



1-6 Abfolge der Einstellungsgrößen im Verlauf der Dialogmontage in DER INNERE KRIEG. Bridget Jackson (links) im Gespräch mit Dee Billups (rechts).

---

# Schuss/Gegenschuss im Dokumentarfilm

## Zum Cross-over eines fiktionalen Montagemusters

Hans Beller

Beginnt nach der Vorführung eines Dokumentarfilms die Diskussion mit dem Publikum und den Machern des Films, landet die Auseinandersetzung zuweilen bei erkenntnistheoretischen Fragen. Es geht dann um das komplexe Spektrum zwischen Wahrheit, Wahrhaftigkeit, Objektivität, Subjektivität, Manipulation, eventuell auch um Fälschung, Lüge, Täuschung, darum, was fiktional ist und was nicht-fiktional, also um Realität, Wirklichkeit und Authentizität im dokumentarischen Film. Für Maxime Scheinfeigel eine «bodenlose» Diskussion: «Das Reale ist eine unerschöpfliche epistemologische Frage und ein endloses philosophisches Problem; es ist buchstäblich bodenlos, und das dokumentarische Bild gründet genau auf dieser ›Bodenlosigkeit‹» (Scheinfeigel 1998, 238).

Vielleicht kann man durch gezielte Untersuchung der dokumentarischen Praxis erkenntnistheoretische Planken auslegen, um im bodenlosen Diskurs etwas unter die Füße zu bekommen. Wie bei einem Querschnittspräparat in der Anatomie Erkenntnisse über den menschlichen Körper insgesamt gewonnen werden, soll hier beim tradierten Montagemuster «Schuss/Gegenschuss» das Verhältnis zum Realen im Dokumentarfilm untersucht werden. Was passiert, wenn die Filmmontage in einer konkreten Situation – zwei oder mehr Menschen unterhalten sich – fiktionale Strategien auf einen nicht-fiktionalen Film überträgt?

Dieser Beitrag will sich auf innerszenische Schnittmuster beschränken: Anhand von zeitgenössischen deutschen Beispielen soll insbesondere dem in Hollywood für inszenierte Standardsituationen entwickelten Coverage-System in Dokumentarfilmen nachgespürt werden

– einem System, das in fiktionalen Dialogszenen dem Illusionsbedürfnis des Publikums entgegenkommt. Inwieweit lässt sich diese Auflösungs- und Montagemethode nun bei dokumentarischen Filmen, die reale Menschen in realen Situationen zeigen, anwenden?

### Das Coverage-System als Studionorm

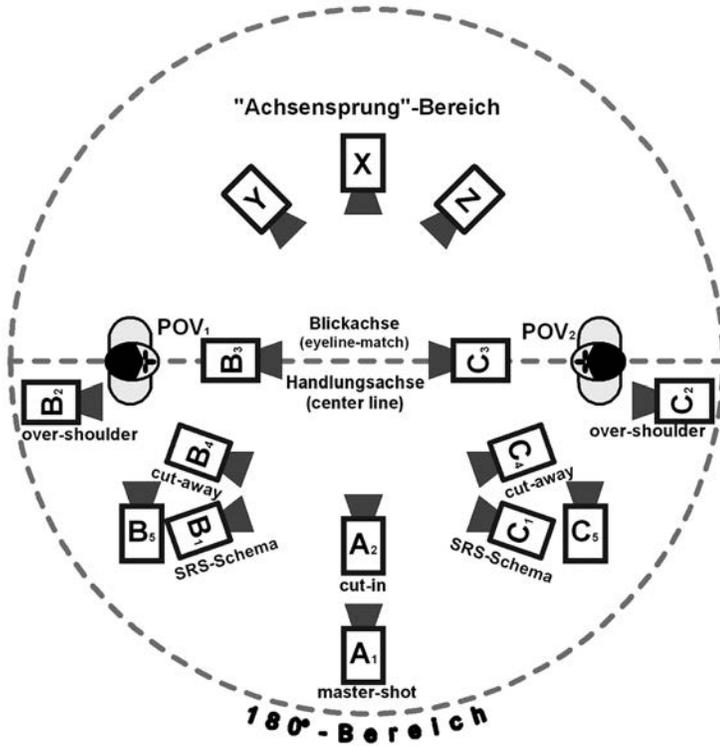
Vorab zwei Definitionen aus gängigen Nachschlagewerken zum Coverage-System, das sich im klassischen Hollywood als Norm durchgesetzt hat (vgl. Bordwell 1985, 50–60):

1. *coverage, cover.* All of the individual shots, from the various distances and angles, that comprise the photographing of a particular scene. To cover a scene is to give it a wide variety of shots (Königsberg 1987, 66).
2. *coverage.* The act of filming all the necessary footage, from all setups and angles, that may be required for editing a fluid sequence in the cutting room (Katz 1994, 299).

