

DIPLOMARBEIT

Talk about Scripts

Narration und Dramaturgie im Dokumentarfilm

eingereicht von:

Margarethe K. Lechner

zur Erlangung des akademischen Grades
Diplom-Ingenieur
(Dipl.-Ing.)

Fachhochschule St. Pölten
Studiengang: Telekommunikation und Medien

Begutachter:

Erstbegutachter: Mag. Rosa von Suess

Zweitbegutachter: Marcus Marschalek

St. Pölten, im Februar 2009

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass

- ich diese Diplomarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.
- ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im Inland noch im Ausland einem Begutachter/einer Begutachterin zur Beurteilung oder in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Diese Arbeit stimmt mit der von den Begutachtern beurteilten Arbeit überein.

Ort, Datum

Unterschrift

Kurzfassung

Diese Arbeit befasst sich grundsätzlich mit dem Thema Dokumentarfilm und im Detail mit der Narration und Dramaturgie im dokumentarischen Genre. In Folge dessen teilt sich die Arbeit in eine allgemeine Auseinandersetzung mit Definitionen, Merkmalen, Subgenres und den Produktionsschritten des Filmgenres Dokumentarfilm und konzentriert sich weiters auf das Spezialgebiet der Narration, Drehbuchentwicklung, Dramaturgie und Inszenierung. Anhand von zwei Filmanalysen wird der Frage nachgegangen, wie eine Erzählung aus dem Material der Wirklichkeit geschöpft werden kann und ob Narration und Dramaturgie im Dokumentarfilm überhaupt legitim sind.

Abstract

This thesis discusses the topic of documentary films and narration and elements of dramaturgy in this film genre. In the first, establishing part of this thesis an overview is given by explaining definitions of common terms, characteristics, subgenres and the general steps of producing a documentary film. In the second part a detailed discussion of narration, development of a script, elements of dramaturgy and staging takes place. Using two exemplary film analyses it is enquired how a plot is composed out of real life events and whether or not narration and dramaturgy are legitimate in documentary films.

Danksagung

Hiermit möchte ich die Möglichkeit ergreifen meiner lieben Familie und im Speziellen meiner Mutter und meinem Vater für die jahrelange Unterstützung und Begleitung durch mein Studium zu danken. Auch meinen Freunden Marie, Philipp, Alexander und meinem Freund Markus möchte ich für ihren treuen Beistand und ihre Hilfe danken.

Weiters möchte ich auch der FH-St.Pölten und meinen Diplomarbeitbetreuern Rosa von Suess und Marcus Marschalek Dank für ihre Hilfsbereitschaft und wertvollen Ratschläge aussprechen. Auch den Filmemachern Constantin Wulff und Peter Beringer, ohne deren Unterstützung diese Diplomarbeit nicht zustande gekommen wäre, möchte ich an dieser Stelle herzlichst danken.

Nicht zuletzt möchte ich Frau Erika Marschalek, der engagiertesten und hilfsbereitesten FH-Sekretärin danken, die für mich immer ein offenes Ohr hatte und für jedes meiner Problem eine Lösung gefunden hat!

St. Pölten, Österreich
23. Februar 2009

Margarethe K. Lechner

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Das Filmgenre Dokumentarfilm	3
2.1	Definitionen und Merkmale	3
2.2	Subgenres des Dokumentarfilms	7
2.2.1	Feature, Reportage, Dokumentation	8
2.2.2	Hybride Formate	9
2.3	Produktionsschritte	12
2.3.1	Preproduktion	13
2.3.2	Dreharbeiten	15
2.3.3	Postproduktion	16
3	Narration und Dramaturgie im Dokumentarfilm	21
3.1	Zwiespältigkeit des narrativen Dokumentarfilms	21
3.2	Inszenierung	23
3.3	Drehbuch	26

3.4	Erzählung und Dramaturgie	28
3.4.1	Erzählen und Darstellen	29
3.4.2	Dramaturgie als strukturelle Eigenschaft von Erzählungen	30
3.4.3	Erzähltechniken nach Genette	34
3.4.4	Erzählertypen im Dokumentarfilm	36
3.4.5	Montage und Mischung	38
3.5	Dramaturgische Modelle und Theorien	38
3.5.1	Aristoteles	39
3.5.2	Robert McKee	41
3.5.3	Syd Field	43
3.6	Dokumentarisches Geschichtenerzählen	44
3.6.1	Grundbausteine einer Erzählung nach Bernard	45
3.6.2	Evaluierung der Themenwahl	47
4	Filmanalyse	50
4.1	Dokumentarfilm: „IN DIE WELT“	50
4.1.1	Regisseur Constantin Wulff	50
4.1.2	Der Film „IN DIE WELT“	52
4.1.3	Diskussionsrunde mit Constantin Wulff	54
4.1.4	Analyse der Filmstruktur	62
4.1.5	Die Erzähltechniken im Film „IN DIE WELT“	68
4.2	Dokumentarfilm: „Wunder“	69

4.2.1	Regisseur Peter Beringer	69
4.2.2	Der Film „Wunder“	70
4.2.3	Interview mit Peter Beringer	72
4.2.4	Analyse der Filmstruktur	77
4.2.5	Die Erzähltechniken im Film „Wunder“	80
4.3	Ergebnis der Filmanalyse	82
5	Schlussfolgerung	86
	Abbildungsverzeichnis	88
A	Verzeichnisse	90
A.1	Literaturverzeichnis	90
A.2	Quellenangaben aus dem Internet	91
A.3	Weitere Quellenangaben	92
B	TOP 10 Dokumentarfilme 2003-2006	93

Kapitel 1

Einleitung

Der Dokumentarfilm ist ein viel diskutiertes Thema im Bereich der Medienwelt. Etliche wissenschaftliche Arbeiten befassten sich schon mit dem Themenbereich des Dokumentarfilms. Dabei wird besonders die Arbeitsweise innerhalb des Genres immer wieder heiß diskutiert. Unterschiedliche Theorien haben sich seit dem Meilenstein „Nanook of the North“ (1922) von Robert J. Flaherty im Dokumentarfilm entwickelt und auch viele divergente dokumentarische Subgenres. Allgemein kann ein Aufschwung des Dokumentarischen im Kino- und Fernsbereich festgestellt werden (siehe Anhang B, S. 92). Vor allem in Österreich wurden in den letzten Jahren etliche international erfolgreiche Dokumentarfilme produziert. Dabei nehmen sich die Autoren vielfältigen Themen an, die in unserer Gesellschaft eine wesentliche Rolle spielen. Die kritische Auseinandersetzung mit aktuellen Problemen unserer heutigen Welt machen den Dokumentarfilm zu einem ernstzunehmenden Bestandteil unserer Medienwelt.

Das Ziel dieser Arbeit ist, einen detaillierten Blick auf den Dokumentarfilm zu werfen. Im Kapitel „Das Filmgenre Dokumentarfilm“ (siehe Kapitel 2, S. 3) wird der allgemeinen Frage nachgegangen, was ein Dokumentarfilm eigentlich ist. Es wird auf diverse Definitionen, Meinungen, Differenzen und Aspekte dieses Genres eingegangen, um eine Vorstellung davon zu bekommen, welche Entwicklungen und Diskussionen dieses Thema betreffend existieren. Des Weiteren wird auch auf Subgenres und auf hybride Formate im Dokumentarfilm eingegangen, die ihren Ursprung im Fernsehen haben. Anschließend werden die einzelnen Produktionsschritte eines Dokumentarfilms erläutert und Unterschiede wie auch Parallelen zum Spielfilm aufgezeigt.

Nach einer allgemeineren Auseinandersetzung mit dem dokumentarischen Filmgenre, folgt im Kapitel „Narration und Dramaturgie im Dokumentarfilm“ (siehe Kapitel 3, S. 21) ein spezifischer Disput über die Thematik der Narration und Dramaturgie im Dokumentarfilm. Dabei wird der Frage nachgegangen, welche Rolle Inszenierung, Drehbuchentwicklung und Dramaturgie im dokumentarischen Genre spielen. Da Dramaturgie eine strukturierende Form ist, die das Geschehen in einzelne Szenen einteilt, die in Akten zusammengefasst und nach

dem Stoff selbst organisiert werden, befinden sich im Abschnitt „Erzählung und Dramaturgie“ (siehe Abschnitt 3.4, S. 28 f) Erklärungen zu den Themen Erzähltechniken, Erzählertypen und Montage. Weiters wird auch auf dramaturgische Modelle und Theorien von Aristoteles, Robert McKee und Syd Field eingegangen. Dieser Exkurs dient dazu, dem Leser eine Vorstellung davon zugeben, wie mit Hilfe eine Geschichte die Aufmerksamkeit des Publikums und der Unterhaltungswert gesteigert werden kann.

Schließlich werden nicht nur im Spielfilm, sondern auch im Dokumentarfilmgenre Geschichten erzählt und im Zuge dessen eine Dramaturgie entwickelt. Dramaturgie ist ein wichtiger Bestandteil des Medium Films, um den Zuschauer in Spannung zu versetzen und seine Neugierde aufrechtzuerhalten. Da der Dokumentarfilm versucht die Wirklichkeit darzustellen, wird besonders die Frage, wie eine Erzählung aus den Bildern der Wirklichkeit geschaffen werden kann, ohne den Anspruch auf Authentizität und Glaubwürdigkeit zu verlieren, interessant.

Letztlich folgt zur Beantwortung dieser Frage eine Analyse zweier Dokumentarfilme, die sich in der Ideenfindung, in der Arbeitsweise und dem jeweiligen Distributionskanal stark unterscheiden. Ziel der Filmanalyse und der Interviews mit den Regisseuren ist das Aufzeigen divergenter Herangehensweisen im dokumentarischen Genre und ihre Begründung. Die Auswahl der Filme fiel dabei auf den Kinofilm „IN DIE WELT“ von Constantin Wulff und den Fernseh-dokumentarfilm „Wunder“ von Peter Beinger. Beide Filme sind österreichische Produktionen, die im Jahr 2008 öffentlich erschienen sind. Bei der Auswahl war nicht das im Film behandelte Sujet ein Kriterium, sondern vielmehr die Art und Weise, wie eine Erzählung entwickelt wurde. So werden mit Hilfe der Filmanalyse die Diskussionsthemen und Schlussfolgerungen des Kapitels „Narration und Dramaturgie im Dokumentarfilm“ (siehe Kapitel 3, S. 21) anhand praktischer Beispiele weitergeführt.

Zusammengefasst verfolgt diese Arbeit das Ziel einen Einblick in die Arbeitsweise, angefangen bei der Vorbereitung und Recherche zu einem Thema, über die Dreharbeiten, bis hin zu der finalen Montage, zu geben. Besonders die Bedeutung von Narration und Dramaturgie im dokumentarischen Film soll näher erläutert werden. Somit will diese Arbeit vor allem Filmschaffenden dienen, die mit Hilfe der Geschichtenerzählung das Thema ihres Dokumentarfilms dem Publikum näherbringen wollen.

Kapitel 2

Das Filmgenre Dokumentarfilm

2.1 Definitionen und Merkmale

„Was ist ein Dokumentarfilm?“ Mit dieser Frage haben sich schon viele Dokumentarfilmschaffende, Literaten, Professoren und Experten auseinander gesetzt. Doch ebenso viel Literatur, wie über das Thema Dokumentarfilm existiert, gibt es auch Definitionen des Begriffs „Dokumentarfilm“. Wenn man im Duden nachschlägt bekommt man auf die eben gestellte Frage folgende Antwort:

„Dokumentarfilm: Film mit Dokumentaraufnahmen, der Begebenheiten u. Verhältnisse möglichst genau, den Tatsachen entsprechend zu schildern versucht.“ (Dudenredaktion 2007, 5, Dokumentarfilm, www.duden-suche.de)

Etwas ausführlicher beantwortet der in Deutschland geborene Filmregisseur, Kameramann, Fotograf und Autor des Buches „Das Gefühl des Augenblicks - Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms“ Thomas Schadt die selbige Frage:

„Der Begriff Dokumentarfilm bezeichnet für mich in erster Linie eine Gattung. Mit seiner grundsätzlichen Definition „Nonfiktion“ bildet er den Gegenpol zum Spielfilm mit der grundsätzlichen Definition „Fiktion“. Gleichzeitig ist der klassische Dokumentarfilm (damit gemeint sind Filme mit ausgewiesener, persönlicher Handschrift des Autors) selbst zu einer Subform der Dokumentarfilmgattung geworden.“ (Schadt 2002, S. 21)

Eine weitere Sichtweise im Bezug auf das Genre Dokumentarfilm lautet:

„Dokumentarfilm ist nicht die Realität 1:1, aber Dokumentarfilm ist auch nicht die reine Fiktion, die reine Manipulation. Es ist etwas dazwischen und deshalb entzieht er sich immer wieder der Definition.“ (Hübner 1999, S. 37)

Der Dokumentarfilm befasst sich demnach im Vergleich zum fiktiven Spielfilm

mit der Abbildung der nonfiktionalen Realität. Damit erhebt er den Anspruch auf Authentizität und versucht möglichst objektiv tatsächlich Geschehenes darzustellen. Wenn man sich auf die Suche nach einer konkreten Beschreibung des Genres Dokumentarfilm begibt, wird man immer wieder mit den Begriffen Authentizität, Objektivität und Wirklichkeit konfrontiert. Doch was bedeutet Authentizität eigentlich? Im Lexika wird „Authentizität“ mit den Synonymen „Echtheit“, „Glaubwürdigkeit“ und „Zuverlässigkeit“ (vgl. Langenscheidt 2008, 8, Langenscheidt Fremdwörterbuch, <http://services.langenscheidt.de>) beschrieben. Besonders die Bedeutung der Glaubwürdigkeit spielt im Zusammenhang mit der Filmgattung Dokumentarfilm eine wesentliche Rolle. Definiert der Rezipient den gesehenen Dokumentarfilm als glaubwürdig, so kann der Film als Erfolg bringend angesehen werden. Nach dem die Frage nach der Definition des Begriffs Authentizität geklärt ist, stellt sich folglich die Frage, wie erlange ich Authentizität? Manfred Hattendorf, der Autor des Buches „Dokumentarfilm und Authentizität“ (1994) beschreibt Authentizität als *„Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die Glaubwürdigkeit eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.“* (Hattendorf 1994, S.67) Eben diese formale Gestaltung wird durch Art der Verwendung der Kamera, durch den Einsatz von Sprache, Geräuschen und Musik und durch die Montage beeinflusst.

„Der Eindruck der Authentizität eines Filmes ist in entscheidendem Maße an die Kamerahandlung als spezifisch filmischen Code gebunden. Durch die Wahl der gefilmten Motive (Selektion) und deren optischer Gestaltung (Kombination) codiert die Kamera fotografische Zeichen von Wirklichkeit filmisch und situiert sie in dem rhetorischen Gesamtkontext (Montage). [...] Die vom Dokumentaristen ausgewählten Wirklichkeitsbereiche werden durch optische Gestaltungsmittel wie Bildkomposition, Kameraperspektive, Einstellungsgröße und Kamerabewegung zu Teilen eines Diskurses und tragen so zur Etablierung einer Perspektive als „Fluchtpunkt“ des Filmes bei, in der sich dem Betrachter das implizit vorgestellte Norm- und Wertesystem vermittelt.“ (Hattendorf 1994, S.87)

Durch den Einsatz der Kamera und besonders durch die Montage (Schnitt) kann der Filmemacher die vorgefundene Wirklichkeit nach seinem Empfinden nachbilden. Der Dokumentarfilmer versucht durch eine neue Anordnung des Rohmaterials und mit Hilfe des auditiven Mediums den Bildern eine Dramaturgie zu geben. *„Erst wer die Bausteine der Wirklichkeit so arrangiert, dass sie in ihrer Summe mehr vermitteln, als konkret zu sehen ist, macht „Film.“* (Hügler in Heller und Zimmermann 1990, S. 120)

Als Beispiel kann hier der Dokumentarfilmer Michael Moore angeführt werden. Der Amerikaner wird zwar für „Bowling For Columbine“ 2002 mit dem Oscar ausgezeichnet und bringt mit „Fahrenheit 9/11“ den erfolgreichsten Dokumentarfilm aller Zeiten auf den Markt, doch wurde und wird er bezüglich seiner Glaubwürdigkeit sehr kontrovers diskutiert. Im Jahr 2007 erschien ein kanadischer Dokumentarfilm mit dem Titel „Manufacturing Dissent“, der be-

sonders den dokumentarischen Charakter Michale Moores Arbeit anzweifelt. Ursprünglich wollte das Regie-Duo Debbie Melnyk und Rick Caine ein Porträt des berühmten Filmemachers drehen, doch während der Recherchen und Dreharbeiten wurden sie zunehmend desillusioniert. Durch die Art der Montage des Rohmaterials wurden anscheinend Aussagen in falsche Zusammenhänge gebracht und aussagekräftiges Material einfach weggelassen. Melnyk und Caine zeigen in ihrem Film „Manufacturing Dissent“ wie es Michael Moore schafft nonfiktives Filmmaterial so zu manipulieren, dass es nicht mehr der Wahrheit entspricht.

Auch im Bereich der hybriden Formen des Dokumentarfilms, wie etwa in Doku-Soaps, wird oftmals das Vertrauen des Zusehers in die Glaubwürdigkeit des dokumentarischen Formats missbraucht. Da der Rezipient dieser Gefahr immer wieder ausgesetzt ist, liegt es im jeweiligen Ermessen des Zuschauers scheinbar nonfiktive Filme und Sendungen kritisch zu betrachten und zu hinterfragen.

Des Weiteren wird auch der Begriff der Objektivität häufig mit dem Genre Dokumentarfilm in Verbindung gebracht. „Objektivität“ wird im Wörterbuch auch mit den Ersatzwörtern „Sachlichkeit“, „Vorurteilsfreiheit“ und „Unparteilichkeit“ beschrieben. Objektiv zu sein bedeutet, dass man sich nicht von persönlichen Gefühlen oder Meinungen leiten lässt. Dabei stellt sich jedoch die Frage, ob es überhaupt möglich ist als Filmemacher objektiv zu sein? Thomas Schadt klärt die Frage nach der Objektivität im Dokumentarfilm wie folgt:

„Es gibt keine „objektive Berichterstattung“ oder einen „neutralen Standpunkt“, nur die jeweilige Annäherung an diese Werte, das Bemühen um Information, um Interpretation statt Manipulation. [...] Der Dokumentarfilmer muss wissen, dass alles, was er tut, subjektiv ist. Es gibt keine objektive Realität und schon gar keinen objektiven Zugriff darauf.“ (Schadt 2005, S. 40)

Ähnlich wie sich die Frage nach einer möglichen Objektivität im Dokumentarfilm stellt, verhält es sich auch mit der Thematik der Wirklichkeit. Die Wirklichkeit bzw. die Realität wird in der Philosophie als subjektiver Zugriff des Individuums auf das Objektive bezeichnet. Das Objektive wiederum wird als etwas Wahres und wirklich Existentes verstanden. Daher hat der Dokumentarfilmer gar nicht die Möglichkeit die objektive Wirklichkeit abzubilden. Eva Hohenberger bezieht in ihrem Buch „Die Wirklichkeit des Films“ (1988) auf das Thema Wirklichkeit im Dokumentarfilm folgendermaßen Stellung:

„Ein Dokumentarfilm ist ein Film über die Wirklichkeit, aber ist die Wirklichkeit das, was ein Dokumentarfilm zeigt? Die Wirklichkeit als „Realgeschichte“ ist ein Prozess und der Dokumentarfilm ist ein Produkt. Er hat Produzent und Rezipient, er hat bereits eine eigene Geschichte, aus der sich seine momentane Ästhetik wesentlich mitbestimmt. Er kann die Wirklichkeit nicht ersetzen und sie nicht ins Kino zaubern.“ (Hohenberger 1988, S. 332)

Folglich ist ein Dokumentarfilm weder objektiv, noch bildet er die Realität ab. Warum werden dennoch diese Begriffe in jedem Diskurs über das Thema Do-

kumentarfilm zur Sprache gebracht? Eine mögliche Antwort ist besonders in der Gegenüberstellung des nonfiktionalen Films mit der des fiktionalen Films zu finden. Generell wird das Filmgenre Spielfilm dem fiktionalen Film und der Dokumentarfilm dem nonfiktionalen Film gleichgestellt. Die Fiktion wird auch mit den Synonymen „Erdachtes“, „nicht Wirkliches“ und „Einbildung“ beschrieben und als Antonym gilt die Dokumentation. Die Dokumentation beschäftigt sich mit der Beobachtung und Aufzeichnung von etwas Realem. Demnach befasst sich die Fiktion mit etwas Imaginärem. Wenn zum Beispiel die Handlung eines Filmes von einem Drehbuchautor erfunden wurde, handelt es sich dabei um einen fiktionalen Film. Auch wenn die Idee zu dem Drehbuch auf einer tatsächlichen Begebenheit basiert, besteht trotzdem ein wesentlicher Unterschied zum Dokumentarfilm. Im Spielfilm werden oft statt authentischen Menschen Schauspieler und statt natürlicher Umgebung inszenierte und dekorierte Hintergründe verwendet. Außerdem geben das Drehbuch und das Storyboard beim Spielfilm meist schon den konkreten Ablauf der einzelnen Szenen vor. Beim Dokumentarfilm kann man zwar auch gewisse Abläufe planen, dennoch werden die Dreharbeiten von der momentan vorgefundenen Realität geprägt. Der Regisseur kann nicht einfach „Cut“ schreiben, den Aufbau des Bildes neu arrangieren, den Protagonisten neue Instruktionen zum gesprochenen Text geben und die gleiche Szene noch einmal drehen. Was vor der Kamera geschieht, sollte ohne zusätzliches Eingreifen in das Geschehen durch den Regisseur passieren. Natürlich kann der Dokumentarfilmer die vorgefundene Realität nicht zu 100 Prozent abbilden, denn auch er muss Bildausschnitte, Einstellungsgrößen und weitere filmische Gestaltungsmittel verwenden um einen Film überhaupt produzieren zu können. Thomas Schadt, Autor des Buches „Das Gefühl des Augenblicks“ (2005), hält es mit der Inszenierung im Dokumentarfilmgenre wie folgt:

„Mir geht es um den Dokumentarfilm, der in seiner Interpretation von Wirklichkeit in erster Linie ohne Zuhilfenahme fiktionaler Inszenierung auf reale Authentizität setzt und diese mit filmischen Mitteln und einer filmischen Dramaturgie so gestaltet, dass sowohl Thema, Motive und Protagonisten als auch Handschrift und Haltung des Autors darin ihren eigentlichen Ausdruck finden.“ (Schadt 2005, S. 22)

Thomas Schadt erläutert auch die Zusammenhänge zwischen der Wirklichkeit, der Authentizität und der Glaubwürdigkeit im Dokumentarfilm sehr verständlich:

„Im Dokumentarfilm geht es um nonfiktionale Realität, das Dokumentieren des real stattfindenden, nonfiktionalen Lebens. Für den Dokumentarfilmer ist diese Form von Realität ein unerschöpfliches und faszinierendes Angebot. Erstes Gebot dabei ist für mich, Realität so zu dokumentieren, dass sie authentisch und deshalb für den Zuschauer glaubwürdig erscheint. Aus Realität leitet sich Authentizität ab, aus dokumentierter Authentizität wiederum Glaubwürdigkeit.“ (Schadt 2005, S. 22 f)

Somit schließt sich der Kreis und der Dokumentarfilmer übernimmt die Verantwortung, dass er seine subjektiv erlebte Realität durch die Methode der

filmischen Arbeit wahrhaftig wiedergibt und in Folge dessen das Vertrauen des Rezipienten in die Authentizität des Genres Dokumentarfilm unterstützt. Denn der durchschnittliche Zuseher, obgleich im Kino oder Fernsehen, hat noch immer die Erwartung, ein Dokumentarfilm zeige etwas Reales, ein Stück Wirklichkeit, und nicht etwas Fiktionales, Erfundenes (wie er es vom Spielfilm erwartet) oder etwas Gefälschtes (womit er im Bereich des dokumentarischen Fernsehens leider immer öfter konfrontiert wird). (vgl. Schadt 2005, S. 24) Wie man auch an der wachsenden Besucheranzahl von Dokumentarfilmen in den Kinos erkennen kann, ist die Zuversicht des Rezipienten weiterhin gegeben. Den österreichischen Dokumentarfilm „We Feed The World“ beispielsweise haben 2005 fast 400.000 Menschen in Deutschland gesehen. Und „Deutschland. Ein Sommermärchen“ lockte über drei Millionen Zuschauer in die Kinos. Bereits 1999 erzielte der Regisseur Wim Wenders mit dem Dokumentarfilm „Buena Vista Social Club“ einen neuen Rekord. Über eine Million Menschen sahen diesen Film allein in den deutschen Kinos. Auch die Filme „Bowling for Colombine“ und „Fahrenheit 9/11“ von Michael Moore überschritten die Millionengrenze. Ein detaillierter Überblick über die erfolgreichsten Dokumentarfilme von 2003 bis 2006 befindet sich im Anhang B (siehe Anhang B, S. 92). (vgl. SPIO 2007, 21, TOP 10 Dokumentarfilme 1999-2006, <http://www.spio.de/>)

2.2 Subgenres des Dokumentarfilms

Besonders im Fernsehen trifft der Zuschauer auf eine wachsende Anzahl von Sendeformen und Subgenres die ebenfalls zu der Gattung Dokumentarfilm gezählt werden können. Da sich das Fernsehen in den letzten Jahrzehnten immer mehr zu dem sogenannten „Formatfernsehen“ entwickelt hat, entstanden auch immer neue dokumentarische Formen. Diese Formate sind angepasst an die Bedürfnisse der modernen Fernsehlandschaft, die in erster Linie von der Einschaltquote geprägt sind. „*Formate*“, so Fritz Wolf in seinem Buch „Alles Doku – oder was?“ (2003), „*sind ein logisches Resultat der Organisation von Fernsehprogrammen in Sendeschemata. Diese sollen gewährleisten, dass die Zuschauer in der Fülle der Programme bekannte Sendungen wiederfinden. Sie sollen auch sicherstellen, dass Zuschauer beim eingeschalteten Kanal bleiben, weil sie wissen, dass eine bestimmte Sendung auf sie zukommt oder jedenfalls ein bestimmter Sendungstyp in einer erwartbaren Stimmungslage.*“ (Wolf 2003, S. 60 ff)

Ein wesentliches Merkmal der im Fernsehen gezeigten dokumentarischen Formate ist die genormte Länge. Dokumentarfilme, die meist eine Spielfilmlänge von über 90 Minuten aufweisen, finden nur selten Platz im heutigen Fernsehprogramm. Im Gegensatz dazu passen etwa Fernsehreportagen von 30 Minuten oder Dokumentationen von 45 Minuten wesentlich besser in das Formatfernsehen. Wenn Stoffe Potential für mehr als nur eine Sendung liefern, wird das Thema in einem Mehrteiler oder einer Dokumentationsreihe präsentiert. (vgl. Wolf 2003, S. 61)

Das Formatieren hat jedoch nicht nur einen Einfluss auf die Länge, sondern auch einen Einfluss auf die Struktur und Darstellung des Sujets. Themen können nicht so ausführlich und umfassend dargestellt werden wie im Dokumentarfilm. Autoren müssen sich zunehmend an eine vorgegebene Struktur halten, die von den Redaktionen der Fernsehanstalten vorgegeben werden. Thomas Schadt unterscheidet dabei zwischen „weichen“ Formaten und „harten“ Formaten. Bei „weichen“ Formaten *„sind nur die Rahmenbedingungen festgelegt, darüber hinaus ist den Autoren freigestellt, wie sie diese ausfüllen.“* (Wolf 2003, S. 62) Im Gegensatz dazu ist das „harte“ Format *„ein Format-Typus, in dem Regeln strikt gehandhabt werden. Der Umgang mit dem Dokumentarmaterial ist ebenso durchgeformt wie die Länge der Interview-Ausschnitte, Ausleuchtung, Platzierung der Zeitzeugen und Hintergründe für Interviews. Individuelle Autorenhandschriften sind nicht vorgesehen.“* (Wolf 2003, S. 62)

Eine weitere Entwicklung im Bereich der dokumentarischen Produktionen ist das „Re-Enactment“. In das Deutsche übersetzt bedeutet dieser Ausdruck so viel wie „Nach-Inszenierung“. Dabei werden bewusst Szenen nachgestellt die in der Realität so nicht gefunden bzw. nicht gedreht werden können. Die Agentur „COMA Media Cast“ bezeichnet ihre Arbeit im Reenactment-Bereich als eine *„historisch korrekte Nachstellung von vergangenen Ereignissen wie u. a. gesellschaftlich relevante Ereignisse, Begebenheiten oder das Zusammentreffen historischer Persönlichkeiten, aber auch die Nachstellung von Schlachten.“* (COMA Media 2008, 1, Reenactment, www.coma-media.de/contsites/reenactment.htm) Durch die Möglichkeit der Nach-Inszenierung können Geschichten geschlossen erzählt werden und durchgehend bebildert werden. Fritz Wolf begründet die zunehmende Verwendung des Re-Enactments mit der Tatsache, dass auch dokumentarische Arbeit unterhaltend sein soll und einen erhöhten emotionalen Gehalt aufweisen soll. Da Unklarheiten und offene Fragen den Unterhaltungswert schmälern, kann mit Hilfe der Nach-Inszenierung die Geschichte vervollständigt werden. (vgl. Wolf 2003, S. 62)

Im folgenden Abschnitt werden die dokumentarischen Fernsehformate Feature, Reportage und Dokumentation ausführlicher beschrieben und differenziert.

2.2.1 Feature, Reportage, Dokumentation

Das Feature

Ursprünglich stammt das Feature aus dem Hörfunk und bezeichnet eine Technik bei der etwas hervorgehoben oder gekennzeichnet wird. (vgl. Wolf 2003, S. 89) Im Journalismus bedeutet das Feature, dass komplexe Sachverhalte in anschaulicher Art und Weise dargestellt werden. Das Thema wird nicht nur argumentativ, sondern auch mit Beispielen und Anschauungsmaterial vermittelt. Zu den wesentlichen Elementen, die im Feature zu finden sind, zählen Interviews, Statements, szenische Darstellungen, Archivfilme, Grafiken und das Kommentar eines Off-Text Sprechers. Im Vergleich zum Dokumentarfilm ist das Feature

eher deduktiv-analytisch statt synthetisch-induktiv. Analytisch bedeutet, dass zuerst eine These aufgestellt wird und zu dieser These dann Beweise gesucht werden. Synthetisches Vorgehen hingegen heißt, dass aus einer Beobachtung der Realität Schlüsse gezogen werden. Im Feature wird daher oft zu einem vorrecherchierten Thema ein Text formuliert und dieser dann mit Bildern untermalt. (vgl. Tomaschek 2005, S. 14 f)

Die Reportage

In der Reportage gibt der Reporter sein persönlich Erlebtes als eine Art Augenzeugenbericht oder Erfahrungsbericht wieder. Das zu behandelnde Thema wird bei dieser dokumentarischen Form nicht so umfangreich behandelt wie vergleichsweise beim Dokumentarfilm. Der Reporter lässt den Zuschauer das Ereignis mit seinen Augen sehen. Er nimmt ihn quasi mit auf seine Reise und lässt ihn an seinen Erlebnissen Teil haben. Obwohl die abgebildete Realität geprägt ist von der Subjektivität des Reporters, empfindet das Publikum auch bei diesem Subgenre Glaubwürdigkeit gegenüber dem Dargestellten. (vgl. Bender und Hüningen 2008, 13, Reportage, <http://www.bender-verlag.de/lexikon>)

Die Dokumentation

Im Vergleich zur erzählenden Reportage ist die Dokumentation mehr erklärend. „*Dokumentationen stellen ein Thema in den Mittelpunkt, entwickeln es, betten es in größere Zusammenhänge ein und verwenden dazu verschiedene Methoden der Darstellung.*“ (Wolf 2003, S. 89) Im Online-Lexikon der Filmbegriffe wird die Dokumentation als ein Format beschrieben, welches eine möglichst objektive Position einnehmen, sachlich informieren und sich jeglicher Bewertung enthalten sollte. (vgl. Hüningen 2008, 11, Dokumentation, <http://www.bender-verlag.de/lexikon>) Die Dokumentation „*fußt auf einer gründlichen Recherche, zu der Interviews mit Beteiligten und Betroffenen, Gespräche mit Experten und die Nachforschung nach einschlägigem Material in möglichst vielen Archiven gehört. Sie arbeitet mit Aktenauszügen, dokumentarischen Texten und - bei Hörfunk und Fernsehen - mit Originalaufnahmen, die ihr Authentizität, Lebendigkeit und Gegenwärtigkeit verleihen.*“ (Hüningen 2008, 11, Dokumentation, <http://www.bender-verlag.de/lexikon>)

2.2.2 Hybride Formate

In den letzten Jahrzehnten entstanden in der Fernsehlandschaft zunehmend neue Mischformen des Dokumentarfilms, die auf vielfältige Arbeitsweise Nonfiktion mit Fiktion vermischen. Hybride dokumentarische Formate mischen Reales und Inszeniertes, Gefundenes und Erfundenes. Die Grenzen zwischen dem Genre Dokumentarfilm und Spielfilm verwischen mehr und mehr. (vgl. Wolf 2003,

S. 71) „Während Dokumentarfilmer sich verstärkt anlehnen an dramaturgische Konzepte und Narrativik des Spielfilms, übernimmt der Spielfilm in zunehmendem Maße Konzepte der dokumentarischen Form.“ (Hoffmann in: Zimmermann 2006, S. 66) Mit dokumentarischen Gestaltungsmitteln, wie etwa dem Verzicht auf zusätzliches Licht oder Verwendung der Handkamera und des Originaltons, soll den Geschichten eine scheinbar höhere Authentizität zugesprochen werden und eine größere Nähe suggeriert werden. Zu diesen hybriden Formaten werden Doku-Dramas, Doku-Soaps und Reality-Shows gezählt. Jene Serien und Mehrteiler überfluten im zunehmenden Maße sowohl öffentlich-rechtliche als auch private Sender. Grund dafür ist sowohl die Globalisierung des Fernseh-Geschäfts als auch die Einschaltquote. (vgl. Hoffmann in: Zimmermann 2006, S. 65 f) Die Auswirkung der Einschaltquote hat der Autor Gunther Herbst wie folgt erklärt:

„[Die] hohe Quote sichert begehrte Sendeplätze und Anschlussaufträge für die Medien-Unternehmer. Es ist auch unbestritten, dass es sich bei der Quote um eine rein quantitative Erfassung handelt, die nichts über die Qualität des konsumierten Programms aussagt. Folglich sehen Kritiker im Wettbewerb um die Einschaltquoten und Marktanteile einen gefährlichen Automatismus, der dazu führt, dass öffentlich-rechtliche Programme immer mehr am Populären auszurichten. Sport und Unterhaltung expandieren, politische Magazine werden abgespeckt und aus den klassischen Dokumentarfilmen und Dokumentationen werden Doku-Soaps.“ (Herbst in: Zimmermann 2006, S. 139)

Die zunehmende „Formatierung des Programms dient der quotenbezogenen Optimierung der Inhalte, ihrer Präsentationsformen und Zuschaueradressierungen.“ (Hickethier 1998, S. 527) Sowohl das öffentlich-rechtliche als auch das kommerzielle Fernsehen kämpft um eine möglichst hohe Einschaltquote, denn „je höher die Quote, desto höher der Preis und damit die Einnahmen des jeweiligen Senders.“ (Zimmermann 2006, S. 96) Peter Zimmermann begründet die starke Zunahme an der Formatierung der Sendeformen mit dem Versuch der Fernsehanstalten dem Zuschauer eine mögliche Orientierung im Programmfluss zu geben. Mit einem „Trend zu Infotainment und Docutainment, dem zunehmenden Zwang zur unterhaltsamen Gestaltung dokumentarischer Programme bis hin zu Doku-Soaps und Reality-TV“ (Zimmermann 2006, S. 96) versuchen die jeweiligen Sender den Zuseher zu binden.

