Nachdem wir Kaffee getrunken und mitgebrachte Kekse gegessen hatten, baute ich die Kamera vor seinem Schneideplatz auf und wir begannen mit dem Gespräch. Nach dem Gespräch zeigte er mir die Timeline mit den vielen Tonspuren von „Alphabet“ und erzählte, welches Mikro er auf seiner kleinen Kamera befestigt, welches seine Tonfrau am Mischer benutzt hatte und wie er die vielen Tonspuren im Schnittprogramm zusammenbaute.

Michael Glawogger



Abb. 18: Michael Glawogger
Gespräch: 18.02.2013
Über die Filme:
Megacities (1998, Regie)
Working Man's Death (2005, Regie)
Whores' Glory (2011, Regie)

Seine Blicke auf Orte und Plätze und die Menschen, die dort körperliche Schwerstarbeit verrichteten, waren das, was mich an seinen Filmen so beeindruckte. Nachdem ich die Emailadresse von Michael Glawogger auf seiner Website gefunden hatte, schickte ich ihm meine Standardmail mit der Bitte um ein Gespräch über seine Filme. 20 Minuten später antwortet er mit einem kurzen „ok“. Nach einem Studium am San Francisco Art Institute und der Filmakademie in Wien arbeitete Michael Glawogger als freiberuflicher Filmregisseur, Drehbuchautor und Kameramann. Am 18. Februar 2013 besuchte ich ihn in Pitten, einem kleinen Dorf nicht weit von Wien. Er lebte dort mit seiner Frau in einem kleinen Haus. Bei Kaffee und mitgebrachten Keksen sprachen wir über mein Projekt. Ich wollte der Frage auf den Grund gehen, wie er den Menschen so nahe kommt. Er antwortete: „Es ist so, dass man es ernst meinen muss, und dass man sich auch wirklich für die Leute interessieren muss, und dass man mit ihnen Zeit verbringen muss. Also man kommt ihnen dann nahe, wenn man zum Beispiel wiederkommt. Es ist ja oft so, dass gerade der Journalist wohin geht und trifft jemanden und filmt dann gleich“ (Glawogger_Michael Gespräch am 18.02.2013). Durch meine Arbeit beim Fernsehen ist mir die Arbeitsweise von Fernsehteams, die für ihre Protagonisten nie Zeit haben, bekannt. Genau das wollte ich bei meinen Besuchen vermeiden und besuchte deshalb „meine“ Protagonisten, die Filmemacher/innen, in ihrer gewohnten Umgebung und nicht zwischen zwei Filmen auf einem Festival. Der Faktor Zeit ist hierbei das entscheidende Kriterium und an einem Vormittag schwer umzusetzen.



Abb. 19: Der Garten der Lüste, Hieronymus Bosch

Michael Glawogger fragte mich, wo wir uns hinsetzen wollen, dann baute ich die Kamera in seinem Arbeitszimmer auf und wir begannen mit dem Gespräch.

Nach dem Gespräch sah ich den Mittelteil aus Hieronymus Boschs Triptychon (Belting_Hans 2016) als Hintergrundbild auf seinem Computerbildschirm. Ich fragte nach der Bedeutung. „Ja schau, wenn du weggehst, gibt’s ein Team und es gibt alle

diese Details und wenn du nahe hingehst, dann siehst du alle Szenen, aber keine Szene ist die Aussage des Bildes. Aber wenn du es als Ganzes anschaust, ist es ein perfektes Kunstwerk und trotzdem hat es alle diese Details. Als Ganzes ist das ein Triptychon und das ist ja nur ein Ausschnitt aus dem Mittelteil. Deswegen habe ich ja auch ‚Whores‘ Glory‘ ein Triptychon genannt“ (Glawogger_Michael Gespräch am 18.02.2013). Ich fragte ihn, ob das für ihn die Inspiration war, Filme zu machen. „Hieronymus Bosch ist für mich überhaupt eine Inspiration, Kunst zu machen. Also ich halte ihn für einen der größten Künstler der Welt“ (Glawogger_Michael Gespräch am 18.02.2013).

Christian Bau



Abb. 20: Christian Bau
Gespräch: 23.03.2013
Über die Filme:
Rendezvous der Freunde (1992,
Regie)
Zwiebelfische (2010, Regie)

Bernd Liebner hatte mir auf meine Frage nach weiteren interessanten Dokumentarfilmern aus dem Norden Deutschlands von Christian Bau und dessen Film „Hamburg Altona – Ein starkes Stück“ und der Thede erzählt.

Christian Bau antwortete auf meine Email:

„Lieber Andy Michaelis,

‚Hamburg Altona – ein starkes Stück‘, das ist ja 30 Jahre her.

Die THEDE existiert immer noch, der neueste Film „Das Ding am Deich“ ist für den Preis der deutschen Filmkritik nominiert.

Altona gibt es auch noch, IKEA baut gerade seine erste innerstädtische Filiale gleich um die Ecke; – ein starkes Stück !

Ja, ich bin einverstanden, mich mit Ihnen in einem Gespräch an damals zu erinnern.

Mit herzlichem Gruß

Christian Bau“

Christian Bau hat Film an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg studiert und war 1979 Mitgründer der Thede in Hamburg Altona, ein Zusammenschluss von dokumentarisch arbeitenden Filmemacher/innen. Er arbeitet als Regisseur, Kameramann und Produzent. Mich interessierte vor allem sein Dokumentarfilm „Rendezvous der Freunde“, über ein Bild von Max Ernst und den Sammlern Lydia und Arthur Bau, die das Bild in ihrem Haus in Hamburg besaßen. Die beiden waren die Eltern von Christian Bau, was der Film erst auf den zweiten Blick verrät. Ich besuchte ihn am 23. März 2013 in seinem Büro in der Thede in Hamburg. Es gab keinen Bäcker in der Nähe, nur einen Süßwarenverkäufer, bei dem ich etwas Gebäck kaufen konnte. Das war so trocken, dass wir das Gespräch manchmal unterbrechen mussten.

Thomas Imbach



Abb. 21: Thomas Imbach
Gespräch: 28.03.2013
Über die Filme:
Well Done (1994, Regie, Kamera, Schnitt)
Ghetto (1997, Regie, Kamera, Schnitt)
Day Is Done
(2011, Regie, Kamera, Schnitt)

Der Dokumentarfilm „Well Done“ von Thomas Imbach zeigt durch seine schnellen Schnitte und Bildwiederholungen einen neuen und ungewohnten Blick auf ein Schweizer Finanzinstitut, in dem Menschen jeden Tag ein und aus gehen und ihre Arbeit verrichten. Thomas Imbach verwendete unterschiedliche Aufnahmeformate, Hi8, DV und 35mm, und vermischte diese, ähnlich wie Thomas Heise bei den Filmen „Material“ und „Vaterland“. Thomas Imbach hat Geschichte und Philosophie studiert und nennt sich filmischer Autodidakt. Am 28. März 2013 besuchte ich ihn in Birli, einem kleinen Ort in den Schweizer Bergen, wo er sich, zusammen mit seiner Freundin Andrea Staka, die ebenfalls an einem Filmprojekt arbeitete, ein Atelierhaus teilte. Sie hatten ein Stipendium bekommen. Im Hauseingang fielen mir drei Kisten mit 35mm Rollen Filmmaterial auf, die noch nicht belichtet waren. Im Wohnzimmer stand auf einem Stativ ein großer Kasten, der mit einem Tuch bedeckt war. Ich war neugierig, was darunter verborgen war. Als er über seine Kameratechnik sprach und darüber, dass er gegen den Trend wieder alles auf

35mm Filmmaterial drehe, nahm er das Tuch vom Kasten und zeigte mir seine 35mm Filmkamera, die er auf das Bergpanorama gerichtet hatte.

Hans-Dieter Grabe



Abb. 22: Hans-Dieter Grabe
Gespräch: 08.03.2014
Über die Filme:
Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang (1970, Regie)
Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland (1972, Regie)
Frau Siebert und ihre Schüler (1996, Regie)
Mendel lebt (1999, Regie)
Diese Bilder verfolgen mich-Dr. med. Alfred Jahn (2002, Regie, Kamera)

Bereits in meiner Kindheit verfolgte ich im ZDF Filme von Hans-Dieter Grabe mit Spannung. Hans-Dieter Grabe war festangestellter Redakteur beim ZDF und hat rund 60 Dokumentarfilme realisiert. Auch seine Dokumentarfilme über den Kinderarzt Dr. med. Alfred Jahn hatte ich im Fernsehen gesehen. Umso grösser war meine Freude, mit ihm über seine Freundschaft mit Dr. med. Alfred Jahn zu sprechen, die bis heute anhält. Ein zweiter Film, über den ich mit ihm reden wollte, war „Mendel lebt“, eine filmische Wiederbegegnung mit dem polnisch-norwegischen Holocaust Überlebenden Mendel Szajnfeld. Wir verabredeten uns am 08. März 2014 in Münchwald, mitten in einem riesigen Waldgebiet in der Nähe von Mainz. Hans-Dieter Grabe wartete schon an der Gartenpforte vor seinem Haus. Seine Frau Inga hatte Kaffee und Kuchen vorbereitet und hörte bei unserem Gespräch zu.

Thomas Riedelsheimer



Abb. 23: Thomas Riedelsheimer
Gespräch: 30.05.2014
Über die Filme:
Rivers and Tides
(2000, Regie, Kamera, Schnitt)
Touch the Sound
(2004, Regie, Kamera, Schnitt)
Seelenvögel
(2009, Regie, Kamera, Schnitt)

Thomas Riedelsheimer hat an der Hochschule für Fernsehen und Film in München studiert. Er arbeitet als Regisseur, Kameramann und Filmeditor und ist Dozent an der Filmakademie Baden-Württemberg. Ich kannte seinen Dokumentarfilm „Rivers and Tides“ über den Künstler Andy Goldsworthy, dessen Verbindung zur Natur und seine vergänglichen Kunstwerke. Von Thomas Riedelsheimer wollte ich gerne erfahren, wie er diese Momente der Vergänglichkeit gefilmt hatte. Am 30. Mai 2014 besuchte ich ihn in seinem Büro, einem kleinen Raum in München mit Schnittplatz und einem großen Fenster. Beim Anschauen seiner Filme fiel mir auf, dass sich der Film über Andy Goldsworthy von seinen anderen sehr unterschied. Dieser Frage wollte ich nachgehen.

Erich Langjahr



Abb. 24: Erich Langjahr
Gespräch: 03.06.2014
Über die Filme:
Justice (1973, Regie, Kamera, Schnitt)
Sennen-Ballade (1996, Regie, Kamera, Schnitt)
Bauernkrieg (1998, Regie, Kamera, Schnitt)
Hirtenreise ins dritte Jahrtausend
(2002, Regie, Kamera, Schnitt)
Das Erbe der Bergler
(2006, Regie, Kamera, Schnitt)
Mein erster Berg (2012, Regie, Kamera, Schnitt)

Erich Langjahr beobachtet in seinen Dokumentarfilmen, ähnlich wie Klaus Wildenhahn, arbeitende Menschen, die versuchen in ihrer Existenz zu überleben. Der Eine in den Schweizer Bergen, der Andere im flachen Hamburger Umfeld. „Hirtenreise ins dritte Jahrtausend“ war der erste Film von Erich Langjahr, den ich an der Fachhochschule

Dortmund gesehen hatte. Der Film begeisterte mich, weil er sehr moderne Ansichten vom Hirtentum darstellte. Nach einer Lehre zum Chemielaboranten besuchte Erich Langjahr die Vorlesung „Nonverbale Kommunikation auf Film“ von Walter Marti und Reni Mertens am Pädagogischen Institut der Universität Zürich. Erich Langjahr arbeitet als selbständiger Filmschaffender.

Am 27. Mai 2014 schrieb er:

Lieber Andy Michaelis

Ich hatte ja vor einer Woche eine Hüftgelenksoperation und habe jetzt einige Termine von Arzt und Physik erhalten. Würde es Ihnen evt. auch am Dienstag den 3. Juni am Morgen gehen, ca. 9:00 Uhr? Das wäre für mich besser. Darf ich auch nachfragen, wie viel Zeit Sie denken, dass wir brauchen? Die Operation hat mich doch etwas mehr belastet als ich dachte und ich ermüde noch schnell einmal. Denken Sie, dass 2 Stunden reichen?

Gerne höre ich von Ihnen

Mit herzlichen Grüßen

Erich Langjahr

Ich besuchte Erich Langjahr am 03. Juni 2014 in Root in der Schweiz. Seine Frau Silvia Haselbeck empfing mich auf der Hofeinfahrt. Sie wohnen in einem typischen Schweizer Bauernhaus mit niedrigen Decken und knarrenden Holztreppen. Wir gingen an 35mm-Schnittplätzen vorbei, bevor wir in sein Arbeitszimmer kamen, wo Erich Langjahr schon auf mich wartete. Die Woche zuvor war er an der Hüfte operiert worden, eine Folge von schwerem Equipment und Rucksäcken, die er zum Drehen in die Berge hochschleppen musste. An diesem Tag konnte er sich nur mit Gehhilfen fortbewegen.

Jürgen Böttcher



Abb. 25: Jürgen Böttcher
Gespräch: 24.11.2015
Über die Filme und seine Freundschaft
zu Chris Marker:
Die Mauer (1990, Regie)
Berliner Ballade (1990, Chris Marker)



Abb. 26: Jürgen Böttcher
Gespräch: 06.08.2014
Über die Filme:
Drei von Vielen (1961, Regie)
Ofenbauer (1962, Regie)
Rangierer (1984, Regie)
Wäscherinnen (1972, Regie)
Die Mauer (1990, Regie)

Wenn man Jürgen Böttcher anruft, meldet er sich mit dem Namen Strawalde. Nach dem Studium der Malerei an der Hochschule für bildende Künste in Dresden absolvierte Jürgen Böttcher ein Regiestudium an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam und arbeitete bis 1991 im Dokumentarfilmstudio der Deutschen Film AG (DEFA) in Berlin. Heute malt er und macht kleine Beobachtungen mit einer MiniDV-Kamera. Seine Bilder und Filme zeigt er vor großem Publikum. Am 11. Juli 2013 machte ich mich auf den Weg zu ihm, zusammen mit Peter Badel, der mit ihm befreundet ist. Jürgen Böttcher wohnt in Berlin nicht weit vom Tierpark, wie auch ein Film von ihm heißt. Im Internet hatte ich schon Fotos seiner Wohnung gesehen, die gleichzeitig sein Atelier ist. Nach einer kurzen Begrüßung montierten Peter Badel und ich über dem Waschbecken im Badezimmer erst einmal einen alten Spiegelschrank ab und hängten einen neuen auf, während sich Jürgen Böttcher im Wohnzimmer mit einer Filmstudentin unterhielt. Diese Aktion dauerte fast zwei Stunden, und danach war es zu spät für das Gespräch. Ob ich am Tag darauf wiederkommen darf? „Nicht vor 13 Uhr“, sagte Jürgen Böttcher. Am nächsten Tag wartete er schon mit Tee auf mich. Ich beschrieb mein Promotionsvorhaben und baute danach die Kamera und den Ton auf. Dann begann er zu erzählen. Danach besuchte ich Jürgen

Böttcher regelmäßig und führte mit ihm insgesamt sieben Gespräche über verschiedene Schwerpunkte seiner Arbeit, mehr als mit jedem anderen Filmemacher.

Peter Mettler



Abb. 27: Peter Mettler
Gespräch: 31.08.2014
Über die Filme:
Picture Of Light (1994, Regie, Kamera)
Gambling, Gods and LSD
(2002, Regie, Kamera)
Petropolis (2009, Regie, Kamera)
The End of Time (2012, Regie,
Kamera)

Peter Mettlers Filme entziehen sich einer Kategorisierung. Sie wirken teilweise wie Spielfilme. Er vermischt dokumentarische Aufnahmen mit experimentellen und verleiht so den Bildern eine neue Ausdrucksform. Peter Mettler besitzt die kanadische und die schweizer Staatsbürgerschaft und pendelt zweimal im Jahr in die Schweiz, um dort an seinen Projekten zu arbeiten. Er hat an der Ryerson Universität in Toronto Film studiert und arbeitete dann ein Jahr lang in einem Schweizer Kloster, in dem Heroinabhängige an einem Rehabilitationsprogramm teilnahmen. Hier fand er seine Ideen für den Film „Scissere“. Peter Mettler arbeitet als Regisseur, Kameramann, Editor und Musiker. Ich besuchte ihn am 31. August 2014 in Spiegelberg, einem kleinen Ort in den Bergen, circa dreißig Autominuten von Zürich entfernt. Dort hat er ein Haus gemietet, ein Schnittstudio eingerichtet und alle technischen Geräte, die er zum Filmemachen braucht. Als ich ankam, stand er am Herd und kochte für uns etwas zu Mittag. Dann zeigte er mir das Haus. Meine Kamera baute ich neben seinem Arbeitsplatz im Büro auf. Seine Kamera, mit der er hauptsächlich dreht, lag hinter ihm auf dem Tisch. Den Abend verbrachte ich mit ihm und seinen Gästen aus Zürich und verabschiedete mich am nächsten Morgen.

Ebbo Demant

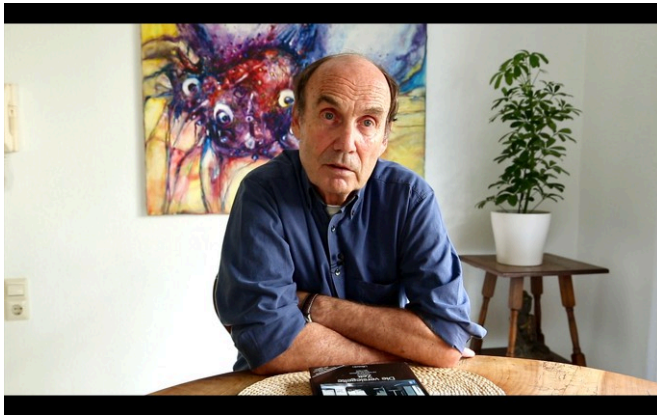


Abb. 28: Ebbo Demant

Gespräch: 02.09.2014

Über die Filme:

Lagerstrasse Auschwitz (1979, Regie)

Freiheit für Nelson Mandela (1986,
Regie)

Auf der Suche nach der verlorenen Zeit
(1987, Regie)

Die Wüste (2001, Regie)

Neruda (2004, Regie)

Der Name Ebbo Demant war mir in den Abspannen einiger Filme von Harun Farocki und anderer Filme aufgefallen. Auf meine Anfrage kam die unkomplizierte Antwort:

„lieber herr michaelis, das geht in ordnung. wann? wo?(in sinzheim oder ludwigsburg?)
herzlich,
ebbo demant“

Ebbo Demant hat Publizistik, Geschichte und politische Wissenschaften studiert und danach promoviert. Ab 1970 war er beim Südwestfunk festangestellter Reporter und Autor für Dokumentarfilme und Features. Heute lehrt er an der Filmakademie Baden-Württemberg als Dozent für Dokumentarfilm. Bis ich eine Auswahl seiner Filme anschauen konnte, musste ich einige Zeit suchen und warten, weil seine Filme beim Südwestrundfunk zu bestellen sind. Am 02. September 2014 besuchte ich Ebbo Demant um 12 Uhr mittags in Sinzheim. Ich beschrieb meine Arbeit und zeigte ihm Auszüge aus anderen Gesprächen, bevor ich die Kamera aufbaute. Den Platz, an dem er sitzen wollte, hatte er schon ausgewählt. Wir sprachen über die Filme „Lagerstrasse Auschwitz“, „Freiheit für Nelson Mandela“ und „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Andrej Tarkowskijs Exil und Tod“. Ebbo Demant erzählte von seiner Freundschaft zu Andrej Arsenjewitsch Tarkowskij und wie er ihn kennengelernt hatte. Die Filme „Iwans Kindheit“ und „Nostalgie“ hatten ihn sehr beeindruckt.

Volker Koepp



Abb. 29: Volker Koepp
Gespräch: 10.09.2014
Über die Filme:
Neues in Wittstock (1991/1992, Regie)
Wittstock, Wittstock (1997, Regie)
Herr Zwilling und Frau Zuckermann
(1999, Regie)
Holunderblüte (2007, Regie)
In Sarmatien (2013, Regie)

Volker Koepp absolvierte zunächst eine Ausbildung zum Maschinenschlosser und studierte dann zuerst an der Technischen Universität Dresden. Nach seinem Regiestudium an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam arbeitete er in der Deutschen Film AG (DEFA) als Regisseur für Dokumentarfilm.

Am 10. September 2014 traf ich ihn in Berlin. Seine Frau hatte einen Apfelkuchen gebacken. Mich interessierten vor allem seine „Wittstock“ Filme sowie die Filme „Herr Zwilling und Frau Zuckermann“ und „Holunderblüte“. Einige Wochen nach dem Gespräch lud er mich in sein Haus in der Uckermark ein und fragte mich, ob ich bei seinem neuen Film „Landstück“ als Tonmann mitarbeiten wolle. Ich sagte zu, und der Film wurde im Sommer 2015 gedreht.

Elfi Mikesch



Abb. 30: Elfi Mikesch
Gespräch: 11.09.2014
Über die Filme:
Was soll'n wir denn machen ohne den
Tod (1980, Regie, Kamera, Schnitt)
Marocaine (1989, Regie, Kamera)
Verrückt bleiben, verliebt bleiben
(1997, Regie, Kamera)
Die Markus Family
(2001, Regie, Kamera)

Elfi Mikesch ist Fotografin, Regisseurin und Kamerafrau für Dokumentar- und Spielfilme. Heute beschäftigt sie sich vor allem mit der Fotografie und arbeitet als Dozentin für Film. Nach einer Ausbildung zur Fotografin, begann sie mit der Malerei und begegnete in den

1960er Jahren Rosa von Praunheim, für den sie als Kamerafrau zahlreiche Filme drehte. Ich kannte nur wenige Filme von Elfi Mikesch und war sehr berührt von ihrem Film „Was soll'n wir denn machen ohne den Tod“, den sie 1979 gedreht hat. In der letzten Einstellung sieht man sie, wie sie sich von ihren Protagonisten verabschiedet. Am 11. September 2014 besuchte ich sie in ihrer Wohnung in Berlin Schöneberg. Das Gespräch fand am Tisch im Arbeitszimmer statt. Elfi Mikesch hatte sich überlegt, wie das Bild aussehen soll, das ich mit meiner Kamera aufnehme. Sie dekorierte den Tisch mit ihren Fotos und setzte sich dazwischen.

Susanne Schüle



Abb. 31: Susanne Schüle

Gespräch: 12.09.2014

Über die Filme:

Täglich Brot (2005, Regie und Kamera)

Polnische Passion (1996, Kamera)

Boxprinz (1999/2000, Kamera)

Absolut Warhola (2000/2001, Kamera)

Himmelverbot (2013/2014, Kamera)

Nach einer abgeschlossenen Fotolehre begann Susanne Schüle zunächst ein Studium an der Hochschule der Künste in Berlin und wechselte dann in den Fachbereich Kamera an die Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf in Potsdam. Noch während des Studiums drehte sie ihren ersten langen Dokumentarfilm als Kamerafrau, „Polnische Passion“ von Stanislaw Mucha, der gerade dabei war, sein Regiestudium abzuschließen. Susanne Schüle arbeitet hauptsächlich als Kamerafrau bei Dokumentarfilmen, führt aber auch Regie bei eigenen Projekten. Seit 2009 ist sie Professorin für Kamera an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam. Sie schafft es, Momente einzufangen, in denen sich die Menschen vor der Kamera öffnen, völlig unbeeindruckt von der Technik, die zwischen ihnen steht. Ihr Dokumentarfilm „Täglich Brot“, den sie über ihren Großvater gemacht hat, zeigt dessen Zusammenleben mit seiner hilfsbedürftigen Tochter. Dieser schöne Film ist relativ unbekannt und Susanne Schüle war sehr gerührt, als ich sie darauf ansprach. Ich hatte das Glück, auf ihn aufmerksam gemacht worden zu sein. Für das Gespräch besuchte ich sie am 12. September 2014 in ihrer Wohnung in Berlin.

Irina Linke



Abb. 32: Irina Linke
Gespräch: 23.10.2014
Über die Filme:
Autopilot
(1994, Regie, Kamera, Ton, Schnitt)
Was fotografiert werden muss!
(2011, Regie, Kamera, Ton, Schnitt)

Irina Linke hat Visuelle Kommunikation an der HfbK in Hamburg studiert. Sie macht Dokumentarfilme, arbeitet als Kamerafrau und Dolmetscherin. In ihren Filmen taucht sie in fremde Welten ein und beschäftigt sich mit den Menschen, die dort leben. Während sie „Autopilot“ drehte, lernte sie Russisch, und für das Projekt, aus dem dann der im Jemen gedrehte Film „Was fotografiert werden muss!“ hervorgegangen ist, Arabisch. Über Gender und Bilderpraxen in Sanaa, Jemen, ist auch eine Doktorarbeit entstanden. Irina Linke ist mit Gisela Tuchtenhagen und Klaus Wildenhahn befreundet. Am 23. Oktober 2014 besuchte ich sie in Hamburg und sprach mit ihr über ihre Filme „Autopilot“ und „Was fotografiert werden muss!“.

Nicolas Humbert



Abb. 33: Nicolas Humbert
Gespräch: 11.11.2014
Über die Filme:
Wolfsgrub (1986, Regie, Kamera)
Step Across the Border (1990, Regie)
Vagabonding Images (1999, Regie)
Middle of the Moment
(1995, Regie, Ton)
Why should I buy a bed when all that I
want is sleep? (1999, Regie, Ton)

Nicolas Humbert hat an der Hochschule für Film und Fernsehen in München studiert. Zusammen mit Werner Penzel, mit dem er auch mehrere Filme machte, gründete er die Produktionsfirma Cine Nomad. Seit 1996 arbeitet Nicolas Humbert als Regisseur,

Produzent und Autor, oft gemeinsam mit seiner Frau Simone Fürbringer, einer Editorin, Regisseurin und Drehbuchautorin. Wir trafen uns im Haus seiner Mutter in Rottach-Egern, nicht weit vom Tegernsee am 11. November 2014. Hier ist er aufgewachsen. Sein Film „Wolfsgrub – Portrait meiner Mutter“ (1985) ist hier entstanden und in „Wild Plants“ (2017) gibt es Aufnahmen und Szenen von diesem Ort. Insgesamt haben wir uns zweimal zu Gesprächen getroffen. Bei beiden Treffen verbrachten wir den Nachmittag zusammen, tranken Kaffee, aßen Apfelstrudel und setzten uns anschließend für das Gespräch in den Garten, den er aus seiner Kindheit kennt, mit dem moosbewachsenen Baumstamm und dem Blick in die Natur mit dem endlosen Grün.



Foto: Simone Fürbringer

Abb. 34: Nicolas Humbert
Gespräch: 26.03.2017
Über die Filme:
Wild Plants (2016, Regie)

Helke Misselwitz



Abb. 35: Helke Misselwitz
Gespräch: 01.12.2014
Über die Filme:
Winter adé (1988, Regie)
Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann (1989, Regie)
Herzprung (1992, Regie)
Quartier der Illusionen (2004, Regie)

Nach einer Lehre zur Möbeltischlerin und einer Ausbildung zur Physiotherapeutin ging Helke Misselwitz nach Berlin, um als Regieassistentin beim Fernsehen der DDR zu arbeiten. Ab 1978 studierte sie Regie an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam und arbeitete danach als freie Autorin und Regisseurin. 1997 nahm sie eine Professur an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam an. Von Volker Koepf hatte ich ihre Mailadresse bekommen, und ich hatte ihr von meinem Vorhaben

geschrieben. Unsere erste Begegnung im Oktober war nur ein kurzes Kennenlernen in ihrer Wohnung.

Am 24.11.2014 schrieb sie:

ja, gern. habe den termin in meinen kalender eingetragen und werde gewiß da sein.
h.m.

Wir trafen uns am 01. Dezember 2014. Vor dem Gespräch schauten wir ein paar Bilder und Ausschnitte aus ihren Filmen an. Danach stellte ich Kamera und Ton auf, und wir sprachen über ihre Filme „Winter adé“ und „Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?“

Rasmus Gerlach



Abb. 36: Rasmus Gerlach
Gespräch: 05.10.2015
Über die Filme:
Aldi-Mutter aller Discounter (2009, Produktion, Regie, Kamera, Ton, Schnitt)
Jimi und das Fehmarn Festival (2010, Produktion, Regie, Kamera, Ton, Schnitt)
Irrealis (2011, Produktion, Regie, Kamera, Ton, Schnitt)
Gefahrengebiete (2016, Produktion, Regie)



Abb. 37: Rasmus Gerlach
Gespräch: 18.12.2016
Über die Filme:
Apple Stories (2012, Produktion, Regie, Kamera, Ton, Schnitt)
Lampedusa auf St. Pauli (2013, Produktion, Regie, Kamera, Schnitt)
Gefahrengebiete (2016, Produktion, Regie, Kamera, Ton, Schnitt)
Timeswings-Hanne Darbovens Kunst (2017, Produktion, Regie, Kamera, Ton, Schnitt)

Rasmus Gerlach hat Visuelle Kommunikation an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg studiert und produziert seit den 1990er Jahren eigene Dokumentarfilme und übernimmt dabei neben der Regie oft auch Kamera, Ton und Schnitt. Jedesmal, wenn er einen seiner Filme im Kino in der Stadt zeigt, zieht er los und plakatiert selbst. Ich habe noch keinen Filmemacher kennengelernt, der so umfassend viele Aufgaben in einer Art

One-man-show vereint. Auf einen Vorschlag von ihm, machte ich mich am 05. Oktober 2015 für das Gespräch auf den Weg von Hamburg nach Kiel, um dort mit der Fördefährlinie F1 nach Laboe und zurück zu fahren. Unser Gespräch fand neben dem Eingang der Fähre statt, wo um uns herum die Leute von und auf die Fähre gingen. Es war laut, und weder verstand er meine Fragen noch ich seine Antworten. Am 18. Dezember 2016 verabredeten wir uns erneut, dieses Mal in seiner Hamburger Wohnung im siebten Stock, in der er von seinem Schnittplatz aus über den Hamburger Hafen schauen kann. Die Festplatten, auf denen sein Filmmaterial gespeichert ist, brummen laut. Rasmus Gerlach beschreibt seine Arbeitsweise als eine Art *work in progress*, weil er Szenen verändert, hinzufügt oder verkürzt, auch nachdem ein Film schon im Kino gezeigt wurde und DVDs gebrannt waren. Er verändert seine Filme auch noch Jahre später.

Andrej Schwartz



Abb. 38: Andrej Schwartz
Gespräch: 11.07.2016
Über die Filme:
Auf der Kippe (1998, Regie)
Geschichten aus dem Lepratal
(2001, Regie)
Am Pier von Apolonovka (2008, Regie)
Himmelverbot (2015, Regie)

Andrej Schwartz kam 1973 von Rumänien nach Hamburg, wo er an der Hochschule für bildende Künste (Hfbk) Film studiert hat. Sein Regiedebüt war der Dokumentarfilm „Auf der Kippe“, der das alltägliche Leben in einer Roma-Siedlung am Rand einer Müllkippe schildert. Bei seinen letzten beiden Filmen arbeitete er mit Susanne Schüle zusammen. Andrej Schwartz traf ich zum ersten Mal in der Gruppe „Dokumentarisch-Arbeiten“, zu der Gisela Tuchtenhagen, Katja Baumgarten, Klaus Wildenhahn, Irina Linke u.a. seit 1998 gehören. Die Mitglieder treffen sich regelmäßig, um entstehende Projekte vorzustellen, fertige zu zeigen und über sie zu diskutieren. Bereits vor Drehbeginn verbringt Andrej Schwartz viel Zeit mit seinen Protagonisten, die meistens am Rande der Gesellschaft leben. Am 11. Juli 2016 traf ich Andrej Schwartz in seiner Hamburger Arbeitswohnung, die ihm als Atelier dient und in der er seine Filme schneidet, Projekte recherchiert und schreibt.

Klaus Helle



Abb. 39: Klaus Helle
Gespräch: 06.11.2016
Über die Filme:
Gegen Spekulanten (1978, Ton)
Flöz Dickebank (1975, Ton)
Hochfeld Requiem (1986, Regie, Ton)
Erinnerungen an Rheinhausen
(1989, Regie, Ton)
Rückkehr in die Türkei
(1990, Regie, Kamera)

Klaus Helle war mein Professor für Dokumentarfilm an der Fachhochschule in Dortmund. In seinen Vorlesungen hatte ich das Glück, Klaus Wildenhahn und dessen Filme kennenzulernen. Nach einem Studium der Pharmazie studierte Klaus Helle an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) Film. Danach arbeitete er als Regisseur, Kameramann und Tonmann bei Dokumentarfilmen und wurde im Jahr 2000 Professor der Studienrichtung Kamera an der Fachhochschule in Dortmund. Seine filmische Herangehensweise und Beobachtungen mit der Kamera kommen der von Klaus Wildenhahns Filmen sehr nahe. Zuerst wollte ich mit Klaus Helle seine Filme „Rückkehr in die Türkei“ und „Ofen aus“ besprechen, doch dann kamen weitere Filme dazu. Wir trafen uns am 06. November 2016 in Bad Arolsen, in der Nähe von Kassel, wo er und seine Frau Carol seit seiner Pensionierung in einem Haus am Waldrand wohnen. In einem Zimmer steht ein 16mm-Schneidetisch und im Regal lagern große Blechbüchsen mit dem Filmmaterial seiner Filmen. Klaus Helle saß vor dem Schneidetisch als wir mit dem Gespräch begannen.

Katja Baumgarten



Abb. 40: Katja Baumgarten
Gespräch: 11.11.2016
Über die Filme:
Großvater – wo komm ich her, wo geh'
ich hin? (1992, Regie, Kamera, Ton,
Schnitt)
Mein kleines Kind (2001, Regie,
Schnitt)

Katja Baumgarten ist gelernte Hebamme und studierte Freie Kunst in Hannover und Braunschweig. Ich lernte sie 2013 bei einem Treffen der Gruppe „Dokumentarisch Arbeiten“ kennen. Am 11. November 2016 trafen wir uns in ihrem Haus in Hannover, um über ihre Filme „Großvater – wo komm ich her, wo geh’ ich hin?“ (1992) und „Mein kleines Kind“ (2001) zu sprechen.

Tamara Trampe



Abb. 41: Tamara Trampe
Gespräch: 15.12.2016
Über die Filme:
Der schwarze Kasten (1992, Co-Regie)
Weiße Raben – Alptraum
Tschetschenien
(2005, Co-Regie)
Wiegenlieder (2009, Co-Regie)

Nach dem Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Slawistik in Rostock hat Tamara Trampe als Kulturredakteurin bei der Wochenzeitung „Forum“ und als Dramaturgin beim DEFA Studio für Spielfilme Potsdam-Babelsberg gearbeitet. Seit 1990 ist sie freiberufliche Filmemacherin, Autorin und Dramaturgin. Am 15. Dezember 2016 traf ich sie in ihrer Wohnung in Berlin. Nachdem sie mir im Wohnzimmer ihre umfangreiche Filmsammlung aus VHS-Kassetten und DVDs gezeigt hatte, die sie über Jahre gesammelt, in Listen geordnet und im Computer gespeichert hat, fand das Gespräch in ihrer Küche statt.

2.7 Die Visualisierung der Filme

Der Begriff „Kontaktbogen“, englisch Contact-sheets, ist hauptsächlich aus der analogen Fotografie bekannt. Die Negativstreifen einer Filmrolle werden dafür auf Fotopapier gelegt und belichtet, was eine Vorschau der Bilder im Positiv ermöglicht. Diese Methode gibt dem Betrachter einen Einblick in den Prozess des Fotografierens und bündelt den Blick. Anhand des Kontaktbogens können Fotograf/innen ihre Auswahl treffen, von welchen Aufnahmen sie Abzüge machen und welche Bilder sie nachbearbeiten wollen. Ich habe das Element der Kontaktbögen in diese Arbeit aufgenommen, um die Filme, über die ich mit den Dokumentarist/innen spreche, in kondensierter Form sichtbar zu machen. Dafür habe ich das „Genre Contact-sheets“ so umgewandelt, dass ein Überblick über die

Bildabfolge eines Filmes ermöglicht wird. Das Ergebnis ähnelt einem Storyboard, dessen Einzelbilder aus dem fertigen Film stammen.

Die Einzelbilder aus allen Einstellungen im Film werden auf den Contact-sheets aneinandergereiht. Bild für Bild und Zeile um Zeile lassen sich die Einstellungen aus dem Film auf dem Contact-sheet betrachten und wie eine Buchzeile lesen. Auf einen Blick werden so Format – 4:3 oder 16:9 –, Schwarz/Weiß oder Farbe, Einstellungsgrößen, Einstellungslängen, Wiederholungen, Symbole, Motivauswahl etc. erkennbar.

Diese Aufzählung ließe sich erweitern, jede Person hat ihren eigenen Blick auf diese Überblicksdarstellung. In dieser Arbeit werden Auszüge aus den Contact-sheets gezeigt, um Inhalte der Gespräche zu veranschaulichen und zu verdeutlichen. Dem Sprechen der Filmschaffenden *über* einen Film und *über* die eigene filmische Arbeit wird dadurch eine neue visuelle Dimension hinzugefügt. Für diese Arbeit habe ich rund 37 Gespräche und 80 Kontaktbögen von Filmen erstellt. Jedes Einzelbild wird um die Angabe der Einstellungszahl und der Einstellungslänge ergänzt, wodurch Aussagen zur Gesamtanzahl der Einstellungen und die durchschnittliche Einstellungslänge möglich werden.

Für einige ältere Filme, die auf Filmmaterial (35mm oder 16mm) gedreht und nicht auf DVD oder Onlineplattformen zugänglich sind, musste ich die Archiven der Fernsehsender kontaktieren. Für die Herstellung des Kontaktbogens habe ich den Film entweder von der DVD gerippt und als MP4 Datei in das Schnittprogramm importiert, oder ich habe den Film von einer VHS-Kassette direkt über einen Analog/Digitalwandler eindigitalisiert. Bei VHS-Kassetten war dieser Schritt notwendig, da die VHS-Bänder teilweise schon sehr alt waren und manchmal Lücken hatten, die den Digitalisierungsvorgang unterbrachen. Im Schnittprogramm konnte die Digitalisierung nach der Unterbrechung direkt fortgesetzt und die entstanden Teile wieder zusammengesetzt werden.

Danach habe ich im Schnittprogramm jede neue Einstellung markiert. Aus jeder Einstellung des Films habe ich ein mir für diese Einstellung repräsentativ erscheinendes Einzelbild ausgewählt. Bei Betrachtung des gesamten Filmes in der Timeline des Schnittprogramms erscheinen Bündelungen von kurzen Einstellungen als dunkel wirkende Blöcke, ebenso wird die Verwendung und Verteilung besonders langer Einstellungen sichtbar gemacht, wie auf der dargestellten Timeline aus dem Film „Heimkinder 1“ von Gisela Tuchtenhagen sichtbar wird.

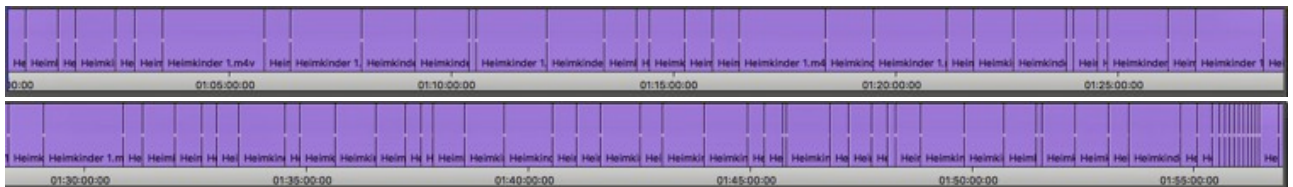


Abb. 42: Darstellungsbeispiel der Timeline mit Markierten Schnitten aus dem Film „Heimkinder 1“ (1986) von Gisela Tuchtenhagen in zwei Hälften

Die Contact-sheets selbst habe ich im Bildbearbeitungsprogramm Adobe Lightroom aus Tiff-Dateien der Einzelbilder erstellt. Bei der Entwicklung einer Umsetzung der Contact-sheets waren mir eine hohe Bildqualität, großer Detailreichtum und hohe Auflösung wichtig. So lässt sich bei der Online-Version der Contact-sheets tief in jedes Einzelbild hineinzoomen, und die einzelnen Contact-sheets lassen sich bis zu einem Din A2 Format in guter Qualität ausdrucken.

Beispiel eines Contact-sheets aus dem Film „Heimkinder 1“ 1984 von Gisela Tuchtenhagen mit 84 Einstellungen bei einer Länge von 57 Minuten. Der gesamte Film wird auf drei Din A4 Seiten dargestellt und kann Zeile für Zeile wie ein Buch gelesen werden. Mit Hilfe der Contact-sheets und Timelinebilder versuche ich, eine Aussage über die Veränderung des Rhythmus in Filmen der 1960er Jahre bis heute zu machen. In neueren Dokumentarfilmen sind die einzelnen Einstellungen oft relativ kurz, hingegen waren in den 1960er bis 80er Jahren auch Einstellungslängen von ein oder zwei Minuten keine Seltenheit. Der Film „Heimkinder“ von Gisela Tuchtenhagen zeigt dieses sehr eindrucksvoll.



1.Einst_24.13.Sek



2.Einst_43.06.Sek



3.Einst_24.02.Sek



4.Einst_54.03.Sek



5.Einst_25.13.Sek



6.Einst_37.21.Sek



7.Einst_2.17.07.Min



8.Einst_35.17.Sek



9.Einst_1.36.07.Min



10.Einst_1.12.03.Min



11.Einst_1.12.16.Min



12.Einst_9.23.Sek



13.Einst_1.35.07.Min



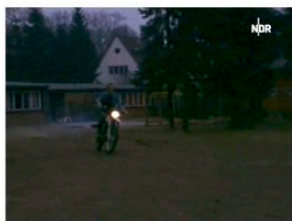
14.Einst_1.17.04.Min



15.Einst_44.06.Sek



16.Einst_18.01.Sek



17.Einst_47.11.Sek



18.Einst_37.08.Sek



19.Einst_36.17.Sek



20.Einst_1.55.23.Min



21.Einst_1.05.00.Min



22.Einst_1.39.10.Min



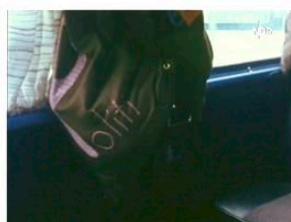
23.Einst_35.24.Sek



24.Einst_53.21.Sek



25.Einst_1.11.00.Min



26.Einst_10.15.Sek



27.Einst_32.00.Sek



28.Einst_13.24.Sek

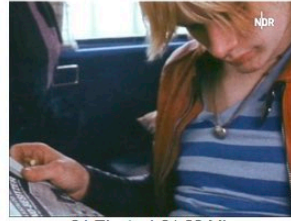
1



29.Einst_1.20.19.Min



30.Einst_37.14.Sek



31.Einst_1.31.08.Min



32.Einst_47.17.Sek



33.Einst_1.48.05.Min



34.Einst_25.10.Sek



35.Einst_44.07.Sek



36.Einst_36.00.Sek



37.Einst_19.16.Sek



38.Einst_31.03.Sek



39.Einst_1.02.00.Min



40.Einst_20.08.Sek



41.Einst_47.08.Sek



42.Einst_54.22.Sek



43.Einst_40.01.Sek



44.Einst_21.15.Sek



45.Einst_16.00.Sek



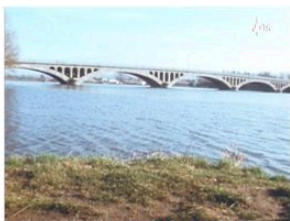
46.Einst_53.10.Sek



47.Einst_1.05.04.Min



48.Einst_32.10.Sek



49.Einst_32.00.Sek



50.Einst_54.15.Sek



51.Einst_29.09.Sek



52.Einst_56.19.Sek



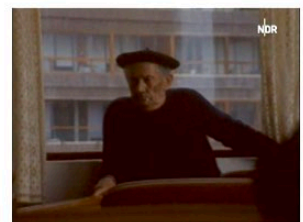
53.Einst_58.06.Sek



54.Einst_22.16.Sek



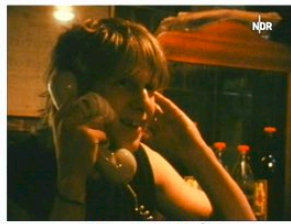
55.Einst_25.22.Sek



56.Einst_4.24.Sek



57.Einst._58.00.Sek



58.Einst._25.13.Sek



59.Einst._31.18.Sek



60.Einst._20.04.Sek



61.Einst._12.08.Sek



62.Einst._33.01.Sek



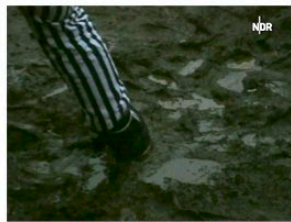
63.Einst._59.00.Sek



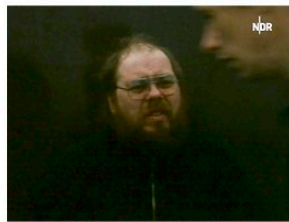
64.Einst._54.07.Sek



65.Einst._43.15.Sek



66.Einst._7.16.Sek



67.Einst._44.12.Sek



68.Einst._44.20.Sek



69.Einst._28.02.Sek



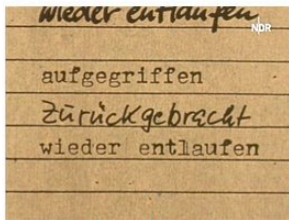
70.Einst._1.09.21.Min



71.Einst._22.08.Sek



72.Einst._20.06.Sek



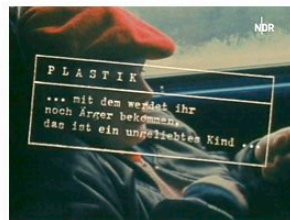
73.Einst._10.09.Sek



74.Einst_7.19.Sek



75.Einst_5.05.Sek



76.Einst_7.06.Sek



77.Einst_6.05.Sek



78.Einst_6.06.Sek



79.Einst_5.05.Sek



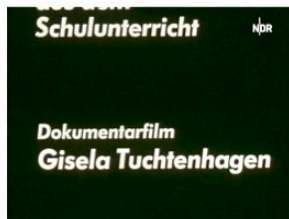
80.Einst_5.05.Sek



81.Einst_5.06.Sek



82.Einst_5.12.Sek



83.Einst_25.24.Sek



84.Einst_13.07.Sek

Abb. 43: Film „Heimkinder 1“ (1986) von Gisela Tuchtenhagen

Zu dieser Arbeit gehört eine Kiste mit sieben Ordnern, in denen die fertigen Contact-sheets auf Din A4 Fotopapier ausgedruckt sind. Sie sind nach Besuchen bei den Filmemacher/innen geordnet. Die digitale Version ist online zugänglich unter der Website www.contactsheets.de

Der Benutzer registriert sich und erhält nach meiner Bestätigung einen Zugang.

So ist eine Filmsammlung zu Filmen des "Uncontrolled Cinema" in Form von Contact-sheets entstanden, ausgehend von der Pionierarbeit Klaus Wildenhahns und Gisela Tuchtenhagens. Über diese Filme habe ich mit den Gesprächspartner/innen in dieser Arbeit gesprochen. Die Contact-sheets sind von unterschiedlichem Umfang (1 bis 28 Seiten), je nach Film. Die Bögen sind mit einer Klarsichthülle geschützt, damit man sie aus den Ordnern nehmen kann und zum Beispiel mit Klebeband an der Wand befestigen oder auf den Boden legen kann, um sie mit anderen Bögen zu vergleichen oder um einen Gesamteindruck vom Film zu bekommen. Der Film soll so lesbar gemacht werden für Leute, die diese Filme nicht kennen und sich einen Einblick verschaffen möchten.

2.8 Verändertes Drehverhältnis

Das „Drehverhältnis“ ist das Verhältnis zwischen der Länge des Films und dem Umfang des gedrehten Materials. Viele der Filmemacher/innen, mit denen ich gesprochen habe, hatten bereits zur Zeit des 16mm und 35mm Zelluloid Materials Filme gedreht. Für mich ergab sich dadurch die Frage, wie sie den Übergang zu digitalen Filmkameras miterlebt und ihre Arbeitsweise verändert haben. Des Weiteren interessierte mich, wie sich die Herangehensweise der jüngeren Filmemacher, die direkt mit Video oder der digitalen Technik begonnen haben, von der der älteren Generation unterscheidet. Das Filmmaterial war früher sehr teuer und die Filmrollen waren schwer. Die Filmemacher mussten in etwa abschätzen, wieviel Material sie für einen Dreh bräuchten. Die Begrenzung des Filmmaterials und die hohen Kosten für Entwicklung und Kopie waren wichtige Faktoren für die Entscheidung, ob in einer Situation auf den Auslöser gedrückt wurde oder nicht. Das legt die Vermutung nahe, dass bei der Kameraarbeit sparsamer und wählerischer vorgegangen wurde.

Heute sind der Menge an Datenmaterial weniger Grenzen gesetzt. Dadurch dass die Speicherkarten digitaler Kameras mehrere Stunden Filmmaterial aufzeichnen können,

wird im digitalen Medium bei Dokumentarfilmdreharbeiten zum Teil ohne Gefühl für Begrenzung oder Beschränkung gedreht. Das habe ich bei Dreharbeiten an längeren Dokumentarfilmen immer wieder erlebt. Allerdings sind die Anforderungen an Größe und Anzahl der Speicherkarten sowie an das Vorhandensein von Festplattenkapazität für die Speicherung und Weiterverarbeitung des Materials nicht zu unterschätzen. Dabei spielt auch die Geschwindigkeit des Datendurchsatzes eine Rolle und stellt hohe Anforderungen an die Hardware. Eine für Kinodokumentarfilme häufig verwendete Kamera ist die Sony PMW F55, die bei der Verwendung von Speicherkarten mit 128GB Speicherplatz im kleinsten Aufzeichnungsformat MPEG2 HD mit einer Auflösung von 1920x1080 Pixeln bei 25 Bildern pro Sekunde 240 Minuten Bildmaterial und im größten Aufzeichnungsformat XAVC 4K mit einer Auflösung von 4096x2160 Pixeln bei 25 Bildern pro Sekunde ca. 50 Minuten Bildmaterial speichern kann.

Bei Filmemacher/innen, die mit 16mm oder 35mm Filmmaterial gedreht haben und später auf digitale Kameras umgestiegen sind, habe ich keine großen Veränderungen beim Drehverhältnis feststellen können, hingegen fand ich bei denen, die ausschließlich mit digitalen Kameras Filme realisiert haben, ein deutlich größeres Drehverhältnis vor. Bei 35mm Kameras läuft eine Filmrolle zum Beispiel nur 3,5 Minuten und bei einer 16mm Kamera 11 Minuten. Dann muss eine neue Rolle eingelegt werden. Dies hatte Folgen für den gesamten Filmprozess, denn bei Gesprächen oder längeren Beobachtungen musste auf den richtigen Moment gewartet werden, und selbst die Protagonisten konnten durch das lauter werdende Geräusch der Kamera, wenn das Filmmaterial in der Kassette der Kamera fast aufgebraucht und die Abwickelpule sich schneller drehte, instinktiv spüren, dass jetzt der Punkt gekommen war, eine Antwort zu geben.

Genaue Angaben über das Drehverhältnis habe ich nur am Rande der Gespräche erfahren können. Jürgen Böttcher drehte für den Film „Rangierer“ ca. 70 Minuten an Rohmaterial, was bei einer Filmlänge von 21 Minuten einem Verhältnis von 1:3,3 entspricht. Klaus Wildenhahn sprach von ca. 20 Stunden Rohmaterial, bei einer Filmlänge von ca. 80 Minuten für den Film „In der Fremde“. Für den Film „Chrigu“ ging Jan Gassmann von 170 Stunden Material aus. Das entspricht bei einer Filmlänge von 87 Minuten einem Verhältnis von 1:117,24. Der Film „Rangierer“ war jedoch auch in Jürgen Böttchers Werk in Bezug auf das Drehverhältnis eine Ausnahme. Für die Nachtaufnahmen war extra teures, besonders lichtempfindliches Filmmaterial aus Westdeutschland bestellt

worden. Ein Umstand, der das Filmteam dazu zwang, sparsam mit dem Filmmaterial umzugehen.

2.9 Statistische Auswertung der 80 Contact-sheets

In der folgenden Tabelle werden alle Filme aufgeführt, deren Contact-sheets ich nach der beschriebenen Methode erstellt habe. Aus den ermittelten Einstellungen und der Länge des Films kann die durchschnittliche Einstellungslänge der einzelnen Bilder mit folgender Formel berechnet werden:

$$\frac{\text{Filmlänge in Minuten} \times 60 \text{ Sekunden}}{\text{Anzahl der Einstellungen}} = \text{durchschnittliche Einstellungslänge}$$

Für den Film „Heimkinder 1“ hat sich hieraus eine durchschnittliche Einstellungslänge von 40,7 Sekunden ergeben. Dieses ist ein sehr hoher Wert, der in der Kino- und Fernsehlandschaft nahezu verschwunden ist. Bei Betrachtung der Tabelle aller Filme, die ich für diese Arbeit analysiert habe, wird somit sichtbar wie sich die Einstellungslänge in Filmen aus der Zeit, als noch auf 35mm oder 16mm Material gedreht wurde, bis heute verändert hat.

In neueren Dokumentarfilmen ist die einzelne Einstellung meistens relativ kurz, hingegen waren in den 1960er bis 1980er Jahren auch Einstellungslängen von ein oder zwei Minuten keine Seltenheit. Am Beispiel von Hans-Dieter Grabes Film „Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland“, Klaus Wildenhahns Filmen „Heiligabend auf St. Pauli“, „Smith, James O. Organist“ und Gisela Tuchtenhagens Filmreihe „Heimkinder“ zeige ich, dass Filme in den 1960er - 1980er Jahren auch in der Fernsehlandschaft Einstellungslängen mit einem Durchschnitt von über 40 Sekunden haben konnten. Dieses beobachte ich heute nicht mehr.

Die längste durchschnittliche Einstellungslänge weist der Film der Filmemacherin Katja Baumgarten „Großvater - wo komm ich her, wo geh' ich hin?“ (1992), gefolgt von „Moskatchka“ (2005) von Annett Schütze über verschiedene Plätze der Moskauer Vorstadt Moskatchka, und von dem Film „Polnische Passion“ (1997) von Stanislaw Mucha, der sich auf die Spuren eines polnischen Sektenführer begibt, und bei dem Susanne Schüle die Kamera gemacht hat. Alle drei Filme entstanden während der Studienzzeit an der Uni,

wodurch vielleicht auch die ungewöhnlich langen Einstellungen möglich waren. Die Filme wurden ohne Filmförderung erstellt, und es gab auch keine betreuenden Redakteure von Fernsehanstalten, die ein Mitspracherecht bei der Abnahme der Filme hatten.

Die kürzeste durchschnittliche Einstellungslänge weist der Film „Chrigu“ (2007) von Jan Gassmann auf. Die Kamera diente zum Teil der Dokumentation der Ereignisse. Er baute sie auf ein Stativ auf und filmte dann die Geschehnisse im Krankenzimmer, etwa wenn er seinen Freund zu Bett brachte. Am Ende hatte er fast 170 Stunden Material, woraus er die einzelnen Sequenzen heraussuchen musste. Der Film „Wäscherinnen“ von Jürgen Böttcher (1972) steht mit einer durchschnittlichen Einstellungslänge von 10 Sekunden ebenfalls am Ende der Liste. Er hat im Vergleich zu seinen anderen Filmen einen ungewöhnlich kurzen Rhythmus. Die drei Filme von Tamara Trampe haben eine verblüffend ähnliche durchschnittliche Einstellungslänge, ebenso die zwei Filme von Irina Linke. Auch die beiden Filme von Erwin Wagenhofer sind mit einer durchschnittlichen Einstellungslänge von 15 Sekunden genau identisch. In der Trilogie von Michael Glawogger konnte ich eine ähnliche durchschnittliche Einstellungslänge in den Filmen „Megacities“ (1989) und „Working Man’s Death“ (2005) von 10 Sekunden beobachten. Während die ersten beiden Filme der Trilogie die gleiche durchschnittliche Einstellungslänge hatte, konnte ich beim dritten Film „Whores’ Glory“ (2011) eine durchschnittliche Einstellungslänge von 19 Sekunden beobachten. Möglicherweise liegt es daran, dass Michael Glawogger diesen Teil der Trilogie mit einer anderen Cutterin geschnitten hat. Die längste durchschnittliche Einstellungslänge der analysierten Filme ist 128 Sekunden, die mittlere 27 Sekunden und die kürzeste 7 Sekunden.

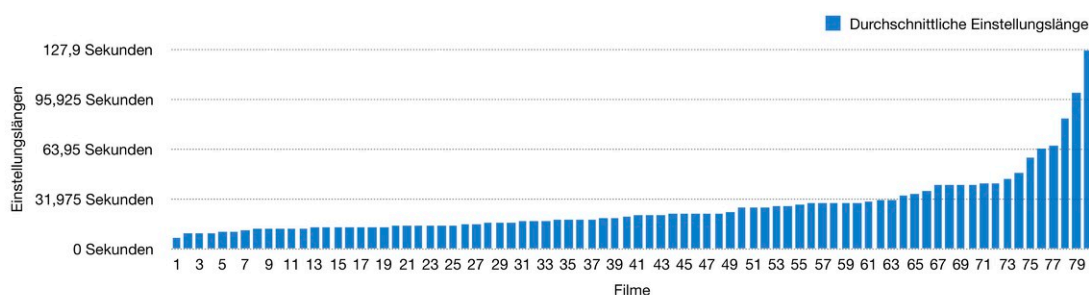
3. Ursprünge des Uncontrolled Cinema

3.1 Entstehung der dokumentarfilmischen Methode bei Richard Leacock

„For me it's trying to create the feeling of being there. [...] It's what it's like to be some place with somebody“ (Leacock_Richard 2000). Der Pionier Richard Leacock nannte diese Methode *uncontrolled cinema*, Albert Maysles *direct film*, Robert Drew *living camera*, Frances Hubbard Flaherty *non-preconception*. Klaus Wildenhahn verwandte den Ausdruck *direct cinema*. All diese unterschiedlichen Begriffe umschreiben die damals revolutionäre Methode. Ich gehe der Frage nach, wie Klaus Wildenhahn diese „wunderbare Methode“ (Wildenhahn_Klaus Gespräch am 18.02.2012) für sich entdeckt hat, und wie er sie an andere Filmschaffende weitergegeben hat. Wenn Gisela Tuchtenhagen diese Methode beschreibt, spricht sie von „lebendigem und gleichberechtigtem Dokumentarfilm“ (Tuchtenhagen_Gisela Gespräch am 18.11.2012)

Ulrich Gregor beschreibt Richard Leacock in seinem Buch „Wie sie filmen“ wie folgt: „Auch wenn man Leacock nur kurze Zeit kennt, so kommt er einem doch schon wie ein alter Freund vor. Das macht seine Offenheit, Herzlichkeit und Unkonventionalität. Vielleicht auch, dass es zu seiner Arbeitsmethode gehört, die Wirklichkeit niemals zu zerstören, sich nicht in Szene zu setzen, auf den Gesprächspartner oder das gefilmte Gegenüber einzugehen“ (Gregor_Ulrich 1966, S. 263). Er bezeichnet diese Arbeitsweise mit dem Begriff des Uncontrolled Cinema. Das Gespräch, das Ulrich Gregor mit Richard Leacock geführt hat, hat er im Frühjahr 1964 in Berlin begonnen „...und im Herbst des gleichen Jahres auf der Mannheimer Internationalen Filmwoche abgeschlossen – in einem ziemlich engen Hotelzimmer und zu morgendlicher Stunde, nachdem Leacock zusammen mit Maysles und Pennebaker vor den Kameras einer deutschen Fernsehanstalt gestanden hat“ (Gregor_Ulrich 1966). Das war das gefilmte Gespräch von Klaus Wildenhahn in der Zeit vom 12. bis 17.10.1964 (Mannheim 1964) für den Norddeutschen Rundfunk. Die Gespräche, die die Methode des Uncontrolled Cinema beschreiben und mir als Grundlage für diese Arbeit dienen sind also am gleichen Tag und am gleichen Ort entstanden. Für Klaus Wildenhahn diente Richard Leacock stets als Vorbild, und er übernahm diese dokumentarische Methode für seine Filme.