Das Coverage-System umfasst zugleich zusätzliche Aspekte wie 180°-Schema, Handlungs- und Blickachsen (*center line, axis-of-action, eyeline-matching*) und das damit verbundene Kontinuitätsprinzip (*continuity editing*), das auch Bewegungsschnitte innerhalb des Systems berücksichtigt. Wichtig sind außerdem prägnante Differenzen in den Einstellungsgrößen und Kamerawinkeln, nach denen die Szene aufgelöst wird (vgl. Beller 2005, 169–173). Das Schema (Abb. 7) dazu (entnommen aus Beller 2009a, 16):

Kamera A1 liefert den Überblick, den Cover-Shot, der ein durchgedrehter Master-Shot sein kann oder aber ein Opening- oder Establishing-Shot, wenn der Anfang einer Szene damit etabliert wird. B1/C1 schematisiert die Kamerapositionen für Schuss/Gegenschuss (Shot-Reverse-Shot, SRS); B2/C2 entspricht dem Over-Shoulder-Shot; B3/C3 dem subjektiven Point-of-View (PoV); B5/C5 liefern Einstellungen im Profil; B4/C4 eröffnen schließlich einen weiteren Aktionsradius.

Dieses vom Studiosystem tradierte Schema diene ursprünglich zur Effizienzsteigerung der Produktion, da eine solche Konfektionierung der innerszenischen Auflösung Kosten spart. Denn im Schneiderraum passten die normierten Kamerapositionen als kompatible Versatzstücke zusammen, und sie erleichterten auch dem Publikum die räumliche Orientierung .



7 Schematische Darstellung des Coverage-Systems.

Wegen seiner formalen und emotionalen Funktionen wurde das Coverage-System so «normal» und natürlich, dass Zuschauer bis zu einem Drittel der inner szenischen Schnitte übersehen, die den Kontinuitätsregeln folgen. «Wenn gegen diese Erwartung verstoßen wird, werden die Schnitte jedoch «wahrnehmungsauffällig» – so Peter Ohler und Gerhild Nieding in einem Artikel, der diese Daten referiert und wahrnehmungspsychologisch deutet (Ohler/Nieding 2002, 16). Der renommierte Hollywood-Editor Walter Murch meinte einmal, «daß das, was wir als normal ansehen, im wesentlichen eine Frage davon ist, was am häufigsten auf uns einwirkt» (zit. in Ondaatje 2005, 51). Die Montage nach dem Coverage-System im Schuss/Gegenschuss-Verfahren fällt unter die Kategorie des «unsichtbaren Schnitts», Ergebnis schemagestützter Unauffälligkeit (vgl. Beller 2009, 288f).

## Coverage und Empathie

Zugleich intensiviert das System die illusionistische Teilhabe am Filmgeschehen, die empathische Bindung an die Protagonisten, da es figurenzentriert ist: Sämtliche Kamerapositionen beziehen sich auf und kreisen um die Darsteller im Zentrum der Szene. Margrethe Bruun Vaage hat das Phänomen der Empathie für den Spielfilm untersucht, sie definiert:

Empathie ist das Nachempfinden von Erlebnissen eines Anderen in dem Bewusstsein, dass es dessen Erfahrungen sind, in die man sich einfühlt. Das Phänomen reicht vom automatischen Nachvollzug des Gefühlszustandes des Anderen anhand seiner Körperhaltung (körperbezogene Empathie) [...] bis hin zur imaginativen Erarbeitung eines Zustandes. [...] Empathie bewirkt [...] beim Zuschauer eine Nähe zur Figur und für eine kurze Zeit das Nachempfinden ihres seelischen Zustands. Sie führt dennoch nie zu einer Verschmelzung mit der Figur (Vaage 2007, 101 u. 105).