Dennoch werden derzeit in Österreich wieder politische Dokumentarfilme produziert und sie haben auch großen Erfolg im Kino. Im Fernsehen sind sie jedoch kaum noch zu finden. (vgl. Wolf in: Zimmermann 2006, S. 105) Bei Dokumentarfilme wie „We Feed the World“ von Erwin Wagenhofer oder „Unser täglich Brot“ von Nikolaus Geyrhalter „handelt es sich um höchst individuelle Filme, Filme mit einer persönlichen Handschrift und einer dezidierten Haltung“. (Wolf in: Zimmermann 2006, S. 105) Erst vor kurzer Zeit erschien der neue Dokumentarfilm von Erwin Wagenhofer „Let's make Money“ in den Kinos. Durch die kürzlich in den USA ausgelöste weltweite Finanzkrise trifft Wagenhofer mit seinem kritischen Blick auf die Finanzwelt genau den Puls der Zeit. Noch vor dem Ende

der vierten Spielwoche überschritt „Let’s make Money“ die 100.000er-Marke bei den Zuschauern.

Solche großen Dokumentarfilme sind zwar im Kino gewinnbringend, aber für das durchschnittliche Fernsehpublikum ungeeignet. Fritz Wolf stellte fest, dass Marktanteil, Marke, Zielgruppe und Audience Flow die entscheidenden Kriterien der Programmplaner geworden sind. (vgl. Wolf in: Zimmermann 2006, S. 109) „*Insgesamt wendet sich die politische Berichterstattung im Fernsehen von gesellschaftlich-kontroversen Themen ab – und den unverfügbaren Themen des Alltags zu.*“ (Wolf in: Zimmermann 2006, S. 109) Durch die wachsende Formatierung, wird auch der Faktor der Arbeitsteilung in der Film- und Fernsehproduktion immer größer. Die Redakteure erstellen Konzepte und suchen sich Autoren, die dann veranlasst werden, sich an die Bedingungen und Regeln der dokumentarischen Formate zu halten. „*Serien und Mehrteiler können kaum von kleinen Rucksackproduzenten oder gar Ein-Mann-Unternehmen gefertigt werden.*“ (Wolf in: Zimmermann 2006, S. 112) Die Gesellschaft von heute bevorzugt also immer häufiger die kleinen, leicht verdaulichen Geschichten aus dem Alltag, die nicht zu sehr in die Tiefe gehen und kontroverse Themen aufgreifen, wie das im Dokumentarfilm üblich ist. Der Unterhaltungsfaktor wird dabei zum zentralen Thema der Produktion.

Um den Unterschied zwischen großen Dokumentarfilmen und den populistischen hybriden Fernsehformaten noch verständlicher zu machen, folgt eine Begriffsdefinition des Doku-Dramas und der Doku-Soap.

Das Doku-Drama

Das Fernsehformat Doku-Drama stellt eine Verbindung zwischen der dokumentarischen und der fiktionalen Erzählweise dar. (vgl. Wolf 2003, S. 98) Im Reclams Sachlexikon des Films wird das Doku-Drama wie folgt definiert:

„[Das Doku-Drama ist eine] filmische Rekonstruktion dokumentierter oder erlebter Realität von Personen und Ereignissen mit dem Anspruch, das Vergangene so zu dokumentieren, dass es den Eindruck von Authentizität und Wahrhaftigkeit erhält, und dem Ziel, aufzuklären und den Zuschauer zum Mitdenken, zum Beziehen eines Standpunktes, zu Selbsterkenntnis, Verständnis und Toleranz, aber auch zu kritischer Distanz anzuregen. Zur Verwirklichung dieser nachgestellten Dramatisierung dokumentierter Wirklichkeit werden häufig Schauspieler und Laiendarsteller engagiert. [...] [Das] Doku-Drama ist nicht mit reiner Fiktion zu verwechseln; es stellt eher eine Art Zwitter dar zwischen einem Dokumentarfilm [...] und einem Spielfilm. [...] Wichtig ist, dass die um die beobachteten Tatsachen herum konstruierte Geschichte nicht frei erfunden, sondern der Unterstreichung der authentischen Wirklichkeitsrekonstruktionen und –vermittlung dient. [...] Ein Doku-Drama kann als Fernsehspiel, aber auch als Spielfilm inszeniert werden – [...] – ohne den Anspruch auf Authentizität aufzugeben.“ (Behrendt in: Kuebner 2007, S. 122)

Die Doku-Soap

Bei hybriden Formaten, wie der Doku-Soap, wird dokumentarisches Beobachten mit den Erzähldramaturgien der fiktionalen Soap kombiniert. Die Dramaturgie lehnt sich dabei stark an die Muster fiktionaler Fernsehserien an. (vgl. Wolf 2003, S. 70) Fritz Wolf unterscheidet die Doku-Soap vom Dokumentarfilm folgendermaßen:

„Doku-Soaps sind auf das Erzählen konzentriert, weit mehr noch als der narrative Dokumentarfilm. Das wichtigste ist der Plot, die Handlung. Was in einer Doku-Soap passiert, muss in die serielle Dramaturgie passen. Die Erzählstruktur wird über den Stoff gelegt, der Stoff hat sich dieser Struktur anzupassen. Wirklich gelungene Doku-Soaps stützen die Erzählstruktur nicht über ihr Material, sondern entwickeln sie aus dem Material heraus. [Dieses Genre] balanciert zwischen Authentischem und Erzähltem, zwischen Beobachten und Inszenieren, zwischen Finden und Erfinden.“ (Wolf 2003, S. 95)

2.3 Produktionsschritte

„Die spezifische Bezugnahme eines Dokumentarfilms auf die vorgefundene, vorfilmische Realität befreit die Filmemacher nicht von der Fragestellung nach der medialen Bearbeitung eben dieser vorgefundenen Realität. Zwischen die Wirklichkeit und die Darstellung der Wirklichkeit durch einen Film schiebt sich auch immer die Wirklichkeit des Filmemachens selbst, die sich der unmittelbaren Vereinnahmung der Wirklichkeit beharrlich entgegenstellt. Das beginnt bei der Recherche und den Protagonisten, reicht über die Dreharbeiten und endet im Schneiderraum bei den Fragen zu Plot und Dramaturgie.“ (Sponsel 2007, S. 159)

Daher erfolgt, wie auch beim Spielfilm die Produktion eines Dokumentarfilms in mehreren Schritten. Es gibt jedoch, was die Intensität der Ausarbeitung und die Reihenfolge der einzelnen Phasen betrifft, erhebliche Unterschiede zwischen einer fiktionalen und nonfiktionalen Produktion. Bei einem Spielfilm wird zum Beispiel fast immer ein Drehbuch verwendet. Die zu erzählende Geschichte wird in einzelne Szenen aufgeschlüsselt, die als textliche Vorlage für den Film gilt. Das Drehbuch besteht im Wesentlichen aus einer Szenenbeschreibung mit jeweiligem Ort der Handlung und den Dialogen der Protagonisten. Wie detailliert das Drehbuch ausgeführt ist und ob zusätzlich noch ein Storyboard angefertigt wird, ist von Produktion zu Produktion unterschiedlich. Allgemein dient das Drehbuch als Vorlage für die Dreharbeiten. Die einzelnen Szenen werden zwar generell nicht in chronologischer Reihenfolge abgedreht, aber später in der Montage zu einer dramaturgischen Erzählstruktur zusammengefügt. Dabei wird schließlich wieder das Drehbuch als Leitfaden verwendet.

Im Vergleich zu einer Dokumentarfilmproduktion macht ein so detailreiches Drehbuch, wie es bei der Spielfilmproduktion meistens verwendet wird, keinen

Sinn bzw. liegt außerhalb des Möglichen. Da sich das dokumentarische Arbeiten mit dem tatsächlichen Geschehen befasst und nicht mit der Inszenierung fiktiver Handlungen, lässt sich auch schwer ein Drehbuch verfassen. Bei der Produktion eines Dokumentarfilms passieren unvorhersehbare Dinge. Zum Beispiel geben Protagonisten in Interviews Informationen preis, die zuvor kein Regisseur erahnen konnte. Thomas Schadt gibt den Hinweis, dass es auch beim Dokumentarfilm sinnvoll ist eine mögliche Dramaturgie und einen Ablauf zu planen, aber eine gewisse Flexibilität sollte immer gewährleistet sein, um den Schaffungsprozess nicht einzuschränken. (vgl. Schadt 2005, S. 125 f) Weitere Unterschiede und Details zu den einzelnen Produktionsschritten folgen in den nächsten Kapiteln.

2.3.1 Preproduktion

Die Prä- oder auch Vorproduktion (engl.: preproduction) ist die Vorbereitungsphase des Filmprojekts. Sie unterteilt sich weiter in folgende Schritte:

- Idee und Thema

Daniel Sponzel erklärt in seinem Buch „Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film.“ (2007), dass, auch wenn sich der Filmemacher oder die Filmemacherin schon ein Sujet für den zukünftigen Dokumentarfilm ausgewählt haben, noch immer die Frage offen bleibt, für welches Thema sie sich speziell entscheiden. „*Was wollen wir herausheben, welchen Aspekt in der Betrachtung stark machen?*“ (Sponzel 2007, S. 160) Jedes Sujet bringt eine Vielzahl an möglichen Schwerpunkten mit sich. Die Entscheidung kann durch äußere Einflüsse wie Sendeplatz und Budget beeinflusst werden. (vgl. Sponzel 2007, S. 160) Das bedeutet, dass der Autor zwar selbst von seinem Vorhaben überzeugt sein kann, er aber keinen Produzenten für seinen Film findet. Thomas Schadt glaubt jedoch, dass man sich auf keinen Fall zu schnell entmutigen lassen darf. „*Im Gegenteil, der Dokumentarfilmer muss in Abwägung seiner Ideen und der Themelage des Marktes eine Strategie entwickeln, die zu ihm passt. Hat er nicht den Atem und die Geduld, jahrelang für sein innigstes Thema zu kämpfen, muss er sich vielleicht näher an den Bedürfnissen der Redaktionen orientieren.*“ (Schadt 2005, S. 128) „*[Das Fernsehen etwa] versucht ganz gezielt Themen zu setzen und reagiert damit meist auf aktuelle Ereignisse und Trends, über die sich ein breites öffentliches Interesse entwickelt.*“ (Schadt 2005, S. 125) Wenn man als Autor einen Produzenten von seinen Ideen überzeugen möchte, ist eine genaue Recherche über das Vorhaben und ein kompaktes Exposé über den Film von Vorteil.

- Recherche

Thomas Schadt empfiehlt vor dem Verfassen eines Exposés das Thema so genau wie möglich zu recherchieren. Der Filmemacher und die Filmemacherin können sich so klar werden, auf welche Fragen sie eine Antwort finden möchten und ob die persönlichen Vorstellungen und Erwartungen

erfüllt werden können. Welche Personen können als mögliche Protagonisten einen Beitrag zum Film liefern? Was kann man diese Personen fragen, um das gewählte Thema voranzubringen? An welchen Orten wird man passendes Bildmaterial drehen können? *„Die Recherche hat in jedem Fall die Aufgabe, die für die Dreharbeiten angemessene und richtige Balance zwischen Wissen und Nicht-Wissen herzustellen.“* (Schadt 2005, S. 130) Darunter versteht Thomas Schadt *„das richtige Verhältnis von erarbeiteter Informationsstruktur und gleichzeitig von dieser Struktur unbelasteter und unschuldiger Beobachtungsgabe.“* (Schadt 2005, S. 130) Weiters unterscheidet Schadt zwischen *„der Faktenrecherche, der Ortsrecherche und der Personenrecherche. Dazu kommt die Recherche der Drehbedingungen, der Logistik sowie des Teams und der Ausrüstung.“* (Schadt 2005, S. 132)

- Dramaturgie

Im Bezug auf das Thema Dramaturgie stellt sich die Frage, ob die Entwicklung einer solchen vor den Dreharbeiten zu einem Dokumentarfilm Sinn macht. Schließlich besteht die Möglichkeit, dass die im Vorhinein entwickelte Erzählstruktur nicht zustande kommen kann. Das ist je nach Thema des Dokumentarfilms unterschiedlich. Im Dokumentarfilm gibt es keine Garantie, dass sich genau die Szenen vor der Kamera abspielen, die man sich zuvor ausgemalt hat. Im Bewusstsein dessen kann es von Vorteil sein, wenn eine gewisse strukturelle Flexibilität beibehalten wird. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Thema Dramaturgie folgt im Kapitel „Narration und Dramaturgie im Dokumentarfilm“ (siehe Kapitel 3, S. 21).

- Exposé

Da es beim Dokumentarfilm oftmals schwer möglich ist ein Drehbuch im Vorhinein zu schreiben, empfiehlt Schadt ein Exposé über den geplanten Film zu verfassen. *„Das Erstellen des Exposés stellt den Autor [...] vor zwei sehr unterschiedliche Aufgaben: einmal die Selbstreflexion des Themas als Ergebnis der Recherche, einmal das Anbieten seines Projekts als kommerzielles Produkt bei möglichen Geldgebern.“* (Schadt 2005, S. 144)

Thomas Schadt empfiehlt folgende Gliederung für das Exposé: die Synopsis soll das Thema kurz vorstellen und den Leser in wenigen Sätzen neugierig auf mehr machen. Nach der Synopsis wird das Thema ausführlicher beschrieben und die Geschichte so weit als möglich vorskizziert. Weiters werden die Protagonisten vorgestellt und Drehorte beschrieben. Der nächste wichtige Punkt im Exposé ist die persönliche Motivation. Der Autor soll dabei zeigen, dass er das Thema hinter dem Thema erkannt hat und originelle Ideen zur Umsetzung besitzt. Weiters wird die filmische Form erläutert wie etwa die Verwendung der Kamera (Handkamera oder vom Stativ). Nicht zuletzt werden im tabellarischen Produktionsablauf die Organisation und die technische Durchführung angeführt. Abschließend kann noch eine Stabliste und Filmografien angefügt werden, um möglichen Produzenten zu zeigen, was der Autor bereits geleistet hat. (vgl. Schadt 2005, S. 147 f)

- Drehplan

Ein Drehplan dient dazu den filmischen Schaffensprozess vor und während der Dreharbeiten zu kontrollieren. Er umfasst konzeptionelle Überlegungen zu den Dreharbeiten und Verhaltensweisen beim Drehen. (vgl. Kranzl 2003, S. 76 f) Ein Drehbuch, so wie es beim Spielfilm verwendet wird, ist bei einer Dokumentarfilmproduktion, wie schon zuvor besprochen, nur begrenzt sinnvoll. In der Postproduktion wird das Thema allerdings wieder aufgegriffen.

- Finanzierung

In Bezug auf das Thema der Finanzierung gibt es unterschiedlichste Vorgehensweisen. Dabei steht besonders der Distributionskanal als wesentliches Kriterium im Vordergrund. Wenn es sich etwa um eine Auftragsproduktion für das Fernsehen handelt, dann wird das Budget meist vom Fernsehsender, Verleih- oder Vertriebsunternehmen bereitgestellt. Bei einer Kinoproduktion wird das Budget meist mit Eigenfinanzierung und Fördereinrichtungen finanziert. Wie viel Geld von den Fördergremien zur Verfügung gestellt wird, ist je nach Institution und Projekt unterschiedlich.

- Team und Equipment

Wenn es um die Wahl des Equipments und um die Größe des Teams geht, dann sollte sich der Filmemacher oder die Filmemacherin laut Thomas Schadt alle Vor- und Nachteile gut durchdenken. Denn bei *„der dokumentarischen Arbeit ist weniger oft mehr und besser. Gerade in nahezu intimen Drehsituationen kann es Protagonisten, die bis dahin noch keine Berührung oder Erfahrung mit Medien hatten (zum Beispiel bei Interviews), sehr stören, wenn zu viel Gerät und Personal den Raum unnötig beengen.“* (Schadt 2005, S. 167)

Da das benötigte Equipment und Team auch finanziert werden muss, ist zu beachten, was und wie viel mit dem zur Verfügung stehenden Budget abgedeckt werden kann. Weiters erklärt Kaczmarek, dass das Equipment für die Postproduktion nicht außer Acht gelassen werden soll. Schneiderraum, Tonstudio und das Labor für die Postproduktion muss hergerichtet und auf ihre Funktionsfähigkeit kontrolliert werden. (vgl. Kaczmarek 2008, 12, Präproduktion, <http://www.bender-verlag.de/lexikon>) Wenn man als sogenannter Rucksackproduzent arbeitet und das gesamte Equipment alleine transportieren und handhaben muss, ist es besonders wichtig auch die Menge und Größe der Auswahl zu beachten.

2.3.2 Dreharbeiten

Auf die Phase der Präproduktion folgt schließlich die Etappe der Dreharbeiten. Dabei ist es von Vorteil, wie schon erwähnt, nicht zu viel und auch nicht zu wenig Equipment zu verwenden. „Nur so viel wie notwendig“ lautet die Devise.

Was den Drehplan betrifft, gibt Thomas Schadt den Tip sich für jeden Tag ein kleines Pflichtprogramm vorzunehmen. Ein Minimalziel, das er möglichst ist, nimmt auf der einen Seite den Druck weg zu wenig Material gedreht zu haben und auf der anderen Seite schafft es Freiraum für spontane Aktionen. (vgl. Schadt 2005, S. 192) Während der Dreharbeiten kann überlegen werden was das Bild vermitteln soll und wie das Bild gestalterisch umgesetzt werden kann. Durch den Drehplan hat man zwar eine grobe Struktur über den Ablauf des Drehs selbst, aber kein Drehbuch mit detaillierter Beschreibung der einzelnen Szenen. Da die gängige Forderung an den Dokumentarfilm lautet, dass das Leben vor der Kamera möglichst ungestört durch das Filmen weitergehen soll, kann hier auch nicht nach einem Drehbuch Szene für Szene abgedreht werden. (vgl. Kranzl 2003, S. 76 f) Daher obliegt es dem Kameramann oder der Kamerafrau vor Ort zu entscheiden welche Einstellungsgröße, Einstellungslänge, Kamerabewegung und Bildgestaltung zu wählen ist. Dabei kann es auch hilfreich sein an die anschließende Montage des Films zu denken, denn wenn ausreichend Bildmaterial zur Verfügung steht, kann beim Schnitt leichter kreativ gearbeitet werden und eine narrative Erzählstruktur umgesetzt werden.

Bei Dreharbeiten zu einem Dokumentarfilm besteht die Möglichkeit, dass nicht immer alles nach Plan verläuft. Zum Beispiel kann es passieren, dass sich ein Protagonist anders verhält, als man es von ihm erwartet hätte oder er sagt das Interview spontan ab. Dabei kann es von Vorteil sein, wenn spontan gehandelt wird und das Beste aus der jeweiligen Situation versucht wird zu machen. Meist wirken gerade die nicht vorhersehbaren Geschehnisse authentischer als die geplanten und eröffnen neue Möglichkeiten.

Thomas Schadt macht in seinem Buch „Das Gefühl des Augenblicks“ (2005) sogar Mut zur Lücke:

„Etwas weg- oder auszulassen kann authentischer und damit aussagekräftiger sein, als etwas nachzustellen oder sogar zu fälschen. Das unterscheidet den Dokumentarfilm nach meinem Verständnis vom (Fernseh-)Journalismus, der in seiner zentralen Aufgabenstellung eine möglichst lückenlose und dichte Fakten- und Informationslage zu schaffen hat. Der Dokumentarfilm lebt in seiner Dramaturgie dagegen auch vom bewussten Weglassen oder einschränken der Informationsfülle, um an ihrer Stelle Raum und Zeit für andere Blickwinkel, andere Betrachtungsweisen und Reflexionen zu gewinnen.“ (Schadt 2005, S. 25)

2.3.3 Postproduktion

In der Nachbearbeitungsphase wird mit Hilfe der Montage aus dem Rohmaterial ein fertiger Film erstellt. Die Filmmontage ist ein komplexer Vorgang, der einen Film in seinem Ablauf strukturiert. *„[Ganz abstrakt ist] mit Filmmontage die Auswahl, Begrenzung und Anordnung der visuellen und akustischen Elemente eines Films gemeint.“* (Beller 2005, S. 9) Die Phase der Postproduktion eines Dokumentarfilms ist jedoch wesentlich mehr. Sie ist der entscheidende Moment,

in dem festgelegt wird, was gezeigt wird und wie das Sujet dem Zuschauer vermittelt wird. Bei der Montage geht es daher nicht nur um das Schneiden des Rohmaterials. Der Prozess der Filmmontage soll mit dem vorhandenen Filmmaterial einen Dokumentarfilm realisieren, der sowohl den Inhalt richtig und effektiv vermittelt, als auch ein künstlerisches Erlebnis darstellt, das Auge, Ohr, Gefühl und Verstand anspricht. (vgl. Balkenhol in Beller 2005, S. 123 f) Somit erfordert der Beruf des Dokumentarfilmcutters *„mehr als nur Technik und Erfahrung, er verlangt Neugier und Interesse, Allgemeinbildung und Urteilsfähigkeit, Mitgefühl und Engagement, Phantasie und Geduld. Die Praxis verlangt vor allem die Fähigkeit, mit dem Regisseur zusammenzuarbeiten, sich in dessen Denkweise und künstlerische „Handschrift“ einzufühlen. Sie verlangt aber auch, den eigenen Ehrgeiz, die eigenen Ideen und die Arbeit, die man in ihre Realisierung gesteckt hat, in Frage stellen zu lassen und immer wieder umzudenken, neue Vorschläge zu machen und Varianten auszuprobieren.“* (Balkenhol in Beller 2005, S. 123 f)

Es folgen die einzelnen Abschnitte der Montage, die aus dem Rohmaterial den fertigen Film entstehen lassen. Zu diesem Thema geben die Autoren Thomas Balkenhol und Thomas Schadt folgende Hinweise:

- Sichten des Rohmaterials

Bevor man das Rohmaterial zu schneiden beginnt, sollte man es unbelastet und unvoreingenommen auf sich wirken lassen. Das Material wird passend zu den Bildern montiert. Schließlich findet man in den Bildern selbst Möglichkeiten und Richtungen für die geeignete Montage. (vgl. Balkenhol in Beller 2005, S. 125) Der Cutter und auch der Regisseur sollten sich mit Hilfe der Sichtung klar werden, was das Material zu erzählen hat.

Nach dem das Rohmaterial das erste Mal gesichtet wurde, kann man beim zweiten Mal anfangen grob zu selektieren, zu trennen und zu werten. Durch Katalogisierung, Bewertung und Beschreibung des Inhalts wird ein Überblick geschaffen, der es auch in Folge erlaubt sich Gedanken über eine mögliche Dramaturgie zu machen. Im Vergleich zur Spielfilm-Montage, bei der der Ablauf, die Reihenfolge, die Einstellungen und Anschlüsse schon vor dem Dreh sehr genau geplant und dann inszeniert werden, wird meist bei der Dokumentarfilm-Montage erst nach dem Dreh Struktur, Auflösung und Stil entwickelt. (vgl. Balkenhol in Beller 2005, S. 129) Kamera und Regie machen sich selten vorher detaillierte Gedanken über Gesamtstruktur, Dramaturgie, Auflösung oder gar Schmitte, sondern versuchen zu beobachten, zuzuhören, Dinge zu erwischen, die sich spontan in der Situation ohne Eingriff der Regie entwickeln. (vgl. Balkenhol in Beller 2005, S. 129) Die Kunst ist es dann herauszufinden, was man überhaupt mit dem vorhandenen Material erzählen kann und was man erzählen will.

„Man darf [das Material] nicht allein mit den eigenen Vorstellungen bezwingen wollen, man muss ein Gespür für seine Angebote, für seinen Charakter entwickeln, nur dann wird es seine wahren Schätze preisgeben.“

(Schadt 2005, S. 243) Fest steht, dass in jedem Material viele mögliche Filme verborgen liegen und so *„kommt es durchaus vor, dass aus sehr gutem Material ein nur mittelmäßiger Film, aus mäßigem Material allerdings auch ein überraschend guter Film entsteht.“* (Schadt 2005, S. 236)

Bei der Filmmontage ist es besonders für den Regisseur schwer sich vom Material zu trennen. Dabei handelt es sich um Einstellungen, die zwar für sich allein genommen absolut akzeptabel sind, aber sich nicht in die Dramaturgie des Films einfügen lassen. (vgl. Schadt 2005, S. 235) *„Der Regisseur ist natürlich derjenige, der mit allem, was sich während der Dreharbeiten ereignete, am besten vertraut ist, deshalb belastet ihn auch diese Überschußinformation jenseits des Bildes am stärksten.“* (Murch 2001, S. 33) Daher ist einer von vielen notwendigen Schritten in diesem Prozess die nötige Distanz zu seinem Material zu entwickeln. (vgl. Schadt 2005, S. 236) Die Arbeit im Schneiderraum erfordert *„ein hohes Maß an Disziplin, Entscheidungsfähigkeit, Ideenreichtum und strukturellem Denken“* (Schadt 2005, S. 235)

- Rohschnitt

„Nach dem Studium des Materials und der ersten, sehr groben Ausmusterung beginnt [...] das Zusammensetzen der Bilder „in ihrem eigenen Zeitstrom“, nach sich anbietenden Übergängen, offensichtlichen Handlungsabläufen und nach einer ersten Arbeitshypothese zur Gesamtstruktur des Films. Die Kunst der Montage besteht hier darin, die vielen kleinen Entscheidungen in der Verknüpfung von Bildern und Tönen intuitiv, entschlossen und stilsicher zu treffen.“ (Balkenhol in Beller 2005, S. 127)

Voraussetzung für einen eigenen Stil und einen zum Sujet passenden Schnitt sind die handwerklichen Grundlagen. Cutter, die nicht mehr über akademische Schnittregeln nachdenken müssen, können ihrer Intuition folgen und nach ihrem Gefühl schneiden.

„Jeder Cutter hat eine andere „Handschrift“, und jedes Material verlangt einen anderen Stil.“ (Balkenhol in Beller 2005, S. 127)

Beim Rohschnitt werden zunächst die einzelnen Szenen sortiert und hintereinander gesetzt. Um nicht zu schnell das Tempo des Schnittrhythmus zu forcieren, sollte man nicht zu schnell zuviel von den einzelnen Szenen wegschneiden. (vgl. Schadt 2005, S. 254) Bei der Auswahl der zu verwendenden Szenen soll jede Einstellung dem Film wenigstens eine neue Information hinzufügen. (vgl. Schadt 2005, S. 262) Ansonsten sollte man sich laut Schadt zu Gunsten der Qualität des Endergebnisses von ihr trennen.

- Feinschnitt

Nach dem groben Schnitt kommt der feine Schnitt, bei dem es um die genaue Länge und Schnittfolge der Szenen geht. Dabei ist es wichtig zu wissen, was die jeweilige Szene im Film erzählen soll. (vgl. Schadt 2005, S. 256)

Weil es im Wesen des Dokumentarfilms liegt, dass bei der Kameraarbeit oft keine Anschlüsse und keine Ein- und Ausstiegsmöglichkeiten gegeben

sind, Szenen unvermittelt abreißen und Zwischenschnitte mühsam aus einzelnen Situationen zusammengesucht werden müssen, muss man als Cutter oft erfinderisch und kreativ werden. (vgl. Balkenhol in Beller 2005, S. 130) Dabei betont Thomas Balkenhol folgendes:

„Die Stärke des Dokumentarfilms, daß etwas eben nicht inszeniert, gemacht, glatt und manipuliert wirkt, sondern echt, darf man jedoch auf keinen Fall leichtfertig verspielen. Oft besteht die Kunst gerade in der Zurückhaltung der Montage. Technische Unzulänglichkeiten, ein verwackelter Schwenk, ein Versprecher, ein flüchtiger Blick in die Kamera, ein ins Bild ragendes Mikrofon stören nicht, denn der Zuschauer durchschaut die Aufnahmesituation, erwartet gar keine Perfektion und empfindet sogar das nicht so Glatte als authentischer.“ (Balkenhol in Beller 2005, S. 124)

Walter Murch beschreibt in seinem Buch „Ein Lidschlag, ein Schnitt. Die Kunst der Filmmontage“ (2001) sechs Regeln, die für ihn einen idealen Schnitt ausmachen. Besonders hohe Priorität hat dabei das Gefühl das man dem Zuschauer vermitteln will. Daher steht an erster Stelle, dass ein idealer Schnitt das Gefühl des jeweiligen Moments treffen sollte. Zweitens ist es wichtig, dass dieser Schnitt die Handlung vorantreibt und drittens an einer Stelle, die vom Rhythmus her interessant und richtig ist, folgt. An vierter Stelle sollte ein idealer Schnitt das berücksichtigen, *„was man „Augenspur“ nennen könnte – worauf sich das Zuschauerinteresse konzentriert und wohin es sich innerhalb des Bildes bewegt“*. (Murch 2001, S. 28) Erst an fünfter Stelle erwähnt Walter Murch *„die Gesetzmäßigkeiten der Dreidimensionalität durch die photographische Aufnahme in zwei Dimensionen [...] (die Probleme der Bildachse usw.)“* (Murch 2001, S. 28) und an sechster und letzten Stelle zählt er die Rücksichtnahme auf die dreidimensionale Kontinuität des Raums auf. (vgl. Murch 2001, S. 28 f) *„Werden Gefühle geweckt, wird die Handlung auf originelle Weise und im richtigen Rhythmus vorangebracht, tendieren die Zuschauer dazu, Schnittprobleme, die mit untergeordneten Kategorien wie Augenspur, Bildachse oder räumlicher Kontinuität zu tun haben, gar nicht zu bemerken (oder sie einfach zu ignorieren).“* (Murch 2001, S. 30) Demzufolge hat der Cutter dann alles richtig gemacht, wenn *„die Zuschauer während des gesamten Films das, was man ihnen als Gefühl zu vermitteln versucht“* (Murch 2001, S. 28) fühlen.

- Audio Nachbearbeitung

Auch die Bearbeitung der auditiven Spur gehört zu dem komplexen Vorgang der Filmmontage. Dazu zählt nicht nur die qualitative Verbesserung des Originaltons, sondern auch das bewusste Einsetzen von Klangeffekten und Filmmusik. Mit Hilfe des passenden Tons kann die Stimmung der Bilder verstärkt werden, Atmosphäre geschaffen werden, ein Geschehen vorangekündigt werden oder aber auch eine bereits stattgefundene Situation intensiviert werden. Im Bezug auf die Montage eines Dokumentarfilms stellt sich natürlich auch hier die Frage nach der Wahrhaftig-

keit. Schließlich werden Bilder mit einer in der real vorgefundenen Welt nicht vorhandenen Audiospur versehen. Thomas Balkenhol ist jedoch der Meinung, dass man durch gestaltende, interpretierende Wiedergabe der Situation die Realität genauer wiedergeben kann, und der Film für den Zuschauer ansprechender wirkt. (vgl. Balkenhol in Beller 2005, S. 137)

Da bei den meisten Dokumentarfilmen Interviews zum Einsatz kommen, kann man in der Montage die einzelnen Textpassagen so gestalten, dass die Antworten der interviewten Personen zu einer zusammenhängenden Erzählung, einer assoziierenden Bildbeschreibung führen. In dem man aus den Inhalten mehrerer Gespräche einen Sachverhalt schildern lässt, kann man auf einen Kommentar aus dem Off verzichten und langweilt den Zuschauer nicht durch lange Monologe. (vgl. Balkenhol in Beller 2005, S. 136 f) Wird die Handlung vom Originalton erzählt, klingt sie für den Zuschauer generell überzeugender. Wenn jedoch komplexe Sachverhalte erklärt werden sollen, die vom Originalton unzureichend erläutert werden, *„ist es manchmal besser, einige knappe Informationen zur Orientierung im Kommentar zu liefern.“* (Balkenhol in Beller 2005, S. 137)

Was die Verwendung von Filmmusik betrifft, setzt Thomas Balkenhol bevorzugt Originalmusiken ein, die manchmal sogar durch eine kleine Szene mit Musikern in den Film eingeführt werden können. Dabei hat auch im Dokumentarfilm die Musik die Aufgabe, Gefühle zu mobilisieren und Stimmung zu verstärken. (vgl. Balkenhol in Beller 2005, S. 138 f) *„So entstehen mehrere Bänder, die nach Abschluß der Montage gemischt werden und dem Film die nicht zu unterschätzende, unterschwellig wirkende Tonatmosphäre geben.“* (Balkenhol in Beller 2005, S. 134)

Zusammengefasst ist die Dokumentarfilmmontage ein umfassender Prozess, bei dem durch Aussortieren, Schneiden und Aneinanderfügen einzelner Szenen und durch Gestaltung der Tonebene eine Gesamtstruktur und Dramaturgie erarbeitet und die Aussage des Films festgelegt wird. Das Ziel ist es, so schreibt Thomas Balkenhol, dem Zuschauer das Gefühl zu vermitteln, welches man versucht mit dem Film auszudrücken. (vgl. Balkenhol in Beller 2005, S. 140)

Kapitel 3

Narration und Dramaturgie im Dokumentarfilm

Im folgenden Abschnitt wird der Frage nachgegangen, ob Narration, Inszenierung und das Verfassen eines Drehbuchs im dokumentarischen Film legitim ist beziehungsweise möglich ist. Dazu werden unterschiedliche Theorien und Meinungen untersucht und verglichen.