Auswertung der Contact Sheets durch die Variablen Filmlänge und Anzahl der Einstellungen



MAX. EINSTELLUNGSLÄNGE/LAUFZEIT

128 Sekunden

MITTL. EINSTELLUNGSLÄNGE/LAUFZEIT

27 Sekunden

KÜRZESTE EINSTELLUNGSLÄNGE/LAUFZEIT

7 Sekunden

NR	FILM VON	TITEL	ERSCHEINUNGS JAHR	FILMLÄNGE	ANZAHL DER EINSTELLUNGEN	DURCHSCHNITTLICHE EINSTELLUNGSLÄNGE
1	Jan Gassmann	Chrigu	2007	87 Minuten	778	7 Sekunden
2	Jürgen Böttcher	Wäscherinnen	1972	22 Minuten	135	10 Sekunden
3	Michael Glawogger	Working Man's Death	2005	122 Minuten	722	10 Sekunden
4	Michael Glawogger	Megacities	1998	90 Minuten	526	10 Sekunden
5	Rasmus Gerlach	Apple Stories	2012	84 Minuten	455	11 Sekunden
6	Ebbo Demant	Freiheit für Nelson Mandela	1986	44 Minuten	235	11 Sekunden
7	Jens Becker	Berliner Rand	2009	112 Minuten	595	11 Sekunden
8	Peter Mettler	The End of Time	2012	109 Minuten	516	13 Sekunden
9	Klaus_Helle, Florence Kraak, Bernd Segin	Gegen Spekulanten	1976-78	86 Minuten	399	13 Sekunden
10	Erwin Wagenhofer	We feed the World	2005	96 Minuten	441	13 Sekunden
11	Thomas Riedelsheimer	Rivers and Tides	2000	90 Minuten	412	13 Sekunden
12	Erwin Wagenhofer	Let's make Money	2008	108 Minuten	491	13 Sekunden
13	Luc Schaedler	Watermarks	2013	80 Minuten	361	13 Sekunden
14	Elfi Mikesch	Mondo Lux	2011	97 Minuten	433	13 Sekunden
15	Erich Langjahr	Mein erster Berg	2012	97 Minuten	432	13 Sekunden
16	Klaus Wildenhahn	Ein Film für Bossak und Leacock	1984	113 Minuten	494	14 Sekunden
17	Erich Langjahr	Hirtenreise ins dritte Jahrtausend	2002	119 Minuten	520	14 Sekunden
18	Tamara Trampe	Wiegenlieder	2009	98 Minuten	428	14 Sekunden
19	Gisela Tuchtenhagen	Hanse Theater Varieté	2003	74 Minuten	314	14 Sekunden
20	Christian Bau	Rendezvous der Freunde	1992	57 Minuten	240	14 Sekunden
21	Klaus Helle, Marianne Tampl	Rückkehr in die Türkei	1990	44 Minuten	184	14 Sekunden
22	Tamara Trampe	White Ravens Nightmare in Chechnya	2005	93 Minuten	384	15 Sekunden
23	Irina Linke	Was fotografiert werden muss!	2010-11	13 Minuten	53	15 Sekunden
24	Irina Linke	Autopilot	1994	25 Minuten	101	15 Sekunden
25	Rasmus Gerlach	Aldi - Mutter aller Discounter	2009	83 Minuten	335	15 Sekunden
26	Nicolas Humbert, Werner Penzel	Step Across the Border	1990	84 Minuten	331	15 Sekunden
27	Tamara Trampe	Meine Mutter ein Krieg und ich	2014	78 Minuten	305	15 Sekunden
28	Ebbo Demant	Menschen und Strassen Lagerstrasse Auschwitz	1979	59 Minuten	219	16 Sekunden

NR	FILM VON	TITEL	ERSCHEINUNGS JAHR	FILMLÄNGE	ANZAHL DER EINSTELLUNGEN	DURCHSCHNITTLICHE EINSTELLUNGLÄNGE
29	Stanislaw Mucha (Kamera: Susanne Schüle)	Absolut Warhola	2000-01	77 Minuten	280	17 Sekunden
30	Gisela Tuchtenhagen	5 Bemerkungen zum Dokumentarfilm	1974	61 Minuten	219	17 Sekunden
31	Elfi Mikesch	Was soll'n wir denn machen ohne den Tod	1980	100 Minuten	348	17 Sekunden
32	Jürgen Böttcher	Die Mauer	1990	95 Minuten	328	17 Sekunden
33	Harun Farocki	Zum Vergleich	2009	61 Minuten	206	18 Sekunden
34	Nicolas Humbert, Werner Penzel	Middle of the Moment	1995	76 Minuten	249	18 Sekunden
35	Michael Glawogger	Whores' Glory	2011	114 Minuten	367	19 Sekunden
36	Klaus Wildenhahn (Kamera: Rudolf Körösi)	In der Fremde	1967	78 Minuten	251	19 Sekunden
37	Thomas Schadt	Butte Montana	1992	83 Minuten	262	19 Sekunden
38	Andy Michaelis, Erik Wittbusch	Opel Shut-Down Follow-Up	2014	42 Minuten	132	19 Sekunden
39	Hans-Dieter Grabe	Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang	1970	44 Minuten	132	20 Sekunden
40	Volker Koepp	Leben in Wittstock	1984	81 Minuten	233	21 Sekunden
41	Klaus Wildenhahn, Gisela Tuchtenhagen	Emden geht nach USA Teil 1	1975-76	59 Minuten	167	21 Sekunden
42	Andrei Schwartz (Kamera: Susanne Schüle)	Himmelverbot	2014	87 Minuten	242	22 Sekunden
43	Andrej Schwartz	Geschichten aus dem Lepratal	2001	90 Minuten	248	22 Sekunden
44	Bernd Liebner	Verspottet	1980	73 Minuten	196	22 Sekunden
45	Hans-Dieter Grabe	Diese Bilder verfolgen mich - Dr. med. Alfred Jahn	2002	99 Minuten	265	22 Sekunden
46	Klaus Wildenhahn, Gisela Tuchtenhagen	Emden geht nach USA Teil 2	1975-76	62 Minuten	164	23 Sekunden
47	Annett Schütze	Wenn ich weine schlägt meinHerz	2008	99 Minuten	261	23 Sekunden
48	Thomas Heise (Kamera: Peter Badel, u.a.)	Vaterland	2002	102 Minuten	267	23 Sekunden
49	Klaus Wildenhahn, Gisela Tuchtenhagen	Emden geht nach USA Teil 4	1975-76	58 Minuten	148	24 Sekunden
50	Nicolas Humbert	Wolfsgrub	1986	64 Minuten	148	26 Sekunden
51	Thomas Imbach	Day Is Done	2011	107 Minuten	247	26 Sekunden
52	Susanne Schüle	täglich Brot	2005	10 Minuten	23	26 Sekunden
53	Thomas Heise	Sonnensystem	2010	99 Minuten	216	28 Sekunden
54	Klaus Wildenhahn, Gisela Tuchtenhagen	Emden geht nach USA Teil 3	1975-76	69 Minuten	149	28 Sekunden
55	Klaus Wildenhahn (Kamera: Rudolf Körösi)	John Cage	1966	56 Minuten	117	29 Sekunden
56	Hans-Dieter Grabe	Mendel lebt	1999	98 Minuten	204	29 Sekunden
57	Ebbo Demant	Auf der Suche nach der verlorenen Zeit	1987	130 Minuten	269	29 Sekunden
58	Helke Misselwitz	Winter Adé	1988	112 Minuten	229	29 Sekunden
59	Gisela Tuchtenhagen	Donnerstag Nachmittag	2005	71 Minuten	145	29 Sekunden
60	Gisela Tuchtenhagen	Heimkinder 5	1986	41 Minuten	83	30 Sekunden
61	Jürgen Böttcher	Martha	1978	53 Minuten	105	30 Sekunden
62	Katja Baumgarten (Kamera: Gisela Tuchtenhagen)	Mein kleines Kind	2001	88 Minuten	171	31 Sekunden
63	Jürgen Böttcher	Rangierer	1984	21 Minuten	40	32 Sekunden
64	Nicolas Humbert	Wild Plants	2016	109 Minuten	194	34 Sekunden
65	Hans-Dieter Grabe	Gebrochene Glut	2001	99 Minuten	167	36 Sekunden
66	Klaus Wildenhahn (Kamera: Rudolf Körösi)	498, 3rd Ave.	1967	80 Minuten	131	37 Sekunden
67	Gisela Tuchtenhagen	Heimkinder 2	1985	59 Minuten	87	41 Sekunden

NR	FILM VON	TITEL	ERSCHEINUNGS JAHR	FILMLÄNGE	ANZAHL DER EINSTELLUNGEN	DURCHSCHNITTLICHE EINSTELLUNGSLÄNGE
68	Gisela Tuchtenhagen	Heimkinder 1	1985	57 Minuten	84	41 Sekunden
69	Thomas Heise (Kamera: Peter Badel, u.a.)	Material	2009	163 Minuten	240	41 Sekunden
70	Harun Farocki	Georg K. Glaser	1988	43 Minuten	63	41 Sekunden
71	Gisela Tuchtenhagen	Heimkinder 4	1986	41 Minuten	59	42 Sekunden
72	Klaus Wildenhahn (Kamera: Rudolf Körösi)	Smith, James O. Organist USA	1966	55 Minuten	79	42 Sekunden
73	Volker Koepp	Herr Zwilling und Frau Zuckermann	1999	126 Minuten	170	44 Sekunden
74	Klaus Wildenhahn (Rudolf Körösi Kamera)	Smith, James O. Organist	1965/66	55 Minuten	68	49 Sekunden
75	Gisela Tuchtenhagen	Heimkinder 3	1986	44 Minuten	45	59 Sekunden
76	Klaus Wildenhahn	Heiligabend auf St. Pauli	1968	68 Minuten	63	65 Sekunden
77	Hans-Dieter Grabe	Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland	1972	43 Minuten	39	66 Sekunden
78	Stanislaw Mucha (Kamera: Susanne Schüle)	Polnische Passion	1997	120 Minuten	86	84 Sekunden
79	Annett Schütze	Moskatchka	2005	90 Minuten	54	100 Sekunden
80	Katja Baumgarten	Grossvater	1992	49 Minuten	23	128 Sekunden

Abb. 44: Statistische Auswertung der 80 Contact-sheets

Richard Leacock, der in den USA maßgeblich an der Entwicklung dieser Methode beteiligt war, wusste bereits in früher Kindheit, dass er Filme machen wollte. Gregor gibt wieder, was Leacock erzählte: „Mit elf Jahren sah ich in der englischen Schule, die ich damals besuchte, den Dokumentarfilm „Turksib“ und ich habe diesen Film noch heute fast Bild für Bild in Erinnerung... Turksib hat mich außerordentlich beeindruckt, aber wenn ich an die Filmgeschichte dieser Zeit denke, dann war Turksib doch wohl eher der letzte Atemzug des stummen Dokumentarfilms bei den Russen; und in dieser Hinsicht war er ein recht unbedeutender Film. Glänzend gemacht, gerade weil es sich um den letzten Film seiner Gattung handelte. Dann kam der Tonfilm und alles änderte sich“ (Gregor_Ulrich 1966).

1934, als Richard Leacock 13 Jahre alt war, kaufte sein Vater ihm eine Filmkamera, mit der er erste Aufnahmen auf der Bananenplantage seiner Eltern machte. Der Film heißt „Canary Island Bananas“ (1935) und zeigt alles, was man wissen muss, um Bananen zu züchten. Zwei Schulfreunde, Polly Church und Noel Florence, halfen ihm bei den Dreharbeiten, er selbst montierte anschließend das Filmmaterial.

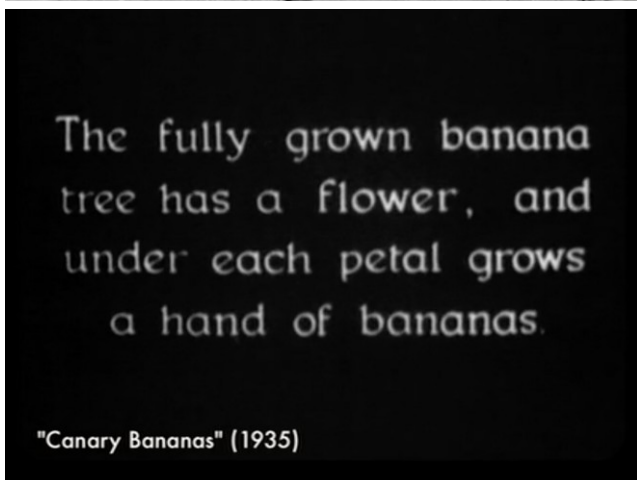


Abb. 45: Film „Canary Island Bananas“ (1935)

Der Film hat eine Länge von 14 Minuten, ist mit einer 16-mm-Kamera in schwarz/weiß gedreht und ohne Ton aufgenommen. Richard Leacock wollte Menschen aufnehmen, die etwas taten, und nicht Menschen, die etwas mitteilten, was im „klassischen Dokumentarfilm“ (Herlinghaus_Hermann 1982, S. 343) üblich war, über den er sagt: „Ich habe es niemals verstehen können, warum man auf Tausenden von Filmmetern nur menschliche Gesichter zeigt.“ Er sagt, der Zauber, die Bewegung und das Gefühl für die Dinge seien verschwunden, sobald eine große Kamera mit einem Plattenspieler bzw. Grammophon eingesetzt werden müsse (Herlinghaus_Hermann 1982). Durch das Licht, das Verlegen der Kabel und die fest auf einem Stativ stehende Kamera seien die Protagonisten verängstigt. So sei es fast unmöglich, spontane Aufnahmen zu machen. „Just the process of filming upset the people that you were filming, and disturbed them very very much“ (Wildenhahn_Klaus 1964). Richard Leacock ging damals in Darlington Hall in England zusammen mit Monica Flaherty, der Tochter des berühmten Dokumentarfilmregisseurs Robert J. Flaherty zur Schule. „Jemand zeigte meinen Film Flaherty, der damals ‚Man of Aran‘ drehte, und er gefiel ihm. Ihm gefiel nicht gerade der Film, sondern die Idee, daß jemand in kurzen Hosen einen Film zustande brachte. So wurde ich vor diesen großen Mann geladen. Zuerst bot er mir eine Zigarette und einen Whisky an; aber das schien nicht gerade das Richtige zu sein. Sodann lud er mich zu einer Autofahrt ein: er war sehr verlegen und wußte nichts zu sagen, schließlich sagte er: Schon gut, eines Tages werden wir zusammen einen Film machen“ (Gregor_Ulrich 1966, S. 264). Robert J. Flaherty wurde ein wichtige Bezugsperson für Richard Leacock, genau so, wie sein Geographielehrer Bill Hunter, der großes Interesse am Film hatte. Sie gründeten eine Filmarbeitsgruppe und drehten Filme über Geographie und die englische Schule in Darlington Hall. Danach studierte Leacock Physik in Harvard, „nicht weil ich Physiker werden wollte; sondern ich wollte Filme machen. Ich hatte damals bereits Filmleute getroffen, Tonspezialisten zum Beispiel, die sagten: Das können sie nicht machen und jenes nicht, und wenn man sie fragte: Warum nicht?, reden sie ihre Geheimsprache. Das gefiel mir nicht. Ich wollte auch ihre Sprache sprechen. Deshalb brachte ich mein Physikstudium in Harvard hinter mich“ (Gregor_Ulrich 1966, S. 265).

1948 löste Robert J. Flaherty sein Versprechen ein und drehte mit Richard Leacock als Kameramann den Film „Louisiana Story“. Flaherty hatte für den Film ein Drehbuch geschrieben und sich die Einstellungen vorher genau überlegt. Leacock berichtet: „Aber wenn es tatsächlich ans Filmen ging, war er sehr, sehr unsicher. Er sagte: Versuchen wir mal dies, versuchen wir mal das“ und man fing an“ (Gregor_Ulrich 1966, S. 266). Bei

manchen Einstellungen hatten beide eine Kamera. Das Filmmaterial wurde entwickelt, und anschließend sahen sich beide alles genau an. „Ich habe in meinem Leben keinen Menschen kennengelernt, der sich seine Filme so ansah, wie er. Er schaute, schaute, schaute und sagte: Das ist scheußlich, es taugt nichts. Dann sagte er: Das kleine bißchen da ist interessant. Also nahmen wir das bißchen und machten uns daran, mehr zu filmen. Wir bauten auf dem auf, was brauchbar war, und das konnte bei ihm sehr weit führen.“ Diese Arbeitsweise, das geflimte, noch ungeschnittene Filmmaterial mit dem Team und manchmal auch mit den Protagonisten anzuschauen, habe ich auch für mich übernommen, obwohl das heute, im digitalen Zeitalter, nicht mehr üblich ist. Viele Kameraleute mögen diese Arbeitsweise nicht, weil dabei alle Fehler, die sie beim Drehen gemacht haben, sichtbar werden. Sonst sind sie erst am Schnittplatz und nur für ein oder zwei Personen, die dann das Material bearbeiten, sichtbar, und nicht für das gesamte Team. Andererseits gewinnen die Kameraleute durch gemeinsame Sichtung des aufgenommenen Materials eine Sicherheit, wissen ob die Kamera richtig eingestellt ist, die Bilder richtig belichtet sind und können Fehler schneller ausgleichen. Im Vergleich zu dem nicht sehr lichtempfindlichen Material, das Flaherty und Leacock benutzten, verzeihen die heutigen hochauflösenden Aufnahmeformate der digitalen Filmkameras viel mehr Fehler in der Belichtung. Sie können später korrigiert werden. Ein weiterer Aspekt, den ich übernommen habe, ist der, die kleinen interessanten Momente herauszusuchen und noch mehr davon zu finden.

Leacock: „Es gab noch eine andere Seite in Flahertys Wesen, die äußerst ärgerlich für seine Mitarbeiter war, die ich aber allmählich als eine seiner wichtigsten Eigenschaften erkannte. Sie müssen wissen, dass wir die Vorgänge vor der Kamera ziemlich genau unter Kontrolle hielten. Wir hatten zum Beispiel die Absicht, eine bestimmte Szene zu fotografieren. Wir holten uns die Leute, die wir dazu brauchten, die Ausrüstung und alles übrige. Und dann, gerade als wir zum Drehort kamen, sah Flaherty eine prächtige Wolke. Also hielten wir an und machten uns daran, die Wolke zu fotografieren. Ein andermal fanden wir ein Spinnwebgewebe, das nichts mit unserem Programm zu tun hatte und er sagte: Halt, das hier wollen wir filmen! Die Leute, die gekommen waren, um die vorgesehene Szene zu filmen, ärgerten sich natürlich und jeder war wütend über den Alten. Sie werden so etwas vielleicht für lächerlich halten. Aber am Ende lernt man, dass dieses Verhalten die größte Disziplin verrät. Man wird nie wieder eine Wolke wie diese zu sehen bekommen. Man kann nicht an denselben Punkt zurückkehren. Wenn man etwas sucht, ist es sinnlos, zurückzugehen. Wenn du etwas siehst und es ist das Richtige, um Gottes

willen nimm es auf, es ist das einzige Mal, dass Gelegenheit dazu ist“ (Gregor_Ulrich 1966, S. 267).

Die Dialogpassagen in „Louisiana Story“ waren für Flaherty und Leacock schauderhaft. Mit großen Wachsplatten-Aufnahmegeräten wurde der Ton in einer sehr schlechten Qualität aufgenommen. Die Protagonisten fühlten sich verkrampft, was in den Aufnahmen hörbar war.

Ende November 1957 begleitete Richard Leacock seinen Freund Leonard Bernstein auf eine Konzertreise mit dem Israeli Orchestra nach Israel. „Sie rieten mir: Nehmen sie leichte Geräte mit, damit sie beweglich sind. Ich nahm 16-mm-Tonfilmkameras, verdammt, klotzige Apparate. Ich hatte nie zuvor eine benutzt. Ich dachte, sie würden mich verrückt machen! So ging es ab. Überall schlepten wir die Kameras mit uns herum. Nun sollten ich meine Reportage machen; aber wir verpassten und verpassten immer wieder die interessanten Ereignisse. Bei den Orchesterproben passierten die wunderbarsten Sachen und doch wußte ich, dass auf dem optischen Ton des 16-mm-Films alles schauerlich klingen würde. Aber wir stellten uns auf den Kopf, taten alles, was man tun kann und brachten schließlich einen recht ordentlichen Halbstundenfilm über diesen Besuch, über diese irre Reise durch Israel, zustande. Aber ich schwor einen Eid: es müßte doch schließlich im Jahre 1957 möglich sein, Geräte zu entwickeln, mit denen man eine solche Reportage anständig aufnehmen könnte“ (Gregor_Ulrich 1966, S. 263).

Die damaligen Kameras waren schwer und unhandlich und mussten besonders bei Aufnahmen in Innenräumen „geblimbt“ werden durch geräuschgedämpfte Gehäuse, Decken oder Lederhüllen, in die sie eingepackt wurden. Zudem war das Filmmaterial noch sehr unempfindlich, so dass oft mit künstlichem Licht gearbeitet werden musste. Auch die Mikrofone waren noch nicht empfindlich genug, um weiter entfernt geführte Gespräche oder entfernte Geräusche aufzunehmen. Richard Leacock war „der Meinung, dass es interessante Momente während der Dreharbeiten nur dann gäbe, wenn eine Sache schief ging und wenn sich etwas ereignete. Da war plötzlich das Interesse geweckt, man wusste mit einem mal, dass die Dinge wirklich stattfanden.“ (Herlinghaus_Hermann 1982, S. 345). Um an der „Erschließung der Realität“ (Herlinghaus_Hermann 1982, S. 344) weiterzuarbeiten, mussten diese Probleme der Kamera- und Tontechnik gelöst werden. Richard Leacock, der zuvor als Physiker gearbeitet hatte, und sein Freund Don Alan Pennebaker, der als Elektroingenieur tätig war, wollten zusammen eine geräuschlose und

leichte Kamera bauen, die mit einem Tonaufnahmegerät synchronisiert werden konnte. Robert Drew verfügte über die nötigen finanziellen Mittel für das Projekt.

„1959 they adapted an Auricon Cine-Voice camera for shoulder holding by modifying the viewfinder, replacing the internal 100 foot magazine with a changeable 400 foot external magazine, and replacing the drive motor with a batterie powered motor whose speed was governed to very high accuracy by control from the tuning fork oscillator from a Bulova Accutron electric watch. The speed of the tape recorder synchronizing pulse was determined by an identical watch oscillator, and so film and sound synchronism could be maintained without any direct connection between the camera and recorder, in an exactly analogous manner to present-day arrangements using crystal oscillators on camera and recorder“ (Salt_Barry 2009, S. 331). Auch die Aufgaben der Kameraleute haben sich durch diese Methode verändert.

In einem Filmbeitrag von Wildenhahn für die NDR Filmredaktion unterhalten sich Leacock, Maysels und Pennebaker: „Basically, a traditional cameraman is an illuminating engineer. [...] But we are basically observers and critical observers. ‚Critical‘ not in the sense of saying that people are bad, but ‚critical‘ in the sense that whoever it is we are filming that we have our relationship with the people that we are filming that is fundamentally equal. We respect them. They respect us. We trust them. They trust us. - It’s like a game in which we never fully explain the rules.“ Klaus Wildenhahn kommentiert aus den Off: „Kommt eine Hauptperson in’s Zimmer, wir aber hatten keinen Film eingelegt, wird der Vorgang nicht wiederholt. Keine Fingerzeige, wie wir was haben wollen, keine Regie. Am Ende lebt der Gefilmte sein Leben eine Idee intensiver, aber lebt sein Leben mit dem Gefühl, etwas zu entdecken von sich, das er anders nicht finden kann“ (Wildenhahn_Klaus 1964).

1960 drehten Richard Leacock und Albert Maysles den Dokumentarfilm „Primary“ mit der neu entwickelten Kamera. In „Primary“ begleiten sie die Politiker John F. Kennedy und Hubert Humphrey auf Wahlveranstaltungen, fahren mit ihnen im Auto mit, zeigen die Wahl und anschließend die Reaktionen des Siegers und des Verlierers. „Gleich am Anfang gibt es eine fast artistisch fotografierte Situation: 1000 Leute warten in einem Saal auf Kennedy. Der kommt herein, die Kamera folgt ihm auf den Fersen. Kennedy drängt sich – händeschüttelnd – durch eine schmale Gasse, die ihm die jubelnde Menschenmenge offen lässt, geht neben der Bühne einige Stufen empor und läuft mit schnellen Schritten zum Mikrofon in der Mitte der Bühne. Die Kamera bleibt dabei immer hinter ihm und wirft

schließlich – sozusagen mit seinen Augen einen Blick auf die tobende Menge. Bild und Ton verschmelzen. Eine dokumentarische Kamera, beweglich, hautnah, neugierig...“ (Prinzler_Hans_Helmut 1981).

Leacock: „Wir brauchten fünf Tage, um den Film zu drehen. Und zum ersten Mal fanden wir heraus, dass wir Kennedy ohne weiteres in ein Zimmer folgen konnten. Wir konnten in Autos, in Privaträumen und in Büros filmen; es gab keinen Ort, den wir mit unserer Kamera nicht erreichen konnten; und wir bauten weder einen Scheinwerfer noch ein Stativ auf. Dann zogen die fünf Leute, die den Film gedreht hatten, in ein Hotelzimmer nach Minneapolis und schnitten den Film. Aber bei den Dreharbeiten hatten wir immer noch ein Kabel, das uns verband; es war noch nicht die Uhr. Erst nach Primary brachten wir - Mitch Bogdanovitch, Penny, ich und die übrigen - diese Uhrgeschichte zum Funktionieren. [...] Primary war nach meiner Meinung der Durchbruch. Die Aufnahmen machten Pennebaker, Maysles und ich; ich glaube, Maysles und ich machten das meiste. Der Synchronon stammt zum größten Teil von mir. Maysles dreht noch immer mit Arriflex, er mochte die neue Kamera nicht. Und er sah nicht ein, weshalb der Ton wichtig sein sollte. [...] Ebenso erging es Pennebaker“ (Gregor_Ulrich 1966, S. 271-273).

1964 reiste Klaus Wildenhahn für die Filmredaktion im Norddeutschen Rundfunk nach Mannheim, um dort „die Leute vom amerikanischen Cinéma Vérité“, wie er sie nennt, kennenzulernen und einen Beitrag über sie zu machen, nachdem ihre Filme „The Chair“ und „Primary“ bereits im Sender gezeigt worden waren. „Und dann lernte ich in Mannheim – das war sozusagen meine Filmbildung – die Amerikaner kennen und dachte, das ist die Methode überhaupt, und mit der wollte ich arbeiten“ (Wildenhahn_Klaus Gespräch am 18.02.2012). Klaus Wildenhahn arbeitete damals als festangestellter Realisator beim Norddeutschen Rundfunk. „Das war alles durchaus künstlich und mit kleinen Mitteln wurde etwas hergestellt, was beinahe wie ein Spielfilm aussah. Also, wenn die Journalisten eine gewisse Thematik hatten, dann wurde überlegt, wie man das am besten umsetzen kann“ (Wildenhahn_Klaus Gespräch am 18.02.2012).

Die Begegnung mit Richard Leacock, Don Alan Pennebaker und Albert Maysles wurde von Wildenhahn filmisch dokumentiert. Sie stehen vor einer Leinwand im Kino und sprechen mit ihm über ihre Methode. Der geschnittene Beitrag ist ca. 8 Minuten lang und wird mit mehreren 16mm Kameras auf Stativ gefilmt. Zwischendurch stellt Klaus

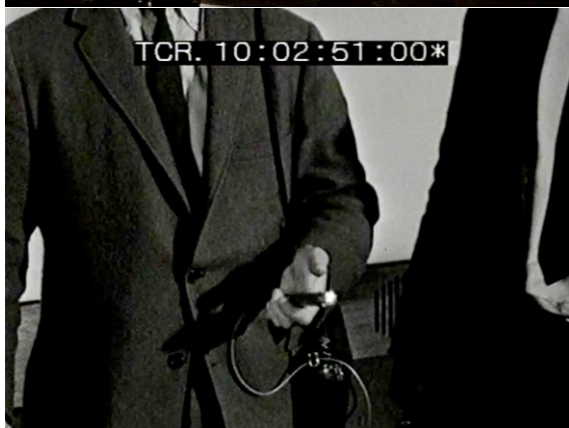


Abb. 46: Filmbeitrag von Wildenhahn für die NDR Filmredaktion unterhalten sich Leacock, Maysels und Pennebaker (1964)

Wildenhahn Fragen. Richard Leacock: „All of us that started making this new kind of film... The three of us...“ (Wildenhahn_Klaus 1964). Richard Leacock nimmt die Kamera und demonstriert, wie sie jetzt im Zweierteam zusammenarbeiten: “Very light Camera. It’s running now. You can carry it. You can jump. You can walk. You can go around each other like this“ (Wildenhahn_Klaus 1964). Don Alan Pennebaker: „No wire at all“ (Wildenhahn_Klaus 1964). Das Tonbandgerät trägt Don Alan Pennebaker über die Schulter und hält das kabelgebundene Mikrofon in der Hand.

Richard Leacock läuft mit der Kamera auf der Schulter um Albert Maysles herum, während Don Alan Pennebaker mit dem gerichteten Mikrofon stehen bleibt. Kein weiteres Kabel zur Kamera wird mehr benötigt, um den quartzesteuerten Originalton aufzunehmen, der später beim Schnitt mit dem Bild synchronisiert wird. Die Kamera ist leicht genug, um sie auf der Schulter zu tragen, die Optik ist lichtstark, um auf zusätzliche Lampen zu verzichten, sie ist leise und dadurch sind Aufnahmen mit Gesprächen auch in Räumen möglich. Das Filmmagazin ist groß genug für Filmrollen von bis zu 11 Minuten Aufnahmezeit. Das Team bestand aus Kameramann und Tonmann, wodurch eine ganz persönliche Art des Filmens möglich wurde. Richard Leacock: „Es ist nicht die Beziehung zwischen Kameramann und Objekt. Oft legen wir die Kamera weg und sind

nur Gesprächspartner“ (Wildenhahn_Klaus 1964). Don Alan Pennebaker spricht davon, dass die Gefilmten durch das Gefilmt-Werden etwas über sich selbst herausfänden, das sie sonst nicht wissen könnten (Wildenhahn_Klaus 1964). Vor den Dreharbeiten gibt es keine ausführliche Recherche. Filmemacher und Protagonisten lernen sich bei der Filmarbeit kennen. Klaus Wildenhahn fragt, ob die Kamera den Gefilmten in eine bestimmte Rolle drängt? Al Maysles beschreibt, er spüre, wenn die Kamera aufdringlich werde. Dann unterbreche er die Filmarbeit und warte ab, bis die Gefilmten wieder zu sich fänden“ (Wildenhahn_Klaus 1964). Am Ende des Gespräches prognostiziert Richard Leacock, dass in 15 Jahren die meisten Leute auf diese Art und Weise filmen werden (Wildenhahn_Klaus 1964).

3.2 Wie kommt der Ton zum Bild?

1960

Besonders in den 1960er Jahren gingen viele technische Innovationen von jungen Filmemachern aus. Sie bastelten an Kameras und Tonbandgeräten, mit denen sie neuartige Situationen filmen konnten. Die Kameras wurden kleiner, leichter und geeigneter für die Synchrontonaufnahme. Um die technischen Grundlagen des Filmemachens zu erlernen, und weil es noch kein Filmstudium gab, studierte Richard Leacock von 1939-42



Abb. 47: Nagra III Introductions Manual

Physik an der Harvard Universität. Später, Ende der 1950er Jahre, konstruierte Richard Leacock zusammen mit D.A. Pennebaker eine kleine, leichte, geräuschlose Kamera, die er auf der Schulter tragen konnte, mit Gleichstrommotor und quartzgesteuertem Impulsgeber aus einer Uhr. Sie wollten mit ihrer Technik beim Drehen möglichst unauffällig bleiben. Damals waren die Kameras noch sehr klobig, schwer und unhandlich. Eine entscheidende Frage bei Filmaufnahmen war damals, wie man Synchronität zwischen Bild und Ton erreichen könne. Mit dem Begriff *fly on the*

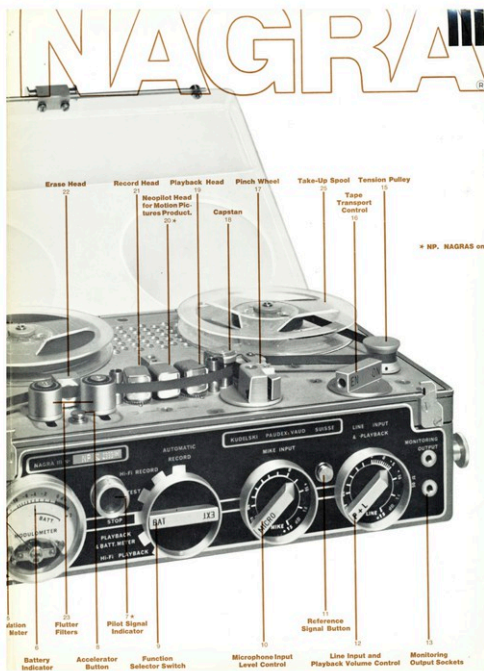


Abb. 48: Nagra III Introductions Manual

Wall beschreibt Richard Leacock seine Idee von einer idealen Zusammenarbeit des Filmteams - so unauffällig wie die Fliege an der Wand. 1958 brachte die Schweizer Firma „Nagra“ den Reportage-Tonbandrekorder Nagra III NP auf den Markt. Das Gerät verfügt über einen Neopilotkopf und hat ebenfalls einen Gleichstrommotor, der mit handelsüblichen Batterien betrieben werden kann. Hierdurch war es möglich geworden, einen synchronen Ton zum Bild aufzunehmen. Für diesen Vorgang wurde der Ton zusammen mit dem Pilot-Signal, das von der Kamera kommt, auf

zwei voneinander getrennte Spuren auf einem 1/4“ Magnetband aufgezeichnet (vgl. Kudelski_Stefan 1963). Später am Schneidetisch wurde das 16mm-Filmbild mit der Tonaufzeichnung synchron gelegt.

Jetzt war es möglich, mit einem Gerät, das ca. 6,3 Kilogramm an Gewicht hat, unabhängig Tonaufzeichnungen zu machen. Das Gerät ist etwa so groß wie eine Aktentasche und hat ein extrem robustes Gehäuse. Es besitzt Anschlüsse für gängige Kondensator-Mikrofone, einen Kontrolllautsprecher mit eingebautem „Modulometer“, das die Pegelspitzen anzeigt. Der Deckel ist mit einer Gummidichtung ausgestattet, um die technischen Bauteile und das Magnetband vor Witterungseinflüssen zu schützen, aber auch, um die Bandlaufgeräusche nach außen hin abzuschirmen. Laufgeräusche hatten damals auch



Abb. 49: Richard Leacock mit seiner umgebauten Kamera

die 16- und 35-mm-Kameras, die in geschlossenen Räumen oft die Tonaufnahmen störten.

Ab 1960 wurden Nagra-Geräte auch in die USA verkauft und Richard Leacock verwendete ein solches zusammen mit seiner umgebauten, leichten, kompakten Kamera. Leacock: „Wie aber den Synchronismus ohne Kabel herstellen? Ich

erinnere mich, dass Willard van Dyke eine von diesen elektrischen Uhren hatte, er sollte wohl einen Werbefilm für das Fernsehen darüber machen oder einen Film, der sie erklärte. Ich fragte ihn, was das für ein Ding sei, und er erzählte es mir. Und plötzlich kam mir die Idee, dass hier die Lösung meines Problems liegen könnte“ (Gregor_Ulrich 1966, S. 270).

Als quarzgesteuerten Generator benutzte er den Quarz einer Armbanduhr, den er in die Kamera und in das Tonbandgerät einbaute, um sie zu synchronisieren. Ulrich Gregor erzählt Leacock, dass viele Leute ihm damals abgeraten hätten von seiner Idee, aber er war ein Physiker und machte in dieser Zeit Lehrfilme über Physik und fragte auch andere Physiker, die ihn in dieser Idee unterstützten. Bob Drew, der damals Dozent in Harvard und Herausgeber der Illustrierten Life war, sah eine neue Form des filmischen Journalismus in den ersten Filmen von Richard Leacock und unterstützte die Entwicklung mit kleinen Geldbeträgen. „Die Apparate fielen immer wieder aus, aber die Idee war richtig, und bei jeder Aufnahme gelang es uns, etwas Interessantes festzuhalten“ (Gregor_Ulrich 1966, S. 270). „Ebenso erging es Pennebaker. Er arbeitete zunächst noch hauptsächlich mit stummen Aufnahmen. Zu diesem Zeitpunkt, bei „Primary“, konzentrierte sich Pennebaker auf technische Probleme, denn als Ingenieur war er der einzige, der für die Entwicklung unserer Apparate wirklich kompetent war“ (Gregor_Ulrich 1966, S. 273).

Der Stil ihrer Filme hat sich durch diese technischen Verbesserungen entschieden verändert. „[...] denn es bedeutete, dass wir uns mit den Kameras bewegen konnten. Sehen Sie [...]. Jemand kleidet sich an und geht die Treppe hinunter – wir können mit ihm gehen. Das hat uns schon oft entscheidende Vorteile verschafft, zum Beispiel als wir „Yankee no!“ drehten. 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 verließen“ (Gregor_Ulrich 1966, S. 272).

Richard Leacock drehte auch Filme für den Norddeutschen Rundfunk in Hamburg, unter anderen „Géza Anda, Pianist, Dirigent, Pädagoge“ 1965/66. Damit der Film hier in Europa im Fernsehen gezeigt werden konnte, musste Leacock die Netzfrequenz der Kamera von

60 Hz = 30 Bilder/Sekunde in den USA auf 50 Hz = 25 Bilder/Sekunde für Europa umschalten und auch im Tonbandgerät umstellen. Ist die Synchronität mit der Kamera hergestellt, wird mit Hilfe eines Indikators ein weißes Kreuz auf dem Bedienfeld der Nagra III NP sichtbar (vgl. Kudelski_Stefan 1963).



Abb. 50: Tuchtenhagen und Wildenhahn

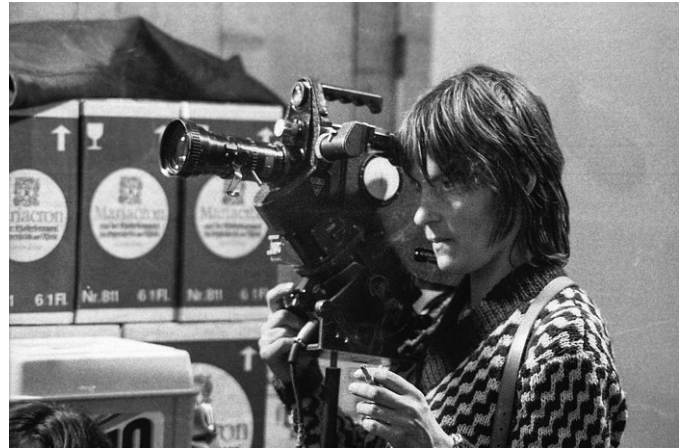


Abb. 51: Gisela Tuchtenhagen mit ihrer Éclair ACL 16mm Kamera

Mitte der 1960er Jahre gab es bereits erste kleinere Kameras zu kaufen, mit denen eine Synchronität zur Nagra problemlos möglich war. Auch Klaus Wildenhahn setzte die Nagra für seine dokumentarische Arbeit ein und nahm damit den Ton auf. Die Kameraleute, mit denen er zusammenarbeitete, besaßen unterschiedliche Kameramodelle. Rudolf Körösi drehte mit der Éclair NPR. Gisela Tuchtenhagen arbeitete zunächst mit ihrer kleineren Éclair ACL und drehte bis Anfang der 1990er Jahre ihre Dokumentarfilme mit einer eigenen Arri SR. Nebenbei arbeitete sie auch mit anderen Kameramodellen.

Heute

Die moderne Weiterentwicklung dieser Synchronität von Bild und Ton ist der Timecode-Generator, der entweder eingebaut ist – wie es bei vielen professionellen Audiorekordern der Fall ist – oder extern angeschlossen wird. Im Verhältnis zur Nagra, die Wildenhahn benutzte, sind die Rekorder heute nicht unbedingt kleiner, leichter und qualitativ besser in der Tonaufzeichnung geworden, sie sind jedoch unkomplizierter in der Bedienung. Den externen Timecode-Generator gibt es bereits in der Größe einer

Streichholzschachtel. Das Nano Lockit von Ambient zum Beispiel lässt sich über drei Knöpfe auf der Oberfläche praktisch bedienen. Das Prinzip funktioniert hier ähnlich wie die quartzgesteuerte Armbanduhr an Kamera und Tonbandgerät bei Richard Leacock Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre. Die Anwendung ist aber wesentlich komfortabler, ebenso die Kontrolle, ob alle Geräte noch synchron laufen. Die Übertragung des Synchronsignals ist hierbei drahtlos und kann mehrere Kameras sowie Audiorekorder miteinander synchron verbinden. Dafür wird für jedes Gerät nur ein einzelner Lockit mit entsprechendem Kabel benötigt, sei es für einen Fotoapparat mit Klinke Eingang oder für eine professionelle Kamera mit BNC Eingang. Dokumentarfilmer/innen benutzen derzeit auch kleine, kompakte Spiegelreflexkameras für ihre Filmaufnahmen. Selbst bei den Öffentlich Rechtlichen Sendern, wie zum Beispiel beim Westdeutschen Rundfunk, wo ich bei längeren Dokumentationen mitarbeiten konnte, wurde oft mit einer Spiegelreflexkamera gearbeitet, auf die der Ton direkt über ein Kabel oder über Funk übertragen wird. Dabei wird manchmal der Ton mehrerer Mikrofone auf die Tonspur aufgezeichnet, die die Kamera für den Ton vorsieht. Die Tonspur der Kamera ist jedoch im Prinzip nicht für professionelle Tonaufnahmen gedacht. In der Regel zeichnen diese Kameras für Kino und Fernsehen keinen ausreichend guten Ton auf. Aus diesem Grund wird der Ton heute – wie damals mit der Nagra – auf einem separaten Audiorekorder aufgezeichnet und erst im Schnittprogramm synchron zum Bild gelegt.

Doch wie kommt das Bild synchron zum Ton? Richard Leacocks Problem aus den 1960er Jahren ist immer noch aktuell. Damals wurde es mit dem Pilotton gelöst, heute wird synchroner Timecode aufgezeichnet. Doch das Zusammenlegen der beiden stellt im Schnittprogramm immer noch eine Herausforderung dar.

Vor zwei Jahren habe ich mich längere Zeit mit diesem Problem beschäftigt und mich gefragt, wie ich einen Timecode auf die Audiospur eines Fotoapparates, einem Handy oder eine kleine Kamera ohne eingebautem Timecode Generator aufzeichnen und diesen später im Schnitt synchron zum Ton anlegen kann. Bei größeren Kameras wird der Timecode intern oder extern über einen Generator erzeugt und in die aufgenommen Dateien als Metadaten geschrieben. Die Technik ist bei diesen Kameras vorhanden, nur bei der Anwendung gibt es eine Wissenslücke bei den Herstellern und keiner konnte mir Auskunft geben, wie sich die Dateien synchronisieren lassen.



Abb. 52: Fotoapparat mit Lockit Timecode Generator

Ich habe auf den Blitzschuh meines Fotoapparates einen Timecode Generator befestigt und diesen mit einem Timecode Out Kabel in die Audiospur gespeist, auf die normalerweise das Mikrofonsignal aufgenommen wird. Als Audiorekorder/ Mischer benutze ich den Sound Devices 633, an dem ich mindestens ein

Richtmikrofon und zusätzlich noch eine seitliche Achtercharakteristik angeschlossen habe, um hiermit später in der Tonmischung ein Stereobild zu erzeugen. Auch hier habe ich einen Timecode Generator angeschlossen, mit dem ich den Generator, der auf der Kamera montiert ist, synchronisiert habe. Es werden also zwei Tonspuren mit dem Videobild aus der Kamera im Schnitt synchronisiert. Und hier war die Wissenslücke, denn niemand konnte mir Auskunft geben, wie sich die Dateien synchronisieren ließen.⁵ Nachdem ich im Frühjahr 2017 diesen Weg herausgefunden hatte, kam eine E Mail von der Firma Ambient Recording GmbH aus München, die diese Timecode Generatoren baut mit der Bitte:

„Was wir gerne von Euch hätten sind nähere Einblicke in Eure Arbeit mit unseren Geräten. Erzählt uns, warum Ihr Euch für Lockits als Timecode und Sync-Lösung entschieden habt, was Ihr an ihnen schätzt und, falls benutzt, Eure Erfahrungen mit dem ACN.“

Einen Gewinn gab es natürlich auch.

⁵ Hier noch der genaue Weg: Ich importierte die Ton- und die Bilddatei ins Schnittprogramm Avid Mediacomposer. Es gab keinen Unterschied zu einer Datei, die in einer Kamera geschrieben wurde, in der ein Timecode Generator eingebaut war und die den Timecode nicht auf die Audiospur geschrieben hat. Nur wenn ich versucht hatte, Bild und Ton zu markieren und zu synchronisieren, dann wurde mir immer angezeigt, dass kein Timecode in der Bilddatei zu erkennen war. Ich habe also einen Weg gefunden, diese Datenstruktur sichtbar zu machen, damit die Tonfiles mit dem Bild synchronisiert werden können.

Im Avid Media Composer

1. Neues Projekt mit Bin öffnen
2. Links unten das Hamburger Symbol in der Bin öffnen und auf Choose Columns gehen
3. z.B. Auxiliary TC1 auswählen
4. Ton und Bildfiles in die Bin importieren
5. Aus der Audiospur den Start Timecode in Auxiliary TC1 kopieren
6. Videofile anwählen und auf Clip, Read Audio Timecode, Fill Undecodeable Frames (in das Feld Auxiliary TC1 der Videospur muss jetzt der vom Tiny Lockit gespeiste Timecode erscheinen).
7. Video und Audio Files in der Bin markieren, Clip, AutoSync, Sync Clips Using: Auxiliary TC1, ok
8. Nun sind alle Tonfiles synchron zum Bild.

Am 21.04.2017 kam dann diese Mail:

„Hallo Andy,

es freut mich Dir mitteilen zu können, dass uns Dein Beitrag in Umfang und Inhalt am besten gefallen hat. Damit hast Du Dir das Doppelpack redlich verdient, herzlichen Glückwunsch! Besonders freut uns, dass Du als DSLR Filmer der perfekte Kunde für den Nano Lockit bist und sind uns sicher, dass sie Dir sowohl an Kamera(s) aber auch am 633 gute Dienste erweisen werden. Nebenbei hast Du, wie angekündigt, die Wahl zwischen Standardfarbe dunkelblau/lila, schwarz oder leuchtend blau, wobei die letzten beiden Farben ausser der Reihe montiert werden müssten, gib uns also bitte rechtzeitig Bescheid. Bitte sei nicht böse, wenn das Versenden wegen der NAB daher eventuell erst Anfang Mai erfolgt.

Mit freundlichen Gruessen/Best Regards Klaus Grosser“

Ich habe den ersten Preis dafür gewonnen und mich sehr darüber gefreut.

Bei den Dreharbeiten von Dokumentarfilmen wird heute fast immer mit mehreren Mikrofonen gearbeitet: Zwei Mikrofone für ein Stereobild, das einen räumlichen Eindruck vermittelt, des weiteren Ansteckmikrofone für die Protagonisten, die meistens unter der Kleidung der Protagonisten versteckt werden. Weil eine digitale Kamera nicht mehr als zwei Tonspuren aufnehmen kann, und man sich alle Möglichkeiten der Tonmischung offen halten möchte, ist eine kabelgebundene Lösung zur Kamera schwierig. Gisela Tuchtenhagen arbeitet hingegen nur mit einem Mikrofon, wie früher in der Zusammenarbeit mit Klaus Wildenhahn, oder wie es Richard Leacock tat.

3.3 Die Lehrer von Klaus Wildenhahn

„Ein Film für Bossak und Leacock“

Idee, Ton, Montage: Klaus Wildenhahn

Bild: Wolfgang Jost

Schnitt, Montage: Petra Arciszewski

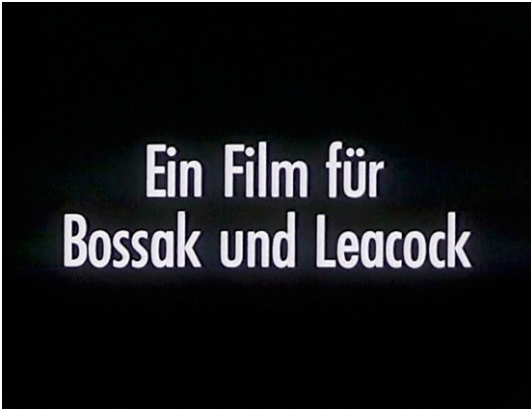
Schnitt-Assistenz: Kirsten Sievers

Unterstützung: Jutta Uhl

Produktionsleitung: Holger Bernitt

Redaktion: Rainer Hagen

NDR, 1984, 117 Minuten



Ein Film für
Bossak und Leacock

Klaus Wildenhahn drehte 1983/84 einen Dokumentarfilm, in dem er zwei Wegbegleiter porträtierte, die ihn als Dokumentarfilmemacher beeinflusst hatten. Dieser Film ist fast zwei Stunden lang und Wildenhahn benannte ihn nach den Protagonisten des Films „Ein Film für Bossak und Leacock“. Der Film beginnt mit einer Einstellung am Bahnhof in Oberhausen, wo Klaus Wildenhahn Jerzy Bossak empfängt.

Ab Minute 1_ Wiedersehen mit Kamera und Ton



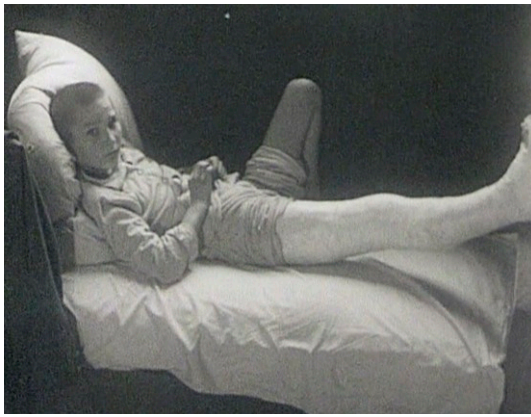
Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Ein Pole reist nach Deutschland. Vor gut zwanzig Jahren habe ich ihn zum ersten Mal gesehen. Jetzt hole ich ihn ab, mit Kamera und Ton, April 83, Kurzfilmtage Oberhausen. Wir gehen mit, eine Woche lang, filmen ihn. Jerzy Bossak. Noch sage ich ‚Sie‘. Er ist zwanzig Jahre älter. Drei Tage später sage ich ‚du‘ und ‚Jerzy‘ und bemühe mich, den polnischen

Namen korrekt auszusprechen. Gar nicht einfach. [...] Jerzy Bossak wurde ein Vorbild für mich. Eine Art Lehrer über eine Distanz, die sich zunehmend über die Jahre verringerte, bis zu diesem Film. Noch ein zweiter Lehrer wird in diesem Film auftauchen, 50 Minuten später. Erstmal aber der Pole Bossak.“

Dieser Dokumentarfilm unterscheidet sich von allen anderen Filmen Klaus Wildenhahns dadurch, dass er hier als Protagonist, Autor und Tonmeister selbst mit im Bild ist. Zwar gibt es in den meisten seiner Filme kurze Momente, in denen Klaus Wildenhahn mit seinem Mikrophon in der Hand zu sehen ist, in „Ein Film für Bossak und Leacock“ nimmt er jedoch aktiv an den Diskussionen und Gesprächen teil und ist in einer Szene sogar selbst der Interviewte. Mit einer spielerisch erscheinenden Leichtigkeit wechselt er zwischen den Aufgaben, wobei jede für sich schon genug Anstrengung und Konzentration verlangt.

Ab Minute 6_ Zeit des Wandels

Immer wieder werden Ausschnitte aus Filmen von Jerzy Bossak eingeblendet, wie etwa aus dem Film „Warschau 56“, in dem Häuser bzw. Ruinen zu sehen sind, in denen Menschen in kaum vorstellbaren Zuständen wohnen. Ein Junge liegt mit einem Gipsbein



im Bett, weil er aus seinem Zimmer gelaufen und in den Abgrund gefallen ist. Niemand versteht, wie er den Sturz überleben konnte. Eine Mutter bindet ihre kleinen Kinder mit einer Schnur ans Bett, damit sie nicht aus dem Zimmer laufen und in den Abgrund stürzten, während sie mit Küchenarbeit und Haushalt beschäftigt ist, weil im Nachbarzimmer die Fassade weggebombt ist. Diese Szene hat Jerzy Bossak nachgestellt oder rekonstruiert was, wie er sagt, bei ihm nicht üblich war. Bei den Dreharbeiten waren immer Leute von der Staatsbehörde im Schlepptau, die dafür zu sorgen hatten, dass Szenen nicht so bedrohlich aussahen. Sie versuchte er zu überlisten, um dennoch seine geplanten Bilder drehen zu können. Jerzy Bossak nannte diese Zeiten auch

„Tauwetterzeiten“, also Zeiten, die kommen, wenn etwas zugrunde geht, etwas im Wandel ist und die ausgenutzt werden müssen. Als Gründungsmitglied der Filmgruppe „Start“ während des Krieges wollte er sich mit Freunden für mehr staatliche Hilfe für die Filmkunst, für mehr Mitspracherecht für Regisseure bei der Auswahl von Filmstoffen und für die Gründung staatlicher Filmhochschulen einsetzen. Das alles hat nicht geklappt, jedoch galten die Überlebenden dieser Gruppe nach Kriegsende als die einzigen Leute in Polen, die etwas vom Film verstanden, und so wurde nach Kriegsende in Lodz die Filmschule gegründet. Der Staat finanzierte die Filmkultur und autonome Spielfilmgruppen gründeten sich, und Jerzy Bossak sei maßgeblich daran beteiligt gewesen, das Programm der jungen, begeisterten Cineasten aus dem Vorkriegspolen zu realisieren. Sie hätten sich mit Praxis, Lehre und Diskurs der Gesellschaft beschäftigt (Siehe Strękowski_Jan 2003). 1968 verlor er seine Stelle als Dekan in Lodz. Daraufhin nahm er eine Stelle an der Filmschule in Kopenhagen an und kehrte ein paar Jahre später zurück nach Polen, wo er wieder als Dozent an der Filmschule Lodz arbeiten konnte.

Ab Minute 19_Zurück in Oberhausen

Eine Szene in „Ein Film für Bossak und Leacock“ zeigt die Cafeteria der Stadthalle Oberhausen. In einer Ecke sitzen die polnischen Filmemacher mit Bossak zusammen,



unter ihnen auch der Regisseur Rybczyński. Sie diskutieren darüber, wie man an die Arbeit für einen neuen Film geht. Rybczyński erzählt, er denke erst über die Form nach, dann komme der Inhalt. Bossak erwidert: „Mich interessiert nicht der Inhalt. Wir haben schon nichts Neues zu sagen, alles war schon gesagt. Was noch zu schaffen ist, ist die Form ... und wenn du sagst, was schon

gesagt war, dann musst du es auf deine eigene Weise sagen.“

Ab Minute 27_Klaus Wildenhahn wird von zwei Studenten interviewt



Danach trifft Klaus Wildenhahn zwei junge Studenten der Journalistik, die ihm Fragen zu dem Film stellen, den er gerade mit und über Bossak und Leacock dreht. Spontan nimmt er das Gespräch auf und es wird Teil des Films. Das Mikrofon liegt bei der Aufnahme mit dem Tonbandgerät gegenüber auf dem Tisch und ist auf ihn selbst und die Studenten gerichtet. Sie

sprechen über Grenzüberschreitungen im Dokumentarfilm, Godard und das „sogenannte Experimentelle“.

Klaus Wildenhahn: „Grenzen immer wieder ausforschen oder Sachen, die man herausgefunden hat, zu vertiefen, das ist das sogenannte Experimentelle. Aber das Experimentelle, finde ich, ist bei jedem Filmemacher, also bei jedem Künstler, also aber auf jeden Fall bei jedem Regisseur, bei jedem Filmemacher, bei jedem guten Kameramann immer wieder und immer wieder vorhanden. Also ich finde das Experiment muss eigentlich nicht besonders betont werden. Das ist übrigens auch etwas, was Bossak sagt, sondern es ist in jedem... in jeder Erforschung von Filmmethoden und in jedem Herstellen von Film. Wenn man was auf sich hält, ist immer ein Stück davon das Experiment.“

Student: „Braucht man das Experiment nicht zu thematisieren?“

Klaus Wildenhahn: „[D]as Experiment zu thematisieren, [...] soweit ich das beurteilen kann, [...] ist nur nützlich, wenn man es für sich materiell auswerten kann, also dass man von dem wenigen Kulturgeld, was ausgeschüttet wird, man sich als Experimenteller deklariert, um damit sozusagen an den Topf heranzukommen, den gewisse Mäzene für das Experiment beiseite stellen, weil es zum guten Ton gehört, Experimente in der Kunst zu fördern. Dann finde ich es richtig und auch klug, an diese Gelder heranzukommen und sich dann vielleicht also „Experimenteller“ zu nennen. Aber ich meine, dass zum Beispiel also im Dokumentarfilm, der Bereich des Experimentellen von seinen ganzen Anfängen bis heute, stets und immer einfach inhärent ist. Der ist vorhanden, das ist so. Nur es macht nicht so – so auf sich aufmerksam, weil der Dokumentarfilm sich dann natürlich immer wieder am Thema orientiert. Aber und derart, wie er sich am Thema orientiert und wie er sich an Situationen anpassen muss und sich an Lichtverhältnisse anpassen muss, an ungünstige Drehbedingungen anpassen muss, mit dem Ton anpassen muss ähm..., um etwas rüberzubringen über das, was man machen will, ist sozusagen das ständige Experiment erforderlich. Darüber muss man eigentlich gar nicht reden. Der Witz ist, die meisten Leute merken es nicht, denn wenn es dann gelungen ist, sieht es auf eine verblüffende Art so natürlich aus, dass das Experimentelle nicht so ins Auge sticht.“

Student: „Das heißt also, die Realität ist praktisch das Experiment?“

Klaus Wildenhahn: „Die Auseinandersetzung.“

Student: „Die Auseinandersetzung damit.“

Klaus Wildenhahn: „Ja ja. Also wie Bossak auch in einem Beispiel mal gesagt hat, dass bei seinem Film über die Überschwemmung sie damit rechnen mussten [...] da war eine Weichselbrücke in der Gefahr zusammenzubrechen und sie mussten mit drei Möglichkeiten rechnen: die Brücke wird gerettet von den Pionieren, die Brücke bricht zusammen und die dritte Möglichkeit, es wird Nacht und sie können es nicht filmen, vor allem, weil sie noch sehr lichtunempfindliches Material hatten. Und da hatte er sich schon darauf eingerichtet, dass, wenn's in der Nacht passiert, es nur mit dem Geräusch zu machen und im Bild mit Schwarzfilm. Und das ist ein Stück Experiment, was aus der Situation heraus entstanden ist und wo der Filmemacher in dem Augenblick sich entscheiden muss, dass er es einfangen muss.“

Viele situative Entscheidungen vor Ort wirken zusammen, damit später eine filmische Aufnahme als eine Darstellung der Wirklichkeit erscheint. Das Experimentelle im Dokumentarfilm ist geradezu selbstverständlich, nur sieht man es dem fertigen Film nicht mehr an, wenn es gelungen ist.