Laut Vaage verhilft die Empathie «zu einer Beteiligung an der fiktionalen Welt» und sorgt so «für die innere Beteiligung an der Fiktion» (ibid., 105). Dabei ist die im Coverage-System integrierte Blickstruktur von Bedeutung: «[Sie kann] die empathische Teilhabe an der Figur erleichtern und unterstützen [...], [weil] sie jenes alltägliche Wahrnehmungsverhalten nachahmt, das wir zeigen, sobald wir uns für jemand interessieren» (ibid., 107). Wir schauen ebenfalls dahin, wohin ein Gesprächsgegenüber schaut. Bezüglich Schuss/Gegenschuss beschreibt Vaage den Wechsel der Teilhabe im Hin- und Herpendeln zwischen den Figuren (vor allem in Gesprächssituationen) und bezieht sich dabei auf Simon Baron-Cohen, der «diesbezüglich vom *Mechanismus geteilter Aufmerksamkeit* [spricht], der für unser Verständnis Anderer essentiell sei» (ibid.; Herv.i.O.).

Man sollte hier ergänzen, dass das System von Schuss/Gegenschuss bei der Auflösung des Dialogs ja nicht nur deshalb empathiefördernd ist, weil das im Reaction-Shot gezeigte Gesicht Abdruck der Gefühle ist, mit denen jemand auf die Äußerungen des Gegenüber reagiert und die zum empathischen Nachvollzug angeboten werden, sondern auch, weil es als Bestätigung der Gefühle dient, die wir empfinden. Das Schuss/Gegenschuss-Verfahren erweist sich so als eingebunden in das Frage-Antwort-Modell von Erzählung; die Reaktion im Gesicht des anderen ist sichtbare Bestätigung einer Gefühlshypothese oder auch -simulation, die wir gebildet haben.

Warum sollte die emotionale Nähe zu gezeigten Menschen nun nicht in gleicher Weise für dokumentarische Personen angestrebt werden? Doch beim dokumentarischen Arbeiten wird, anders als beim Coverage-System Hollywoods, üblicherweise nur mit einer einzigen Kamera gedreht (schon um eine halbwegs natürliche Gesprächssituation zu gewährleisten, die durch eine große Equipe gefährdet wäre, aber auch aus ökonomischen Gründen). Diese einzige Kamera müsste je nach Sprecher oder gewünschter Einstellung ihre Position wechseln, was Unterbrechungen des Gesprächs erzwingt, die dem dokumentarischen Beobachten einer realen Situation zuwiderlaufen. Oder die Kamera müsste permanent schwenken, um tatsächlich zwischen den Gesprächsteilnehmern hin und her zu pendeln – was wiederum die Unmittelbarkeit des Perspektivwechsels stört und den Zuschauern weniger Gelegenheit zur Beobachtung der Personen gibt, da das Schwenken Zeit verschlingt. Diese Zeit lässt sich durch Reißschwenks zwar abkürzen, doch das verwischte Bild, das so entsteht, durchbricht ebenfalls die Unmittelbarkeit der Beobachtung.

### **Schuss/Gegenschuss nicht-fiktional**

Welche Optionen hat nun die dokumentarische Praxis, wenn eine Szene ähnlich wie im Spielfilm zur Empathie einladen soll? Drei kurze Fallstudien zu zeitgenössischen deutschen Dokumentarfilmen verdeutlichen die Komplexität der Filmmontage, die zu diesem Zweck subtile Manipulationen vornimmt. Alle drei haben mit nur einer Kamera gearbeitet, und dennoch finden sich in ihnen jeweils dialogische Situationen im Schuss/Gegenschuss, die dem Coverage-System zu entsprechen scheinen. In allen drei Fällen wurden reale, nicht-inszenierte Situationen aufgezeichnet, welche die FilmemacherInnen zwar initiiert hatten, die sich dann aber ohne weitere Einflussnahme situativ entwickelten.

Um folgende drei Filme, die Preise und Auszeichnungen bekommen haben, handelt es sich:

1. DIE SPIELWÜTIGEN (D 2004; 108 Min) von Andres Veiel; Kamera: Hans Rombach, Lutz Reitemeier, Johann Feindt, Jörg Jeshel, Rainer Hoffmann, Klaus Deubel, Pierre Bouchez; Schnitt: Inge Schneider;
2. PRINZESSINNENBAD (D 2007; 92 Min) von Bettina Blümner; Kamera: Mathias Schöningh; Schnitt: Inge Schneider;
3. DER INNERE KRIEG (D 2009; 72 Min) von Astrid Schult; Kamera: Sebastian Bäumler; Schnitt: Robert Wellié.