3.1 Zwiespältigkeit des narrativen Dokumentarfilms

Die Filmemacherin und Buchautorin Wilma Kiener stellt sich zu dem Thema Narrativität im Dokumentarfilm folgende Frage: Kann man „nicht-fiktional“ mit „nicht-narrativ“ eigentlich gleichsetzen? (vgl. Kiener 1999, S. 26) Kiener erklärt, dass im herkömmlichen Gebrauch alles „Nicht-fiktionale“ mit dem Bereich des Intellekts zusammenhängt (vgl. Kiener 1999, S. 27). Kiener assoziiert damit Begriffe wie *„pragmatisch-rationale Distanz, soziale Wirklichkeit, soziale Probleme, aufklärerische Argumente [und] praktische Lösungen. Dagegen verbindet sich das Narrative in der allgemeinen Vorstellung mit dem Sensuellen: Phantasie, Emotion, Genuß, Übersteigerung und damit Überwindung der Alltagsnormalität.“* (Kiener 1999, S. 27) Weiters schreibt Wilma Kiener in ihrem Buch „Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen“ (1999), dass die Filmtheorie dem dokumentarischen Genre des nüchternen und faktischen Diskurses zugeordnet wird. (vgl. Kiener 1999, S. 27) Diese Theorie kann man allerdings nicht auf alle Dokumentarfilme auslegen. Diese Beschreibung trifft mehr auf sozialkritische Dokumentarfilme zu und weniger auf dokumentarische Filmarbeit, die sich etwa mit der Tierwelt oder mit Alltagsgeschichten auseinandersetzt. Schließlich wollen auch Dokumentarfilmregisseure ihr Publikum nicht nur für sozialkritische Themen sensibilisieren, sondern auch spannende und amüsierende Unterhaltung bieten. Zu diesem Thema stellten sich Achim Heimbucher und Günther Hörmann in der Ausgabe

„Thema Dokumentarfilm. Offene Fragen und Modelle langfristiger Filmarbeit“ (1984) die Frage:

„Warum gehen Menschen ins Kino [...]? Oder: Warum lesen sie Bücher, Romane, Geschichten? Diese Fragen scheinen herkömmlicherweise vom Dokumentarfilm zu wenig Beachtung zu finden, und dieses Defizit schlägt sich auch in ihm nieder, zum Teil als Langeweile.“ (Heimbucher u. Hörmann 1984, S. 77 f)

Ein narrativer Plot, wie wir ihn aus dem Spielfilm kennen, findet daher auch im Dokumentarfilm Anwendung. Sheila C. Bernard befasst sich in ihrem Buch *“Documentary Storytelling”* (2007) eben genau mit diesem Thema und begründet die Verwendung von Narration im Dokumentarfilm wie folgt:

„Born into Brothels. Grizzly Man. March of the Penguins. Super Size Me. These films succeed not because they’re important or inspiring or because they motivate action and activism. They succeed – and they often are important, inspirational, and motivational – because they grab audience and take them on an unforgettable journey. They do this through story.“ (Bernard 2007, S. 1)

Mit dieser Aussage rechtfertigt Sheila C. Bernard die Narration im Dokumentarfilm, denn mit Hilfe der Geschichtenerzählung kann das Thema des Films dem Publikum nähergebracht werden.

Des Weiteren stellt Wilma Kiener fest, dass sowohl das fiktionale wie auch das dokumentarische Filmgenre nach Ordnung und Ästhetisierung ihres Bild- und Tonmaterials strebt. Aus der Rhythmisierung, Musterbildung und Motivwiederholung erwachsen voneinander abgesetzte Teilkomplexe, die im Film als „Sequenzen“ bezeichnet werden und eine hohe Affinität zur narrativen Form aufweisen. Das bedeutet, dass im Dokumentarfilm Dramaturgie und Narration vorkommen können, aber nicht zwingend auftreten müssen. Allgemein lässt sich eine Steigerung der Dramatisierung und Narrativisierung des Stoffes in den dokumentarischen Genres erkennen. (vgl. Kiener 1999, S. 25) Besonders durch die zunehmenden hybriden dokumentarischen Fernsehformate, wie etwa die Doku-Soap oder das Doku-Drama (siehe Abschnitt 2.2, S. 11 f), werden die Grenzen mehr und mehr verwischt. So lässt sich eine strikte Trennung zwischen frei erfundenen und rein dokumentarischen Filmen nur schwer finden.

Dennoch gibt es kulturkritische Filmtheoretiker, die das Narrative aus sozialromantischen, volkserzieherischen Gründen für den nicht-fiktionalen Film rigoros ablehnen. (vgl. Kiener 1999, S. 25) Das Adjektiv „narrativ“ stammt von dem lateinischen „narrare“ ab und heißt übersetzt „erzählen“. Demnach darf im nicht-fiktionalen Film keine Erzählung stattfinden. Es stellt sich folglich die Frage, ob wirklich eine „Erzählweise“ in sich schon fiktional ist. (vgl. Kiener 1999, S. 33) Wenn ja, dann müsste demzufolge Narration im Dokumentarfilm abgelehnt werden, da sich dieser der Abbildung der vorgefundenen Realität widmet. Zumal sich jedoch der Dokumentarfilm im weitesten Sinn mit Themenfelder befasst, die von sich aus Geschichten erzählen, negiert sich die Frage nach der Fiktionalität unter Verwendung einer Erzählweise. Denn in beinahe

jedem Thema, egal ob es sich um Zeitgeschichte, um Reise- und Kulturthemen oder um die Tierwelt handelt, zeigt sich natürliche Erzählung. Dem zur Folge kann allein durch eine vorhandene Erzählung nicht von Fiktionalität die Rede sein. Wird jedoch dokumentarisches Rohmaterial so montiert, dass die daraus resultierende Geschichte nicht mehr der vorgefundenen, aus der Wirklichkeit entwickelten Erzählung, entspricht, stellt sich die Frage, ob es sich überhaupt noch um einen Dokumentarfilm handelt. Denn die im Film erzählte Geschichte ist folglich fiktional. Wie schon im Diskurs über die allgemeinen Definition des großen Dokumentarfilms (siehe Abschnitt 2.1, S. 3 f), liegt es im jeweiligen Ermessen des Autors, wie er seine subjektiv erlebte Realität durch die Methode der filmischen Arbeit wiedergibt. Er kann dabei versuchen sein gewähltes Sujet so objektiv und wahrheitsgetreu wie möglich zu verarbeiten, oder aber er selektiert nur jene Eindrücke, die seine fiktional gewählte Geschichte voranbringen. Die Autorin Sheila C. Bernard gibt in Bezug auf das dokumentarische Geschichtenerzählen folgende Anweisung:

„[...] we're not free to invent plot points or character arcs and instead must find them in the raw material of real life. Our stories depend not on creative invention but on creative arrangement, and our storytelling must be done without sacrificing journalistic integrity.“ (Bernard 2007, S. 2)

Weiters spricht Bernard von der Macht des Dokumentarfilms, die auf Grund der Tatsache zustandekommt, dass der Inhalt auf einer Tatsache beruht und nicht fiktional ist. Das Publikum vertraut dem Dokumentarfilm und dieses Vertrauen ist der Schlüssel zur Macht und Bedeutung des dokumentarischen Films (vgl. Bernard 2007, S. 4). Je nachdem wie das Vorgehen des Dokumentarfilmers zur Umsetzung des jeweiligen Themas aussieht, so stellt sich auch der Grad der Seriosität der dokumentarischen Arbeit dar. Der Autor wirkt umso vertrauenswürdiger, je offener und vorurteilslos er mit seinem gewählten Sujet umgeht.

So lässt sich schlussfolgern, dass Narration auch im Dokumentarfilmgenre eine wesentliche Rolle spielt und durchaus zu rechtfertigen ist. Im folgenden Abschnitt wird des Weiteren über das Problem der „Inszenierung“ debattiert. Gleichmaßen wie das Thema der Narration im Dokumentarfilm betreffend, gehen auch im Bezug auf die Inszenierung die Meinungen weit auseinander.

3.2 Inszenierung

Die Frage der Inszenierung stellt ein Grundproblem der dokumentarischen Arbeitsweise dar und die Meinungen bezüglich dessen sind sehr unterschiedlich. So gibt es Dokumentaristen, die sich strikt gegen eine Inszenierung im Dokumentarfilm aussprechen. Andere wiederum sind der Auffassung, dass die Inszenierung ein Weg zur künstlerischen Wahrheit ist. (vgl. Hattendorf 1994, S. 215) Heute wird tendenziell die Inszenierung im nichtfiktionalen Film als Gegenpol zur authentischen Beobachtung der Realität gesehen und mit dem „fake“

in Zusammenhang gebracht. Damit ist eine arglistige, strafrechtlich verfolgbare Täuschung des Publikums gemeint, wie es bei dem Fernsehjournalisten Michael Born, der 1996 Fernseh-Beiträge fälschte, der Fall war. (vgl. Kiener 1999, S. 46) Die herkömmliche Anschauung versetzt also den Dokumentaristen in die Rolle des reinen Beobachters, der der vorgefundenen Wirklichkeit untergeordnet ist. Dies gilt jedoch nicht für die Montage, denn durch die gestalterischen Eingriffe in sein Rohmaterial, verändert der Dokumentarfilmer die vorfilmische Realität. Mit „Inszenierung“ ist in den meisten Fällen das Eingreifen der Regie in den Handlungsbereich vor der Kamera gemeint. Jedoch finden sich in allen Produktionsebenen des dokumentarischen Films Inszenierungen wieder. Angefangen bei der Preproduktion, in der der Autor die Wirklichkeit selektiert, arrangiert und interpretiert, übergehend zur Kamerahandhabung, unter der jeweils nur ein Ausschnitt aus der vorfilmischen Welt aufgenommen werden kann, bis hin zur Postproduktion, in der weitere Selektion und Arrangement statt findet, wird in das Rohmaterial „Wirklichkeit“ eingegriffen. Außerdem hat allein die Anwesenheit der Kamera und des Filmteams einen Einfluss auf die Umgebung. Nur durch die Verwendung einer versteckten Kamera könnte man diesen Einfluss verhindern. Doch jenes Vorgehen würde unter den Vorwurf des Voyeurismus fallen und darf im Umgang mit abzubildenden Menschen nicht verwendet werden. (vgl. Hattendorf 1994, S. 215 f) Warum haftet also dennoch der Anspruch des „nicht-in-Szene-setzen“ an der Definition des dokumentarischen Arbeitens? Peter Krieg erklärt die gängige Meinung, dass Dokumentarfilme die „nichtinszenierte“ Wirklichkeit abbilden, folgendermaßen:

„Dokumentarfilm ist eine Fiktion, d.h. die Anerkennung als Dokumentarfilm beruht auf einer gesellschaftlichen Übereinkunft, die eine bestimmte Art und Weise der Filmherstellung und Filminszenierung und die so entstehenden Bilder als „dokumentarisch“ bezeichnet und ihnen eine andere Art von „Echtheit“ verleiht als z.B. Spielfilmen.“ (Krieg in: EDI-Bulletin, Nummer 3/4, S. 91)

Dies bedeutet, dass nur durch die Akzeptanz des Publikums das Genre Dokumentarfilm das Attribut der „nichtinszenierten Abbildung“ tragen kann. Auf dieser Feststellung beruht auch die folgende Aussage von Manfred Hattendorf:

„Die Frage, ob in Dokumentarfilmen Ereignisse und Vorgänge, die zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht von der Kamera zu beobachten waren, rekonstruiert werden können, erübrigt sich von selbst angesichts der großen Zahl von Filmen, die dieses Verfahren wählen.“ (Hattendorf 1994, S. 219)

Wenn man die geschichtliche Entwicklung der Inszenierung und Dramatisierung im Dokumentarfilm betrachtet, dann übte *ein* Regisseur besonderen Einfluss darauf aus. Robert Flaherty prägte mit seinem 1922 produzierten ersten abendfüllenden Dokumentarfilm „Nanook of the North“ die Entwicklung des dokumentarischen Films erheblich. Er schaffte es sich auf eine fremde Lebenswelt so einzulassen, dass das dramaturgische Element aus der Realität herauswuchs und nicht von außen aufgesetzt wurde. (vgl. Kiener 1999, S. 47) Was Robert Flahertys Film betrifft, gehen die Meinungen über seine Abbildung der Realität jedoch weit auseinander. So wird dem Dokumentarfilm „Nanook of the North“

nachgesagt, dass zahlreiche Inszenierungen und Anweisungen des Regisseurs zur besseren Unterhaltung und zum Darstellen eines vermeintlich „stimmigen“ Bildes eingesetzt wurden. Es stellt sich die Frage ob Robert Flaherty seine Geschichte aus dem Rohmaterial „Realität“ entwickelt hat, oder ob er tatsächlich Situationen so inszeniert hat, dass sie auf den Zuschauer attraktiver wirken. Wie weitreichend seine Eingriffe in die vorgefundene Welt waren, lässt sich im Nachhinein schwer feststellen. Unumstritten ist auf jeden Fall, dass sein Film weltweit erfolgreich war und beim Publikum als Dokumentarfilm akzeptiert wurde.

„Aus der Geschichte des Dokumentarfilms ragen zwei prominente Schulen von Dokumentarfilmen heraus, die sich ausdrücklich für eine gestalterische Bearbeitung, einer Rekonstruktion der Realität unter dramaturgischen Vorzeichen, ausgesprochen haben.“ (Kiener 1999, S. 48) Die eine Schule wird von der Britischen Dokumentarfilmbewegung in den 30er Jahren repräsentiert und die andere von dem in den 60er Jahren in Amerika aufkommenden Direct Cinema (vgl. Kiener 1999, S. 48). Die Grundregel beim Direct Cinema ist, dass die Kamera sich nicht in die vorfilmische Realität einmischen darf. Da sich die Situation selbst formal und dramatisch gliedert, kann sich der Film an diese Struktur anlehnen und sie zum eigenen Erzählen adaptieren. Deshalb verzichtet auch das Direct Cinema auf jeden Kommentar des Filmemachers. (vgl. Wulff 2008, 10, Direct Cinema: Dramaturgie, www.bender-verlag.de/lexikon/index.php) Die Bewegung in Großbritannien wurde von John Grierson begründet und ist auch als Poetischer Dokumentarfilm bekannt. Diese Schule wird mit dem Ansatz in Verbindung gebracht, objektive Filme zu machen. Griersons Filme wurden von staatlichen Stellen in Auftrag gegeben, da er die britische Regierung davon überzeugen konnte, dass der Dokumentarfilm eine erzieherische Wirkung hat. Obwohl John Grierson den Ansatz der Objektivität pflegte, lässt sich in seinen Filmen eine deutliche Dramaturgie erkennen, die auch bei Spielfilmen verwendet wird. Diese Schule wird deshalb auch als Poetischer Dokumentarfilm bezeichnet, weil Grierson die Texte zu seinen Filmen von Dichtern schreiben ließ und die Filmmusik von Sinfonikern abstammte. Grierson unterwarf Bild und Ton zur Gänze der Form und diese galt als äußerst poetisch. (vgl. Movie-Collage 2008, 15, John Grierson, <http://www.movie-college.de/filmschule/dokumentarfilm/>)

Als Beispiel für Inszenierung im Dokumentarfilm lässt sich die „Rekonstruktion“, das „Reenactment“ und die „Kompilation“ nennen. Manfred Hattendorf definiert diese drei Termini wie folgt:

„[Unter] „Rekonstruktion“ wird [...] die Nachbildung eines Ereignisses mithilfe von Archivmaterial, Animation und Realfilmaufnahmen verstanden; der Terminus „Reenactment“ steht für das Nachstellen einer Szene mit Hilfe von Darstellern oder Schauspielern; von einer „Kompilation“ [kann] dann gesprochen werden, wenn allein Archivmaterial [...] zu einer Sequenz montiert wurde.“ (Hattendorf 1994, S. 222)

Zusammengefasst ist also Inszenierung im Dokumentarfilm dann legitim, wenn sie der Rekonstruktion der Realität dient und vom Rezipienten akzeptiert wird.

Abgesehen davon ist Inszenierung unweigerlich mit dem Medium Film und dessen Produktionsweise gekoppelt. Inszenierung ist demnach ein fixer Bestandteil der dokumentarischen Filmproduktion.

3.3 Drehbuch

Das Drehbuch, unabhängig davon, welches Filmgenre betrachtet wird, dient generell als eine schriftlich formulierte Arbeitsgrundlage, die im Voraus festlegt, wie und was bei den Dreharbeiten gedreht werden soll. Bevor das fertige Drehbuch vorliegt, wird meistens mit der Verfassung eines Exposés begonnen. Dieses umfasst nur wenige Seiten und dient als eine Art kurze, vorausschauende Inhaltsangabe. Darauf folgt die Entwicklung eines Treatments, welches wesentlich umfangreicher und detaillierter auf den zukünftigen Film eingeht. Das Treatment kann dabei einerseits für den Autor als Hilfe zur Ausarbeitung seiner Idee dienen oder es soll mögliche Produzenten davon überzeugen das Filmprojekt zu finanzieren. Dann erst wird das eigentliche Drehbuch, in dem jede einzelne Szene minutiös ausgearbeitet wird, geschrieben. Das vollständig ausgearbeitete Drehbuch dient als Vorlage für den fertigen Film.

Nun stellt sich die Frage, ob ein Drehbuch in der dokumentarischen Filmarbeit Anwendung findet. Aufgrund der Tatsache, dass beim Dokumentarfilm möglichst nicht in das Geschehen eingegriffen werden soll, ist ein detailliert formuliertes Drehbuch vor den Dreharbeiten wie beim fiktionalen Film schwer möglich. Es lässt sich nicht voraussagen, was bei den Dreharbeiten vor der Kamera passieren wird. Trotzdem ist es von Vorteil, wenn im Vorhinein der Fokus für die Geschichte, die erzählt werden soll, festgelegt wird. Dazu äußert sich Sheila C. Bernard in ihrem Buch „Documentary Storytelling“ (2007) wie folgt:

„One of the biggest misconceptions about documentary filmmaking is that it happens spontaneously. You can't know where real life will take you, but you can certainly anticipate a range of outcomes and determine whether or not the story holds sufficient promise. [...] Knowing at least your baseline story helps you to anticipate, at a minimum, what you'll need to make the film, including characters and location setup.“ (Bernard 2007, S. 35 ff)

Daher wird beim dokumentarischen Film zwischen einem „Vordreh-Script“ und einem „Nachdreh-Script“ differenziert. Das „Vordreh-Script“ beinhaltet die Intention des Filmemachers und das „Nachdreh-Script“, welches nach der Sichtung des gesamten Roh- und Archivmaterials verfasst wird, gibt eine sehr genaue Darstellung des fertigen Films wieder.

Unter Drehbuch kann beim Dokumentarfilm auch der „Drehplan“ verstanden werden. Dieser umfasst die Art und Weise wie beim Dreh vorgegangen wird. Der Drehplan gibt zum Beispiel vor wie mit der Kamera und den Tongeräten auf Ereignisse reagiert werden soll. *„Folglich umfasst das Dokumentarfilmdrehbuch, über das schriftlich Formulierte hinaus, alle konzeptionellen Vorüberlegungen im*

Vorfeld der Dreharbeiten und die daraus hervorgehenden Verhaltensweisen beim Dreh.“ (Kiener 1999, S. 284) Dazu erläutert Wilma Kiener, dass sowohl beim klassischen Drehbuch als auch beim Drehplan fortlaufende Modifizierungen und Anpassungen an die aktuellen Entwicklungen vorgenommen werden können. Das Arbeiten soll beim Dokumentarfilm besonders flexibel gehandhabt werden. Ansonsten wird vor allem bei den Dreharbeiten der Zugang zu unerwarteten Ereignissen behindert werden und mögliche einzigartige und authentische Bilder der Kamera verwehrt bleiben. Es lässt sich also im Vorfeld der Dreharbeiten nur das niederschreiben, was auf Kontrollierbarem oder Kalkulierbarem beruht. (vgl. Kiener 1999, S. 208)

Die Kontrollierbarkeit der Bilder im Dokumentarfilmgenre ist im Vergleich zum Spielfilm nur eingeschränkt möglich. Dabei unterscheidet Jean Marie Peters in seinem Aufsatz „Bild und Bedeutung. Zur Semiologie des Films“ (1971) die Kontrolle der „Handlung vor der Kamera“ und die der „Kamerahandlung“. (vgl. Kiener 1999, S. 291) Die gängige Anforderung im Dokumentarfilm ist, dass die Handlungen vor der Kamera in ihrer Ursprünglichkeit belassen bleiben sollen, damit sie so viel Wirklichkeit und so wenig Manipulation wie möglich enthalten. (vgl. Kiener 1999, S. 293) „*Die heute verbreitete Dokumentarfilmkonzeption setzt Inszenieren mit Manipulation und schließlich mit Fiktion gleich.*“ (Kiener 1999, S. 293) Jedoch hängt das Limit der Manipulation im Dokumentarfilm davon ab, wie viel Inszenierung vom Rezipienten zugelassen wird ohne dass der betrachtete Film den Verlust des Dokumentarischen erfährt. Zum Beispiel wird eine Erinnerung eines Protagonisten nachgestellt, um den Film emotionaler und unterhaltender zu gestalten. Es können auch Situationen, die während der Recherche erlebt wurden, nachgestellt werden. (vgl. Kiener 1999, S. 298) Ein weiteres Beispiel wäre das Nachspielen von Szenen aus der politischen oder wirtschaftlichen Welt, die der Kamera verwehrt bleiben, aber für die Umsetzung des Sujets eine wesentliche Rolle spielen. Diese Nachstellungen sind wie beim Spielfilm kontrollier- und konstruierbar. Die vorfilmischen Ereignisse der Wirklichkeit verhalten sich jedoch unberechenbar und unwiederbringlich. Daher ist eine spontane Reaktion auf die Handlungen vor der Kamera notwendig. Die Personen hinter der Kamera besitzen jedoch die Möglichkeit, die vorfilmische Welt mit Hilfe der Kamerahandlung ins gewünschte Bild zu setzen. (vgl. Kiener 1999, S. 302) Unter Kamerahandlung wird dabei „*die Wahl der Kamera und der Optik sowie des Kamerastandpunkts, der Einstellungsgröße, der Tiefenschärfe, der Einstellungsdauer, der Kamerabewegung etc.*“ (Kiener 1999, S. 301f) verstanden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Abläufe vor der Kamera im Dokumentarfilm eher kalkulierbar als kontrollierbar sind. Doch mit der Möglichkeit der Inszenierung und Kamerahandlung kann der vom Autor beabsichtigten Richtung gefolgt werden.

3.4 Erzählung und Dramaturgie

In diesem Kapitel soll auf einige grundlegende Aspekte und Termini eingegangen werden, welche die Relevanz und Funktion von „Dramaturgie“ näher ausführen. Dazu werden zunächst die drei Bedeutungen des Begriffs „Dramaturgie“ nach Jens Eder und die drei narrativen Schichten „Erzählung“, „Geschichte“ und „Narration“ nach Gérard Genette unterschieden. Des Weiteren soll auf die Termini „Oberflächenstruktur“ und „Tiefenstruktur“ des narrativen Textes nach Wilma Kiener eingegangen werden und schließlich die Dramaturgie als strukturelle Eigenschaft von Erzählungen näher ausgeführt werden.

Die drei Bedeutungen des Begriffs „Dramaturgie“

Die Recherche einschlägiger Fachliteratur ergab, dass unterschiedliche Definitionen des Begriffs „Dramaturgie“ im Filmbereich existieren. Um für die anschließenden Abschnitte die für diese Arbeit relevante Definition klar darzustellen, folgt eine Differenzierung nach Jens Eder.

Dramaturgie kann aus drei verschiedenen Perspektiven betrachtet bzw. definiert werden. Wenn man etwa Dramaturgie aus der Sicht eines Produzenten sieht, dann ist Dramaturgie als eine Tätigkeit definiert (Ebene der Produktion). Dabei handelt es sich um die Strukturierung eines Werks durch Vorgänge der Auswahl und Anordnung. Wird das gesamte Werk begutachtet, dann versteht sich die Dramaturgie als Struktur und Aufbau des filmischen Textes (Ebene des Werkes). Die dritte und letzte Variante ist die Dramaturgie aus Sicht des Rezipienten, der die Struktur des Werks analysiert oder Regeln der Struktur normativ festlegt (Ebene der Rezeption und Reflexion). (vgl. Eder 2000, S. 9) In dieser Arbeit wird Dramaturgie als eine „strukturelle Eigenschaft von Erzählungen“ (Eder 2000, S. 9) betrachtet. Auf die Frage, um welche Eigenschaft von Erzählungen es sich dabei handelt, wird im folgenden Abschnitt näher eingegangen.

„Erzählung“, „Geschichte“ und „Narration“

Davor sollten jedoch die Termini „Erzählung“, „Geschichte“ und „Narration“ genauer erläutert werden. Es ist häufig der Fall, dass alle drei Begriffe unter der gleichen Bedeutung verwendet werden. Gérard Genette erklärt in seinem Buch „Die Erzählung“ (1994) die Differenzierung und den Zusammenhang dieser drei narrativen Schichten. Die „Erzählung“ definiert Genette als die narrative Aussage oder bezeichnet sie auch als den wortsprachlichen oder audiovisuellen Text der vorliegt. Die „Geschichte“ bestimmt die narrative Struktur bzw. den narrativen Inhalt, der aus einer Reihe fiktiver oder realer Handlungen und Situationen besteht und noch nicht in ein Darstellungsmedium überführt wurde. Die „Narration“ wird von Genette als der narrative Akt, der zwischen dem Erzähler oder

Autor und dem Rezipienten stattfindet, abgegrenzt. (vgl. Kiener 1999, S. 153) Lothar Mikos bezeichnet Narration als den Prozess der Entfaltung einer Geschichte in der Zeit. Darin sieht er auch die primäre Funktion von Filmen. (vgl. Mikos 2008, S. 129) Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Narration ohne dem erzählerischen Produkt, der Erzählung, nicht zustande käme. (vgl. Kiener 1999, S. 154) Die narrative Aussage, der narrative Inhalt und der narrative Akt stehen also in einer Wechselbeziehung miteinander.

„Oberflächenstruktur“ und „Tiefenstruktur“ des narrativen Textes

Wilma Kiener führt noch zwei weitere Termini bezüglich der Begriffserklärung des narrativen Textes an. Sie unterscheidet zwischen der „Oberflächenstruktur“ (Darstellungsweise des Textes) und der „Tiefenstruktur“ (Inhalt des Textes). (vgl. Kiener 1999, S. 146) *„Die inhaltliche Struktur (=Tiefenstruktur[...]) ist dann narrativ, wenn sie eine Serie von logisch und chronologisch verbundenen Ereignissen aufweist, in die Akteure involviert sind.“* (Kiener 1999, S. 146) Kiener definiert dabei das Ereignis als den Übergang von einem Zustand zu einem anderen Zustand, wobei die Akteure anthropomorphe Figuren darstellen, die Handlungen vollziehen. (vgl. Kiener 1999, S. 146) Ein Text ist laut Kiener dann narrativ, wenn die vorkommenden Ereignisse die Handlung vorantreiben. Je mehr Textstellen narrativ sind, desto höher ist der Grad der Narrativität, der von der formalen Darstellungsebene (=Oberflächenstruktur) abhängt. (vgl. Kiener 1999, S. 146) *„Ein narrativer Text handelt also immer von einer chronologisch und kausal bedingten Situationsveränderung, wobei deren Darstellung in unterschiedlichen Graden narrativ ausgeprägt sein kann.“* (Kiener 1999, S. 147)

Im Filmjargon wird die „Erzählung“ üblicherweise als „Plot“ bezeichnet und bildet die „Oberflächenstruktur“ des narrativen Textes und die „Geschichte“ ist auch unter dem Begriff „Story“ bekannt, welche die „Tiefenstruktur“ bildet. (vgl. Kiener 1999, S. 147) Weitere Erläuterungen bezüglich dieses Themas folgen im Abschnitt „Plot, Story, Fabel und Thema“ (siehe Abschnitt 3.4.2, S. 32).

3.4.1 Erzählen und Darstellen

„Das filmische und televisuelle Erzählen und Darstellen bezieht sich auf einen breiten kulturellen Kontext der Vermittlung von Welt, auf eine Form von Sinnstiftung und Sinnvermittlung durch die besondere Art der Organisation der Welt im Akt des Erzählens.“ (Hickethier 2001, S. 110)

Das Erzählen, so erklärt Knut Hickethier in seinem Buch „Film- und Fernsehanalyse“ (2001), stellt das Gezeigte in Zusammenhänge, zeigt Strukturen auf, die hinter dem Präsentierten stehen und vermittelt zwischen dem einzelnen Wahrnehmbaren so, dass kausale Beziehungen erkennbar werden. Damit lässt das Erzählen Geschichten entstehen. (vgl. Hickethier 2001, S. 110)

„Erzählen bedeutet, einen eigenen, gestalteten (d.h. ästhetisch strukturierten) Kosmos zu schaffen, etwa durch Anfang und Ende als in sich Geschlossenes zu begrenzen und zu strukturieren.“ (Hickethier 2001, S. 111)

Diese Aussage wird besonders in Anbetracht des dramaturgischen Aufbaues interessant. Im Laufe der Zeit haben sich unterschiedliche Theorien über das Drehbuchschreiben und das damit verbundene Entwickeln einer dramaturgischen Erzählung entwickelt (siehe Abschnitt 3.5, S. 38 f).

Hickethier hebt eine wichtige Eigenschaft des Erzählens im audiovisuellen Medium hervor. Hier besteht nämlich die Möglichkeit, Raum und Zeit in komplexer Weise zu variieren und zu kombinieren. So können zum Beispiel historische Zeiten und Räume vergegenwärtigt werden oder auch ein Blick in die Zukunft geschaffen werden. (vgl. Hickethier 2001, S. 112) Auf das Thema Zeit wird näher im Abschnitt „Erzähltechniken nach Genette“ unter dem Punkt „Zeit der Erzählung / Manipulation von Zeit“ (siehe Abschnitt 3.4.3, S. 34) eingegangen.

Weiters beschreibt Knut Hickethier das Erzählen als „eine sinnhafte, phantasieregeleitete Organisation von Ausschnitten des Geschehens“ (Hickethier 2001, S. 120), die miteinander in ein Beziehungsgeflecht gesetzt werden und die der Zuschauer zu einer Einheit verbinden kann, so dass ein Sinn entsteht. Obwohl der Film in der Regel das Erzählte nur in Ausschnitten und mit Auslassungen zeigt, kann mit Hilfe der Dramaturgie, der Erzählstrategien und der Montage das zu Erzählende so gestaltet werden, dass der Zuschauer im Verlauf der Filmbetrachtung die Geschichte des Films konstruieren kann. (vgl. Hickethier 2001, S. 119 f) In den folgenden Abschnitten wird im Einzelnen auf diese narrativen Aspekte eingegangen.