Drei Filmkritiker, Wilhelm Roth, Heinz Kluncker und Klaus Kreimeier, sitzen in einem Restaurant mit Jerzy Bossak und Klaus Wildenhahn am Tisch und diskutieren am Beispiel des Films „The Bridge“ von Jerzy Bossak aus dem Jahre 1946 über den Begriff der Dramaturgie im Dokumentarfilm. Klaus Wildenhahn hat bereits in dem Gespräch mit den Studenten an diesem Beispiel das sogenannte Experimentelle erläutert. Im Filmausschnitt wird die Poniatowski-Brücke in Warschau gezeigt, die unter dem Gewicht der riesigen Eisschollen, die sich auf dem Fluss Weichsel gebildet haben, nachgibt. Auch Versuche, die Eisschollen mit Handgranaten zu teilen, helfen nicht, und die Brücke bricht am Abend auseinander. Der Kameramann drehte diese Einstellung mit offener Blende und glaubte nicht, dass das Filmmaterial aufgrund der einsetzenden Dunkelheit noch zeichnen würde. Im weiteren Gespräch mit den Filmkritikern beschreibt Jerzy Bossak diese Situation als ein Beispiel für eine „sogenannte Dramaturgie, aber keine klassische“.

Jerzy Bossak: „Natürlich man sucht in der Komposition des Filmes, in der Handlung des Filmes, wie soll es sich entwickeln aufgrund von Tatsachen, aber doch entsprechend meinen eigenen subjektiven Überzeugungen. Und dort kommt zum Ausdruck eine gewisse Dramaturgie. Der, der so wie es definiert wird, klassisch definiert wird, das ist doch, es möglich zu machen. Wenn ich einen Film wie „Überschwemmung“⁶ mache, sagen wir, ich spreche über meine jungen Jahre und ich weiß nur erstens, es ist eine Naturkatastrophe, zweitens, dass es auch gefährlich sein kann, drittens, ich beobachte, wie es wächst, und nun sind wir in Warschau, das zerstört ist und nun die Poniatowski-Brücke, wird sie halten oder nicht? Und ich muss als Filmemacher bereit sein für beide Möglichkeiten. Nein, für drei Möglichkeiten. Entweder werden die Pioniere die Eisschollen zerstören, dann sind sie die Sieger, oder werden die Pioniere nicht imstande sein, es zu

⁶ Überschwemmung der Weichsel in Warschau (1947) in dem Film „Powódź na Wiśle“



machen, dann ist die Natur der Sieger. Aber es besteht noch eine dritte, die schlimmste Möglichkeit, dass [...] die Katastrophe mit der einzigen Poniatowski-Brücke in der Nacht geschieht. Dann habe ich mich entschieden, das wird mit schwarzem Film gemacht, und mit Ton. Und der Kameramann sagte mir, es besteht schon keine Chance, [...] ich habe jetzt schon nicht genug Licht, ich habe das ganze Diaphragma⁷ offen. Und wir machen es doch. Und es ist uns gelungen und wir haben diesen Moment dort.“

Klaus Wildenhahn erzählt im Kommentar, wie der Kameramann diese Einstellungen am Abend mit offener Blende auf 15 oder höchstens 17/10 DIN drehte. „Er glaubte, das Filmmaterial würde nicht mehr zeichnen, trotzdem wurde gedreht. Für den Ton hatte Bossak eine Platte genommen, die er in einer leeren Wohnung gefunden hatte, in die er nach Kriegsende einquartiert worden war. Franz Liszt, Hunnenschlacht, Symphonische Dichtung Nr. 11. Es war der damals mögliche Weg, für eine Tonspur zu sorgen.“

Später spricht Jerzy Bossak von einem anderen Filmausschnitt, in dem wir sehen, wie die Bauern in Kriegszeiten in selbst gebauten Bunkern unter der Erde überlebten und dann ihre zerstörten Häuser wiederaufbauten. Bossaks Bestreben dabei war, nichts zu manipulieren, und nichts zu tun, wodurch er eine Dramaturgie erzwingen würde.

Klaus Wildenhahn: „Also die Tatsachen nicht verändern?“

Jerzy Bossak: „Ja, die Tatsachen sollen nicht verändert sein, und sozusagen das Chronologische finde ich wichtig. Natürlich bin ich imstande das Chronologische zu zerstören, und ich habe auch manchmal absolut konkrete Beweise, dass ich es mache, ohne die Tatsachen zu verfälschen. Dann kommt das Psychologische. Ich bin der Filmemacher und ich habe eine Assoziationskette, und die kann ich doch zum Ausdruck bringen. Was, wie assoziiert der Film?“

Klaus Wildenhahn: „Was die Chronologie durchbrechen würde?“

⁷ Irisblende im Kameraobjektiv

Jerzy Bossak: „Ja, und ich bin kein Verteidiger der Chronologie, bin aber der Meinung, dass wenn man in einem Dokumentarfilm die Chronologie nicht behandelt, dann muss ich dafür schon Gründe geben und ich muss auch imstande sein, es zu verteidigen.“

Redakteur NDR: „Muss also eigentlich besser sein, als die Chronologie dann.“

Jerzy Bossak: „[...] Ich bin ein Interpret dessen, was geschieht außerhalb von meiner Macht. Weil, ich spreche über Macht im Vergleich zu dem Spielfilmmacher. Sie haben die ganze Macht in der Hand. Sie entscheiden über alles. Sie wählen nicht nur die Schauspieler, sondern sie sagen, wie sie sich benehmen sollen. Sie entscheiden über den Kurs, sie entscheiden, wo soll das Licht stehen und sie wissen schon vorher, auf welche Weise sie es schneiden werden. Natürlich, es kommt vor, dass man es modifiziert, aber an sich ist es alles schon vorprogrammiert im Spielfilm. Das ist nicht der Fall im Dokumentarfilm.“

Redakteur NDR: „Aber der Dokumentarfilm, jedenfalls in unseren westlichen Ländern, ist eigentlich fast immer ein Film der Opposition. Also, wie sollen die Regierenden diesen Film erhalten oder fördern oder sogar finanzieren?“

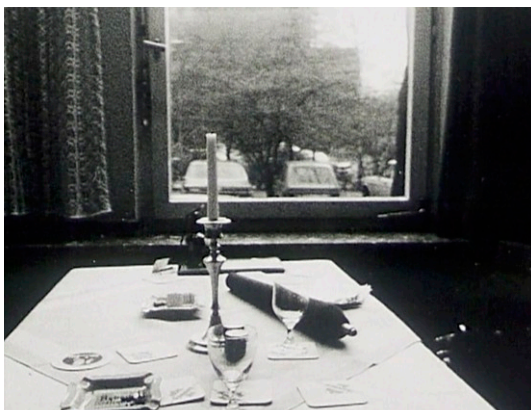
Jerzy Bossak: „Ja ja, ich kann die Frage beantworten. Was heißt denn Opposition? Ist der Feudalismus noch da oder nicht? Ich bin der Meinung, dass die Opposition auch für die Regierenden wichtig ist. [...] [U]nd wenn sie es nicht hören möchten, dann muss die Gesellschaft sie zwingen, sie sollen es anhören.“

Klaus Wildenhahn und sein Kameramann Wolfgang Jost mussten bei langen Gesprächssituationen wie dieser den richtigen Moment abpassen, um die Filmrolle zu wechseln. Dabei gingen oft wichtige Sequenzen verloren, die Diskussion am Tisch zu unterbrechen, kam für die beiden nicht in Frage.

Redakteur NDR: „Als vorhin der Punkt des Beobachters kam, da hättest du doch ...“

Klaus Wildenhahn: „Da hab ich gezittert und da war genau die Rolle wieder ausgelaufen und bis sie dann wieder eingelegt war, wart ihr natürlich auch schon wieder zwei Kilometer

weiter geschwommen.“

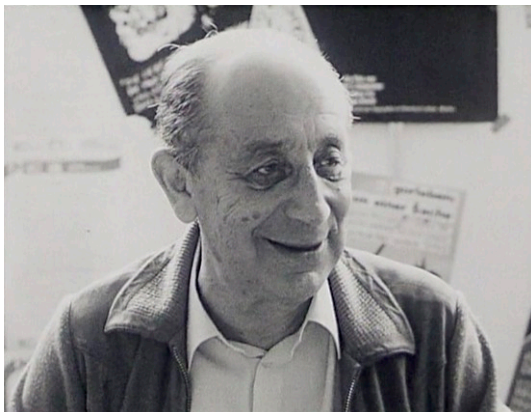


Klaus Wildenhahn erzählt im Kommentar, wie der Schnittmeister von Jerzy Bossak, Waclaw Kaźmierczak, sich an die Anfänge seiner Arbeit im Schneiderraum erinnert: „... ich bin gerührt, wenn ich mich an diese Zeiten erinnere. Der Schneiderraum befand sich in einem Bad und der

Schneidetisch war eine sowjetische Agmiola. Ich nannte sie immer Nähmaschine. Oft verklemmte sie sich. Dann rollte der Film durch das ganze Bad. Wir hatten keinen Tricktisch für die Titel und filmten die Titel auf einem an die Wand gehefteten Vorhang. Wir hatten Schwierigkeiten mit der musikalischen Umrahmung. Es gab weder Orchester noch Aufnahmeapparatur. Manchmal fehlte der Rohfilm.“ Im Film sieht der Zuschauer den leeren Tisch, an dem die Filmkritiker Jerzy Bossak und Klaus Wildenhahn zuvor diskutiert und getrunken hatten.

Ab Minute 43_Die Gegenwart mit Film dokumentieren

Filmaufnahmen von der polnischen Armee im Konzentrationslager Majdanek werden eingeblendet, in denen das unglaubliche Leid zu spüren ist, das den Menschen dort angetan wurde. Mir fällt auf, welche Nähe zu den Häftlingen diese Bilder vermittelten, deren Augen zum Teil direkt in die Kamera gucken. Im Lager wurden Berge von Gegenständen, die die Menschen jeden Tag nutzten vorgefunden: Brillen, Bürsten, Scheren, Koffer, Handschuhe, Puppen, Spielzeug, Bilder und Schuhe.



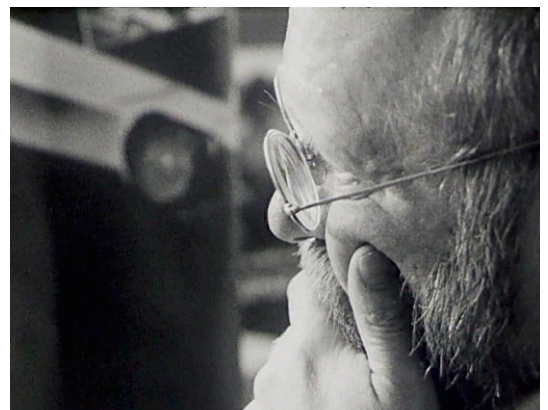
Jerzy Bossak: „Das ist komisch mit dem Wind, das über die Jahre... ich höre schon den Ton des Windes in meinen Ohren [...] die Zeit bekommt einen Ton. Es ist ein Geräusch, als ob es wirklich Flügel gewesen wären. So betrachte ich es seit Jahren schon, das merke ich.“

Klaus Wildenhahn: „Aber hast du auch den Kopf nach hinten?“

Jerzy Bossak: „Na ja, natürlich, das ist immer schon, das muss so sein, weil alles, was ich habe, ist meine Vergangenheit, meine Erfahrung, alles was ich gelesen und erlebt habe.

Und damit zu erklären das was bevorsteht, ist manchmal unmöglich. Und dann kommt die Frage, wer sind wir, was ist *human being*? Ich weiß es nicht.“

Klaus Wildenhahn: „Es ist übrigens für mich, wenn ich das so sehe, das sind zwei Sachen, die ich ganz praktisch gelernt und auf mich übertragen



habe, natürlich anders, also von euren Filmen. Das eine ist, so wie ich es begriffen habe, hat euer Dokumentarfilm damit begonnen, mit der Auseinandersetzung mit dem Faschismus. Also sagen wir mal, am Anfang stand Majdanek. Und das Zweite, das Praktischere ist, dass der Dokumentarfilm billig herzustellen ist. Also in Zeiten, wo nicht viel Geld da ist und mit wenig Material und so, dass man dann das hat und dann das andere. Der Faschismus steht ja jetzt für sehr Vieles und wir müssen ihn anders bewältigen, als ihr ihn bewältigt habt.“

Jerzy Bossak: „Ja ja, aber das ist nicht die Ursache, dass es billig war. Wir wollten die Gegenwart im Film behalten, die Gegenwart, das Letzte des Krieges, das Erste des Friedens. Außerdem war es nicht nur billig, sondern das war das einzig Mögliche. Wir hatten weder Zeit noch Stoffe und es ging uns nicht damals darum, einen Spielfilm zu machen, ne.“

Klaus Wildenhahn: „Es ging euch nichts an?“

Jerzy Bossak: „Ne, überhaupt nicht. Das waren Zeiten, in denen wir die Gegenwart der Jahre 44 und 45 behalten möchten, weil ich wusste schon, dass eine Konversion des Gedächtnis' vorkommt und man muss es behalten. Dann hab ich jemanden geschickt, er soll Aufnahmen machen von Ruinen von Warschau, weil das wird der Background sein für viele Spielfilme. Der hat das gemacht, aber ganz schlecht. Also da war zum Beispiel Majdanek. Majdanek war für mich etwas ganz Unbegreifliches. Ich musste es machen. Ich gebe mein Ehrenwort, ich habe ihnen keinen Glauben geschenkt, allen diesen Presse- und Radioerzählungen über die Todeslager. Ich glaubte, das ist eine Kriegspropaganda. Ich war absolut sicher, dass die Nazis Verbrecher sind. Ich was absolut sicher, dass sie ungeheuer viele Menschen töten, dass sie sich benehmen unannehmbar, alles ja, aber Todesfabriken, das ist schon, was man erdacht hat für die Propagandazwecke und deshalb war ich bestraft, weil ich bin nach Majdanek gekommen einige Stunden, nachdem die Verwaltung des Lagers es verlassen hat, und ich habe noch halb verkohlte Leichen im



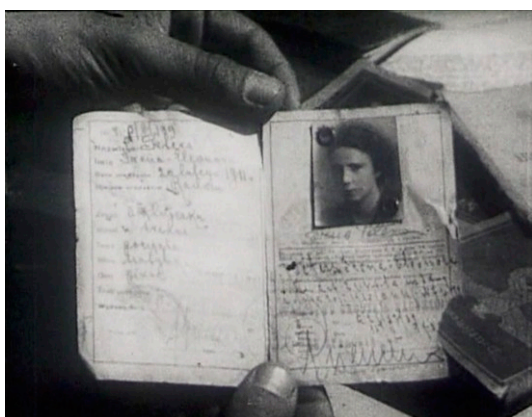
Krematorien und zerschossene Menschen gesehen, die man erschossen hat, weil es war schon keine Zeit mehr, sie zu verbrennen. Und auch die, die am Leben noch geblieben sind, auch die. Und es war, es war für mich eine Gottesstrafe, dass ich so ein Ungläubiger gewesen war, dass ich dachte, na jetzt sind sie schon zu weit gegangen mit der Propaganda, das ist doch

unmöglich. Man kann ungeheuer viele Menschen umbringen, aber nicht auf diese organisierte Art und Weise, so wie eine Industrie. Aber es war eine echte Industrie, weil man doch sogar Seife von Menschenfett produziert hat. Das war eine Industrie und das machte mich stutzig. Damals habe ich aufgehört zu glauben, dass der Mensch was Besseres in der Natur ist, als andere Erfindungen des Herrn Gottes oder der Natur, ich weiß nicht, wer schuldig daran ist. Das war unerwartet. Und ich habe dir erzählt, dass es ... meine Hände sind, die viele Pässe aufnehmen. Das habe ich dir erzählt, nein?"

Klaus Wildenhahn: „Nein.“

Jerzy Bossak: "Also ich bin gekommen 47 nach..."

Ab Minute 52_Hände



[Texteinblendung]: Filmausschnitt mit Pässen in der Hand.

Klaus Wildenhahn: „Das waren deine Hände.“

Jerzy Bossak: „Das waren meine Hände. Und meine Hände sind charakteristisch, weil die sind groß und mit nicht besonders langen Fingern. So war's. Was machst du jetzt?“

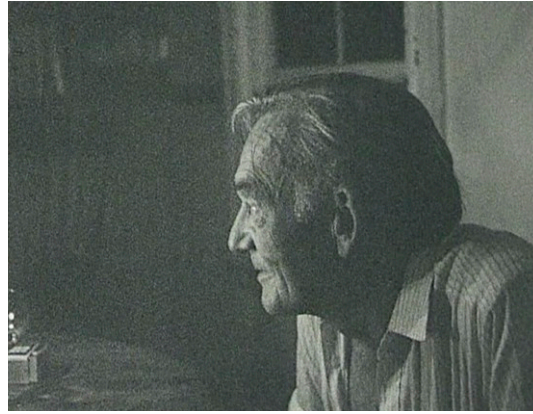
Klaus Wildenhahn: "Ich mach ein bisschen Pause.“

Jerzy Bossak: „Das ist eine schöne Idee, Pause zu machen.“

Ab Minute 53_Ende des ersten Teils, Anfang des zweiten Teils mit den deutschen Übersetzungen von Klaus Wildenhahn

Der erste Teil des Dokumentarfilms endet mit einer Einstellung im Bahnhofsgebäude von Oberhausen. Jerzy Bossak läuft mit zwei Begleitern und Gepäck durch die Bahnhofshalle zum Zug. Danach wird der Film stumm, denn der Ton wird für ein paar Sekunden ausgeblendet. In der nächsten Einstellung fährt im Hintergrund ein Cadillac und ein paar Leute gehen über den Bürgersteig. Langsam werden NBC News eingeblendet. Wir sitzen bei Kerzenlicht mit Richard Leacock und seinen Studentinnen am Küchentisch. Sie diskutieren über die NBC-Nachrichten.

Richard Leacock: „Was tun wir wirklich, um was Richtiges zu machen? Ich weiß es nicht, überhaupt nicht. Wen würdest du denn wählen?“



Studentin: „Die United States?“

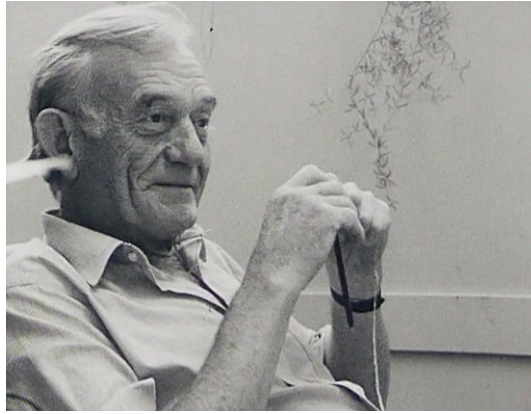
Richard Leacock: „Was sind die Alternativen? Was ganz Praktisches, atomare Abrüstung. Ich kenne sämtliche Argumente und weiß, Atomwaffen sind Wahnsinn. Niemand kann gewinnen. Aber was kann ich tun, keine Ahnung, überhaupt keine. Soll ich Carter wählen, anstelle von, wie heißt der noch? Reagan. Soll ich meinem Abgeordneten schreiben oder nach Washington marschieren und meine Faust ballen? Ich weiß nicht, was ich tun soll, keine Ahnung. Atomwaffen sind Wahnsinn, das wissen wir, es ist absolut blödsinnig. Ich kann genug Physik, um das zu wissen. Aber keine Ahnung, was soll ich tun. Was tun, um diese Politik zu beeinflussen? Keine Ahnung und ich fühle mich beschissen.“

[Texteinblendung]: „Richard Leacock – frühe Praxis und Erfindergeist.“

Klaus Wildenhahn und sein Kameramann besuchten Richard Leacock in Cambridge, wo dieser Leiter einer Filmschule war. Im Film zeigt Klaus Wildenhahn die Ankunft am Flughafen mit dem ganzen Gepäck, einen Blick aus seinem Hotelzimmer, und dann ist er in der Filmschule. Direkt neben dem Eingang ist die Pförtnerloge, in der Richard Leacock sein Büro eingerichtet hat. Er sitzt vor seinem Schreibtisch und erzählt über Filmprojekte und wie schwer es sei, diese zu finanzieren. Sein Akzent verrät, dass er geborener Engländer ist.

Ab Minute 58_ Treffen mit Richard Leacock in der Filmschule

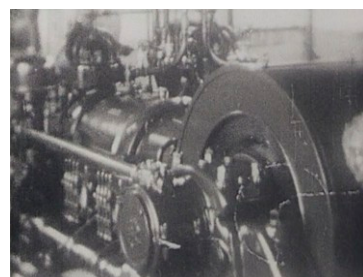
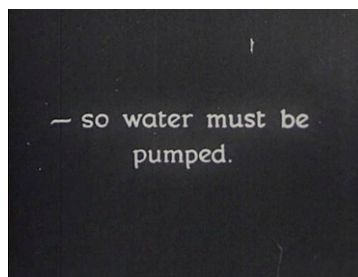
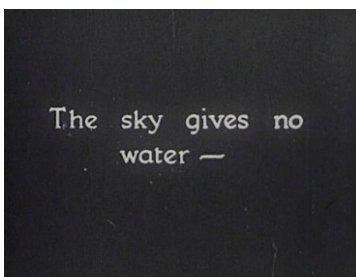
Richard Leacock: „Meine Lebenserfahrung: nicht ein Film, der je Geld gebracht hat. Glück heißt, ohne Verlust produzieren. Wir gingen mit „Happy Mother’s Day“ nach Europa zur BBC, logisch für einen englischsprachigen Film. Sie mochten ihn, ich wollte schon Champagner bestellen, holte tief Luft und fragte: Was kriegen wir? 2500 Dollar für einen 1,5-Stunden-Film, sagten sie. Mensch, wir hatten 15000 ausgegeben, um das Ding überhaupt herzustellen. Dann nach Holland mit dem Zug, kriegte 500 Dollar, Schweden



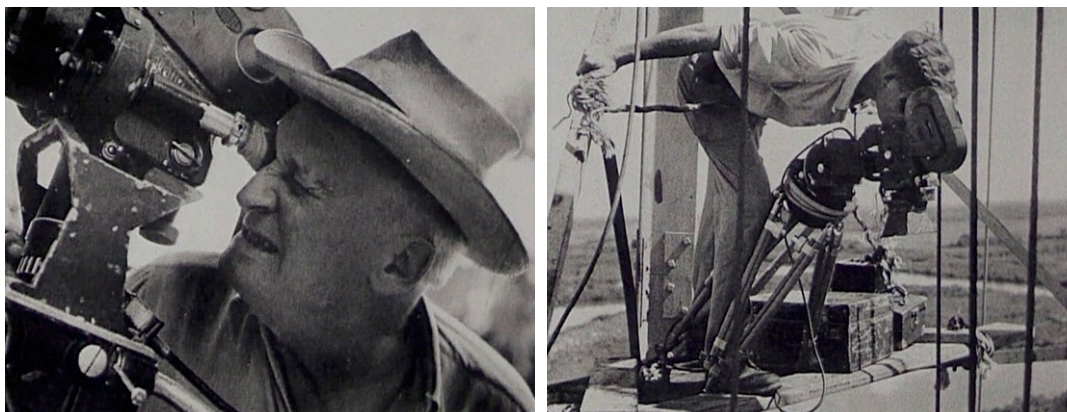
600, Dänemark 400. Schließlich Dublin 50 Dollar. Das deckte nicht mal die Fahrkarte, grotesk. Bei jedem neuen Film überschlage ich erst mal alle Gründe, ihn nicht zu machen.“

Danach legt Richard Leacock seinen ersten Film in den 16-mm-Projektor ein. Er hatte den Film mit 13 Jahren auf der Bananenplantage seiner Eltern auf den Kanarischen Inseln mit drei Freunden gedreht, um seinen Mitschülern im Internat zu zeigen, wo er aufgewachsen ist, wo er herkommt.

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Ein Lehrer im Internat zeigte sonntags Filme. Erstes Vorbild für den jungen Leacock, der frühe sowjetische Dokumentarfilm. „Turksib“ zum Beispiel, den machte er nach. Durch Nachahmen lernen. Prozesse und Orte kann der Stummfilm gut zeigen, sagt Leacock, weniger eigentlich Gefühle. Aber wie etwas entsteht, Bewegung und Entwicklung deutlich machen im Detail, zum Beispiel eine doppelte Bewegung nach oben. Ein Kopf schaut zum Himmel und ein Schwenk von der Erde zum Himmel werden zweimal unterteilt und dann montiert. Darauf der erklärende Doppeltitel: „Der Himmel gibt kein Wasser, also muss Wasser gepumpt werden“.



Darauf die Demonstration. Robert J. Flaherty drehte 1946 zusammen mit Richard Leacock als Kameramann „Louisiana Story“ (Siehe Gregor_Ulrich 1966, S. 265).



In dem halbdokumentarischen Film geht es um die Ölsuche im Sumpfgebiet gesehen durch die Augen eines jungen Trappers. Die Bohrsequenz hat Leacock auf Verlangen Flahertys bei Nacht gefilmt.“

Ab Minute 66_ bei Richard Leacock zu Hause.

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Das war 1946. Im September 1983, 36 Jahre später, ist unser erster Drehtag in Cambridge in Leacocks Wohnung. Überlegung: Nehmen wir die Geräte mit, oder nicht? Die Begrüßung filmen? Nein. Aber doch, für die ersten Sätze, das Unwiederbringliche von Anfangsgesprächen, also mit Gerät zu Leacock rein.“



Richard Leacock: „Was werden wir die ganze Zeit tun, ich sollte dasselbe Hemd anbehalten.“

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Mmm. Nicht wirklich, sage ich, ganz klar ist es mir allerdings auch nicht, und die Situation ist etwas peinlich. Aber etwas wird uns schon einfallen.“

Richard Leacock: „53, als ich noch Kommunist war, begannen wir, Schwarze in die Filmindustrie einzuschleusen.“

Richard Leacock zeigt einige Fotoalbum-Bilder von Dreharbeiten aus früheren Zeiten.

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Leacock ist kein Kommunist mehr. Er war als Student Sympathisant der KP. Nach dem Kriege trat er der Partei bei und verbrachte ganze Samstage in Harlem, bildete Schwarze in Ton- und Kameratechnik aus. Er gründete mit anderen eine neue Gewerkschaft für Film- und Fernsehschaffende, weil die alte Gewerkschaft keine Schwarzen aufnehmen wollte. Nach dem 20. Parteitag der KPdSU und der berühmten Chruschtschow-Rede hat Leacock sich irgendwann vom Kommunismus abgewendet.“

Ab Minute 69_Professionell arbeiten

Richard Leacock: „In Burma, als Frontkameramann, hab ich nie geschossen. Ich hatte kein Verlangen zu töten, hab nur Film belichtet. Eine Exekution, der Anfang aller Sünden von Vietnam. Sinnlos Dörfer abbrennen, sinnlos Menschen hinrichten. In vier Jahren Krieg nur aus der Hand gefilmt. Aber zu Hause war das Erste, die Kamera wieder aufs Stativ zu setzen. Wir wollten professionell sein. Hollywood imitieren, das war unser Wunsch. Mit schlimmen Gefühlen denke ich an Helen Levitt, 50er-Jahre, eine wirklich herausragende Filmemacherin. Sie machte in Harlem auf den Straßen einen außerordentlich schönen Film mit Handkamera. Und alle sagten, mich eingeschlossen, was für eine talentierte junge Dame, aber jetzt müssten wir ihr mal zeigen, was Profitum ist. Riesenkamera, Stativ und die ganze Scheiße. Sie blieb Fotografin, ich bewundere sie noch. Wir erkannten wohl, wie wunderbar ihre Arbeit war, aber wir wollten verbessern, sie professioneller machen. Wie blöde. Eigentlich verstehe ich nicht, warum jedermann Spielfilm machen will. Geld und Ruhm? Ich weiß es nicht. Alle jungen Leute werden dabei konservativ, Kamera aufs Stativ, 35-mm-Film, Tonangel, alles läuft wieder rückwärts. Für mich eine langweilige Geschichte. Immerfort Licht aufbauen, Geräte rumtragen, ein Haufen Leute, kein Vergnügen. Eine Studentin von mir verbrachte zwölf Jahre in Hollywood. Schließlich durfte sie bei einem Teilabschnitt von „Mash“ die Regie machen. Ist man deshalb an Film interessiert? Sie versteht es selbst nicht, sagt sie. Es hat wohl mit Anerkennung zu tun. Du siehst, deine Filme werden kaum gezeigt, gar nicht werden sie gezeigt. Der letzte, der gesendet wurde, war ein null Ereignis. Niemand sah ihn, den ich kenne. Anrufe? Ein paar. Die Wiederholung vor ein paar Wochen, keine Reaktion.“

Ab Minute 63_Rückblick auf das erste Treffen vor 20 Jahren

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Vor knapp 20 Jahren machte ich das erste Interview mit Richard Leacock und seinen Kollegen für die Filmredaktion des NDR. Leacock war damals ein Wegbereiter für viele angehende Dokumentaristen, auf jeden Fall für mich.“

[Texteinblendung]: NDR-Filmredaktion-Interview von 1964 von Klaus Wildenhahn, Richard Leacock, Don Alan Pennebaker und Albert Maysles:

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Richard Leacock, die amerikanische Filmgewerkschaft führt ihn als Kameramann. Er selbst nennt sich Filmemacher. Links Albert Maysles, er las einmal Psychologie an der Universität Boston. Rechts Don Alan Pennebaker, Ingenieur. Leacock studierte Physik in Harvard. Leacock sagt: Am Beginn unserer Arbeit waren wir beladen mit unhandlichem Gerät.“



Richard Leacock: Just the process of filming upset the people that you were filming and disturbed them very very much.

Klaus Wildenhahn [Übersetzung]: „Bereits der Vorgang des Filmens verärgerte die Leute, die gefilmt wurden und verstörte sie in hohem Maße. Diesen versuchten wir zu vereinfachen.“

Richard Leacock: „... the technical process of filming. And we ended up with ...“

Klaus Wildenhahn [Übersetzung]: „Wir entwickelten diese geräuschlose und leichte Kamera.“

Richard Leacock: „...a very light Camera. It's running now. You can carry it. You can jump. You can walk. You can go around each other like this.“

Don Alan Pennebaker: „No wire at all.“

Klaus Wildenhahn [Übersetzung]: „Pennebaker trägt die Tonausrüstung. Nur zwei Mann machen den Film. Scheinwerfer werden nicht benutzt. So kann man Leuten überallhin folgen und sie beobachten.“

Richard Leacock: „We can get into motorcars, in airplane anything. So we can follow people observing them.“

Klaus Wildenhahn [Übersetzung]: „Al Maysles sagt: Jetzt können zwei Leute einen Film machen, so wie ein Schriftsteller ein Buch schreibt.“

Al Maysles: „To make a film the way it's always been possible for somebody to write his own story whether it's a short story or a novel.“

Klaus Wildenhahn [Übersetzung]: „Eine neue, ganz persönliche Art des Filmens wird möglich. Al Maysles arbeitet im Gespann mit seinem Bruder Dave. Al Kamera, Dave Ton. So ein Gespann ist wichtig, da die Filme ihre Wirklichkeitsnähe stark dem Ton verdanken. Kein Bild wird gemacht ohne Originalton.“

Richard Leacock: „Man wird alles ausprobieren. Ich bin sicher, in 15 Jahren werden die meisten Filme machen wie wir jetzt.“

Ab Minute 75_Zurück in der Filmschule



Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „20 Jahre nach dem Interview schauen wir Ricky nach, in einer der langen synchron gedrehten Einstellungen, die wir von ihm gelernt haben.“

„How to look with the camera“ nannte Richard Leacock seine Art zu beobachten, die er versucht hat, seinen Studenten näherzubringen.

Klaus Wildenhahn beobachtet in seinem Film auf eine ähnliche Weise.

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Leacocks Filmstudenten zahlen fast zehntausend Dollar Gebühren im Jahr. Oft werden sie Computerfachleute oder Elektroniker. Filmemachen ist ein Ausflug in den Spaß. Die meisten kehren zu den Computern zurück, um Geld zu verdienen. Einige wenige nicht.“

Richard Leacock sitzt mit seinen Studenten im Klassenraum und diskutiert mit ihnen über Film.

Richard Leacock: „Wirklich entscheidend ist, dass ihr am Filmemachen Spaß habt, sonst stimmt was nicht. Ich persönlich hab schreckliche Angst vor jedem Film. Kein Schlaf vorher, denke, es klappt nie, und das wird mit den Jahren nicht besser. Wirklich erschreckend, man legt sich fest, zeigt den Film der Welt und riskiert, Idiot genannt zu werden, unsensibel, oder wie ich vor ein paar Wochen bezeichnet wurde, hochnäsiger. Kein schönes Wort. Also man gibt sich preis, das kann schon Angst machen, zu behaupten, ein Film muss so sein und nicht anders.“

Ab Minute 78_Ein Student erklärt den Quarz



Aus meiner eigenen Erfahrung als Tonmeister weiß ich, welche Erleichterung diese quarzgesteuerte Synchronität bedeutet. Heute ist die Technik sicherlich weiterentwickelt, und man hat gleichzeitig noch einen Timecode zur Kontrolle, aber im Grunde genommen bleibt das Herzstück der Technik gleich. Ich kann mich frei bewegen, ohne Verkabelung und kann auch weit entfernt von der Kamera Ton aufzeichnen, der nachher im Schnitt synchron zum Bild ist.

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Filme machen heißt, Technik anwenden, sinnvoll nutzen, zum Beispiel den Quarz, ein Material, das konstant schwingt. Eingebaut, sowohl im Kameramotor als auch Tonbandgerät, reguliert er den Gleichlauf von beidem. Ermöglicht Synchronität ohne hinderliche Kabelverbindung, ermöglicht die Tanzbewegung von Kamera und Ton, die Dramaturgie der lang durchgehaltenen Einstellungen, um sich einem Thema anzunähern. Quarz schwingt gleichmäßig. Wenn zwei Maschinen zu gleicher Zeit eingeschaltet werden, dauert es wesentlich länger als eine halbe Stunde, bis die 60-Hertz-Signale auseinander laufen.“

Ab Minute 79_Auf eigenem Boden in eigener Sprache

Richard Leacock ist mit Hausarbeit beschäftigt, Betten machen und Kochen.

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Anders als Bossak filmen wir Leacock auf eigenem Boden, zu Hause. Er spricht in seiner Sprache. Wir beobachten und wenden seine Methode auf ihn selbst an. Was man anderen antut, muss man auch über sich ergehen lassen, sagt er etwas gottergeben.“

An seiner Wand hängen Bilder von Francis und Robert Flaherty.

[Texteinblendung]: Flaherty Fischfangreise – was ist eine Metapher?

Richard Leacock: „Herzog sagt, es sei eine Metapher in Fitzcarraldo, das Schiff über den Berg zu schleppen. Für mich funktioniert eine Metapher nur mit ein wenig Plausibilität, die hier ist zu dumm. Was ist eine Metapher, das müssen wir sofort rausfinden.“

Richard Leacock läuft zum Regal und nimmt ein großes Lexikon raus.

Richard Leacock: „Metapher: ‚Beschreibender Ausdruck für ein Objekt, auf das dieser streng nicht angewendet werden kann‘. Irgendwie klingt das falsch. Man könnte sagen, die Idee, was Unmögliches zu vollbringen, das ist wie die griechische Geschichte vom Stein, der den Berg hochgerollt wird. Diese Geschichte klingt ganz vernünftig, aber die Idee, ein Schiff über den Berg zu schleppen und dabei ein paar Leute umzubringen, finde ich etwas bekloppt.“

Klaus Wildenhahn: „Im Dokumentarfilm gibt es sicher Metaphern, aber nicht gesuchte, sondern aus einer genau beobachtenden Situation herausgeschälte.“

Richard Leacock: „Ich hoffe darauf, aber ich weiß es nicht. Schön, wenn im Dokumentarfilm was Unerwartetes passiert, wie es das nie im Studio tut. Aber das ist eine gefährliche Fischfangreise, Flahertys Geschichte über den Walfangkapitän, da waren die Kapitalanleger, die investierten, da war ein Schiff, Vorräte, die Mannschaft und sie liefen aus. Ein Jahr später kamen sie zurück. Die Investoren standen erwartungsvoll am Pier, der Kapitän winkte, gute Reise, keine Beute.“



Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Drei Studenten bei Leacock, zu einer Fischpfanne, die er mexikanisch nennt.“



Richard Leacock: „Entscheidend ist, wollt ihr was gestalten oder wollt ihr was entdecken? Fast alle meine Studenten wollen letztendlich gestalten, sich klar sein, was passiert. Ein Riesenunterschied, langweilig, es sei denn du bist Buñuel.“

[Texteinblendung]: Das Loch im Iglu – zwei Mitteilungen über weitergegebenes Handwerk.



Ab Minute 87_Im Interview_Film, das, was da ist

Richard Leacock gibt ein Interview vor der Kamera und wird gleichzeitig von Wolfgang Jost und Klaus Wildenhahn gefilmt.

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Ein australischer Filmlehrer fragt nach „Louisiana Story“ und Flaherty. Leacocks Antwort, er würde es seinen Studenten in Sydney vorführen. Eine berühmte Geschichte.“

Richard Leacock: „Bei den Dreharbeiten entdeckte Flaherty ein Spinnennetz. Den ganzen Vormittag filmten wir dieses Spinnennetz, obwohl eine andere Szene mit dem jungen Laiendarsteller geplant war. Alle warteten, das sieht verantwortungslos aus. Alle waren verärgert. Ein Spinnennetz kann man doch immer filmen, aber so ein schönes Spinnennetz hatte Flaherty noch nie gesehen. Also ein Haufen Leute stehen rum, wollen eine vorbereitete Szene abdrehen und du drehst, was nicht mal im Skript steht. Das ist wirklich Disziplin. Film das, was da ist. Die schöne Wolke wirst du vielleicht nie wieder sehen.“

Ab Minute 89_Im Hörsaal_Filmische Spannung

Richard Leacock: „Flaherty war fasziniert von der Kamera, weil sie etwas verbirgt und

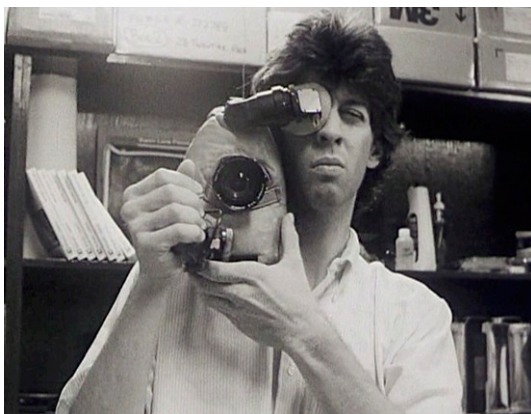


nicht, weil sie etwas zeigt. Die meisten Leute und Bücher sagen, die Totale am Anfang ist zur Orientierung da. Die folgenden Nahaufnahmen für die Details. Flaherty arbeitete genau andersrum. Er fing meist mit Nahaufnahmen an, damit keiner wusste, was los ist. Zeigte gerade genug, um dich anzulocken, auf die nächste Einstellung scharf zu machen.

Er gab Informationen wie Zahnpasta aus. Sorgte für filmische Spannung. Beim Schreiben ist es doch dasselbe, die Antworten sind nie am Anfang.“

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Den Studenten wird der Film „Nanuk“ gezeigt, 1922, von Robert Flaherty gedreht. Die Filmarbeit geschah mit aktiver Zustimmung der Eskimo. Flaherty entwickelte seine Muster am Ort und führte sie über Projektor dort vor. Um diese Szene im Iglu zu beobachten, hat Flaherty für das notwendige Tageslicht eine Öffnung in die Kuppel des Schneehauses über der Kamera geschnitten. 1922 war das Filmmaterial ganz unempfindlich. Nanuk und seine Familie schliefen real und wachten auf in der einströmenden Kälte. Nach der Vorlesung in die Kneipe gegenüber. Keine Fenster. Wir haben die Tür offen gelassen.“

Es ist erstaunlich, dass das Filmmaterial bei diesen schlechten Lichtbedingungen noch gezeichnet hat. Auch hier wird deutlich, wie wichtig das Dabeisein ist und nicht die Technik. Kein zusätzliches Licht wird aufgebaut.



Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Berry ist Student von Leacock. Er wird uns etwas später bei unserer Arbeit beobachten und aufnehmen.“

Ab Minute 92_Rückblick_Klaus Wildenhahn wendet die neue Methode zum ersten Mal an

[Texteinblendung]: Primary 1960 – über einen Film und einige Folgen.

Klaus Wildenhahn: „Drei kleine Szenen, die eine unmittelbare Beeinflussung belegen. Dreimal Parteitag 64. Mit meinen Kollegen Lauschke, Körösi, Selk, Götzge machte ich kurze Filme von Parteitag für das alte „Panorama“⁸. [...] Wir liefen mit Kamera und Ton hinter Politikern her und stiegen mit ihnen ins Auto. Wir wollten näher ran, weg von den stereotypen Statements. Etwas scheinbar ganz Einfaches.“

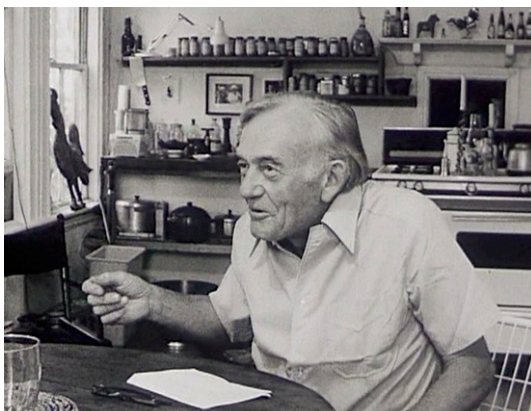
⁸ Das alte „Panorama“ war eine Magazinsendung des NDR, für die Klaus Wildenhahn etc.... Sie ist der Vorläufer des heutigen „Panorama“.

Ab Minute 93_Im Auto mit einem Politiker



Politiker: „Mir war das völlig klar, dass eine Partei, die sagt, ‚Wir wollen Dinge neu machen‘, weniger Chancen hat, als eine Partei, die sagt, ‚Was jetzt ist, ist zwar nicht vollkommen, aber erträglich und wir wollen’s mal bewahren und versuchen es so’n bisschen zu verbessern, aber keine Experimente machen.“ Das Wort Experiment, das erweckt in einem doch immer unterschwellig das Unterbewusstsein, die Retorte platzt, nicht wahr. Ja ja ... Die Retorte platzt, der Dampfkessel platzt, nicht wahr? Experimente sind gewissermaßen Gefährdungen, denen man sich wissend, dass man sich dadurch gefährdet, aussetzt. Das wollen die Leute nicht gerne, nicht wahr.“

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „So etwas ist heute selbstverständlich. 64 war es das nicht. Wir hatten die Methode direkt von den amerikanischen Dokumentaristen abgenommen, die solche bewegliche Aufnahmetechnik 1960 zum ersten Mal probiert hatten. Durch Nachahmen lernen. Zum Beispiel der Film „Primary“, der war wichtig gewesen für uns. Wir filmen hier nicht Leacock für unsere Zwecke, sondern für die Filmredaktion des NDR. Er spricht Einführungen zu mehreren Filmen, die im Dritten Programm gesendet werden. Leacocks Studenten nehmen diese Situation auf und so wird die Szene wiederverwendbar für uns.“



Ab Minute 94_Interview mit Richard Leacock_Primary und seine neue Form

Richard Leacock: „Heute sieht ‚Primary‘ etwas altmodisch aus und nicht besonders gut gemacht. Schwer vorstellbar, 1960 war es unmöglich, irgendwo reinzugehen und mit synchronem Ton zu drehen. Zum ersten Mal filmten wir ohne Stative,

ohne verbindende Kabel, mit einer ziemlich kleinen Schulterkamera.“

Ein Filmausschnitt von „Primary“ wird gezeigt. Die kleinere Filmkamera mit Synchronon, ein reduziertes Equipment und kleines Team machen dies möglich. Damals eine Revolution.

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Mit Kamera und Ton ins Auto einsteigen.“

Richard Leacock: „Mehrere Leute waren an „Primary“ beteiligt. Wir waren eine Diebesbande. Nachts kamen wir zusammen und zeigten uns den Schmuck, den wir geklaut hatten.“

Ein weiterer Filmausschnitt von „Primary“ wird gezeigt.

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Mit Kamera und Ton hinterherlaufen.“



Richard Leacock: „Die meisten Leute hassten den Film, besonders die vom Fernsehen. Die Kamera wackelte, der Ton war nicht besonders. Die anderen wollten den Film nicht, wir wollten ihn und plötzlich schien es möglich, eine Unmenge Filme zu machen. Eine unglaublich spannende Zeit, nicht irgendein neues Ding, nein, eine Revolution. Ein Mönch kam zu mir nach einer Vorführung in Paris und sagte: „Junger Mann, Sie haben eine

neue Form erfunden, jetzt müssen Sie eine neue Grammatik dazu erfinden.“ Darüber denke ich immer noch nach. Was mich an Filmbüchern so ärgert, zum Beispiel hatte der Baron ein gutes Buch geschrieben, aber dies versteht er nicht. Es ist wie ein anderes Ding, das mal so passierte, noch was auf dem Regal. Für mich war das anders. Wie oft passiert das im Leben, eine Revolution? 250 Dollar sind verdient worden, die wollen wir auf den Kopf hauen.“



Drei Standfotos zeigen, wie Richard Leacock über die Straße schlendert.

[Texteinblendung]: Zwischenspiel in Toronto



Richard Leacock und Jerzy Bossak treffen sich beim Essen in einem Restaurant.

Richard Leacock: „63 bin ich auf jedes Festival in Europa, weil’s Spesen gab. In Florenz kriegten wir einen Preis, ohne den hätten wir das Hotel nicht bezahlen können.“

Jerzy Bossak: „In Florenz kriegte ich auch den Hauptpreis. Dafür gab’s nicht nur eine Urkunde,

auch Geld. Nicht viel, aber etwas. Einen schönen Löwen gab es, den habe ich noch. Das Geld ist alle.“ [alle lachen]

Jerzy Bossak: „In der Diskussion sollten wir mal über die Zukunft des Dokumentarfilms reden.“

Richard Leacock: „Besser nicht vielleicht. Vielleicht haben wir keine Zukunft mehr. 1960 alles schien offen, eine Unmenge Dokumentarfilmarbeit schien möglich und plötzlich nichts mehr.“

Jerzy Bossak: „Im Kino hat der Dokumentarfilm ausgespielt, aber vielleicht ist es möglich und auch nötig, andere Gelegenheiten zu finden.“

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Wo treffen sich Filmemacher? Zur Not auf Festivals. Ein Zufall. Herbst 83 in Toronto, Jerzy, Ricky und wir hinterher.“

Jerzy Bossak: „Flaherty war ein großer Mann, aber er hat einfache Spielfilme gemacht, mit der Hilfe von dokumentarischer Technik. „Nanuk“ ist kein Dokumentarfilm.“

Richard Leacock: „Doch.“

Jerzy Bossak: „Na gut, teilweise. Und „Louisiana Story“, ist das auch ein Dokumentarfilm? Auch teilweise.“

Richard Leacock: „Ich wurde nach dem Anfang von ‚Louisiana Story‘ gefragt, großartig. Man glaubt, so ein Platz existiert. Das tut er natürlich nicht. Die einzelnen Szenen waren hunderte Meilen voneinander entfernt. Beim Filmen schaffst du eine Szene, egal wie man’s angeht.“

Eine richtige Verständigung ist nicht wie Zahnpasta oder Gin. Man kann das Zeug nicht so ohne Weiteres produzieren. Bloß weil sie es wollen, wird es nicht einfach fabriziert. Unser

ständiges Problem. Wir sind hinter dem Produkt her, anstatt die Dinge zu machen wegen ihrer eigentlichen Bedeutung. Die Maschine, die wir bedienen, ist unersättlich.

Ab Minute 105_Jerzy Bossak diskutiert mit Klaus Wildenhahn

Jerzy Bossak: „Es bestehen nur zwei Möglichkeiten, entweder sich ein Ziel zu setzen und versuchen, dieses Ziel zu erreichen, oder man ist schon entschieden, bevor man den Marsch angefangen hat. Was wird sein am Ende meines Marsches, meines Weges?“

Klaus Wildenhahn: „Dass man das schon vorher weiß?“

Jerzy Bossak: „Ja. Und dann ist schon der Schritt zwischen Religion und Wissenschaft gemacht, es ist schon eine Religion. Am Ende ist der, wie heißt der? Das ... das Gericht?“

Klaus Wildenhahn: „Das Jüngste Gericht.“

Jerzy Bossak: „Das Jüngste Gericht ja, das ist am Ende, das wissen wir [Lacht].“

Klaus Wildenhahn: „Ja, das versuchen wir nicht zu machen.“

Jerzy Bossak: „Ne, Gott behüte.“



Ab Minute 106_Richard Leacock in Hamburg

[Texteinblendung]: „Wiederbegegnung in Hamburg – der Ton zum Bild“



Richard Leacock ist zu Besuch beim NDR in Hamburg.

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Hans Brecht von der Filmredaktion des NDR unterstützt die Arbeit von Leacock seit mehr als 20 Jahren. 65/66 entstanden durch die Vermittlung der Filmredaktion drei Filme über Musiker, die Leacock für Hamburg drehte. Der NDR war in den

60er-Jahren der einzige Sender, der Leacocks Arbeit anerkannte und eine Produktion

ermöglichte. Genauer gesagt waren es bestimmte Leute, die Interesse an dieser Filmarbeit hatten. Vieles konnte am Hamburger Sender ausprobiert werden in dieser Zeit.“

Richard Leacock: „Manchmal erzähle ich Lügen, nicht wirklich Lügen, aber beim Wiederholen verändert sich eine Geschichte. Wie Buñuel in seiner Autobiografie schreibt, er hofft, sie sei voller Lügen.“

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Mit dem Rücken zur Kamera, der Schweizer Hansjörg Pauli. Heute freier Autor und Filmemacher [gestorben: 15.2.2007]. 66 der verantwortliche Redakteur für die Leacock-Filme. Pauli sagte: „Leacocks Arbeit war angefochten von Leuten, die von technischen Normen sprachen. Da war erstens die wackelige Schulterkamera, zweitens gab es die dunklen Stellen, da nie zusätzliches Licht gesetzt wurde und drittens keinen studiomäßigen Ton. Das alles hat die mehr technisch orientierten Mitarbeiter im NDR zunächst außerordentlich erbost, aber das wurde aufgefangen, die Filme produziert und gesendet.“



[Texteinblendung]: Géza Anda, Pianist, Dirigent, Pädagoge.

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „1965/66 von Leacock für den NDR gedreht.“

Klaus Wildenhahn zeigt einen Filmausschnitt über den Pianisten Géza Anda.

Ab Minute 112_ Treffen mit Helga Feddersen



Richard Leacock trifft Helga Feddersen in einer Kneipe in Hamburg.

Helga Feddersen: „Ich wusste ja nicht, dass du mich gleich abfilmst.“

Klaus Wildenhahn: „Ja Helga, ich mach diesmal den Ton, nicht du.“

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Drei Filme

drehte Leacock für den NDR. Damals arbeitete er mit der Schauspielerin Helga Feddersen zusammen. Sie machte den Ton bei einem Film.“

Richard Leacock: „Auf die kleinste Sache hat sie aufgepasst. Das liegt an ihrer Schulung als Schauspielerin. Mit der einen Kopfhälfte spielt man seine Rolle. Mit der anderen Hälfte achtet man auf die Technik. Fünf Schritte nach links, nimm den Aschbecher, lass ihn fallen, wieder sechs Schritte nach rechts, die Schizophrenie beim Schauspieler.“

Helga Feddersen: „Das dritte Auge, ne, was man hat als Schauspieler, das kam mir da zugute.“

Richard Leacock: „Da ist eben die technische Seite des Spielens und die emotionale und die zwei vermischen sich nicht. Sie blieb immer in Kontakt mit mir bei den Aufnahmen.“

Helga Feddersen: „Thank you so much and the contact was marvelous [Kuss an Leacock]“.

Richard Leacock: „But ... I know, but it ... qu'est-ce qu'on peut dire? [Kuss zurück] It was incredible.“

Helga Feddersen: „Und dann synchron zur Kamera, macht er so [Zeigefinger beugen], musste ich auch.“

Richard Leacock: „Gott sei Dank.“

Helga Feddersen: „Ja, das war ja das Wichtigste, wo er ist mit der Mühle, nech?“

Richard Leacock: „Sie reagierte auf den kleinsten Wink von mir, schaltete ein oder aus. Noch nie erlebt, so was. Fantastic to see this.“

Ein Schwenk von einer Filmankündigung für Helga Feddersen vor einem Kino auf Richard Leacock. Er schaut direkt in die Kamera und geht.

Ab Minute 114_Eine große Freude für Richard Leacock

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Wir haben Leacock eine Kopie seines alten Filmes nach Cambridge mitgebracht. Er sieht seine Arbeit zum ersten Mal seit 18 Jahren wieder.“

Richard Leacock: „It's unbelievable, the scenery. I haven't seen it since we did the mix. It's 64, was it, no 66, I don't know. Oh, what a pleasure. A fantastic pleasure.“

Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Der Film eines Handwerkers über einen Handwerker.“



Klaus Wildenhahn [Kommentar]: „Auf den Gängen einer der großen technischen Universitäten Amerikas, MIT. Privat finanziert. Aufträge von großen Kooperationen fließen ein, Computer und Elektronik. Die Filmschule ist MIT angeschlossen. Noch ist sie unabhängig von Interessen, die schwer überschaubar sind, wie etwa Studien für das Verteidigungsministerium. Leacock verdient sein Geld als Lehrer bis zu seiner Pensionierung.

Durch seine Filmarbeit kann er seinen Lebensunterhalt nicht sichern.“

[Texteinblendung]: Ein Film für Bossak und Leacock

Nirgendwo sonst habe ich die Ursprünge der Methode von Klaus Wildenhahn so ausführlich dargestellt gesehen, wie in diesem Film, hier dargestellt durch Auszüge aus dem Transkript.

3.4 Das Beispiel der fünf „Heimkinder“-Filme (1984/86)

Wenn ich Gisela Tuchtenhagen fragte, welche Filme auf der langen Liste an Filmen, die sie mittlerweile gemacht hat, ihr besonders am Herzen liegen, dann erzählte sie von den „Heimkinder“-Filmen, die sie von 1984 bis 86 gedreht hat. Eigentlich wollte sie bereits ihren Abschlussfilm an der Filmakademie (DFFB) in dem Heim machen, in dem sie selbst als Jugendliche war, aber sie bekam keine Drehgenehmigung. „[U]nd sehr viel später hab ich dann eben die Heimkinder, diese ganze Gruppe, gefunden, wo die Erwachsenen auch so tolle Arbeit gemacht haben, dass ich davor großen Respekt hatte. Und dann bin ich mit denen eben durch die Gegend gereist und es sind fünf Filme entstanden entstanden (Tuchtenhagen_Gisela Gespräch am 15.11.2016). „Also eigentlich sind die alle losgefahren, weg aus Hamburg, um mal von der Strasse weg zu kommen, damit ihre Akte nicht immer größer wird. Und sie sollten Schule machen auf dieser Reise und irgendwie vorbereitet werden auf einen Hauptschulabschluss. Und wie gesagt, nach zwei Wochen ist alles passiert, was eigentlich passieren kann. Und da hatte ich das Gefühl, so jetzt muss ich das Material erst mal sichten. Das ist ja bei Film dann immer so, dass man’s dann nicht vor Ort sehen kann, sondern warten, bis es entwickelt ist, kopiert, und gut...

Und dann hab ich mit der Cutterin, also mit der Editorin zusammen, mit der ich sehr gut zusammengearbeitet hab, erstmal drei Filme daraus geschnitten.

(Tuchtenhagen_Gisela_Heimkinder_Podiumsgespräch_ZDOK.17_2017).

Zum Filmteam gehörten bei den ersten drei Filmen der Tonmann Alf Olbrisch und die Assistentin Irina Hoppe, die auch Gisela Tuchtenhagens Auto fuhr, in dem außer der Filmausrüstung, dem Proviant auch ihr Hund Schniewi mitreiste. Außerdem diente es manchmal als Übernachtungsmöglichkeit, denn die Gruppe reiste von Campingplatz zu Campingplatz auf dem ereignisreichen Weg nach Südpotugal.

Zu Gisela Tuchtenhagens Filmequipment gehörten zunächst die Eclair ACL, später eine 16-mm-ArriflexSR-Kamera, mehrere 120 Meter Filmkassetten, ein Einbeinstativ mit Gurt, das die Kamera auf der Schulter stützte, für die Tonaufnahmen ein Nagra-Rekorder, ein kurzes und ein langes Richtmikrofon von Sennheiser mit Windschutzkörben. Ihre Arbeitsmethode hat sie bis heute nicht geändert, auch wenn sie ihre Projekte mit einer digitalen und leichteren Kamera- und Tonausrüstung aufnimmt.

Gisela Tuchtenhagen begleitete die Jugendlichen und ihre Betreuer auf der Reise wie eine zusätzliche Teilnehmerin. Die insgesamt fünf Filme beobachten die Gruppe in Hamburg, wie sie die Reise vorbereiten, ihre Sachen in einen kleinen Bus mit Anhänger und auf die Motorräder packen, zusammen reisen, auf Campingplätzen in Zelten leben und lernen ausgebüxte Jugendliche wieder zurückgeholt werden, wie sie zusammen Spaß haben und einige von ihnen am Ende die Prüfung für ihren Hauptschulabschluss in Hamburg bestehen. Gisela Tuchtenhagen war mit der Kamera immer mittendrin.