Die Analyse dieser drei Beispiele wird untersuchen, inwieweit sich die Szenen im fertigen Film von der ursprünglichen Konzeption, sowohl beim Drehen als auch beim Editing, unterscheiden und wie auch die tatsächlichen Gesprächssituationen differieren. Dabei stütze ich mich auf Zusatzinformationen zum Hintergrund der praktischen Arbeit, denn nicht alles lässt sich an den Filmen direkt ablesen. Ich habe daher – soweit möglich – mit allen Beteiligten von Buch, Regie, Kamera und Schnitt gesprochen, um das zu recherchieren, was man den Filmpassagen nicht ansehen kann.<sup>1</sup> Bei allen untersuchten Szenen, die ich im Folgenden betrachte, stand jeweils nur *eine* Kamera zur Verfügung. Das ist von zentraler Bedeutung für die Montage, gerade bei Schuss/Gegenschuss, Aktion/Reaktion, denn dazu müssen Zwischenstücke – etwa Reißschwenks – eliminiert worden sein. Ab- und Zeitlauf folgen also nicht authentisch dem tatsächlichen Geschehen, sondern wurden bei der Montage manipuliert. Dieser Manipulation gilt das Analyse-Interesse.

### Fallstudie 1: DIE SPIELWÜTIGEN

Es handelt sich um die Langzeitbeobachtung von drei Schauspielerinnen und einem Schauspieler über sieben Jahre hinweg, die «faszinierende Studie einer Passion» (Gansera 2004, 42) mit all ihren Etappen, von der Vorbereitung auf die Schauspielschule und die Aufnahmeprüfung über Krisen und Konflikte während des Studiums bis zur Abschlussprüfung und zu ersten Engagements. Wegen der langen Dauer des Projekts haben sechs Kameraleute mitgewirkt. Ursprünglich war vom Drehkonzept her der Stil des Direct Cinema gewählt worden: Die Kamera arbeitete situativ, flexibel aus der Hand, mit Ausgleichs-zooms und Reißschwenks. Doch im Schneiderraum änderte sich mit der Editorin Inge Schneider das Konzept: Sie verdichtete die Szenen durch Kürzen oder Weglassen der «reportagehaften» Zwischenstücke, also durch Verzicht auf Zooms und Schwenks, die üblicherweise als

1 Es handelt sich um Gespräche mit Yvonne Tetzlaff, Schnittassistentin beim Soundediting von PRINZESSINENBAD, und dem Kameramann Mathias Schöningh sowie eine Diskussion mit Bettina Blümner nach einer Vorführung an der HFFB. Hinzu kommen Informationen aus Diskussionen mit Inge Schneider nach einer Vorführung von DIE SPIELWÜTIGEN (Veranstaltung «film+» Köln), mit Andres Veiel (Filmfest München, KHM-Köln). Bei DER INNERE KRIEG habe ich mit «meinen» Diplomstudenten Astrid Schult, Sebastian Bäumler und Robert Wellié an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg gesprochen. Ich möchte mich an dieser Stelle bei allen für ihre Gesprächsbereitschaft bedanken.

dokumentarische Attitüde eine filmische Authentisierungsstrategie demonstrieren, aber die Fokussierung auf das Geschehen erschweren.

Von Anfang an scheint nun das Coverage-System bedient zu werden. Wir sehen nach der Prolog-Passage, in der jeder der vier Beteiligten einen kurzen Soloauftritt hat, über die nächsten acht Minuten ein ganz bestimmtes, für alle gleiches Setting. Alle müssen jeweils aus dem Repertoire, das sie für die Prüfung an der Schauspielschule vorbereiten, ein Stück vor ihren Eltern und Geschwistern (und damit auch vor einem imaginären Filmpublikum) vorspielen. Für den Filmemacher Andres Veiel, der übrigens auch Diplompsychologe ist, sollte dieser Anfang die Frage beantworten: «Wie erzähle ich die Kindheit meiner Protagonisten, und wo fand und findet das Familienleben statt?» Daher initiierte er diese Aktion im häuslichen Rahmen, innerhalb dessen aber offen agiert wurde. In der Reihenfolge ihres Auftritts: Constanze (Kamera: Hans Rombach), in ihrer Exposition unterbrochen durch Karina (Kamera: Lutz Reitemeier), anschließend der einzige männliche Protagonist Prodromos (Kamera: Hans Rombach) und schließlich Steffi, mit deren Prolog der Film auch beginnt (Kamera: Lutz Reitemeier).