3.4.2 Dramaturgie als strukturelle Eigenschaft von Erzählungen

Ebenso, wie Jens Eder den Begriff „Dramaturgie“ unter anderem als „strukturelle Eigenschaft von Erzählungen“ (Eder 2000, S. 9) betrachtet, sieht auch Knut Hickethier Dramaturgie im Sinne der Beschreibungskategorie der Handlungsstruktur und Theorie. Dabei umfasst das dramaturgische Geschehen das Auftreten von Figuren, die Interaktion zwischen ihnen und die Konflikte und Lösungen, die im Zusammenhang mit ihren Handlungen auftreten. Die Dramaturgie ist eine strukturierende Form, die das Geschehen in einzelne Szenen einteilt, die in Akten zusammengefasst und nach dem Stoff selbst organisiert werden. (vgl. Hickethier 2001, S. 121)

„Handlung stellt sich damit als eine Kette von Ereignissen dar, die in Ausschnitten präsentiert werden, die wiederum wesentliche Momente der Geschichte zeigen. Diese Kette komprimiert damit das Geschehen und bietet den Zuschauern eine Essenz, eine verdichtete Form des Geschehens.“ (Hickethier 2001, S. 121)

Auch Lothar Mikos formuliert in seinem Buch „Film- und Fernsehanalyse“

(2008) eine ähnliche Definition:

„Die [...] Erzählung besteht in der kausalen Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte; die Dramaturgie ist die Art und Weise, wie diese Geschichte dem Medium entsprechend aufgebaut ist, um sie im Kopf und im Bauch des Zuschauers entstehen zu lassen.“ (Mikos 2008, S. 47) *„Das Erzählen von Geschichten findet sich in allen Medien. Jedes Medium bildet Besonderheiten des Erzählens aus, denn es geht nicht nur um das, was erzählt wird, sondern auch darum, wie es mit den spezifischen ästhetischen Mitteln des jeweiligen Mediums erzählt wird.“* (Mikos 2008, S. 129)

Unter Dramaturgie versteht man also die Anordnung der Elemente einer Geschichte, die bei den Zuschauern bestimmte kognitive und emotionale Aktivitäten anregen soll (vgl. Mikos 2008, S. 49). Über den *„dramaturgisch und ästhetisch gestalteten Prozess der Erzählung, der die Zuschauer an das Geschehen auf der Leinwand oder den Bildschirm“* binden soll, *„wird nicht nur das Filmverstehen, sondern auch das Filmerleben gesteuert.“* (Mikos 2008, S. 132) Die Voraussetzung dafür ist die Fähigkeit des Zuschauers die Informationen, die im Film und Fernsehen angeboten werden, mit allgemeinen Wissensschemata zu verarbeiten. Die filmische Information wird mit Hilfe der kognitiven Aktivität des Zuschauers zu einer verständlichen Geschichte konstruiert. (vgl. Mikos 2008, S. 133) *„Es wird daher davon ausgegangen, dass die Narration die Regelung und Verteilung von Wissen ist [...], durch die der Zuschauer in seinen Verstehensprozessen durch einen Film geleitet wird.“* (Mikos 2008, S. 132) Das Verstehen einer Geschichte beruht jedoch nicht nur auf der Verarbeitung von Informationen, sondern auch auf der emotionalen Aktivität des Zuschauers, welche vor allem durch dramaturgische Effekte ausgelöst werden kann. (vgl. Mikos 2008, S. 133) Um dies zu erreichen, bedient man sich unterschiedlicher Erzählstrategien, wie der Manipulation von Zeit, der Art der Perspektive aus der die Geschichte erzählt wird, oder die Stimme des Erzählers. Diese Erzählstrategien, die angelehnt an die Erzähltechniken von Gérard Genette sind, werden im Abschnitt *„Erzähltechniken nach Genette“* (siehe Abschnitt 3.4.3, S. 34) ausführlicher beschrieben.

Um später genauer auf die Erzählstrategien eingehen zu können, folgen zunächst einige Merkmale der Erzählung nach Mikos. Er definiert die Erzählung als eine Form der kommunikativen Mitteilung, die mit unterschiedlichen medialen Formen kommuniziert werden kann: die Sprache, die Schrift und das Bild. Die Sprache gilt dabei als das ursprünglichste Erzählmedium. (vgl. Mikos 2008, S. 47) Ein Erzähler teilt dem Publikum seine Erzählung mit. So entsteht eine Erzählung *„immer durch die Positionierung und Perspektive des Erzählers und seinen Blick auf das Erzählte bzw. auf die Geschichte vor dem Hintergrund der Publikumsadressierung.“* (Mikos 2008, S. 47) Eine Geschichte ist daher immer ein kommunikativer Austausch bei dem es einen Erzähler und einen Rezipienten geben muss. Dabei ist es jedoch nicht notwendig, dass der Erzähler im Film und Fernsehen stimmlich zu hören ist oder für den Zuschauer sichtbar wird. Allein die Kamera kann den Erzähler repräsentieren, in dem sie eine Geschichte

aus der Perspektive einer Figur erzählt und das Publikum in diese Perspektive einbindet. (vgl. Mikos 2008, S. 130) Wenn der Erzähler hörbar, zum Beispiel durch ein Off-Kommentar, oder sichtbar, etwa durch die Rolle des Reporters, wird, dann spricht man von einem „direkten Erzähler“. Als „indirekter Erzähler“ wird jener bezeichnet, der mit Hilfe der Kamera und Montage eine Geschichte erzählt. Es treten in Filmerzählungen auch immer wieder multiperspektivische Erzählerfiguren auf, die sowohl eine heterodiegetische als auch homodiegetische Erzählerstimme beinhalten. (vgl. Mikos 2008, S. 130) Der Erzähler beeinflusst also durch seine Perspektive den Inhalt und die Repräsentation der Geschichte. Im nächsten Abschnitt folgen zu diesem Thema detailliertere Angaben (siehe Abschnitt 3.4.3, S. 36 und 3.4.4, S. 36).

Ein wesentliches Merkmal der Erzählung ist ihr prozessualer Charakter. Die Geschichte entwickelt sich mit dem Verlauf der zeitlichen Dimension. Dabei wird zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit unterschieden. Die Erzählzeit wird als „*die Dauer der Präsentation des Films oder der Fernsehsendung*“ (Mikos 2008, S. 48) definiert und die erzählte Zeit ist die Dauer der Geschichte, die im Film erzählt wird. Demnach kann sich die erzählte Zeit über ein paar Stunden oder aber auch über Jahrhunderte erstrecken. Sie stellt den Zeitraum dar, in dem sich die erzählte Geschichte abspielt. (vgl. Mikos 2008, S. 131) Die Chronologie der Ereignisse in der Geschichte im Verhältnis zu deren Anordnung in der Erzählung kann dazu dienen, die Geschichte für den Zuschauer interessanter zu gestalten. Details zu den unterschiedlichen Erzähltechniken werden im folgenden Abschnitt erläutert (siehe Abschnitt 3.4.3, S. 34).

Da im Zentrum der Dramaturgie Konflikte stehen, die die Figuren aktiv werden lassen und die Handlung vorantreiben, wird in den meisten Fällen zur Entwicklung der Erzählung eine Drei-Akt-Struktur gewählt. (vgl. Mikos 2008, S. 49) Die Erzählung besteht dabei aus einem Anfang, an dem die Exposition die Rahmenbedingung für die erzählte Welt schafft und Zeit, Ort und die handelnden Figuren vorstellt. Im folgenden Mittelteil baut sich in der Regel ein Konflikt auf der am Ende, dem dritten Teil, üblicherweise aufgelöst wird. Im Film und Fernsehen kann mit Hilfe der Montage der klassische lineare dramaturgische Verlauf auch verändert werden. So kann zum Beispiel auch schon am Beginn des Filmes die Konfliktphase stattfinden. (vgl. Mikos 2008, S. 129)

Plot, Story, Fabel und Thema

Mikos erläutert, dass die Ereignisse, Handlungen und Figuren eines Film- oder Fernsehtextes vom so genannten „Plot“ arrangiert werden, welcher auf diese Weise den narrativen Prozess steuert. Dabei muss der Plot die einzelnen Elemente nicht nach dem Ursache-Wirkungs-Prinzip darstellen. „*Die Ordnung des Plots wird von der Dramaturgie geliefert. Sie bestimmt die Reihenfolge der präsentierten Ereignisse und legt fest, wann sogenannte „Plotpoints“ der Handlung eine entscheidende Wendung geben, durch die die Figuren in ihrer Entwicklung entscheidend beeinflusst werden.*“ (Mikos 2008, S. 135)

Im Gegensatz zum Plot muss die „Story“ einen kausal-logischen Zusammenhang ergeben. In einem Film, bei dem die Elemente des Plots nicht in chronologischer Reihenfolge angeführt sind, kann eine kohärente Geschichte nur dann entstehen, wenn der Zuschauer mit den einzelnen Elementen des Plots und deren ästhetischer Darstellungsweise eine Verbindung herstellen kann. *„Dabei ist besonders darauf zu achten, wie der Film- oder Fernsehtext Wissen beim Zuschauer aufbaut.“* (Mikos 2008, S. 138) Schließlich soll der erzählte Text auch am Ende vom Rezipienten verstanden werden und das gelingt nur, wenn der Zuschauer in der Lage ist, aus dem Plot die Geschichte (=Story) zu konstruieren.

Knut Hickethier beschreibt die „Story“ im Vergleich zu Lothar Mikos als eine von drei Formen des Beschreibens einer Erzählung, die sich einerseits als Stufen der Reduktion und andererseits als Formen der Verallgemeinerung bestimmen lassen. (vgl. Hickethier 2001, S. 116) Die „Story“ beschreibt die Situation und Zeit, in der die Geschichte spielt, die Konstellationen der Figuren und deren Charakter, die Konflikte und die Lösungen sehr detailliert und ausführlich. (vgl. Hickethier 2001, S. 113)

Weiters unterscheidet Hickethier zwischen der „Fabel“ und dem „Thema“:

„Die Fabel verdichtet das in der Story Erzählte auf die wesentlichen Momente, gibt das zentrale Schema der Geschichte wieder, das, was sich hinter allen Details erkennen lässt.“ (Hickethier 2001, S. 113)

Das „Thema“ stellt eine weitere Reduktion des Filmgeschehens dar und beschreibt den grundsätzlichen Konflikt, um den es geht. Das Thema entwickelt sich meist aus der zugrundeliegenden Idee, die am Anfang der Entstehung eines Filmes steht. (vgl. Hickethier 2001, S. 114 f)

Spannung und Suspense

Als Wirkungsform der Dramaturgie kann die „Spannung und Suspense“ gesehen werden. Sie beruhen auf der Aktivierung von Emotionen und auf der Verteilung von Wissen durch den Plot. Im Zuschauer wird eine gespannte Erwartungshaltung auf die folgenden Ereignisse und auf das Ende des Films geweckt. Diese gespannte Erwartung kann mit Hilfe der Dramaturgie verschieden gestaltet werden, so dass sie von den Zuschauern in unterschiedlicher Weise erlebt werden kann. (vgl. Mikos 2008, S. 142)

Der Filmwissenschaftler Edward Branigan unterscheidet drei Spannungsformen, die sich je nach Verteilung des Wissens zwischen Filmfigur und Zuschauer orientieren. Wenn das Wissen zwischen den Filmhelden und den Zuschauern gleich verteilt ist, handelt es sich um ein so genanntes „Mystery“. Wissen die Zuschauer weniger als die handelnden Figuren, dann spricht man von einer Überraschung oder „Surprise“. Es passiert etwas, mit dem der Rezipient nicht gerechnet hat und erlebt in Folge dessen einen Überraschungsmoment. Im Gegensatz zur Surprise steht der Begriff „Suspense“. Bei dieser Spannungsform weiß das Publikum

mehr als die Akteure. Suspense basiert auf dem Konzept der Vorhersehbarkeit. Der Zuschauer erwartet aufgrund seines Wissens, dass etwas eintreffen wird, mit dem die Figuren im Film oder in der Fernsehsendung nicht rechnen. Da der Zuschauer aber nicht sicher weiß, ob das vermutete Geschehen wirklich passieren wird, befindet er sich in einer spannungsvollen Erwartung. Der Rezipient kann also nur dann Suspense empfinden, wenn durch die Struktur der Erzählung und der Dramaturgie entsprechende Informationen gegeben wurden. (vgl. Mikos 2008, S. 143 f) Spannung wird auch oft durch eine Kombination von Mystery, Surprise und Suspense erzeugt. Die Erzählung wird unter Verwendung von verschiedenen Erzählsträngen und durch die Verbindung von unterschiedlichen Spannungsformen so stark verdichtet, dass sich der Zuschauer derer kaum noch entziehen kann. (vgl. Mikos 2008, S. 144 f)

3.4.3 Erzähltechniken nach Genette

Da Dramaturgie die Aufgabe hat, die Folge von Ereignissen, in denen die Figuren handeln, so zu gestalten, dass bestimmte kognitive und emotionale Aktivitäten bei den Zuschauern angeregt werden, gibt es diverse Erzählstrategien, um diese Aufgabenstellung zu erfüllen. (vgl. Mikos 2008, S. 49)

- Zeit der Erzählung / Manipulation von Zeit

Wie schon im vorhergehenden Abschnitt beschrieben, wird bei der Erzählung zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit differenziert. Die Erzählzeit bezeichnet die Zeitspanne, die ein Zuschauer zum Sehen eines Films benötigt. Im Vergleich dazu ist die erzählte Zeit jener Zeitraum, über die sich die Geschichte inhaltlich erstreckt. Wenn eine Geschichte erzählt wird, wird die Zeit des Geschehens in die Zeit des Erzählens transformiert. (vgl. Kiener 1999, S. 181) Dabei besteht im Film die Möglichkeit den chronologisch-linearen Zeitablauf zu verändern um Spannung und Suspense zu erzeugen.

Wilma Kiener unterscheidet dabei drei temporäre Dissonanzen im narrativen Text: die „Anachronien“, die „Anisochronien“ und die Verdichtungen von wiederkehrenden Situationen und Abläufen. (vgl. Kiener 1999, S. 182 f) „Anachronie“ liegt vor, wenn die Reihenfolge der Ereignisse einer Geschichte zeitlich umgeschichtet wird. Dies wird etwa mit einer Rückblende oder mit einer Vorausdeutung vollzogen. Die Möglichkeit der temporären Verschiebung lässt die Zeit zu einem narrativen Element im Film werden und kann einen positiven Einfluss auf die Erzählung haben. Unter dem Begriff „Anisochronie“ versteht man eine zeitliche Verzerrung der Erzählgeschwindigkeit. Dabei unterscheidet man wiederum zwischen der Zeitraffung, der Zeitdehnung, das Weglassen von bestimmten Zeitstrecken und zuletzt die annäherungsweise gleiche Dauer von Erzählzeit und erzählter Zeit. (vgl. Kiener 1999, S. 183) Der narrative Diskurs kann auch durch die Verdichtung von Handlungen, die öfters vorkommen, aber eigentlich banal erscheinen, auf ein einmaliges Erwähnen reduziert werden. Durch die

Möglichkeiten der Veränderung zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit im Film kann so der Erzählrhythmus zu Gunsten des Unterhaltungswerts des Rezipienten umgestaltet werden.

Genette analysiert die Zeitebene einer Erzählung nach den drei Kategorien: Ordnung, Dauer und Frequenz. Die Kategorie „Ordnung“ steht dabei für die chronologische Reihenfolge der erzählten Ereignisse (Zeit der Geschichte), die in vielen narrativen Texten nicht identisch mit dem sprachlichen Ablauf der Erzählung selbst (Zeit der Erzählung) ist. Hier wird zwischen „Analepse“ und „Prolepse“ unterschieden. Die Analepse ist eine Rückblendung, bei der die Erzählung zurück in die Vergangenheit springt und die Prolepse ist im Gegensatz zur Analepse ein Zeitsprung in die Zukunft. Die Kategorie „Dauer“ beschreibt das Verhältnis zwischen der Zeitspanne, die das Erzählen im Verhältnis zum Erzählten einnimmt, also das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit. Hier wird zwischen zeitdehnender, zeitraffender und zeitdeckender Erzählweise differenziert. Entweder ein kurzes Erlebnis wird in der Erzählung umfangreich wiedergegeben, so dass die Erzählzeit wesentlich länger ist als die erzählte Zeit oder ein lang andauerndes Geschehen wird kurz zusammengefasst beschrieben, so dass die Erzählzeit kürzer ist als die erzählte Zeit. Dauert das Geschehen und die Erzählung etwa gleich lang, dann ist auch die Erzählzeit und die erzählte Zeit annäherungsweise gleich. Genette unterscheidet bei der Kategorie „Frequenz“ die „Singulative“, die „Repetitive“ und die „Iterative“. Bei der singulativen Frequenz wird das, was einmal geschieht, auch nur einmal erzählt. Im Vergleich dazu wird bei der repetitiven Frequenz das, was einmal passiert, mehrmals wiedergegeben und bei der iterativen Frequenz wird das, was mehrmals geschieht, nur einmal erzählt. Die Zeit bietet eine Vielzahl an Variationen dem Zuschauer die Erzählung zu präsentieren.

- Modus der Erzählung / Arten der Perspektive

Die Kategorie Modus berücksichtigt die Tatsache, dass die Schilderung eines Ereignisses nur aus einem subjektiven Blickwinkel betrachtet werden kann. Da die jeweilige Form der Darstellung vom Erzähler geprägt wird, ist eine objektive Darstellung im Film nicht möglich. Es stellt sich die Frage, was der Erzähler über die in der Geschichte auftretenden Figuren weiß. Generell lassen sich drei unterschiedliche Perspektiven erkennen. Die „Übersicht“ beschreibt Genette als Perspektive, in der der Erzähler mehr weiß als die Figur. In der „Innensicht“ weiß der Erzähler gleich viel wie die Figur und in der „Außensicht“ kann der Erzähler nur so viel mitteilen, wie er von außen beobachten kann. (vgl. Kiener 1999, S. 107 f)

Im Dokumentarfilm sind zwei Arten der internen Fokussierung üblich; die Technik der „subjektiven Kamera“ oder auch im Filmjargon als „point-of-view“ bekannte Perspektive, die dem Zuschauer gewissermaßen einen Blick durch die Augen einer Figur ermöglicht, und das Interview. Mit Hilfe des Interviews kann eine detaillierte Sicht auf die Gedanken und Gefühle des Protagonisten geschaffen werden. (vgl. Kiener 1999, S. 113 f) Bei der im

Dokumentarfilm verwendeten Außenperspektive tritt besonders die Technik des „Direct Cinema“ in den Vordergrund. Der Filmemacher versucht das Geschehen distanziert zu beobachten. Dabei wird üblicherweise auf Interviews oder Kommentartext verzichtet. Wird das Sujet im Dokumentarfilm aus der Perspektive der Übersicht erzählt, so erscheint in der Regel die Stimme eines Kommentators. Der Off-Erzähler ist zu einem typischen Kennzeichen der dokumentarischen Arbeit geworden. (vgl. Kiener 1999, S. 117 f)

- Stimme des Erzählers / Erzählertypen

Wilma Kiener vertritt die Meinung, dass es eine Reihe von textuellen, stilistischen Merkmalen gibt, die es dem Zuschauer ermöglichen, einen Dokumentarfilm auf den ersten Blick zu erkennen. Diese charakteristischen Kennzeichen sieht Kiener als eine Folge des besonderen Umgangs mit der Funktion des vermittelnden Erzählers im dokumentarischen Genre. (vgl. Kiener 1999, S. 176) *„Der Erzähler legt fest, in welcher Kommunikationssituation narrative Inhalte vermittelt werden, und er bestimmt so, wie der Rezipient angesprochen wird.“* (Kiener 1999, S. 267)

Gérard Genette unterscheidet zwei grundlegende Positionen des Erzählers im narrativen Akt. In diesem Zusammenhang wird auch die Haltung des Rezipienten zur dargestellten Welt bestimmt. Bei der „homodiegetischen“ Position ist der Erzähler ein Teil der erzählten Welt (=Diegese) und beim „heterodiegetischen“ Status ist der Erzähler selbst nicht in das dargestellte Ereignis involviert. Weiters unterscheidet Genette zwischen der „extradiegetischen“ und der „intradiegetischen“ Ebene. Wenn nun zwei Erzähler im Film auftreten, dann wird der Erzähler, der die äußere Handlung schildert als extradiegetische Erzähler bezeichnet. Die Figur, die in der Rahmenerzählung die Binnenerzählung mitteilt, wie es zum Beispiel bei einer interviewten Person der Fall ist, wird als intradiegetischer Erzähler definiert. Zusätzlich wird der intradiegetischen Ebene der Bildinhalt und der Originalton im Film zugeschrieben. Der extradiegetischen Ebene werden Gestaltungsmittel wie Grafiken, Titel, Effekte oder etwa die Kommentiarstimme, die zusätzlich zur gefilmten Welt beigefügt werden, zugeteilt. (vgl. Kiener 1999, S. 235 f) Daraus ergeben sich für Wilma Kiener sieben unterschiedliche Erzähltypen im Dokumentarfilm die im folgenden Abschnitt beschrieben werden.

3.4.4 Erzählertypen im Dokumentarfilm

Die sieben unterschiedlichen Stimmen des Erzählers definiert Wilma Kiener in ihrem Buch *„Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen“* (1999) wie folgt:

1. Der „nüchterne Erzähler“ wird zur Kategorie des heterodiegetischen Erzählers zugeordnet und präsentiert den Prototypen des „objektiven“, „neu-

tralen“ Erzählers der die Vorgänge und Situationen aus einer distanzierten Sichtweise beschreibt. (vgl. Kiener 1999, S. 239)

2. Der „expressive Erzähler“ bezieht eine ähnliche Position wie der „nüchterne Erzähler“ mit dem Unterschied, dass er für den Zuschauer präsenter wirkt. *„Durch seine stark ausgeformte Erzählhaltung dominiert er über den Bildinhalt, - so interpretiert er und stattet das Abgebildete mit zusätzlicher Bedeutung aus.“* (Kiener 1999, S. 241) Dabei tritt er zwar visuell nicht vor den Rezipienten, bringt sich aber auf der auditiven Ebene mit Hilfe eines Kommentartext oder einer Hintergrundmusik ein. (vgl. Kiener 1999, S. 241)
3. Der „Reporter-Erzähler“ wird zusätzlich zur auditiven Ebene auch vor der Kamera sichtbar, nimmt jedoch keinen aktiven Part wie ein Protagonist ein. Da er nur als Interviewer und Gesprächspartner auftritt, wird er als heterodiegetisch eingestuft. (vgl. Kiener 1999, S. 243)
4. Der „investigative Erzähler“ stellt eine spezielle Variante eines intra- und heterodiegetischen Erzählers dar. *„Die erste Erzählerfigur (der Autor) übergibt dem Interviewpartner als einem Zeit- und Augenzeugen, seine Stimmgewalt. Die eingeschachtelte Metaerzählung [, oder auch Binnenerzählung genannt,] wird dann vom zweiten intradiegetischen Erzähler geschaffen.“* (Kiener 1999, S. 246) Daher ergeben sich auf der intradiegetischen Ebene zwei Erzähler gleicher Stufe. (vgl. Kiener 1999, S. 245)
5. Der „Protagonisten-Erzähler“ präsentiert sich sowohl auf der extradiegetischen als auch auf der intradiegetischen Erzählebene. Er nimmt auf der einen Seite die Rolle des Autors ein, der die Rahmenhandlung erzählt, und auf der anderen Seite stellt er den Part einer porträtierten Person dar, die vor der Kamera über das eigene Leben berichtet. (vgl. Kiener 1999, S. 254)
6. Der „autobiographische Erzähler“ präsentiert sich sowohl als Autor als auch als Hauptfigur vor der Kamera. *„Der Filmemacher [erzählt] [...] von Ereignissen, an denen er selbst beteiligt ist oder gewesen ist. [...] Der autobiographische Erzähler ist im gleichen Augenblick einer, der erzählt, und einer, der etwas erlebt; „Narration“ und „Geschichte“ sind [somit] ineinander zeitlich verschachtelt, finden gleichzeitig statt.“* (Kiener 1999, S. 257)
7. Der „fiktionalisierte Erzähler“ ist eine vom Autor frei erfundene Erzählinstanz, die als Urheber der Filmerzählung in Erscheinung tritt, es aber tatsächlich nicht ist. (vgl. Kiener 1999, S. 263) Zum Beispiel wird ein investigativer Erzähler dem Publikum präsentiert, der aber nicht mit der Erzählfigur des Autors identisch ist. *„Eine entscheidende Folge des „fiktionalen Erzählertyps“ ist, daß der extradiegetische Erzähler nicht mehr voll identisch mit der historischen Person des Autors ist.“* (Kiener 1999, S. 266)

3.4.5 Montage und Mischung

„Filmische und televisuelle Narrationen sind durch die Verbindung von Dramaturgie, Erzählstrategien und Montage zu beschreiben. Sie bedienen sich aller Mitteilungsebenen des Films, die in der Herstellung von Bedeutungen unterschiedlich dominant werden können.“ (Hickethier 2001, S. 148)

Die Montage bildet daher einen weiteren narrativen Aspekt. Dazu erklärt Knut Hickethier in seinem Buch „Film- und Fernsehanalyse“ (2001), dass die Montage es ermöglicht, Einstellungen in ihrer Reihenfolge so zu gestalten, dass neue Zusammenhänge entstehen können. Voraussetzung dafür ist der Betrachter, der zwischen dem was nacheinander in den Einstellungen zu sehen ist, einen Zusammenhang herstellen kann und daraus ein geschlossenes Ganzes erkennen kann. Der Zuschauer empfindet die einzelnen Einstellungen als eine durchgehende Handlung. Um eine Bedeutung entstehen lassen zu können, müssen die Aufnahmen so montiert werden, dass zwischen ihnen eine Beziehung hergestellt werden kann. *„Dieses Inbeziehungsetzen bildet den eigentlichen Erzählvorgang, durch ihn wird aus den verschiedenen Bereichen des Abbildbaren eine neue ästhetische Form geschaffen, wird eine neue (filmische) Realität erzeugt.“* (Hickethier 2001, S. 145) Damit bildet die Montage das Kernstück der filmischen Narration. (vgl. Hickethier 2001, S. 145)

In der Praxis werden grundsätzlich zwei Montagetechniken differenziert: das Prinzip der „Transparenz“ und das der „Materialität“. Die transparente Montage versucht so zu montieren, dass der Betrachter beim Sehen des Filmes das Gefühl hat, als würde er in eine andere Welt schauen ohne sich der Montage bewusst zu werden. Diese Montageform wird auch als „unsichtbarer Schnitt“ bezeichnet und entstand im Hollywood-Film der dreißiger bis fünfziger Jahre. Diese Form sichert die Verständlichkeit des Gezeigten, in dem sie erzähl- und darstellungsökologische Sachverhalte schnell auf den Punkt bringt, die Anordnung der Einstellungen nach einem wiedererkennbaren Muster anordnet und den Zuschauer in das Geschehen mit einbezieht. (vgl. Hickethier 2001, S. 149) Die Montageform der Materialität versucht im Gegensatz zur transparenten Montage dem Zuschauer klar zu machen, dass er nicht an einem medialen Wirklichkeitsersatz teilhabe, sondern einen Film sehe. Diese Art der Montage entwickelte sich im russischen Revolutionsfilm der Zwanziger Jahre und tauchte später im europäischen Autorenfilm der Fünfziger Jahre wieder auf. (vgl. Hickethier 2001, S. 149)

3.5 Dramaturgische Modelle und Theorien

Der Begriff „Dramaturgie“ stammt von dem griechischen „dramaturgein“ ab und heißt so viel wie „ein Drama verfassen“. Dramaturgie wird im Bereich der Literatur, des Theaters, des Film und Fernsehens, aber auch in der Musik angewendet und definiert sich je nach Anwendungsgebiet unterschiedlich. Gene-

rell lässt sich Dramaturgie als „*Lehre von den Bauformen und Strukturen des Dramas und seiner künstlerischen Umsetzung*“ (Langenscheidt 2008, 9, Langenscheidt Fremdwörterbuch, <http://services.langenscheidt.de>) beschreiben. Es geht in erster Linie darum, einen Spannungsbogen zu gestalten und somit die Aufmerksamkeit des Publikums und den Unterhaltungswert zu steigern. Wenn man Dramaturgie im Bezug auf Film- und Fernsehproduktionen betrachtet, dann richtet sich der Fokus vor allem auf den dramaturgischen Aufbau und die Struktur des Drehbuchs.

Dramaturgie bedeutet also im weitesten Sinn eine Präsentation des Geschehens, das den Zuschauer in eine Anspannung versetzt und ihn mit dem Gezeigten mitgehen lässt. Dabei haben sich verschiedene dramaturgische Modelle entwickelt, die sich mit der Stoffentwicklung und der Theorie des Dramas beschäftigen. (vgl. Hickethier 2001, S. 122)

Den Grundstein der Dramaturgie legte Aristoteles schon etwa 350 vor Christus. Aus seiner Theorie entwickelten sich im Laufe der Zeit neue Sichtweisen. Die Modelle von Robert McKee und Syd Field zählen heute zu den erfolgreichsten und bekanntesten Entwicklungen in der modernen Filmdramaturgie. Um ein grundsätzliches Verständnis für den dramaturgischen Aufbau und dessen Wirkung zu entwickeln, folgen in den nächsten Abschnitten Beschreibungen zu den dramaturgischen Strukturen nach Aristoteles, Robert McKee und Syd Field.

3.5.1 Aristoteles

Da Aristoteles lang vor der Entwicklung des Films lebte, bezieht sich seine Theorie, die er in seinem Buch „*Poetik*“ niederschrieb, auf alle diejenigen Künste, die mimetischen, d.h. nachahmenden bzw. darstellenden Charakter besitzen. Dabei unterscheidet er zwischen den Gattungen Epik, Tragödie, Komödie, Dithyrambendichtung, aber auch Tanz und Musik. Vorwiegend fokussierte sich Aristoteles aber auf die „*Dichtung*“. Der zentrale Begriff der aristotelischen Theorie der Dichtung ist die „*mimêsis*“, die Nachahmung. Es handelt sich dabei um eine Nachahmung von handelnden Menschen bzw. um Darstellung von Handlungen. Hierbei geht es um eine Darstellung von Menschen, deren Absichten, Charakter und Handlungen sowohl zum Besseren als auch zum Schlechteren abweichen können. Aristoteles leitet die *mimêsis* aus der Natur des Menschen ab. Er erklärt, dass die Nachahmung dem Menschen erstens angeboren ist und zweitens Freude bereitet. „*Der zweite Punkt, die Freude an der Wahrnehmung von Nachahmung, ist ein Hinweis darauf, dass für Aristoteles der Aufbau und Inhalt eines Werkes im Hinblick auf den Rezipienten entworfen wird.*“ (Deutsche Enzyklopädie 2008, 2, *Poetik* (Aristoteles), <http://lexikon.calsky.com/de/txt/browse.php>)

Die einzelnen Gattungen differenzieren sich durch die Wahl des gestalterischen Mittels (Bildhauerei, Malerei, Ton etc.), durch den dargestellten Gegenstand (guter oder schlechter Mensch) und durch die Art und Weise der Nachahmung (Haltung des Erzählers). Die wichtigste aller Gattungen, so Aristoteles, ist die

Tragödie, welche auch heute noch praktische Anwendung im Filmbereich findet. (vgl. Deutsche Enzyklopädie 2008, 2, Poetik (Aristoteles), <http://lexikon.calsky.com/de/txt/browse.php>) Aristoteles definiert die Tragödie wie folgt:

„Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je einzeln angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Mitleid (eleos) und Furcht (phobos) hervorruft und hierdurch eine Reinigung (katharsis) von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“ (Fuhrmann 1994, Poetik 6, 1449b24 ff)

Ein wesentliches Merkmal der Tragödie ist die Vermittlung der Handlung mit Hilfe des „Tuns“ und nicht durch episches Erzählen. Weiters soll der Zuschauer Emotionen entwickeln können, die vorzugsweise nicht durch Effekte, wie Inszenierung und Musik, hervorgerufen werden, sondern durch den Handlungsaufbau, der Mitleid und Furcht erregt. (vgl. Deutsche Enzyklopädie 2008, 2, Poetik (Aristoteles), <http://lexikon.calsky.com/de/txt/browse.php>)

Aristoteles unterscheidet sechs qualitative Teile der Tragödie:

1. Plot/Handlung (mythos)
2. Charaktere (êthê)
3. Sprachliche Form (lexis)
4. Gedanke/Erkenntnisfähigkeit (diánoia)
5. Inszenierung (opsis)
6. Melodik/Musik (melopoia)

Die Handlung ist dabei der wichtigste qualitative Teil der Tragödie. *„Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und Lebenswirklichkeit.“* (Fuhrmann 1994, Poetik, 1450a16 f) *„Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein. Daher sind die Geschehnisse und der Mythos das Ziel der Tragödie; das Ziel ist aber das Wichtigste von Allem.“* (Fuhrmann 1994, Poetik, 1450a21 ff)

Im Zentrum des Interesses steht daher nicht die Identität des Helden, sondern der Inhalt der darzustellenden Handlung (Plot). Für einen gelungenen Handlungsaufbau sind „Ganzheit“ und „Einheit“ entscheidend. Dazu müssen alle im Mythos vorkommenden Elemente vorhanden sein (Ganzheit) und sie müssen an der jeweils richtigen Stelle innerhalb des Mythos auftreten (Einheit). Wesentlich gestalten sich für den Handlungsaufbau auch der Wendepunkt und die Beschaffenheit der Charaktere. Nach der Ansicht Aristoteles ist es am besten, wenn die

Charaktere die entscheidende Tat zwar ohne Einsicht ausführen, aber Einsicht erlangen, nachdem sie die Tat ausgeführt haben. (vgl. Deutsche Enzyklopädie 2008, 2, Poetik (Aristoteles), <http://lexikon.calsky.com/de/txt/browse.php>)

Außerdem soll eine Handlung nicht auf Grund dessen, dass sie wirklich stattgefunden hat, zur Darstellung kommen. Der Dichter soll stattdessen dem Zuschauer zeigen, „*was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit (eikos) oder Notwendigkeit (anankaion) Mögliche.*“ (Deutsche Enzyklopädie 2008, 2, Poetik (Aristoteles), <http://lexikon.calsky.com/de/txt/browse.php>) Damit wird der Zuschauer neugierig und verspürt das Verlangen wissen zu wollen, was als Nächstes passiert.

Eine gute Tragödie zeichnet sich zusätzlich durch den Verlauf der Handlung aus. Wenn ein sittlich guter Charakter vom Glück ins Unglück stürzt, weil er etwa einen Fehler aus mangelndem Wissen begangen hat, dann bietet dieser Handlungsverlauf eine gute Tragödie. Würde jedoch ein schlechter Mensch einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben, dann würde dieser Verlauf, laut Aristoteles, keine erfolgreiche Tragödie hervorbringen. (vgl. Deutsche Enzyklopädie 2008, 2, Poetik (Aristoteles), <http://lexikon.calsky.com/de/txt/browse.php>)

Aristoteles hat folglich schon 350 vor Christus das Geheimnis einer guten Dramaturgie erkannt. Das Auslösen von Emotionen beim Zuschauer, der strukturierte Aufbau des Plots und die Entwicklung der Charaktere sind auch noch heute wesentliche Bestandteile der Literatur und der Film- und Fernsehproduktionen.