„Wir suchen uns unseren Sitzplatz, bevor wir in einer Situation anfangen zu drehen. Und ich stehe dann nicht mehr auf oder gehe davon nicht mehr weg, damit dieses Gerät, die Kamera, nicht ein so wichtiger Faktor wird im Raum, dass die Leute gestört werden und sich danach richten, sondern ich versuche, vorher ungefähr einzuschätzen: Was wird passieren, von wo aus kriege ich das Beste. Nun kann es aber vorkommen, dass du dich auf eine Person konzentriert hast und die spielt plötzlich in der Situation keine große Rolle. Dann sitzt du unter Umständen da und hast nicht das optimale Bild, das du haben könntest. [...] Das nehmen wir aber in Kauf. Aus Distanz zu beobachten, da hab ich gar keine Lust zu, also das interessiert mich nicht. Aber Teil zu sein [...] und mich einfach mit den andern Menschen identifiziere, also ich sehe mich in den andern, sagen wir mal so, das spiegelt sich dann wieder. Und da bin ich wahrscheinlich so unglaublich hinterher, das zu bekommen von den andern Menschen, dass ich dafür alles tun würde. Das ist auch eine Sucht“ (Tuchtenhagen_Gisela Mai/Juni 1981).

Die Mitfahrer, die vorne einen Platz gefunden hatten, konnte die Kamera nur von hinten zeigen. „[E]s war für den Ton auch nicht so gut, weil er hatte ja nun mal keine Ansteckmikros und das machen wir auch nicht“.

(Tuchtenhagen_Gisela_Heimkinder_Podiumsgespräch_ZDOK.17_2017).

Auf der Podiumsdiskussion der ZDOK 2017 stellte Christian Iseli Gisela Tuchtenhagen die Frage, wie weit sie beim Drehen an den Schnitt denke:

Christian Iseli: „Hast du eigentlich in diesem Bus, es ist einfach so ne gewisse Neugier, auch Schnittmaterial dann gedreht, oder hast du einfach drauf vertraut, wenn ich jetzt drauf bin immer, auf den Kindern oder auf den Betreuer, die reden da, hab ich dann auch genug Material zum Schneiden?“ Gisela Tuchtenhagen: „Also an den Schnitt hab ich überhaupt nicht gedacht.“ Christian Iseli: „Du warst im Moment drin?“

Gisela Tuchtenhagen: „Ja, und ich glaube, dass ich das auch noch nie gemacht hab, weil die Einstellungen sind so lang und das Material muss im Schnitt sowieso, das wird ja darauf geprüft, was sagt das Material und so, was das Material sagt, so wird es auch montiert“ (Tuchtenhagen_Gisela_Heimkinder_Podiumsgespräch_ZDOK.17_2017).

Ihre Filme sind fast in chronologischer Reihenfolge montiert. Nichts wurde verschachtelt.

Am Ende des Filmprojektes war der Plan, etwas gemeinsam auf die Beine zu stellen mit dem Heim. Doch alles kam anders. Nach diesen Heimkinderfilmen adoptierte Gisela

Tuchtenhagen ihre beiden Söhne in Peru, „und als ich wiederkam aus Peru war die Heimerziehung umgemodelt worden in private Erziehung. Die Sozialarbeiter lebten jetzt

mit den Heimkindern in Wohnungen. Das nannte sich „Pädagogische Betreuung im eigenen Wohnraum“. Einige Jahre später betreute der ehemalige Heimleiter einige

Behinderte. Er sagte: „Hier im Eppendorfer Weg ist so eine ganz tolle Gruppe, die treffen sich immer am Donnerstag Nachmittag. Und mit meiner Musikgruppe machen wir da auch

Musik. Komm da doch mal, ich könnt mir vorstellen, das ist ein Thema für dich.“ Ja, und

da bin ich dann hingegangen und fand das auch ganz toll. Ich weiß nicht mehr, ob ich

versucht hab, für den Film Geld zu bekommen oder nicht. Jedenfalls ist er ganz ohne Geld

entstanden. Aber es war so, dass ich auch zu diesen Donnertag Nachmittagen einfach

immer gern gegangen bin und dann eben zu den Einzelnen, die mir dann besonders nahe

waren und von dort zu denen nach Hause. Und so ist der Film „Donnerstag Nachmittag“

entstanden, letzten Endes auch mit den Betreuerinnen und Betreuern zusammen. Also

eigentlich wie immer, dass alle dann an dem Film mitmachen.“ (Tuchtenhagen_Gisela

Gespräch am 15.11.2016).

Sie ist einfach dabei und Teil dieser Gruppe.



Abb. 53: Auszüge aus der Filmreihe „Heimkinder“ (1986)

Als ich Gisela Tuchtenhagen 2012 zu unserem ersten Gespräch besuchte, konnte ich ihr noch keine Fragen zu den „Heimkinder“-Filmen stellen, weil sie mir völlig unbekannt und auch nicht auf DVD im Handel zu finden waren. Bis dahin war mir vor allem ihre Zusammenarbeit mit Klaus Wildenhahn bekannt gewesen. Rasmus Gerlach erzählte mir dann in unserem Gespräch, dass er Gisela Tuchtenhagens „Heimkinder“-Filme 2011 auf der Dokumentarfilmwoche in Hamburg gezeigt habe, „und da ist mir eigentlich klar geworden, was das eigentlich für ein unglaublicher Schatz ist, dieses Projekt. Ich glaube, vom Ansatz her bin ich da eher auf Giselas Pfaden, weil ich versuche, mit meinen Projekten oft Sachen irgendwie festzuhalten oder auch zu retten in gewisser Weise“ (Gerlach_Rasmus Gespräch am 18.12.2016).

3.5 Das Beispiel „Emden geht nach USA“

Von 1975 bis 1976 produzierte der Norddeutsche Rundfunk die Filmreihe „Emden geht nach USA“. Am Anfang war nur ein Film geplant, woraus später vier Folgen und ein fünfter Film, „Im Norden das Meer, im Westen der Fluß, im Süden das Moor, im Osten Vorurteile“, entstanden.

„Emden geht nach USA“, da wussten wir schon, wie wir miteinander arbeiten.“ (Tuchtenhagen_Gisela Gespräch am 18.11.2012). Gisela Tuchtenhagen lernte Klaus Wildenhahn in ihrer Studienzeit an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) kennen, an der Klaus Wildenhahn als Dozent tätig war. Danach arbeiteten sie lange Zeit zusammen. „Da hab ich dann entweder geschnitten, mit Klaus recherchiert oder war Co-Autorin, und bei einigen Filmen hab ich auch die Kamera gemacht und dann eben auch eigene Filme“ (Tuchtenhagen_Gisela Gespräch am 18.11.2012).

Klaus Wildenhahn arbeitete als festangestellter Redakteur beim NDR, Gisela Tuchtenhagen war nach ihrem Studium freie Mitarbeiterin. Durch den NDR im Hintergrund, der die nötigen Produktionsmittel und Gelder zur Verfügung stellte und ein paar sympathisierende Redakteure, wie Klaus Wildenhahn sie nennt, wurde mit den Dreharbeiten zum ersten Film begonnen. „Und die waren Sympathisanten und gaben sich damit zufrieden, wenn man in seinem Exposé nicht alles zu Ende schreiben konnte, sondern nur Andeutungen machte, wie nachher der Film aussehen würde. Wir wussten ja auch nicht, dass wir daraus vier Stunden schneiden würden, also vier mal eine Stunde, jeweils eine kleine dokumentarische Serie. Das wussten wir ja am Anfang nicht, und das haben sie akzeptiert. Also wir lebten unter vorzüglichen Bedingungen, um so einen Film machen zu können, der dann hinterher natürlich heftig kritisiert wurde.“ (Tuchtenhagen_Gisela_Wildenhahn_Klaus Gespräch am 05.10.2014).

Die Automobilindustrie steckte damals in der Krise, und Klaus Wildenhahn und Gisela Tuchtenhagen wollten durch einen Dokumentarfilm auf die Ängste der Arbeiter und deren Familien aufmerksam machen, die mit der Gewerkschaft IG Metall darum kämpften, dass das Werk in Emden nicht in die USA verlagert wird und die Menschen, die im Werk arbeiteten, ihren Arbeitsplatz verlieren. Das VW-Werk in Emden war der einzige große Betrieb in der Region, und die Arbeiter kamen aus der ganzen Umgebung mit Bussen angefahren, um dort zu arbeiten.

Während ihrer Recherche lernten Klaus Wildenhahn und Gisela Tuchtenhagen den Gewerkschaftler Emil Plump kennen, der Lehrer am IG Metall Bildungszentrum Sprockhövel war. Emil Plump hatte in seinem Lehrgang zwei Arbeiter aus dem Volkswagenwerk in Emden und brachte sie in Kontakt mit den beiden Vertrauensleuten der Gewerkschaft, Ferdinand Dirks, Bandarbeiter und ehemalige Maurer, und Hermann Spieker, Schweißer am Band und ehemalige Seemann. „Und auf die Art und Weise sind wir ins Werk reingekommen. Wobei ja immer das Problem ist, dass du in einen deutschen Betrieb als Filmemacher nicht reinkommen konntest, es sei denn, du machtest Propaganda oder einen Werbefilm für die Firma.“

(Tuchtenhagen_Gisela_Wildenhahn_Klaus Gespräch am 05.10.2014).



Abb. 54: Sich von der Peripherie her ans Werk heranarbeiten

Als Gäste des Betriebsrates von VW konnten sie anfangs täglich zweieinhalb Stunden in den Räumen der Gewerkschaftsvertreter bei Sitzungen drehen, Menschen die bei Schichtwechsel raus- und reingehen filmen und verschiedene Gänge mit der Kamera im Werk aufnehmen, durch die sie gehen mussten, um in die Räumen der Vertrauensleute zu gelangen. Die Produktion im Werk durften sie nicht filmen. Klaus Wildenhahn hatte genügend Erfahrung darin, dass, wenn sie im Werk filmen würden, das Material später durch Mitarbeiter im Werk kontrolliert würde, und das wollten sie auf keinen Fall. Aus diesem Grunde arbeiteten sie sich von der Peripherie her ans Werk heran (s. Abb. 54),

um Einsichten ins Werk zu bekommen. „Auch die Zuschauer waren hierbei aufgefordert, dass sie Anstöße bekommen, die sie selber im Kopf vollständig machen müssen. Und wenn wir vorher immer nur mit einzelnen Leuten außen um das Werk herum reden können, dann muss sozusagen die Intuition möglich sein, wie es innen aussieht. Und dieses Innen-Aussehen, wie gesagt, wurde nur gezeigt, indem wir stille Fotos reinbrachten, wie Leute bei der Arbeit sind. Und diese Fotos wurden dann von unseren Leuten gemacht, also den Vertrauensleuten, mit denen wir zusammenarbeiteten.“ (Tuchtenhagen_Gisela_Wildenhahn_Klaus Gespräch am 05.10.2014).

„Also mussten wir außen rum drehen, und das haben wir dann gemacht mit vier Vertrauensleuten und haben von der Arbeit im Werk nur Fotografien gehabt, die die Leute selber machten. Und so ist das Ganze in Gang gekommen.“ (Tuchtenhagen_Gisela_Wildenhahn_Klaus Gespräch am 05.10.2014).

Nach Gisela Tuchtenhagens Dafürhalten brauchte dieser Film auch keine Bilder von Menschen, die an Maschinen oder Bänder arbeiten. „Ich finde das jetzt sogar von Vorteil, dass gar nicht im Betrieb gedreht worden ist, weil ich finde, dieses Ranfahren mit den Bussen in dieser Morgenfrühe und bei Nacht und was da so passiert, das ist eigentlich viel stärker.“ (Tuchtenhagen_Gisela_Wildenhahn_Klaus Gespräch am 05.10.2014).



Abb. 55: Busfahrt zum Werk

Und auf diesem Wege fanden Wildenhahn und Tuchtenhagen auch ihre Protagonisten. Sie begleiteten die Arbeiter morgens in den Bussen, die sie aus weit entfernten Dörfern abholten, zum VW Werk hin- und nach der Schicht wieder zurückbrachten. Hier gab es Zeit und Ruhe, mit den Arbeitern zu sprechen und ihr Vertrauen zu gewinnen (s. Abb. 55).

Klaus Wildenhahn, der bereits in jungen Jahren Gedichte geschrieben hat, vergleicht diese Arbeitsweise mit dem Schreiben eines Gedichtes und mit dem, was es später ausdrückt. „... das ist ja wie ein Gedicht auch, das manchmal das Eigentliche gar nicht ausdrückt im Grunde, sondern nur durch äußere Andeutungen ein Gefühl erzeugt, was es sein könnte. Und so haben wir auch immer versucht, mit dem Dokumentarfilm zu arbeiten, etwas Geheimnisvolles zu belassen, was aber im Gefühl dann aufsteigen kann, wenn man gewillt ist, es aufsteigen zu lassen, als Empfänger, als Zuschauer“.
(Tuchtenhagen_Gisela_Wildenhahn_Klaus Gespräch am 05.10.2014).

Über das Projekt „Emden geht nach USA“ hat der mit Wildenhahn befreundete Egon Netenjakob, Publizist und Autor, in seinem Buch „Liebe zum Fernsehen“ geschrieben. Dort veröffentlicht er einen Brief, den Klaus Wildenhahn ihm am 16.6.1975 schrieb:
„Zeitlich kann man von Folgendem ausgehen: Gisela und ich werden ab Anfang Juli nach Ostfriesland verschwinden. (...) Am 14. Juli beginnen die einheitlichen VW-Ferien. Diese Zeit benutzen wir, um unsere Protagonisten Hermann, Ferdinand, Elisabeth u.a. zuhause kennenzulernen und aufzunehmen (s. Abb. 56).



Abb. 56: Bei den Protagonisten im Garten

Außerdem werden wir Material über Ostfriesland sammeln und weiter recherchieren.“ (Netenjakob_Egon 1984, S. 28). Gisela Tuchtenhagen erzählt: „Wir sind da hingezogen, und später haben wir dann ... eine Wohnung in einem Hochhaus gemietet. Da hatten wir auch einen Schneidetisch, und ab und zu sind wir sicherlich auch mal nach Hamburg gefahren, wahrscheinlich um neues Material zu holen oder so. Aber eigentlich haben wir da gelebt die Zeit.“ (Tuchtenhagen_Gisela Gespräch am 18.11.2012).
„Ich bin überhaupt in den Dokumentarfilm über Klaus reingewachsen. Und das hat mich auch irgendwie getragen, dass ich das jetzt gar nicht als eine wahnsinnige Arbeit empfunden hab, sondern alles mit so einer großen Freude gemacht habe, die Recherche aufgeschrieben, dann die Kameraarbeit und morgens ganz früh aufstehen oder ganz viele Schnäpse trinken oder Auto fahren und so. Eigentlich war der ganze Tag ja mit diesem Projekt ausgefüllt.“ (Tuchtenhagen_Gisela_Wildenhahn_Klaus Gespräch am 05.10.2014)



Abb. 57: Vorbereitung und Kundgebung der IG Metall

„Irgendwie war das so selbstverständlich, dass Klaus den Ton macht, und ich mach die Kamera. Ich war auch total unabhängig, die Kamera zu machen, und eigentlich war das auch ein ganz großer Gleichklang.“ (Tuchtenhagen_Gisela Gespräch am 18.11.2012)

„Also es hat mich getragen, ich kann mir gar nichts Schöneres vorstellen, als so zu arbeiten und überhaupt keinen Druck zu haben, außer den, den man sich selber macht, also eine gute Kamera machen zu wollen. Bei dieser Art zu drehen hast du ja sowieso mit so viel zu kämpfen, mit den Lichtverhältnissen, damit, dass die Kassette gleich durch ist, dass du möglicherweise nicht genügend Material eingelegt hast und dann mal eine Pause machen musst. Eine hohe Kunst, unter ganz verschärften Bedingungen noch zu drehen und zu wissen, dass man dafür kritisiert wird. Ja“

(Tuchtenhagen_Gisela_Wildenhahn_Klaus Gespräch am 05.10.2014).

Gisela Tuchtenhagen drehte die Filme mit ihrer 16-mm Mini Eclair Kamera. Die morgendlichen Fahrten in den Bussen drehte sie mit einem lichtstarken Zeiss Objektiv und offener Blende (tagsüber nutzte sie eine Zoomoptik). „Für die schwierigen Lichtverhältnisse war es schon ganz toll, dass es diese Optiken gab. Da musstest du nur zusehen, dass du deine Schärfe kriegst. Das ist ja nicht so wie die Kameras heute. Du hast ja eine Umlaufblende bei einer Filmkamera, und dann sieht du beim Drehen sowieso

alles dunkler. Heute siehst du in einer elektronischen Kamera das Bild viel heller als du es mit bloßem Auge siehst, und bei der Filmkamera ist das total umgekehrt gewesen. Wenn du da die Schärfe gesucht hast und die Kamera lief, dann hattest du im Sucher mit einem noch dunkleren Bild zu tun als das, was du mit dem Auge siehst. Das war technisch gesehen richtig tolle Arbeit.“ (Tuchtenhagen_Gisela_Wildenhahn_Klaus Gespräch am 05.10.2014).

Klaus Wildenhahn nahm den Ton mit einem Nagra Tonbandgerät und einem Richtmikrofon auf. Er konnte dabei zwischen einem langen und einem kurzen kabelgebundenen Richtmikrofon der Firma Sennheiser auswählen, je nachdem, wie weit er von den Gesprächspartnern entfernt war, wie laut die Umgebung und wieviel Platz vorhanden war. Eine Tonangel benutzte er nicht. Für Klaus Wildenhahn gibt es zwei handwerkliche Voraussetzungen, damit die Hauptpersonen zu ihrem Recht kommen, zu der ihnen gebührenden Selbstdarstellung: „Einmal muss der Dokumentarist die intensiv beobachtete und die präzise durchgehaltene Bild- und Tonaufnahme herstellen können. Wann beginnt man, wann hört man auf, wem bleibt man auf der Spur? Und zweitens muss er in der nachfolgenden Montage das Wesentliche der Situation aufdecken, ohne die Situation zu verfälschen. Darüber hinaus ist etwas Drittes, Zusätzliches notwendig: Ein Gefühl für Unebenheiten für den verlagerten Rhythmus im offiziellen Ereignis. Scheinbar Nebensächliches wird wichtig genommen. Das zerstört die Werbewirkung des Offiziellen. Das führt den Dokumentaristen auf einen ähnlichen Weg, wie ihn Jazzmusiker gegangen sind. Das Alltägliche, das Klischee wird seiner oberflächlichen Wirkung beraubt und die darunter verborgenen Mühen und Konflikte treten hervor. Dokumentarfilm machen ist unter anderem ein Mittel zur Gegendarstellung. Selten Gehörtes und Gesehenes wird kenntlich gemacht.“ (Wildenhahn_Klaus 1975).

Das Filmmaterial musste im Kopierwerk entwickelt werden, bevor die Aufnahmen zum ersten Mal am Schneidetisch angesehen werden konnte. Das dauerte gewöhnlich ein paar Tage. „Und [man] sieht plötzlich auch Schönheiten, die man so noch gar nicht geahnt hat, gerade weil das Licht dann zu Teilen nur in zwei Ecken vorhanden ist. Und dann hat man so ein Gesicht, das ins Dunkel geht und wieder auftaucht. Das sind auch diese unerhörten Sachen beim *cinéma vérité* oder *direct* oder Uncontrolled Cinema, dass man selber immer wieder überrascht wird, was für Schönheiten plötzlich auftauchen, auch in einem ganz banalen Milieu wie in einem Bus innen, wo Leute fahren. Das sind wunderbare Aufnahmen, die Gisela gemacht hat und dann dieser Lichteffect, wie sie aus

dem Schatten wieder wackelnd nach vorne kommt. Aber das ist ja nicht alles vorher berechenbar, das plante man ja nicht vorher, sondern man akzeptiert diese Zufälligkeiten. Das ist natürlich auch eine der großen Reize, diese Sorte von Film zu machen, wer dafür überhaupt ein Interesse entwickelt. Das ist nicht jedermanns Sache, die meisten wollen lieber eigentlich „controlled“, und das ist ja, glaube ich, soweit ich das heute noch beurteilen kann, heute Satz. Man muss alles kontrollieren, von der ersten Exposéseite, bis zum fertigen Produkt. Und das Wunderbare damals war, dass akzeptiert wurde, dass bei solchen Filmen Überraschungen möglich wurden für alle Beteiligten, und man doch ein Vertrauen dahin entwickelte, dass es schon klappen wird. Das war damals wunderbar, und das geht... verloren.“ (Tuchtenhagen_Gisela_Wildenhahn_Klaus Gespräch am 05.10.2014).

Gisela Tuchtenhagen: „Na ja, wir haben heute eine andere Zeit, wir haben andere Kameras, eigentlich andere Möglichkeiten und müssen mit diesen anderen Möglichkeiten mal halt einfach anders umgehen. Ich muss gerade noch mal zurückdenken. Diese Zeit mit Film war für mich und für Rudi und die Anderen ja auch so, dass wir körperlich total fit waren und das einfach körperlich auch gerne gemacht haben und die schwere Kamera und die Sachen und viele Kassetten selber geschleppt haben. Wenn ich heute schon nur den Koffer anhebe, wo die ganzen Kassetten drin sind, und da ist jetzt kein Filmmaterial mehr drin, dann denk ich: Mein Gott, was wir geschleppt haben. Also nie und nimmer würde ich das heute so tragen können, von daher ist es schon schön, dass es so eine Weiterentwicklung der Geräte gegeben hat. Nicht schön ist natürlich, dass andauernd eine neue Kamera rauskommt, und wenn du Geld für deine Filme haben willst, dann musst du einen gewissen Standard erreichen, wobei ich gar nicht finde, dass diese ganzen Kameras nun wesentlich besser sind, als die viel billigeren gewesen sind. Also das ist auch zum Teil technisch eine ganz andere Debatte heute.“

(Tuchtenhagen_Gisela_Wildenhahn_Klaus Gespräch am 05.10.2014).

Klaus Wildenhahn hatte damals die Idee, einen Spielfilmautor mitzunehmen, der vor Ort die Dreharbeiten und die Geschehnisse beobachtet und daraus ein Buch schreibt, das später als Spielfilm verfilmt werden sollte. Er machte sich Gedanken darüber, wie Dokumentarfilm die Grundlage für einen Spielfilm werden kann (vgl. Netenjakob_Egon 1984, S. 53-54). Die Idee, dieses Projekt als Recherche für einen Spielfilm zu verwenden wurde wenig später aufgegeben, weil der NDR für den Drehbuchautoren keine finanziellen Mittel zur Verfügung stellte.

3.6 Kritik am Film

„In der Fremde“

In seinen Filmen hat Klaus Wildenhahn sich mit Musikern, Tänzern und Arbeitern beschäftigt. Er zeigt Bilder von hart arbeitenden Menschen, die in verschiedenen hierarchischen Strukturen Beschäftigung gefunden haben. Seit Beginn der Dokumentarfilmarbeit von Klaus Wildenhahn, Rudolf Körösi und Gisela Tuchtenhagen mangelte es nicht an Kritik. Erst innerhalb des Senders NDR wurde von den Kollegen die wackelnde Kameraarbeit, Unschärfen, dunkle Bilder, – weil das Filmmaterial noch unempfindlich war – und der Verzicht auf zusätzliche Lampen kritisiert.

Es kam auch vor, dass sich das Kinopublikum gegen einen Film von Wildenhahn richtete, denn die Filme wurde auch auf Filmfestivals gezeigt. Klaus Kreimeier (Publizist und Medienwissenschaftler) versuchte in einem Artikel, eine Situation, in der das geschah, zu beschreiben und zu analysieren. 1967 drehte Klaus Wildenhahn seinen ersten längeren Dokumentarfilm „In der Fremde“ mit Rudolf Körösi als Kameramann und Herbert Selk als Tonmann. In der Nähe von Oldenburg errichten Arbeiter unter enormen Zeitdruck ein Silo. Betonbauer, Zimmerleute, Poliere, der Kalfaktor, der die Unterkünfte reinigt, und eine Hierarchie, die so noch keiner gesehen hat und vielleicht auch nicht wahr haben wollte.

Der Film kommt ohne einen Kommentar aus und lässt genügend Freiraum für Interpretationen der Zuschauer. 1968 wurde der Film auf den Kurzfilmtagen in Oberhausen gezeigt. Klaus Kreimeier beschreibt seine Eindrücke von dieser Filmvorführung in einem Artikel mit dem Titel *Beschreibung einer Exekution, wie ein Film niedergemacht wurde* (Kreimeier_Klaus Mai 1968), den er in der Zeitschrift Film veröffentlichte. „Am vierten Tag der XIV. Westdeutschen Kurzfilmtage in Oberhausen wurde ein Film ermordet. Nicht von der Festivalleitung, nicht von Frau Oberbürgermeister Alberts oder vom Staatsanwalt, sondern vom Publikum. Das verdient festgehalten zu werden – nicht weil zum ersten Mal ein Film, dem man ein besseres Los gewünscht hätte, auf diese Weise in Oberhausen ums Leben kam, sondern weil hier das Opfer und die Art seiner Exekution gleichermaßen zur Analyse auffordern. Das Opfer: Klaus Wildenhahns Film ‚In der Fremde‘, produziert vom Norddeutschen Rundfunk, mit 59 Minuten Dauer der längste Beitrag des westdeutschen Länderprogramms“ (Kreimeier_Klaus Mai 1968). Klaus Kreimeier schreibt von Pfiffen und Buh-Rufen, die nach ca. 15 Minuten einsetzten. Ab der 25. Minute gab es erste Zwischenrufe. „[W]ährend der letzten zehn Minuten zerbarst auch

die rhythmische Ordnung, offenbarte sich die Demonstration als eine des infantilen Geisteszustands im analen Stadium. Tierlaute, schrilles Keifen, hemmungsloses Gebrüll signalisierten die klinische Verfassung einer Annihilationslust, der es an Verstand ebenso wie am Vermögen zur Artikulation gebrach. [...] Wenn eine Produktion, wie diese in Oberhausen zu Fall kommt, so diskreditiert dies nicht nur das Publikum, das den Anschlag ausführte, sondern das Festival selbst, genauer: den vielberedeten *Geist* einer Einrichtung, die ehemals als *rot* verschrien und berühmt, in unserem Land einen singulären Platz einnahm“ (Kreimeier_Klaus Mai 1968). Das Verblüffende dabei ist, dass Oberhausen eine Stadt ist, in der viele Arbeiter in ähnlichen hieratischen Strukturen ihr Geld verdienen, wie Klaus Wildenhahn dies in seinem Film zeigte, und wofür er von dem Kinopublikum angeprangert wurde. „Mochte der gute Wille immer vorhanden sein: die *Atmosphäre*, so schien es, war dafür nicht geschaffen, sofern darunter die Summe aus Filmangebot, Publikumsmentalität und obrigkeitlichen Restriktionen zu verstehen ist. Das Schicksal von Wildenhahns Film bezeugt, daß der gute Wille, wenn es ihn je gab, auf den Hund gekommen ist“ (Kreimeier_Klaus Mai 1968).

Die Kritik vom Norddeutschen Rundfunk (NDR), wie die vom Kinopublikum in Oberhausen hätte unterschiedlicher nicht sein können. Die Einen kritisierten die technischen Aspekte, während den Anderen die Sicht auf bestimmte gesellschaftliche Strukturen missfiel.

„Distribution is the process of letting your film loose on the world. It is the crucial link between artists and audiences, and production and exhibition. . . After all, you really don't know what your film's about until you see how people (and communities) respond to it“ (Barbash_Ilisa_Taylor_Lucien 1997, S. 461).

Später in den 1970er Jahren gab es die Kreimeier-Wildenhahn-Debatte, in der es weniger um konkrete Filme und deren Gestaltung ging, als vielmehr um die politische und moralische Haltung von Klaus Wildenhahn gegenüber seinem Realitätsbegriff. Klaus Kreimeier plädierte für eine offenere und halbdokumentarische Form des Dokumentarfilms, keinen reinen Beobachtungsfilm, wie Klaus Wildenhahn ihn gemacht hatte.

„*Emden geht nach USA*“

Zusammen mit Gisela Tuchtenhagen hat Klaus Wildenhahn von 1975 bis 1976 die Filmreihe „Emden geht nach USA“ gedreht. Arbeitern im VW Werk in Emden drohte der

Verlust des Arbeitsplatzes und sie versuchten mit Hilfe der Gewerkschaft dagegen anzugehen. Daraus entstand eine dokumentarische Serie von vier Filmen mit einer Länge von jeweils ca. einer Stunde. An die Kritik vom Norddeutschen Rundfunk (NDR) wegen technischer Mängel hatten die Filmemacher sich mittlerweile gewöhnt. Jedoch fürchteten einige in der Region Emden finanzielle Einbußen durch die Ausstrahlung der Serie. „Na ja und dann weiß ich nicht, ob du das weißt, dass wir dann ja auch noch in so eine Live-Diskussion mussten, weil die Vertreter der Industrie- und Handelskammer meinten, wir hätten dieser Gegend finanziell geschadet, weil wir Ostfriesland in schwarz/weiß aufgenommen haben und nicht die schönen Farben und die schönen Krabbenpuler und Windmühlenflügel. Und dafür mussten wir dann in eine Live-Diskussion, wo wir uns stellen mussten. Und dann wurde auch noch eingeräumt, dass jemand anders einen bunten Film macht als Gegenstück zu dem, was wir da verbrochen haben für die Gegend. Ich hab noch mal nachgelesen, was Klaus an Hübner geschrieben hat, den Chef vom WDR, der auch herbe Kritik geäußert hat für diesen Film, der den Grimme-Preis bekommen hat, dass der dann nur eine Einschaltquote hatte von 1 % und da ging diese ganze Einschaltquotendebatte schon los. Und da hat Klaus einen sehr guten Gegenbrief geschrieben, dass das ja eine Serie war von vier Filmen und dass sich sogar die Einschaltquote immer gesteigert hat und dass aber das Fernsehen dem Auftrag überhaupt nicht gerecht wird, sein Publikum daran zu gewöhnen, dass solche dokumentarischen Serien fast so spannend sein können wie eine Krimiserie“

(Tuchenhagen_Gisela_Wildenhahn_Klaus Gespräch am 05.10.2014).

Klaus Wildenhahn wechselte daraufhin 1979 vom NDR in Hamburg zum Radio beim Westdeutschen Rundfunk nach Köln (siehe Kapitel 12 „Ergebnisse und Ausblick“). Später kehrte er zum NDR zurück.

4. Orte und Protagonisten finden

4.1 Der Faktor Zeit bei den Dreharbeiten

Bei Klaus Wildenhahn spielte Zeit bei den Dreharbeiten zu haben immer eine wichtige Rolle. Bei ihm stellt sich die Rolle der Protagonist/innen oft erst im Laufe der Dreharbeiten heraus. „Nicht umsonst haben wir immer gesagt: Drehzeit mindestens zwei Monate. Also die Begleitung über lange Zeit und dann dabei das Kennenlernen der Situation und der Menschen, und dann kristallisieren sich auch erst die Menschen heraus, wer wird sozusagen richtiger Protagonist und wer ist mehr oder weniger nur am Rande. Das kann man nicht vorher entscheiden, das entsteht und entscheiden wir in der Arbeit. Der Polier, der so wichtig ist in „In der Fremde“, mit der Zeit wurde deutlich, dass er schon so eine Hauptstimme sein wird, aber das wusste ich nicht vorher“

(Tuchenhagen_Gisela_Wildenhahn_Klaus Gespräch am 05.10.2014).

Rudolf Körösi hat beim Film „In der Fremde“ die Kamera gemacht und Herbert Selk war der Tontechniker. Das Team lebte für die Zeit der Dreharbeiten in einem Bauwagen, direkt neben den Arbeitern. „Wir sind in der Früh auch aufgestanden, wir sind auf dem Bau hochgeklettert. Wir haben mitgemacht. Die haben uns nach drei Tagen, sage ich jetzt, als Mitarbeitende empfunden. Wir waren da, als ob wir auf'm Bau arbeiten, verstehst du? Denn auf dem Bau haben sie ja auch Leute, die gar nicht 'ne Maurerkelle in der Hand haben, sondern der Polier, der guckt nur, ob das in Ordnung ist, oder was immer. Also wir wurden akzeptiert. Und das wurden wir auf dem Bau, das wurden wir in den Tanzkompanien, das wurden wir bei John Cage und bei all denen. Die haben uns akzeptiert und uns auch so angesprochen, weil sie merkten, wir haben Interesse dran an ihrer Arbeit und auch an ihren privaten Teilen. Und viele Leute sind auch froh, wenn jemand einmal mal zuhört. Ich meine, das habe ich dann auch noch später erlebt, bei anderen Filmen, wo endlich mal Leute eigentlich mal froh waren, dass sich überhaupt jemand interessiert für sie. Auch das gibt es. Jo“ (Körösi_Rudolf Gespräch am 16.12.2012). Zum Beispiel in den Filmen „Heiligabend auf St Pauli“ oder „Emden geht nach USA“ war der Ort die wichtigste Komponente und dann kamen erst die Protagonisten. Und die Geschichten ergaben sich, in dem das Team einfach präsent war.

Thomas Heise spricht über die Dreharbeiten an seinem Film „Vaterland“, in dem kleinen Ort Straguth in Sachsen-Anhalt und seine Überlegungen zur Arbeitstechnik. „Und dann

gab es eine Grundidee für mich, die bestand eigentlich darin, daraus besteht der Film eigentlich, nämlich dass der Radius, in dem man sich bewegt, das Dorf ist und nicht mehr. Also dass man jetzt nicht mal eine Woche dreht, dann fährt man nach Berlin, dann fährt man mal wieder ein paar Tage hin, sondern das heißt, man fährt in den Ort und bleibt in dem und bewegt sich praktisch nicht, bleibt immer in diesem „scheiß Kaff“, wo also nix ist, außer diese Dorfkneipe. Und das verändert natürlich auch das Machen, wenn das Zentrum sozusagen immer dort ist und nicht irgendwo anders. Sonst fährst du abends nach dem Drehen nach Hause und dann hast du andere Sorgen, und dann ist der Film immer die Störung vom eigentlichen Zentrum. Du musst das Zentrum also da in den Film kriegen, und das war so der Job. Und deswegen bin ich mit Peter [Peter Badel] vorher hingefahren, leider bloß ein paar Tage, und dann haben wir so angefangen, wie man anfängt. Also, wir haben eine Wanderung gemacht, einen Spaziergang durchs Dorf, und gedreht, was uns interessiert, also richtig so, wie im fremden Land. Und so fängt der Film ja auch an. Es gibt am Anfang diesen Brief und dann kommt diese Holzgeschichte mit dem Wirt. Na ja, das war schon verrückt, weil wir natürlich dann jeden Tag in dieser Kneipe saßen und uns diesem Dorfleben anpassten, und irgendwann veränderst du dich dann auch so und wirst dann selber so ein bisschen daneben. Das war aber ganz gut, glaube ich. Das hat mir auch großen Spaß gemacht, obwohl das schwierig war, weil ich die Briefe auch mithatte und natürlich keine Ahnung hatte, wie macht man jetzt diesen Film. Das war schon schwierig. Und das war auch der nächste Trick, wir wohnten beim Bauern, bei dem Bauern mit dem größten Hof im Dorf. Das hatte ich mir ausgedacht, weil ich Weihnachten drehen wollte. Und das heißt, ich musste schon vorher lange genug da sein, sodass das für ihn dann selbstverständlich ist, dass man auch Weihnachten da ist, und man dann auch drehen kann. Das war der Bauer mit den drei Söhnen“ (Heise_Thomas Gespräch am 02.08.2012).

Thomas Heise musste das Weihnachtsfest alleine mit dem Bauern und seinen drei Söhnen unterm Weihnachtsbaum verbringen, weil sein Filmteam zu Hause bei ihren Familien feiern wollte. Auch im Film „Sonnensystem“ wandte er diese Arbeitsweise an, jedoch gab es eine Unterbrechung bei den Dreharbeiten, weil er mit dem Kameramann unzufrieden war und Ersatz suchen musste.

4.2 Orte bestimmen die Reise

Peter Mettler nimmt die Zuschauer in seinen Filmen mit auf eine lange Reise, eine Phantasiereise an Orte, zu denen nur wenige Menschen einen Zutritt erlangen, wie zum

Beispiel in seinem Film „The End of Time“, in dem er Physiker durch das Forschungszentrum CERN in Genf begleitet. „[...] I did a lot of research around ideas of time. And in fact, when the film started, my initial research was about clouds and weather. The subject I thought I was going to pursue was to do with cloud formations around the world and the notion of water going up into the sky and how it falls down, „The End of Time“. So the film actually began to be a film about clouds and I wanted to explore cloud formations, cloud sources around the world effectively and to watch how they move and where water comes down and to use that as a kind of associate subject to connect things around the globe. But as I got into that more and more, I started to become interested in transformation, change, time. And as one of the physicist says in the film, *time* and „weather“ is the same word in many languages. And so, it was kind of a logical progression that led me to do a lot of research about time which is one of the most impossible subjects to handle with. I wouldn't recommend anybody to make a film about it now because it's very intimidating. And out of a quite vast array of possible things you could film about time I selected a small handful, and for reasons I could specify, if you want, but you know there's about five, six places in the film, and I went there for specific thematic reasons where I felt it made sense. So why don't I give you a couple of examples: Obviously CERN, because it's a project about time, it's a project that deals with the Big Bang and the beginning of time as we understand it in physics terms. I went to Bobhgaya India where Buddha had his enlightenment under the bodhi tree and around which there is now a temple built and it's the idea of being in the present, of not living in time construct as we used today. Hawaii and the geological formation of the earth, the visible possibilities of seeing lava and ground forming and plants evolving in that ground. In Detroit, which represented an epoch or an era that fell into disintegration, being the automotive industry that collapsed and how empty neighbourhoods there are now inhabited by alternative communities who are trying to create farms and so on. So those where some of the things I chose to explore the ideas of time in quite a subjective way. And then I would go to these places, meet people, talk, see the environment, film things that I saw and collect this footage. But I didn't have the structure of the film in mind, I didn't know what the beginning of the film would be or the end of the film would be or anything. I just knew, these were components that I was collecting and that I would work associatively and that it should work associatively for the viewers as well“ (Mettler_Peter Gespräch am 31.08.2014).



Abb. 58: „The End of Time“, Kinga: Einst. 317, 320; Andrew: Einst. 315

Zwei Protagonisten, die Peter Mettler 2012 in Detroit gefunden hat, beschäftigen sich mit *urban gardening* und zeigen eine neue Lebensform in einer Landschaft, in der vor ein paar Jahren die Automobilindustrie blühte (s. Abb. 58).

Ein paar Jahre später, 2016, reiste Nicolas Humbert für seinen Film „Wild Plants“ in diese Gegend, und zufällig fand ich in seinem Film dieselben Protagonisten. Sie heißt Kinga, eine junge ungarische Gärtnerin, die dort mit ihrem Mann Andrew in einem Haus wohnt. In Nicolas Humberts Film „Wild Plants“ sind die Szenen mit den beiden das Herzstück des Filmes (s. Abb. 59). Beide Filme beschäftigen sich mit einer ähnlichen Thematik, der Natur und unserem Umgang mit dieser. Außerdem sind beide Filmemacher miteinander befreundet und so kann es auch zu einem Austausch der Protagonisten und Orte kommen.



Abb. 59: „Wild Plants“, Kinga: Einst. 49; Andrew: Einst. 48

4.3 Orte als Welpuzzle

Auch bei Michael Glawogger bestimmen die Orte die filmische Reise. In Michael Glawoggers Filmen geht es immer um eine ganz konkrete Fragestellung, die er an den

unterschiedlichsten Orten dieser Welt untersucht. „Also, meine Filme sind eher Filme über die Zeit, die ich auf diesem Planeten verbringe, und was das *human condition* oder das menschliche Dasein weltumspannend in einem gewissen Sinn ist, oder wie ich es aufspüren kann. Also im Fall von „Workingman’s Death“ war es das Verschwinden der Schwerstarbeit, oder wo existiert sie noch, die Schwerstarbeit? Aber dann ist es halt nicht darum gegangen, das nur in einer Fabrik in Europa zu machen, oder nur mit den Schwefelträgern in Indonesien oder den Schlächtern in Afrika, sondern es ist drum gegangen, sozusagen so ein Weltpuzzle zusammenzustellen. Und diese Art von Weltpuzzle, das fasziniert mich immer noch, weil es irgendwie mehr sagt“ (Glawogger_Michael Gespräch am 18.02.2013).

Bei den Filmen „Megacities“, „Workingman’s Death“ und „Whore’s Glory“ war Michael Glawogger jeweils ein Jahr lang ununterbrochen mit seinem Filmteam auf Reisen an die unterschiedlichsten Orte dieser Welt. „Dies sind alles Filme, die auf Film gedreht wurden, mit einer Crew um die fünf bis sieben Leute, wobei die Drehzeiten aber relativ gering sind. Das heißt, die Hauptarbeit besteht für mich in erster Linie darin, einmal Schauplätze zu suchen und dort mit Leuten in Kontakt zu treten. [...] Ich glaube daran, dass Film eine visuelle Kunst ist, und dass sehr viel von dem, was man sagen will, zu zeigen sein muss. Also, in Abwandlung eines Wittgenstein Zitates müsste man eigentlich sagen: „Das, was du nicht filmen kannst, darüber musst du schweigen.“ Also ich lass im Grunde alle diese Dinge weg von meiner Herangehensweise, die ich nicht de facto in ein visuelles, von sprechenden Bildern betontes Konzept bringen kann. Das heißt, insofern ist meine erste Herangehensweise immer, dass ich Orte zum Thema finde. Also Orte, die das Thema beschreiben. Das war in Indonesien so, dass ich gesehen hab, wenn die Schwefelarbeiter gehen, dann macht es etwas ganz Eigenes mit ihnen, mit ihren Körpern, mit ihren Bewegungen. Das hat fast eine Choreografie, das hat einen Weg, wo sie den Schwefel in Schwerstarbeit in diese Körbe packen. Diese Körbe schwingen während sie gehen, die machen auch vom Ton her etwas ganz Besonderes. Das heißt, alles was diesen Ort und die Menschen, die dort leben und arbeiten, beschreibt, ist auch im Bild zu sehen. Es geht so weit, dass das Tragen der Körbe ihre Körper verändert und selbst an ihren Körpern zu sehen ist, was diese Arbeit mit ihnen tut (s. Abb. 60). Und wenn du eben fragst, wie ist die Herangehensweise, dann ist das für mich immer, etwas zu finden, sozusagen im ersten Abdruck, wie ich glaube, dass die Welt innerhalb dieses Themas funktioniert, dass es dort auch wirklich vorzeigbar ist“ (Glawogger_Michael Gespräch am 18.02.2013).



Abb. 60: Schwefelarbeiter

Das Zeit-Verbringen und die Präsenz des Filmteams am Drehort, noch bevor die ersten Kameraaufnahmen gemacht werden, ist für Glawogger eine wichtige Komponente, um den Ort zu erkunden, um gesehen zu werden, um mit Leuten ins Gespräch zu kommen und um von den Leuten akzeptiert zu werden. Beim Film „Workingman’s Death“ hat er an jedem Ort mit dem gesamten Filmteam fast zwei Monate verbracht. Der Filmemacher möchte mit der Kamera seine Geschichte erzählen. Nur, wann ist der richtige Moment, um mit der Kamera zu kommen und die ersten Aufnahmen zu machen? Peter Mettler erzählte mir von seiner Begegnung mit Michael Glawogger: „And it’s interesting, we were talking about Glawogger earlier. The only time I met him briefly, he was talking about how he likes to come into a situation and not film right from the start, like to actually hang out there and understand the things and to loose the first kind of first sound of excitement that you would respond to that, but to really stay there for a long time and then make the decisions of what to shoot“ (Mettler_Peter Gespräch am 31.08.2014). Ich habe mich gefragt, wie Glawogger sich so unauffällig an diesen verschiedenen Orten bewegen konnte. In seinen Filmen finden die Betrachter keine Interviews oder Kommentare. Es sind Gespräche, die die Kamera einfängt. Sie begleitet die Menschen bei ihrer Arbeit oder in ihr gewohntes Umfeld nach Hause. Glawogger beschreibt seinen Kamerastil folgendermaßen: „Ich bin von meinem Stil her ein bisschen die Antithese zum, wie man sagt, *Fly on the wall*-Kamera-Standpunkt. Im Grunde mache ich es ja offensichtlich für die Protagonisten, dass ich filme. Ich habe nie so einen Ansatz von versteckter Kamera oder von etwas erhascht bekommen, was mir in einem gewissen Sinne als Filmemacher auch nicht zusteht. Was ich aber mache ist sozusagen, eine gewisse Beharrlichkeit walten zu lassen. Also, ich bin sehr lange unter den Leuten. Ich bin sehr vertraut mit den Leuten und es ist fast eher so, dass sie beim Filmen mitmachen. Also, dass sie ab irgendeinem Zeitpunkt verstehen, was dieser Film ist und wie der Film funktionieren soll. Und manche Sachen müssen natürlich

beim Filmemachen in einer gewissen Langsamkeit entstehen oder einer gewissen Genauigkeit. Aber ich drehe schon bis zu einem gewissen Grad sehr konzeptuell. Also, ich geh schon her und sage, zum Beispiel bei „Workingman’s Death“, dass das so sein soll, dass man die Arbeit der Arbeiter versteht, und dass dieser Prozess in einer gewissen fast geschichtenartigen Struktur nachvollziehbar ist. Und den will ich dann durch das Drehen auch erreichen. Also, ich bin nicht irgendwie so jemand, der hergeht und sozusagen sich auf einen Moment, den er noch gar nicht kennt, einlässt und da irgendwas erhaschen will, sondern ich hab eine Vision davon, was ich über den Zeitraum der Recherche gesehen habe, nachher auch in dem Film umzusetzen.“

Glawogger führt fort: „Ich meine, im Grunde ist das nicht so eine Hexerei, den Menschen nahe zu kommen. Es ist so, dass man es ernst meinen muss, und dass man sich auch wirklich für die Leute interessieren muss, und dass man mit ihnen Zeit verbringen muss. Also, man kommt ihnen dann nahe, wenn man zum Beispiel wiederkommt. Es ist ja oft so, dass gerade der Journalist wo hingehet und trifft jemanden und filmt dann gleich. Wenn man kommt und sagt, man will einen Film machen, dann sagen die Leute ja zuerst: „Ja, von mir aus“ oder so, aber sie nehmen es noch nicht in dem Umfang wahr, wie es dann vielleicht kommen wird. Wenn man ein zweites Mal kommt, hat sich die Situation schon stark verändert. Das ist, wie wenn man eine Bekanntschaft schließt und man trifft sich ein zweites Mal. Also, wenn wir uns ein zweites Mal treffen, wird’s sicher anders sein, als wenn wir uns heute treffen. Und wenn wir uns ein drittes Mal treffen, wirst du anfangen mich zu kennen, und ich werde anfangen, dich zu kennen. Also, da entsteht etwas. Deswegen ist das eine Frage, die oft auftritt, aber im Grunde gar keine so große Hexerei ist. Also man weiß ja auch sonst als Mensch, wie man Leute kennenlernt. Man lernt Leute kennen, das ist manchmal unerklärlich. Irgendjemand hat den ersten Satz gesagt, und man hat sich dann verstanden oder nicht oder war sich sympathisch oder nicht. Und wenn du ein Thema hast, und wenn du zum Beispiel zu den Schwefelarbeitern in Indonesien gehst, dann ist das ja auch nicht so, dass dort jeder für deinen Film infrage kommt, dass dir jeder sympathisch ist, dass du jedem sympathisch bist. Sondern man geht dort mal hin und irgendwie nach ein paar Tagen oder nach dem ersten Kennenlernen kristallisiert sich heraus, mit wem du irgendwie kannst und wer mit dir kann und wer vielleicht dein Freund wird. Und wenn sich das herauskristallisiert hat und du wiederkommst, dann fängst du nicht an mit Leuten, die sozusagen am Rand waren oder zu denen du nur ‚Grüß Gott!‘ gesagt hast, sondern du gehst wieder zu den Leuten hin, die dir beim ersten Mal schon irgendwie nahe gekommen sind. Und so kristallisieren sich eigentlich Protagonisten

heraus. Und Protagonisten sind dann Leute, mit denen man über einen Zeitraum in seinem Leben was zu tun hat, mit denen man Freundschaft schließt, mit denen man zusammen ist, mit denen man einen trinken geht, mit denen man Zeit verbringt. Und insofern ist das dann nicht so eine Hexerei. Also wenn wir uns jetzt gut kennen würden, dann würdest du sagen: Ich darf einen Film über dich machen, oder nicht? Das Gleiche bei mir, ich könnte irgendwie sagen: Ich lad dich in mein Haus ein, und du kannst mich beobachten mit der Kamera, oder eben nicht. Aber in dem Moment, wo ich's erlaube, ist das ein Näheverhältnis sozusagen, oder auch, dass man etwas gibt oder zulässt, wo dann das nicht mehr so eine Hexerei ist, dass man dem nahe kommt. Aber es ist ein Ansatz des Filmmachens, ob man das überhaupt will“ (Glawogger_Michael Gespräch am 18.02.2013).

Auch bei mir war es so, dass es einige Dokumentarfilmer/innen gibt, die ich ein zweites und drittes Mal für ein Gespräch besucht habe, ähnlich wie Michael Glawogger das beschreibt. Hier habe ich sofort gemerkt, wie ein Vertrauensverhältnis entsteht. Auch die Gespräche veränderten sich, sie sind intensiver und vertrauter.

4.4 Ein demokratisches Verhältnis aufbauen

Im Gespräch mit Tamara Trampe ist mir aufgefallen, dass sie ein sehr neugieriger Mensch ist. „Ich bin sehr neugierig, ich glaub das größte Motiv bei mir ist Neugier. Möchte gerne wissen, wie ist der Mensch vor mir. Er kann auch wissen, wie ich bin, ich erzähle auch viel von mir. Sie wissen über mich Bescheid, bevor ich überhaupt über sie Bescheid weiß. Aber das finde ich unheimlich spannend. Also, wie Leacock sagte: Ein demokratisches Verhältnis“ (Trampe_Tamara Gespräch am 15.12.2016). Bei ihren Filmprojekten arbeitet sie in der Regel mit ihrem Lebensgefährten Johann Feindt, genannt Frido, zusammen. Ich würde dieses Verhältnis auch als demokratisch bezeichnen. „Es ist die enge Beziehung zu Frido, der für mich einer der besten Kameraleute Deutschlands ist, sowohl im Spiel- wie im Dokumentarfilm. Und nicht nur, weil er tolle Bilder macht, sondern weil er wie ein Regisseur denkt“ (Trampe_Tamara Gespräch am 15.12.2016). Die vertraute Beziehung zwischen Regisseurin und Kameramann macht sich auch in ihren Filme bemerkbar. Sie erzählt mir von den Dreharbeiten zum Film „Weiße Raben – Alptraum Tschetschenien“, der 2005 zum ersten Mal bei den Internationalen Filmfestspielen in Berlin gezeigt wurde. Sie erzählt mir, wie sie auf die Idee gekommen sind, den Film zu machen, die Recherche, der erste Dreh und wie sie das Eis mit ihren Protagonisten brechen konnte. „Bei den

Raben war das so, dass wir in Kreuzberg im Café saßen und Frido zu mir sagte: ‚Sag mal, da findet ein Krieg statt, den nimmt gar keiner zur Kenntnis. Was ist da eigentlich los?‘

Neun Jahre dauerte der Krieg in Tschetschenien. Ein Krieg, aus dem viele junge Menschen nicht zurückgekehrt sind, und die, die es überlebt haben, die waren körperliche oder seelische Krüppel. Und dann bin ich nach Moskau gefahren, alleine, in das Komitee der Soldatenmütter, und hab mit denen eine Woche verbracht, zugeguckt, zugehört, nicht gedreht, nichts. Und nach einer Woche ist dann Frido gekommen, und dann haben wir dort das erste Mal gedreht. Dann hab ich recherchiert und hab viel gelesen. Dann haben wir da das erste Mal Anna Politkowskaja getroffen, mit ihr ein kleines Porträt gedreht, mit anderen Journalisten, mit Geiseln, mit Soldaten und haben ein Jahr lang Recherchematerial gesucht und gedreht. Und dann wollte das eigentlich keiner haben. Dann hab ich mich beworben mit dem Szenario und einem kleinen Trailer, bei dem Ruge-Stipendium, und die haben das gefördert. Die haben gesagt, wir sollen aufhören zu recherchieren und drehen. Und dann sind wir losgefahren, und dann haben wir gedreht. So war das, ja. Wir haben in irgendwelchen Moskauer Wohnungen rumgesessen und Jungs gefragt, die zurückkamen und mit denen überhaupt gar keiner gesprochen hatte, die wirklich ‚weiße Raben‘ waren. Also das kommt ja von einem Ausspruch eines Mordschützen, der gesagt hat: Ich hab immer gedacht, wenn ich aus dem Krieg zurückkomme, dann lege ich mich in die Hängematte und schaue in den Himmel und schau in die Apfelbäume. Aber ich weiß, wenn wir zurückkehren, wird sich alles verändert haben, die Musik, die Mädchen. Wir werden weiße Raben sein, also herausgefallen aus Zeit und Raum. Und so haben wir, ich glaub 25 Protagonisten gedreht, und im Film sind jetzt fünf. Und das Verrückteste an dem Ganzen war, es gab immer diesen Satz: Er ist ein guter Offizier. Was ist ein guter Offizier? Und ich hatte einen Offizier gefunden und der sprach wenig, sehr zögerlich. Und dann brach ich mir in Moskau den Arm, in Sankt Petersburg und hatte einen Gips und kam zu dem nächsten Gespräch mit dem Gips, und er guckte mich an, und ich war plötzlich eine von ihnen, eine Verwundete. Und brr, da haben wir ganz schnell gedreht in der Zeit, wo ich diesen Arm hatte. Frido und ich waren mit Didi und Helga Reidemeister in Jugoslawien bei den großen Säuberungen in der Zeit 94/95, und die Soldaten, mit denen ich gesprochen hab, die haben gespürt, dass ich schon mal im Krieg war. Mit bestimmten Fragen wussten sie, das stellt keiner, der nicht da war. Und auch so eine Frage wie: ‚Hattest du einen guten Offizier?‘ ‚Was meinst du damit? Na, hat er dir gesagt, dass du eine zweite Hose einpacken musst?‘ Ich sag: ‚Du weißt doch warum.‘ Ich sag: ‚Na, weil ihr euch alle in die Hosen macht beim ersten

Schuss.' ,Das stimmt.' Ja, dann hast du eine Ebene, auf der du dann normal miteinander umgehen kannst, bist also keine Fremde. Oder es ist ganz wichtig zu wissen, dass im Krieg Soldat und Offizier alle eins sind und auch unter den Soldaten. Sie kommen zurück und plötzlich ist der eine Maurer und der andere Anwalt und schon ist alles vorbei. Das muss man wissen, wenn man mit ihnen redet. Viel Recherche, viel Recherche ...“ (Trampe_Tamara Gespräch am 15.12.2016). Tamara Trampe beschreibt an vielen kleinen Details, wie wichtig es ist, sich im Vorfeld mit den Menschen, die man für seinen Film sucht und auch mit deren Geschichten auseinanderzusetzen, damit sie spüren, dass sich jemand für sie interessiert. Nur so kann die Dokumentarfilmerin Protagonist/innen finden, die ihr die Türen öffnen und einen Einblick in ihr Leben ermöglichen.

4.5 Die Sprache der Protagonisten sprechen

Irina Linke hat Ethnologie studiert und spricht fünf Sprachen, was ihr als Dokumentarfilmerin den Zugang zu Menschen und zu fremden Kulturen erleichtert. Sie ist bei ihren Filmprojekten häufig alleine unterwegs und nutzt dabei ihre Sprachbegabung, um sich in die Bedeutungswelt der jeweiligen Sprache hineinzudenken und darin auszudrücken. Ihr Interesse an den Menschen, die dort leben, und an den kulturellen Unterschieden wird schnell bemerkt. Für ihren Film „Was fotografiert werden muss!“ suchte sie sich ein Fotostudio im Jemen aus, einen Ort, an dem sie mit ihrer Kamera Leuten begegnet, die sich dort fotografieren lassen. Sie erkundete mit visuellen Mitteln, was dieses Ritual im kulturellen Kontext des Jemens bedeutet. „Er ist mit einer [...] Leichtigkeit entstanden, vielleicht gerade auch weil ich nichts Bestimmtes damit verbunden habe und mir einfach diesen Ort ausgesucht hatte und einfach Lust hatte, dort zu sein und da zu filmen“ (Linke_Irina Gespräch am 23.10.2014). Irina Linke hat mir davon erzählt, wie sie einen Zugang zu diesem Fotostudio gefunden hat, und wie sie sich mit der Kamera in dieser intimen Atmosphäre bewegt hat. „Ich kannte das Fotostudio und ich kannte es auch, weil meine gute Freundin Arwa da Kundin war. Und ich hab sie gebeten, mit mir da hinzugehen, und sie ist das erste Mal mit mir da hingegangen und hat mich vorgestellt. Das hat gar nicht vieler Überzeugungsarbeit bedurft. Irgendwie ging das und ich glaube schon, dass es auch ein Türöffner war, dass ich mit denen Arabisch gesprochen habe. Ich glaube, das ist echt ein Schlüssel. Es ist ein Unterschied, ob du da mit Englisch ankommst oder ob du als Europäerin Arabisch sprichst. Das ist so ein Schlüssel zu den Herzen von den Menschen, dann merken sie einfach, du hast wirklich schon einen Schritt in ihre Richtung gemacht. Und ich glaube, das war ganz wesentlich für

den Zugang. Und dann verdanke ich natürlich ganz viel den Fotografen, ich hab ja praktisch auch deren Arbeit beobachtet. Das ist aber auch ein bisschen diese tolle, sehr einladende, offene jemenitische Art. Ich weiß nicht, ob das heute noch so ist. Jetzt ist so viel Schlimmes im Jemen passiert und ich glaube, da hat auch einiges darunter gelitten. Aber die sind so offene, freundliche Menschen, das ist einfach jenseits jeglicher Vorstellung, die man irgendwie hier haben kann. Und das war so unkompliziert mit den Fotografen eigentlich ohne irgendwelches Reden. Ich bin da ja auch nicht groß rumgetigert oder rumgestiegen. Ich meine, ich stand da mit meinem langen Mantel und meinem Kopftuch und meiner Kamera“ (Linke_Irina Gespräch am 23.10.2014). Irina Linke erzählte mir dann noch, mit welcher Kameratechnik sie ausgestattet war und wie lange sie sich vor Ort aufgehalten hat. „Ich hatte eine MiniDV-Kamera dabei, und ich hatte auch ein großes Sennheiser Mikro oben drauf geschnallt, so eine Keule oder eine Niere. Ich hatte noch einen Gürtel um den Mantel und da hing noch mal die externe Batterie. Also es war jetzt nicht nur die doch recht amateurhaft aussehende Videokamera, sondern die war noch ein bisschen professionell aufgepeppt. Aber da ist noch was sehr Schönes passiert, weil meine Kamera kaputt ging. Die hörte auf zu funktionieren. Das war bei einem zweimonatigen Aufenthalt im Jemen. Ich hatte die Möglichkeit, da Blockseminare zu unterrichten und das konnte ich so als Anlass nehmen, da hinzufahren und auch überhaupt zu gucken, was sich verändert hatte und die Leute wieder zu treffen, von denen ich dann auch in meiner Dissertation geschrieben habe. Die Kamera war kaputt und interessanterweise hatte der Besitzer in dem Fotoladen die gleiche Kamera, nur ein etwas neueres Modell und es war noch top. Und für 50 € und ein bisschen Pfand konnte ich die für drei Tage ausleihen. Aber von dem ganzen Material hab ich dann irgendwann nur diese eine Situation rausgegriffen und hab daraus diesen Kurzfilm geschnitten. Das ist natürlich absolut unprofessionell, dass man Sachen filmt und die dann hinterher nicht bearbeitet und dann nur irgendwas irgendwie beliebig rausrückt und daraus was macht. Das ist eigentlich natürlich nicht gut, eigentlich sollte man viel systematischer die Sachen, die man filmt auch bearbeiten“ (Linke_Irina Gespräch am 23.10.2014). Bei längeren Beobachtungen mit der Kamera wird immer viel mehr Material gedreht, als später im Film sichtbar wird, weil man nie genau einschätzen kann, wie sich Situationen im Laufe der Beobachtung entwickeln. Gerade in langen Beobachtungszeiträumen und solch intimen Situationen, wie das Erstellen von Familienfotos, die Irina Linke in ihrem Film „Was fotografiert werden muss!“ zeigt, kommt es immer wieder zu Situationen, in denen Protagonisten abspringen, zweifeln und am Ende nicht im Film gezeigt werden möchten.