Die performative Situation zu Beginn erfüllt geschickt die klassischen Anforderungen der Expositionsphase: Sie führt ein in Ort und Zeit und sorgt für Charakterisierung der Personen, wobei auch direkte und indirekte Hinweise auf deren Backstory ergehen. Indem die Protagonisten vor ihren Eltern agieren, wird der familiäre Hintergrund in seiner soziologischen Dimension (Migrationshintergrund, bildungsbürgerliche Herkunft etc.) deutlich und die emotionalen Reaktionen innerhalb der Familienbande kommen zur Geltung (distanziert, fröhlich, resignativ, nüchtern, skeptisch etc.).

In der Montage folgt auf die Aktion der vorgespielten Szene durch die «Kinder» jeweils die Reaktion der Eltern, und im gleichen heimischen Setting ergehen auch die Statements und Anmerkungen aller Beteiligten zur erbrachten schauspielerischen Leistung. Die Stimmungen in den Familien sind völlig unterschiedlich und im Vergleich durchaus aufschlussreich. Während bei Karinas Familie Fröhlichkeit und Zuversicht herrschen, macht Steffis Befragung eher den Eindruck eines Tribunals, bei dem über die Zukunft der Tochter skeptisch gemutmaßt wird. In allen Fällen können wir uns in die Situation einfühlen, wenn sich die Beteiligten im Schuss/Gegenschuss abwechseln. Dabei sind pro Protagonist bis zu insgesamt drei Situationen so zu einer «synthetischen» Szene verknüpft, dass ein unmittelbarer kausaler Kontext beim Betrachten und Zuhören entsteht. Nur der medial geübte Zuschauer erkennt mitunter in der Blickachsenkonstellation den

*mismatch* zwischen den Personen oder vermisst Belege (etwa durch verbindende Schwenks) dafür, dass sie sich im selben Raum befinden und einander tatsächlich wahrnehmen.

Der Schnitt konstruiert also eine situative Kohärenz, die der genauen medialen Überprüfung nicht standhält. Drei raum-zeitlich getrennte Situationen werden durch die Montage ganzheitlich ineinander verwoben: 1. Die Aktion der Vorspielenden und die Reaktion der Familie/Eltern; 2. Antworten, die offensichtlich auf Fragen von Andres Veiel von den Eltern wie auch den Schauspiel-AspirantInnen gegeben wurden – wobei beide wiederum so montiert sind, dass sie ebenfalls dem Aktion/Reaktionsmuster des Coverage-Systems entsprechen. Beispielsweise hören die Eltern von Constanze in einem Als-ob-Reaction-Shot ihrer Tochter zu, die in Wirklichkeit mit Veiel spricht, wobei die Blickachse der Eltern diesem ebenfalls zugewandt ist, da er wohl eine Frage gestellt hat (doch wir hören die Tochter). Prodromos wird insbesondere auf der auditiven Ebene mit dem Statement seiner Mutter verknüpft. Er bereitet sich auf eine Szene aus dem Scorsese-Film TAXIDRIVER vor und hantiert mit metallischen Geräuschen an seiner Pistole, dem Requisit für die Szene. Sieht man seine besorgte Mutter, die von Erziehungsproblemen berichtet, hört man ihn weiterhin im Off hantieren und umgekehrt, so dass eine unmittelbare, ganzheitliche Simultaneität von Agieren, Hören und Sprechen zwischen den beteiligten Personen entsteht, die auditive Immersion fungiert als *unification* (Chion 1994, 47f) der Szene. In Wirklichkeit ereigneten sich die Statements und Spielvorbereitungen nacheinander.

Bei Constanze waren Schwenks, die einen räumlichen Bezug durch die überschaubare Distanz zwischen Eltern und Tochter gestatten würden, gar nicht möglich. «Sie saßen tatsächlich weit auseinander», so dass ein Schwenk «zu lange toten und leeren Raum gezeigt hätte» (Veiel). In der Konkurrenz zwischen langem Schwenk und kurzem Schnitt obsiegt, wie so oft, der Schnitt. Nur die Montage bringt die getrennte Eltern/Kind-Beziehung wieder zusammen.