3.5.2 Robert McKee

Robert McKee zählt zu den erfolgreichsten und bekanntesten Theoretikern bezüglich Drehbuchentwicklung und Dramaturgie. Zahlreiche Filme Hollywoods basieren auf seiner Vorgehensweise. Seine Bücher und Seminare wurden schon von vielen berühmten Filmautoren als Leitfaden verwendet. Robert McKee beschreibt eine erfolgreiche Geschichte wie folgt:

„Eine schöne erzählte Story ist eine symphonische Einheit, in der Struktur, Setting, Figur, Genre und Idee nahtlos verschmelzen. Um ihre Harmonie zu finden, muß der Autor die Story-Elemente studieren, als seien sie Instrumente eines Orchesters – zuerst einzeln, dann im Zusammenklang.“ (McKee 2001, S. 39)

McKee baut die Story grundsätzlich aus fünf Teilen auf: Der erste Akt, die Exposition, beinhaltet die Informationen, die der Zuschauer benötigt, um der Geschichte folgen zu können. Die wichtigste Szene im ersten Akt ist das „auslösende Ereignis“ (inciting incident), welches das harmonische und glückliche Leben des Protagonisten durcheinander bringt und damit für Spannung und emotionale Beteiligung im Publikum sorgt. *„Das auslösende Ereignis bringt das Kräftegleichgewicht im Leben des Protagonisten radikal durcheinander.“* (McKee

2001, S. 206) Dieses Ereignis erweckt in der Figur den bewussten und/oder unbewussten Wunsch nach etwas, wovon sie glaubt, es könne das Gleichgewicht wiederherstellen. *„Das Ereignis katapultiert die Figur in eine Suche nach dem Wunschobjekt, wobei sie auf (inner, persönliche, außerpersönliche) antagonistische Kräfte stößt. Die Figur erreicht ihr Ziel oder nicht. Daraus besteht in aller Kürze eine Story.“* (McKee 2001, S. 213 f) Laut Robert McKee lässt sich mit Hilfe von diesen „Ereignissen“ eine gute Story, die Konflikte, Aktivität, Persönlichkeit und Emotionalität enthält, erreichen. (vgl. McKee 2001, S. 39) Der Wunsch des Protagonisten bildet daher auch den roten Faden der Story. Dieses entscheidende Element, welches die gesamte Geschichte zusammenhält, wird auch als übergeordnetes Ziel oder Rückgrat (spine) der Story bezeichnet. (vgl. McKee 2001, S. 211)

Der erste Akt stellte den Eröffnungsteil da und bildet etwa fünfundzwanzig Prozent der Erzählung. Darauf folgt der längste Akt, welcher die „fortschreitenden Komplikationen“ (progressive complications) beinhaltet. Sie bilden das zweite Element des fünfteiligen Designs und stellen den Hauptteil der Story dar. Dieses Element spannt sich vom auslösenden Ereignis bis hin zum Höhepunkt des letzten Akts. (vgl. McKee 2001, S. 226) Darin enthalten sind zwei weitere Teile, die die Geschichte vorantreiben: die Krise und der Story-Höhepunkt. In der Krise muss der Protagonist Entscheidungen unter großem Druck treffen, um seinem Wunsch nachzukommen. Darauf folgt der Höhepunkt, der eine absolute und irreversible Veränderung mit sich bringt. (vgl. McKee 2001, S. 52) Die Bedeutung dieses Höhepunkts beschreibt McKee wie folgt:

„Bedeutung: Eine Umwälzung der Werte von Positiv zu Negativ oder Negativ zu Positiv, mit oder ohne Ironie – ein Werteschwenk bei höchster Ladung, der absolut und irreversibel ist. Die Bedeutung dieser Veränderung bewegt das Herz des Publikums.“ (McKee 2001, S. 333)

Das Ziel dieses Höhepunkts ist daher mit der maximalen emotionalen Einbindung des Publikums verbunden. Um dies zu erreichen, muss der Protagonist Empathie beim Zuschauer auslösen. Dabei ist es unwesentlich, ob das Sympathie oder Antipathie ist. Empathie ermöglicht eine emotionale Beteiligung des Publikums während der gesamten Dauer des Films. Das hat damit zu tun, dass der Zuschauer seine persönlichen Wünsche in denen des Protagonisten wiedererkennen kann und so die Möglichkeit erhält, außerhalb seines eigenen Lebens Erfahrungen zu machen. *„Wenn wir uns mit einem Protagonisten und seinen Wünschen im Leben identifizieren, dann drücken wir in Wirklichkeit die Daumen für unsere eigenen Wünsche im Leben.“* (McKee 2001, S. 161) Im langen mittleren Teil kann man auch noch weitere Akte (Subplots) einfügen, um das Tempo zu beschleunigen. Dabei hat jeder zusätzliche Akt wiederum einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. (vgl. McKee 2001, S. 239 f)

Nach dem Höhepunkt folgt schließlich der letzte Akt, welcher auch der kürzeste Teil der Erzählung sein sollte. (vgl. McKee 2001, S. 238) Diesen fünften Teil der Story nennt McKee die „Auflösung“ (resolution). Jeder Film braucht, allein schon aus Höflichkeit dem Publikum gegenüber, eine Auflösung. Das Publikum

braucht Zeit seine Gedanken zu sammeln, die Bilder auf sich wirken zu lassen und um sich innerlich auf das Ende vorzubereiten. „*Ein Film braucht, was das Theater einen „langsamen Vorhang“ nennt.*“ (McKee 2001, S. 338)

Auch wenn McKee die Story in fünf Akte aufgliedert, besteht die grobe Struktur, ebenso wie die von Aristoteles und Syd Field, aus einem Anfang, einem Mittelteil und einem Ende. Den roten Faden bildet der Wunsch des Protagonisten, welcher die einzelnen Teile zusammenhält.

3.5.3 Syd Field

Auch Syd Field zählt zu den großen Mentoren des Drehbuchschreibens und des damit verbundenen Entwickelns einer dramaturgischen Erzählung. Syd Field verwendet ebenso wie Aristoteles die „Drei-Akt-Struktur“. Er beschreibt einen Film, als „*ein visuelles Medium, das eine zugrundeliegende Handlung dramatisiert. Und wie bei allen Geschichten gibt es einen eindeutigen Anfang, eine präzise Mitte und ein definitives Ende.*“ (Field 2005, S. 11)

Diese Abbildung gibt einen Überblick über die grundlegende Struktur des Drehbuchs nach Syd Field.

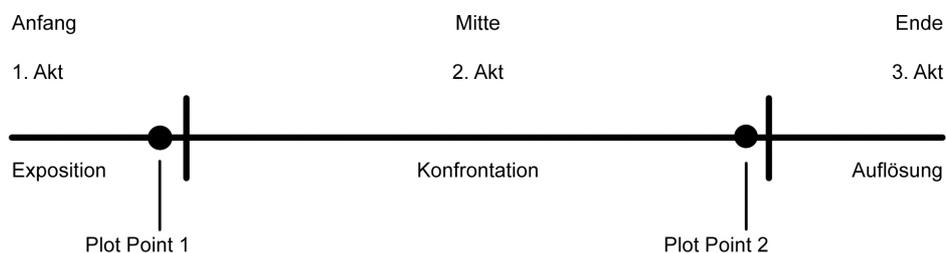


Abbildung 3.1: Struktur des Drehbuchs nach Syd Field

Im ersten Akt wird mit der „Exposition“ des Films die Geschichte etabliert. Es muss klar werden, wer die Hauptfigur ist, wovon die Geschichte handelt und wie die Situation beschaffen ist. (vgl. Field 2005, S. 12) Am Ende des ersten Aktes gibt es einen Plot Point der einen Vorfall oder ein Ereignis darstellt, das in die Geschichte eingreift und sie in eine andere Richtung lenkt. (vgl. Field 2005, S. 12 f) Field betont die Notwendigkeit, dass die Story zu Beginn sofort losstartet, damit von der ersten Minute an das Interesse des Zuschauers geweckt wird. (vgl. Field 2005, S. 50)

Im zweiten Akt, welcher den größten Teil der Geschichte umfasst, folgt die „Konfrontation“. In diesem Abschnitt geht es vorwiegend um den Konflikt den der Protagonist durchlebt. Davor muss jedoch klar werden, welches Grundbedürfnis diese Figur hat und welches Ziel sie verfolgt. Dann erst kann man Hindernisse einbringen, die der Protagonist überwinden muss. Das ist das Grundprinzip ei-

nes Konflikts. Diese Hindernisse, die überwunden werden, bestimmen dabei den dramaturgischen Verlauf der Story. Am Ende des zweiten Aktes befindet sich der zweite Plot Point, der zur Auflösung der Geschichte führt. (vgl. Field 2005, S. 13)

Das Ende, also der dritte Akt, bringt schließlich die „Auflösung“ der Story. Fragen, die im Laufe der Geschichte in den Köpfen der Rezipienten entstanden sind, werden nun beantwortet und die Spannung aufgelöst. Dadurch wird die Geschichte begreiflich und vollständig. (vgl. Field 2005, S. 13)

Syd Field definiert eine dramatische Struktur *„als eine lineare Anordnung aufeinander bezogener Vorfälle, Episoden oder Ereignisse, die zu einer dramatischen Auflösung hinführen“*. (Field 2005, S. 14) Die Form des Films wird dabei von dem jeweiligen individuellen Gefüge der strukturellen Bestandteile bestimmt. (vgl. Field 2005, S. 14)

Eines der wichtigsten Elemente ist die „Sequenz“. Die Sequenz besteht aus einer Serie von Szenen, die alle von einer einzigen Idee zusammengehalten werden. Field bezeichnet die Sequenz als das Skelett des Drehbuchs, welches wiederum aus einem Anfang, einer Mitte und einem Ende besteht. Die Sequenz stellt quasi einen Mikrokosmos des Drehbuchs dar und bildet das organisatorische Gerüst des Drehbuchs. (vgl. Field 2005, S. 70 f)

Die „Szene“ beschreibt Field als das wichtigste Einzelelement des Drehbuchs. Die Länge ist dabei nicht entscheidend. Wichtig ist nur, dass sie die Handlung vorantreibt. Es soll mindestens eine wesentliche Information enthalten sein, die die Szene zur Handlung liefert. Es gibt zwei Grundbedingungen der Szene: die Zeit und der Ort. Wenn diese zwei Bedingungen geklärt sind, kann man die Szene aufbauen und durchkonstruieren. Findet ein Wechsel der Ortes oder der Zeit statt, dann wird eine andere Szene daraus. Auch die Szene kann, ebenso wie die gesamte Story und die einzelne Sequenz, aus Anfang, Mitte und Ende bestehen. (vgl. Field 2005, S. 85 f)

Field betont in seinem Buch *„Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film“* (2005) immer wieder, dass diese Art der Strukturierung einen Leitfaden darstellt und keine bestimmte Regel ist, die unveränderbar anzuwenden ist. Es soll lediglich eine Hilfestellung bei der Entwicklung einer funktionierenden dramaturgischen Erzählung sein.

3.6 Dokumentarisches Geschichtenerzählen

Im Bezug auf das Thema Narration und Dramaturgie im Dokumentarfilm fand während der Recherche zu dieser Arbeit ein bestimmtes und aktuelles Buch besondere Relevanz. *„Documentary Storytelling. Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films“* (2007) von der Filmemacherin und Autorin Sheila Curran Bernard beinhaltet vor allem für diese Arbeit interessante Ansatzpunkte

über das dokumentarische Geschichtenerzählen.

Sheila C. Bernard bedient sich der Technik des Geschichtenerzählens, um im Dokumentarfilm nicht nur die Thematik des Films klar zu machen, sondern auch das Publikum mit auf eine interessante und spannende Reise zu nehmen. Dabei ist es bei dokumentarischen Film- und Fernsehproduktionen wichtig, dass die zu erzählende Geschichte im realen Leben gefunden wird. Schließlich vertraut das Publikum des dokumentarischen Genres darauf, dass die Bilder der Wirklichkeit entnommen werden und nicht aus der Phantasie eines Autors entspringen. Um das Interesse des Zuschauers am Film über die gesamte Spieldauer aufrecht zu erhalten, sollte der fertige Film einen fesselnden Anfang, einen unerwarteten Mittelteil und ein zufriedenstellendes Ende beinhalten. (vgl. Bernard 2007, S. 1 f) Sheila C. Bernard erklärt, dass sich die dramaturgische Geschichte im Dokumentarfilm aus dem Prozess des Filmemachens entwickelt:

„A story may begin as an idea, hypothesis, or series of questions. It becomes more focused throughout the filmmaking process, until the finished film has a compelling beginning, an unexpected middle, and a satisfying end.“ (Bernard 2007, S. 2 f)

Die Entwicklung der Geschichte beginnt bereits bei der Preproduktion, erstreckt sich über die Dreharbeiten und endet schließlich bei der Postproduktion. (vgl. Bernard 2007, S. 6 f) Als Autor sollte man daher schon während der Recherche Antworten auf folgende Fragen erhalten: Wer sind meine Hauptcharaktere? Was wollen sie erreichen? Was machen sie, wenn sie dieses Ziel nicht erreichen? Worin liegt die Spannung? In welche Richtung geht die Geschichte und warum spielt das eine Rolle? Diese Fragen führen zu den „story basics“, wie sie Sheila C. Bernard nennt, die für eine funktionierende Geschichte essentiell sind:

„[The basic story] has compelling characters, rising tension, and conflicts that reaches some sort of resolution. It engages the audience on an emotional and intellectual level, motivating viewers to want to know what happens next.“ (Bernard 2007, S. 15)

Angelehnt an die Theorie des „Documentary Storytelling“ nach Bernard, wird in den folgenden Unterkapiteln auf die einzelnen Elemente des Aufbaus einer Erfolg bringenden Geschichte eingegangen und die wesentlichen Inhalte erklärt. Diese Inhalte können besonders für angehende Dokumentarfilmproduzenten von Interesse sein, da die wesentlichen Elemente einer Dokumentarfilmproduktion kurz und bündig wiedergegeben werden.

3.6.1 Grundbausteine einer Erzählung nach Bernard

- Exposition

Wie schon im vorhergehenden Abschnitt „Dramaturgische Modelle und Theorien“ besprochen, beinhaltet die Exposition jene Information, die die Grundlage für die fortschreitende Geschichte beinhaltet. Der Zuschauer

wird mit dem Wissen ausgestattet, das er braucht, um der Geschichte folgen zu können und um, was noch viel wichtiger erscheint, Neugierde und Erwartung in ihm aufzubauen. (vgl. Bernard 2007, S. 15) Das Ziel der Exposition ist demnach, dem Zuschauer die Grundstimmung und Ausgangssituation, die Zeit, den Ort und die Personen der Geschichte vorzuführen, um grundlegendes Verständnis für die zukünftigen Ereignisse zu schaffen.

- „Der rote Faden“

„Der rote Faden“, oder „narrative spine or train“ wie ihn Bernard bezeichnet, ist jenes Element in der Geschichte, das alle Bestandteile zusammenhält. Es ist die allgemeine Erzählung, die von Anfang bis zum Ende die Geschichte vorantreibt. (vgl. Bernard 2007, S. 17 f) Dieser rote Faden ermöglicht es, dass zusätzliche Informationen und Binnenerzählungen eingebaut werden können ohne die Rahmenerzählung zu verlieren. Das hat den besonderen Nutzen, dass der Zuschauer tiefer in die Geschichte eingeführt wird und seine Motivation, mehr über das allgemeine Thema des Films wissen zu wollen, steigert.

- Leitmotiv

Das Leitmotiv wird als die allgemeine grundlegende Thematik einer Geschichte beschrieben. Es ist eine wiederkehrende Idee, die oft einen Aspekt der menschlichen Verfassung erläutert und den Rezipient vor allem emotional in die Erzählung einbindet. (vgl. Bernard 2007, S. 19)

- Spannungsbogen

Der Spannungsbogen bezieht sich auf die Art und Weise, wie Ereignisse der Geschichte die in ihr involvierten Personen verändert und wie sich diese weiter entwickeln. Die Charaktere befinden sich etwa in einer Krise oder müssen ein Problem lösen und erfahren durch die Bewältigung dieses Tiefs eine grundlegende Veränderung. Diese menschliche Weiterentwicklung spricht den Rezipienten besonders auf der emotionalen Ebene an. So lenkt der Spannungsbogen die Aufmerksamkeit des Zuschauer von Anfang bis Ende des Films auf die erzählte Geschichte. (vgl. Bernard 2007, S. 20)

- Handlung und Charaktere

Filme werden meistens als „plot-driven“ oder „character-driven“ unterschieden. „Plot-driven“ beschreibt einen Film, der von der Handlung vorangetrieben wird und der Ablauf eines „character-driven“ Film entwickelt sich aus den Bedürfnissen und Anforderungen einer Figur. Im Dokumentarfilm sind beide Arten des Films zu finden und sie sind auch oft schwer zu trennen. (vgl. Bernard 2007, S. 21)

- Dramaturgisches Geschichtenerzählen

David Howard und Edward Mabley beschreiben in ihrem Buch „The Tools of Screenwriting“ (1995) eine Kette von grundlegenden Elementen, die ein dramaturgisches Geschichtenerzählen ermöglichen und als Leitfaden bei der Entwicklung einer Geschichte dienen kann: Zu allererst sollte die Geschichte von einer Person handeln, für die man Einfühlungsvermögen empfinden kann und die einem sympathisch erscheint. Diese Figur wünscht sich dann etwas sehnlichst oder will etwas unbedingt erreichen. Dieses Ziel, das der Protagonist zu erreichen versucht, ist zwar theoretisch umsetzbar, aber nur sehr schwer zu erlangen. Der Weg, den der Protagonist in der Geschichte geht, soll so aufgebaut und gestaltet werden, dass er das Maximum an emotionaler Beteiligung des Publikums fordert. Zum Schluss ist es wichtig, dass die Geschichte zu einem befriedigenden Ende kommt, was aber nicht unbedingt heißen muss, dass es ein „happy ending“ sein soll. (vgl. Bernard 2007, S. 23)

3.6.2 Evaluierung der Themenwahl

Wenn man als Autor oder Regisseur ein Sujet gefunden hat, so ist es, erklärt Bernard, sehr wichtig einen möglichst objektiven und unvoreingenommenen Blick darauf zu werfen und sich die Frage zu stellen, ob aus diesem Thema ein Film entstehen kann, der das Publikum auch interessiert. Um eine Antwort auf diese Frage noch vor dem Beginn der Dreharbeiten zu bekommen, gibt Sheila C. Bernard acht Punkte vor, die dabei helfen können, das gewählte Thema zu evaluieren: (vgl. Bernard 2007, S. 42 f)

- Zugang und Realisierbarkeit

Der Autor sollte sich Fragen zur Zugangsmöglichkeit von Orten, Personen und Material, das er für seinen Film benötigt, stellen. Es ist wichtig schon im Vorhinein zu klären, wo man eine Dreherlaubnis bekommt und welche Personen bereit sind ein Interview zu geben.

- Erschwinglichkeit

Weiters ist abzuschätzen, ob man die Geschichte mit den zur Verfügung stehenden Mitteln (Equipment, Personal) und Zeit realisieren kann. Hat man sich eventuell die Ziele zu hoch gesteckt?

- Leidenschaft und Neugierde

Bevor man sich die Frage stellt, ob das Thema genügend Substanz hat, um das Publikum zu fesseln, sollte man sich zuerst als Filmemacher klar werden, ob einen das Thema selbst wirklich bewegt und ob man davon begeistert ist. Ansonsten kann es passieren, dass man mit der Zeit gelangweilt und frustriert wird.

- Publikum

Wichtige Fragen sollte man sich auch in Bezug auf das Publikum stellen: Wen will und wen kann man mit seinem Film ansprechen? Wen könnte dieses Thema interessieren? Wenn es nur wenige Menschen gibt, die sich für dasselbe Thema begeistern können, wie es der Regisseur des Filmes kann, sollte man sich überlegen, für wen man den Film eigentlich macht. Für sich selbst wohl kaum. Der Regisseur braucht schließlich ein Publikum und einen Produzenten bzw. Distributionen, die seinen Film abkaufen bzw. finanzieren wollen.

- Relevanz

Die Frage nach dem Publikum ist auch verbunden mit der Frage nach der Relevanz des Themas. Wird sich jemand für den Film interessieren bzw. angesprochen fühlen? Diese Frage führt weiter zu dem nächsten Punkt, der Aktualität des Themas.

- Aktualität

Da Fernsehproduzenten und auch das Publikum an momentan relevanten Themen orientiert sind, stellt sich die Frage, ob das gewählte Thema auch dementsprechend aktuell ist bzw. ob man den Film in einem entsprechenden Zeitrahmen fertigstellen kann, so dass das Thema auch dann noch interessant ist und nicht schon der Vergangenheit angehört.

- Visualisierung

Es kommt aber nicht nur auf den Inhalt des Themas an, sondern auch auf die visuelle Umsetzung. Daher ist es auch notwendig, sich Fragen zur Visualisierung zu stellen. Kann man das Thema des Filmes auch visuell ansprechend aufbereiten?

- Aufhänger

Als letzten Punkt erwähnt Sheila C. Bernard den „Aufhänger“ (eng. the hook): „[...] *the hook is what got you interested in the subject in the first place. [...] It's the part of the story that makes people want to know more.*“ (Bernard 2007, S. 42 f) Der Aufhänger ist also der Teil des Sujets, der das Interesse des Filmemachers geweckt hat und es ist auch der Teil, der das Publikum während des gesamten Films in Spannung versetzt.

Sheila C. Bernard gibt noch einen weiteren Tip für das Evaluieren des Sujets. Bevor man mit dem eigenen Film beginnt, sollte sich der Regisseur auf die Suche nach Filmen machen, die dasselbe oder ein ähnliches Thema bereits behandelt haben. Das hilft dabei abzuschätzen, ob das Thema noch interessant ist und ob man einen Mehrwert mit dem eigenen Film zu dem Thema beitragen kann. Außerdem schafft dies weitere Sichtweisen auf das Thema. Wichtig ist also, dass man jegliche Information, die man über das Thema bekommen kann, aufgreift.

Des Weiteren gibt Bernard einen Hinweis für die Umsetzung eines historischen Themas an. Viele Dokumentationen behandeln ein Ereignis, das schon passiert ist. Um Spannung aufbauen zu können, muss man die Geschichte so erzählen,

als wüsste man nicht wie sie ausgeht, wie sie weiter geht. So kann man den Zuschauer neugierig machen auf mehr. Er will wissen was passiert. Daher darf man, auch wenn man eigentlich schon alles weiß, nicht zu viel vorweg nehmen. Oder man schafft einen Bezugspunkt zur heutigen Zeit. Etwas, welches sich durch das, was damals geschehen ist, verändert hat und heute noch die Auswirkungen spürt.

Abschließend soll hier noch einmal festgehalten werden, dass die Entwicklung der Geschichte im Dokumentarfilm ein Prozess ist, der bei der Ideenfindung beginnt und bis in die Postproduktion reicht. Einige wichtige Fragen lassen sich schon in der Preproduktion beantworten, aber die endgültige dramaturgische Erzählung kann man besonders bei der dokumentarischen Filmarbeit erst in der Montage festlegen. Schließlich können während der Produktion unvorhersehbare Ereignisse geschehen, die es erlauben, dem Film eine weitere bzw. andere Richtung zu geben.

Im folgenden Kapitel „Filmanalyse“ (siehe Kapitel 4, S. 50 f) werden die wesentlichen Inhalte des Kapitels „Narration und Dramaturgie im Dokumentarfilm“ (siehe Kapitel 3, S. 21 f) anhand von zwei ausgewählten dokumentarischen Filmbeispielen analysiert. Durch die Filmanalysen und die Auswertung der Interviews mit den Regisseuren soll gezeigt werden, wie im Bereich des Dokumentarfilms gearbeitet werden kann. Es werden Fragen bezüglich der Herangehensweise an das gewählte Thema, der Drehsituation und der Montage gestellt. Auch der zentralen Frage dieser Arbeit, nämlich nach der Entwicklung einer Dramaturgie aus dem Material der Wirklichkeit, wird nachgegangen.

Kapitel 4

Filmanalyse

4.1 Dokumentarfilm: „IN DIE WELT“

4.1.1 Regisseur Constantin Wulff

Zur Person

Constantin Wulff (siehe Abbildung 4.2, S. 52), geboren 1962, arbeitet heute als Regisseur, Publizist und Kurator in Wien. 1992 wurde er Mitbegründer der Firma Navigator Film in Wien, 1995 bis 1997 war er Mitglied der Auswahlkommission der Duisburger Filmwoche und 1997 bis 2003 übernahm er die Co-Leitung der „DIAGONALE - Festival des österreichischen Films“ in Graz. Weiters ist Constantin Wulff Kurator zahlreicher Dokumentarfilm-Retrospektiven und Berater von internationalen Dokumentarfilmfestivals. Außerdem ist er auch Mitglied von Fachkommissionen in der Schweiz und in Österreich im Bereich der Filmförderung tätig. Seit 2005 ist Wulff Vorstandsmitglied und seit 2008 Obmann von dok.at (Interessensgemeinschaft Österreichischer Dokumentarfilme). (vgl. Navigator Film 2008, 16, Biographie Constantin Wulff, <http://indiewelt.net/>)

Filmografie

- 2002: „Heldenplatz, 19. Februar 2000“, (Dokumentarfilm, A)
- 1999: „Traid“, (Tanzfilm, A)
- 1993: „Spaziergang nach Syrakus“, (Dokumentarfilm, A/CH/D, gem. mit Lutz Leonhardt)

(vgl. dok.at 2008, 4, Mitglieder Constantin Wulff, <http://www.dok.at/>)

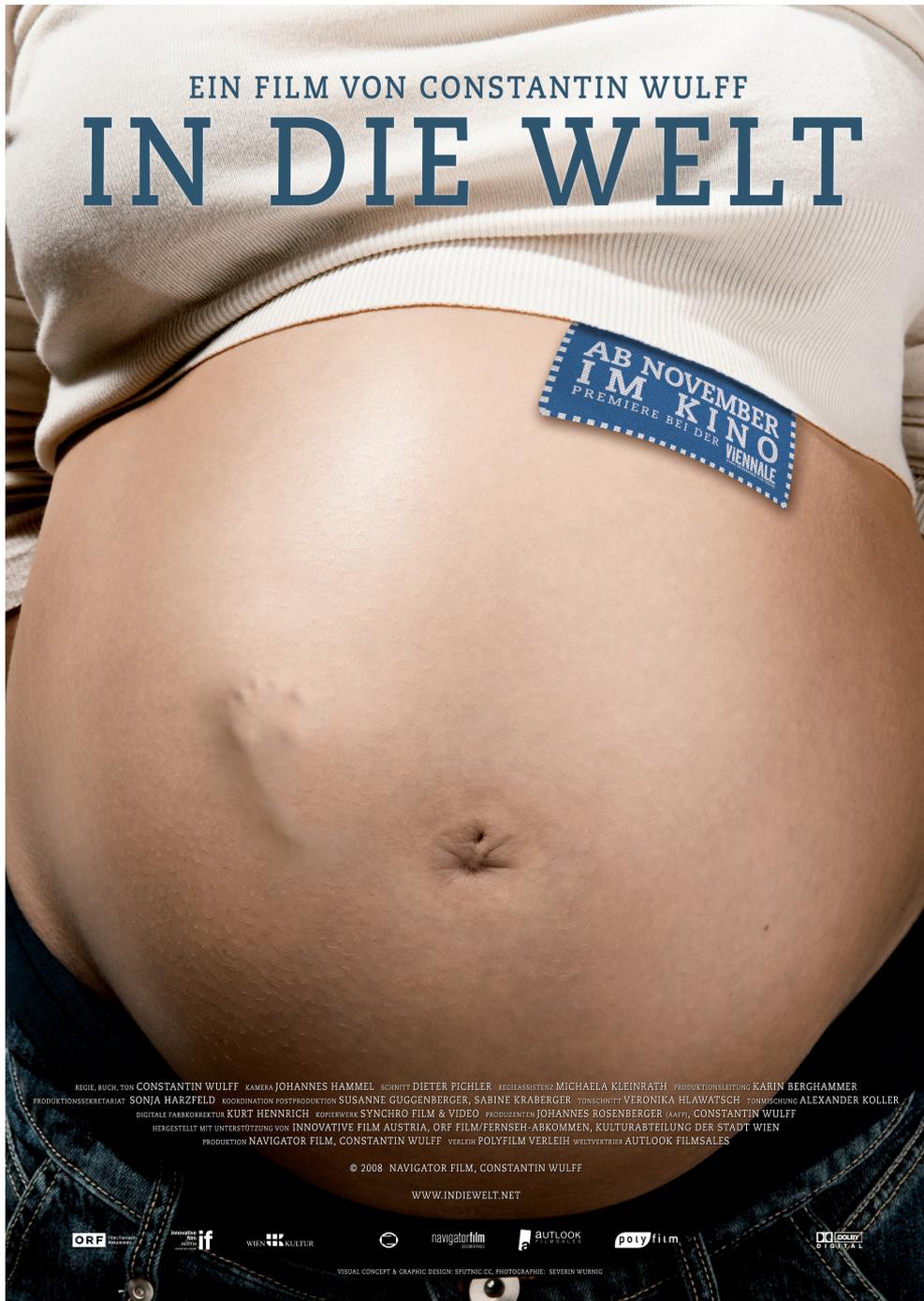


Abbildung 4.1: Poster des Filmes „IN DIE WELT“



Abbildung 4.2: Constantin Wulff, Regisseur des Filmes „IN DIE WELT“

Mitherausgeber folgender Bücher

- 1997: „Marcel Ophüls: Widerreden und andere Liebeserklärungen - Texte zu Kino und Politik“
- 1992: „Schreiben Bilder Sprechen - Texte zum essayistischen Film“

(vgl. Navigator Film 2008, 16, Biographie Constantin Wulff, <http://indiewelt.net/>)

4.1.2 Der Film „IN DIE WELT“

Synopsis

„Eine Geburtsklinik in Wien ist der Ausgangspunkt von Constantin Wulffs bewegendem Dokumentarfilm IN DIE WELT. In der besten Tradition des Direct Cinema stehend, verzichtet der Film zur Gänze auf Kommentar, Interviews und Musik sowie auf jegliche Exposition: der Zuseher wird kurzerhand mitten ins Geschehen gestoßen. Durch die Kunst der sorgfältigen Montage fügen sich die faszinierenden Beobachtungen und Mikrodramen des Krankenhausalltags zu größeren Themen, die weit über ein bloßes Klinikporträt hinausreichen und sich zu einer Art Gesellschaftsbild rund um die Geburt fügen.

Charakteristisch für die Komplexität des Films ist die Darstellung der ersten Geburt im Film: sie ist mit über zehn Minuten Dauer dessen längste Szene und eine seiner intensivsten - und je nach Perspektive der Beteiligten selbstverständlich Routine oder großes Drama. Mit anderen nicht weniger souverän dokumentierten Szene wird so ein kleines Panorama des vielfältigen Alltags des In-die-Welt-Kommens zwischen Schmerz und Glück entworfen, das ins große, faszinierende Panorama seiner institutionellen Umstände gebettet ist.

Wie um das Singuläre und Abenteuerliche einer jeden Geburt zu betonen, beginnt der Film mit einem kritischen Moment: ein Baby im Brutkasten, Diagnose ungewiss. Nach dem Titel folgt dann die Schilderung der Zyklen des Kli-

nikalltags: von Untersuchung zu Untersuchung, von Ultraschall zu Ultraschall. Zwischen die individuellen Mikrodramen montiert sind hintersinnige kleine Beobachtungen und vor allem leitmotivisch wiederkehrende Vorgänge. Der Film zeigt die notwendigen, „versteckten“ Abläufe wie das Ordnen von Medikamenten und Operationsbesteck, das Analysieren von Daten, das Messen, Waschen, Füttern der Kleinkinder und natürlich die unauffällige Allgegenwart des Putzpersonals. Und über allem, repräsentiert durch stets wachsende Aktenberge, das unvermeidliche Wuchern des organisatorischen Aufwands. IN DIE WELT ist eine Chronik vom Beginn des Lebens - und dessen Organisation.“ (Navigator Film 2008, 18, IN DIE WELT Synopsis, <http://indiewelt.net/>)

Exkurs: Direct Cinema

Wie schon im Abschnitt 3.2 (siehe Kapitel 3, S. 24) erwähnt, entstand der Stil des Direct Cinema in den 60er Jahren. Ein wesentlicher Grund für diese Entwicklung war die Perfektionierung der 16-mm-Technik. Zoomobjektive, Richtmikrofone, lichtempfindliches Material und der weitestgehende Verzicht auf künstliches Licht ermöglichten es den Filmemachern, dem Zuschauer die Illusion vorzugeben, er sei direkt beim Geschehen dabei. Das Ziel war es also, das Geschehen so unauffällig wie möglich aufzunehmen und nicht in das Geschehen einzugreifen. Um dies zu ermöglichen, war ein kleines Team erforderlich. Dieser Stil wurde besonders bei Themen angewandt, die dramaturgisch von selbst auf einen natürlichen Höhepunkt zuliefen (z.B. Wahlkampf, Fußballmatch, Autorennen, Todesstrafe). Außerdem wurde enorm viel Material gedreht, um beim Schnitt genügend Einstellungen zur Verfügung zu haben. So ist es eine Illusion zu glauben, man würde in diesen Filmen wirkliches Leben ohne den Einfluss des Teams sehen können. (vgl. *Mediacultur online* 2008, 14, <http://www.mediaculture-online.de/Direct-Cinema.433.0.html>) Trotzdem muss dem Direct Cinema zu Gute gehalten werden, dass bei der Aufnahme der Bilder auf jegliche Inszenierung verzichtet wird und man versucht, so wenig wie möglich das Umfeld durch die Anwesenheit des Filmteams zu verändern.