4.6 Der moderne Protagonist

„Protagonisten finden“ heißt dieses Kapitel unter anderem, nur wo können Autoren und Redaktionen für Fernsehformate sie finden, wenn keine Zeit mehr für die Recherche, für den Dreh und für Gespräche vor Ort mit den Menschen eingeplant ist. Für Dokumentarfilme, die von Fernsehsendern produziert werden, gibt es genau definierte Abläufe und Zeitrahmen, in denen recherchiert, gedreht und geschnitten wird. Ab und zu gibt es einen zusätzlichen Drehtag, wenn das Wetter nicht den Vorstellungen entspricht oder etwas Unvorhersehbares eintritt, aber ansonsten ist gerade mal Zeit dafür, die Protagonisten vor der Kamera zu begrüßen. Sich gemeinsam hinzusetzen und etwas über den anderen zu erfahren, ist nur am Rande möglich. Das hat dazu geführt, dass Protagonist/innen heute nicht angesprochen, sondern über das Internet gesucht werden, mit klaren Vorstellungen zu Alter, Beruf, Talenten, sozialem Status, Gewohnheiten, Krankheiten, Problemen, Familienstatus und so weiter. Auch der Westdeutsche Rundfunk musste sich in letzter Zeit öfters mit Fragen von aufmerksamen Zuschauern beschäftigen, die den gleichen Protagonisten in einem weiteren Film mit einem anderen Namen entdeckten und sich fragten, ob das nur ein Fehler war. Aber nein, dieser Protagonist wurde im Internet über eine Plattformen gefunden, auf der man den für seine Wünsche perfekten Protagonisten suchen kann. Einer hatte bereits mehr als 200 Mal vor der Kamera gestanden, für verschiedenen Magazinsendungen oder Dokumentationen, und war somit ein Medienprofi, der vor der Kamera funktioniert. Dabei passte er sich jeweils flexibel der Rolle an, die von ihm verlangt wurde. Das spart Recherchezeit, Autoren wissen, worauf sie sich einlassen, und es reduziert das Risiko, Unerwartetem zu begegnen. Der Protagonist, der in diesem Zusammenhang auch „Statist“ genannt werden könnte, erhält meistens eine Bezahlung, die in der Annonce als Aufwandsentschädigung deklariert wird. Eine ähnliche Entwicklung konnte ich in den letzten Jahren auch bei der Zusammenstellung von Filmteams beobachten. Es gibt einen starken Trend zur kurzfristig anberaumten Tagelöhnerei bei Filmschaffenden. Filmteams werden erst in letzter Minute gesucht und über professionelle Mailinglisten und diverse Plattformen angefragt. Wer zuerst kommt und die günstigste Tagespauschale hat, der hat den Job. Qualität und Teamgeist spielen nur noch in ganz wenigen Produktionen eine Rolle. Auch bei den öffentlich-rechtlichen Sendern werden immer weniger Festanstellungen angeboten, weil es in der Medienbranche boomt und Arbeitskräfte keine Mangelware sind. Freie Mitarbeiter/innen werden am Tag vor dem Dreh oder sogar am gleichen Tag angefragt und gebucht. Nur selten gibt es Anfragen für Einsätze, die im Voraus planbar sind.

Mit dem Soziologen Prof. Dr. Hartmut Rosa habe ich über diese Entwicklung gesprochen. „Also man kann das, was ich in meinen jüngsten Analysen versucht habe herauszuarbeiten, nämlich eine Umstellung von Resonanzverhältnissen auf stumme Weltverhältnisse, auch an solchen Beispielen sehr gut sehen. Was sich da ändert im Verhältnis zwischen Filmer und Protagonist oder gefilmten Personen, das kann man so ähnlich beobachten in der Interaktion vielleicht zwischen Arzt und Patient, Lehrern und Schülern oder auch Professor und Studierenden, weil sie nämlich tatsächlich austauschbar werden, weil auf der einen Seite vielleicht sogar ein Ethos der Professionalität steht, na ich spiele hier nur oder ich erfülle hier nur meine Funktion und lasse meine Subjektivität aus dem Spiel, und auf der anderen Seite dann sozusagen ein schneller Austausch oder eine Lieferung des Gewünschten erfolgt. Man kann sich das anders denken, und das Filmen ist wenigsten in einigen Bereichen früher eben auch eine andere Art von Beziehung gewesen, nämlich dass sich da eine Art von personaler Beziehung zwischen den beiden Seiten herstellt. Und das ist eine ganz interessante Frage, die dann auch Medienwissenschaftler/innen beantworten müssen, was die besseren Filme produziert. Ob es die kühle, professionelle Distanz ist, die nur schnell auf das vielleicht schöne, auf das interessante Bild, die interessante Information abhebt oder tatsächlich ein Prozess, wo sich eine Beziehung entwickelt zwischen beiden. Und ich glaube, man kann an den Filmen, wenn man genau hinsieht, einen entsprechenden Unterschied beobachten. Gerade bei Dokumentarfilmen ist das sozusagen ein in gewisser Weise auch emphatisches, resonantes Geschehen, was sich da entwickelt, was immer auch ein Moment der Unvorhersehbarkeit erhält. Man weiß dann eben nicht, was dabei rauskommt. Oder ist es besser, man hat ein hochprofessionelles, schnelles, effizientes Ergebnis, und ich glaube, da haben sich die Prioritäten definitiv verschoben“ (Rosa_Hartmut Gespräch am 11.01.2017). Die Arbeitsweise beim Uncontrolled Cinema basiert auf einem kleinen Team, das während der Dreharbeiten am Film nicht wechselt, im Idealfall zwei Personen, für Kamera und Ton. Die Gewohnheiten des anderen sind bekannt, man kann sich in schwierigen Situationen aufeinander verlassen, zwei Personen, die seit langer Zeit zusammenarbeiten. Das wird auch von den Protagonisten vor der Kamera wahrgenommen. Sie bekommen dadurch eine vertraute Umgebung, wenn die Dreharbeiten sich über einen längeren Zeitraum hinziehen und sind dadurch offener, erzählen ihre Erlebnisse auf eine andere Art. Ich bin gespannt, welche Entwicklung die Zukunft in dieser Branche bringt.

5. Interviews und Gespräche

Durch meine Arbeit beim Fernsehen und an unterschiedlichen Dokumentarfilmen in den Bereichen Kamera und Ton ist mir in den letzten Jahren aufgefallen, welchen Stellenwert das Interview in allen Formaten bekommen hat. Mit großem Aufwand werden Möbel gerückt, ein Hintergrund aufgebaut, Licht gesetzt, vielleicht noch eine zweite Kamera aufs Stativ aufgebaut, die eine Totale oder Halbtotale filmt, Mikrofone werden auf Stativen eingerichtet, Fenster verhängt, Hocker für das Interview mitgebracht, die Person vor der Kamera abgepudert, gekämmt und so weiter. Die Szenerie ist durchaus vergleichbar mit der Inszenierung und Errichtung einer Theaterbühne. Dieser Aufwand beeindruckt und es suggeriert eine gewisse Wertigkeit und Professionalität, wenn ein Filmteam mit sehr viel Aufwand ein Interview aufnimmt. Oft sind Fragen nicht spontan, sondern werden von einem Blatt abgelesen. Wenn der Protagonist die Frage in seiner Antwort nicht übernimmt, wird er gebeten, noch einmal von vorne anzufangen. Bisweilen kann sich ein Interview durchaus drei, bis vier Stunden hinziehen, wie ich es Tag für Tag bei den Dreharbeiten zu einem Portraitfilm erlebt habe. Das sind ganz neue Dimensionen und Ausmaße für mich, die ich mir vor ein paar Jahren nicht hätte vorstellen können.

Die gewonnene Freiheit durch digitale Kameratechnik, durch die heute Filmaufnahmen möglich sind, die mit relativ wenig Kosten verbunden sind, wird genau ins Gegenteil gekehrt. Die beobachtende Kamera mit langen Einstellungen wird verdrängt durch lang andauernde Gespräche, die höchstens unterbrochen werden von einem Akku- oder Speicherkartenwechsel. Bis in die 1990er Jahre wurden Dokumentarfilme meistens auf 16- oder 35mm Filmmaterial gedreht. Dies war finanziell immer mit großen Kosten verbunden und je nachdem, mit welchem Material gedreht wurde, musste alle 10,7 oder 4,2 Minuten (Film & TV Kameramann, Jahrbuch Kamera 2000, S. 560) die Filmrolle im Filmmagazin gewechselt werden bei einer 120 Meter Filmrolle.

Die Begrenzung des Filmmaterials bei 35mm und 16mm können junge Leute gar nicht mehr nachvollziehen. Sie holen ihr Handy raus und filmen. Viele meiner älteren Gesprächspartner/innen sagen, dass Konzentration verloren gegangen ist, Konzentration für die Situation, Konzentration für den Moment, in dem etwas passiert, dass man an der Kamera hört, wenn die Filmrolle fast abgelaufen ist und auch die Protagonisten teilweise darauf reagieren, weil sie wissen, dass sie zum Punkt kommen müssen. Über diesen Unterschied der verschiedenen Technologien und über das Momentbewusstsein sprach

ich auch mit Hartmut Rosa. Er sagte: „Also genau genommen könnte man sagen: Ist doch super, dass wir heute dieses Problem nicht mehr haben, wir können jetzt da zum Punkt kommen wo wir müssen. Ich glaube, diese ganzen Prozesse haben was mit Verfügbarkeit und Unverfügbarkeiten zu tun. Wir versuchen eigentlich, alles verfügbar zu machen und im Griff zu haben, dass uns zum Beispiel so was nicht mehr passiert, dass wir unendlich viel Bildmaterial schießen können und dann die richtigen Stellen schon zusammenfinden. Ein bisschen stelle ich mir das tatsächlich so vor. Ich bin jetzt nicht der große Experte für Dokumentarfilme, aber wir kennen das aus dem privaten Bereich, denn früher musste man sich sehr genau überlegen, wenn man einen Film in der Kamera hatte, was für Fotos man macht. Und wenn der voll war, war er voll. Das heißt, da ist immer ein Moment von Unverfügbarkeit auch entstanden, wann der richtige Zeitpunkt kommt und ob man ihn hat. Und heute denken wir einfach, ich mach zehntausend Fotos und suche sie dann schon irgendwann zuhause aus. Und erstaunlicherweise stellt man fest, dadurch sind wahrscheinlich weder die Fotos besser geworden, noch unsere Beziehung dazu. Früher war das einzelne Foto dann ein ganz wichtiges, ich würde sagen, man hat eine Art von auch biografischer Resonanzbeziehung dazu hergestellt. Heute tut man das eher nicht, weil man zehntausende von Fotos irgendwo rumliegen hat, zu denen man diese Beziehung gar nicht mehr herstellt. Also das grenzenlose Verfügbar-machen von Dingen, oder von Bildern in dem Fall oder von Oberfläche, auf die ich Dinge speichern kann, ändert die Beziehung, zu der wir in der Welt sind und nimmt denen manchmal etwas von Zuspitzungen und auch was Sie Konzentration nennen. Ich meine, man sieht natürlich, dass da die Prozesse tatsächlich auch ambivalent sind, weil ich ja genauso gut umgekehrt sagen könnte, wenn man sich jetzt vorstellt, der Prozess wäre anders rum gewesen, dann hätte ich gesagt: Dieses Knappwerden des Materials erzwingt Beschleunigungsprozesse, die dann möglicherweise Gesprächsatmosphären oder Vertiefungen verunmöglichen. Deshalb glaube ich, es kann nicht in erster Linie darum gehen zu sagen, das Eine war gut und das Andere ist schlecht. Aber es kommt zu einer Transformation der Art und Weise, wie wir zu den Menschen, zum Material, zu den Thematiken in Beziehung treten und es lohnt sich, darüber nachzudenken“ (Rosa_Hartmut Gespräch am 11.01.2017).

5.1 Das Interview im Dokumentarfilm

In Richard Leacock's Umfeld gab es damals die Bestrebung, auf das Interview zu verzichten. Nach Richard Leacock's Beschreibung war Robert Drew hier die treibende Kraft. „[T]o get rid of the interviews, to get rid of the narrators and to get the camera back

to what it should be doing; observing... While I thought in terms of a ‚project‘, Drew thought in terms of reforming an industry and he had both the vision and the contacts to do it. We were able to have equipment built for us and we did“ (Leacock_Richard 2011). Diese Methode übernahmen Klaus Wildenhahn und Gisela Tuchtenhagen später für ihre Dokumentarfilmarbeit. Klaus Wildenhahn: „Meine persönliche Meinung ist, dass ein guter Dokumentarfilm poetisch aus sich heraus ist, ohne Ergänzung irgendwelcher Worte ...“ (Orbanz_Eva 1977, S. 45). „Man macht seinen persönlichen, subjektiven Film, aber dann wird der Dokumentarfilm dazu benutzt, um Leute reden zu lassen, die gewöhnlich nicht sprechen“ (Orbanz_Eva 1977, S. 72). Hier hebt Klaus Wildenhahn die natürliche Sprechweise der Protagonisten hervor, im Gegensatz zu abgesetzten und eingerichteten Interviews. „Natürlich ist es durch ihn selbst, den Filmemacher, gesehen, aber es ist nicht die eigene Stimme, die die Richtung angibt. Ich denke dabei ganz besonders an die Landarbeiter in unserem letzten Film zum Beispiel [Die Liebe zum Land, Teil 2, 1973/74], und was für Anstrengungen es gekostet hat, sie ihre eigene Sprache sprechen zu lassen und sie bei ihrer Arbeit zu beobachten. Plötzlich erreicht man einen Punkt, wo die Leute anfangen, darüber zu sprechen, was sie frustriert oder was ihnen Spaß bringt oder was in diesem Augenblick gerade ihr Anliegen oder ihr Interesse ist“ (Wildenhahn_Klaus, Eine Reise in die Legende und zurück. Der realistische Film in Großbritannien, Orbanz_Eva 1977, S. 72). Um diese natürliche Sprechweise der Menschen vor der Kamera einzufangen ist es nicht unbedingt notwendig, erst viel Zeit mit ihnen zu verbringen.

Gisela Tuchtenhagen hat schon während ihrer Zusammenarbeit mit Klaus Wildenhahn immer im Zweierteam gearbeitet. „Und dann gehen wir zu zweit mit Kamera und Ton in die Situation rein und arrangieren nichts, machen kein Licht, sondern die Protagonisten können so bleiben, wie sie sind. Gleich die erste Begegnung und das erste Gespräch drehen wir. Sozusagen unsere Recherche. Und später drehen wir aber auch nicht anders“ (Tuchtenhagen_Gisela Gespräch am 18.11.2012).

Warum hat trotz dieser Erfahrungen und Neuerungen der Pioniere des Uncontrolled Cinema das statisch eingerichtete und von Handlungssituationen losgelöste Interview dennoch nach wie vor einen so hohen Stellenwert? Mir scheint, dass der hart erkämpfte Wandel vom großen Team mit viel technischem Aufwand hin zum kleinen Team mit leichtem Equipment wieder rückgängig gemacht wurde. Vielleicht liegt das daran, dass diese Art der Beobachtung Mut erfordert, sich auf Situationen einzulassen, einen Mut,

über den viele Redakteur/innen und freie Autor/innen nicht verfügen. Wie gehen unterschiedliche Dokumentarfilmer/innen damit um?

Für Michael Glawogger ist das Interview ein „formaler Akt“. Man habe sich darauf geeinigt, „dass das Interview ein Stilmittel des Dokumentarfilms ist, aber im Grunde ist die Situation eines Interviews das Undokumentarischste was es gibt, weil niemand sitzt auf einem Sessel und redet knapp an der Kamera vorbei mit jemand anderen in einer Art und Weise, wie er sonst nie reden würde. Es ist also im Grunde eine der höchsten Formen der Inszenierung. Das hat im Grunde überhaupt nichts mit Dokumentarfilm zu tun. Auf der anderen Seite ist es so, dass sich der Zuschauer und der Filmmacher über die Jahrzehnte des Films darauf geeinigt haben, dass das Interview ein Stilmittel des Dokumentarfilms ist, aber es hat mit einer dokumentarischen Situation überhaupt nichts zu tun. Es ist eine höchst artifizielle, hergestellte Gesprächssituation, die noch dazu, in den meisten Fällen, einen Partner vermisst. Manchmal, wenn man dann ins Journalistische geht, sitzt irgendeine CNN Reporterin auf der anderen Seite und lässt sich auch dabei filmen, wie sie interessiert nickt, oder aufmerksam zuhört, damit man das Interview besser schneiden kann. Und trotzdem ist das eine höchst artifizielle Situation, ohne einen wirklichen Gesprächspartner“ (Glawogger_Michael Gespräch am 18.02.2013).

In all seinen Dokumentarfilmen verzichtet Michael Glawogger auf Interviews. Seine Filme leben durch den Ort, an dem sie spielen, und durch lange intensive Beobachtungen. Die Filme spiegeln wider, dass er viel Zeit an den Orten verbracht hat, um mit den Leuten in Kontakt zu kommen, um Präsenz zu zeigen, um nicht mehr als Fremdkörper zu wirken, was natürlich nie ganz gelingt.

Erich Langjahrs Filme sind ein weiteres Beispiel für Filme, die durch ihre Bildsprache leben. Es bedarf keiner Interviews oder Kommentare. Ab und zu gibt er den Zuschauern ein paar Informationen, er nennt das „laut denken“. In „Mein erster Berg“ verzichtet er ganz konsequent auch auf diese Worte, und die Zuschauer können sich durch beeindruckende Bilder mit sehr lebendigen Tönen selbst ein Bild von dem harten Leben in den Bergen machen. Ich bin beeindruckt, wie Erich Langjahr diesen Riga Älpler Märtel Schindler auf der Weide beim Einschlagen der Pfähle mit einem riesigen Holzhammer dargestellt hat. Auf diese Art habe ich das Gefühl von körperlich schwerer Arbeit im Film vorher nicht wahrgenommen. „Ich hab in diesem Gespräch erwähnt, wie wichtig das ist, dass der Zuschauer sich den Film aneignen kann. Wenn ich erklärende Sachen in meine

Texte einbaue, dann reduziere ich ja. Dann reduziere ich das Bild oder das, was ich jetzt erlebe, auf das, was ich jetzt erkläre mit meinem Satz. Also quasi, der Zuschauer sagt sich: „Ah, der meint nur das. Ich bin da, ich bin jetzt richtig rausgerissen worden, ich bin da auf ganz anderes Zeugs gekommen.“ Oder, das macht dann den Film vielleicht naturalistisch klein.“ „Es kommt auch noch dazu, dass wenn Filme altmodisch werden, ist das immer wegen dem Text. Ich erleb es nicht mehr, aber ich bin sicher, wenn man meine Filme in 40 Jahren anschaut, dann ist es dieses Dokument“ (Langjahr_Erich Gespräch am 03.06.2014).

Auch Klaus Wildenhahn führte in seinen Filmen Gespräche mit den Protagonisten vor der Kamera, aber die ergaben sich als Teil der Beobachtung, denn sie waren ja dabei und das über eine sehr lange Drehzeit. Als Kameramann drehte Rudolf Körösi mit Klaus Wildenhahn und dem Tontechniker Herbert Selk den Film „In der Fremde“. Der Film dokumentiert den Bau eines Silos, nicht weit von Osnabrück, direkt neben der Bahnstrecke.

„Wir wurden in einem anderen Bauwagen untergebracht, direkt neben den Arbeitern. Und dadurch, dass wir in der Länge der Zeit auch uns an deren Arbeitszeiten orientierten, das heißt, dass unsere Arbeitszeiten mit ihren überlappten, wurden wir langsam eigentlich als normal akzeptiert und es wurde und blieb möglich, dass die Leute in ihre natürliche Sprechweise zurückkamen, sich weiter nicht um uns scherten und im Gegenteil, weil sie auch mal Zuhörer bekamen, weil sie unsere Aufmerksamkeit merkten, weil wir hatten ja an ihnen Interesse, das war nicht gespielt, so eine Art von unausgesprochener, ja wie nennt man das, sympathischer Nähe entstand. Weil sie plötzlich ernst genommen wurden, nicht nur indem sie bezahlt wurden, sondern sie wurden ernst genommen in ihren Tätigkeiten, die sie verrichteten, um ihre Lebensexistenz zu bestreiten. Jeder Mensch hat ja nur diese eine Existenz, und die nahmen wir ernst mit all den Kleinigkeiten nebenbei und den Widersprüchen“ (Wildenhahn_Klaus Gespräch am 18.02.2012).

„Da kamen dann die Gespräche und die Erfahrungen, die sie machten. Die hatte man dann erst erfahren ... ja, vielleicht nachts um zwei. Und darum gab's bei uns keine Arbeitszeit. Wir waren dabei, wenn wir meinten, jetzt ist das interessant für uns, haben uns dann wieder zurückgezogen“ (Körösi_Rudolf Gespräch am 16.12.2012).

Ähnlich wie Klaus Wildenhahn beobachtete Jürgen Böttcher soziale Biotope, die dadurch ins Licht der Öffentlichkeit gerückt sind. Er betrachtet den Menschen, der in einer Institution, wie einer Wäscherei („Wäscherinnen“, 1972) oder auf einer Bauschuttkippe

(Film: „Martha“, 1978) oder als Rangierer auf einem Güterbahnhof (Film: „Rangierer“, 1984) arbeitet. Die Menschen hatten das Bedürfnis, ihre Geschichte zu erzählen. „Das ist auch bei ‚Martha‘ so. Was die da alles erzählt, die weiß ja ganz genau, das sagt sie nun praktisch der Öffentlichkeit. Und das ist ein riesiger Unterschied, ob man ein Interview für eine Zeitung gibt oder ob man es so unter Brüdern sagt. [...] Ich hab ihr keine Frage gestellt. Und das ist natürlich, also für mich, wie soll ich sagen, das ist für mich wie großes griechisches Theater. Das ist im Dokumentarischen ein Schatz. Das kannst du aber nur mit solcher Persönlichkeit machen, die eine Art Souveränität und gleichzeitig eine völlig „Leck mich am Arsch“-Haltung hat, weil die so ein Haudegen ist, weil die so sich durchgedonnert hat. Und wenn die dann noch sagt, „Na ja, und das hab ich och noch mitgenommen den Orden“, da habe ich nur gesagt, „Aber mit Politik willst du doch einfach eigentlich nischt zu tun haben.“ Und da sagt sie, „Ja, ja, ja, das is ja nu nich groß politisch.“ Und das in der DDR 1978 ... Das ist der Witz gewesen an einer Diktatur. Das war immer reizvoll bis zum Gehnichtmehr, so was so nah ranzukratzen ans fast Unmögliche. Dass eine Hauptheldin vom Dokumentarfilm in der DDR im Sozialismus sagt: „Ja, das is doch nich groß politisch“, also das sagt alles. Das ist genau so, wie wenn die Wäscherinnen sagen: „Das ist Beschiss, ich will anders bezahlt werden.“ Und wenn die einfach sagen: „Mir gefällt’s so nich, die haben uns verarscht, hätte ich das gewusst ...“ Das ist natürlich das Gegenteil von Reklame. Das ist das Gegenteil von speichelleckerisch oder eine Sache nett erfüllen. Da ist immer schon eine kleine Komponente von Widerstand drin, die im Leben ja sowieso existierte. Aber das nun in einen Film reinbringen, der eigentlich von Staats wegen produziert ist, dieser Reiz ist natürlich im Sozialismus. Darüber hat Heiner Müller sehr viel und klug nachgedacht. Den hat das natürlich unheimlich gereizt, grade in diesem Sozialismus. Der hat genau gewusst, wenn er jetzt im großen Kapitalismus die Wahrheit sagt, also so frei Haus, wo alles erlaubt ist, dann macht es fast gar keinen Spaß. Für mich ist über solche Zeiten zu reden natürlich auch, wie soll ich sagen, eine gewisse Erschütterung in der Seele. Also, es sind ja Dinge, die sind perdu, und da war man viel jünger, noch im besten Alter und war zwar angeschlagen durch Verbote, durch schlimme Erfahrungen. Aber andererseits solche Filme machen zu können, war eben auch was enorm Befriedigendes. Aber es war auch ein Tanz auf dem Vulkan. Jede Sache war ja unsicher bis zum Gehnichtmehr wie weit man das treiben konnte. Also, man ist gebrannt, man hat schon ein paar Sachen im Panzerschrank. [...] Und das war eben dann der Punkt, wo ich langsam merkte, ich will nicht mehr mit Leuten reden. Denn die sagen manche Dinge wunderbar, aber die

Hauptsachen kann man nicht bereden, unter denen wir alle leiden. Und deshalb habe ich gedacht: Jetzt nicht mehr! Und da hab ich nachgedacht, und deshalb hab ich dann ‚Rangierer‘ gemacht“ (Böttcher_Jürgen Gespräch am 11.07.2013).

Anhand der drei aufgeführten Filme von Jürgen Böttcher lässt sich feststellen, dass er im Lauf der Zeit immer weniger Sprache einsetzt. In seinem Film „Rangierer“ gibt es keine Fragen und Kommentare mehr. Obwohl das Filmteam sich mehrere Wochen an diesem Rangierbahnhof aufgehalten hat, wird keine Beziehung zu den Protagonisten sichtbar, wie sonst üblich in seinen Filmen. Eine Umkehr seiner Arbeitsweise hat stattgefunden. Nicht die Person, sondern der Ort, die Institution, wird nun betrachtet. Böttcher erzählt: „Farocki hat ja gesagt, mit dem Film hat der Böttcher eine völlig neue Stufe im Dokumentarfilm angefangen, eine ganz neue Ära. Und das stimmt. Der Film hat auch so was von provoziert. Na ja, es klingt jetzt wieder sehr selbstgerecht, was ich da erzähle, aber vielleicht ahnst du, das ist ja ein Lebenswerk, man hat zig Jahre reingesteckt. Und die Frage ist, ob so was Bestand hat, ob so was sich über die Jahre als gewissermaßen gültig und wahrhaftig herausstellt oder eben nicht. Und da kann ich einfach, ich sag’s mal immer so selbstironisch, selbstkritisch, dann kann ich einfach zu einer gewissen Genugtuung kommen, dass die Dinge nach wie vor eigentlich keine große Wirkung haben. Die haben eben nicht so eine Wirkung wie „Lola rennt“, aber sie sind in der Welt. Und wenn sie mitunter ein paar Leute erreichen, dann ist es für einige vielleicht eben Augen öffnend“ (Böttcher_Jürgen Gespräch am 11.07.2013).

Die meisten meiner Gesprächspartner/innen vermeiden in der Regel, besonders lange Interviews zu führen und viele Fragen zu stellen. Viele verzichten auf zusätzliches Licht und Kommentierung aus dem Off. Sie beobachten die Menschen mit der Kamera, wie sie sich in ihrer natürlichen Umgebung und Art bewegen, ohne Anweisungen zu geben. Darin liegt meiner Ansicht nach die Stärke der Filme.

5.2 Eine Situation herstellen

Thomas Heise beschreibt die Arbeitsweise an dem Film „Vaterland“ , den er 2002 mit Peter Badel als Kameramann, einem Tonmeister und einer Kameraassistentin gedreht hat. Es war diese Umbruchszeit, in der es noch Kopierwerke gab und digitale Kameras noch nicht so weit entwickelt waren. „Die Ansage war ganz simpel, die hieß immer: Landschaften auf 35 und den Rest auf Digibeta. Alles was Sprache ist, also wo es um Text geht, das war auf Digibeta, und alles was mit Bild zu tun hat oder mit Landschaft auf 35.

Vor allem Totalen und solche Geschichten. Und dann hatten wir noch eine zweite Kamera. Ich hatte mir noch einen Camcorder XL1 inzwischen mal gekauft, die haben wir dann auch noch mitgenommen, und mit der hab ich dann gedreht. Also, da hat jeder irgendwas gemacht, auch was ihm so einfiel. Das war ganz schön. Ich fand das auch eine gute Art, dass man sozusagen das Team um ein Thema kriegt. [...] Ich will da auch nicht genau drüber nachdenken, was man da eigentlich treibt. Wenn man es weiß, ist es ja dann auch vorbei. Also ganz viele Sachen sind sehr blind. Das ist wie mit den Interviews, manchmal dauern die ganz lange und der Uwe [der Tonmann] ist dann völlig fertig, wenn er vier Kassetten geangelt hat und dann einfach nicht mehr stehen kann, und ich das nicht merke. Deswegen sind die Gespräche auch so langsam und man guckt halt, wie das dann so läuft. Und Peter [der Kameramann] guckt sich das dann an und dreht das. Also der dreht den Vorgang eigentlich. Normalerweise würde man ja dann den Helden drehen, der jetzt interviewt wird, dann dreht man den und dann sagt der irgendwas, dann stellt man wieder eine Frage oder so. Der dreht aber eigentlich den Vorgang, was passiert denn da zwischen den beiden, und das ist was anderes. Das funktioniert ganz gut, also so arbeiten wir. Das ist natürlich schwierig, weil es immer Widersprüche gibt, zwischen Kamera und Regie, die nicht auflösbar sind. Natürlich will der Kameramann immer ein schönes Bild machen, dann will der Licht setzen, und ich will natürlich kein Licht setzen, will die Situation nicht verändern, will auch keine Möbel umräumen in einer Wohnung“ (Heise_Thomas Gespräch am 02.08.2012). Thomas Heise stellt den Protagonisten vor der Kamera keine investigativen Fragen, wie im klassischen Interview. Er redet mit ihnen in einer angenehmen Gesprächssituation und erzwingt nicht irgendwelche Aussagen, die ihnen unangenehm sind. „Ich hab keine Ahnung, wie man Gesprächsführung oder so was macht. Wo fängt man an, wo will man hin oder irgendwie so. Ich mach mir da vorher mal ein paar Gedanken, so ist das nicht, aber das ist dann alles weg wenn's losgeht. Es geht eigentlich dann darum, eine Situation herzustellen und nicht ein Gespräch oder ein Abfragen, und in der Situation kann sich dann eine Kamera bewegen, und ich muss die Situation machen und muss dafür sorgen, dass die Figur sich auf mich konzentriert. Und manchmal gelingt es mir, zur richtigen Zeit eine richtige Frage zu stellen oder eine Bemerkung zu machen. Manchmal sind es ja wirklich bloß Bemerkungen, also gar nicht irgendwelche Fragen. [...] Und denn, wenn zum Beispiel das Gespräch oder die Frage beantwortet war, dass man dann eben nicht abstellt, was ja auch so ein Punkt ist, dass ganz viele dann denken, jetzt ist Schluss, und dann ist eben gar nicht Schluss, sondern man braucht immer noch diesen Moment“ (Heise_Thomas

Gespräch am 02.08.2012). Einen Teil der Beobachtungen für den Film hatte Thomas Heise bereits 1987 alleine auf einer VHS Kamera gedreht, was er dann 2000 mit seiner kleinen XL 1 fortsetzte. Durch die unterschiedlichen Arbeitsweisen bei den Gesprächen, als Team, dann mit einem zusätzlichen Tonmann und dann im Dreierteam schaffte er unterschiedliche Situationen für verschiedene Charaktere und Personen vor der Kamera. Manchmal gab es bei ihm auch ganz praktische Gründe, warum ein großes Team nicht möglich war. „... dieses Interview mit der Moni, das hab ich dann wieder gedreht, weil der Raum so klein war, und ich war sozusagen die Bezugsperson für die Moni. Ich war der alte Bekannte aus der großen Stadt, ich war ja für die wie aus New York, weißt du. Na ja, und dann bin ich mit dem Uwe dahin gegangen, in dieses winzige Zimmer, und dann haben wir da also stundenlang gesessen. Das hätte Peter gar nicht ausgehalten“ (Heise_Thomas Gespräch am 02.08.2012).

5.3 Das Momentbewusstsein, wann schalte ich die Kamera ein?

Hans Dieter Grabe hingegen hatte eine ganz andere Arbeitsweise. Er war festangestellter Autor beim ZDF, wie Klaus Wildenhahn beim NDR, und hatte zu der Zeit, als noch auf Filmmaterial gedreht wurde, immer mit einem Team vom ZDF zusammengearbeitet, bestehend aus Autor, Kameramann und Tonmann. Er führte gerne lange Gespräche, und durch die begrenzte Laufzeit der Kassette war ein Nachdenken nötig, wie er sagt. „Man ließ nicht nur laufen, man konnte nachdenken. Man wusste, was man wie aufnehmen will, und von daher gesehen, war das mit dieser Einschränkung überhaupt kein Problem bei meinen Filmen. Man gewöhnt sich daran, und bei Gesprächen, bei langen Gesprächen, die ich gerne führte, saß ich ja sehr nah an der Kamera und man kann durch das Kamerageräusch hören, wie sich die Menge des Films auf der Spule verringert. Und dann merkte ich schon, also jetzt will ich keine neue Frage stellen, keinen neuen Themenkomplex anreißen, dann lasse ich das lieber zu Ende gehen. Während man sich jetzt dafür sehr viel entspannter, aber auch manchmal gedankenloser verhalten kann“ (Grabe_Hans-Dieter Gespräch am 08.03.2014). 1992 drehte Hans-Dieter Grabe seinen ersten Film mit einer Video-8-Kamera, nachdem die ersten elektronischen Kameras auf den Markt gekommen waren. Jetzt konnte er Bild und Ton auf einer Video-8-Kassette aufnehmen, erste Erfahrungen alleine als Autor, Kameramann und Tonmann in einer Person sammeln und ganz persönliche Gespräche mit seinen Protagonisten führen.

Das Herzstück in Nicolas Humberts Film „Wild Plants“ zeigt die Szene mit der ungarischen Gärtnerin Kinga, die vor ihrem Haus sitzt und erzählt und plötzlich in ein Schweigen verfällt. Eine schwarze Katze taucht im hinteren Bildbereich auf und setzt sich hin. Dann erzählt Kinga weiter über den Tod ihrer Mutter und wie sie zur Natur gefunden hat. Die Einstellung ist im Original über 20 Minuten lang. Ich frage Nicolas Humbert, ob das damals mit 16mm auch so möglich gewesen wäre, und er erzählt mir von seinem gemeinsamen Film mit Werner Penzel über Robert Lax 1999. „Das war anders möglich. Also ich erinnere, als Werner und ich mit Robert Lax gedreht haben, in Patmos, gab es immer eine Versuchsanordnung. Da saß Lax uns gegenüber auf dem Boden im Schneidersitz und links saß Werner mit der Kamera, ich saß rechts mit dem Ton, und das war 16mm, Super 16 haben wir das gedreht. Und wir haben Stunden geredet, improvisiert geredet, dann hat er wieder Gedichte rezitiert. Das war ein fließendes Miteinander, in einem Raum als drei Personen zu kommunizieren, und gleichzeitig waren Aufnahmegeräte da. Da haben wir in dem Sinne als einzigen Unterschied, wenn ich es jetzt vergleiche mit der Situation, die wir mit Kinga hatten, die ich gerade eben beschrieben hab, dass wir da nicht dauernd haben laufen lassen, sondern dass in dem Sinne das Momentbewusstsein noch geschärfter sein musste. Aber die Versuchsanordnung war die gleiche. Wir sind in einem Raum als drei Menschen, thematisieren das auch gleichzeitig und wenn wir spüren oder spürten, dass dieser Moment der Verdichtungen jetzt in diesem Raum stattfindet, dann haben wir quasi ohne zu kommunizieren, weil das war auch das sehr Eingespielte von Werner und mir, die Aufnahmeknöpfe auf der Nagra und auf der Aaton gedrückt und haben eine Minute oder zwei Minuten oder drei oder vier oder zehn laufen lassen, um diesen Moment jetzt auf Film zu bringen. Und dann haben wir wieder ausgeschaltet. Zwischendrin mussten wir natürlich Kassetten wechseln, aber im Prinzip war es ganz klar, wir sind hier zusammen und wir warten auf diesen Moment, der sich einstellen wird, und wir lassen jetzt nicht einfach let it roll. Und das hat sich nicht sehr verändert für mich in der Wahrnehmungsdichte, wie ich mit digital arbeite. Das ist eine bestimmte Art, dass du spürst als Filmmacher, glaube ich, auch wenn es total subjektiv ist, etwas nähert sich an, eine plötzliche Verdichtung im Raum findet statt, und du bist bereit, mit deinen technischen Hilfsmitteln diesem Moment gegenüberzutreten“

(Humbert_Nicolas Gespräch am 26.03.2017).

Mit Susanne Schüle habe ich über die Zusammenarbeit mit Stanislaw Mucha bei den Filmen „Polnische Passion“ und „Absolut Warhola“ gesprochen. In ihrer Zusammenarbeit

habe ich Ähnlichkeiten zu der von Klaus Wildenhahn und Rudolf Körösi gefunden, weil sie wie die beiden mit sehr reduzierter Technik, ohne Stativ, allerdings auf 35mm Filmmaterial, gedreht haben. Während der Dreharbeiten war meistens für Anweisungen keine Zeit, „weil in dem Moment, wo er mir Anweisungen gibt, ist es eh meistens zu spät, also in der Art, wie wir gedreht haben. . . Aber in der Art war das viel mehr, dass wir eigentlich immer geguckt haben, was vor der Kamera passiert, und dementsprechend hat er auf mich reagiert oder ich auf das Geschehen. Und es gab ein Zeichen. An meinem Rücken hat er mir dann ein Zeichen gegeben für jetzt ist Schluss und ein Zeichen für an. Also so ganz simpel, und das war unsere ganze Kommunikation. Wir hatten die Verabredung, dass er das Startsignal gibt, also wir hatten eigentlich auch immer Klappen geschlagen. Das fand ich auch interessant, das war dann überhaupt nicht so wie: „Jetzt fangen wir mal heimlich an“, sodass die Person es gar nicht richtig mitkriegt, sondern es war total klar: „Zack, jetzt geht's los.“ Die Klappe wurde geschlagen, beziehungsweise die Kamera angeschaltet“ (Schüle_Susanne Gespräch am 12.09.2014).

In diesem Punkt unterscheiden sich die Arbeitsweisen. Rudolf Körösi bezeichnet die Tonklappe als "Tod einer jeden Aufnahme“. Wenn es das Budget erlaubte, arbeitete Schüle mit einem Tonmann oder Tonfrau und mit einem Kameraassistenten zusammen. Durch das größere Team waren auch die Absprachen komplexer, die getroffen werden mussten. Auch am Ende einer Aufnahme gab Stanislaw Mucha ihr wieder ein Zeichen. „Dann hab ich aber oft noch weitergedreht und das ist auch toll. Das kapieren oft die Regisseure nicht, dass es nicht dann wichtig ist, wenn die Person vielleicht ihren wichtigen Satz gesagt hat, sondern dass es dann total schön ist, wenn die Person vielleicht noch mal nach unten guckt. Oft ist am Schluss noch mal ein Blick in die Kamera oder sie dreht sich weg oder macht irgendwas zu Ende, irgendeine Handlung. Irgendwas im Körper verändert sich, und dann erst ist die Szene zu Ende. Und das kann natürlich nur ich sehen in dem Moment“ (Schüle_Susanne Gespräch am 12.09.2014).

5.4 Sich wohlfühlen beim Gespräch vor und hinter der Kamera

Im Laufe dieser Recherche habe ich ca. 37 Gespräche mit Dokumentarfilmer/innen mit Bild und Ton aufgenommen verteilt über einen Zeitraum von sechs Jahren, und habe mich in meiner Arbeitsweise immer mehr der von Klaus Wildenhahn und Gisela Tuchtenhagen angenähert. Auf ein Stativ konnte ich bei meiner Arbeitsweise nicht verzichten, da ich alleine für Kamera und Ton zuständig war und dabei noch das Gespräch führte. Anfangs

erschien mir ein drahtloses Mikrofon als die beste Lösung und habe die Gesprächspartner vor der Kamera damit ausgestattet. Das war allerdings mit sehr vielen Störfaktoren verbunden gerade bei diesen langen Gesprächen, weil zum Beispiel die Batterie ausgetauscht werden musste. Atemgeräusche wurden durch das Ansteckmikrofon sehr dominant, und Magengeräusche waren überdeutlich hörbar, vor allem wenn Gesprächspartner/innen vorher nichts gegessen hatten. Dazu kamen die Geräusche von der Kleidung, wenn die Leute sich bewegten. Bei Männern kratzt oft der Bart beim Sitzen und so weiter. Außerdem ist es immer sehr aufwendig, die Person zu verkabeln und das Kabel weitestgehend unter der Kleidung zu verbergen. Daher ging ich auf die Methode von Klaus Wildenhahn über und verwandte ein Richtmikrofon zur Tonaufnahme. Allerdings konnte ich es nicht in der Hand halten, weil ich mich noch um die Kamera kümmern musste, und so stellte ich es auf ein kleines Stativ neben die Kamera. Qualitativ war der Ton noch besser als vorher und die Gesprächspartner/innen vor der Kamera fühlen sich auch wohler damit.

6. Der Umgang mit Zufällen

Bei vielen Gesprächen ist mir aufgefallen, auf wie vielen unterschiedlichen Ebenen die Filmemacher/innen Zufälle und Unerwartetes in ihre Arbeit mit einbeziehen. Spielarten des Unplanbaren werden hier als wesentliches Element des Uncontrolled Cinema deutlich.

6.1 Das Unmögliche wird möglich

Durch einen Zufall war Rasmus Gerlach auf das Thema für seinen Film „Apple Stories“ gestoßen: „[...] [I]ch kriegte mit der Post einen Karton, und in dem Karton war ein kleinerer Karton, der jetzt auch noch oben auf dem Regal ist. Und da war eben dieses iPhone drin ohne Absender. Oder ich hab den Karton vielleicht auch weggeschmissen und hatte das Gerät einfach irgendwo hingelegt und hab das wieder vergessen, und hab mir das dann nach einer Woche oder so angeguckt was damit war, weil beim ersten Anpacken ging es nicht. Dann dachte ich, okay, muss ich aufladen und so weiter. Es ging dann aber immer noch nicht, und ich bin dann zu meinem Freund dem Handydoktor gegangen, einem türkischen Familienvater, der mit seiner ganzen Familie Handys repariert und hab ihn gefragt, ob er mir das Handy reparieren kann und ob man irgendwie feststellen könnte, wo das herkommt, was damit ist und so weiter. Und dann hat der unglaublich intelligente türkische Handyschrauber mir eigentlich alles erzählt, was im Film „Apple Stories“ vorkommt. Mit dem ganzen Komplex, also diese ganze Ausbeutung, was bei Apple alles eingebaut wird an seltenen Erden, an gefährlichen Metallen, die unter unglaublicher Schinderei irgendwo abgebaut werden und so“ (Gerlach_Rasmus Gespräch am 18.12.2016). Ein Teil der Dreharbeiten fand in Hamburg statt, wo Rasmus Gerlach mit unterschiedlichen „Handyschraubern“, Apple Fanatikern, einem Polizisten und einer Journalistin spricht. Dann machte er sich auf die Suche nach den Menschen, die in Minen unter menschenunwürdigen Zuständen die Rohstoffe, die für die Handyproduktion notwendig sind, abbauen und in Fabriken zusammenschrauben. Sein Weg führte ihn zum Beispiel nach China, wo er mit der NGO Aktivistin Debby Tchan, die sich um die Schattenseiten der Handyproduktion kümmert, einen Ausflug zur Firma Foxconn in Shenzhen unternahm, eine Firma, die im Auftrag von Apple iPhones produziert. Eine Dreherlaubnis für das Werk hatte er nicht. „Wir haben uns dann einfach mal auf einer Fußgängerbrücke hingestellt und alle Leute, die in ihren Foxconn-T-Shirts da vorbeikamen, angesprochen und ihnen erklärt, wir würden sie gerne interviewen. Debby

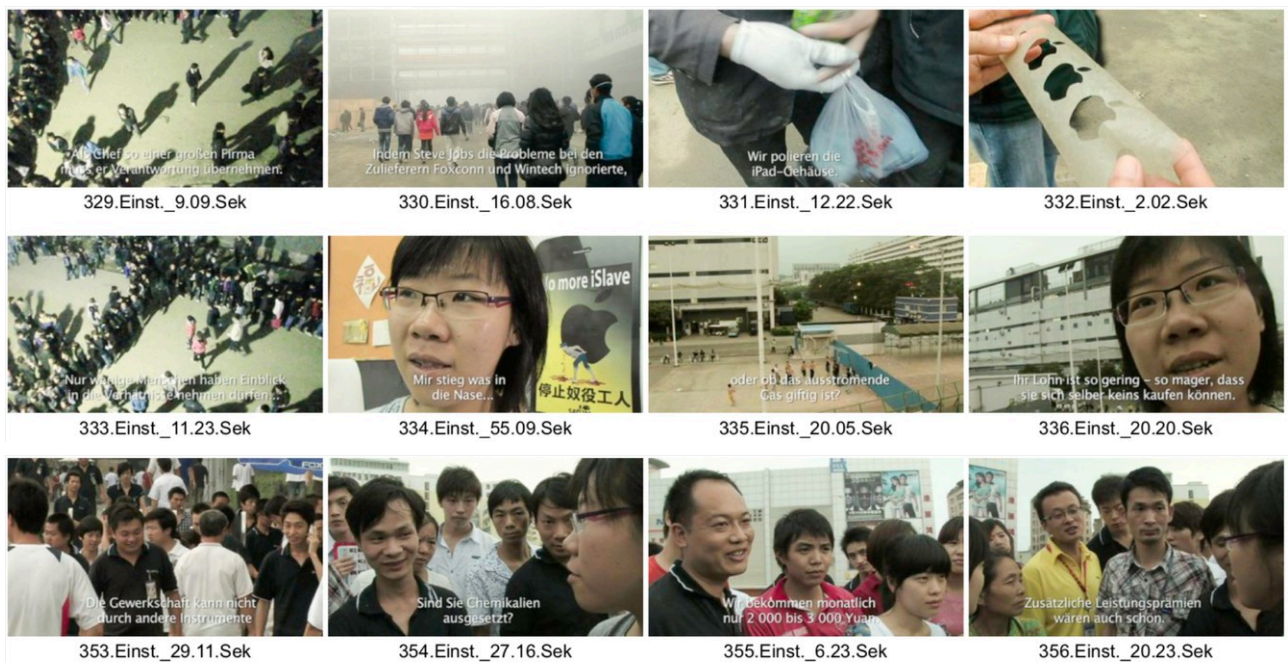


Abb. 61: NGO Aktivistin Debbv Tchan spricht mit Arbeitern

hat das dann immer schön übersetzt und denen das erklärt, und wir dachten auch wirklich drei Stunden lang, dass es nicht klappen würde, und dass keiner was sagen würde. Und in der vierten Stunde, als wir auf dieser Fußgängerbrücke standen, kamen auf einmal, ich weiß jetzt nicht genau aus dem Kopf wie viele, aber ich glaube irgendwie so 27 Foxconn-Arbeiter an, alle gestaffelt in ihren unterschiedlich farbigen T-Shirts, die sie als Vertreter der einen oder anderen Hierarchiestufe darstellten. Die kamen an und sagten: „Sie wollen uns interviewen? Hier sind wir und los geht's.“ So ungefähr. Und dann haben die ganz toll erzählt, also die ganze Schiefelage und was für ein grauenhafter Laden Foxconn ist, also haben auch frei gesprochen (s. Abb. 61). Es war nicht so, wie die Leute sagen, dass Chinesen so viel Angst haben, dass sie sich nicht äußern. Es stimmte nicht. Die haben das toll gemacht, und dann kam leider irgendwann ein Polizist und hat das Ganze aufgelöst. Und zwar mit der Begründung, also es waren so viele Foxconn-Arbeiter zusammen als Traube auf dieser Fußgängerbrücke, dass der Polizist meinte, das würde zu weit gehen. Und wir sind dann da auch weggekommen, weil ich keine Dreherlaubnis hatte. Der ganze Dreh war vollkommen illegal, und wir haben das glücklich da rausgeschafft, und es hat alles super geklappt“ (Gerlach_Rasmus Gespräch am 18.12.2016). Hier sehe ich Parallelen zu dem Projekt „Emden geht nach USA“ von Gisela Tuchtenhagen und Klaus Wildenhahn, die ebenfalls kein Zutritt ins VW Werk Emden bekamen und vor dem Werkstor mit Hilfe der Gewerkschaftsvertreter den Zugang zu den Arbeitern bekamen. Bei Rasmus Gerlach war es die NGO Aktivistin Debbv Tchan, die ihm half, mit den Arbeitern in Kontakt zu kommen. Das war nur mit viel Ruhe, Ausdauer und

Vertrauen möglich. Bei meinem Projekt „Opel Shut Down Follow Up“ über die Werksschließung einer Opel Fabrik in Antwerpen konnte ich ähnliche Erfahrungen machen. Der ersten Kontakt zu den Arbeitern entstand durch Vertreter der Gewerkschaften, und dann musste ich viele Stunden vor dem Werkstor warten, um von den Arbeitern akzeptiert zu werden.

6.2 Ein Plan kann sich ändern

An dem Film „Middle of the Moment“ arbeiteten Nicolas Humbert und Werner Penzel von 1990 bis 1995. Der Film zeigt nomadisches Leben in vielen Variationen und die beiden Filmemacher planten im September 1992 eine Reise in die Wüste Algeriens, mit einem Landcruiser, auf dem die Filmausrüstung und der Proviant verstaut waren. „[D]rei Wochen vor unserer Abfahrt brach der Bürgerkrieg in Algerien aus. Und innerhalb kürzester Zeit, so wie sich das entwickelt hat, war uns klar, dass alle Drehgenehmigungen, die wir hatten, und alles was wir präpariert hatten für diesen Dreh, inklusive der Orte und der Personen, einfach nicht mehr möglich sein würde. Das waren äußere Einflüsse, die im dokumentarischen Arbeiten einfach immer mitschwingen. Das heißt, wir standen im Herbst 92 mit gepackter Wüstenausrüstung da und wussten genau, wir müssen alles wieder von vorne aufdröseln und haben dann erst mal gesagt: wenn uns das so gezeigt wird, dass das jetzt nicht sein soll, dann hat es irgendwo seine Bedeutung. Wir können es nicht einfach ignorieren und so tun, als müssten wir jetzt einfach *straight ahead* diesem Plan folgen. Wir haben dann erst mal vier Monate alles liegen lassen und nachgedacht, wo wir in dem Projekt sind und wo wir hingehen wollten. Und dann kam in dieser Zeit durch einen anderen merkwürdigen Zufall plötzlich Robert Lax, dieser amerikanische Dichter zu uns, der überhaupt nichts mit dem Thema als solchem und unseren Planungen zu tun hatte. Ich denke, wenn man über Film und Entstehung von Filmen spricht, dann muss man über diese Momente sprechen. Ich saß im Auto eines Winters 1992 auf der Fahrt in die Stadt und machte das Radio an, es lief ein Hörspiel, und es sprach ein amerikanischer Dichter, dessen Stimme mich von der ersten Sekunde an enorm fasziniert hat. Ich wusste aber nicht, wer das ist. Ich dachte an John Cage, weil er hatte so von seinem inneren Raum, der sich in dieser Stimme präsentierte, irgendwas mit Cage zu tun, aber ich wusste auch gleichzeitig, es ist nicht Cage. Es war Schneesturm, ich wollte wissen, wer dieser Mann ist und bin auf einen Parkplatz gefahren, um das Ende dieses Hörspiels nicht zu verpassen und hörte es mir bis zum Ende an. Und dann hieß es: Das war ein Hörspiel mit dem amerikanischen Dichter Robert Lax, der seit 30 Jahren auf

Patmos lebt und da seine Minimal Art praktiziert. Mit dieser Information bin ich in die Stadt reingefahren und hab am nächsten Tag Werner getroffen und Werner sagte zu mir: Ich muss dir was zeigen, ich hab von einem Freund eine Kassette gekriegt, mit einer Radiosendung. Es war identisch diese Radiosendung, und für uns beide war in dem Moment so sonnenklar, ohne zu wissen was es bedeuten würde, dass das unsere nächste Spur sein würde für diesen Film, ohne dass sie in dem Sinne mit nomadischem Leben zu tun hatte. Eine Woche später, oder zwei Wochen später, haben wir dann das für die Wüste gepackte Auto Richtung Griechenland gesteuert, um Robert Lax auf Patmos zu finden, ohne dass er es wusste. Wir haben ihn gefunden, haben an seine Tür geklopft, und er öffnete die Tür und sagte: Welcome. So als ob er im Grunde genommen auf uns gewartet hätte (s. Abb. 62). Und dann blieben wir und fingen am nächsten Tag schon an, mit Robert Lax zu drehen“ (Humbert_Nicolas Gespräch am 11.11.2014).



Abb. 62: Robert Lax

Nicolas Humbert beschreibt in unserem Gespräch, dass die Dinge nicht zu erzwingen sind, die man sich im Kopf vorgenommen hat, weil eigentlich immer etwas dazwischen kommen kann, und man als Filmemacher auf alles vorbereitet sein muss. Dieses ist ein schönes Beispiel dafür, wie wichtig es ist, seine eigene Kameraausrüstung zu haben und in einem kleinen Team unterwegs zu sein, um flexibel auf solche Dinge reagieren zu können. Robert Lax wohnte sehr bescheiden und zurückgezogen als Eremit in einem kleinen Haus, das wahrscheinlich schon aus Platzgründen mit einem größeren Team überfordert gewesen wäre. Bei den Dreharbeiten verbringen sie oft viel Zeit mit den Protagonisten und es entwickeln sich Freundschaften, die lange andauern. „Es gibt diese wunderbaren Geschichten, dass man einem Menschen begegnet und denkt, man hätte ihn schon sehr lange gekannt und es wäre eigentlich schon eine sehr lange Freundschaft, und alles hat nur auf den Moment gewartet, wo plötzlich diese Freundschaft sich dann auch wirklich realisieren kann. Und da ist das Filmemachen natürlich ein wunderbares

Vehikel, weil es bringt dich zu Menschen hin, von denen du dich vielleicht irgendwo angezogen fühlst. Und weil du so neugierig bist, so wie du jetzt, führt der Weg zu diesen Menschen hin und man tut was zusammen, was den Unterschied macht, statt einfach nur einen Brief zu schreiben oder am Tisch zu sitzen und eine Tasse Tee zusammen zu trinken. Man beginnt, zusammen zu arbeiten, und in dem Moment, wo du beginnst, zusammen zu arbeiten, geht die Freundschaft auf eine andere Ebene, weil sie sich kristallisiert, weil sie sich konkretisiert. Und das Element der Freundschaft ist, würde ich sagen, in allen Filmen, die ich gemacht hab, ein wesentlicher Teil. Alle Protagonisten, die auftauchen, sind wirklich sehr nahe Freunde geworden“ (Humbert_Nicolas Gespräch am 11.11.2014). Diese Reise auf die griechische Insel Patmos zu Robert Lax veränderte die ursprüngliche Idee der Filmemacher, wie sie nomadisches Leben zeigen wollten. „Wir kamen zurück mit diesem Material und wussten, dass der Film eine andere Wendung nehmen würde, dass das, was wir ursprünglich gedacht hatten, nämlich einen Film über äußeres nomadisches Leben zu schaffen, viel mehr ein Film werden würde über innere Bewegung, dass das Nomadische eines alten Menschen, der sein Leben lang innerlich in Bewegung war, uns viel mehr interessiert hat, als jetzt nur diese äußeren Bewegungsbilder in einem Film zu versammeln. Und insofern hat diese Begegnung mit Lax das ganze Filmkonzept komplett verändert“ (Humbert_Nicolas Gespräch am 11.11.2014).