Credits

ein Film von Constantin Wulff
Österreich 2008, 88 min, Dolby Digital, 35mm, 1:1, 66, Farbe

- Regie, Buch und Ton: Constantin Wulff
- Kamera: Johannes Hammel
- Schnitt: Dieter Pichler
- Regieassistenz: Michaela Kleinrath
- Produktionsleitung: Karin Berghammer

- Produzenten: Johannes Rosenberger und Constantin Wulff
- Produktion: Navigator Film

(vgl. Navigator Film 2008, 17, IN DIE WELT Credits, <http://indiewelt.net/>)

4.1.3 Diskussionsrunde mit Constantin Wulff

Am 16. 12. 2008 fand im Wiener Depot, im Rahmen der Veranstaltung „Let’s talk about scripts!“ eine Diskussionsrunde über den neu erschienenen Film „IN DIE WELT“ (2008) mit den Gästen Constantin Wulff und Dieter Pichler statt, die von Michael Loebenstein moderiert wurde. Michael Loebenstein ist Filmvermittler und als Kurator im Dokumentarfilmbereich, wie auch als Autor tätig. Dieter Pichler hat auch als Dokumentarfilmkurator und Gelegenheitsautor gearbeitet und wurde vor ein paar Jahren hauptberuflich Cutter. Er hat den Schnitt von „IN DIE WELT“ gemacht. (vgl. Loebenstein in: Let’s talk about scripts! 2008, 3, S. 1)

Im folgenden Abschnitt werden die für diese Arbeit relevanten Inhalte aus der transkribierten Diskussionsrunde, wobei besonders die Entwicklung einer Erzählung im dokumentarischen Film im Vordergrund steht, angeführt.

Die zentrale Frage, die sich an diesem Abend stellte und die den Dokumentarfilm schon seit den 1920er Jahren bewegt, war:

„Wie kann man ein Drama, also eine Erzählung aus dem Material der Wirklichkeit schöpfen und wie kommt man zu einer Erzählung im dokumentarischen Film?“ (Loebenstein in: Let’s talk about scripts! 2008, 3, S. 1)

Die Diskussion reichte von dem Thema Ideenfindung, über Strukturfindung und Formfindung, bis hin zu dem dramaturgischen Aufbau eines Filmes, der ein Direct Cinema – Film ist, also ein Film, der sein Material aus Situationen und aus der Welt schöpft. (vgl. Loebenstein in: Let’s talk about scripts! 2008, 3, S. 1)

Zur Idee des Filmes

„Wie kam es zur Idee dieses Filmes, der auch hier angekündigt ist, als das Portrait einer Geburtsklinik in Wien?“ (Loebenstein in: Let’s talk about scripts! 2008, 3, S. 1)

Constantin Wulff kann rückblickend zwei Antworten finden, die seine Motivation, diesen Film zu machen, rechtfertigen. Die erste Begründung sieht er in der Tatsache, dass er selbst Vater von zwei Töchtern geworden ist. Dadurch bekam er einen Einblick in den Vorgang der Geburt und allen damit verbundenen Situationen. Diese zwei Geburten seiner Kinder waren sehr prägend für

seine Biographie. Der zweite Ausgangspunkt für die Umsetzung dieser Filmidee war ein filmisches Interesse, wobei sich dieses Interesse einerseits aus seiner Biographie und andererseits aus der Auseinandersetzung mit dem Direct Cinema entwickelte. In den Filmen von Frederick Wiseman, der als Direct Cinema Regisseur bekannt wurde, fand Wulff Formen, die sehr angemessen schienen, um eine sogenannte „Institution“ zu portraituren. Der Grund für die Wahl der Semmelweis-Klinik in Wien als Drehort lag darin, dass sie eine reine Geburtsklinik ist. In den meisten Fällen ist die Geburtsabteilung nur ein Teil eines größeren Krankenhauses und das wäre für dieses filmische Verfahren weniger günstig gewesen. Daher war die Semmelweis-Klinik für ihn und sein Team sehr spannend. Außerdem bekamen sie dort eine Dreherlaubnis, die in einer öffentlichen Institution oft schwer erreichbar ist. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 1 f)

Die Suche nach dem erzählerischen Faden

„Wie ist dann konkret dein Herangehen gewesen? Wie bist du in der nächsten Stufe, also einer Recherche oder beim Suchen von Situationen, Protagonisten, oder auf der Suche nach einem erzählerischen Faden, vorgegangen?“ (Loebenstein in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 2)

„Bei mir war das so, dass ich relativ naiv an das Ganze herangegangen bin, weil das war eigentlich der erste Film bei dem ich die Sicherheit hatte, dass dieser Rahmen, nämlich ein Ort, eine Institution, ausreicht.“ (Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 2)

Alles, was Constantin Wulff darüber hinaus geschrieben hat, war immer eine Form der Einreichprosa und war dazu bestimmt, Geld für den Film aufzutreiben. Diese Einreichprosa war daher auch kein richtiges Drehbuch, aber es beschreibt den Film in etwa so, wie er auch schließlich geworden ist. Natürlich ist diese Prosa keine 1:1 Beschreibung dessen, was der Film zeigt. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 2)

Die Institution der Geburtsklinik gab für Wulff das narrative Gerüst für seinen Film vor. Dieses Haus bildete den Rahmen der Erzählung und die Arbeit bestand folglich darin, dass dieses Gerüst quasi mit der Arbeit des „vor Ort seins“ und mit dem Filmen gefüllt wurde. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 2)

Für die praktische Arbeit, so erklärte Wulff, war eine intensive Recherche und ein intensives Kennenlernen erforderlich. Über ein Jahr lang war er in der Klinik unterwegs, um Vertrauen zu den Menschen vor Ort aufzubauen und um klar zu machen, was er hier tun möchte und wie seine Arbeit aussehen wird. Dieses Vertrauen war für seine Form des Arbeitens sehr wesentlich. Für die Entwicklung des Filmes und dessen Struktur war dieses Vorgehen jedoch weniger entscheidend. Der Aufbau einer Vertrauensbasis, das Kennenlernen der Menschen, des Personals und deren Verhaltensweisen, war wichtig für das Ab-

schätzen der filmischen Möglichkeiten. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 2)

Auch der Cutter des Filmes „IN DIE WELT“, Dieter Pichler, bemerkte, dass er nie ein schriftliches Konzept von Constantin Wulff erhielt. Weder eine Synopsis, noch ein Treatment konnte als Vorlage zu dem gedrehten Material herangezogen werden. Pichler näherte sich allein durch das Sichten des Rohmaterials und durch Besprechungen mit dem Regisseur an den Film an. In den Gesprächen wurde auch die Herangehensweise und die Arbeitsweise von Frederick Wiseman besprochen, aber die narrative Struktur wurde nie schriftlich festgehalten. (vgl. Pichler in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 2 f)

Wulff ging es nicht darum, eine niedergeschriebene Story zu bebildern, sondern um einen Film, der über die Zeit der Annäherung an die Themen der Geburtsklinik entstand. Durch die intensive Beschäftigung mit dem Thema der Geburt, versuchte Wulff seine anfänglichen Klischees im Kopf abzubauen und in der konkreten Anschauung andere Ideen zu formulieren. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 3)

Hier gilt es auch zu erwähnen, dass diese Art des filmischen Arbeitens Neuland für den Regisseur Constantin Wulff war. Doch er hatte, vor allem durch Vorbilder wie Frederick Wiseman, die Sicherheit und das Vertrauen darin, dass das Material, das sie innerhalb dieses Rahmens anhäuften, so etwas wie eine Struktur oder auch dramaturgische Bögen geben wird. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 4)

Arbeiten nach der Methode des Direct Cinema

Mit der Methode des Direct Cinema schwingt ein ganz spezifischer Ethos des Arbeitens mit, wie zum Beispiel das Reagieren auf Situationen, das Vermeiden von Interviews oder auch die teilnehmende Beobachtung. (vgl. Loebenstein in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 4) Um diese Methode in der Geburtsklinik umsetzen zu können, arbeitete der Regisseur Constantin Wulff mit einem sehr kleinen Team, das aus seiner Regieassistentin und Aufnahmeleiterin Michaela Kleinrath, dem Kameramann Johannes Hammel und ihm selbst bestand. Beim Dreh war nur der Kameramann und der Regisseur, als Zuständigen für den Ton und die Regieanweisungen, anwesend. Technisch wurde sehr unaufwendig gearbeitet. Sie verwendeten kein zusätzliches Licht, der Ton wurde geangelt und gedreht wurde mit einer kleinen DV Kamera. Dieses reduzierte Equipment und das kleine Team ermöglichten es, so unauffällig wie möglich, zu arbeiten. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 4)

Was die Arbeitsweise betrifft, wurde zur Gänze auf Interviews verzichtet und es wurden Situationen ausgewählt, wo eine gute Beobachtungsposition möglich war. Das Hauptinteresse des Regisseurs galt der Kommunikation zwischen den Handelnden. Für Constantin Wulff war dies der Leitfaden für den Dreh. Er will Menschen drehen, die kommunizieren, die etwas zu besprechen haben, oder

andere Dinge miteinander tun. Diese Ausgangssituation kommt sehr stark von der Ideologie des Direct Cinema, die besagt, dass man versucht, das Geschehen so zu filmen, als wäre man nicht anwesend. Ein Geschehen, das so dokumentiert wird und so abläuft, als ob die Kamera nicht dabei sei. Nach Wulffs Meinung lässt sich in Situationen, wo Menschen miteinander agieren, diese komplexe Arbeitsthese sehr weit führen. Dabei verweist er auf Situationen, in denen sich Menschen so stark in ihren sozialen Rollen befinden, dass die Anwesenheit der Kamera in Vergessenheit gerät und irrelevant wird. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 5)

Das Haus gibt die Erzählung vor

Neben der Arbeitsthese, die die Wahl der Situationen und die Verpflichtung dem Direct Cinema gegenüber betrifft, galt auch die Arbeitsthese der Gleichwertigkeit. Diese These lautete: wir wollen alles zeigen. Das bedeutete, dass angefangen bei der Aufnahme der Frauen, über die Geburtsvorbereitung, bis hin zur Küche und dem Putzpersonal alles gleichwertig interessant war. Nach diesem Arbeitsprogramm wurde Schritt für Schritt die gesamte Klinik erfasst, ohne sich auf das vermeintlich Spektakuläre zu konzentrieren. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 5)

Einen Nachdreh hat es auf Wunsch des Cutters gegeben, weil die Großküche nicht gefilmt wurde und er auch diesen Teil der Klinik als wichtig empfand. Das Filmmaterial der Küche wurde jedoch schließlich, aus gestalterischen und assoziativen Gründen, nicht in den finalen Schnitt genommen, da die Bilder vom Kochen des Fleisches und der Essenzzubereitung zusammen mit den Bildern der Geburt als eine billige Metaphorik von dem Regisseur und Cutter empfunden wurde. Doch es zeigt, dass sie bemüht waren, alle Abläufe in der Geburtsklinik gleichermaßen festzuhalten. (vgl. Pichler in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 6)

Diese Arbeitsweise, welche die Routine und die Wiederholungen der Abläufe in der Klinik erlaubten, ermöglichte es dem Regisseur und Kameramann Momente der Überraschung einzufangen. Constantin Wulff versuchte mit seiner Offenheit diesen Moment der Überraschung zu finden und nicht, wie es immer öfter im Dokumentarfilm praktiziert wird, gewisse Momente herzustellen, also zu inszenieren. Seine Arbeitsthese ermöglichte es ihm frei zu arbeiten und sich nicht von Situationen einengen zu lassen, die unwiederbringlich für den Film stehen und quasi gejagt werden müssen. Der Rahmen, den sich der Regisseur gesetzt hat, ermöglichte es Situationen aufnehmen zu können, die seiner Meinung nach nicht produziert werden können. Dazu nennt Constantin Wulff das Beispiel der zweiten Ultraschalluntersuchung, welche sich in der Mitte des Filmes befindet und einen Art dramaturgischen Höhepunkt darstellt. Zu dieser Szene folgt im Abschnitt 4.1.4 (siehe Abschnitt 4.1.4, S. 63) eine genaue Analyse der Struktur und weitere Erläuterungen durch den Regisseur und Cutter. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 7)

Generell sieht Constantin Wulff seinen Film jedoch nicht als Portrait über die Semmelweis-Klinik, sondern vielmehr als ein Portrait einer Geburtsklinik. Da er immer das Exemplarische darstellen wollte, wurde auch im Schnitt versucht alle Elemente, die spezifisch für die Semmelweis-Klinik stehen, herauszuschneiden. (vgl. Wulff in: *Let's talk about scripts!* 2008, 3, S. 14)

Die Situation beim Dreh

Die Schritte vor dem Dreh gestalteten sich immer gleich, egal um welche Situation es sich handelte. Zuerst wurde mit dem jeweiligen Personal und den beteiligten Personen besprochen, was sie, also der Regisseur und sein Kameramann, drehen wollen und es wurde erklärt, wofür sie das brauchen. Wenn die Bereitschaft der gefragten Personen gegeben war, wurde aus rechtlicher Sicherheit eine Einverständniserklärung der jeweiligen Personen unterzeichnet. Festgelegt wurde also nur, ob sie drehen dürfen. Die Situation, wie zum Beispiel die Ultraschalluntersuchung oder die Geburt, lief schließlich so ab, wie sie sich auch ereignen würde, wenn kein Kamerateam anwesend wäre. (vgl. Wulff in: *Let's talk about scripts!* 2008, 3, S. 7 f)

In der Drehsituation selbst wurde nur eine Kamera verwendet und daher waren Überlegungen zur Auflösung der Szene gleich zu Beginn des Drehs notwendig. Die eigentliche *Mise-en-scène* und *Decoupage* fand dann in der Szene selber statt. Dazu verwendete der Regisseur und Kameramann ein Verständigungssystem, das sich über Berührungen, geführte Bewegungen und auch Flüstern ergab. Wesentlich war auch das zusätzliche Drehen von Bildern, die als Zwischenschnitte verwendet werden konnten, um im Schnitt die Möglichkeit zu haben, bei unerwarteten Situationen, auf die in Echtzeit nicht reagiert werden konnte, umzuschneiden. (vgl. Wulff in: *Let's talk about scripts!* 2008, 3, S. 7)

Der Film wurde durchgängig mit Handkamera gedreht. Daher sind auch leichte Bewegungen der Kamera bemerkbar. Weil es zu Beginn des Drehs eine Phase der Einarbeitung und der Gewöhnung an die Drehsituation gab, wurde auch das erste Drittel des gedrehten Materials kaum für den Schnitt verwendet. Mit der Zeit gewannen der Regisseur und sein Kameramann immer mehr Selbstvertrauen und das wirkte sich auch sichtlich auf die gedrehten Bildern aus. Die Distanz und die Haltung zu dem, was vor der Kamera passiert, drückt sich in der Art der Kameraaufnahmen aus. Das führte auch dazu, dass es auf der einen Seite ein Kamerateam gab, das versuchte zu beobachten und so wenig als möglich aufzufallen und auf der anderen Seite gab es eine partizipierende Kamera, die versuchte das Wesen der Situation zu erfassen. Aus diesen beiden Bestandteilen entwickelte sich eine teilnehmende Beobachtung, die vor allem durch die Aufmerksamkeit der Kamera zustande kam. (vgl. Wulff in: *Let's talk about scripts!* 2008, 3, S. 12 f)

Durch die Möglichkeiten, die man im Schnitt hat, konnte schließlich ein Raum-Zeit-Kontinuum hergestellt werden. Indem Kameraschwenks herausgeschnitten

und Zwischenschnitte gesetzt wurden, konnte der fiktionale Eindruck entstehen, dass mit zwei Kameras gedreht wurde. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 8)

Herangehensweise im Schnitt

Nach dem der komplette Dreh, der ca. sechs Wochen gedauert hatte, beendet war, sah der Cutter, Dieter Pichler, das erste Mal das Rohmaterial. Obwohl es einen Recherchedreh bzw. Vordreh für die Einreichprosa gegeben hatte, lernte der Cutter erst nach den abgeschlossenen Dreharbeiten das Material, und damit auch die Geburtsklinik, kennen. Es fand jedoch ein verbaler Austausch zwischen dem Regisseur und dem Cutter während der Dreharbeiten statt. Vor dem Dreh wurde lediglich besprochen, welches Bildformat man wählt, also 4:3 oder 16:9, es wurde über die Herangehensweise diskutiert und welcher Bildausschnitt für diese Art der Beobachtung adäquat wäre. (vgl. Pichler und Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 3)

Zeitraffung im Schnitt

Eines der Kriterien, wonach sich die jeweilige Szene tatsächlich gestaltet, ist ihre Position im Film. Das heißt, die Reihenfolge der einzelnen Szenen wurde hergestellt und dementsprechend musste auch jede Situation und die Personen darin einmal etabliert werden. (vgl. Pichler in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 8)

Anhand des Beispiels der Ultraschallszenen, deren es drei im Film gibt, kann man gut erkennen, dass sich der Regisseur und Cutter aus Gründen einer gewissen Stringenz innerhalb dieses Systems, für diese drei entschieden haben (siehe Abbildung 4.3, S. 60). Um eine Konstante durch den Film laufen zu lassen, wurden drei Ultraschalluntersuchungen ausgewählt, die jeweils vom selben Arzt durchgeführt wurden. Neben dem Arzt zeigt sich auch der Raum grundsätzlich als Konstante. Etabliert wurde generell die Arbeit, die in dem Raum statt findet, die Apparate, die verwendet werden und auch die Geräusche, die in diesem Raum hörbar werden. (vgl. Pichler in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 8)

Die filmische Zeit betreffend, wurde am Beispiel der Ultraschallszenen, die Erzählzeit auf ein Zwanzigstel der erzählten Zeit reduziert. Das heißt, dass eine Untersuchung, die in Wirklichkeit etwa zwanzig Minuten dauerte, im Film lediglich vier Minuten des Filmes einnimmt. Durch das im Schnitt immer weitere Komprimieren der Szene auf das Wesentliche, konnte eine dramaturgische Verdichtung erreicht werden, die als Teil der größeren Dramaturgie bestehen konnte. Somit haben auch einige, für sich allein genommen sehr spannende und interessante Szenen, keinen Platz in dem fertigen Film gefunden. Sie ließen sich nicht in die große Dramaturgie des Filmes eingliedern. (vgl. Wulff in: Let's talk

about scripts! 2008, 3, S. 9)

Constantin Wulff erwähnt auch zwei Aufnahmen, die während der zweiten Ultraschallszene entstanden, die zwar sehr viele Emotionen enthielten und Teile der wirklichen Situation waren, aber ihm als billiger Effekt erschienen. Daher wurden sie aus der Szene genommen. Diese Beispiele des Zeitraffens und der Weglassungen sollen zeigen, dass auch eine Sequenz, die für das Publikum scheinbar von Echtzeit geprägt ist, von hoher Montage und hoher Manipulation lebt. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 12)



Abbildung 4.3: Die zweite Ultraschallszene aus dem Film „IN DIE WELT“

Das Kontinuum der Sprache

Da die Tradition des Direct Cinema ohne Off-Kommentar, aber sehr stark mit Off-Texten arbeitet, wurde der diegetische Dialog zu einem wesentlichen Element des Filmes. So wurden Dialogpassagen über Bilder gelegt und damit auch eine Verdichtung im Schnitt erzielt. Nachdem der Dialog transkribiert worden war, wurde der Text so komprimiert, dass das Verständnis der Szene und der dramaturgische Ablauf, folgerichtig erscheint. Daher kann jede einzelne Szene mit geschlossenen Augen angehört werden und trotzdem funktioniert der Dialog auch ohne Bild. Im Grunde wurde also nach dem Dialog geschnitten und damit auch die Erzählung erst am Schneidetisch entwickelt. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 10 f)

Diese Montagetechnik beeinflusste auch die Arbeit des Drehens. Die Reaktionen der Kamera auf unvorhersehbare Aktionen der Personen, wurde vor allem durch das Empfinden des Kameramanns geleitet, der im Wesentlichen mit dem Bild beschäftigt war und weniger mit dem Ton und dem Dialog, für den der Regisseur zuständig war. Daher bezeichnete Constantin Wulff die Arbeit von Johannes Hammel als eine affektive, also als eine von den Gefühlen geleitete Kamera. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 10 f)

Die Form der Information

Da sich der Film an der Schule des Direct Cinema orientiert, wurden auch keine erklärenden Off-Kommentare verwendet. Diese Methode des Arbeitens lässt dafür eine gewisse Freiheit im Anbieten der Informationen zu. Der Zuschauer entwickelt viel mehr eine Form von Gefühlen aus Situationen heraus. (vgl. Loebenstein in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 18)

Zum Thema Information erklärt Dieter Pichler, dass die Geburtsklinik ein sehr dankbares Thema darstellte, da tatsächlich die meisten Situationen selbsterklärend sind. Er versuchte das Wesentliche der jeweiligen Situation durch Komprimierung im Schnitt auf den Punkt zu bringen und so auch die wichtigsten Informationen zur Szene anzubieten. (vgl. Pichler in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 18)

Das Recht auf den Final Cut

Constantin Wulff holte sich vor jedem Dreh eine schriftliche Einverständniserklärung der zu filmenden Personen. Damit wurde auch das jeweilige Einspruchsrecht auf das eigene Bild abgegeben. Laut Constantin Wulff ist das bei dieser Methode des Arbeitens essentiell. Erstens ist es aus zeitlichen Gründen unmöglich jeden der 500 bis 700 gefilmten Personen, die etwa 80 Stunden Filmmaterial füllen, das Material zur Besichtigung zu zeigen und zweitens ist es wichtig, dass der Regisseur und Cutter jegliche künstlerische Freiheit behält und somit auch das Recht auf den Final Cut. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 15 f)

Ausnahmen machte der Regisseur lediglich bei den Frauen, die bei der Geburt ihres Kindes gefilmt wurden. Sie hatten drei bis vier Tage nach der Geburt Zeit von ihrem Einspruchsrecht Gebrauch zu machen. Es wurde aber in keinem der drei Fälle in Anspruch genommen. Die zweite Ausnahme wurde beim Dreh der Szene gemacht, in der ein deutscher Professor mit zwei Ärzten der Klinik über die Methode der Dokumentation sprach und ein EDV-Dokumentationssystem vorstellte. Hier wurde allerdings von dem Einspruchsrecht Gebrauch gemacht und so musste die Sequenz mehrmals umgeschnitten werden. (vgl. Pichler in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 18 f)

Die richtige Länge

Constantin Wulff legte schon zu Beginn der Arbeit an diesem Film eine Länge von 88 Minuten als Richtwert fest. Mit dieser doch eher kurzen Spieldauer wollte er vermeiden, dass er sein Publikum langweilt. Wulff begründete diese Aussage mit der Tatsache, dass er durch seine Unerfahrenheit mit dieser Art des Arbeitens versuchte gewisse Dinge komprimiert darzustellen und das Wesentliche zu zeigen. Da es in seinem Film weniger um einzelne Protagonisten geht, sondern mehr um die Strukturen, Abläufe und das Kollektiv, folgt die Erzählung auch keiner Entwicklung einer Figur des Filmes. Die Konzeption richtet sich mehr nach einer Figur, die sich aus verschiedenen Protagonisten entwickelt. Schließlich erreichte Constantin Wulff seine 88 Minuten Länge, die auch die Struktur des Filmes wesentlich bestimmt. (vgl. Wulff in: Let's talk about scripts! 2008, 3, S. 13)

4.1.4 Analyse der Filmstruktur

Im Folgenden wird der Film „IN DIE WELT“ anhand seiner Struktur und seinem Aufbau analysiert. Dazu wurden die einzelnen Szenen prozentuell an der Gesamtlänge des Filmes gemessen und nach ihrem Inhalt und emotionalen Gehalt beurteilt. Folglich entstanden sieben Diagramme, die die Struktur und den Aufbau des Filmes veranschaulichen.

Aufgrund der Kombination zwischen der zeitlichen Analyse und der Analyse des Emotionsgehalts und des Inhalts, zeigte sich eine Dreiteilung des Filmes in Anfang, Mitte und Ende (siehe Abbildung 4.4, S. 62).

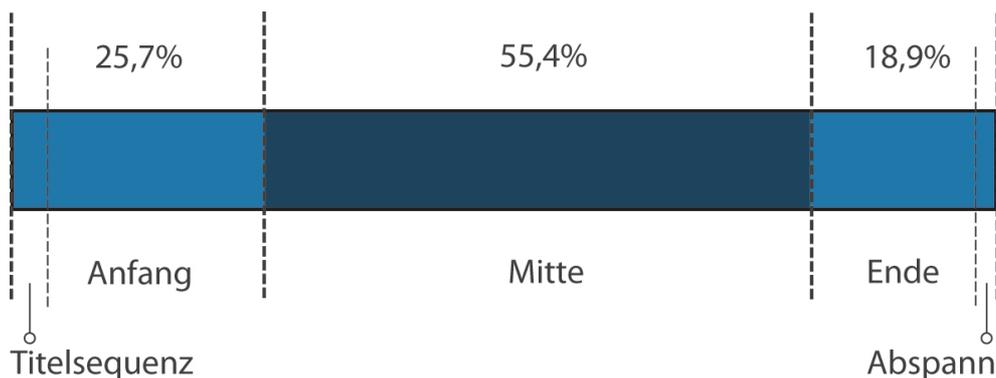


Abbildung 4.4: Gliederung des Filmes „IN DIE WELT“

Hauptszenen

Nach einer detaillierten Analyse des gesamten Filmes kristallisierten sich fünf Szenen heraus, die, besonders im Vergleich zu den restlichen Szenen, zu den

emotionalsten, spannendsten und auch längsten Szenen gezählt werden können.

Die erste dieser Szenen ist zugleich auch die Titelsequenz in dem Film „IN DIE WELT“. In dieser Szene liegt ein neugeborenes Baby im Brutkasten auf der Intensivstation. Bilder des besorgten Vaters, der sein Baby liebevoll streichelt, haben eine sehr emotionalisierende Wirkung auf den Zuschauer und wecken das Interesse für den folgenden Film.

In der zweiten sehr emotionalen Szene findet die erste Geburt statt. Diese Szene bildet, mit 13 Prozent Anteil an der gesamten Länge des Filmes, die längste Szene. Die Frau, die hier ihr Kind mit großen Schmerzen auf die Welt bringt, bezieht das Publikum sehr stark auf der emotionalen Ebene ein. Diese zweite Hauptszene stellt damit den Anfang des mittleren Teiles des gesamten Filmes dar.

Die dritte dieser Hauptszenen befindet sich in der Mitte des Filmes und nimmt etwa 7,6 Prozent der gesamten Länge ein. In dieser Szene wird bei einer jungen Frau eine Ultraschalluntersuchung vorgenommen. Da diese Frau schon aus einer vorhergehenden Szene bekannt ist und auch der Arzt, der die Untersuchung durchführt, zusammen mit dem Untersuchungsraum am Anfang des Filmes etabliert wurde, kann der Zuschauer eine Verbindung herstellen und sich stärker in die Patientin einfühlen. Diese bekommt während der Untersuchung die Diagnose, dass ihr ungeborenes Baby einen Herzfehler hat, der gleich nach der Geburt operativ behoben werden muss.

Die vierte Szene, die ebenfalls eine sehr emotionalisierende Wirkung auf den Zuschauer hat, befindet sich auch im Mittelteil des Filmes und zeigt eine weitere Geburtssituation.

In der fünften und letzten Szene, die aufgrund der Analyse zu den Hauptszenen gezählt wird, findet ein Kaiserschnitt statt. Diese Szene bildet damit auch das Ende des mittleren Teils.

In der folgenden Grafik wird der Grundaufbau des Filmes mit den fünf Hauptszenen dargestellt (siehe Abbildung 4.5, S. 64).

Die drei Geburten, die im Film gezeigt werden, begrenzen somit den mittleren Teil des Filmes. Die Ultraschalluntersuchung mit der jungen Frau stellt eine sehr besondere Szene dar, da sie zwar keine Geburt zeigt, aber trotzdem sehr berührend und mitreißend ist. Sie befindet sich exakt in der Mitte des Filmes.

Ultraschallszenen

In dem gesamten Film finden sich drei Szenen wieder, in denen eine Ultraschalluntersuchung durchgeführt wird. Das besondere an diesen Szenen ist, dass sie immer im selben Raum stattfinden und die Untersuchung immer vom selben Arzt durchgeführt wird. Damit bilden die Ultraschallszenen eine Konstante

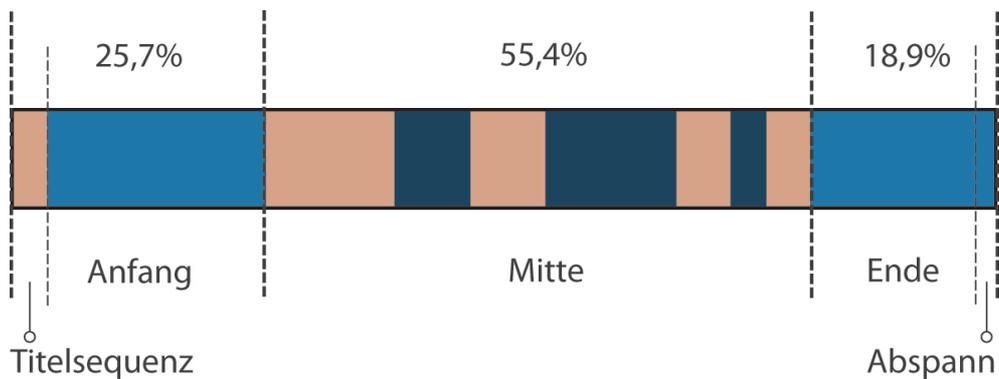


Abbildung 4.5: Höhepunkte aus dem Film „IN DIE WELT“

durch den Film (siehe Abbildung 4.6, S. 64).

Die erste Ultraschalluntersuchung folgt gleich nach der Titelsequenz und eröffnet damit den ersten Teil des Filmes, den Anfang. Genau in der Mitte folgt dann die schon im vorhergehenden Abschnitt erwähnte Ultraschalluntersuchung mit der jungen Frau. Im dritten Teil, dem Ende, wird als letzte Szene die dritte Ultraschalluntersuchung gezeigt. Da auf diese Szene lediglich der Abspann folgt, stellt sie auch das Ende des Filmes dar.

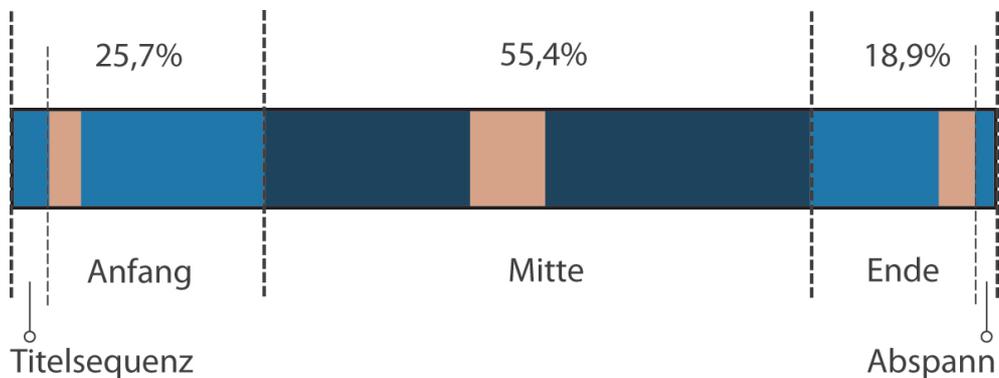


Abbildung 4.6: Ultraschallszenen aus dem Film „IN DIE WELT“

Szenen der Erstuntersuchung

Eine weitere Konstante bilden die drei Szenen, in denen die Frauen das erste Mal im Krankenhaus untersucht werden. Auch hier ist jeweils dieselbe Ärztin anwesend. Die drei Erstuntersuchungen sind, wie auch die drei Ultraschalluntersuchungen, jeweils auf Anfang, Mitte und Ende des Filmes aufgeteilt (siehe Abbildung 4.7, S. 65).

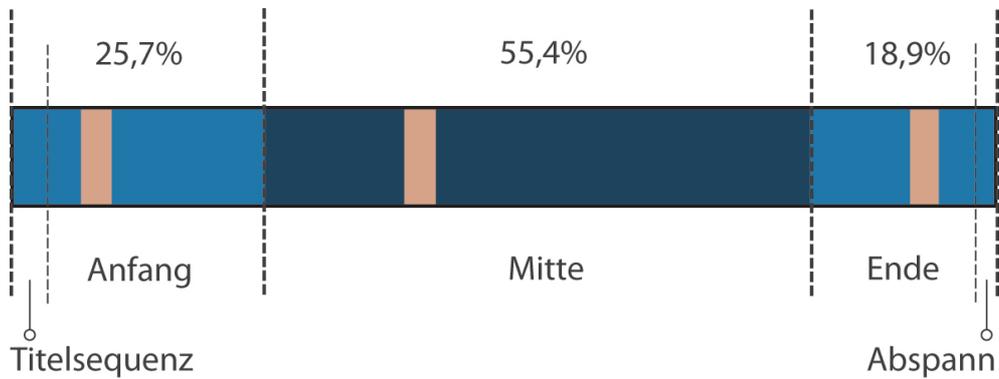


Abbildung 4.7: Szenen der Erstuntersuchung aus dem Film „IN DIE WELT“

Szenen vor der Geburt

In der nächsten Abbildung (siehe Abbildung 4.8, S. 65) sind alle Szenen zusammengefasst eingezeichnet, in denen Frauen dargestellt werden, die noch nicht entbunden haben. Diese Bilder befinden sich in der ersten Hälfte des Filmes und zeigen Situationen, in denen zum Beispiel eine Frau Auskunft über den Geburtsvorgang erhält, oder eine hochschwangere Frau der Ärztin von ihren Vorwehen berichtet.

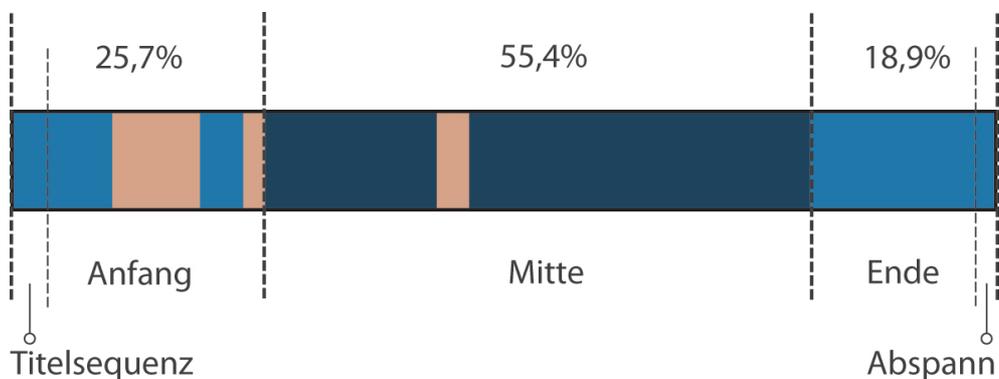


Abbildung 4.8: Szenen vor der Geburt aus dem Film „IN DIE WELT“

Da diese Grafik in erster Linie die Position der Szenen vor der Geburt im Film veranschaulichen soll, ist hinzuzufügen, dass es sich hierbei um mehrere einzelne, unterschiedlich lange Szenen handelt, die in der Grafik zu Blöcken zusammengefasst wurden.

Szenen nach der Geburt

Die Szenen, in denen die Frauen schon entbunden haben, sind in der folgenden Abbildung zu sehen (siehe Abbildung 4.9, S. 66). Dazu wurden wiederum einzelne Szenen zur Veranschaulichung zusammengefasst. Hier wird deutlich, dass Bilder von Frauen nach der Geburt erst in der zweiten Hälfte des Filmes gezeigt werden. Es handelt sich um Szenen, in denen zum Beispiel Schwestern des Spitals den Müttern beim Stillen und Wickeln des Babys helfen, oder etwa Nachuntersuchungen der entbundenen Frauen durch einen Arzt gezeigt werden.

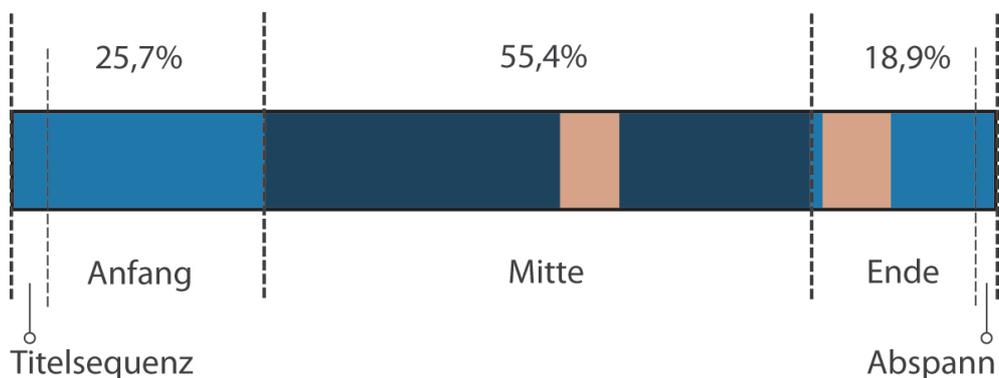


Abbildung 4.9: Szenen nach der Geburt aus dem Film „IN DIE WELT“

Szenen mit externen Personen

Es gibt im Film zwei Szenen, in denen externe Personen mit Ärzten des Spitals in Kontakt treten (siehe Abbildung 4.10, S. 67). Die erste dieser Szene befindet sich im Anfangsteil des Filmes und zeigt eine Ärztin im Gespräch mit einer Frau, die den ordnungsgemäßen Gebrauch von Zubehör der Klinik kontrolliert.

Die zweite Szene befindet sich im mittleren Teil und zählt zu einer der längsten Szenen des ganzen Filmes, da sie 5,6 Prozent der Gesamtlänge einnimmt. Hier findet ein Gespräch zwischen einer Ärztin, einem Oberarzt und einem Spezialisten aus Deutschland über ein EDV-System statt, das zur Dokumentation und Risikovermeidung in der Klinik dienen soll.

Beide Szenen befinden sich jeweils kurz vor einer Geburt und betreffen das Thema der Kontrolle durch externe Personen. In der ersten Situation spiegelt sich das Thema der Hygiene wieder, welches sich durch den gesamten Film zieht. Szenen, in denen das Putzpersonal die Räumlichkeiten säubert, Ärzte sich ordnungsgemäß die Hände desinfizieren, oder Hygieneartikel steril verpackt werden, knüpfen an das Thema der Hygiene, welche in so einer Institution wesentlich ist, an.

Weiters wird in der zweiten Situation das Thema der schriftlichen Dokumenta-

tion aufgegriffen. Auch dieses Thema betreffend, finden sich im gesamten Film verteilt Szenen wieder, in denen das Klinikpersonal bei der Dokumentation beobachtet wird.

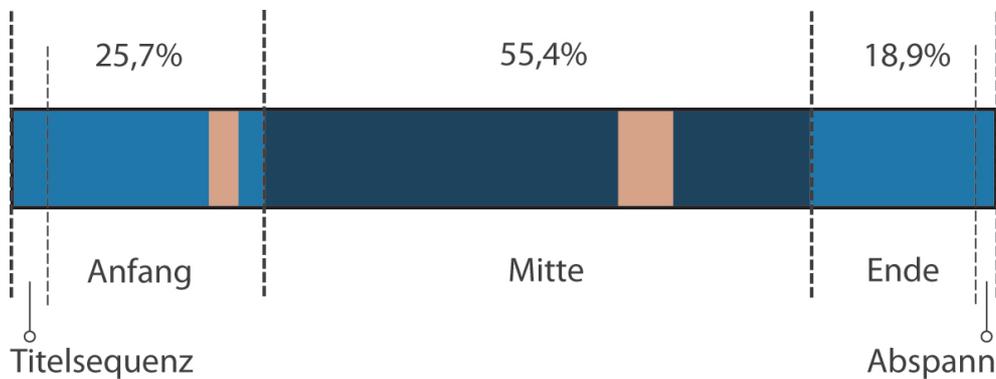


Abbildung 4.10: Szenen mit externen Personen aus dem Film „IN DIE WELT“

Szenen ohne Dialog

Im folgenden Diagramm sind all jene Szenen abgebildet, in denen keine verbale zwischenmenschliche Kommunikation stattfindet (siehe Abbildung 4.11, S. 67). Es sind Szenen, in denen das Putzpersonal beim Reinigen beobachtet wird, wo Gänge kurz gezeigt werden, in denen Personen entlang gehen, oder andere Routineaufgaben des Spitals gezeigt werden.

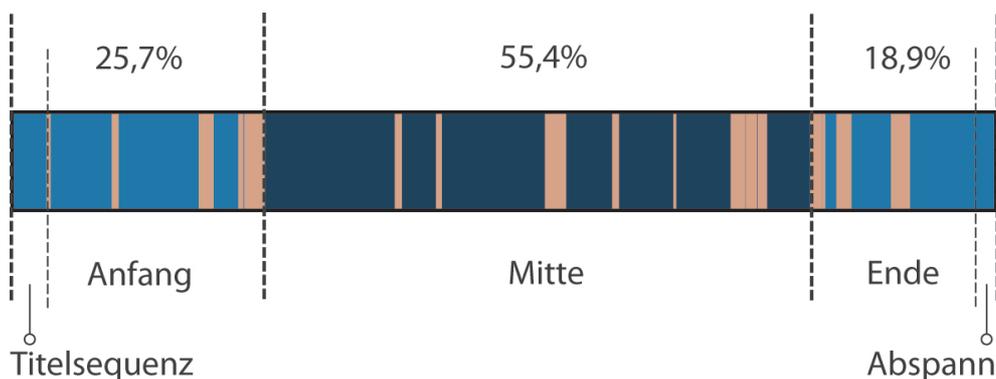


Abbildung 4.11: Szenen ohne Dialog aus dem Film „IN DIE WELT“

Die Abbildung zeigt, dass diese Szenen, in denen gar kein oder nur wenig kommunikativer Austausch betrieben wird, über den gesamten Film schön verteilt sind und die emotionalen spannungsgeladenen Szenen voneinander trennt. Durch diese ruhigen Szenen kann der Zuschauer die vorhergehenden Bilder auf sich wirken lassen.

4.1.5 Die Erzähltechniken im Film „IN DIE WELT“

Zeit der Erzählung

Da der Film „IN DIE WELT“ das Portrait einer Geburtsklinik ist und die Hauptfigur damit die Institution selbst darstellt, stehen vor allem die Abläufe im Rahmen dieser Institution im Vordergrund. Dabei entwickelt sich die Erzählung relativ in chronologischer Reihenfolge. Wie schon im vorhergehenden Abschnitt in Abbildung 4.8 (siehe Abbildung 4.8, S. 65) und Abbildung 4.9 (siehe Abbildung 4.9, S. 66) gezeigt wurde, werden in der ersten Hälfte des Filmes Abläufe vor der Geburt und in der zweiten Hälfte Vorgänge nach der Geburt gezeigt. Im mittleren Teil des Filmes befinden sich die Geburtssituationen und die dramaturgisch sehr wichtige Szene der zweiten Ultraschalluntersuchung, die genau in der Mitte positioniert wurde. Durch die Wiederholung unterschiedlicher Situationen entsteht eine repetitive Frequenz. Im Schnitt wurde durch Verdichtung des Filmmaterials eine Zeitraffung geschaffen, die jedoch vom Zuschauer nicht oder nur gering wahrgenommen wird. Daher wirken die Erzählzeit und die erzählte Zeit annähernd gleich.

Modus der Erzählung

Da sich der Regisseur Constantin Wulff an der Schule des Direct Cinema orientierte, nimmt der Erzähler eine Außensicht ein. Damit kann der Erzähler nur so viel mitteilen, wie er von außen beobachten kann. Dies führt zu einer distanzierten Beobachtung ohne sichtbares Eingreifen in die Situation.

Stimme des Erzählers

Da der Erzähler nicht in das dargestellte Ereignis involviert ist, kann die Stimme des Erzählers im Film „IN DIE WELT“ als eine heterodiegetische Erzählerstimme bezeichnet werden (siehe Abschnitt 3.4.3, S. 36). Weiters bewegt sich der gesamte Film auf der intradiegetischen Ebene, da nur mit Originalton und ohne Off-Kommentar gearbeitet wurde.

Der Erzähltyp ist in diesem Film ein nüchterner Erzähler, da die Situation möglichst objektiv und neutral dargestellt wird. Es werden kaum Assoziationen durch die Montage im Zuschauer ausgelöst, in denen der Regisseur seine persönliche Haltung zu dem Thema äußert. So bleibt viel Platz für eigene Interpretationen und Verbindungen. Folglich wird versucht die neue filmische Realität der Geburtsklinik ohne Wertung darzustellen.

Spannungsbogen

In der Titelsequenz des Filmes wird mit einer sehr spannenden Situation in den Film eingestiegen. Darauf folgt eine Etablierung der Institution, die mit einem Blick auf den Eingang des Gebäudes beginnt. Nach und nach folgen unterschiedlichste Räumlichkeiten und Stationen in der Geburtsklinik. Dem Zuschauer wird Zeit gegeben, das Haus kennenzulernen und mit den Abläufen in dieser Institution vertraut zu werden. Die Spannung wird besonders im mittleren Teil des Filmes erzeugt. Die drei Geburtsszenen, die zweite Ultraschalluntersuchung mit der negativen Diagnose und das Gespräch über die Kontrolle zur Risikovermeidung, lassen die Emotionen im Zuschauer zunehmend steigen. Im letzten Teil, der auch der Kürzeste ist, werden schon bekannte Situationen wieder aufgegriffen und die Spannung damit abgebaut.

4.2 Dokumentarfilm: „Wunder“

4.2.1 Regisseur Peter Beringer

Zur Person

Dr. Phil. Peter Beringer wurde 1960 in Pakistan geboren und wuchs als deutscher Staatsbürger in verschiedenen Ländern Europas und Asiens auf. Nach seinem Studium der Geschichte, Anglistik und Politologie in Salzburg begann er 1994 in den Bereichen Redaktion, wissenschaftliche Fachberatung, Regie, Produktion und Drehbuch bei der Firma Degn Film in Salzburg zu arbeiten. Seit 2000 ist Peter Beringer als Autor und Regisseur selbständig und übt Beratertätigkeiten für pre tv in Wien und Degn Film in Salzburg aus. (vgl. Peter Beringer 2009, 6, Filmographie Peter Beringer)

Filmografie

Es folgt ein Ausschnitt der Produktionen aus den letzten zwei Jahren. Es fanden jedoch auch schon vor 2007 etliche Dokumentarfilmproduktionen unter der Leitung Peter Beringers statt.

- 2007 „Aus dem Leben eines Landpfarrers“, 35 Minuten Doku über den Landpfarrer von Großarl im Salzburger Land.- Prod. Degn – Film, für ORF „Kreuz und Quer“, Autor und Regisseur.
- 2007 „Lienzer Dolomiten – Geschichten aus Österreich“ 45 Minuten Doku über Osttirol , Prod. Pre tv für 3Sat und ORF, Autor und Regisseur.
- 2008 „Balkan Express - Mazedonien“, 52 Minuten Doku, Produktion pre – tv für 3Sat und ORF, Regie.

- 2008 „Balkan – Express - Bulgarien“, 52 Minuten Doku, Produktion pre – tv für 3Sat und ORF, Buch und Regie.
- 2008 „Balkan – Express – Istanbul“, 52 Minuten Doku, Produktion pre – tv für 3Sat und ORF, Regie.
- 2008 „Wunder“, 52 Minuten Doku über Wunder als Glaubenskonzept in der Kirche, Prod. Pre – TV, für ORF „Kreuz und Quer“, Drehbuch und Regie.
- 2009 (in Produktion) „Der Kosmische Bestellservice“, 35 Minuten Doku über Konzept und Wirksamkeit der Gebete, Prod. Degn Film, für ORF „Kreuz und Quer“, Drehbuch und Regie
- 2009 (in Produktion) „Die Hermann Gmeiner Story“, 52 Minuten Doku über Hermann Gmeiner und die SOS Kinderdörfer, Prod. Degn Film, für ORF „Kreuz und Quer“, Drehbuch gemeinsam mit Claudio Honsal, Regie

Dr. Phil. Peter Beringer gestaltete jedoch nicht nur Dokumentarfilme, sondern auch zahlreiche Werbefilme und Image-Videos, die hier jedoch weniger von Relevanz sind. (vgl. Peter Beringer 2009, 6, Filmographie Peter Beringer)

Publikationen

- Beiträge zur Geschichte der Kriminalisierung des Strafrechts in Österreich im 13. Jdht.- Phil. Diss. Masch., Salzburg 1993
- Zur Kriminalisierung des Strafrechts in Österreich im 13. Jdht.- In: UH, 4, 1994, s. 240-277

(vgl. Peter Beringer 2009, 6, Filmographie Peter Beringer)

4.2.2 Der Film „Wunder“

Synopsis

„In Placanica, einem kleinen Marienerscheinungsort im äußersten Süden Italiens, sollen sich seit 40 Jahren zahllose „Wunder“ ereignet haben: himmlische Düfte, Levitationen, Visionen, Heilungen. Die Kirche hat Wissenschaftler und Theologen ausgesandt, das Phänomen zu untersuchen. Vor Ort portraitiert der Film die Pilger und Bewohner, und berichtet über ihre Erfahrungen. Theologen, Naturwissenschaftler, Philosophen, unter ihnen Quantenphysiker Anton Zeilinger, Parapsychologe Eberhard Bauer, der Römer Theologe Guido Mazzotta, Josef Imbach, dem von der Kirche Lehrverbot erteilt wurde, und der Wiener Theologe Wolfgang Treitler, nehmen zur Möglichkeit und Unmöglichkeit des

Wunders Stellung. Schauplätze sind Placanica und Rom, Freiburg im Breisgau, Innsbruck, Wien und St. Wolfgang. Gestalter ist Peter Beringer, der sich seit vielen Jahren filmisch mit Grenzbereichen der Religion auseinandersetzt.“ (siehe Abbildung 4.12, S. 71) (Peter Beringer 2009, 19, Presstext Wunder)



Abbildung 4.12: Titelbild aus dem Film „Wunder“

Credits

ein Film von Peter Beringer
Österreich 2008, 52 min, Prod. Pre – TV, für ORF „Kreuz und Quer“

- Buch und Regie: Peter Beringer
- Kamera: Christian Gappmaier, Martin Pete, Werner Veits, Dietrich Heller
- Schnitt: Lukas Kogler, David Bruckner, Christian Stoppacher
- Ton: René Schuh
- Tonmischung: Hermann Langschwert
- Produktionsleitung: Chimena Novohradsky
- Redaktion: Christoph Guggenberger
- Produktion: Pre TV im Auftrag des ORF

(vgl. Peter Beringer 2009, 20, Titel- und Insertliste Wunder)

4.2.3 Interview mit Peter Beringer

Am 20. 01. 2009 fand im ORF Zentrum Küniglberg das Interview mit Herrn Dr. Phil. Peter Beringer statt. Thema des Interviews war sein 2008 erschienener Film „Wunder“, bei dem er selbst Buch und Regie geführt hatte. Die für diese Arbeit wesentlichen Inhalte des Interviews werden im folgenden Abschnitt zusammengefasst und erläutert.

Zur Idee des Filmes

Die Idee zu dem Film „Wunder“ wurde im Jahr 2006 direkt von der ORF Redaktion an Peter Beringer gerichtet. Er wurde gebeten, bei Interesse, etwas über das Thema zu schreiben. Nach einer ersten Verfassung eines Exposé und dem Einverständnis der Redaktion, gab es Verhandlungen über das verfügbare Budget. Kalkuliert wurde mit zwölf Drehtagen und etwa zwei bis drei Wochen für den fertigen Schnitt, was auch eingehalten werden konnte. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 1)

Peter Beringer hatte sich zu Beginn seiner Arbeit an diesem Dokumentarfilm im Internet über Geschichten rund um das Thema Wunder informiert. Nach einigen Recherchen boten sich ihm mehrere Optionen zum Drehen an und so verfasste er als Erstes das Exposé. Danach kam der Drehbuchauftrag, der sogleich auch angenommen wurde. Weiters folgten etliche Telefonate und Reisen zu Schauplätzen, um die Menschen und die Orte kennenzulernen und Vertrauen aufzubauen. Dieses Vertrauen stellt für Peter Beringer eine wesentliche Voraussetzung für ein erfolgreiches Drehen dar. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 2)

Nach etlichen Monaten Wartezeit, in der Peter Beringer weitere Filme produzierte, wurde dann schließlich im September 2008 der endgültige Vertrag für die Produktion des Dokumentarfilms „Wunder“ abgeschlossen. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 2)

Die Situation beim Dreh

Der Dreh selbst bestand immer aus einem Dreierteam: Peter Beringer als Regisseur, dem Kameramann und einen Assistent für den Ton. Da es aus logistischen Gründen nicht anders möglich war, musste mit vier unterschiedlichen Kameramännern gedreht werden. Auch später im Schnitt wurde aus zeitlichen Gründen der Cutter zwei Mal gewechselt. Trotzdem lief die Arbeit untereinander reibungslos ab, da alle ihr Handwerk beherrschten. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 3)

Weil es für den Regisseur wichtig ist, das Vertrauen der Menschen vor der Kamera zu gewinnen, schließt Peter Beringer auch keine schriftlichen Einverständniserklärungen mit den interviewten Personen ab. Seiner Meinung nach

würde dies dem Vertrauensaufbau schaden. Bei Interviews wird, so Beringer, implizit ein Einverständnis gegeben. Das Recht auf eine Zensur kann er aus zeitlichen Gründen den gefilmten Personen nicht geben und er würde außerdem auch große Schwierigkeiten beim Sender bekommen. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 4)

Gedreht wurde mit einer AMX Kamera. Während der Interviews verlässt sich Regisseur Peter Beringer ganz auf das Gespür seiner Kameramänner die richtigen Bilder einzufangen. Wie die Kameramänner das Partizipieren bewerkstelligen, ist Peter Beringer ein Rätsel, aber sie machen es einfach. Somit fängt der Kameramann im richtigen Moment die Aussagen der Menschen vor der Kamera ein und braucht dann lediglich noch Material für die Zwischenschnitte drehen. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 3)

Während der Dreharbeiten kam es zu einigen kurzfristigen Änderungen die nicht kalkulierbar waren. Unvorhersehbare Zwischenfälle verlangten dem Kamerateam spontane Alternativprogramme ab. So tauchten auch weitere Schauplätze auf, die zuvor nicht geplant waren. Durch diese Änderungen musste auch das Drehbuch vor dem Schnitt noch einmal umgeschrieben werden. Insgesamt wurden etwa zwanzig Stunden Material gedreht. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 5)

Inszenierung

Grundsätzlich wurden die Ideen zu dem Film „Wunder“ aus der Wirklichkeit geschöpft. So sind auch inszenierte Szenen nicht frei erfunden worden, sondern aus den tatsächlichen Gegebenheiten entwickelt worden. Grundsätzlich meint Beringer, dass, wenn man für das Fernsehen produziert, ein gewisses Maß an Inszenierung notwendig ist. Es steht nur wenig Zeit für den Dreh zur Verfügung und man kann nicht darauf warten, dass etwas, wofür man den Film recherchiert hat, von alleine passiert. So wurde etwa eine Szene im Film, in der dem Professor Brunner ein antikes Buch gebracht wird, inszeniert (siehe Abbildung 4.13, S. 74). Diese nachgestellte Tätigkeit fand aber schon zu anderen Zeitpunkten tatsächlich statt. Es wurde also aus zeitlichen Gründen, während der Anwesenheit der Kamera, explizit wiederholt. Des Weiteren wurden natürlich auch die Interviewsituationen in Szene gesetzt. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 5)

Die Suche nach dem erzählerischen Faden

Aus der Recherchetätigkeit, den zahlreichen Telefonaten und Begutachtungen der Schauplätze, bastelte sich Peter Beringer allmählich einen erzählerischen Faden zusammen, der am Ende eine Aussage ergeben sollte. Diese ist jedoch im gegenständlichen Fall, so Beringer, keine präzise Aussage darüber, ob es Wunder gibt, oder nicht, sondern eine Aussage, wie man darüber denken könnte. So bezeichnet Beringer die Aussage seines Filmes als verhältnismäßig unpräzise, aber direkt. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 3)

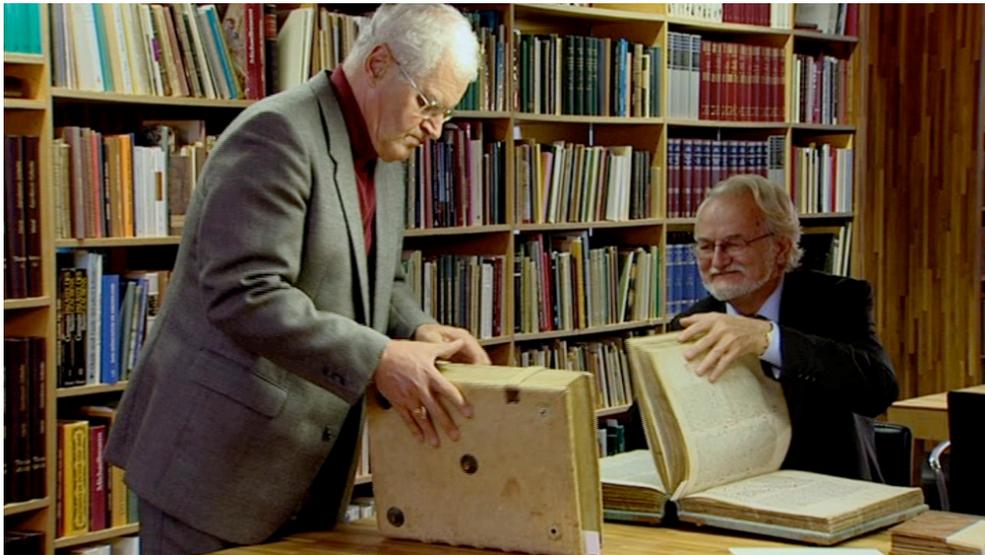


Abbildung 4.13: Ausschnitt einer inszenierten Szene aus dem Film „Wunder“

Durch die Recherche erfährt man also, was wer und wo erzählen wird und kann dies dann auch im Drehbuch verwerten. Dabei ist das Drehbuch nicht nur als Leitfaden für den Dreh und den Schnitt vorgesehen, sondern vor allem dazu da, der Redaktion eine Vorstellung davon zu geben, wie der Film später einmal aussehen wird. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 3)

Was den dramaturgischen Bogen betrifft, so wurde die wunderbare Heilungsgeschichte von Rita Tassone zu einem wahren Glücksfall für den Film. Rita hatte eine starke Motivation ihre Geschichte zu erzählen und konnte mit ihrer lebhaften und emotionalen Erzählung den Zuschauer mit in ihre Vergangenheit nehmen. Unterstützung bekam sie von ihrem Mann, der ihr während des Interviews zur Seite stand und mit seinen Erlebnissen die Geschichte verdichtete. Peter Beringer setzt gern vertraute Menschen neben die zu interviewende Person, da jene unter diesen Voraussetzungen leichter sprechen können (siehe Abbildung 4.14, S. 75). Außerdem kann man so auch wertvolle Bilder für Zwischenschnitte drehen, um im Schnitt leichter dramatisch schneiden zu können. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 4)

Rita bildet somit einen konstanten Spannungsbogen im Film. Des Weiteren wird auch die Figur des Fratel Cosimo zu einem Haupterzählstrang (siehe Abbildung 4.15, S. 76). Fratel Cosimo steht in einer engen Verbindung mit der Geschichte Ritas, da er als Heiler ihrer Krebserkrankung bezeichnet wird. Im Vergleich zu den Szenen mit Rita jedoch, kommt er selbst nie zu Wort. Es berichten lediglich andere Personen von ihm. Das macht Fratel Cosimo zu einer sehr interessanten und spannenden Figur im Film. Der Zuschauer bekommt nur durch Bilder von ihm und durch die Erzählungen anderer, eine Vorstellung von seiner Geschichte. So konnte Peter Beringer eine Hauptperson kreieren, die nicht



Abbildung 4.14: Ausschnitt des Interviews mit Rita und ihrem Mann Michele aus dem Film „Wunder“

wirklich auftaucht, aber Spannung und eine interessante Dramaturgie schafft. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 5)

Herangehensweise im Schnitt

Nachdem der gesamte Dreh abgeschlossen war, wurde das Drehbuch noch einmal umgeschrieben. Dies war notwendig, da durch die vielen unvorhersehbaren Änderungen während des Drehs nichts mehr wirklich gestimmt hatte. Danach wurde zusammen mit dem Regisseur und dem Cutter mit dem Schnitt begonnen. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 5)

Wesentlich für den Schnitt war das Transkribieren der Interviews. Nur so war es möglich, die einzelnen Aussagen in einer sinnvollen Weise aneinanderzureihen. Die Interviews wurden schließlich so gerafft, dass die Mimik, die Aussage und das Bild die jeweilige Emotion passend transportierten. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 3 ff)

Der Off-Text-Sprecher wurde zusätzlich zur Orientierung des Zuschauers verwendet. Er erzählt, wo man sich befindet, was man sieht und warum, ohne dabei eine Wertung abzugeben. Weiters schafft er eine Überleitung zur nächsten Szene, sodass danach die Protagonisten übernehmen können. Daher wird die Geschichte hauptsächlich von den interviewten Personen im Film getragen und nicht vom Sprecher. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 6 f)



Abbildung 4.15: Ausschnitt der Messe mit Fratel Cosimo aus dem Film „Wunder“

Musikeinsatz

Auch zusätzliche Musik wird von Peter Beringer in seinem Film „Wunder“ eingesetzt. Die Musik gibt dabei die jeweilige Stimmung vor und unterstützt damit den Cutter beim Schnitt. Außerdem verstärkt die Musik den Charakter und die Thematik des Filmes. Für den Film „Wunder“ wurden, bis auf das Musikstück am Ende, rein instrumentale Lieder verwendet. Die Melodien reichen dabei von heiter und unbeschwert bis theatralisch, schwermütig. Je nachdem, um welche Szene und Thema es sich gerade handelt, wechselt auch die Musik. Damit unterstützt die Musik die jeweilige Stimmung und Emotion im Film. Das Lied am Ende des Films passt besonders durch den Inhalt des gesungenen Texts zu den Schlussbildern und deren Atmosphäre. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 7)

Der Unterschied zwischen Fernsehen und Kino

Im Bezug auf das Thema der Unterschiede zwischen einer Fernseh- und einer Kinoproduktion, erwähnt Peter Beringer, dass nicht nur das Format ein anderes ist, sondern vor allem die Möglichkeit für den Zuschauer wegzugehen, einen wesentlichen Unterschied darstellt. Während der Zuschauer im Kino weder die Möglichkeit hat mittels Fernbedienung umzuschalten, noch ohne großen Aufwand, oder Störung anderer Zuschauer, aufzustehen, ist es beim Fernsehen wesentlich schwerer, das Interesse des Zuschauers den gesamten Film über aufrechtzuerhalten. Außerdem spielt auch die Länge eine Rolle, da bei Fernsehproduktionen, die durchschnittlich kürzer sind als Kinofilme, nur wenig Zeit bleibt, Informationen zu transportieren. Daher müssen die Informationen im

Fernsehen, so Beringer, schnell, dicht und gerafft auftreten. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 6 f)

Die Arbeitsweise hingegen, ist nicht nur durch den Unterschied zwischen einer Fernseh- und einer Kinoproduktion geprägt, sondern vor allem durch die Wahl des Sujets. Beringer betont, dass sich die Arbeitsweise je nach Thema unterscheidet. (vgl. Beringer 2009, 7, S. 7)

4.2.4 Analyse der Filmstruktur

Um die Struktur und den Aufbau des Filmes „Wunder“ deutlich darstellen zu können, wurde eine genaue Analyse der Szenen, ihrer Bestandteile und ihrer Dauer gemacht. Diese Analyse ergab eine Dreiteilung des Filmes in einen Anfang, eine Mitte und ein Ende (siehe Abbildung 4.16, S. 77).

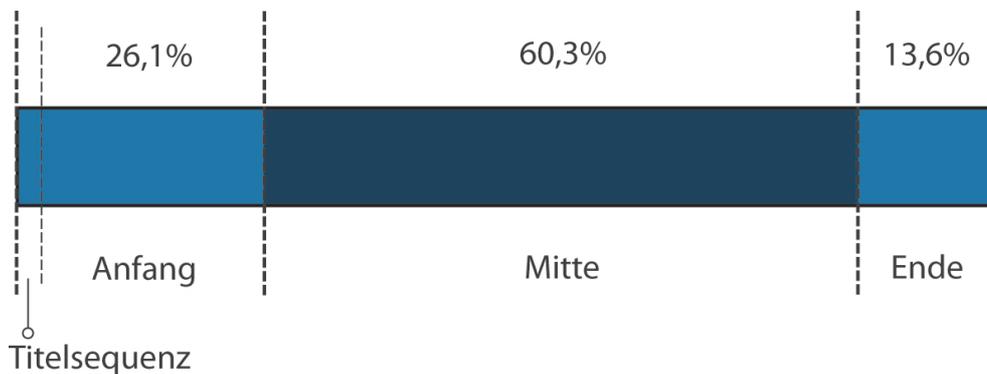


Abbildung 4.16: Gliederung des Filmes „Wunder“ in Anfang, Mitte und Ende

Hauptszenen

Den Haupterzählstrang bildet die sehr emotionale Geschichte von Rita Tassone, die zusammen mit ihrem Mann Michele, die Heilung ihrer Krebserkrankung schildert (siehe Abbildung 4.17, S. 78). Im ersten Teil des Filmes wird ihre Geschichte durch den Sprecher und den dazu passenden Bildern etabliert. Im mittleren Teil folgt die Weiterführung Ritas Geschichte und schließlich erreicht sie im dritten Teil des Filmes den Höhepunkt und auch ihr glückliches Ende. Damit wird die Spannung langsam aufgebaut und die Neugierde des Zuschauers bis zum Ende aufrecht gehalten. Die berührende Geschichte Ritas nimmt etwa zwölf Prozent des gesamten Filmes ein.

In Verbindung mit der Erzählung Ritas steht die Geschichte von Fratel Cosimo. Da Cosimo die Heilung von Rita Tassone ermöglicht hatte, befinden sich die jeweiligen Szenen rundum Ritas Erzählung (siehe Abbildung 4.18, S. 78). Die Geschichte über Fratel Cosimo bildet den zweiten Erzählstrang und nimmt etwa

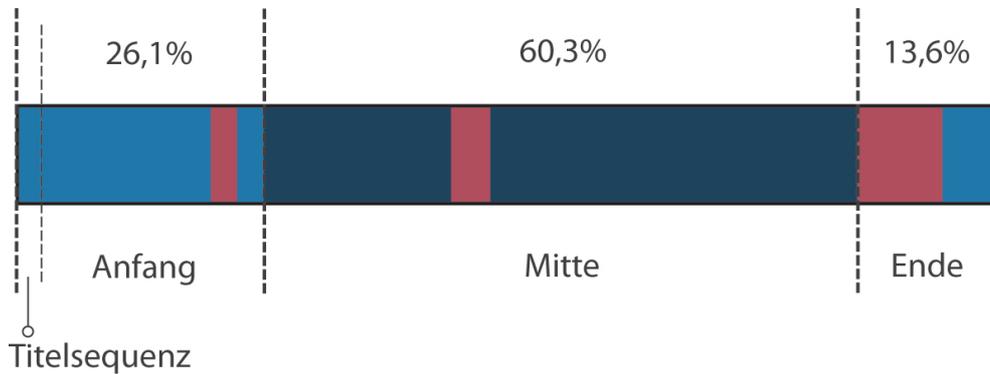


Abbildung 4.17: Erster Haupterzählstrang mit der Geschichte von Rita Tassone im Film „Wunder“

30 Prozent des ganzen Filmes ein.

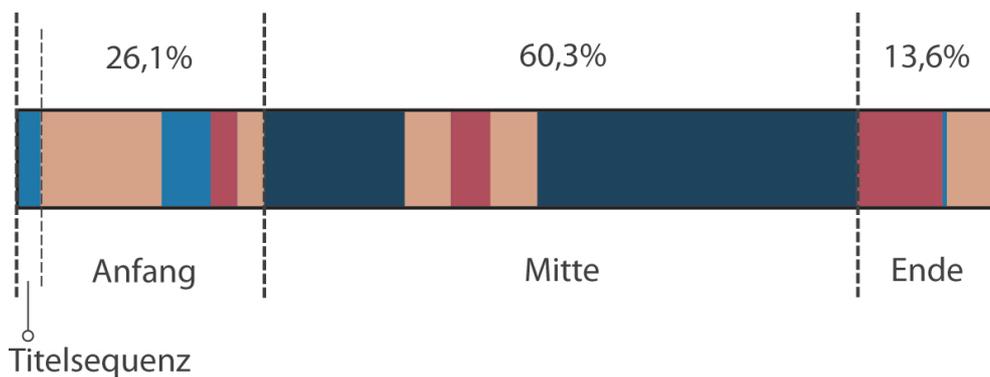


Abbildung 4.18: Erweiterung der Abbildung 4.17 mit dem zweiten Haupterzählstrang im Film „Wunder“

Interviewszenen

Des Weiteren treten drei interviewte Personen, die bereits in der Titelsequenz bekannt gemacht werden, in allen drei Teilen des Filmes auf (siehe Abbildung 4.19, S. 79). Besonders stark sind sie im Anfangsteil und am Ende vertreten und halten somit den Film zusammen (siehe Abbildung 4.20, S. 80). Alle weiteren interviewten Personen kommen vermehrt gestaffelt zu Wort und behandeln Subthemen des globalen Sujets des Filmes. Insgesamt bilden die Interviews 64,9 Prozent.