6.3 Den Zufall zulassen

Susanne Schüle hat 2005 den kurzen Dokumentarfilm „Täglich Brot“ über ihren Großvater gemacht. Dieser schöne Film ist völlig unbekannt. Als ich Susanne Schüle auf den Film ansprach, war sie sehr gerührt und möchte wissen, von wem ich von dem Film erfahren habe. Mich hatte Gisela Tuchtenhagen 2014 auf Susanne Schüle und den Film „Täglich Brot“ aufmerksam gemacht als wir über Dokumentarfilmerinnen sprachen, mit denen ich noch Gespräche führen könnte. Im Film geht es um Susanne Schüles 96-jährigen Großvater, der auf der schwäbischen Alb zusammen mit seiner Tochter, die das Down-Syndrom hat, zusammenlebt. Der Film zeigt die Symbiose zwischen diesen zwei Menschen, die zusammen auf das Mittagessen warten und in der Zwischenzeit die Teller auf dem Nachtspeicherofen aufwärmen, den Tisch decken, aus dem Fenster gucken, sich über Gott unterhalten und das täglich Brot. „Also es war irgendwie klar, dass ich eigentlich die Qualität, die ich immer bei den Filmen erreicht habe, wo ich in Polen war, in Russland..., dass ich die auch gerne mal bei mir zu Hause davon profitieren lassen wollte,

und einen Mann, mit dem ich ganz eng verwandt bin, aber den ich eigentlich gar nicht kenne. Ich war dann dort und hab gemerkt, ich versteh den zum Teil auch gar nicht, weil der wirklich ganz tief schwäbisch spricht. Und der Impuls war quasi jetzt, auch ein Dokument herzustellen. Mein Großvater war ja fast ein Jahrhundert, also er war damals schon sehr, sehr alt gewesen. Weil ich auch ein Mensch bin, der Dinge eher vergisst, dachte ich, wie toll ist das, wenn er mir alles erzählt. Und dann saß ich bei ihm, ich alleine mit Kamera und Ton, und es war schon merkwürdig auch so in diese Regierolle zu schlüpfen und plötzlich Fragen zu stellen und gleichzeitig Kamera zu machen. Oh, es war echt anstrengend und dann immer nicht richtig zu verstehen, was hat er denn jetzt wirklich gesagt. Und für meinen Großvater war es extrem komisch, hatte ich zumindest den Eindruck, dass seine Enkelin ihn jetzt filmt. Er wurde einmal in seinem Leben fotografiert und ich meine, er ist ganz streng gläubig. Also, das war auch noch mal interessant, weil sich ein Bild von was anderem zu machen, das ist für ihn nicht üblich, da geht es um ganz andere Werte, wie soll man sagen, man wäre ja eitel oder es geht nur um Oberfläche oder so. Also, dieses Bilder machen, mit Bildern zu arbeiten, dass Bilder überhaupt so eine Bedeutung haben, mein Großvater ist Pietist, das wird da eher abgelehnt. Also auch diese Konfrontation, wie gehe ich jetzt damit um? Und er dachte am Anfang immer, er würde fotografiert. Ich glaube, er hat am Anfang gar nicht kapiert, das hab ich ihm natürlich erklärt, [...] dass die Kamera läuft. [...] Ich hab es dann einfach getan und irgendwie, man sieht es ja, er hat es dann auch über sich ergehen lassen. Und meine Tante, es ist natürlich für mich schon auch faszinierend, eine Tante zu haben mit Down-Syndrom, die natürlich ein fremdes Wesen in ihrer eigenen Welt ist, und die sich eigentlich nie hat fotografieren lassen. Ich wollte sie auch früher immer fotografieren. Sie ist immer total schüchtern, aber irgendwie in Kombination mit ihrem Vater ging das dann. Und dann hab ich die halt beobachtet und ich meine, das war eine Situation von einer Stunde (s. Abb. 63). [...] Und dann, als ich das Material geschnitten hatte, beziehungsweise angeguckt hab, habe ich gemerkt, das ist eigentlich nur das, was mich interessiert. Da ist alles drin. Also die Gespräche, die sind natürlich aus historischen Gründen spannend, aber was mich wirklich interessiert hat und was ich auch immer so toll fand an der Tochter, wie sie sich über dieses ganze Leben hinweg so eine Verbindung zwischen den beiden Menschen geschaffen hat. [...] Und dann kommt natürlich noch das Glück hinzu. Im Dokumentarfilm braucht man auch Glück und muss irgendwie im richtigen Moment am richtigen Ort sein. Also dass sich dann so eine Wartesituation ergeben hat, das war einfach so. Ich hab es gedreht, aber ich hab dann auch erst so richtig verstanden im

Nachhinein, dass es natürlich noch eine ganz andere Bedeutung hat, dass da zwei Menschen so miteinander verbunden sind, zeitlich, und auch dieser Rhythmus plötzlich, also dass dieser Lebensrhythmus sich in diesen 15 Minuten so widerspiegelt, wo sie auf die Uhr warten, dass alles nach seinem Plan geht und natürlich auch mit diesem christlichen Hintergrund, also Gott macht's schon richtig“ (Schüle_Susanne Gespräch am 12.09.2014). Susanne Schüle kannte ich eigentlich als Kamerafrau von Dokumentarfilmen, die sie in kleinem Team gedreht hat. Es sind längere Dokumentarfilme, in denen Menschen über einen längeren Zeitraum mit der Kamera begleitet werden. Der Film „Täglich Brot“ ist jedoch nur 10 Minuten lang und besteht aus 23 Einstellungen. Sie hat ihn ohne zusätzliches Licht und Stativ, frei aus der Hand, total „direct“.



Abb. 63: „Täglich Brot“

„Ja, aber das mit dem Zufall – die Zufälle, die kommen immer. Also da bin ich sehr zuversichtlich. Die Zufälle, die kannst du höchstens ständig verhindern, aber eigentlich sind sie immer da. Das klingt jetzt vielleicht komisch, aber ich meine, dass es so ist, wenn man wirklich sehr wach ist und auch klar in dem, was man eigentlich will, und auch keine Angst hat in dem Moment, irgendwie auch ein Konzept zu verlassen. Das ist das Problem mit diesen Zufällen, dass man die halt nicht planen kann, sonst wär's ja kein Zufall. Und ein Konzept ist ja eine Planung. Das Konzept ist super, um irgendwelche Leute zu überzeugen, die Angst haben, also Produzenten, Redakteure, Professoren – keine Ahnung, die brauchen Konzepte“ (Schüle_Susanne Gespräch am 12.09.2014).

6.4 Die Geschichten mussten einfach raus

Den Film „Vaterland“ (2000) hat Thomas Heise mit Peter Badel als Kameramann mit drei unterschiedlichen Typen von Kameras gedreht (siehe auch Kapitel „Interviews und Gespräche“). Eine der Kameras war eine digitale MiniDV Kamera, die Thomas Heise sich gekauft hatte, weil er sie selbst bedienen konnte. „[D]ie sollte als Notizbuch funktionieren oder och da, wo man nicht hätte drehen können, im Sinne einer versteckten Kamera einsatzbereit sein“ (Badel_Peter Gespräch am 09.09.2012). Thomas Heise wollte nicht immer auf das Filmteam angewiesen sein, denn die Ereignisse waren nicht immer planbar und ergaben sich meist ganz spontan. „Auch bei „Vaterland“ war das so. Das waren ja Geschichten, die sie mir erzählen wollten, alle. Also, der Axel musste die Geschichte loswerden, weil niemand die gehört hat oder hören wollte, und deswegen kam die zustande. Das ist auch ein Zufall gewesen, da war keiner da, und ich hab diese Szene gedreht dort auf dem Hof mit Axel und dem Hund, wo der mit seinem Hund kämpft (s. Abb. 64; Einstellung 147 auf dem Contact-sheet).“



Abb. 64: Axel und der Hund

Bei dem Dreh zu „Vaterland“ war der Zufall Konzept, denn sie richteten sich bei der täglichen Planung, was und ob sie überhaupt drehen wollten, nach den Horoskopen in der *Bild*. Thomas Heise beschreibt, wie er darauf kam, die *Bild* als „Schlüssel“ in ein „fremdes“ Milieu zu benutzen: „Man konnte da keinen *Spiegel* kaufen. Wenn du den *Spiegel* kaufen wolltest, am Zeitungskiosk oder im Laden, dann haben sie gesagt: ‚*Spiegel* gibt’s hier nicht, dann müssen Sie zum Friseur.‘ Das kannten die nicht, die lasen wirklich nur die *Bild*, einmal die Woche. Und wir kauften die und hatten die also und lasen immer die Horoskope. Und die Horoskope sagten dann, was man zu drehen hat, und das haben wir dann auch gemacht. Und an einem Tag, das war zwischen Weihnachten und Neujahr oder davor, also jedenfalls schon nach einer ganzen Weile... Also wir waren schon ziemlich lange da und hatten uns schon sehr verändert, stand dann in diesem Horoskop: ‚Machen Sie mal heute gar nichts.‘ Und dann hab ich alle antreten lassen und hab denen gesagt: ‚So, frei. Könnt nach Hause fahren, morgen treffen wir uns zum Drehen.‘“

Auch der Tagesablauf ließ sich nicht planen: „Peter war essen?’ Ich bin immer nicht essen gegangen. Und dann hab ich gesagt: ‚Gut, dann geht essen, und ich mach jetzt hier weiter.’ Und dann sagte Axel: ‚Na ja, dann komm doch jetzt rein.’ Und dann hab ich gesagt: ‚Du, so schnell geht das hier nicht, ich muss erst die Leute noch holen, dann müssen wir die Kamera und so ... (Einstellung 148 auf dem Kontaktbogen). Dann hab ich die beim Essen unterbrochen. Das war dasselbe mit der Party da bei Otto, wo die Rita bei Otto war. Da waren die auch wieder essen. Ja, der Stab war essen beim Griechen bis nach Zerbst. Das ist ja bloß drei Kilometer direkt vor Zerbst, und da mussten sie auch abrechnen und dann drehen. Na ja, dadurch kommt das zustande“ (Heise_Thomas Gespräch am 02.08.2012). Thomas Heise verbrachte bei den Dreharbeiten zu „Vaterland“ mit seinem Kamerateam circa vier Wochen vor Ort mit kleinen Unterbrechungen über Weihnachten, in denen er alleine drehen musste. Diese Form von Anpassung des täglichen Drehplans an einen Ort beschreibt seinen Umgang mit dieser ihm zunehmend absurd erscheinenden Szenerie, in der die Menschen eine extrem rechte Gesinnung hatten. Er tauchte im Laufe der Dreharbeiten nach und nach in diese Szenerie ein und passte die Dreharbeiten an.

6.5 Vertrauen im Filmteam

Viele Dokumentarfilmregisseure und -regisseurinnen sehen es heute als ihre Aufgabe, das Kamerabild ständig über einen Monitor zu kontrollieren, ähnlich wie es bei Dreharbeiten bei einem Spielfilm gemacht wird. Durch die Arbeit mit digitalen Kameras mit angeschlossenem externen Monitor ist das problemlos möglich. Das Betrachten der alten Filme, die Klaus Wildenhahn und der Kameramann Rudolf Körösi von 1964 bis 1967 mit 16mm Filmmaterial gedreht haben, macht deutlich, dass für diese Kontrolle des Regisseurs über das Bild ein großer Preis bezahlt wird. Bei Wildenhahn und Körösi basierte die Zusammenarbeit auf Vertrauen ineinander und in die gegenseitige Arbeit. Nur so war situatives Arbeiten und spontanes Reagieren überhaupt möglich. Von dieser Art der Zusammenarbeit profitieren alle Filme, die sie gemeinsam gedreht haben. Für mich sind die beiden das dream-team der dokumentarischen Filmarbeit.

Rudolf Körösi arbeitete mit Klaus Wildenhahn in einem Tanzstudio in New York an dem Film *498, 3rd Ave.* „Der Film [das belichtete Filmmaterial] wurde irgendwann verschickt, manchmal erst nach drei, vier, fünf Tagen. Oder aus Amerika kam es überhaupt erst zurück, wenn wir abgedreht hatten. Wo willst du denn da was kontrollieren? In New York, wenn wir da in dem Tanzstudio waren, und ich merkte, ah, das will er haben, dann drehe



Abb. 65: Blicke aus dem Fenster

ich das mit. Er hatte da auch den Ton gemacht. Aber es konnte auch sein, dass ich dann zum Fenster gegangen bin und hab draußen die Situation gezeigt, wie es da unten auf der Straße war, weil die Geräusche auch reinkamen (s. Abb. 65). Also, das hatte nichts mit vorher abgesprochen. Er hat nicht gesagt: „Jetzt gehst du da hin, und dann drehst du da unten die, wie der Bettler da unten von der Polizei gerade vertrieben wird. Solche Sachen sind passiert. Oder bei „Eine Woche Avantgarde in Sizilien“, da waren so wunderschöne Sachen dabei. Das war in einer alten Kathedrale, in Sizilien. Zwei Sachen: Das eine, ein Konzert, wo man sich sagte: ‚Oha, das ist schon sehr modern, ob das den Leuten alles so richtig gefällt?‘ Und dann sieht man einen alten Herrn, der plötzlich so aufsteht, auf die Seite geht und man denkt: „Aha, der will nicht mehr, der hat die Nase voll“ –, sich ein Schnäuztuch nimmt schnäuz, schnäuz, schnäuz und sich wieder hinsetzte und zuhört. So was kannst du nicht vorher planen, das kannst du nicht ... Das ist einfach ein Ausdruck, wo man vorher denkt, aha, siehste, der geht schon, der will schon nicht mehr. Und dann da draußen ein Feuerwerk und mit Ständen und mit Süßigkeiten. Das drehte ich auch, und dann habe ich’s gerade so drin, und dann schaue ich da so runter und sehe so eine Kinderhand. Und dann gehe ich hoch, die anderen guckten alle zum Feuerwerk, und der kleine Junge legt ängstlich die Apfelsine zurück und verschwindet. Also das ist nicht inszeniert, so isses, gell. Als er merkte, er wird beobachtet, legte er es wieder zurück. Das sind einfach schöne Sachen, die natürlich in so einem Film schon ganz, ganz gut

reinpassen ...“ (Körösi_Rudolf Gespräch am 16.12.2012). Bei dieser Arbeitsweise gab es keinen Monitor auf dem das Kamerabild kontrolliert werden konnte, lediglich einen schwarzweiß Sucher am Auge des Kameramanns, der das Bild kadriert. Rudolf Körösi hat alles aus der Hand gedreht und konnte ohne weiteres auf Situationen reagieren. Er war nicht „festgenagelt“ (5 Bemerkungen zum Dokumentarfilm, Tuchtenhagen_Gisela_(Regie/Kamera) 1974) und musste die Kamera nicht erst vom Stativ nehmen. Durch diesen Umgang mit der Kamera und das Vertrauen in die gegenseitige Arbeitsweise wurden diese Aufnahmen möglich.

6.6 Die kleine Ausrüstung einfach dabei haben

„I really like the rawness of the rushes of the original material and the accidents that happen, I love accidents. I usually incorporate lots of accidents into my films. Some of the best things are accidents or just things that happen by chance“ (Mettler_Peter Gespräch am 31.08.2014). Ich sprach mit Peter Mettler unter anderem über seinen Film „The End of Time“ (2012). Auch er erzählte mir von zufälligen Ereignissen, die sich für den Film als wertvoll herausgestellt haben. Es geht ihm um die kleinen Anekdoten am Rande und um die Frage: What is time? „I just went home on Mother’s Day to visit her and I brought this camera with me and I just thought I’d chosen the camera. We were at the dinner table and I started filming her and of course I asked some of the questions about what I was asking other people, like the basic question that will stump everybody: “What is time?“ And she answered in her way and I never really thought I would use it (s. Abb. 66). It was only during editing when I looked at that material again and found it to be very touching and also realized then, you know, in many ways the film was about my own mortality which was not something I’d thought about while I was making it in the beginning. I mean, these are all things you discover along the way, and that she’s my elder, and that she has a different understanding of what time is as she comes near her passing away. And what does she have to tell her son except: You know you really gotta enjoy your life, you really gotta make the most of it. Very simple, but I thought to put that at the end of the film was something that puts things back into perspective because the film goes off in many directions and some of them are quite abstract and some of the imagery is even quite abstract. And that kind of brought it back to basics“ (Mettler_Peter Gespräch am 31.08.2014).



Abb. 66: „The End of Time“

Damit solche Zufälle entstehen können, ist es für Dokumentarfilmer wichtig, eine eigene handliche Kameraausrüstung zu haben und diese auch bedienen zu können. Peter Mettler ist Kameramann, Regisseur, Cutter, Musiker und Tonmann in einer Person und arbeitet oft alleine. Er ist nicht auf ein Team angewiesen, was ihm einen Freiraum ermöglicht, auf bestimmte Dinge, die ihm über den Weg laufen, reagieren zu können.

6.7 Weiße Nächte auf den Dächern anstatt Kellerdreh

Irina Linke erzählte mir in unserem Gespräch von den Dreharbeiten an ihrem Film „Autopilot“ (1994). Sie hat den Film auf 16mm gedreht und war inspiriert von der Machart des Uncontrolled Cinema und den Gesprächen mit Klaus Wildenhahn und Gisela Tuchenhagen, die sie an der Kunsthochschule in Hamburg kennengelernt hatte. Sie hatte sich mit einer Arri SR 16mm Kamera im Gepäck und einem Mikrofon mit Tonbandgerät auf die Reise nach Russland gemacht und vor Ort jemanden gesucht, der sie bei den Tonaufnahmen unterstützen kann. Der Ton wird bei Aufnahmen mit einer 16 mm Filmkamera immer separat aufgezeichnet und es ist sehr schwer, alleine mit Personen vor der Kamera zu reden, sich auf das Bild zu konzentrieren, gleichzeitig noch den Tonrecorder einzuschalten und das Mikrofon zu halten. Sich frei bewegen zu können und spontan auf Ereignisse zu reagieren ist unmöglich. „Vor allem sind wir ja auf den Dächern rumgekrackselt, das heißt, ich musste immer jemanden dazuziehen, aber das war wahnsinnig schwierig, weil ich halt gucken musste, wen ich tageweise finden konnte für den Ton. Und eigentlich wollte ja Slawa, der Freund von mir, mitmachen, aber der hat erst mal tagsüber bis fünf oder sieben, ich weiß es nicht mehr, in [...] einem Laden mit Antiquitäten gearbeitet, und dann hat er sich erst mal für Mädels interessiert und dann, wenn ich Glück hatte, hatte ich irgendwann um neun Uhr abends vielleicht irgendeinen Zugriff auf ihn. Und dann, was ich auch überhaupt nicht im Vorfeld bedacht hatte, waren gerade die Weißen Nächte, das heißt, es ist nicht wirklich dunkel. Und dann abends um neun, wenn Slawa dann irgendwie gerade frei war, wenn er seine Arbeit beendet hatte und mit den Mädchen einen trinken gewesen war, dann war dieses schöne Zwielficht von

den Weißen Nächten. Und anders als ich gedacht hatte, haben wir auch nicht in den Kellern gefilmt, sondern eher auf den Dächern und auch noch in den Hinterhöfen. Aber es passte dann, das war auch ein Zufall, der ungeplant war, dass ich meinen Tonmann immer erst abends zur Verfügung hatte, und dass dann aber auch das schöne Zwielficht der Weißen Nächte war“ (Linke_Irina Gespräch am 23.10.2014). Für „Autopilot“ hatte Irina Linke Filmmaterial von der Hochschule, und sie hatte nur eine begrenzte Zahl an Filmrollen bei sich, die sie gut einteilen musste. Mit einem der Jungen hat sie sich auf dem Dach unterhalten (s. Abb. 67; Einstellung 30, 56, 66, 70, 95 auf dem Contact-sheet).



Abb. 67: „Autopilot“

Das Gespräch benutzte sie später als zentrales Element für ihre Geschichte, um das herum alles andere stattfindet. „Es war nur eine einzige zehn Minuten Rolle Gespräch von dem Jungen auf dem Dach und ich erinnere mich noch, als ich zurück kam hab ich irgendwann die Sachen mit Gisela (Gisela Tuchtenhagen) angeguckt und ich glaube, ich hatte nämlich erst den Ton nicht gefunden für diese eine Rolle und letztendlich hab ich fast den großen Teil von dieser Rolle benutzt. Das heißt, das ist diese eine Rolle, die praktisch das Gerüst für den Film geliefert hat, aber das war nicht geplant“ (Linke_Irina Gespräch am 23.10.2014).

In unserem Gespräch vergleicht sie diese Arbeitsweise auch mit dem Prozess des Schreibens und Reden. „Ich freu mich immer – und das ist ja nicht immer so – wenn ein Satz schön ist. Also manche Sätze funktionieren einfach, da wo sie stehen, aber das ist schon schwer genug, einen Satz so einzupacken, dass er genau diese Funktion hat, die er irgendwie haben soll. Aber dass dann wirklich mal ein Satz irgendwie über das hinaus geht einfach nur zu funktionieren, das passiert selten. Und das sind eigentlich die Momente um die es geht, oder weswegen ich das überhaupt mache. Und vielleicht ist das beim Reden genauso, man redet so bla bla bla und stochert so rum und dann irgendwann vielleicht fällt irgendwie ein guter Satz an einem Abend“ (Linke_Irina Gespräch am 23.10.2014). Irina Linke beschreibt sehr schön, wie wichtig das Element Zeit bei all diesen Prozessen ist, damit solche Momente entstehen können. Das Zeit-Verbringen mit den Protagonisten, ohne dass die Kamera durchläuft, die Zeit, die es braucht, damit ein guter Satz entstehen kann.

6.8 Warten auf den Schnee

Jürgen Böttcher hatte sich vor den Dreharbeiten zum Film „Rangierer“ mit seinem Freund Hase Herschel unterhalten, der als Jugendlicher durch das Schmuggeln von Kameras von Ost- nach Westberlin eine fünfjährige Haftstrafe bekam und danach als Rangierer arbeiten musste. „Aber überleg mal, wie das Leben spielt. Und dieser Mann, der saß dann bei mir als Rangierer praktisch und hat mir erzählt, was da los ist. Da waren so viele, die aus dem Knast nun Rangierer waren, so wie strafversetzt, wie an der Front oder so. Und da gab es eben kein gutes Schuhwerk, und die Leute sofften. Da waren nicht nur Beine abgefahren, sondern auch manche eben tot. Das wurde natürlich alles nicht öffentlich gemacht, und rangiert werden musste. [...] Und deshalb saß das Thema schon in mir, kannst du dir vorstellen. Und dann auch noch Dresden. So kommt man zum Film“ (Böttcher_Jürgen



Abb. 68: „Rangierer“

Gespräch am 11.07.2013). Mit dem Film „Rangierer“ wollte Jürgen Böttcher diese körperlich harte Arbeit der Rangierer zeigen. Er bezeichnet den Film als eine Art Kunst. „Wenn du so willst, das klingt jetzt ein bissl anmaßend, aber in der Hinsicht kommt dann eigentlich Dokumentarfilm auch in die Nähe der Dichtung, also der Metapher, der poetischen Dimension. Das hat natürlich „Rangierer“ auch ganz stark, sag ich mal wieder so selbstkritisch, großfressig“ (Böttcher_Jürgen Gespräch am 11.07.2013). Er wollte die Wahrheit zeigen und hat bewusst eine Distanz zu den Menschen vor der Kamera aufrecht gehalten, „weil es musste noch diese herbe Fremdheit bleiben, sonst wär überhaupt die ganze Kraft des Films rausgerutscht. Und das ist mir schwergefallen“ (Böttcher_Jürgen Gespräch am 11.07.2013). Harun Farocki bezeichnete diesen Film von Jürgen Böttcher als „eine ganz neue Ära“ (Böttcher_Jürgen Gespräch am 11.07.2013) im Dokumentarfilm, weil dieser ganz auf Fragen verzichtet. „Denn die sagen manche Dinge wunderbar, aber die Hauptsachen kann man nicht bereden, unter denen wir alle leiden. Und deshalb habe ich gedacht: Jetzt nicht mehr“ (Böttcher_Jürgen Gespräch am 11.07.2013)! Jürgen Böttcher hat sich bei den Dreharbeiten viel Zeit gelassen und mit seinem Filmteam wochenlang auf den richtigen Moment gewartet. „Das war genau in einer Zeit, wo eigentlich Schnee war, es war aber kein Schnee da. Und da haben wir immer in so einem dämlichen Hotel in Dresden gewartet. Und ich hab gestaunt, dass die Produktion nicht gesagt hat: Jetzt müsst ihr endlich drehen. Da war doch wirklich, sage und schreibe, nur

ein Tag Schnee und eine Nacht und das war's schon wieder. Und wir hatten eben die Fähigkeit zu warten, weil wir uns dermaßen gut verstanden. Die Hälfte des Films ist eben dann im Grunde in der einen Nacht und einem Tag gedreht. Der Film hat so viel Schneeszenen, wie wichtig sind. Das war eine Sonderleistung für alle, ob Kamera, Kameraassistent, Tonmeister, von mehr will ich jetzt gar nicht reden. Das ist fast ein Vergleich, das klingt jetzt komisch, von der sogenannten Filmkunst mit Spitzensport. Also, du musst auch in der Lage sein, dass du gewisse Sachen ausbalancierst und dich nicht verrückt machen musst von den Verhältnissen“ (Böttcher_Jürgen Gespräch am 11.07.2013). Solche Verhältnisse kann sich heute kaum eine Filmproduktion leisten und lange hatte ich nicht verstanden, dass das gesamte Filmteam in diesem Fall zusammen vor Ort geblieben und auf den Schnee gewartet hatte. So ist die Erschaffung eines Kunstwerks möglich geworden. Im Film bedeckt der Schnee die düstere Gleislandschaft, legt sich auf die Waggons und wird von den Laternen zwischen den Gleisen angestrahlt. Der Schnee verwandelt diesen Güterbahnhof in Dresden-Friedrichstadt in einen Ort, der eine unglaubliche Ruhe ausstrahlt. Genau diese Momente waren für die Rangierer am gefährlichsten, wenn sie zwischen den Wagons herumliefen und versuchten, diese mit Bremskeilen abzubremesen. „Das Gleichnis, wenn dann diese dunklen Waggons durch den Schnee fahren, wenn mir das nicht gelingt, dann ist das eben Scheiße. Und deshalb haben wir so lange dort warten müssen, in so einem scheiß Hotel in der Nähe des Hauptbahnhofs“ (Böttcher_Jürgen Gespräch am 11.07.2013). Der Film ist 21 Minuten lang, besteht aus nur 40 Einstellungen und gedreht wurde mit nicht mehr als 70 Minuten 35mm Rohmaterial. Das Schwarzweißmaterial wurde extra in Westdeutschland gekauft, weil es empfindlicher und kontrastreicher sein sollte, als das in der ehemaligen DDR erhältliche Material. Jürgen Böttcher beschreibt an diesem Beispiel sehr schön, wie wichtig ein gut funktionierendes Filmteam ist, in dem jeder sich auf den anderen verlassen kann.

7. Kameraarbeit

7.1 Die Arbeit mit der dokumentarischen Kamera bei Rudolf Körösi

Rudolf Körösi hat seine Art der Kameraarbeit beim Dokumentarfilm von Richard Leacock, Albert Maysles und Don Alan Pennebaker für sich übernommen und in der Zusammenarbeit mit Klaus Wildenhahn weiterentwickelt. In diesem Kapitel möchte ich zeigen, dass Rudolf Körösi ein Vorbild und Vorreiter für diese Art der dokumentarischen Kameraarbeit ist. Von 1964 bis 1966 sind in der Zusammenarbeit mit Klaus Wildenhahn zwei kurze und sechs lange Dokumentarfilme zunächst in der aktuellen Berichterstattung und dann für die Musikredaktion im Norddeutschen Rundfunks entstanden. Seine Art zu arbeiten wird in dem Artikel „Haltung und Handwerk“ in der Zeitschrift *Film* von Mai/Juni 1981“ folgendermaßen beschrieben: „beweglich/von der Schulter/aus der Hand/hautnah/am Detail interessiert/neugierig auf Menschen/beobachtend/kontrastreich/grobkörnig/eigentlich auf 16mm, schwarzweiß. (Prinzler_Hans-Helmut 1981, S.34)“

Eine bewegliche Kamera, die auf der Schulter getragen und mit der aus der Hand gefilmt wird, ist heute nur ab und zu gewollt. Als diese Technik entwickelt wurde bedeutete sie hingegen eine Befreiung der Kamera, die zuvor durch ihre Größe und Gewicht auf das Stativ angewiesen gewesen war.

Ihre ersten kurzen Berichte, jeweils ca. 5 Minuten, machten sie 1964 für das Magazin „Panorama“ über den CDU-Parteitag in Hannover, die CSU Landesversammlung in München und den SPD Parteitag in Karlsruhe. Regie führte Klaus Wildenhahn, die Kamera übernahm Rudolf Körösi, und für den Ton war Herbert Selk zuständig. Üblicherweise werden bei solchen Veranstaltungen die Redner, das Publikum und dann das Gebäude von außen aufgenommen. Sie haben sich für einen anderen Weg entschieden und filmten auf dem SPD Parteitag spontan und ohne Absprache mit dem zuständigen Redakteur auch das Geschehen hinter der Bühne, die Gespräche zwischendurch, Diskussionen in Arbeiterkreisen, Reden im Plenum und die kleinen Dinge am Rande. Das, was sonst in dem kurzen Format nicht unterzubringen war. „[A]llein, wie sie sich gegenseitig angesprochen haben, schon optisch haben wir das [...] gesehen, oh, da ist der Wurm drin, da stimmt was nicht und so weiter ... Und das sind wichtige Teile gewesen, dass man wirklich auch so einen Parteitag ganz anders sieht und nicht nur die offizielle Ansicht davon hat“ (Körösi_Rudolf Gespräch am 16.12.2012).

„Im offiziellen Ereignis wird das Nichtoffizielle beobachtet. [...] Im November 1964 dreht Rudi Körösi mit der neuen Arriflex BL auf dem SPD-Parteitag in Karlsruhe die Wiederwahl des Parteivorstandes in einer langen Einstellung von der Schulter. Er bleibt fast die ganze Zeit auf den Gesichtern von Brandt, Euler und Wehner, während die Stimmen ausgezählt wurden, benutzt meist die längste Brennweite des Angénieux und verdrehte beinahe eine ganze Kassette ohne abzusetzen. Es klingt selbstverständlich heute, damals war es bahnbrechend“ (Kinemathek 37.Jg._Thema: Klaus Wildenhahn, Dokumentarist, Schröder_Nicolaus 2000, S. 33). Diese Reportage war ca. 18 Minuten lang und wurde 17 Jahre lang nicht gesendet, dann auf 11 Minuten gekürzt und am 17.06.1981 in der Sendung „Extra3“ des Norddeutschen Rundfunks gesendet.

Zu Beginn gab es viele technische Probleme zu lösen, um die Filmausrüstung der beweglichen Arbeitsweise anzupassen, doch als gelernter Elektro- und Radiotechniker ist Rudolf Körösi sehr geschickt darin, Konstruktionen zu erfinden, die ihm das Arbeiten mit der Kamera erleichtern. Bei den ersten Filmen war noch ein Tontechniker dabei, der ebenfalls bereit war, sich auf diese neue Methode einzulassen. „Es gab noch keine Handkamera, die nicht laut war. Also die waren alle zu laut, um Ton aufzunehmen. Man musste dann entweder ganz weit weggehen mit der Kamera, mit langer Optik drehen und so weiter, aber das Mikrofon musste natürlich da in der Nähe sein“ (Körösi_Rudolf Gespräch am 16.12.2012). Gerade in geschlossenen Räumen waren diese Kamerageräuschen immer präsent und stellten für denjenigen, der den Ton aufnahm, eine Herausforderung dar. Der Tontechniker Herbert Selk, der bei diesen ersten Dokumentarfilmen von Klaus Wildenhahn dabei war, war für das Aussteuern des Tones zuständig. Klaus Wildenhahn erinnert sich: „Damals war es [...] noch so, dass ich im Allgemeinen der Frontmann war, das heißt, ich hielt das Mikro, weil es ja schwierig ist, immer den Ton richtig zu bekommen. Der Kameramann konnte etwas zurück sein, weil er mit der Gummilinse alles erfassen konnte, auch Nahaufnahmen machen konnte, auch wenn er weiter weg war [...]. Dann hab ich nachher selber das Tonbandgerät geschultert und hab das Mikro in die Hand genommen, das lange Mikro, was damals von Sennheiser entwickelt worden war, und machte den Ton dabei selbst“ (Wildenhahn_Klaus Gespräch am 18.02.2012). Vorbilder für beide waren „die Amerikaner“ gewesen, wie Klaus Wildenhahn sie nannte, die auch in einem kleinen Zweimann-Team zusammengearbeitet hatten.

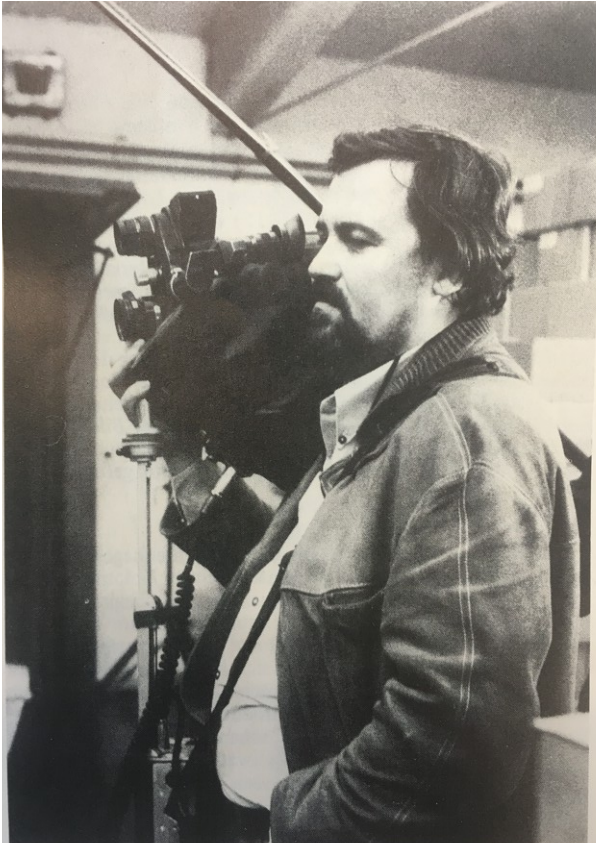


Abb. 69: Rudolf Körösi

7.2 Alles, was man für einen Drehtag benötigt, dabei haben

Rudolf Körösi erklärt am Beispiel der Dreharbeiten zum Filme „498 3rd Ave“, wie sie in New York während der Dreharbeiten die neue Beweglichkeit nutzen und die Tänzer begleiten konnten. „Und wenn jemand sagte: „So, ich fahr jetzt mit dem Taxi dahin“, dann konnten wir mit einsteigen. Das war der Vorteil, dass wir wirklich nicht so die Riesengruppe waren, sondern sind mit eingestiegen und haben alles dabeigehabt“ (Körösi_Rudolf Gespräch am 16.12.2012). Sie hatten sich so eingerichtet, dass sie immer genügend Akkus, Material und Reservekassetten für einen Tag in einer Tasche dabei hatten. Sie verzichteten auf

Lampen oder zusätzliches Equipment, für die ein eigenes Auto erforderlich gewesen wäre. Diese enorme Freiheit wird in den Filmen sichtbar. Bei der 16mm-Filmtechnik mit Kassetten und lichtempfindlichen Filmrollen war das schwierig zu realisieren. Körösi: „Es war 'ne Schleppelei natürlich, und ich hatte eine Tasche mir gemacht, die gleichzeitig Dunkelsack war. Also eine Umhängetasche, da waren fünf Rollen Rohfilm drinnen, eine Kassette und links und rechts wie ein Dunkelsack, in den man die Hände reinsteckte. Aus einem alten Dunkelsack gebastelt. [W]enn ich gerade nicht drehen musste, konnte ich da mir dann eine neue Kassette einlegen, den alten Film raus und dann links rein. Es war ein bisschen kruschelig, aber es war besser, als wenn ich sage, So, jetzt macht mal den Tisch hier frei, jetzt will ich hier Material umlegen. Das ginge nicht. Ich musste das irgendwo in den Pausen machen, wo man weiß, jetzt wird hoffentlich nichts passieren. Und wenn was gewesen wäre, wäre ich mit den Händen rausgekommen und hätte die Kamera genommen und hätte drehen können“ (Körösi_Rudolf Gespräch am 16.12.2012).

7.3 Die Ausrüstung

Rudolf Körösi hatte sich in den 1960er Jahren eine Éclair NPR 16mm Kamera mit zwei Objektiven gekauft, weil sie leise war, und weil sie damals die einzige Handkamera war,

die wirklich für die Arbeit ohne Stativ konstruiert war. Er vergleicht sie mit einem Schinkenstück. Durch den mittig verbauten, nach unten gerichteten, schweren Motor hat die Kamera einen idealen Schwerpunkt. Die beiden Objektive lassen sich durch ein Drehen der Objektivhalterung mit einer Hand wechseln. Rudolf Körösi erzählt über die Dreharbeiten zum Film „John Cage“, während derer sie die Cunningham Tanzgruppe zu einem Auftritt nach Südfrankreich begleitet hatten. Als Filmmaterial benutzte er zu dieser Zeit das Umkehrmaterial 4-X von Kodak. „Das war ein schwarz/weiß, ein ziemlich scheußliches Material, wenn man so will, vom Krisseln her. Aber es hat Bilder gemacht.“ Er benutzte das 4-X Material sowohl für Innen- als auch für Außenaufnahmen, um Zeit zu sparen beim häufigen Wechsel der Filmrollen. Das sei unüblich gewesen und vom Sender NDR anfangs boykottiert worden. „Ich hätte da außen in der Sonne 4-X benutzt, das wär unmöglich und das ginge nicht. Und dann bin ich zu denen hin ins Kopierwerk und hab gesagt: ‚Und wenn ich mit den Zähnen Löcher in den Film beiße, so habt ihr das zu entwickeln und abzuliefern. So isses.‘ Und das haben sie dann aber verstanden, denn es wurde auch gesendet.“

In den 1960er Jahren war das Angebot an käuflichem Kamerazubehör sehr begrenzt. Kameraleute konstruierten sich eigene Hilfsmittel, die ihnen die Dreharbeiten erleichterten oder überhaupt erst ermöglichten. So war es auch in der Zusammenarbeit von Rudolf Körösi und Klaus Wildenhahn. Körösi entwickelte den Dunkelsack, der als Umhängetasche für Akkus und Filmrollen getragen wurde, er konstruierte ein Einbeinstativ, um die Kamera zu stützen, und eine Fernbedienung für das Tonbandgerät. Die schweren Akkublöcke hängte er sich mit einem Gurt um, und an dem Akkublock war eine hochziehbare Stütze befestigt, die er mit dem anderen Ende unter der Kamera fixierte. Der Gurt war ein umfunktionierter und angepasster verstellbarer Sicherheitsgurt aus einem Auto. So lag die Kamera leicht in der Hand, während das Gewicht auf der Schulter und um den Hals verteilt war. Auf diese Weise konnte Körösi ohne große Anstrengung stundenlang mit der Kamera stehen, sitzen oder gehen. Bei Gesprächen konnte er im Sitzen die Kamera auf dem Akkublock zwischen seinen Beinen auf dem Stuhl abstellen und dabei den Leuten vor der Kamera zuhören und mit ihnen reden.

Während ich unser Gespräch filmte, fragte ich Rudolf Körösi nach dem Unterschied zwischen seiner Arbeitsweise mit Klaus und meiner Arbeitsweise in dieser Situation. Die Kamera stand auf einem Stativ, eine Lampe leuchtete sein Gesicht aus, an seinem Hemd war ein Ansteckmikrofon angebracht. Körösi stand auf und demonstrierte, wie unflexibel

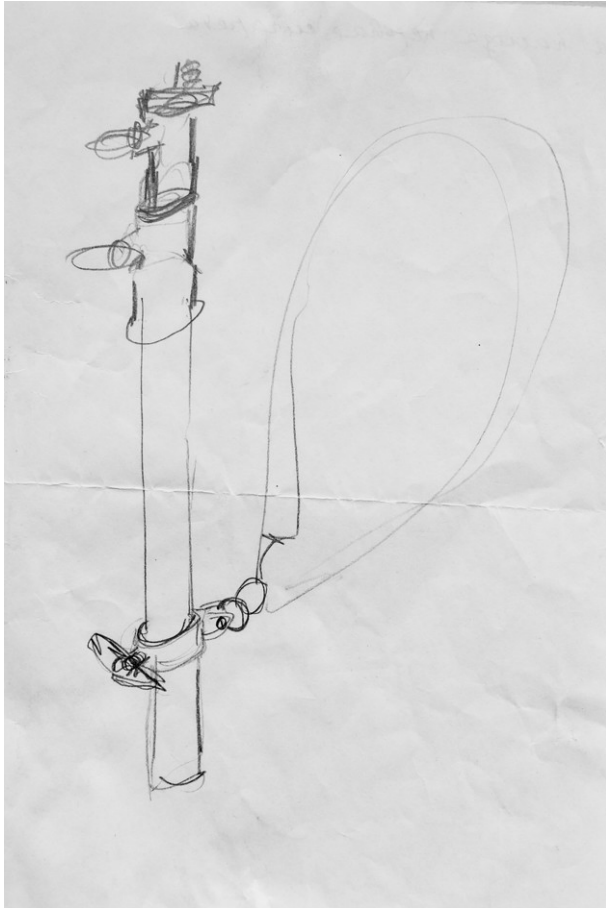


Abb. 70: Einbeinstativkonstruktion

ich mit der Kamera auf dem Stativ auf Situationen reagieren kann. „In der Hand kannst du das sofort machen, du gehst mit. Oder ich geh da raus, ich geh jetzt um die Ecke. [...] Es ist ein Interview. Das ist was anderes“ (Körösi_Rudolf Gespräch am 16.12.2012).

Gisela Tuchtenhagen hat für ihre Kameraarbeit diese Einbeinstativkonstruktion übernommen und benutzt sie bis heute. Sie besuchte Rudolf Körösi oft in seiner Werkstatt, dort wurde gebaut und repariert. Irina Linke wiederum übernahm diese Konstruktion von Gisela Tuchtenhagen für ihre dokumentarfilmische Arbeit (s. Abb. 70).

Für die Synchronität der Kamera mit dem Tonbandgerät hatte Richard Leacock eine quartzgesteuerte automatische Armbanduhr benutzt. In dem weiterentwickelten Modell, das Klaus Wildenhahn bei seinen Filmen benutzte, war bereits ein Pilottongenerator eingebaut, um die Synchronität zwischen Kamera und Tonbandgerät herzustellen, eine Weiterentwicklung von Rudolf Körösi: „Ich habe bei „In der Fremde“ aus einer Fernbedienung von so einem Flugzeug, Kleinflugzeug, das mit Röhren damals noch bestückt war, etwas gebastelt, so dass ich unten am Akku [der Kamera] den Ton einschalten konnte, erster Gang, und beim zweiten Gang ging die Kamera an. Das hatte den Vorteil natürlich, dass der Ton und das Bild einigermaßen synchron anfangen. Das heißt, die Cutterinnen, oder eine Cutterin besonders, die wusste, was jemand spricht, wenn sie das stumm gesehen hatte. Also wie Taubstummensprache [...] ‚ah, das ist die Stelle‘, und hat den Ton dahin angelegt. Und das ging auch. Und im Schneiderraum ist ja die Zeit, da kann ich mich dann hinsetzen und wenn das nicht funktioniert, setze ich mich halt noch länger hin. Aber beim Drehen habe ich keine Zeit. Da muss es stimmen. Da muss es da sein. Ja, und das war schon eine, ach es war ‚ne schöne Zeit“ (Körösi_Rudolf Gespräch am 16.12.2012). All diese Errungenschaften, die Rudolf Körösi in seiner Werkstatt nicht weit von Hamburg entwickelt hat, machten diese Art der Beobachtung und

der Zusammenarbeit erst möglich. Klaus Wildenhahn sollte später diese mit Körösi entwickelte Arbeitsweise mit anderen Kameraleuten, darunter neben Gisela Tuchtenhagen, Wolfgang Jost, Dieter Stypmann, Rainer Komers, Frank Groth und andere weiterhin praktizieren.

Die beschriebene Arbeitsweise hat ein Anpassen der Ausrüstung an die eigene Arbeitsweise und ein Vertraut-Sein mit den Geräten als Voraussetzung.

Interessanterweise wird diese Freiheit, die Wildenhahn und Körösi sich zunutze machten, in zeitgenössischen Produktionen meist gar nicht angestrebt. Meiner Erfahrung nach leihen die meisten Produktionen die Technik am Tag oder am Vortag des Drehbeginns beim Verleiher aus. Eine große Vertrautheit mit der Kamera, perfektes Eingespieltsein im Team, und damit schnelle Reaktionsfähigkeit in das Geschehen, sind so oft nicht gegeben. Für das Ausleihen spricht, dass es ein riesiges Angebot an Zubehör zu leihen gibt. Außerdem ist es ein großer Aufwand, die eigenen Geräte intakt und auf dem Stand der Technik zu halten. Tontechniker arbeiten dabei öfter als Kameraleute mit eigener Technik, weil sich hier nicht so oft etwas ändert.

7.4 Gleichzeitig zuhören und Gesprächspartner sein

Körösi berichtet, dass manche sich über seine Arbeitsweise wunderten. „Auch als Kameramann muss man zuhören, was ist denn da los? Was ist denn da das Wichtige, was da passiert“ (Körösi_Rudolf Gespräch am 16.12.2012)? Nicht nur das Beobachten und Einfangen der Bilder mit der Kamera gehört zum Handwerk eines Kameramannes. Kaum jemand würde glauben, „dass auch ne Kamera läuft und filmen kann, wenn man nicht durchsieht und das kann sie“ (Rudolf Körösi in dem Film 5 Bemerkungen zum Dokumentarfilm von Tuchtenhagen_Gisela_(Regie/Kamera) 1974). Rudolf Körösi und seine Kamera waren quasi eine Einheit. Bei den Dreharbeiten trug er sie ständig am Körper mit sich. Wenn er mit anderen Leuten sprach, drehte er sie zur Seite und signalisierte so deutlich, wenn nicht gefilmt wurde. Im Film „5 Bemerkungen zum Dokumentarfilm“ von Gisela Tuchtenhagen sitzt er auf einem Hocker und beschreibt sehr eindrucksvoll, wie er mit seiner Kamera arbeitet. „Und ich weiß genau, wenn ich hier hinhalte und wenn ich hier so einmal so drübergucke, dann weiß ich, ihr Kopf ist im Bild und ich kann mich trotzdem mit ihnen unterhalten und kann, ohne dass sie jetzt das Gefühl haben, [...] jetzt ist die Kamera auf mir, und jetzt guckt da jemand durch, und jetzt kneift der ein Auge zu. Also das entspannte, obwohl es natürlich oft sehr schwer ist, diese

Gelassenheit auszudrücken, auch wenn's doch eigentlich ziemlich spannend wird und man denkt, na hoffentlich sagt er was“ (Rudolf Körösi in dem Film 5 Bemerkungen zum Dokumentarfilm von Tuchtenhagen_Gisela_(Regie/Kamera) 1974). Um ein solches Gefühl für eine Kamera und Situationen zu haben, muss man erstens eine eigene Kamera haben mit der man sich eingearbeitet hat, und zweitens eine unglaubliche Begabung, mit Menschen umzugehen, um in einer komplexen Situation alles im Blick zu haben.

Körösi hatte mit Klaus Wildenhahn eine Art Zeichensprache verabredet. Wenn dieser mit seiner Taschenuhr spielte, „dann wusste ich, jetzt ist das wichtig, jetzt drehen wir. Wenn er nicht spielte, dann konnte man ausschalten. Also das war schon unsere Verbindung dazu, dass der eine von dem anderen weiß, was wollen wir machen, wollen wir das drehen. Denn wir sind ja in Situationen gekommen, wo wir erst einmal viel mehr drehen mussten, weil wir nicht wussten, wo wird denn diese ganze Situation enden“ (Körösi_Rudolf Gespräch am 16.12.2012). Durch seine Konstruktion mit der Fernbedienung konnte Rudolf Körösi erst das Tonbandgerät, das Klaus Wildenhahn um seinen Hals hängen hatte, und dann die Kamera starten. Eine Filmklappe zum späteren Tonanlegen gab es nicht, „denn das wäre ein Tod schon jeder Aufnahme, wenn man da mit einem Dings [Tonklappe] dann hingeh“ (Körösi_Rudolf Gespräch am 16.12.2012).

Aus heutiger Sicht außergewöhnlich erscheint mir auch, dass Rudolf Körösi mit seiner Kamera quasi Teil des Gesprächs war, wenn Klaus Wildenhahn sich mit den Leuten unterhielt. Diese Vorstellung, als Kameramann Teil einer Gesprächsrunde zu sein, mit Protagonisten am Tisch zu sitzen, zuzuhören, sich mit ihnen zu unterhalten, die Situation zu nutzen, wenn man meint, es würde sich etwas Spannendes entwickeln und dann sich durch ein Zeichen zu verständigen und sie aufzunehmen, diese Besonderheit der Arbeitsweise wurde mir im Zuge der Beschäftigung mit diesem Thema erst nach und nach bewusst. Ich war in der Regel Teil von Drehsituationen gewesen, in denen alles vorab eingerichtet wurde, und in denen das Filmteam eher ein Fremdkörper ist, das die Szenerie von außen betrachtet. Das liegt sicherlich auch an dem großen technischen Aufgebot, das meist aufgebaut wird, und sei es nur für ein Gespräch. Mir scheint, viele Leute lassen sich von dem Aufwand blenden und setzen ihn mit Professionalität und Qualität gleich. Das möchte ich gerne hinterfragen.

7.5 Nichts wiederholen

Beim Dokumentarfilm wie ihn Klaus Wildenhahn, Rudolf Körösi und Gisela Tuchtenhagen praktizierten, verzichteten sie auf Skript, Wiederholungen und Regieanweisungen. In einem NDR Filmbeitrag übersetzt Klaus Wildenhahn: „Don Alan Pennebaker: Es ist wie ein Spiel, dessen Regeln wir nicht erklären. Kommt die Hauptperson ins Zimmer, wir aber hatten keinen Film eingelegt, wird der Vorgang nicht wiederholt. Keine Fingerzeige, wie wir was haben wollen, keine Regie“

(Wildenhahn_Klaus 1964).

Diese Arbeitsweise hat Rudolf Körösi auch übernommen. „Es gab nicht, dass wir da sagen: Und dann erzähl doch noch mal [...], da war doch noch mal die Geschichte mit dem ... Das gab's nicht. Was wir nicht hatten, hatten wir nicht“ (Körösi_Rudolf Gespräch am 16.12.2012). Rudolf Körösi vergleicht diese Haltung mit der Jagd, bei der man nicht genau weiss, was einem begegnet. „Was haben wir erreicht, wo können wir weiterarbeiten? Und dieses haben wir dann meistens, wenn wir am Abend oder irgendwann Zeit hatten, haben wir uns zusammengesetzt und gesagt: Was haben wir denn bis jetzt an Baustellen, Bauteilen? Wo können wir weiterarbeiten? Was wird spannend? Oder was ist uninteressant“ (Körösi_Rudolf Gespräch am 16.12.2012).

8. Tonaufnahmen

8.1 Tonaufnahmen bei Klaus Wildenhahn

„Für die Vorbereitungen des Films „Harlem Theatre“ lebte Klaus Wildenhahn 1968 eine Zeit lang in New York. Kurz vor Beginn der Dreharbeiten lernte er den Kameramann Christian Blackwood kennen, der die dokumentarische Kameraarbeit von Richard Leacock kannte (Kinemathek 37.Jg._Thema: Klaus Wildenhahn, Dokumentarist, Schröder_Nicolaus 2000, S. 56-57). Er war es, der Klaus Wildenhahn dazu animierte, nicht nur das Mikro selbst in die Hand zu nehmen, sondern auch das Tonbandgerät umzuhängen und zu bedienen und ganz ohne Tonmann zu arbeiten. Die Filme davor hatte Klaus Wildenhahn zusammen mit dem Kameramann Rudolf Körösi und dem Tonmann Herbert Selk gedreht. Klaus Wildenhahn hielt dabei meistens das Mikrofon unterm Arm oder in der Hand und war über ein Mikrofonkabel mit Herbert Selk verbunden, der den Nagra Tonbandrecorder aussteuerte. Selk hielt sich dabei etwas im Hintergrund und war räumlich von Klaus Wildenhahn getrennt, der zum Teil mit den Protagonisten am Tisch saß während er mit ihnen sprach. „Ich war schon immer derjenige, der mit dem Mikro die Bezugsperson für die Protagonisten darstellte. Es war eigentlich dann auch richtig, den letzten Schritt zu machen und die Nagra, nachher die Stellavox, selber zu tragen. So zu arbeiten, ist die ideale Kombination für diese Sorte Film“ (Kinemathek 37.Jg._Thema: Klaus Wildenhahn, Dokumentarist, Schröder_Nicolaus 2000, S. 57). Die Kameraleute, die mit Klaus Wildenhahn zusammenarbeiteten, blieben teilweise weiter weg vom Geschehen als Wildenhahn mit dem Mikrofon. Wenn nötig näherten sie sich dann mit der Zoomoptik. Wildenhahn beschreibt das folgendermaßen: „Der Kameramensch sucht sich einen Punkt und bleibt da, nur ich muss mich mit dem Ton bewegen. Dadurch gebe ich die Richtung des Geschehens an. Der Kameramann weiß: Wo das Mikro ist, da ist die Action. Wobei natürlich klar ist, dass die Kamera wegschwenken kann, um die Off-Bilder zu machen, von denen ich oft spreche, die besonders Gisela Tuchtenhagen sehr gut macht. Für mich ist dieses Improvisieren-Können der Jazz der Kamera Leute“ (Kinemathek 37.Jg._Thema: Klaus Wildenhahn, Dokumentarist, Schröder_Nicolaus 2000, S. 57). Wildenhahn selbst arbeitete am Ton ohne technische Hilfsmittel wie Tonangel oder Ansteckmikrofone. Sein Richtmikrofon wirkt unauffällig und nimmt keinen großen Raum ein. Es verängstigt die Protagonisten vor der Kamera nicht, und Klaus Wildenhahn steht meistens nah bei ihnen. Die Kamera hat genügend Raum, um den Bildausschnitt zu finden. Wildenhahn hält das

Mikrofon locker in der Hand oder unter dem Arm, auf den Mund seines Gegenübers gerichtet. Er versucht, den natürlichen Gesprächsfluss nicht zu unterbrechen. Die Klarheit des Tons bei großer Natürlichkeit der Situation sieht man seinen Filmen an. Auch wenn



Abb. 71: „Ein Film für Bossak und Leacock“

gerade nicht gefilmt wird, hält Wolfgang Jost die Kamera bereit, die auf dem Einbeinstativ befestigt war, der im Hüftgurt steckte. Klaus Wildenhahn hielt dabei sein Mikrofon unterm Arm, den Tonbandrecorder umgehängt (s. Abb. 71).

Die synchrone Aufnahme von Bild und Ton bei den Dreharbeiten war Teil für Klaus Wildenhahn vor allem deswegen so wichtig, weil er auch für den geschnittenen und montierten Film vollständig auf die

ursprünglich aufgenommene Einheit von Ton und Bild vertraute. Er wollte auch für den Schnitt weder Töne verziehen, noch Töne aus einem Tonarchiv hinzufügen, noch zusätzliche Atmos aufnehmen. Er verzichtete auf Tonüberblendungen, Überlappungen von Tönen gab es nur in seltenen Fällen. In der Regel arbeitete er ausschließlich mit harten Schnitten im Bild, ebenso wie im Ton. „Ich fand das immer äußerst spannend, was man zur gleichen Zeit einfängt. Da spielt auch das Prinzip Zufall eine große Rolle. In einer bestimmten Situation gelingt es einem, und dann geschieht es: Man verzieht es nicht hinterher künstlich, sondern es geschieht in dem Augenblick. Man fängt es ein und dann hat man es. Das sind für mich die magischen Momente, die genau diese Drehmethode, diese Aufnahmemethode ausmachen. [...] Der Ton, glaube ich, trägt die Tiefe in den Film. Das Filmbild selbst ist flach und erst durch den Ton entsteht Räumlichkeit. Das sind zum Beispiel Geräusche, die aus einem Nebenzimmer kommen können, aus offenen Fenstern, wenn man auf der Straße steht, das Rollergeräusch von Kindern, vielleicht legt irgendeiner eine Platte auf . . .“ (Kinemathek 37.Jg._Thema: Klaus Wildenhahn, Dokumentarist, Schröder_Nicolaus 2000, S. 58).

Es war ein Vormittag im März, als ich mich mit Klaus Wildenhahn in seinem Stammcafé Dante im Eppendorfer Weg in Hamburg zu einem Gespräch verabredet hatte. Während des Gesprächs betrat ein Gast das Café und unterhielt sich mit dem Besitzer hinter dem Tresen, der gerade frischen Kaffee zubereitete. Klaus bemerkte, „Ist schön“, und schaut

dabei zu den beiden Personen am Tresen. Ein Ereignis, das sich spontan ergeben hat und in der Tonaufnahme während unseres Gespräches deutlich zu hören ist. Klaus unterbricht einen kurzen Moment und spricht dann weiter über seine Filme. Die Bedeutung solcher Ereignisse während der Aufnahme, die ich immer als störend empfunden hatte, wurde mir erst durch diese und andere Bemerkungen von Klaus Wildenhahn während unserer Gespräche bewusst. Um die Wichtigkeit und Komplexität der Tonaufnahme bei dieser Arbeitsmethode zu verdeutlichen, plädiere ich daher dafür, den Begriff Uncontrolled Cinema, der von Richard Leacock geprägt wurde, um die Bezeichnung „Uncontrolled Sound“ als wesentlichen Bestandteil der Methode zu ergänzen. „Picture and track, to a certain degree, have a composition of their own but when combined they form a new entity. Thus the track becomes not only an harmonious complement but an integral part of the picture as well. Picture and track are so fused that each one functions through the other. There is no separation of I see in the image and I hear on the track. Instead, there is instead the I feel, I experience, through the grand-total of picture and track combined. (Helen van Dongen, editor of Robert Flaherty's Louisiana Story) (Barbash_Lisa_Taylor_Lucien 1997)

8.2 Der Tonraum und seine Bedeutung bei Nicolas Humbert

Auch für Nicolas Humbert ist der Tonraum von gleicher Wichtigkeit wie der Bildraum. Im Film „Middle of the Moment“, der 1995 mit Werner Penzel entstanden ist, wählten sie die Kreisbewegung, das Nichtlineare als verbindendes Element der Bilder und Töne der



Abb. 72: „Middle of the Moment“

Filmerzählung: „Wie dieser für mich wunderbare Schnitt, wo sich das Eisenrad im Zirkus dreht, dreht, dreht, dreht, dreht, dreht und fällt, und dann der Schnitt kommt auf den Hut, den Strohhut von dem Tuareg Chief, der das Feuer anfacht mit seinem Hut und quasi die

Tonbewegung weitergeht“ (Humbert_Nicolas Gespräch am 11.11.2014). Im Bild werden zwei kreisförmig aussehende Elemente, das Eisenrad und der Strohhut durch einen harten Schnitt verbunden und gleiches geschieht im Ton mit dem Geräusch eines sich drehenden Eisenrades und dann eines Hutes, der ein Feuer anfacht. „Du siehst etwas im Bild, aber das was du im Ton hörst, ist quasi der Raum hinter dem Bild. Du siehst es nicht, du siehst nur den Tonraum, du assoziiert die Erzählung durch den Tonraum und nicht durch das, was dir gezeigt wird. Und das richtet sich natürlich auch an die Imaginationsfähigkeit des Zuschauers, der mit in diesen Raum, den er jetzt nicht visuell erfassen kann, mit reingenommen wird, um dann seinen eigenen Raum zu finden in der Erzählung“ (Humbert_Nicolas Gespräch am 11.11.2014). Die Aufnahmen zeigen die Arena im Zirkus, Jongleure, die mit Kegeln trainieren, Menschen, die in der Arena im Kreis sitzen, das drehende Eisenrad, das kreisförmige Anfachens mit einem Strohhut und am Ende das gemeinsame Essen aus einer runden Schüssel. Durch den Ton wird darüber hinaus alles das sichtbar gemacht, was das Bild durch seine begrenzte Cadrange nicht darstellen kann. Nicolas Humbert vergleicht diese Arbeitsweise, mit der eines Poeten, so wie Klaus Wildenhahn einer war und viele seiner Weggefährten, so auch Werner Penzel, Simone Fürbringer und Peter Mettler. „Und in der Poesie ist der Klang, das Klingende, der Klangraum und das Bildimaginierende auf gleiche Weise verbunden miteinander. Das ist eine Art von Filmpraxis, die vielleicht dann zu so einer Art von Stil findet, wie du ihn bei Peters [Peter Mettler] Filmen oder auch bei unseren Filmen finden kannst. Da gibt es schon, finde ich, sehr viel Verwandtes. Auch wenn es dann trotzdem die Handschriften gibt. Du siehst einen Film von Peter Mettler und weißt, das ist ein Peter Mettler Film. Oder bei uns ist es ähnlich, aber die Ähnlichkeit des Interesses an bestimmten Erzählweisen, die hat was sehr Verwandtes, und das begründet vielleicht auch die Freundschaften, die zwischen uns existieren“ (Humbert_Nicolas Gespräch am 11.11.2014). Ihr gemeinsamer Freund Fred Frith, der ein bekannter Improvisations-Musiker ist, hat für viele ihrer Filme die Originalmusik gespielt. Auch hier schließt sich wieder der Kreis.

8.3 Der Ton bei Peter Mettler

Peter Mettler beschreibt, wie die Töne, die er an einem jeweiligen Ort vorfindet, die Ästhetik des Filmes mit bestimmen : „And I felt in *Gambling, Gods and LSD* that the different places I was in even created different aesthetics. You know that the energy in India, that kind of chaos and noise and multi-impression naturally gave way to the way that that was filmed and edited. It kind of was in keeping with your perception of a place. And

other parts of the film, where it's quieter or slower and you observe them, you take them in a different way, a more calm, meditative way“ (Mettler_Peter Gespräch am 31.08.2014). Am Tag unseres Gesprächs zeigte Peter Mettler mir auch sein Video- und Tonequipment. Er sei oft alleine unterwegs mit seiner kleinen digitalen Kamera, an die er ein sehr hochwertiges Stereomikrofon gebaut hat. Ab und zu arbeite er auch mit einem Tonmann oder einer Tonfrau zusammen. „And then the next (incurrent) or the next configuration is having sound recorded separately from the camera as well, which improves the level of sound but interferes with the dynamics of the shooting. But I shoot stuff too that is you know... I shoot a lot of nature, I shoot a lot of things that are slowly moving and framed carefully [...] set up you know. There's a lot of that in my work as well. A kind of bridge documentary, experimental and dramatic stylization.“ Der Film „In the End of Time“ beginnt mit Archivmaterial aus dem Jahre 1967, in dem er einen Mann zeigt, der aus einem Ballon springt und durch die Luft gleitet. Dann zeigt er unterschiedliche Formationen von Wolken und geht mit uns in das Kernforschungszentrum CERN in der Schweiz.

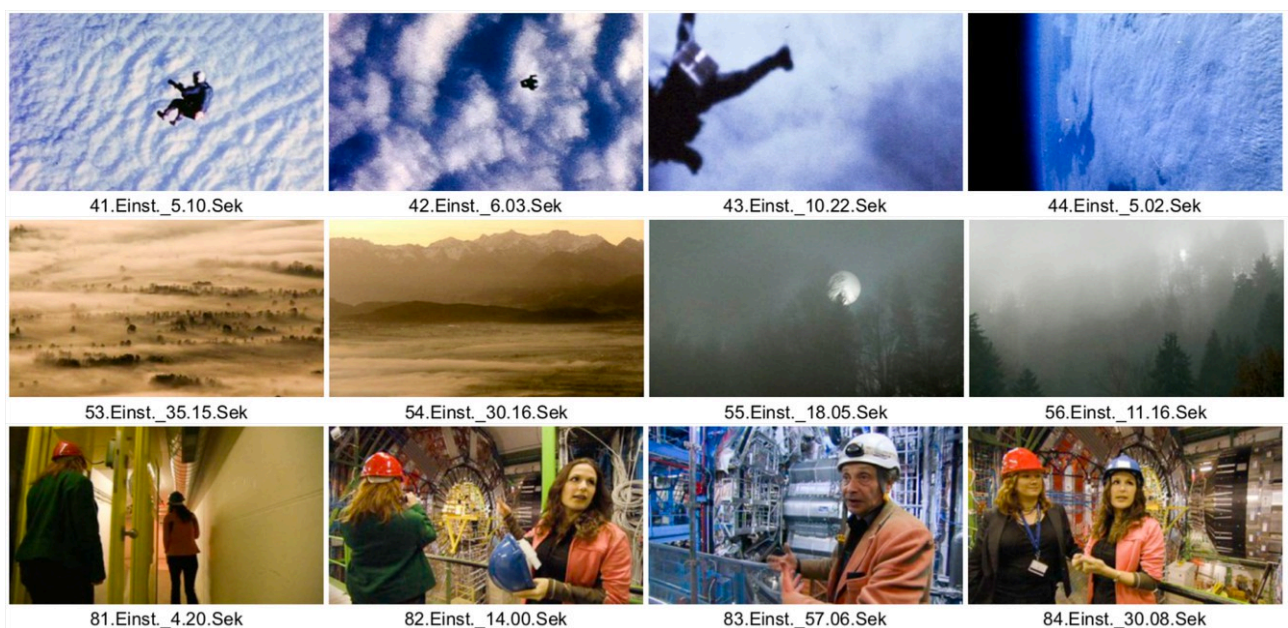


Abb. 73: „In the End of Time“

Er betrachtet den Begriff „Time“ in einer poetischen und philosophischen Weise und nicht aus der Sicht eines Physikers. Ich sehe dokumentarische Bilder und höre eine Mischung aus natürlichen und elektronischen Geräuschen. „[...] but I guess you know the feeling of its being a feature film probably comes from, well, the way information is given to you. [...] There is sound which is clearly not the sound of the actual situation I mean because you are looking at landscape you're seeing a guy falling through the sky but there's a kind of introductory sound music motif that is accompanying that. And I guess that feels like a

feature film in some ways. And the rhythms are probably an aesthetic that is not so familiar in the kind of supposedly neutral documentary way of dealing with things like it's a subjective style. It's a poetic style. It's not pretending to be an objective da da da da... " (Mettler_Peter Gespräch am 31.08.2014). Dazu kommt Peter Mettlers Vorliebe für lange Einstellungen, in denen er versucht, möglichst unverfälscht und ohne Schnitt eine Beziehung zur Landschaft herzustellen, wie in seinem Film „Petropolis“. Er nimmt die Zuschauer mit auf eine beeindruckende Reise mit dem Hubschrauber und fliegt mit uns über Kanadas größte Industrielandschaft. Der Ton ist eine Mischung aus Tönen, die man im Bild wiederfindet und elektronisch erzeugten Klängen, die Peter Mettler in seinem kleinen Tonstudio erzeugt. Diese Mischung aus langen Einstellungen, Aufnahmen aus der Vogelperspektive, elektronischen Klängen, kurzen Kommentartönen und einer beeindruckenden Landschaft, die durch riesige Maschinen zerstört wird, hat eine hypnotische Wirkung. In all seinen Filmen fand ich dieses Zusammenspiel von Natur und Technik und hatte im ersten Moment nicht das Gefühl, einen Dokumentarfilm zu sehen. Sie wirken geradezu künstlich, wie aus einer anderen Welt, in die er versucht, mich mitzunehmen.

9. Schnitt

9.1 Unterschiedliche Wahrnehmung durch unterschiedliche Organisation der Bilder

Beim Prozess des Filmschnitts werden die gefilmten Bilder in einer bestimmten Reihenfolge organisiert. Über diesen Arbeitsprozess habe ich mit den Dokumentarist*innen gesprochen. Dabei ist auffällig, wie unterschiedlich dieser Vorgang von den Filmemacher*innen gehandhabt wird. Er kann unterschiedlich lange Zeit in Anspruch nehmen, kann parallel zum Filmen stattfinden oder ein fortlaufender Prozess (*work in progress*) sein.

Filmschnitt ist vor allem ein Umgang mit Zeit und spielt mit der Wahrnehmung von Zeit und Dauer. Er unterliegt kulturellen Prägungen und einem zeitlichen Wandel, wird durch technische Bedingungen mitbestimmt und durch Moden und Geschmäcker beeinflusst. Rhythmus und Zeit im Dokumentarfilm waren der Ausgangspunkt meines Forschungsinteresses. Ich hatte mir vorgenommen zu untersuchen, ob sich der Rhythmus, insofern er durch die durchschnittliche Einstellungslänge messbar ist, verändert hat. Besonders interessant dabei waren für mich Beobachtungen bei Filmemacher/innen, die bereits in den 1960-1980er Jahren Filme realisiert hatten und sich später auf digitale Film- und Schnitttechnik umgestellt haben. Meine Beobachtung ist, dass die durchschnittlichen Einstellungslängen im Dokumentarfilm seit Beginn des digitalen Zeitalters deutlich kürzer sind als in den 1960-1980er Jahren, als noch auf 16 und 35mm Filmmaterial gedreht wurde.

9.2 Warum ist das so und wie verändert sich dadurch die Wahrnehmung der Bilder?

Vielleicht hat der Dokumentarfilm eine Sonderstellung und der Reiz der Montage bedeutet nicht, immer kürzere Einstellungen zu montieren, wie ich in der Analyse der Kontaktbögen feststellen konnte. Wirklichkeitsnähe und das Gefühl, mit dabei zu sein, kann ich nicht nur an der Länge der Einstellungen sichtbar machen. „Ich glaube, was sich ändert in Beschleunigungsprozessen generell, und dafür ist Ihre Arbeit ein sehr interessantes Anschauungsbeispiel, ist die Art und Weise, wie wir mit der Welt in Beziehung treten und in Kontakt treten mit dem Material, aber eben auch mit den Menschen. [...] Ich nenne das eine Resonanzbeziehung, und die stellen sich eben tatsächlich nur ein unter bestimmten

Bedingungen, die auch bestimmte Zeitbedingungen sind, auch bestimmte dispositionale Bedingungen“ (Rosa_Hartmut Gespräch am 11.01.2017). Der Soziologe Prof. Dr. Hartmut Rosa beschreibt in Bezugnahme auf sein Buch „Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung.“ Bedingungen bei den Dreharbeiten, wie Zeitdruck, Angst, Empathie, also eine Haltung gegenüber den Protagonist*innen vor der Kamera, die im Filmmaterial sichtbar wird. Oft spielen neben dem reinen Gestaltungswillen des Regisseurs auch Vorgaben aus der Fernsehredaktion oder vom Produzenten eine Rolle, die sich auf den Filmschnitt auswirken. Dazu gehören zeitliche, inhaltliche und qualitative Vorgaben. Insbesondere bei Produktionen für das Fernsehen, die zu Sendereihen oder vorformatierten Sendeplätzen gehören, machen sich diese Vorgaben bemerkbar.

Heute steht oft das Interview im Mittelpunkt der Aufnahme und dann versucht der Kameramann, Schnittbilder zu drehen, um die Möglichkeit zu haben, das Gespräch im Schnitt zu verkürzen und die Person im Film einzuführen. Oft sind diese Schnittbilder ganz banale Aufnahmen, wie ein Buch aus dem Regal genommen wird, Hände und Augen des Protagonisten in Großaufnahme oder eine Bildtotale, in der sich der Regisseur mit dem Protagonisten unterhält oder ein Gang. Die Bilder werden später im Schnitt von einer Person sortiert, die nicht am Drehprozess beteiligt war, “[w]omit ein zeitlicher Prozess natürlich auch auseinander gezogen wird. Also es wird dann sozusagen im Nachhinein aus einer anderen Perspektive, vielleicht von einer anderen Person geleistet, was natürlich genau diesen Prozess des resonanten, Sich-ins-Material-Vertiefens tendenziell erschwert“ (Rosa_Hartmut Gespräch am 11.01.2017).

Für die meisten meiner Gesprächspartner*innen ist der Filmschnitt jedoch eine höchst individuelle Angelegenheit. Bei ihnen lässt sich eine eigene Handschrift erkennen. Das bedeutet jedoch nicht, dass nicht auch für erfahrene Dokumentaristen die Herausforderung des Schnitts immer wieder neu ist und sich keine Routine einstellt. Richard Leacock beschrieb den Schnittprozess im Film als ein Mittel, seiner eigenen Haltung Ausdruck zu geben. „Meine Haltung zeigt sich in der Auswahl der Dinge, die ich filme, und sie äußert sich in der Montage. Es ist meine ganz persönliche Sicht, nicht dass ich die Dinge verzerre“ (Gregor_Ulrich 1966, S. 282). Der Schnitt ist bei dieser Methode getrennt von dem Prozess der Beobachtung mit der Kamera und bei den Aufnahmen wird nicht darüber nachgedacht, ob Bilder zusammenpassen, ob die Einstellungsgrößen im Schnitt kombinierbar sind. Durch Erkunden des Materials schält sich langsam der Schnitt heraus.

9.3 Arbeiten mit analogem Material, digitalem Material

Klaus Wildenhahn spricht von den „berühmten 22, 23 Stunden Material“ (Wildenhahn_Klaus Gespräch am 18.02.2012). Es kam wohl of einen ähnliche Menge an 16mm Rohmaterial zusammen, die er im Filmlabor des Norddeutschen Rundfunk entwickeln ließ und dann im Schneiderraum mit der Cutterin sortierte, um daraus den Film zu schneiden. Wir unterhielten uns über die Filme „In der Fremde“ und „498, 3rd Ave.“, die beide ca. 80 Minuten lang sind. (Wildenhahn_Klaus Gespräch am 18.02.2012). „Ich habe mit der Cutterin – was damals auch ein Privileg im Sender war, glaube ich – auch fast zwei Monate geschnitten an dem Material, weil es ja dann auch wieder eine Überraschung war, erst mal das ganze Material. Der Ton musste angelegt werden zum Bild, also synchronisiert werden, die Rollen, die Zehnminutenrollen. Und dann musste ich in der Erinnerung an das, was wirklich war, ansehen, was ich da nun vorliegen hatte und dann erst mal die ersten groben Stücke einzeichnen, die die Cutterin dann zusammensetzte. Die ersten groben Stücke, um das Gesamt Ding zu konstruieren. Also begann ein ganz anderer Auswahlprozess, dass ich mit dem Material, das da war, umgehen musste, um das herzustellen, von dem ich meinte, es würde der Sache noch gerecht werden und meinem Empfinden der Sache gegenüber, weil das nicht zu unterschätzen ist. Ich war dann doch letztendlich, auch wenn es ein Beobachterfilm ist, der Autor von Ausschnitten, die aneinandergereiht werden, also von Betonungen.“

Beim gemeinsamen Filmprojekt „Emden geht nach USA“, das sich über zwei Jahre hinzog und aus vier Folgen besteht, hatten sich Klaus Wildenhahn und Gisela Tuchtenhagen nicht weit vom VW-Werksgelände in Emden eine Wohnung gemietet, in der ihr Schneidetisch stand. Gisela Tuchtenhagen legte dort das entwickelte Filmmaterial mit dem Ton synchron an, damit sie gemeinsam vor Ort das Material sichten und auswählen konnten. Sie wohnten vor Ort, um eine engere Beziehung zu den Protagonisten zu haben und auf Ereignisse reagieren zu können. Das gehörte genau so zur Arbeitsweise wie das Anschauen des Filmmaterials auf dem Schneidetisch zusammen mit den Protagonist*innen, wenn die Umstände dies zuließen. „Das war ja dann bei *Die Liebe zum Land* auch so. Da hab ich die Kamera nicht gemacht, aber den Ton schon immer angelegt. Da haben wir auch beim Bauern gewohnt und hatten da einen Schneidetisch und haben denen auch zwischendurch Material

gezeigt“

15.11.2016).

(Tuchtenhagen_Gisela Gespräch am
Gisela Tuchtenhagen und Klaus

Wildenhahn haben, wie viele Filmemacher die ich besucht habe, noch mit Film gearbeitet und das entwickelte Material dann auf einem 16 mm Schneidetisch analog geschnitten. Die Schnitte wurden mit einer Trockenklebepresse und Klebeband verbunden. Die digitale Filmmontage am Computer mit Schnittprogrammen hat in den 1990er Jahren langsam den analogen Schneidetisch abgelöst. Volker Koepp, Erich Langjahr, Thomas Heise, Rasmus Gerlach und Thomas Imbach sind Filmemacher, die auch nach der Jahrtausendwende noch vereinzelt auf Filmmaterial gedreht haben, das nach der Entwicklung meist abgetastet und digital weiterverarbeitet wurde. Eine 16mm Filmrolle hatte eine Filmlänge von ca. 120 Metern und reichte für eine Aufnahmezeit von 10 Minuten. Eine 35mm Filmrolle hatte eine Filmlänge von ca. 120 Metern und reichte für eine Aufnahmezeit von 4,2 Minuten (Jahrbuch Kamera_Hardig 2000). Heute wird das Filmbild fast ausschließlich mit digitalen Filmkameras aufgenommen und auch digital weiterverarbeitet. Dadurch gibt es fast keine Begrenzung mehr, wieviel und wie lange am Stück aufgenommen werden kann. Der Mehraufwand an Kosten für mehr Rohmaterial ist erheblich geringer. Der Filmemacher Jan Gassmann hat 2007 seinen Film „Chrigu“ ins Kino gebracht. An dem Filmschnitt hat er fast ein Jahr lang gearbeitet, nachdem sein Freund Christian, über den der Film handelt, an den Folgen seiner schweren Krebserkrankung gestorben ist. Der Film handelt von der langen Freundschaft der beiden, zwei jungen Menschen, die Lust am Filmemachen haben und die versuchen, gemeinsam an diesem Projekt zu arbeiten, bis der eine irgendwann aussteigt. „Obwohl es natürlich emotional schwer war, mir ist in dem Moment halt einfach bewusst geworden, jetzt bin ich alleine, jetzt ist er wirklich ... da ist die Asche. Jetzt hast du diesen Film, den musst du noch fertig machen. Das stand noch im Raum. Das sind so ziemlich verkopfte Geschichten eigentlich, die wir so geplant hatten und die eigentlich weggeführt haben von der Kerngeschichte. Und das musste ich realisieren im Schnitt und sagen: ‚Okay, sorry Chrigu, es funktioniert einfach nicht. Und ich war mir aber auch sicher, dass das auch okay ist, aber klar, man hält sich erst mal an dem fest, was man gemeinsam ausgedacht hat. Der Schnitt war natürlich sehr intensiv und es waren irgendwie etwa 170 Stunden Material oder mehr, ich weiß nicht. Plus natürlich Material, das sich über sieben Jahre angesammelt hatte. Also kistenweise Mini-DV-Kassetten. Und das musste man alles angucken, transkribieren, ja, das Übliche“ (Gassmann_Jan Gespräch am 17.01.2012). Diesen Film hätte man mit Filmmaterial kaum realisieren können. Die kleine digitale Kamera hingegen konnte Jan Gassmann, der alleine filmte, auf ein Stativ stellen, anschalten und selbst mit im Bild sein, zum Beispiel, wenn er mit Chrigu im Raum war, ihn

ins Bett gebracht hat. „Das ist dann einfach durchgelaufen, das Band, und ich habe zum Beispiel was gelesen, was für mich einen Vorteil hatte: Nach einer Viertelstunde hatte ich die Kamera vergessen, obwohl ich sie selber aufgestellt hatte“ (Gassmann_Jan Gespräch am 17.01.2012). Außerdem wären die Kosten für das Filmmaterial nicht bezahlbar gewesen, und mindestens zwei weitere Personen, eine für den Ton und eine für die Kamera und das Wechseln der Filmrollen, wären notwendig gewesen.

Die Arbeitsweise an diesen beiden Filmprojekten unterscheidet in Bezug auf den Schnitt sehr: Bei Klaus Wildenhahn und Gisela Tuchtenhagen ergab sich durch die 16mm Technik eine Beschränkung des Filmmaterials. Diese war für sich von Vorteil, denn sie erreichten dadurch eine größere Konzentration im gefilmten Material. Für Gassmann stellte die digitale Technik einen Vorteil dar, da er unbegrenzt filmen konnte, auch wenn sich dadurch der Auswahlprozess beim Schnitt verlängerte.

9.4 Angst vor der Ruhe und der Quote

Mit dem Dokumentarfilmer Hans Dieter Grabe, der als fest angestellter Redakteur beim ZDF gearbeitet und dort ca. 60 Dokumentarfilme gedreht hat, sprach ich ebenfalls über diese veränderten Einstellungslängen im Dokumentarfilm. „Das sehe ich auch so. Das geht mir genauso. Ich weiß natürlich, dass die Sehweisen heute anders sind. Es gibt heute Menschen, die wirklich auch mit kürzeren Schnitten besser zurechtkommen als ich, die rasantere Filme auch ertragen können, und die natürlich auch der Medienerziehung durch Fernsehen unterliegen. Also Sachen, die ich vielleicht schrecklich finde, nehmen andere ganz normal hin. Und oft spielt natürlich auch die Kürze der Sendezeit eine Rolle, wo Kollegen sich gezwungen sehen kurz zu schneiden, weil sie eben noch viel reinpacken wollen in einen Film. Aber ich glaube schon, dass egal wie sich die Sehgewohnheiten entwickeln, doch der Bereich für den ruhigen, langen Film bleiben wird, und es eben auch eine Thematik geben wird, die genau für diese ruhigen langen Filme passt. Aber diese Ruhe und die Länge ist seit Jahrzehnten bereits gefährdet. Immer schon wurde danach gearbeitet, dass man sie irgendwie effektvoller macht, rasanter macht und dergleichen mehr. Weil, das Fernsehen wollte sichtbarer sein und die Macher wollten sichtbarer sein. Und man traute der Ruhe nicht, hat immer Angst gehabt vor der Langeweile, keine Ruhe. Es gab ja früher mal im Fernsehen Pausenfüller, also ein paar Bilder, die einfach mal zwischen zwei Filmen waren. Heute wird dem Film nicht mal die Chance gelassen, dass

man einen Nachspann sieht, aus Angst, Leute könnten gleich umschalten. Oder der Nachspann läuft bereits über dem Anfang der nächsten Sendung oder über Werbung oder sowas. Wenn man den Leuten nicht die Zeit lässt, dass ein Film nachwirkt, dann schadet man dem Film und auch den Menschen. Denn ein Film sollte ja hinterher noch irgendwas auslösen bei Leuten. Wenn ich einen Film gesehen habe, der stark ist, mache ich gleich das Ding aus, um nicht in so einen blöden Sog hineinzugeraten, mich von irgendwelchen Bildern fangen zu lassen und zu merken: Ja, das könnte man ja auch noch sehen. Darum ist eben das Kino so gut. Da ist eben dann nur ein Film und dann ist der Film zu Ende, die Leute gehen nach Hause und können nachdenken darüber. Aber es gibt eben einen riesigen Bereich des dokumentarischen Films, der nie eine Chance hätte, ins Kino zu kommen, und da ist das Fernsehen genau das Medium. Und darum bin ich so traurig darüber, dass der Dokumentarfilm keinen größeren Stellenwert hat und dass er da, wo er noch da ist, in Formate gezwängt wird. Da müsste es Lücken geben für Fünf-Minuten Filme, zehn, 40, 120. Formate gibt's nur, und das macht auch das Programm so langweilig in meinen Augen. Die Programmverantwortlichen glauben, es wäre richtig, die Leute sollen das sehen, was sie zu sehen gewohnt sind. Überraschungen, glaubt man da oben, wären schädlich, und ich liebe Überraschungen“ (Grabe_Hans-Dieter Gespräch am 08.03.2014). Der Erfolg eines Filmes wird heute nur noch anhand der Einschaltquote oder der Besucherzahlen im Kino gemessen. Der Film ist zur Ware geworden, die bestimmte Kriterien erfüllen muss, um erfolgreich zu sein.

9.5 Das Filmteam beeinflusst den Rhythmus

Bei Gisela Tuchtenhagen ist mir durch den direkten Vergleich der Filme „Emden geht nach USA“ (zusammen mit Klaus Wildenhahn), „5 Bemerkungen zum Dokumentarfilm“, „Heimkinder“, „Donnerstag Nachmittag“ und „Hanse Theater Varieté“ aufgefallen, dass sich die Einstellungslängen und damit auch der Rhythmus in ihren Filmen geändert hat. Die Einstellungen sind nicht mehr so lang und die einzelnen Beobachtungen mit der Kamera sind kürzer geworden. „Jetzt bin ich kurzatmig geworden, meinst du“ (Tuchtenhagen_Gisela Gespräch am 15.11.2016)? Dann fragte ich sie, welcher Rhythmus ihr lieber sei? „Das kann ich dir jetzt so nicht sagen, weil ich glaube, die Filme ändern sich natürlich ein bisschen, je nachdem mit wem du zusammenarbeitest. Du wirst auch sagen können, die Filme mit Katja [Katja Baumgarten] sind anders als die, die ich jetzt mit Margot [Margot Neubert-Maric] mache. Oder die ich mit Klaus [Klaus Wildenhahn]

gemacht hab sind nochmal anders, und die ich alleine mache sind nochmal anders. Möglicherweise liegt es daran, dass Margot anders schneidet. Margot hat auch den Film „Ein kleiner Film für Bonn“ von Klaus geschnitten, der ist auch kürzer geschnitten. Durch Margots Schnittweise sind die Sachen anders ineinander verschachtelt. Und das ist natürlich ein Angebot von ihr, das sie macht. Da kann man entweder sagen, das gefällt mir jetzt oder das gefällt mir nicht. Aber wenn wir erstmal dagegen gar nichts einzuwenden haben, weil es nicht etwas zerstört, was einem selber am Herzen liegt. Also es kann schon sein, dass ich ab und zu mal sage, ich hätte gerne ein Bild ein bisschen länger, und dass wir dann einen Kompromiss finden. [...] Wir haben früher eins zu eins montiert. Da ist nichts ineinander geschachtelt worden. Margot schachtelt ineinander. Dadurch holt man sich den Atem woanders her. Ich kann es dir ganz genau auch nicht sagen. Aber natürlich ist da was dran, das ist schon eine richtige Beobachtung. Aber das ist jetzt nicht so, dass mich das stört oder dass mir da was verloren gegangen ist und man mir was weggenommen hat oder so“ (Tuchtenhagen_Gisela Gespräch am 15.11.2016). In der Filmreihe Heimkinder 1 - 5 von 1986 zeigt Gisela Tuchtenhagen in einer beeindruckenden Weise, wie sie mit langen Einstellungen im Durchschnitt von 30 bis 59 Sekunden diese Jugendlichen und ihre Begleiter mit der Kamera aufnimmt und später im Schnitt montiert. Beim Herstellen der Contact-sheets aus der Trilogie von Michael Glawoggers Filmen, „Megacities“ (1998), „Working Man's Death“ (2005) und „Whores' Glory“ (2011) konnte ich eine Veränderung der durchschnittlichen Einstellungslängen in seinem letzten Film „Whores' Glory“ von 2011 beobachten. Die Entwicklung, die ich in den für diese Arbeit untersuchten Filmen beobachten konnte, ist eine Tendenz zu kürzeren Einstellungen, sowohl bei Fernseh-, als auch bei Kinofilmen. Bei den Filmen „Megacities“ (1998) und „Working Man's Death“ (2005) habe ich eine durchschnittlichen Einstellungslänge von 10 Sekunden errechnet, wobei ich bei Glawoggers letztem Film „Whores' Glory“ von 2011 – gegen meine Erwartungen – eine durchschnittlichen Einstellungslänge von 19 Sekunden feststellen konnte, also fast eine Verdoppelung der durchschnittlichen Einstellungslänge gegenüber den beiden ersten Teilen der Trilogie. Eine Ursache dafür könnte der Wechsel der Cutterin sein, die vielleicht einen Einfluss auf den veränderten Rhythmus hatte. Gedreht hat er alle drei Filme analog, auf dem Format Super 16. Anders als bei der aktuellen Berichterstattung oder bei kürzeren Beiträgen fürs Fernsehen arbeitet man im Dokumentarfilm oft jahrelang mit dem gleichen Filmteam zusammen. Dieses bestätigt die Aussage von Gisela Tuchtenhagen, „Filme ändern sich natürlich ein bisschen, je nachdem mit wem du zusammenarbeitest“ (Tuchtenhagen_Gisela Gespräch am 15.11.2016).

9.6 Mundgerecht geschnitten

Jürgen Böttcher spricht über den Filmschnitt in Metaphern. Hier spricht er über Schnitt, der zu viel erklärt, der den Zuschauern das Denken abnehmen will. „Jetzt kommt wieder die Züchtung, was mein Vater sagt: Die Leute sind mit der Zeit so, es wird alles mundgerecht geschnitten, dass kaum noch gekaut werden muss. Natürlich verfaulen dann die Zähne, ist ja klar. Und die Radikalität, ich bin da ganz radikal . . . [...] Und in diesem Mauerfilm gibt es keinen offiziellen großen Bericht über Ereignisse. Ich gebe überhaupt keine Informationen. Aber wenn man richtig hinguckt, wie da die Löcher in der Mauer entstehen, wie die Ersten durch dieses erste Loch gehen, wie dann im Schnee diese Soldaten der DDR-Armee mit schlechten Gefühlen, aber trotzdem dann ein bissl grinsen und halt nicht wollen, dass wir drehen, aber dann lächeln und sich so abwenden. Und dass das genügend Raum hat, damit sich das kristallisiert. Der Begriff Kristallisation ist ganz wichtig. Mit so einem Film muss ich die Möglichkeit geben, dass sich herauskristallisiert, welche Melodie, welcher Rhythmus er hat, was ich im Grunde den Leuten anbieten will, dass sie erleben sollen, was sie sinnlich erfahren sollen. Die Sinnlichkeit ist wichtig, nicht nur die Logik, der Verstand, nein. Die ganze Frage der sogenannten Schule wäre in der Gesamtheit günstiger, wenn die Menschen mehr begriffen, wenn die Lehrer mehr Vertrauen in Sinnlichkeit haben, auf Sinnhaftigkeit. Und nicht durch Stofffülle, sondern dass auf einmal was quellen kann für etwas, wie eine Pflanze der Aufmerksamkeit. Also, ich könnte fast etwas wie so ein pädagogisches Werk schreiben, möchte ich manchmal, um die Leute zu verführen, um zu einer Art Heilung zu kommen, aber das ist vergebene Liebesmühe. Aber ich merke an mir natürlich immer mehr, dass ich ein Verrückter bin, dass ich so eine abartige Leidenschaft habe, ja fast wie ein Aufklärer oder so, aber eben im Sinne der Sinnhaftigkeit, im stärkeren Begreifen des Geheimnisses in der Welt, des Reichtums, der gar nichts kostet“ (Böttcher_Jürgen Gespräch am 11.07.2013).

Laut Jürgen Böttcher hat dieses mundgerechte Zerschneiden der Bilder zur Folge, dass die Zuschauer*innen verlernen, sich auf Bilder, Personen, Darstellungsformen eines Filmes einzulassen und nur oberflächlich hinschauen.

9.7 Schrittweise am Material schneiden

Harun Farocki erzählt, dass er, wenn möglich, direkt nach dem Dreh das Material sichtet und sofort schneidet (Farocki_Harun Gespräch am 30.12.2012). Am Liebsten würde er

das schon auf der Fahrt zurück nach Hause tun, das habe aber leider noch nie geklappt. Das sei seine Idealvorstellung. Den Dokumentarfilm über den Schriftsteller und Schmied Georg K. Glaser, den er 1988 in Paris besucht hatte, drehte er mit seinem Kameramann auf 16mm Filmmaterial. Bei diesem Material war es unmöglich, direkt nach dem Dreh mit dem Schnitt des Films zu beginnen, denn das Material musste erst im Labor entwickelt werden. Auf meine Frage, wieviel Zeit er für den Schnitt einplane, antwortete er: „Nicht außerordentlich viel, so ganz normal, ein paar Wochen würde ich sagen. Es war ja damals noch Film, also nicht wie am Computer so schnell. Das dauert ja auch noch ein bisschen, den Ton anzulegen, und jeder Schnitt dauerte ja ein bisschen länger als heute. Also wenn man einen Schnitt ausprobiert und das wieder rückgängig macht, ist schon wieder eine Stunde rum. Oder man sucht auf einer Rolle einen bestimmten Take, und dann läuft die zwar im Schnellgang, aber ich hatte damals noch einen sehr langsamen Schneidetisch, so dass auch schon eine halbe Stunde vergeht, wenn man eine große Filmrolle durchrollt, um irgendetwas wiederzufinden, was man irgendwo da drauf hat oder glaubt, in der Erinnerung irgendwo drauf zu haben. Das will ich jetzt gar nicht so beklagen, weil die Überlegung, was man da eigentlich macht und wie das eigentlich gehen soll, die Zeit braucht man ja sowieso. Also wenn man Zeit beim technischen Schneiden gewinnt, muss man ja trotzdem noch Zeit haben, um drüber nachzudenken, was man da eigentlich getan hat“ (Farocki_Harun Gespräch am 30.12.2012).

Diese Reflektionen von Harun Farocki über die Arbeit am 16mm Schneidetisch stehen im Kontrast zum digitalen Computerschnitt, bei dem man, trotz moderner Technik, leicht den Überblick verliert, obwohl alles kleiner, kompakter und auf den Festplatten abgespeichert ist. Das liegt hauptsächlich daran, dass viel mehr gedreht wird und man sich das gedrehte Material nicht mehr so intensiv anschaut. Die digitale Schnittsoftware verleitet zum Durchscrollen, und man wirft nur flüchtig einen Blick auf die Bilder. Im Dokumentarfilm „Zum Vergleich“ (2009) hat sich Harun Farocki zwischen zwei Welten bewegt. Zum einen zeigt er die körperlich hart arbeitenden Menschen in einer Ziegelei in Indien und zum anderen die vollautomatische Produktion von Ziegeln und Hauswänden in Deutschland. Zum Schnitt sagt er: „Na, das geht natürlich schrittweise. Der Film wurde ja auch über mehrere Jahre gedreht, immer wieder in verschiedenen Phasen, und dann guck ich mir das Material an. Das ist überhaupt mein Hauptprinzip, dass ich, lange bevor es Video gab, immer gleich angefangen habe zu schneiden, schon vom ersten Tag an. [...] Schon beim Filmen hab ich immer gleich damit angefangen, nicht immer, aber seit den 80er-Jahren. Und daraus evaluiere ich ja irgendwie: ‚Was mache ich da, und in welche Richtung sollte

oder will ich das gerne weitermachen? Also, es ist vielleicht ganz falsch, und sollte man es nicht ganz anders aufnehmen, oder was sind denn die interessanten Aspekte und wie kann man die finden?', so. Und so hat sich das Schritt für Schritt entwickelt. Das war nicht deduktiv klar, wie das vor sich geht“ (Farocki_Harun Gespräch am 30.12.2012). Auf meine Frage, ob er die Struktur des Filmes, die er einmal im Schnitt festgelegt hat, beibehält oder bis zum Schluss offen ist für Veränderungen antwortet er: „Ja, auch, natürlich graduell verschieden. Manchmal wird die Grundstruktur eingehalten, wie bei den Filmen „Ernste Spiele“, das war fast so, wie ich mir das vorgestellt habe. So, dachte ich, sollte es werden, und tatsächlich wurde es auch so. Meistens ist es ganz anders und meistens hab ich so das Gefühl, das ist eine großartige Grundidee, und dann hat der Film schließlich mit der Idee gar nichts mehr zu tun. Das kommt auch ganz oft vor, und das finde ich auch großartig ja. Das hat natürlich immer damit zu tun, dass ich mit bestimmten Methoden Erfahrungen gemacht habe oder auch weiß, relativ damit umzugehen und mich nicht fürchte, dass es zu Langeweile und Chaos führt, und dass ich diese Methoden dann natürlich zur Anwendung bringe. Also ich hab auch nicht die Wahl unter 100 Methoden, sondern vielleicht unter drei“ (Farocki_Harun Gespräch am 30.12.2012).

9.8 Der Rhythmus der Wirklichkeit, die Verdichtung und der Zuschauer

Erik Langjahr arbeitet bei seinen Langzeitdokumentationen immer mit seiner Frau Silvia Haselbeck im Zweierteam zusammen. In den meisten Filmen ist er für Regie und Kamera, und sie für den Ton zuständig. Später schneidet er den Film, während sie sich um die Produktion und den Verleih kümmert. Erik Langjahr benutzt das Bild eines Dreiecks und der Eckpunkte, aus denen sich das Dreieck zusammensetzt. Er beschreibt hiermit seine Arbeitsweise: 1.) Das vorherige Recherchieren, während dessen er sich Gedanken darüber macht, was er filmen möchte und was ihn später vor Ort mit dem Protagonisten erwartet. 2.) Das Zusammenpuzzeln der Bilder am Schnittplatz und die Zeit zwischen dem Puzzeln. 3.) Die gemeinsame Erfahrung mit dem Betrachter im Kino. „Der Rhythmus ist ja angelegt mal zuerst im Bild selber, also wenn man dreht. Die Wirklichkeit hat einen Rhythmus durch das, was im Bild passiert. Die Leute haben einen Rhythmus, die Tiere um bei diesem Beispiel zu bleiben und so weiter. Und da natürlich, bewege ich auch meine Kamera, nicht im zeigenden Sinn, sondern im schauenden Sinn. Ich bin ja ein Erlebender. Also, ich habe nicht die Idee, wenn ich an die Wirklichkeit gehe, dass ich jetzt recherchiert hab und jetzt glaub ich, das hab ich verstanden und weil ich's verstanden habe, filme ich jetzt das. Dann wird es zu einem Zeigen. Bei mir ist es eher umgekehrt. Die Recherchen

sind wunderbar, die machen mich vertraut mit einer Umgebung, aber jetzt bin ich ein Erlebender in dieser Wirklichkeit und weiß eigentlich nichts und möchte etwas erleben. Und dann wird es eben nicht zum Zeigen, sondern dann wird es zum Miterleben, zum Schauen, zum Beobachten. Und da bin ich im Rhythmus ja selber mit einbezogen. Also, einerseits gibt es einen Rhythmus der Wirklichkeit, was da in meinem Sucher abgeht, und andererseits bewegt mich das selber, weil ich ein Schauender bin und mache zwangsläufig, ich sage mal den Begriff Choreografie, ich mach zwangsläufig die richtige Choreografie dazu. Und dann hat das irgendwann ein Ende, dann ist das fertig. Im Film, wenn man den dann schneidet, gibt's ja eben dieses Ende nicht. Da ist ja dann das Wichtige, dass man genügend Bilder hat, um auch das Bild erzählerisch weiterentwickeln zu können. Ich hab das schon mehrmals als Beispiel erwähnt, bei mir ist das dann wie bei einem Puzzle. Ich hab jetzt ein Puzzle und hab aber den Schachteldeckel nicht, oder die Vorlage, ich weiß nicht was das ist, ich hab nur die Teilchen. Aber diese Teilchen, da komme ich jetzt wieder zu diesem Beispiel von vorhin vom Drehen, wenn ich wieder weiterdrehe, diese Teilchen haben ja zwangsläufig alle miteinander etwas zu tun, weil ich ja in dieser Wirklichkeit bin, und weil ich selber die Kamera mache. Dieses Vertrauen muss ich haben. Also, das gibt mir die Möglichkeit, mit diesen Teilen zu spielen und um mich zu orientieren, was sie mir sagen. Das kann auch ganz einfach mal nur schon das Optische sein. Also um beim Beispiel vom Puzzle zu bleiben, jetzt ist das da blau, das ist Himmel, das kommt nach oben, das ist braun, das ist Erde, das ist unten. Also ich orientiere mich mal über das Optische, wie finden die Sachen zueinander. Und da sind auch laufend die Geschichten versteckt, die eben je nachdem, wie sie zueinander finden sind. Und da passiert dann natürlich auch das ein bisschen Gemeine, wenn man so will, dass man dann ein schönes Teilchen, das einem immer besonders gefallen hat, vielleicht sogar ein größeres, von dem ich mir gedacht hab, das gibt dann mal ganz was Zentrales, und das geht jetzt einfach nirgends rein. Jetzt ist das da einfach raus, weil es zwar sehr schön ist und auch in sich etwas erzählt, aber es ist wie aus einem andern Film. Also, da muss ich dann auch schauen, dass sich die Teilchen, die sich aus einer andern Schachtel in meinen Puzzlehaufen eingeschlichen haben, dass ich die herausfinde und wegtun kann und so weiter. Also dieses Finden, um überhaupt nur mal zu etwas wie einer Rohfilmstruktur zu kommen. Das andere, wie dann der Rhythmus und der Film werden, das ist ja dann eine zweite und dritte Sache. Also, jetzt hat man mal so etwas zusammen und jetzt so ein Puzzle zusammengelegt und ich denke, das passt gar nicht schlecht zusammen, dann lass ich das mal liegen. Und jetzt kommt halt wieder dieser Zeitfaktor, man kann da

einfach nicht an den Setzlingen ziehen, sie wachsen einfach nicht schneller. Man muss der Sache Zeit lassen. Vielleicht einen Monat, es kann auch eine andere Zeiteinheit sein, es kann ja auch nach drei Tagen sein oder nach zwei, ist ja egal. Aber wie der Maler die Distanz hat zu seiner Staffelei, ist man da selber Maler. Die Maler haben ja manchmal den Ruf, sie seien faul, weil sie dann irgendwo herumhängen und einen kippen, weil sie nicht weiterkönnen. Also diesen Schritt weg von der Staffelei muss man auch beim Filmemachen berücksichtigen, weil ich dann erst wieder als Zuschauer komm, der Zuschauer von seinem eigenen Zeugs. Da fällt es mir auf. Das kommt später, es jemandem zu zeigen. Das merke ich selber, au nein, das funktioniert ja völlig nicht, was ich da noch gestern spät nachts gemacht habe ... Diese Pausen sind einfach wichtig dazwischen. Man kann ja vielleicht an einem anderen Projekt arbeiten, aber das mal einfach liegen lassen. So, und erst wenn man eigentlich als eigener Betrachter von seinem Film zufrieden ist, kann man das auch mal jemand anderem zeigen, dann merkt man, wie der atmet. Da kommt wieder diese Rhythmusfrage, du merkst sofort, ob der dranbleibt oder ob der weggeht, da braucht's gar keinen Kinosaal mit einer großen Leinwand. Das merkst du sofort, ob das funktioniert oder nicht. Und dann die Verfeinerung des Ganzen, hier zehn Bilder, hier, dort, da stimmt der Rhythmus. Das ist ja dann noch ein weiterer Prozess, wie bei einer Skulptur. Wenn man schon beim 400mm Papier angelangt ist, quasi beim Polierprozess, dann merkt man sofort, da muss ich noch mal das gröbere Papier nehmen, das funktioniert da noch nicht. Und ja, irgendwann ist die Gestalt eigentlich da. Und dann sollte das eigentlich funktionieren. Und dann ist man natürlich in der zweiten rauen Wirklichkeit, nämlich Film wirkt ja erst ein Ganzes mit dem Zuschauer zusammen. Also, alle meine Filme sind so angelegt, dass sich der Zuschauer eigentlich den Film zu seinem eigenen Film macht. Natürlich passiert er auf der Leinwand, aber letztlich passiert er im Hinterkopf des Zuschauers, wenn er beteiligt ist, wenn ihn das etwas angeht, wenn ihn das kreativ macht. Und das ist für mich der tiefere Sinn vom Ganzen. Aber das ist bei aller Kunst so. Immer macht der Betrachter etwas fertig, macht es zu seinem Erlebnis. Darum hab ich persönlich Filme nicht gern, die einfach so durchgestylt sind, dass man eigentlich gar nicht mehr atmen kann. Das kann ein guter Film sein, aber der Autor, der drängt mir alles auf. Ich hab keine Chance, irgendwie in diesem Film mich noch zu beteiligen, außer dass ich, wenn ich den Film gesehen habe, vielleicht die Geschichte des Filmes erzählen kann. Aber sonst hab ich kein Erlebnis gehabt. Nein, da bin ich auf der andern Seite, so wie Chaplin gearbeitet hat ... Ist jetzt frech, mich mit einem Chaplin zu vergleichen oder eben Fassbinder oder all den Großen.

Also, das wäre dann die politische Dimension, wenn man so will. Dort wo ich eben mit dem Betrachter zusammen ihn einbeziehen kann und wir zusammen eine Erfahrung machen dürfen, dort wird's ja dann politisch. Das ist das, was mich letztlich interessiert“ (Langjahr_Erich Gespräch am 03.06.2014). Erich Langjahrs Filme werden hauptsächlich im Kino gezeigt, auf der großen Leinwand, an einem Ort, an dem man gemeinsam für einen Moment in eine neue Welt abtauchen kann und später mit anderen darüber diskutieren kann. „Es ist im Kino. Das ist eigentlich das Highlight. Wenn ich Zeit habe, wie jetzt so eine kleine Tournee durch Deutschland, da bin ich gerne da und bin mit dem Zuschauer zusammen im Kino, obwohl ich den Film dann schon x-mal gesehen habe. Wenn ich Lust habe, setze ich mich da wieder rein oder komm halt ein Stück weit früher wieder ins Kino, um zu erleben, wie das atmet da im Saal. Und dann auch nachher die Fragen und die Diskussion. Das ist eigentlich wichtig. Wie gesagt, erst der Zuschauer macht den Film zu einem Ganzen. Das ist wie ein Dreieck, eine Wirklichkeit, meine Verdichtung zu einem Film. Und das ist eigentlich dann das Erlebnis, das Kinoerlebnis letztlich“ (Langjahr_Erich Gespräch am 03.06.2014).

9.9 *Work in progress*

„In diesem Wort *work in progress* ist das eigentlich schon enthalten, dass das eben nicht so was Fixes ist“ (Gerlach_Rasmus Gespräch am 18.12.2016). Mit diesem Begriff bezeichnet der Dokumentarfilmer Rasmus Gerlach sein Konzept, wenn er einen Film macht. Seine Filme befinden sich in einem ständigen Veränderungsprozess, auch wenn er sie im Kino oder Fernsehen schon gezeigt hat. Er ergänzt seine Filme ständig mit neuem Filmmaterial, denn seine handliche Kamera hat er immer in seinem Rucksack dabei oder Archivmaterial taucht aus irgendeiner Quelle auf, und dann schneidet er diese Szenen in den Film ein. Das heißt meist nicht, dass der Film länger wird. Er stellt um, verkürzt, verdichtet. Rasmus Gerlach lebt in Hamburg, und hier findet er auch viele seiner Themen, mit denen er sich in seinen Filmen beschäftigt. Es sind politische und soziale Themen, wie zum Beispiel „Operator Kaufmann“, „Apple Stories“, „Aldi - Mutter aller Discounter“, „Lampedusa auf St. Pauli“, „Gefahrengebiete & andere Hamburgensien“, „Der Gipfel - Performing G20“. „Es ist tatsächlich so, dass man sich oft in solchen Dokumentarfilmen in Kleinigkeiten irgendwie geirrt hat, dass man Fehler da drinnen hat, dass man Sachen falsch verstanden hat, und ich denke, das ist auf jeden Fall legitim, das dann noch mal zu verbessern. Leider macht das alles sehr viel Mühe, weil man eben die ganze Zeit diese Inhalte auch präsent halten muss... „ (Gerlach_Rasmus Gespräch am 05.10.2015) „Und

das fasziniert mich daran, und das versuche ich halt in meiner Arbeit irgendwie einzubauen. Deswegen mache ich eben dieses Konzept irgendwie von Anfang an, dass ich versuche, die Filme immer noch mal zu ergänzen, neu zu bearbeiten, dass die nicht statisch sind. Ich will das nicht so haben, dass das so was ist wie ein fester Block, sondern da soll immer irgendwie ein Fluss drin sein. Irgendwie auch möglichst immer was Neues bei den Vorführungen, was für mich den Vorteil hat, dass es Leute gibt wie die alte Uta Segler, die nun neulich leider gestorben ist, aber die hat dann den einen Film von mir, glaube ich, dreimal geguckt, weil ich ihr immer erzählt hab, jetzt ist eine neue Szene zugekommen, und so ist sie noch mal hingekommen“ (Gerlach_Rasmus Gespräch am 18.12.2016). Die Gründe dafür, einen Film nicht als abgeschlossen sondern als *work in progress* zu betrachten sind bei Rasmus Gerlach sehr vielfältig. Er verfolgt gesellschaftliche Prozesse und mischt sich mit einem stets aktuellen Film in gesellschaftspolitische Debatten ein („Gefahrengebiete“, „Performing G20“). Er vertieft seine Beziehungen zu den dokumentierten Künstlern weiter (zu 1960s girls' band Liverbirds in „Starke Frauen auf St. Pauli“). Zuschauer/innen lassen ihm unveröffentlichte Super8-Filmaufnahmen, Fotos etc. zukommen oder neue Zeitzeug*innen tauchen auf („Jimi – das Fehmarn-Festival“). Rasmus Gerlach kann dieses *work in progress*-Konzept nur umsetzen, weil er unabhängig produziert. Regie, Kamera, Ton und Schnitt sind in seiner Hand. Vor den Veranstaltungen mit seinen Filmen in Hamburger Kinos plakatiert er im Stadtgebiet. Wie Langjahr u.a. diskutiert auch er nach den Vorführungen mit seinem Publikum. Das ist für ihn ein wesentlicher Bestandteil seiner Filmarbeit. Außerdem generiert er einen Teil seines Einkommens durch Veranstaltungen mit seiner Anwesenheit. „Und da ich zum Großteil von diesen kleinen Vorführungen lebe, ist natürlich die Hälfte von der Eintrittskarte auch nicht viel, aber da hat man von der alten Uta Segler, die den Film dann zum dritten Mal guckt, immerhin schon mal ein Mittagessen oder so. Also, so ist das bei mir strukturiert.“

Ab und zu arbeitet er auch in Teamkonstellationen, gibt die Kamera ab oder holt einen Cutter oder eine Cutterin hinzu. Oft beriet er sich mit seinem Freund Klaus Wildenhahn. Das Rohmaterial und die Schnittversionen, die über die Jahre entstehen, löscht er nach Abschluss des Projektes nicht, wie in Produktionsfirmen sonst üblich. „Natürlich ist das schrecklich, weil diese ganzen Filme müssen alle immer auf den Festplatten heile sein. Da darf nicht eine Einstellung mal rausgefallen sein oder was, also nervt es. Gerade mit dem doofen Schnittprogramm Final Cut passiert das leider andauernd, dass dann eine Einstellung fehlt, und dann zeigt das Programm so eine rote Fläche, wo dann der Name

des Clips steht, der da fehlt. Man findet die Clips dann immer wieder, aber es ist doch irgendwie unschön. Also, ich kann damit nie so etwas erreichen, wie improvisiertes Gitarrenspiel oder so, es ist unmöglich. Das wird irgendwie immer irgendwas Steifes behalten, was einfach viel Arbeit macht, wo man sich immer wieder hinsetzen muss, überlegen muss. Es ist irgendwie was Anstrengendes, Mühseliges und manchmal Quälendes, aber manchmal ist es eben auch sehr schön. [...] Ich hab dann jetzt schon 27 Filme oder so, wenn du an jedem immer noch irgendwie weiter überlegst, was ist mit dem Film, wo kann ich den jetzt noch mal zeigen, wo schick ich den hin, ist da noch irgendwie neues Material aufgetaucht, ist da noch ein neues Dokument dazu gekommen. Bei dem Film über Dziga Vertov und seine beiden Brüder hab ich dann nach Jahren plötzlich eine E-Mail bekommen. Da fehlte immer ein Foto und zwar Boris Kaufmann bei der Oskar Preisverleihung für „Die Faust im Nacken“. Das Foto gab es nicht, und eines Tages kriege ich eine E-Mail von irgendjemandem, von dem ich noch nie irgendwas gehört hab. Der schickt mir eine E-Mail und da sind attached drei Fotos dran: Boris Kaufmann bei der Oscar-Preisverleihung. Und dann konnte ich die jetzt, weil ich den ganzen Film „Operator Kaufmann“ noch im Computer hab, da einfach an die Stelle einsetzen, und die sind jetzt in dem Film drin. Das ist dann für mich noch mal wieder ein Kick, den Film auch noch mal zu zeigen, weil ich dann denk, okay, der ist jetzt noch mal wieder neu. Das sind einfach die tollen Sachen. Aber da muss man immer ziemlich viel Zeit aufbringen, und das ist halt eine Schwierigkeit“ (Gerlach_Rasmus Gespräch am 18.12.2016). Rasmus Gerlach vergleicht seine Arbeitsweise mit der des Malers William Turner: „Turner ist dafür bekannt, das er seine Bilder auch, sogar wenn sie schon ausgestellt waren, noch mal übermalt hat. Sogar während den Ausstellungen ist er hingegangen, mit dem Pinsel, da hat ihn irgendwas gestört, dann hat er das auch ausgebessert“ (Gerlach_Rasmus Gespräch am 05.10.2015).

10. Kommentare/Übersetzungen

10.1 Kommentare im Film bei Klaus Wildenhahn

Klaus Wildenhahn: „Meine persönliche Meinung ist, dass ein guter Dokumentarfilm poetisch aus sich heraus ist, ohne Ergänzung irgendwelcher Worte...“ (Orbanz_Eva 1977, S. 45). Mit „poetisch“ beschreibt Klaus Wildenhahn den Mut zum eigenen dokumentarischen Blick. „Er lässt Raum für Ausschnitte und Einzelheiten, er lässt Situationen, die in Fluß geraten, für sich sprechen, ohne sie gleich durch Kommentare aufzufangen“ (Kinemathek 37.Jg._Thema: Klaus Wildenhahn, Dokumentarist, Schröder_Nicolaus 2000, S. 90). Im Fernsehen hingegen werden Beiträge und auch längere Dokumentationen in der Regel mit einem Kommentar übersprochen. Entweder spricht ein Protagonist im „On“ (er ist im Bild zu sehen) oder im „Off“ (er ist nicht im Bild zu sehen, doch seine Stimme läuft über anderen Bildern weiter) oder eine Stimme kommentiert die Bilder. Der Kommentar gilt als notwendig, um Bilder zu erklären oder zu kontextualisieren. Nachdem Klaus Wildenhahn in Mannheim die Amerikaner Richard Leacock, Don Alan Pennebaker und Albert Maysles getroffen und durch ihre Methode des Uncontrolled Cinema inspiriert worden war, stellte er 1964 die ersten kommentarlosen Dokumentationen für das Fernsehmagazin „Panorama“ im Norddeutschen Rundfunk her, zusammen mit dem Kameramann Rudolf Körösi und dem Tontechniker Herbert Selk. Nachdem er erste Filme gemacht hatte, wichen die Vorbehalte. „Jetzt wird es zu lang, um zu erklären, wie das so langsam sich entwickelte und ich das durchsetzen konnte, mit der Hilfe von gewissen Redaktionsleitern, die es damals noch im NDR gab. Wie Eugen Kogon, Gerd von Paczensky und vor allem auch Egon Monk im Fernsehspiel. Der machte es möglich, dass ich vom Zeitgeschehen, wo ich bei Panorama war – Zeitgeschehen hieß die Hauptabteilung –, rüberkam zum Fernsehspiel des NDR. Das Fernsehspiel war damals im NDR eine ganz außerordentlich avancierte Abteilung, die innerhalb der deutschen Filmlandschaft, möchte ich beinahe sagen, einmalig war, weil die sich experimentell auch mit politischer Thematik und der Bundesrepublik in einer Art und Weise beschäftigte, die es meines Erachtens im Film noch gar nicht gab. Und das war Egon Monk“ (Wildenhahn_Klaus Gespräch am 18.02.2012).

Im September 2000 erschien das Kinemathekheft 92 mit Gesprächen von Klaus Wildenhahn über seine Filme. „Meine Liebe zum Dokumentarfilm entsprang keiner bewußten Haltung. Es war eine Orientierung am Vergnügen. Ich wollte mir im Haus (NDR)

eine Methode erhalten, bei der die Arbeit allen Beteiligten Spaß machte; bei der ein schöpferisches Prinzip sowohl die Beziehung des Teams untereinander steuerte, als auch den Kontakt zwischen Filmenden und Gefilmten, zwischen Operateuren und Protagonisten. [...] Filme, die ein Minimum an Kommentar benötigten und etliche gefilmten Menschen selber zu Wort kommen ließen. Wir waren überzeugt, an einer wichtigen Sache dran zu sein, und ich bin heute noch davon überzeugt“ (Kinemathek 37.Jg._Thema: Klaus Wildenhahn, Dokumentarist, Schröder_Nicolaus 2000, S. 15).

Klaus Wildenhahn arbeitete seit den 1970er Jahren für verschiedenste Abteilungen beim NDR, bis er 1991 für das damals gerade neu entstandene Vorabendmagazin „DAS“ ein wöchentliches Filmtagebuch über den Hamburger Stadtteil St. Pauli drehte.

„Schwarzweiß, kommentarlos, mit harten Ton-Schnitten und einer Länge von über fünf Minuten liefen diese Filme quer zum bunten, effektvollen zugetexteten Magazinjournalismus von ‚DAS‘“ (Kinemathek 37.Jg._Thema: Klaus Wildenhahn, Dokumentarist, Schröder_Nicolaus 2000, S. 21). Hier wird der direkte Kontrast zu einem Magazinbeitrag mit Kommentar deutlich, in dem jedes Bild erklärt wird oder wie Jürgen Böttcher sagt, „mundgerecht geschnitten [wird], dass kaum noch gekaut werden muss“ (Böttcher_Jürgen Gespräch am 11.07.2013).

Ausnahmen

In der Filmreihe „Emden geht nach USA“, die Gisela Tuchtenhagen und Klaus Wildenhahn zusammen als Regieduo gemacht haben, versuchen sie, eine komplexe Problemstellung (Arbeiterschaft, Gewerkschaft, Unternehmen) auf verschiedenen Ebenen mit unterschiedlichen Protagonisten kontrastreich darzustellen. Hier verwendet Klaus Wildenhahn ein Minimum an Kommentar. „Ich meine, in „Emden geht nach USA“, also so wie Klaus das rausgearbeitet hat mit seinem Kommentar, da kriegt man ja die Strukturen schon mit, wie Dinge verfilzt sind und so. Er macht sie an vielen Stellen im Kommentar sichtbar, finde ich“ (Tuchtenhagen_Gisela Gespräch am 18.11.2012).

Nachdem die Emden Filme ausgestrahlt worden waren, gab es in Ostfriesland eine regelrechte Hetzkampagne gegen den NDR und Klaus Wildenhahn, weil sich die Region Ostfriesland in ein falsches Licht gerückt fühlte. Klaus Wildenhahn wurde vom ersten in das dritte Programm verbannt und arbeitete eine Zeit lang in Köln beim WDR. Dort erstellte er das Hörspiel „Wo die Kamine qualmen, da mußt du später hin“, das 1979

ausgestrahlt wurde. „Wildenhahns Hörspiel [...] wirkt wie ein Wildenhahn-Film ohne Bild. Minutenlanger Maschinenlärm, schwer verständliche Mundart, minimaler Kommentar verlangen aufmerksames Zuhören, vermitteln dadurch aber Eindrücke von im Radio selten zu erlebender Unmittelbarkeit. Trotzdem bleibt es bei diesem einen Hörspiel“ (Kinemathek 37.Jg._Thema: Klaus Wildenhahn, Dokumentarist, Schröder_Nicolaus 2000, S.19). Wildenhahns einzige Radioarbeit ist trotz der dokumentarischen Inhalte keine Reportage, sondern ein Hörspiel, das ihm mehr künstlerische Freiheit und den weitgehenden Verzicht auf Kommentar erlaubt.