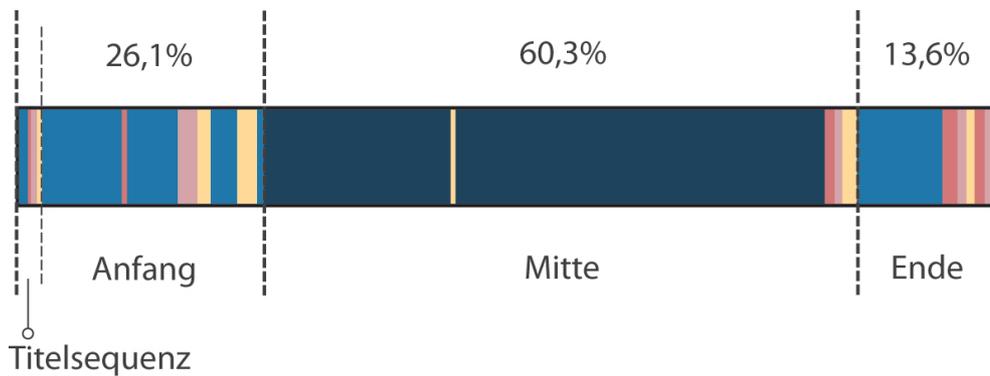


Abbildung 4.19: Diagramm mit den drei Interviews, welche den Rahmen des Filmes „Wunder“ ziehen

Sprecher-Passagen

Neben den Interviews nimmt der Sprecher mit 23,8 Prozent eine weitere wichtige Position im Film ein. Er etabliert neue Szenen, erklärt und stellt Fragen, die durch darauf folgende Interviews beantwortet werden. In der Abbildung 4.21 (siehe Abbildung 4.21, S. 80) wird klar ersichtlich, dass der Sprecher über den ersten und mittleren Teil des Filmes gleichmäßig verteilt zu Wort kommt. Erst am Ende wird die Rolle des Sprechers nicht mehr benötigt. Die einzelnen schon zuvor eröffneten Erzählstränge kommen zu einem Ende und müssen daher nicht weiter durch einen Sprecher etabliert werden.



Abbildung 4.20: Ausschnitt des Interviews mit Herrn Treitler aus der Titelsequenz des Filmes „Wunder“

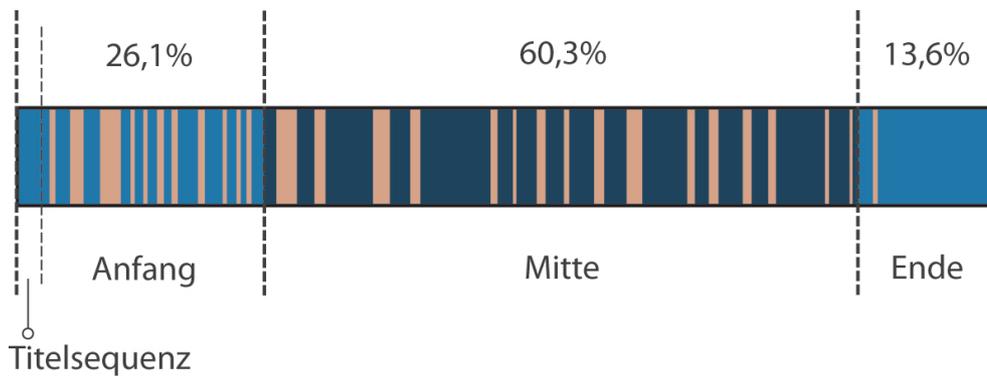


Abbildung 4.21: Diagramm mit den eingezeichneten Passagen des Sprechers im Film „Wunder“

In der Abbildung 4.22 (siehe Abbildung 4.22, S. 81) werden noch einmal die jeweiligen Anteile des Sprechers und der Interviews im Vergleich zu den Szenen, in denen kein Text gesprochen wird, veranschaulicht.

Zwischen den eben schon erwähnten Szenen des Filmes befinden sich weitere Schauplätze, Heilungsgeschichten und Interviews rund um das Thema Wunder. Damit wird das Interesse des Zuschauers während des gesamten Films weiter aufrechterhalten und bietet eine vielschichtige Auseinandersetzung mit dem gewählten Sujet. Der Film „Wunder“ von Peter Beringer bietet nicht nur große Emotionen an, sondern informiert den Zuschauer auch über historische Ereignisse, wissenschaftliches Überprüfen von Wundern und unterschiedlichste Meinung von Menschen aus ebenso divergenten Bereichen.

4.2.5 Die Erzähltechniken im Film „Wunder“

Zeit der Erzählung

Die Geschichte, die die interviewten Personen erzählen, unterliegt einer deutlichen Zeitraffung. Die Zeit des Geschehens wird in die Zeit des Erzählens transformiert. Weiters finden deutliche Sprünge im chronologisch-linearen Zeitablauf statt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vermischen sich und erzeugen zusätzliche Spannung. Dies wird besonders durch Interviews, Archivmaterial und aktuell gedrehte Vorkommnisse ermöglicht. So wird etwa die Reihenfolge der Ereignisse innerhalb eines Erzählstranges so umgeschichtet, dass die Gegenwart erst in späteren Szenen mit Geschichten aus der Vergangenheit erklärt werden. Diese zeitliche Veränderung wird als Analepse bezeichnet (siehe Abschnitt 3.4.3, S. 35).

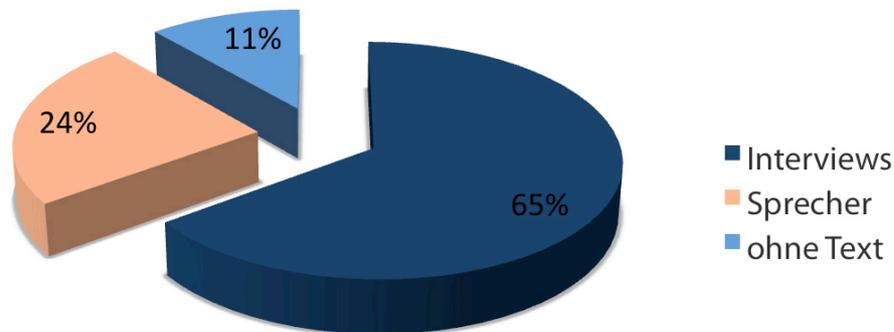


Abbildung 4.22: Diagramm mit der prozentuellen Aufteilung der Textanteile im Film „Wunder“

Modus der Erzählung

Betreffend des Modus der Erzählung, nimmt der Erzähler im Dokumentarfilm „Wunder“ die Perspektive der Innensicht und Übersicht ein. Der Erzähler weiß somit annähernd gleich viel wie die Figur und auch mehr. Diese Perspektive lässt sich vor allem mit dem Auftreten eines Off-Sprecher begründen, der zu einem typischen Kennzeichen der dokumentarischen Arbeit zählt. Außerdem kann mit Hilfe des Interviews eine detaillierte Sicht auf die Gedanken und Gefühle des Protagonisten geschaffen werden.

Stimme des Erzählers

Im narrativen Akt wird die Haltung des Rezipienten zur dargestellten Welt besonders durch die Position des Erzählers bestimmt. Da im Film „Wunder“ mit einem Off-Sprecher und mit interviewten Personen gearbeitet wird, handelt es sich um einen investigativen Erzähler, der sich sowohl auf der intradiegetischen, als auch auf der heterodiegetischen Erzählebene bewegt. Dabei wird der Erzähler, der die äußere Handlung beschreibt, in diesem Fall der Off-Sprecher, als extradiegetischer Erzähler beschrieben und die Figur, die die Binnenerzählung mitteilt, hierbei zu nennen die interviewten Personen, als intradiegetischer Erzähler definiert.

Spannungsbogen

Der Spannungsbogen wird, wie schon im vorhergehenden Abschnitt „Analyse der Filmstruktur“ (siehe Abschnitt 4.2.4, S. 77 f) beschrieben, in erster Linie von der Geschichte Ritas gehalten. Da ihre Erzählung auf Anfang, Mitte und Ende aufgeteilt wurde, zieht sich dieser Erzählstrang durch den gesamten Film hindurch. Eingebettet in die Geschichte rund um Fratel Cosimo, der die Heilung Ritas vollzog, bilden die Vorkommnisse in Kalabrien den Hauptteil des Filmes.

Zusätzlich bilden die interviewten Personen Treitler, Imbach und Mazzota eine weitere Konstante im Film. Sie werden bereits in der Titelsequenz eingeführt, kommen darüber hinaus im Anfang, in der Mitte und schließlich auch am Ende des Filmes zu Wort. Damit bilden sie einen Rahmen, in dem weitere Heilungsgeschichten, Schauplätze und Interviews präsentiert werden.

Im mittleren Teil des Filmes finden weitere Erzählungen statt, die in sich eine geschlossene dramaturgische Form aufweisen. Das hat zur Folge, dass die Aufmerksamkeit und das Interesse des Zuschauers durch laufend neue Geschichten aufrecht gehalten wird.

4.3 Ergebnis der Filmanalyse

Die Wahl der Methode des wissenschaftlichen Arbeitens fiel auf das Verfahren der Interviewführung und der Filmanalyse. Dabei dienten die Interviews zur Erlangung von Hintergrundinformationen bezüglich der Entstehung der Filme. Die Filmanalyse gab Aufschluss über den dramaturgischen Aufbau, die Bestandteile und Gliederung des jeweiligen Films. Die zentrale und leitende Frage lautete dabei wie folgt:

Wie kann eine Erzählung aus dem Material der Wirklichkeit geschöpft werden?

Um eine Antwort auf diese zentrale Frage der Arbeit zu erlangen, wurden die Interviewpartner zu folgenden Themen befragt:

- Wie entstand die Idee zu jenem Film?
- Wie sah die Herangehensweise an das gewählte Sujet aus?
- Welche Gestaltungsmittel wurden verwendet?
- Wie vollzogen sich die Dreharbeiten?
- Wie wurde beim Schnitt bzw. bei der Filmmontage gearbeitet?

Die Analyse der Filmstruktur konzentrierte sich auf die anschließenden Bereiche:

- Dramaturgischer Aufbau des gesamten Films
- Aufteilung und Gliederung der einzelnen Szenen des Films
- Zeit der Erzählung
- Modus der Erzählung
- Stimme des Erzählers
- Spannungsbogen

Es folgt eine Zusammenfassung der Auswertung der Interviews und der Analyse der Filmstruktur mit anschließendem Vergleich der ausgewählten Filme.

Zusammenfassung des Films „IN DIE WELT“

Nach der Analyse der Filmstruktur und der Transkription der Diskussionsrunde kann in Bezug auf die Entstehung des Filmes „IN DIE WELT“ geschlussfolgert werden, dass der Film ohne Drehbuch entstanden ist und völlig ohne Inszenierung auskommt. Da sich der Regisseur an die Tradition des Direct Cinema gehalten hat (siehe Abschnitt 4.1.2, S. 52), wurde eine beobachtende und zugleich partizipierende Kamera beim Dreh verwendet. Der Film kommt ohne zusätzliche Musik und ohne Interviews oder Off-Kommentare aus. Da der Film nach dem Dialog geschnitten wurde, entstand die Erzählung erst am Schneidetisch. Es lassen sich aufgrund der Filmanalyse bestimmte Muster im Schnitt erkennen. Die regelmäßige Aufteilung der Szenen mit den jeweils drei Geburten, den drei Ultraschalluntersuchungen und den drei Erstuntersuchungen, veranschaulicht die Konstanten im Film, die der Regisseur Constantin Wulff und sein Cutter Dieter Pichler einbringen wollten. Besonders die Ultraschallszene in der Mitte des Filmes macht die natürlich entstandene Dramaturgie im Film sichtbar. Wulffs Arbeitsthese der Gleichwertigkeit ermöglichte es Momente einzufangen, die unmöglich planbar oder vorhersehbar waren. Damit beantwortet sich auch die Frage nach der Entwicklung einer Erzählung, die aus dem Material der Wirklichkeit entstanden ist.

Zusammenfassung des Films „Wunder“

Der Dokumentarfilm „Wunder“ zeigt, im Vergleich zu dem Film „IN DIE WELT“, deutliche Unterschiede im gesamten Produktionsprozess. Die Analyse des Filmes und die Auswertung des Interviews mit Peter Beringer ergab, dass die Idee und der Auftrag zu dem Film „Wunder“ von einer Fernsehanstalt kam. Daher handelt es sich bei dieser Produktion um ein so genanntes „weiches“ Format (siehe Abschnitt 2.2, S. 8). Die Redaktion der Fernsehanstalt legte nur die Rahmenbedingung fest. Darüber hinaus wurde dem Regisseur freigestellt, wie er diese ausfüllt. So wurde nach einer gründlichen Recherche ein Exposé und schließlich

ein Drehbuch verfasst. Der Dreh selbst gestaltete sich kurz und spontan und musste aus logistischen Gründen mit vier unterschiedlichen Kameramännern gedreht werden. Aufgrund von unvorhersehbaren Änderungen des Drehplans, mussten einige Szenen improvisiert werden, oder ein Alternativprogramm gewählt werden. Das führte wiederum zu einem Umschreiben des Drehbuchs nach abgeschlossenem Dreh. Der Schnitt vollzog sich ebenso schnell wie der Dreh, da der Sendetermin kurzfristig früher angesetzt wurde und nicht viel Budget vorgesehen war. Beim Dreh selbst war nur ein kleines Team von drei Personen anwesend. Als Gestaltungsmittel wählte Peter Beringer einen Off-Sprecher und die Form des Interviews. Beide Formen sind eine bekannte Arbeitsweise im dokumentarischen Genre und bietet besonders bei Produktionen für das Fernsehen wesentliche Vorteile, denn es kann in kurzer Zeit viel Information und auch Emotion transportiert werden. Weiters verwendete Peter Beringer Musik zur Untermalung der jeweiligen Szenen und um dessen Stimmung zu verstärken.

Die Produktionsweise und die gestalterischen Mitteln weisen darauf hin, dass der Film „Wunder“ in die Kategorie des Subgenres Dokumentation passt. Die gründliche Recherche, die Interviews mit Beteiligten, Betroffenen und Experten und auch das Arbeiten mit Archivmaterial, deutet auf eine Dokumentation hin. Peter Beringer stellt das Thema Wunder in den Mittelpunkt, entwickelt es, bettet es in größere Zusammenhänge ein und verwendet dazu verschiedene Methoden der Darstellung (siehe Abschnitt 2.2.1, S. 9).

Schlussfolgerung der Filmanalyse

Im Vergleich der hier analysierten Dokumentarfilme wird deutlich, dass je nach Distributionskanal, Thema und Motivation, unterschiedliche Arbeitsweisen im dokumentarischen Genre angewendet werden. Dabei kann man nicht von einer falschen oder einer richtigen Arbeitsthese sprechen, sondern nur von einer themenbezogenen Vorgehensweise. Je nachdem was gezeigt und geschildert werden soll und in welchem Rahmen dies präsentiert wird, ist ausschlaggebend für die Wahl der Gestaltungsmittel.

Was die dramaturgische Struktur der eben beschriebenen Dokumentarfilme betrifft, so wird aus der Strukturanalyse ersichtlich (siehe Abbildung 4.4, S. 62 und Abbildung 4.16, S. 77), dass beide Geschichten einem ähnlichen Aufbau folgen, wie dies schon 350 vor Christus bei Aristoteles der Fall war. Die Drei-Akt-Struktur gliedert sich wie bei Syd Field (siehe Abbildung 3.1, S. 43) in einen kurzen Anfang, der die Geschichte etabliert, einer langen Mitte, in der sich die Konfrontation befindet, und einem kurzen Ende, in dem die Auflösung der Geschichte stattfindet. Die Spannungshöhepunkte befinden sich allerdings an sehr unterschiedlichen Positionen. So wurde die konzentrierteste Form der Spannung in Constantin Wulffs Film „IN DIE WELT“ im mittleren Teil des Filmes positioniert. Im Vergleich dazu befindet sich der Höhepunkt der Fernsehdokumentation „Wunder“ von Peter Beringer, kurz vor dem Ende. Dies lässt sich vor allem damit begründen, dass der Zuschauer bei Verlust des Interesses

die Möglichkeit hat schnell auf einen anderen Fernsehsender umzuschalten. Daher ist es bei Produktionen für das Fernsehen umso notwendiger die Spannung bis zu Ende aufrechtzuerhalten.

Beide Dokumentarfilme zeigen eine gewisse Genretreue, da sie ihre Erzählung aus dem Material der Wirklichkeit entwickelt haben und da beide Regisseure bei dem Versuch, einen Film ohne persönlicher Wertung und Manipulation zu bewerkstelligen, erfolgreich waren. Die Interpretation dessen, was der Zuschauer im Film an Informationen und Emotionen vermittelt bekommt, ist allein ihm selbst überlassen. Der Anspruch des Dokumentarfilms auf Authentizität und Glaubwürdigkeit bleibt somit erhalten. Diese beiden Filme zeigen, dass es keine einzig richtige Arbeitsweise im Dokumentarfilm gibt, sondern dass das jeweilige Thema den Rahmen für die passende Herangehensweise darstellt.

Kapitel 5

Schlussfolgerung

Aus den vorhergehenden Kapiteln zwei, drei und vier wird ersichtlich, dass der Dokumentarfilm nicht die Realität 1:1, aber auch nicht die reine Fiktion darstellt. (vgl. Hübner 1999, S. 37) Im Vergleich zum Spielfilm befasst sich der Dokumentarfilm mit der Abbildung der nichtfiktionalen Realität und versucht dabei möglichst objektiv tatsächlich Geschehenes darzustellen. Dabei kann es nur die jeweilige Annäherung an den Wert der objektiven Berichterstattung geben. (vgl. Schadt 2005, S. 40) Um das Vertrauen des Rezipienten in die Authentizität des Genres Dokumentarfilm nicht zu schädigen, sollte sich der Dokumentarfilmer seiner Verantwortung bewusst werden und in Folge dessen seine subjektiv erlebte Realität durch die Methode der filmischen Arbeit wahrhaftig wiedergeben. Die Herausforderung besteht darin, durch neue Anordnung des Rohmaterials und mit Hilfe des auditiven Mediums, den Bildern eine Dramaturgie zu geben, ohne dabei die Tatsachen zu verfälschen. Mit der Technik des Geschichtenerzählens soll nicht nur die Thematik des Films deutlich gemacht werden, sondern soll auch das Publikum mit auf eine interessante und spannende Reise genommen werden. Die Authentizität des Gezeigten ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung und dessen Wirkung auf den Rezipienten. Folglich wurde auch anhand der beschriebenen Produktionsschritte im Abschnitt 2.3 (siehe Abschnitt 2.3, S. 12 f) und der Filmanalyse (siehe Kapitel 4, S. 50 f) die Vorgehensweise einer Dokumentarfilmproduktion erklärt. Die Evaluierung der Themenwahl (siehe Abschnitt 3.6.2, S. 47), die Erläuterung der Grundbausteine der Erzählung (siehe Abschnitt 3.6.1, S. 45) und die strukturierte Erklärung der einzelnen Produktionsschritte (siehe Abschnitt 2.3, S. 12) kann als Leitfaden für zukünftige dokumentarische Produktionen verwendet werden.

Im Abschnitt „Zwiespältigkeit des narrativen Dokumentarfilms“ (siehe Abschnitt 3.1, S. 21) wurde die Frage gestellt, ob Narration, Inszenierung und das Verfassen eines Drehbuchs im dokumentarischen Film berechtigt sind. Aufgrund der vorhergehenden Filmanalyse kann nun geschlussfolgert werden, dass dies Berechtigung findet. Narration und Dramaturgie können auch im dokumentarischen Bereich des Filmes als legitim bezeichnet werden. Das Geschichtenerzäh-

len hat eine lange Tradition und kann dazu genutzt werden, dem Publikum das Thema des Filmes auf spannende und unterhaltsame Weise näher zubringen. Dabei verliert der Dokumentarfilm aber nicht den Anspruch auf Authentizität, Abbildung der Wirklichkeit, oder auf die Glaubwürdigkeit des Erzählten. Dass Film niemals eine genaue Abbildung der Realität sein kann, ist ohne Zweifel durch die notwendigen Produktionsschritte belegt, aber dass es eine filmische Abbildung der Realität gibt, die Geschichten aus der Wirklichkeit wiedergibt, wird mit Hilfe der Filmanalyse deutlich. Auch wenn noch vor dem Dreh ein Drehbuch verfasst wird, auch wenn Szenen bewusst inszeniert werden, oder auch wenn der zeitliche Verlauf umstrukturiert wird, so wird trotzdem die Erzählung aus dem Material der Wirklichkeit geschöpft und beruht auf einer tatsächlichen Begebenheit. Natürlich kann das Genre Dokumentarfilm auch missbraucht werden und die Glaubwürdigkeit an die Form der dokumentarischen Präsentation in Frage gestellt werden. So wird es immer wieder Filmemacher geben, die das Vertrauen des Publikums in die Authentizität des Gezeigten ausnützen und es in Verruf bringen. Es liegt daher am Zuschauer selbst das Präsentierte zu hinterfragen und die Glaubwürdigkeit zu überprüfen. Die filmischen Mittel alleine können heutzutage nicht mehr als Garantie für einen wahren Dokumentarfilm dienen.

Die Art und Weise wie ein gewähltes Sujet vom Filmemacher in Form eines Dokumentarfilms umgesetzt wird, hängt dabei vom jeweiligen Distributionskanal beziehungsweise Auftraggeber ab und dem jeweiligen Thema. So eignete sich die Arbeitsweise des Direct Cinema ausgesprochen gut für das Portrait einer Geburtsklinik und die journalistische Arbeitsweise für die Auseinandersetzung mit der Frage, ob es Wunder tatsächlich gibt. Egal ob also mit Off-Sprecher, Interviews oder rein beobachtender und partizipierender Kamera gearbeitet wurde, schlussendlich kommt es auf das Gesamtergebnis und die Reaktion beim Publikum an und diese Reaktion, so wünscht es sich doch letztendlich jeder Filmemacher, sollte eine positive sein. So wird über den dramaturgisch und ästhetisch gestalteten Prozess der Erzählung nicht nur das Filmverstehen, sondern auch das Filmerleben gesteuert. Der Zuschauer wird durch die Erzählung an das Geschehen auf der Leinwand oder im Fernsehen gebunden. (vgl. Mikos 2008, S. 129) Es liegt im jeweiligen Ermessen des Autors, wie er seine subjektiv erlebte Realität mit Hilfe der filmischen Arbeit wiedergibt und wie er aus dem Material des wirklichen Lebens eine spannende und trotzdem den Tatsachen entsprechende Geschichte entwickelt.

Abbildungsverzeichnis

3.1	Struktur des Drehbuchs nach Syd Field	43
4.1	Poster des Filmes „IN DIE WELT“	51
4.2	Constantin Wulff, Regisseur des Filmes „IN DIE WELT“	52
4.3	Die zweite Ultraschallszene aus dem Film „IN DIE WELT“	60
4.4	Gliederung des Filmes „IN DIE WELT“	62
4.5	Höhepunkte aus dem Film „IN DIE WELT“	64
4.6	Ultraschallszenen aus dem Film „IN DIE WELT“	64
4.7	Szenen der Erstuntersuchung aus dem Film „IN DIE WELT“	65
4.8	Szenen vor der Geburt aus dem Film „IN DIE WELT“	65
4.9	Szenen nach der Geburt aus dem Film „IN DIE WELT“	66
4.10	Szenen mit externen Personen aus dem Film „IN DIE WELT“	67
4.11	Szenen ohne Dialog aus dem Film „IN DIE WELT“	67
4.12	Titelbild aus dem Film „Wunder“	71
4.13	Ausschnitt einer inszenierten Szene aus dem Film „Wunder“	74
4.14	Ausschnitt des Interviews mit Rita und ihrem Mann Michele aus dem Film „Wunder“	75
4.15	Ausschnitt der Messe mit Fratel Cosimo aus dem Film „Wunder“	76
4.16	Gliederung des Filmes „Wunder“ in Anfang, Mitte und Ende	77
4.17	Erster Haupterzählstrang mit der Geschichte von Rita Tassone im Film „Wunder“	78

4.18	Erweiterung der Abbildung 4. 17 mit dem zweiten Haupterzählstrang im Film „Wunder“	78
4.19	Diagramm mit den drei Interviews, welche den Rahmen des Filmes „Wunder“ ziehen	79
4.20	Ausschnitt des Interviews mit Herrn Treitler aus der Titelsequenz des Filmes „Wunder“	79
4.21	Diagramm mit den eingezeichneten Passagen des Sprechers im Film „Wunder“	80
4.22	Diagramm mit der prozentuellen Aufteilung der Textanteile im Film „Wunder“	81

Anhang A

Verzeichnisse

A.1 Literaturverzeichnis

- Beller, Hans (2005): Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. 5., gegenüber der 4. unveränd. Aufl. München: TR-Verl.-Union
- Bernard, Sheila Curran (2007): Documentary storytelling: making stronger and more dramatic nonfiction films. Amsterdam: Focal Press
- Eder, Jens (2000): Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie. Hamburg: Lit
- Field, Syd (2005): Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film: ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. 3. Aufl. Berlin: Ullstein
- Fuhrmann, Manfred (1994): Aristoteles: Poetik. (Griechisch/deutsch). Stuttgart: Reclam Verlag
- Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. CLOSE UP Bd. 4. 1. Aufl. Konstanz: Ötschläger
- Haus des Dokumentarfilms (1999): Der Dokumentarfilm als Autorenfilm. Eine Umfrage des Hauses des Dokumentarfilms. 1. Aufl. Stuttgart: Haus des Dokumentarfilms
- Heller, Heinz-Bernd und Zimmermann, Peter (1990): Bilderwelten, Weltbilder. Marburg: Hitzeroth
- Hickethier, Knut (1998): Geschichte des deutschen Fernsehens, Stuttgart: Metzler
- Hickethier, Knut (2001): Film- und Fernsehanalyse. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler

- Hohenberger, Eva (1988): Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, ethnographischer Film. Jean Rouch. Studien zur Filmgeschichte. Band 5. Hildesheim: Olms
- Kiener, Wilma (1999): Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. CLOSE UP Bd. 12. Konstanz: UVK-Medien
- Koebner, Thomas (2007): Reclams Sachlexikon des Films. 2., aktualisierte u. erw. Aufl. Stuttgart: Reclam
- Kranzl, Nicole (2003): Zwischen Abbild und Gestaltung – Vermittlungs- und Erzählstrategien im Dokumentarfilm und ihre theoretischen Grundlagen. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2003
- McKee, Robert (2001): Story: die Prinzipien des Drehbuchschreibens. 2. Aufl. Berlin: Alexander Verlag
- Mikos, Lothar (2008): Film- und Fernsehanalyse. 2. Aufl. Konstanz: UVK-Verlag-Ges.
- Murch, Walter (2001): Ein Lidschlag, ein Schnitt. Die Kunst der Filmmontage. Berlin: Alexander-Verlag
- Schadt, Thomas (2005): Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. 2. Aufl. Bergisch Gladbach: Lübbe
- Sponsel, Daniel (2007): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film. Konstanz: UVK
- Tomaschek, Marion (2005): Kunst oder Wirklichkeit? Wien, Univ., Dipl.-Arb.
- Wolf, Fritz (2003): Alles Doku – oder was? über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Düsseldorf: Landesanst. für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM)
- Zimmermann, Peter (2006): Dokumentarfilm im Umbruch. Konstanz: UVK Verl.-Ges.

A.2 Quellenangaben aus dem Internet

- Agentur COMA Media Cast OHG (2008): Reenactment, <http://www.coma-media.de/contsites/reenactment.htm>
- Bender, Theo und Hüningen, James (2008): Lexikon der Filmbegriffe, <http://www.bender-verlag.de/lexikon/index.php>
- Deutsche Enzyklopädie (2008): Poetik (Aristoteles), <http://lexikon.calsky.com/de/txt/browse.php>

- dok.at (2008): Mitglieder: Constantin Wulff,
<http://www.dok.at/>
- Dudenredaktion (2007): Duden - Deutsches Universalwörterbuch. 6. Aufl.
Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag,
<http://www.duden-suche.de/>
- Hüningen, James (2008): Lexikon der Filmbegriffe,
<http://www.bender-verlag.de/lexikon/index.php>
- Kaczmarek, Ludger (2008): Lexikon der Filmbegriffe,
<http://www.bender-verlag.de/lexikon/index.php>
- Langenscheidt (2008): Langenscheidt Fremdwörterbuch Online-Edition,
<http://services.langenscheidt.de/fremdwb/fremdwb.html>
- Mediaculture online (2008): Direct Cinema,
<http://www.mediaculture-online.de>
- Movie-College (2008): John Grierson,
<http://www.movie-college.de/filmschule/dokumentarfilm/index.htm>
- Navigator Film (2008): IN DIE WELT,
<http://indiewelt.net/>
- SPIO (2007): TOP 10 Dokumentarfilme 1999-2006,
<http://www.spio.de/index.asp?SeitID=376>
- Wulff, Hans J. (2008): Lexikon der Filmbegriffe,
<http://www.bender-verlag.de/lexikon/index.php>

A.3 Weitere Quellenangaben

- Beringer, Peter (2009): Filmographie Peter Beringer
- Beringer, Peter (2009): Presstext Wunder
- Beringer, Peter (2009): Titel- und Insertliste Wunder
- Lechner, Margartehe (2009): Interview mit Peter Beringer
- Lechner, Margarethe (2008): Let's talk about scripts! - Diskussionsrunde mit Constantin Wulff

Anhang B

TOP 10 Dokumentarfilme 2003-2006

Auf diesen Anhang wurde bereits im Abschnitt „Definitionen und Merkmale“ (siehe Abschnitt 2.1, S. 7) verwiesen.

Folgende Daten wurden 2007 von SPIO – Spitzenorganisation der Filmwirtschaft publiziert. (vgl. SPIO 2007, 21, TOP 10 Dokumentarfilme 1999-2006, <http://www.spio.de/>)

Tabelle B.1: Jahr 2006

Rang	Titel	Land	Besuche
1	Deutschland. Ein Sommermärchen	D	3.991.913
2	We Feed The World - Essen Global	A	351.731
3	EineUnbequeme Wahrheit	USA	222.119
4	Gernstls Reisen - Auf der Suche nach dem Glück	D	97.854
5	Der letzte Trapper	F/CDN/D	75.483
6	White Planet	F	61.389
7	Die Erde von oben	F	17.579
8	Iberia	E/F	13.344
9	Neil Young: Heart of Gold	USA	10.755
10	The Giant Buddhas	CH	10.336

Tabelle B.2: Jahr 2005

Rang	Titel	Land	Besuche
1	Die Reise der Pinguine	F	1.555.433
2	Die Höhle des gelben Hundes	D	257.672
3	Die große Stille	D	191.548
4	What The Bleep Do We Know?	USA	159.280
5	Crossing the Bridge	D	110.610
6	Riding Giants	USA	55.875
7	Mad Hot Ballroom	USA	48.533
8	12 Tangos - Adios Buenos Aires	D	33.777
9	Darwin's Alptraum	A/F/B	33.337
10	Gente Di Roma	I	32.138

Tabelle B.3: Jahr 2004

Rang	Titel	Land	Besuche
1	Fahrenheit 9/11	USA	1.058.851
2	Deep Blue	GB/D	799.984
3	Rhythm is it	D	647.950
4	Die Geschichte vom weinenden Kamel	D	363.343
5	Super Size Me	USA	330.521
6	Höllentour	D/CH	207.674
7	Genesis	F	110.360
8	Sturz ins Leere	GB	73.681
9	Die Spielwütigen	D	59.006
10	Touch the Sound	D/GB	53.315

Tabelle B.4: Jahr 2003

Rang	Titel	Land	Besuche
1	Sein und Haben	F	279.272
2	Elisabeth Kübler-Ross - Dem Tod ins Gesicht sehen	CH	86.581
3	Der Ring des Buddha	D	36.970
4	Herr Wichmann von der CDU	D	35.536
5	Standing in the Shadows of Mowtown	USA	27.506
6	Schotter wie Heu	D	26.616
7	Rad der Zeit	D/GB	21.909
8	7 Brüder	D	18.747
9	In This World	GB	18.664
10	Derrida	USA	7.717