Übersetzungen im Film bei Klaus Wildenhahn

Klaus Wildenhahn hat einige seiner Filme in den USA gedreht: „Smith, James O.“, „John Cage“, „498, 3rd. Ave.“ und „Harlem Theater“. „Yorkshire“ entstand in England. In diesen Filmen sprechen die Protagonisten ausschließlich Englisch, und sie mussten für das deutsche Fernsehpublikum übersetzt werden. Üblicherweise werden für Übersetzungen Untertitel oder eine Synchronisierung gewählt. Für Klaus Wildenhahn kam keine dieser beiden Varianten infrage, und er erfand seine eigene Form: Der Originalton bleibt unangetastet und hörbar, die Übersetzung spricht Klaus Wildenhahn in einer kurzen und zusammengefasster Form in die Pausen. „Die Übersetzungen sind wichtig, aber die Zweisprachigkeit muß erhalten bleiben. Das habe ich später besonders gemerkt. Zum Beispiel bei dem Yorkshire-Film haben die Texte eine Wichtigkeit und ich habe sie immer so gesetzt, daß man das Englische verstehen kann und trotzdem das Deutsche mitbekommt. Beim Umgang mit Zweisprachigkeit ist Vieles, glaube ich, auch Instinkt gewesen. Gegen bestimmte Fernsehmaschinen, die von allen Seiten auf einen einströmten, habe ich immer gearbeitet“ (Kinemathek 37.Jg._Thema: Klaus Wildenhahn, Dokumentarist, Schröder_Nicolaus 2000, S. 60). Dieses zweisprachige Verfahren ist einzigartig, und er hat damit in seinen fremdsprachigen Filmen einen eigenen Stil geprägt.

10.2 Das „Laute Denken“ bei Erich Langjahr

Erich Langjahr ist ein freischaffender Schweizer Dokumentarfilmer, der seine Filme hauptsächlich für das Kino produziert, im Gegensatz zu Klaus Wildenhahn, der bei einem Fernsehsender angestellt war, der seine Filme sendete. Eine Ähnlichkeit zur Arbeitsweise von Klaus Wildenhahn ist die Arbeit im Zweierteam, wobei Erich Langjahr für Kamera und Regie und seine Frau Silvia Haselbeck für den Ton zuständig war. Er schneidet seine Filme selbst, seine Frau kümmert sich um Produktion und Vermarktung. Ihre Filme sind für

die große Leinwand und das gemeinsame Erlebnis mit vielen Zuschauern im Kino gemacht. Erich Langjahr sagt, er benutze keine Kommentare: „Erstens habe ich nie in meinen Filmen Kommentar gemacht. Was ich gemacht habe, ist „Laut Denken“, oder dass ich jemandem einen Namen gebe, wie bei die „Hirtenreise“. Da sag ich ein paar Sätze, einfach weil das der Zuschauer braucht, also Information“ (Langjahr_Erich Gespräch am 03.06.2014). Die Stellen in dem Film „Hirtenreise“, an denen Erich Langjahr einen Kommentar benutzt, sind selten und unauffällig. Bei 22:50 Minuten sieht der Zuschauer ein Bild (s. Abb. 74; Einstellung 97) mit Schafen, die im Wald stehen. Im Hintergrund ist eine verschneite Landschaft zu sehen und die Kommentarstimme sagt: „Besuch einer Radioreporterin.“ In der darauffolgenden Szene sieht der Zuschauer eine Frau, die ein Mikrofon in Richtung des Schäfers hält und versucht, das Aufnahmegerät auszusteuern. Der Schäfer erzählt, wieviele Schafe auf der verschneiten Wiese grasen, wo er schläft, wie er mit der Kälte umgeht, und dass er seine Familie vermisst. Zwischendurch stellt die Reporterin die eine oder andere Frage. Am Ende des Interviews, in Einstellung 104 (s. Abb. 74), ertönt ein Radio-Intro, ein Sprecher moderiert das Gespräch an. Man erfährt, wofür das Interview gemacht wurde.



Abb. 74: Besuch einer Radioreporterin

Die Information, die die Zuschauer durch den Kommentar vermittelt bekommen, ist auch im Bild sichtbar. Meiner Meinung nach wäre der Film noch stringenter ohne diese zusätzliche Information, auch an diesen wenigen Stellen erscheint sie mir überflüssig.

Erich Langjahr verweigert den „Kommentar“, interveniert aber dennoch an einigen wenigen Stellen und nennt diese Art von Verständnishilfe „Laut Denken“. Man könnte nun einwenden, das sei doch auch ein Kommentar, denn es wird im Off eine zusätzliche Information geliefert, um dem Publikum beim Verständnis zu helfen. Bei Langjahr wird das

Hadern von Filmemachern mit Kommentaren und die Schwierigkeit, die Kommentarebene zu gestalten, deutlich. Das wird auch der Fortsetzung des Gesprächs deutlich:

„Ich hab gedacht, bei „Mein erster Berg“ (Langjahr_Erich 2012) müsste ich das auch. Bei jedem Film meine ich, er müsste so eine Struktur haben und die mach ich auch. Aber das verwerfe ich dann immer und aus diesem Grund: Ich hab in diesem Gespräch erwähnt, wie wichtig das ist, dass der Zuschauer sich den Film aneignen kann. Wenn ich erklärende Sachen in meine Texte einbaue, dann reduziere ich ja. Dann reduziere ich das Bild oder das, was ich jetzt erlebe, auf das, was ich jetzt erkläre mit meinem Satz. Also, quasi der Zuschauer sagt sich: ‚Ah, der meint nur das. Ich bin da, ich bin jetzt richtig rausgerissen worden, ich bin da auf ganz anderes Zeugs gekommen.‘ Oder, das macht dann den Film vielleicht naturalistisch klein. Im „Ex Voto“ ist das vielleicht am besten, dieses Laute Denken: Als Kind habe ich Bauernhof gespielt... Der Zuschauer denkt, ‚ja, ich hab auch als Kind Bauernhof gespielt‘. Darum hat es eigentlich in „Mein erster Berg“ keinen Text. Es kommt auch noch dazu, dass wenn Filme altmodisch werden, ist das immer wegen dem Text. Ich erleb es nicht mehr, aber ich bin sicher, wenn man meine Filme in 40 Jahren anschaut, dann ist es dieses Dokument. Aber ich mach immer eine Struktur, ich mach mir immer Notizen. Ich könnte dir das zeigen, was ich alles ursprünglich sagen wollte und dann fliegt es einfach raus. Dir hat das jetzt zum Beispiel gefallen und meistens, wenn ich mit Publikum bin, kommt ab und zu mal einer und sagt, er hätte jetzt da noch ein paar Sachen gewusst, und dann erklär ich das eben. Dann sag ich: ‚Ja, das ist verständlich, aber das ist dann wie ein anderer Film, den hätte man auch machen können. Ich hab jetzt lieber den gemacht, der eben nonverbal ist.‘ Also, toll ist es ja mit Kindern. Zum Beispiel gerade „Mein erster Berg“ in Zürich, da gab es sogar vier oder fünf Schulklassen mit sehr vielen ausländischen Kindern. Die haben auch während dem Film einander Sachen gesagt, aber sie waren immer konzentriert auf den Film. Und am Schluss vom Film haben sie gestampft und gerufen: „Zugabe ...“ Das Sport und Kulturamt in Zürich hat gesagt: ‚Ja wir können das mal als Experiment machen.‘ Der Verantwortliche hat gesagt: ‚Ich find den Film toll, aber das funktioniert nicht mit Kindern. Die wollen ganz andere Filmsprachen, das muss schnell sein, und weiß ich was.‘ Da hab ich gesagt: ‚Das ist einfach eine Behauptung. Ja, wenn die Kinder so eine Erfahrung gar nie machen durften, kann man nicht behaupten, sie hätten es gar nicht gern.‘ Und der Film hat dann eben das Gegenteil bewiesen. Und ich erinnere mich auch beim Film „Sennen-Ballade“ an ein volles Kino in Zug, mit sicher 400 Kindern. Die haben sich auch angeregt einander Sachen gesagt. Da kommt der Kinobetreiber, der Bruno Ulrich, und brüllt von der Empore

runter: ‚Wenn ihr jetzt nicht ruhig seid, stell ich den Projektor ab.‘ Da sag ich zu dem: ‚Was ist mit dir nicht gut? Die sind ja konzentriert, die sind gefesselt vom Film und sagen einander Sachen. Es muss nicht einfach ruhig sein, wer sagt das?‘ Das ist ja auch die verpasste Chance“ (Langjahr_Erich Gespräch am 03.06.2014).

Die Filme von Erich Langjahr sind für mich wie eine Erlebnisreise, die ich zuvor noch nie im Dokumentarfilm erlebt habe, mit einer naturalistischen Bildsprache, mit synchron aufgenommenen Tönen. Bis 2009 drehte er alle seine längeren Filme auf 35mm Filmmaterial. Dadurch entstand die Konzentration, von der auch Klaus Wildenhahn spricht, auf die Momente, an denen es interessant wird. Vielleicht kommt diese intensive Bildsprache dadurch zustande.

10.3 Zwang zum Kommentar bei Jürgen Böttcher

„Das weniger Eigene ist eben der Kommentar“ (Böttcher_Jürgen Gespräch am 11.07.2013). Jürgen Böttcher erzählte mir, wie er dazu gezwungen wurde, einen Kommentar in seinen Filmen einzufügen, weil die verschiedenen Kontrollstellen in der DDR, die seine Film durchlaufen musste, ihn sonst verboten hätten. 1961 wurde sein Spielfilm „Drei von vielen“ verboten, dann 1964 der Dokumentarfilm „Barfuß und ohne Hut“, der auch ohne Kommentar auskam. „[...] [G]ewisse Dinge musste ich einfach liefern, damit ich noch einigermaßen über die Runden kam. [...] Die ganz schlimme Sache war immer der Kommentar, weil es da immer besonders ideologisch wurde. Und in dem Falle war es auch schlimm, ich sag keine Namen, aber so ein Film musste immer durch die Gruppe, Gruppenabnahme, und dann Hausabnahme und dann Staatsabnahme, dann Filmminister. In der Gruppe gab es dann schon immer die ersten Hürden. Ein Regiekollege hat da immer gesagt, das ist nicht durchzukriegen, und die sind zu frech, und da muss mehr rein, warum die überhaupt, und die sind nicht so feige. Und deshalb wurde dann diktiert, dass das dann reinkam“ (Böttcher_Jürgen Gespräch am 11.07.2013).

Jürgen Böttcher erzählte mir von seinem Dokumentarfilm „Wäscherinnen“ von 1972 und wie er sich eine Struktur ohne Kommentar vorgestellt hatte. Der Film sollte das Interesse junger Leute wecken, sich für einen Dienstleistungsberuf zu bewerben, und Jürgen Böttcher konnte zwischen 70 Berufen wählen. „Und da hab ich dann gesagt, mich interessieren die Bäcker, die Fleischer und die Wäscher. Und das war eben, wie soll ich sagen, das war schon bildmäßig gedacht, auch gleichnishaft, philosophisch. Ich werde bei denen reingucken. Und das sieht man genau in dem Film, wenn du ihn ein bisschen in

Erinnerung hast. Also, wir sind bei den Fleischerlehrlingen, und dann sind wir bei den Bäckerlehrlingen und sehr schöne Bilder, und dann sind wir bei den Wäscherinnen. Und das habe ich im Grunde alles selber entwickelt, das ist dann meine Erfahrung. Und so hab ich das Thema ausgekundschaftet, und so hab ich eben den Film gemacht. Und das ist ja dann das ganz Eigene an dem Film von mir“ (Böttcher_Jürgen Gespräch am 11.07.2013).

10.4 Den Kommentar abwägen bei Ebbo Demant

Für Ebbo Demant, der als festangestellter Redakteur beim Südwestfunk gearbeitet hat, entscheidet das Thema eines Filmes, ob ein Kommentar notwendig ist. „Also, wenn Sie eine Geschichte aus den Bildern heraus erzählen können, dann bedarf es des Textes nicht. Aber der Text führt ja auch häufig zusammen oder baut Brücken des Verständnisses. Wo Text das Bild verdoppelt, ist er meistens nicht notwendig, aber wenn ich einen Film mache über die Gewürzroute, also ein historisches Sujet, da gibt es halt keine Zeitzeugen mehr. Und wenn der Film dann über viele Länder und Kontinente geht und viele einzelne Geschichten aneinander reiht, dann kommen Sie ohne Tricks nicht aus. Das können Sie vergessen, da kriegen Sie keinen Film, der die Entdeckungsgeschichte der Gewürzroute ohne Text darstellt. Man muss halt vorsichtig sein und nicht übertexten und nicht doppelt texten und auch versuchen, einfach zu sein, und im besten Sinne literarisch wie Georg Stefan Troller das beispielhaft verstanden hat. Jetzt stellen Sie sich mal seine Filme ohne Text vor. Die Texte von ihm sind ja Schriftstellerei. Das ist das Ideal“ (Demant_Ebbo Gespräch am 02.09.2014). In seiner Anfangszeit beim SWR hat Ebbo Demant politischen Journalismus gemacht und kurze Magazinbeiträge produziert. Später hatte er das Glück, ähnlich wie Klaus Wildenhahn beim NDR, durch Vorgesetzte, die ihn dabei unterstützt haben, Dokumentarfilme zu machen, die seine ganz persönliche Handschrift tragen, wie zum Beispiel „Lagerstrasse Auschwitz“ (1979), „Freiheit für Nelson Mandela“ (1986), „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ (1987), über die wir gesprochen haben.

11. Feldstudien

11.1 Feldstudie 1: Mein eigenes Filmprojekt

Im Rahmen meiner Arbeit war mir wichtig, selbst einen Dokumentarfilm herzustellen, um meine eigenen Erfahrungen mit der Methode Klaus Wildenhahns zu machen, und um die Aussagen der anderen Praktiker besser verstehen zu können. Dabei ist der Film „Opel Shut-Down Follow-Up“ (2013, Länge 42 Min.) über die Schließung des Opel-Werks in Antwerpen entstanden.

Bereits seit 2005 habe ich die veränderten Arbeitsbedingungen, die Ängste der Arbeiter, ihren Job zu verlieren, und Pläne, das Werk in Antwerpen zu schließen beobachtet. Während meines Studiums war ich Stipendiat der Hans-Böckler-Stiftung, die mich im Rahmen eines Projektes mit der IG Metall in verschiedene Betriebe geschickt hat, um dort mit Arbeitern über die Veränderungen bei der Fließbandarbeit zu sprechen. So gelangte ich auch in das General Motors Werk in Antwerpen und begegnete dort Bandarbeitern und Gewerkschaftsvertretern, mit denen ich Gespräche führen konnte. Zu Anfang hatte ich mich vors Werktor in Antwerpen gestellt, um mit Arbeitern in Kontakt zu kommen, die nach Schichtende aus dem Werk kamen, später halfen mir die Gewerkschaftsvertreter im Werk. Zunächst versuchte ich alleine, mit den Menschen Kontakt aufzunehmen und geeignete Protagonisten zu finden, später arbeitete ich mit meinem Studienkollegen Erik Wittbusch zusammen. Unser Team bestand also aus zwei Leuten, ähnlich der Arbeitsweise von Gisela Tuchtenhagen und Klaus Wildenhahn. Wir drehten mit einer festen Kamera vom Stativ, weil wir das bisher in unserer Ausbildung so kennengelernt hatten, was uns jedoch relativ unflexibel machte. In den Rollen Kamera, Ton und Fragestellen wechselten wir uns ab. Da wir uns schon seit einigen Jahren kannten und auf die Arbeitsweise des anderen vertrauten, konnten wir so arbeiten. Dazu kam noch die Freiheit, nicht von einem Fernsehsender oder einer Filmförderung abhängig zu sein, weil ich das Projekt vollständig selbst finanziert habe. Ab November 2010 besuchten wir über drei Jahre hinweg drei Arbeiter, die bei General Motors in Antwerpen gearbeitet und durch die Opel-Werksschließung im Dezember 2010 ihren Job verloren hatten und begleiteten diese Lebensphase. Zunächst waren wir wöchentlich, nach Werksschließung dann monatlich in Antwerpen. Dann wurden die Abstände größer, je nachdem, was sich im Leben unserer Protagonisten veränderte, wie es mit der Jobsuche lief und so weiter. Meistens übernachteten wir in einem nahegelegenen Backpacker, nicht weit vom Werksgelände.

Kamera und Tonausrüstung hatte ich für dieses Projekt angeschafft, weil ich flexibel auf die Ereignisse reagieren wollte.

Im Film versuchte ich zu zeigen, wie die Menschen auf den Verlust des Arbeitsplatzes und der Gemeinschaft, reagieren, mit welchem Bewusstsein, mit welchen Stimmungen und mit welchen neuen Zielen. Teilweise hatten sie sich im Werk kennengelernt und später geheiratet, und es sind viele Freundschaften entstanden in den Jahren. Dennoch hatten die Menschen keine Angst davor, einen neuen Job zu finden. Der Film zeigt sie bei der Arbeit, privat zu Hause und mit ihren Arbeitskollegen und Freunden beim gemeinsamen Wiedersehen. Besonders die belgischen Arbeiterinnen reagierten auf die Krise überwiegend mit Humor. Eine entlassene Arbeiterin scherzte: „Hätte die Konzernleitung in Detroit das Werk auch geschlossen, wenn sie eine so wertvolle Arbeitskraft wie mich gekannt hätten?“ Mein Ziel war es, einen Dokumentarfilm herzustellen, der die Realität reflektiert und sich um größtmögliche Wirklichkeitsnähe bemüht, um die Grundidee des Uncontrolled Cinemas in einem eigenen Filmprojekt zu untersuchen.

Während dieser Arbeit sind mir Parallelen zu der Dokumentarfilmreihe „Emden geht nach USA“ von Gisela Tuchtenhagen und Klaus Wildenhahn aufgefallen. Wir haben über die Gewerkschaftler im Betrieb Kontakt zu den Arbeitern bekommen, und im Weiteren sind wir auch nicht ins Werk reingekommen und konnten auch keine Aufnahmen von Arbeitern am Band filmen. Im Film sind es Fotos, die unsere Protagonisten selbst im Werk mit ihren Kollegen aufgenommen haben, nachdem wir mit ihnen den Umgang mit dem Fotoapparat



geübt hatten. Diese Art von Bebilderung finde ich auch in der Dokumentarfilmreihe „Emden geht nach USA“.

Abb. 75: Pablo Boodts und seine Kollegen

Es gab am Ende zwei Versionen des Films, eine Version, die 75 Minuten lang ist und die Situation in anderen General Motors Betrieben in Europa zeigt und eine, die 42 Minuten lang ist und sich auf Antwerpen konzentriert, die ich mit Gisela Tuchtenhagen geschnitten habe. Die längere Version lief 2013 auf der DOK Leipzig unter dem Titel „Opel Efficiency“.

11.2 Feldstudie 2: Mit Gisela Tuchtenhagen in Cambridge

Als Gisela Tuchtenhagen im Juli 2013 für drei Drehtage nach Cambridge in England fuhr, um das Wiedersehen einer Gruppe von Forschern und Krankenschwestern, die in Amani im heutigen Tansania gelebt und gearbeitet hatten, zu filmen, konnte ich sie begleiten und dabei die Tonaufnahmen machen. Ich wollte mir ein eigenes Bild davon machen, wie sie mit der Kamera umgeht und wie sie es schafft, diese besondere Atmosphäre zu den Menschen vor der Kamera herzustellen. Sie flog am 03. August 2013 mit dem Flugzeug von Hamburg nach Stansted, ich fuhr mit dem Auto. Gemeinsam ging es von Stansted dann weiter nach Cambridge, wo Gisela Tuchtenhagen schon von einem Freund erwartet wurde, der an der dortigen Universität einen Lehrauftrag hatte. Am nächsten Tag ging es am späten Nachmittags los. Während Gisela Tuchtenhagen ihre Kamera vorbereitete,



Abb. 76: Gisela Tuchtenhagen

machte ich mich für die Tonaufnahmen mit Tonmischer und Richtmikrofon bereit. Langsam trafen die Gäste ein, viele von ihnen hatten eine lange Reise hinter sich. Gisela Tuchtenhagen begrüßte sie und setzte sich zu ihnen, ihre Kamera mit einer Selbstverständlichkeit

griffbereit, hängte sie mit einem Gurt um Ihren Hals. Was sie zum Drehen brauchte trug sie alles bei sich. Es gab kein Stativ und auch keine extra Taschen. Die Gäste gewöhnten sich sofort an sie. Von außen hatte man den Eindruck, als gehöre sie zu der Gruppe. Sie war immer dabei und mitten drin, diskutierte mit ihnen, drehte sich eine Zigarette und

schaltete dabei fast unbemerkt die Kamera ein. Wir begleiteten die Gruppe bis in den Abend hinein, dann legten wir zum gemeinsamen Essen die Geräte beiseite. Durch meine Arbeit für das Fernsehen war ich eine gewisse Distanz zu den Protagonisten gewöhnt. Da ist meistens keine Zeit vorhanden, um sich mit ihnen bekannt zu machen, oder es ist nicht erwünscht, dass das Aufnahmeteam außerhalb der Drehzeit dabei ist. Am nächsten Tag drehten wir eine Bootsfahrt auf der Cam in kleinen Booten, in denen jeweils vier Personen und der Steuermann Platz hatten. Es wackelte, aber das war für Gisela Tuchtenhagen kein Problem, denn sie kann die Kamera mit ihrer Einbeinstativkonstruktion die sie von Rudolf Körösi übernommen hat, ruhig halten. Am Nachmittag zeigten die Teilnehmerinnen und Teilnehmer Dias aus der Zeit als sie gemeinsam in der Forschungsstation in Amani gearbeitet hatten. Dabei saß die Gruppe um einen langen Tisch herum und diskutierte. Gisela Tuchtenhagen strahlte durch ihre ruhige und gelassene Art ein Vertrauen aus, so dass die Menschen vor der Kamera ihr gegenüber weder nervös noch abweisend waren. Nach zwei intensiven Tagen des Wiedersehens trennte sich die Gruppe wieder. Für mich war dieses Ereignis ein einzigartiger Einblick in die Arbeitsweise des Uncontrolled Cinema.

11.3 Feldstudie 3: Dreharbeiten mit Volker Koepp

Nach unserem Gespräch im September 2014 lud Volker Koepp mich im September 2014 in sein Haus in der Uckermark ein und bot mir an, bei seinem neuen Filmprojekt „Landstück“ mitzuarbeiten. Meine Aufgabe war ursprünglich der Ton, im Laufe der Dreharbeiten übernahm ich zusätzlich die Eindigitalisierung und Sortierung der Rohdaten, sowie die Fotodokumentation der Dreharbeiten. Meine anfängliche Hoffnung, mit der altbewährten Kombination von Volker Koepp und dem Kameramann Thomas Plenert zu arbeiten, wurde leider enttäuscht. Volker Koepp hatte für diesen Film die Kameraarbeit an Lotta Kilian übertragen. Mein Wunsch war gewesen, die langjährige Zusammenarbeit dieser beiden Urgesteine des DEFA-Dokumentarfilmstudios zu bei der Arbeit zu erleben.

„Landstück“ ist ein Film über die Menschen und das Land in der Uckermark, dem Wohnort von Volker Koepp. Im Film kommen einige seiner Nachbarn/innen vor, die während der DDR-Zeit schon in der Landwirtschaft gearbeitet hatten. Ebenso zählten Großbauern, Traktorfahrer/innen, Schäfer, Biologen/innen, Umweltschützer/innen und Leute, die sich ein großes Haus in der Region gekauft hatten, um dort ihr Wochenende zu verbringen, zu den Protagonist/innen.

Der gesamte Dreh wurde in mehrere Drehphasen aufgeteilt, die sich über ein Dreiviertel Jahr hinzogen. Das Team setzte sich zusammen aus Volker Koepp, Regie, Fritz Harthalter, Produktionsleiter und Mann für alle Fälle, Lotta Kilian, Kamerafrau, und mir.



Abb. 77: Das Filmteam von „Landstück“

Unser Treffpunkt war das Haus in der Uckermark, in dem Volker Koepp noch einen 35mm Steenbeck Schnittplatz aus DDR-Zeiten stehen hat, mit einem großen Garten und vielen Zimmern, in dem wir alle übernachteten konnten.

Die Kamerafrau wohnte bei Ihrer Tante, die zufällig nebenan ein Haus am See hatte. Dort trafen wir uns und fuhren mit einem Mercedes Sprinter zu den Orten und Menschen in der Umgebung.

Das Kameraequipment und Produktionsfahrzeug wurden bei einem Verleiher in Berlin angemietet und vor jedem Dreh abgeholt und wieder zurückgebracht. Eine völlig andere Arbeitsweise als die, die ich mit Gisela Tuchtenhagen erlebt hatte. Viel Technik, eine Kamera, die groß, schwer und unhandlich ist. Das wird im Film deutlich sichtbar, denn fast alle Bilder wurden vom Stativ gedreht. Ein spontanes Begleiten der Protagonisten mit der Kamera war so nicht möglich, weil die Kamera zu schwer war. Ich benutzte meine eigene Tontechnik, weil ich mich mit dieser auskenne und weiß, wie sich das Mikrofon in unterschiedlichen Situationen anhört. Allerdings stellte die Stille in diesen endlosen Weiten in der Uckermark für mich anfangs auch eine Herausforderung dar. Ich musste neue, bessere Mikrofone besorgen, weil die Stille der Landschaften zum Teil so war, dass das Rauschen der Mikrofone zu hören war, was zum Beispiel in der Großstadt nicht auffällt.

Der Film zeigt Landschaften im Wandel der Jahreszeiten vom Frühling bis zum Herbst und den weiten Himmel, der sich über die Landschaft legt und den Volker Koepp in all seinen Filmen zeigt. Er spricht aber auch die Probleme dieser Landschaft an, die zum Teil durch

Monokulturen von Mais und Raps sowie durch Massentierhaltung ausgebeutet wird. Er zeigt, wie die Menschen, die dort leben, damit zurechtkommen. Die Bilder zeigen im Wechsel Landschaften, Gespräche und den Himmel.

Schnell erkannte ich, dass das Team sehr hierarchisch strukturiert war, in einer Weise wie ich das von anderen Produktionen und vom öffentlich-rechtlichen Fernsehen so nicht kannte. Das hat meinen Blick dafür geschärft, wie wichtig die Beziehungen innerhalb des Teams sind und wie hierarchische Verhältnisse, die es in Teams natürlich immer gibt, während der Dreharbeiten ausgestaltet werden.

11.4 Feldstudie 4: Portraitfilm über den Maler Rolf Kuhlmann

Durch eine Annonce wurde ich auf eine Arbeit als Tonmeister für einen Dokumentarfilm über den Maler Rolf Kuhlmann im Mai 2018 aufmerksam. Nach einem Treffen mit der Regisseurin Claudia Schmid fiel die Entscheidung für eine Zusammenarbeit. Geplant war ein Kinodokumentarfilm mit einer Länge von 90 Minuten und ca. 25 Drehtagen, der vom Maler selbst finanziert wird. Unser Drehteam bestand aus drei Personen, der Autorin/



Regisseurin, der Kamerafrau Justyna Feicht und mir, wobei ich für den Ton und das Speichern und Eindigitalisierten des gedrehten Bild- und Tonmaterials zuständig war.

Abb. 78: Das Filmteam von „Der Maler Rolf Kuhlmann“

Rolf Kuhlmann erinnerte mich an einen Maler der alten Schule, der sein Handwerk gelernt hat, und der seine Farben selbst mischt und kocht. Die meisten Drehtage verbrachten wir in seinem Atelier in der Weidengasse in Köln, wo wir ihn beim Malen zweier Triptychen filmten. Rolf Kuhlmann arbeitete dabei sehr konzentriert und konnte über Stunden in diesem Malprozess bleiben. Am Ende war er immer völlig erschöpft. In seinem Atelier

lagen Bücher des italienischen Malers Sandro Botticelli, von dem ich sehr viel in seinen Bildern wiederfinden konnte, wie zum Beispiel die Blicke der Menschen und die Detailgenauigkeit. Seine Figuren bewegen sich frei auf der Leinwand, als ob sie schwerelos sind. Darüber hinaus gab es eine kurze Drehphase in Kuhlmanns mitten im Wald gelegenen Ferienhaus im Sauerland,. Dort verbrachte er schon seit seiner Kindheit die Ferien. Außerdem begleiteten wir ihn nach Griechenland, wollte Rolf Kuhlmann in einem Flüchtlingsheim die Situation der Menschen miterleben und malen. Auf den Reisen entstanden kleine Skizzen oder Studien, die er später im Atelier auf das Triptychon übertrug. Wir schauten ihm dabei zu.

Mich hatte vor allem die Zusammenarbeit mit der Kamerafrau Justyna Feicht interessiert, da ich bereits mehrere Filme von ihr kannte. Ihr letzter Film über Klaus Wildenhahns frühere Frau, Mizuki Wildenhahn, („Frau Wildenhahn“, Regie: Beate Middeke) hat mich durch seine Ruhe und Konzentration auf diese eine Person an einem Ort sehr beeindruckt. Ich stellte mir für den neuen Film eine ähnliche Arbeitsweise vor. Vielleicht passiert in einem Atelier in der Weidengasse in Köln ähnlich wenig oder viel, wie in einem 25 Quadratmeter großen Laden in Hamburg, in dem eine 90-jährige Japanerin japanische Teesorten, Künstlerbedarf, Postkarten, Flöten und Kalender anbietet. Aber die Drehtage in Rolf Kuhlmanns Atelier waren anders als ich sie mir vorgestellt hatte. Sie fingen um 9 Uhr an und dann wurden die Kamera, Licht und Ton auf- und zusammengebaut. Wir beobachteten den Maler den ganzen Tag bis ca. 19 Uhr bei seiner Arbeit im Atelier. Ab und zu wechselte er die Bildtafel am Triptychon und malte an einem anderen weiter. Es war für mich eine ganz neue Erfahrung, denn ich habe nie zuvor ein Projekt mit einem so unglaublich hohen Drehverhältnis erlebt. Pro Tag haben wir ca. drei bis vier Stunden Rohmaterial produziert. Dabei wiederholten sich immer wieder die gleichen Einstellungen. Justyna Feicht setzte die Kamera teilweise aufs Stativ und nahm sie dann wieder in die Hand, weil es körperlich nicht möglich gewesen wäre, die schwere Canon C300 über einen so langen Zeitraum auf der Schulter zu tragen. Der körperliche Aspekt schien dabei im Vordergrund zu stehen, denn ich konnte keine ästhetische Entscheidung erkennen, welche Situationen mit Stativ und welche aus der Hand gedreht wurden. Auch für mich war es unglaublich anstrengend, den ganzen Tag die Tonangel zu halten, denn wir hatten vorab entschieden, dem Maler kein Funkmikrofon anzustecken. Gerade während der leisen Momente bei den Dreharbeiten, wenn der Maler mit feinen Pinselstrichen arbeitete und ich versuchte, diese Geräusche einzufangen, musste ich

mich um so mehr anstrengen, damit keine Fingergeräusche, Tritte oder sogar Atemgeräusche vom Team zu hören waren. Dazu kam, dass die Regisseurin ständig den Monitor der Kamera im Blick behalten wollte und somit fast immer zwischen uns stand. Am Ende eines Tages hatten wir im Durchschnitt fast vier Stunden gedrehtes Rohmaterial. „Wir leben in einer Zeit der Explosionen“ (Fanon_Frantz 1981). Diesen Satz schrieb Jean-Paul Sartre 1981, und er beschreibt für mich genau diese Situation.

Die Drehtage wiederholten sich und ich hatte das Gefühl, dass sich die Geschichte kaum weiterentwickelte. Immer die gleichen Settings. Die Lampen standen immer an der gleichen Stelle, die Orte, an denen die Interviews geführt wurden, änderten sich kaum. Derart langatmige Filmprozesse hatte ich so noch nicht miterlebt. Nur die Tagesreise ins Sauerland in das Holzhaus im Wald und die Reise nach Griechenland verschafften durch die Fülle der Orte und Menschen, denen wir auf den Reisen begegneten, ein wenig Abwechslung. Dabei waren die Tage vollgepackt, und wir mussten bis zu 14 Stunden arbeiten.

Dass so viel gedreht wird, begleitet von endlosen Interviews und ohne dass für mich eine Richtung den Schnitt oder die Dramaturgie erkennbar wurde, hatte ich bisher noch nicht erlebt. Ich persönlich glaube nicht, dass eine derartige Fülle von Drehmaterial zu einem besseren Ergebnis führt. Andererseits hatte ich den Eindruck, dass wir die schönsten Situationen verschenkten. Oft geschahen sie beiläufig, hatten dafür aber viel Lebendigkeit. Zum Beispiel wenn Rolf Kuhlmann für uns kochte, denn er kochte genau so gut, wie er malte, und das zubereitete Essen mit all seinen Farben sah immer aus wie ein Bild. Leider finde ich auch von diesen ganzen Eindrücken fast nichts in dem Drehmaterial von Rolf Kuhlmann wieder. Ich bin gespannt auf das Ergebnis, das wahrscheinlich im Herbst 2019 zu sehen ist.

12. Ergebnisse und Ausblick

In dieser Arbeit habe ich mich den Filmen Klaus Wildenhahns und der Methode, die er entwickelt hat, gewidmet. Ausgehend von dieser Grundlage habe ich dann geschaut, wer in ähnlicher Art oder von dieser Art inspiriert arbeitet. Um Personen zu finden, habe ich beim Betrachten von Filmen nach „Familienähnlichkeiten“ gesucht, doch habe ich beim späteren Gespräch mit manchen der Filmemacher auch Überraschungen erlebt, weil sie ganz anders arbeiteten, als ich vermutet hatte. Die Gruppe der Filmemacher und Filmemacherinnen, die ich in dieser Arbeit versammelt habe, sind eine subjektive Auswahl, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit hat. Sie ließe sich noch um viele Dokumentarfilmer/innen und Kameraleute erweitern, zum Beispiel Peter Nestler, Claire Simone, Rainer Komers, Gerd Roscher, Justyna Feicht und andere, wäre dadurch aber nicht „vollständiger“.

Das Thema ist wie ein Spinnennetz und ich kann es immer weiterspinnen, da sich immer neue interessante Aspekte finden. Während ich am letzten Kapitel dieser Arbeit schrieb, stieß ich beim Lesen alter Zeitungsartikel, die in den 1980er Jahren über Klaus Wildenhahn geschrieben wurden, auf einen Hinweis eines Radiobeitrags, den Klaus Wildenhahn 1979 beim Westdeutschen Rundfunk in Köln produziert hat. Der Beitrag mit dem Titel „Da wo die Kamine qualmen, da musst du später hin“ ist meines Wissens das einzige Radiostück, das Klaus Wildenhahn gemacht hat. Ich fand das Hörstück im Archiv des WDR und konnte eine Kopie bestellen. Das Radiostück weist eine große Ähnlichkeit zu Wildenhahns Filmen auf und hat mit 86 Minuten eine vergleichbare Länge. Auch dieser Punkt wäre noch ein Kapitel für diese Arbeit gewesen, der noch einen andern Blick auf die Vielfältigkeit der Arbeitsweise von Klaus Wildenhahn geworfen hätte. Klaus Wildenhahn hatte gegenüber Rasmus Gerlach diese Radioarbeit erwähnt, jedoch ohne den Titel zu nennen. Anscheinend räumte Wildenhahn selbst dieser Radiodokumentation keine große Bedeutung ein. Vielleicht ist es auch deshalb so interessant, hier weiter zu forschen.

Bei Jürgen Böttcher erfuhr ich während unserer Gespräche von seiner „brüderlichen Beziehung“ zu Chris Marker, der 1990 in Berlin am Film „Berliner Ballade“ arbeitete, während Jürgen Böttcher den Film „Die Mauer“ drehte. Zwei Filme über den Fall der Mauer, doch sehr unterschiedliche Herangehensweisen. Jürgen Böttcher führte Chris Marker zum Mauerfriedhof, ein Ort außerhalb Berlins, wo die abgebauten Betonelemente der Mauer gelagert wurden. Böttcher gibt Chris Marker im Film ein Interview und zeigt ihm

wichtige Orte. Interessanterweise hatte Jürgen Böttcher den Film nie gesehen. Vom Marker-Kenner Thomas Tode konnte ich den Film bekommen und mit Jürgen Böttcher zusammen in seinem Wohnzimmer anschauen. Darauf folgte direkt unser Gespräch am 24.11.2015.

Mit dieser Arbeit habe ich versucht, einen anderen Blick auf die Machart von Dokumentarfilmen zu werfen, die im Stile des Uncontrolled Cinema gemacht wurden. Dazu habe ich Gespräche mit Filmemachern geführt und die Filmen, über die wir gesprochen haben, anhand von Einzelbildern auf Contact-sheets dargestellt, damit der Leser einen Blick auf den Film bekommt, über den wir gesprochen haben. Teilweise haben sich durch diese Arbeit neue Freundschaften mit den Filmemachern entwickelt, und so habe ich über das erste Gespräch hinaus wertvolle Eindrücke sammeln können, die mit in diese Arbeit eingeflossen sind. Mir war wichtig, die Methode oder Arbeitsweise des Uncontrolled Cinema darzustellen, so wie Richard Leacock, Don Alan Pennebaker und Albert Maysles sie entwickelt haben und Klaus Wildenhahn mit seinem Kameramann Rudolf Körösi sie später übernommen und für sich weiterentwickelt haben.

Klaus Wildenhahn beschreibt seine Begegnung mit den Amerikanern 1964 in Mannheim als seine „Filmausbildung“. Meine Untersuchungen haben ergeben, dass die Entwicklung seiner dokumentarfilmischen Methode ohne das erfinderische Talent des Kameramanns Rudolf Körösi nicht denkbar wäre, denn Klaus Wildenhahn brauchte jemanden, der sich auf diese unsichere Methode einließ und mit der damals noch nicht ausgereiften Technik kreativ umgehen konnte. Später, ab den 1970er Jahren, drehte Rudolf Körösi hauptsächlich Spiel- und Fernsehfilme, bei denen er zweimal auch Co-Regie führte. Auch hier hat er seine beobachtende, leichte und schnelle Art mit der Kamera umzugehen angewendet. Seine Frau Ursula Körösi war seine Kameraassistentin.

Die Auswertung der Contact-sheets durch die Variablen Filmlänge und Anzahl der Einstellungen ist noch in verschiedene Richtungen erweiterbar. Ich bin in dieser Arbeit bewusst nicht auf einen Vergleich der Einstellungsgrößen (Cadrage), Farbverteilungen, Bewegungen in Einstellungen (Motion) und Sprache eingegangen, weil dieses ein Ansatz in vielen quantitative Arbeiten ist, die sich mit der Sammlung von Daten aus Filmen beschäftigen, um diese vergleichbar zu machen. Dafür wird zum Teil eine Software benutzt, mit Hilfe derer Daten schnell und effektiv ermittelt werden können. Meine Auswahl der Filmemacher/innen und ihrer Filme, sowie der Einzelbilder, sind nicht einem

automatisierten Prozess sondern einer ästhetischen und subjektiven Einschätzung geschuldet. Die von mir entwickelte Methode der Visualisierungen von Filmen, die ich in Kapitel 2.8 dargestellt habe, ließe sich ebenfalls noch erweitern. So ließen sich zum Beispiel die Analysen anhand einer rekonstruierten Timeline des Films (siehe die Timeline von Gisela Tuchtenhagens Film „Heimkinder 1“ auf Seite 45) weiter ausbauen. Durch diesen Analyseprozess kann beispielsweise der Rhythmus sichtbar gemacht werden sowie die Anzahl der Einstellungen im Film. Je dichter die Markierungen, desto mehr Einstellungen hat der Film.

Adelheid Heftberger weist in Bezug auf ihre Visualisierungen von Filmen anhand von Einzelbildern auf Probleme bei der Qualität der extrahierten Einzelbilder und bei der Auflösung von gedruckten Bilddateien hin. An einer guten Qualität der Einzelbilder, sowohl auf den gedruckten Contact-sheets als auch in der digitalen Version, habe ich lange gearbeitet und viele Möglichkeiten ausprobiert. Ergebnis ist der in Kapitel 2.8 beschriebene Weg. Mir war wichtig, eine gute Auflösung der Einzelbilder zu erreichen, um bei einer Projektion über den Beamer diese möglichst groß darstellen zu können.

Das Angebot an Filmen, die sich mit dem Wort „dokumentarisch“ schmücken, ist groß. Wenn ich an Dokumentarfilme denke, dann denke ich an folgende Punkte: Sich auf Situationen einlassen, Zeit mitbringen, Zuhörer und Gesprächspartner sein, offen sein für Zufälle. Und ich denke an ein Team von zwei Personen mit kleinem Kamera- und Tonequipment.

Im Kapitel „Orte finden – Protagonisten finden“ habe ich im Abschnitt „Der moderne Protagonist“ beschrieben, auf welchem Wege heute Protagonisten mit Hilfe des Internets gesucht werden. Fast immer wird eine Bezahlung in Aussicht gestellt. Der Protagonist wird aus Zeit und Kostengründen als Ware gehandelt. Das stellt die Grundüberlegung des Dokumentarfilms in Frage, die Geschichte eines Menschen vor der Kamera zu erzählen, ohne an ihm zu biegen und zu zerren, bis er das von sich gibt, was ich mir vorstelle.

Am Ende der Gespräche mit den Dokumentarfilmer/innen, die ich für diese Arbeit besucht habe, ging es um einen Ausblick, wie sich die Filmlandschaft entwickeln wird. Harun Farocki hoffte, noch einmal ein Filmprojekt auf 35mm zu drehen. Thomas Heise ist entsetzt darüber, dass selbst die Akademie der Künste in Berlin Filmvorführungen auf DVD veranstaltet. „Das ist ein Skandal. Deswegen kann man gar nicht über Film reden, weil die Leute wissen gar nicht, was das ist. Die wissen gar nicht, wovon die da sprechen,

die schieben eine DVD rein“ (Heise_Thomas Gespräch am 02.08.2012). Ein weiterer Grund dafür, warum die Dokumentarfilme aus der Fernsehlandschaft verschwinden, hat Gisela Tuchenhagen genannt: „Die Dokumentarfilme laufen ja sowieso erst irgendwann um Mitternacht, von daher siehst du die gar nicht“ (Tuchenhagen_Gisela Gespräch am 15.11.2016). Rasmus Gerlach sieht das ähnlich: „Das ist halt ein altes Problem beim Dokumentarfilm, dass der manchmal ein bisschen spät am Abend gesendet wird. Letztendlich ist es auch eine ‚Verar[...]‘ der Werkstätigen, wenn man einen Film über eine Arbeiterthematik nachts um halb eins zeigt.“(Gerlach_Rasmus Gespräch am 18.12.2016)

Ebbo Demant hat als festangestellter Redakteur beim Südwestrundfunk gearbeitet und dort zahlreiche Dokumentarfilme betreut, unter anderem Filme von Harun Farocki. „Dokumentarfilm ist ja eine künstlerische Gattung, und es wird dem Dokumentarfilm gehen, wie vielen Kunstprodukten: Sie werden nicht mehr die Beachtung finden wie früher. Das liegt daran, dass in den entscheidenden Positionen nicht mehr Menschen sind, die diese wichtige Beziehung zu Kunst und Kultur haben, wie ihre Vorgänger. Das hat mit Personen zu tun“ (Demant_Ebbo Gespräch am 02.09.2014).

Hans-Dieter Grabe hat beim ZDF als festangestellter Redakteur gearbeitet. In seinen Filmen zeigt er Bilder von Menschen, die im Vietnamkrieg verletzt wurden und ist dafür in diese Regionen gereist. „Die Frage ist ob es Autoren gibt, die sich der Mühe unterziehen wollen, so zu arbeiten? Vielleicht merken sie: ‚Mein Gott ich drehe das und es wird nachher gekürzt, oder es wird ganz anders.‘ Bei so einem Film muss man selbst wissen, wie er aussehen soll. Da darf man nicht das Material weggeben und dann irgendwelche Leute machen lassen. Also die Möglichkeiten, irgendwo zu bleiben, ein paar Wochen zu drehen und dann zu schneiden und dann diesen Film zu vertreten, diese Möglichkeiten sind vielleicht geringer geworden“ (Grabe_Hans-Dieter Gespräch am 08.03.2014).

Auch Klaus Wildenhahn war festangestellter Redakteur beim NDR. „Du findest immer junge Leute, die sich dafür begeistern, die das mögen, wie du zum Beispiel doch wahrscheinlich auch. Aber soweit sie dann Geld verdienen wollen und in einem dieser Produktionsbereiche sind, müssen sie sich anpassen, da können sie das nicht so durchsetzen.“ Zu diesen Einsichten kam er durch seine langjährige Tätigkeit als Dozent. „Die jetzigen Generationen halten das für aus der Zeit gefallen und die Multiplikatoren und die Fernsehanstalten, die sehen das auch nicht. Viele kennen wahrscheinlich diese früheren Regisseure gar nicht mehr, die 30-Jährigen oder 20-Jährigen, woher sollen sie die auch kennen“ (Helle_Klaus Gespräch am 06.11.2016).

Peter Mettler habe ich als einen unabhängigen Filmmacher kennengelernt, der mit der analogen Filmtechnik, als auch mit der digitalen vertraut ist. „I mean our

perception is so influenced from a young age to think and see and edit a certain way and you know the YouTube world, all the quickness of that language. Maybe there's no patience, maybe the nervous system can't even accept looking at things in a longer, slower form. Not that it's only about longer and slower, but it seems to be radical now to do something that's in real time. Like that's a radical thing now, and in fact that's how it all started with just long shots without edits, the dawn of cinema" (Mettler_Peter Gespräch am 31.08.2014). Sein Blick auf Situationen, die er mit der Kamera einfängt, seine Arbeitsweise hat viele Parallelen mit der von Nicolas Humbert, mit dem er gut befreundet ist. „Ich glaube, es ist eine bestimmte Wesensart, das sind bestimmte Menschen, und das hört nicht auf, das hört nicht auf, das geht weiter. Und manchmal sind's ein bisschen mehr und manchmal sind's ein bisschen weniger, aber die Grundgeschichte, wie man sich in die Welt hineinstellt und was man da möchte mit diesem Leben, was einem da geschenkt worden ist, das setzt sich fort bis zum Ende" (Humbert_Nicolas Gespräch am 26.03.2017).

Bibliografie

- Badel_Peter (Gespräch am 09.09.2012). A. Michaelis.
- Barbash_Ilisa_Taylor_Lucien (1997). Cross Cultural Filmmaking. Berkeley, University of California Press.
- Barbash_Lisa_Taylor_Lucien (1997). Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos. California, University of California Press.
- Belting_Hans (2016). Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights. München, Prestel Verlag.
- Böttcher_Jürgen (Gespräch am 11.07.2013). A. Michaelis.
- Demant_Ebbo (Gespräch am 02.09.2014). A. Michaelis.
- Fanon_Frantz (1981). Die Verdammten dieser Erde, Suhrkamp Verlag.
- Farocki_Harun (Gespräch am 30.12.2012). A. Michaelis.
- Gassmann_Jan (Gespräch am 17.01.2012). A. Michaelis.
- Gerlach_Rasmus (Gespräch am 05.10.2015). A. Michaelis.
- Gerlach_Rasmus (Gespräch am 18.12.2016). A. Michaelis.
- Glawogger_Michael (Gespräch am 18.02.2013). A. Michaelis.
- Grabe_Hans-Dieter (Gespräch am 08.03.2014). A. Michaelis.
- Gregor_Ulrich (1966). Wie sie filmen. Gütersloh, Sigbert Mohn Verlag.
- Heftberger_Adelheid (2016). Kollision der Kader: Dziga Vertovs Filme, die Visualisierung ihrer Strukturen und die Digital Humanities. München, Edition Text + Kritik Verlag.
- Heinze_Carsten (2015). Das Image des Dokumentarfilms. Kampf um Images. H. L. Ahrens J, Kautt Y. Wiesbaden, Springer Verlag: 153-179.
- Heise_Thomas (Gespräch am 02.08.2012). A. Michaelis.
- Helle_Klaus (Gespräch am 06.11.2016). A. Michaelis.
- Herlinghaus_Hermann (1982). Dokumentaristen der Welt in den Kämpfen unserer Zeit: Selbstzeugnisse aus zwei Jahrzehnten (1960 - 1981). DDR - Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Hohenberger_Eva (2006). Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin, Vorwerk8 Verlag.
- Humbert_Nicolas (Gespräch am 11.11.2014). A. Michaelis.
- Humbert_Nicolas (Gespräch am 26.03.2017). A. Michaelis.
- Jahrbuch Kamera_Hardig, P. R. (2000). Jahrbuch Kamera. München, I. Weber Verlag.
- Körösi_Rudolf (Gespräch am 16.12.2012). A. Michaelis.
- Kreimeier_Klaus (Mai 1968). "Beschreibung einer Exekution, wie ein Film niedergemacht wurde." Film.
- Kudelski_Stefan. (1963). "Nagra III Introductions Manual."
- Langjahr_Erich (2012). Mein erster Berg. Schweiz: 97 Minuten.
- Langjahr_Erich (Gespräch am 03.06.2014). A. Michaelis.
- Leacock_Richard (2000). Film_How to smell a rose. G. L. Les Blank. Frankreich_2014.
- Leacock_Richard. (2011). "Richard "Ricky" Leacock, 1921-2011." from <https://edendale.typepad.com/weblog/2011/03/richard-ricky-leacock-1921-2011.html>.
- Linke_Irina (Gespräch am 23.10.2014). A. Michaelis.
- Mannheim, I. F. (1964). "Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg." Retrieved 12. – 17. Oktober 1964, 1964, from <http://www.iffmh.de/portfolio/geschichte-1964/>.
- Mettler_Peter (Gespräch am 31.08.2014). A. Michaelis.
- Müller Evelyn, F. G., Luszkat Hans-Albrecht, Matern Franziska, Stecher Annette (2000). Film & TV Kameramann, Jahrbuch Kamera 2000. München, Hans Jürgen Weber.
- Netenjakob_Egon (1984). Liebe zum Fernsehen. Berlin, Volker Speiss Verlag.
- Orbanz_Eva, A. J., Hood_Stuart, Wildenhahn_Klaus (1977). Eine Reise in die Legende und zurück. Der realistische Film in Großbritannien. Berlin, Volker Speiss Verlag.
- Prinzler_Hans_Helmut (1981). "Kamera im Dokumentarfilm: Haltung und Handwerk." Filme Nr. 9, Mai/Juni 1981.
- Prinzler_Hans-Helmut (1981). "Kamera im Dokumentarfilm: Haltung und Handwerk." Filme Nr. 9, Mai/Juni 1981.
- Rosa_Hartmut (Gespräch am 11.01.2017). A. Michaelis.
- Salt_Barry (2009). Film Style and Technology: History and Analysis, Starword Verlag.

Schröder_Nicolaus, O. E., Grcgor_Erika, Gregor_Ulrich (2000). "Kinemathek 37.Jg._Thema: Klaus Wildenhahn, Dokumentarist."

Schüle_Susanne (Gespräch am 12.09.2014). A. Michaelis.

Strękowski_Jan (2003). "Jerzy Bossak." [culture.pl](#).

Trampe_Tamara (Gespräch am 15.12.2016). A. Michaelis.

Tuchtenhagen_Gisela (Gespräch am 15.11.2016). A. Michaelis.

Tuchtenhagen_Gisela (Gespräch am 18.11.2012). A. Michaelis.

Tuchtenhagen_Gisela (Mai/Juni 1981). "Die Arbeit der Kamera." [Filme Nr. 9](#): 36.

Tuchtenhagen_Gisela_ (Gespräch am 15.11.2016). A. Michaelis.

Tuchtenhagen_Gisela_(Regie/Kamera) (1974). 5 Bemerkungen zum Dokumentarfilm: 61 Minuten.

Tuchtenhagen_Gisela_Heimkinder_Podiumsgespräch_ZDOK.17_ (2017). "being there_Wirklichkeitsnähe im Dokumentarfilm von direkt Cinema zu virtual reality."

Tuchtenhagen_Gisela_Wildenhahn_Klaus (Gespräch am 05.10.2014). A. Michaelis.

Wildenhahn_Klaus (1964). NDR Filmredaktion Interview mit Richard Leacock, Don Alan Pennebaker und Albert Maysles. Deutschland.

Wildenhahn_Klaus (1975). Über synthetischen und dokumentarischen Film. 12 Lesestunden. Frankfurt am Main, Kommunales Kino Verlag.

Wildenhahn_Klaus (Gespräch am 18.02.2012). A. Michaelis.

Bildnachweise

1.	Abb. 1: Die Filmemacher/innen in der Chronologie der Besuche	S. 11
2.	Abb. 2: Luc Schaedler, Gespräch: 28.02.2012	S. 15
3.	Abb. 3: Luc Schaedler, Gespräch: 11.10.2012	S. 15
4.	Abb. 4: Jan Gassmann, Gespräch: 17.01.2012	S. 16
5.	Abb. 5: Klaus Wildenhahn, Gespräch: 18.02.2012	S. 17
6.	Abb. 6: Gisela Tuchtenhagen, Klaus Wildenhahn, Gespräch: 05.10.2014	S. 17
7.	Abb. 7: Thomas Heise, Gespräch: 02.08.2012	S. 18
8.	Abb. 8: Thomas Schadt, Gespräch: 21.08.2012	S. 19
9.	Abb. 9: Peter Badel, Gespräch: 09.09.2012	S. 20
10.	Abb. 10: Bernd Liebner, Gespräch: 13.10.2012	S. 20
11.	Abb. 11: Gisela Tuchtenhagen, Gespräch: 18.11.2012	S. 21
12.	Abb. 12: Gisela Tuchtenhagen, Gespräch: 15.11.2016	S. 21
13.	Abb. 13: Rudolf Körösi, Gespräch: 16.12.2012	S. 22
14.	Abb. 14: Jens Becker, Gespräch: 28.12.2012	S. 23
15.	Abb. 15: Harun Farocki, Gespräch: 30.12.2012	S. 23
16.	Abb. 16: Annett Schütze, Gespräch: 30.01.2013	S. 25
17.	Abb. 17: Erwin Wagenhofer, Gespräch: 17.02.2013	S. 25
18.	Abb. 18: Michael Glawogger, Gespräch: 18.02.2013	S. 26
19.	Abb. 19: Der Garten der Lüste, Hieronymus Bosch	S. 27
20.	Abb. 20: Christian Bau, Gespräch: 23.03.2013	S. 28
21.	Abb. 21: Thomas Imbach, Gespräch: 28.03.2013	S. 29
22.	Abb. 22: Hans-Dieter Grabe, Gespräch: 08.03.2014	S. 30
23.	Abb. 23: Thomas Riedelsheimer, Gespräch: 30.05.2014	S. 31
24.	Abb. 24: Erich Langjahr, Gespräch: 03.06.2014	S. 31
25.	Abb. 25: Jürgen Böttcher, Gespräch: 24.11.2015	S. 33
26.	Abb. 26: Jürgen Böttcher, Gespräch: 06.08.2014	S. 33
27.	Abb. 27: Peter Mettler, Gespräch: 31.08.2014	S. 34
28.	Abb. 28: Ebbo Demant, Gespräch: 02.09.2014	S. 35
29.	Abb. 29: Volker Koepp, Gespräch: 10.09.2014	S. 36
30.	Abb. 30: Elfi Mikesch, Gespräch: 11.09.2014	S. 36
31.	Abb. 31: Susanne Schüle, Gespräch: 12.09.2014	S. 37
32.	Abb. 32: Irina Linke, Gespräch: 23.10.2014	S. 38
33.	Abb. 33: Nicolas Humbert, Gespräch: 11.11.2014	S. 38
34.	Abb. 34: Nicolas Humbert, Gespräch: 26.03.2017 Bildautorin: Simone Fürbringer	S. 39
35.	Abb. 35: Helke Misselwitz, Gespräch: 01.12.2014	S. 39
36.	Abb. 36: Rasmus Gerlach, Gespräch: 05.10.2015	S. 40
37.	Abb. 37: Rasmus Gerlach, Gespräch: 18.12.2016	S. 40
38.	Abb. 38: Andrej Schwartz, Gespräch: 11.07.2016	S. 41
39.	Abb. 39: Klaus Helle, Gespräch: 06.11.2016	S. 42
40.	Abb. 40: Katja Baumgarten, Gespräch: 11.11.2016	S. 42
41.	Abb. 41: Tamara Trampe, Gespräch: 15.12.2016	S. 43
42.	Abb. 42: Darstellungsbeispiel der Timeline mit Markierten Schnitten aus dem Film „Heimkinder 1“ (1986) von Gisela Tuchtenhagen in zwei Hälften	S. 45
43.	Abb. 43: Film „Heimkinder 1“ (1986) von Gisela Tuchtenhagen	S. 48
44.	Abb. 44: Statistische Auswertung der 80 Contact-sheets	S. 56
45.	Abb. 45: Film „Canary Island Bananas“ (1935)	S. 57
46.	Abb. 46: Filmbeitrag von Wildenhahn für die NDR Filmredaktion unterhalten sich Leacock, Maysles und Pennebaker (1964)	S. 63
47.	Abb. 47: Nagra III Introductions Manual	S. 64
48.	Abb. 48: Nagra III Introductions Manual	S. 65
49.	Abb. 49: Richard Leacock mit seiner umgebauten Kamera	S. 65
50.	Abb. 50: Tuchtenhagen und Wildenhahn	S. 67
51.	Abb. 51: Gisela Tuchtenhagen mit ihrer Éclair ACL 16mm Kamera	S. 67

52.	Abb. 52: Fotoapparat mit Lockit Timecodegenerator	S. 69
53.	Abb. 53: Auszüge aus der Filmreihe „Heimkinder“ (1986)	S. 100
54.	Abb. 54: Sich von der Peripherie her ans Werk heranarbeiten	S. 102
55.	Abb. 55: Busfahrt zum Werk	S. 103
56.	Abb. 56: Bei den Protagonisten im Garten	S. 104
57.	Abb. 57: Vorbereitung und Kundgebung der IG Metall	S. 105
58.	Abb. 58: „The End of Time“, Kinga: Einst. 317, 320; Andrew: Einst. 315	S. 114
59.	Abb. 59: „Wild Plants“, Kinga: Einst. 49; Andrew: Einst. 48	S. 114
60.	Abb. 60: Schwefelarbeiter	S. 116
61.	Abb. 61: NGO Aktivistin Debby Tchan spricht mit Arbeitern	S. 137
62.	Abb. 62: Robert Lax	S. 139
63.	Abb. 63: „Täglich Brot“	S. 142
64.	Abb. 64: Axel und der Hund	S. 143
65.	Abb. 65: Blicke aus dem Fenster	S. 145
66.	Abb. 66: „The End of Time“	S. 147
67.	Abb. 67: „Autopilot“	S. 148
68.	Abb. 68: „Rangierer“	S. 150
69.	Abb. 69: Rudolf Körösi	S. 154
70.	Abb. 70: Einbeinstativkonstruktion	S. 156
71.	Abb. 71: „Ein Film für Bossak und Leacock“	S. 161
72.	Abb. 72: „Middle of the Moment“	S. 162
73.	Abb. 73: „In the End of Time“	S. 164
74.	Abb. 74: Besuch einer Radioreporterin	S. 184
75.	Abb. 75: Pablo Boodts und seine Kollegen	S. 189
76.	Abb. 76: Gisela Tuchtenhagen	S. 190
77.	Abb. 77: Das Filmteam von „Landstück“	S. 192
78.	Abb. 78: Das Filmteam von „Der Maler Rolf Kuhlmann“	S. 193