In etwa der Mitte des Films bekommt ein Reaction-Shot zentrale Bedeutung für den Protagonisten Prodromos. In einer Seminarraum-Szene, in deren Establishing-Shot er im Vordergrund mit Rücken zur Kamera stark gewichtet ist, wird ein gemeinsam aufgeführtes Theaterstück von der Dozentin Carmen Maya Antoni besprochen, die sich der schauspielerischen Leistung von Constanze widmet und dabei auf die hehren Frauenfiguren der deutschen Klassik verweist. Während sie im Off spricht, sieht man Prodromos, alleine auf einem Stuhl sitzend, laut schmatzend mehrmals in eine Melone beißen. Im Kino wird an

dieser Stelle gelacht, man merkt die intendierte Wirkung der Montage, wie beim Kuleschow-Effekt. Denn der Protagonist hat in diesem Augenblick keine referentielle Anbindung ans gezeigte Geschehen, die Einstellung wurde im Anschluss an die Besprechung gedreht. Durch die Montage entsteht jedoch der Eindruck, dass er zwar anwesend ist, ihn die Ausführungen der Dozentin aber nicht interessieren. An dem ›prolligen‹ Griechen geht ihre Analyse vorbei, das sagt zumindest die so platzierte Einstellung.

Diskutiert man den Schnitt mit Andres Veiel, rechtfertigt er seine sequenziell-szenischen Konstrukte aus seiner Erzählautorität: In sieben Jahren habe er die Protagonisten so gut kennengelernt, dass er wisse, wie er sie für die Zuschauer charakterisieren müsse, auch wenn die Kamera das nicht authentisch einfangen konnte. Veiel benutzt dazu den Begriff der ›Wahrhaftigkeit‹, unter deren Prämisse das Konstrukt sich legitimiere, um die ›innere Wahrheit‹ der Personen zutage zu fördern. ›Meine Sichtweise muss nicht die der Protagonisten sein‹ – was aber auch für den Regisseur einen Konflikt bei der Arbeit darstellte. Constanze beispielsweise sagte dem Regisseur: ›Dein Film ist nicht mein Film‹, weil bei ihr Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung nicht in Einklang kamen. Es ist fraglich, ob die auch in der Chronologie des Drehens am Anfang stehenden Eröffnungsszenen am Ende der Dreharbeiten hätten durchgeführt werden können, als die Protagonisten nicht mehr unbedingt bereit waren, für die Kamera zu agieren. Für den Film und die Zuschauer ist dieser Anfang jedoch ein Glücksfall.

## Fallstudie 2: PRINZESSINNEBAD

Der Film beobachtet über ein Jahr den Alltag von drei frühreifen Mädchen in Berlin-Kreuzberg. Bei der ›mal munteren, mal beunruhigenden Pubertätsstudie‹ (Roschy 2007, 42) hatte Bettina Blümner von vornherein Inge Schneider für den Schnitt eingeplant und schon beim Drehen deren Stil und Konstruktionsweise antizipiert. Der Kameramann Matthias Schönig war angehalten, die Einstellungen schon weitmöglich im Sinne des Coverage-Systems aufzulösen. Anders als bei dem reportagehaften Modus von DIE SPIELWÜTIGEN dominiert also eine geplant gesetzte Kamera. Dennoch musste die Editorin auch hier nachbessern und den dokumentarischen Duktus verdichten und verkürzen, um das Schuss/Gegenschuss-Prinzip strenger zur Geltung zu bringen.

Für die Filmemacherin waren Reaction-Shots von Anfang an für die Einfühlung in die drei Hauptpersonen wichtig und wurden bei der Montage von Inge Schneider entsprechend stark gewichtet. Mit-

unter setzte sich Bettina Blümner während des Drehens an die Stelle der Protagonistinnen, um nachzuhaken und ergänzende Antworten zu provozieren; als Reaktion auf diese Aussagen wurden dann aber separat aufgenommene Reaktionen der Mädchen eingeschnitten. Auf diese Weise holte sich Blümner die notwendigen Aufnahmen und Aussagen, die bei bloßer Beobachtung nicht erhältlich gewesen wären. Auch einige unvollständige Eltern/Kind-Szenen wurden auf Hinweis der Editorin nachträglich ergänzt.

Exemplarisch für die gewählte Methode sei hier eine in Schuss/Gegenschuss (wie gesagt: mit nur einer Kamera) gedrehte Schlüssel-szene untersucht, die etwa am Ende des zweiten Drittels des Films steht. In einer Dialogpassage bespricht Mina mit ihrem Freund George, ihrer ersten große Liebe, beim Abendessen auf dem engen Balkon die getrennte Zukunft. Er will nach Lateinamerika, um Meeresschildkröten zu erforschen, während sie in Berlin Abitur machen wird. Aus fast einer Stunde Drehmaterial entstanden lediglich drei Filmminuten. Die Szene besteht nach kurzen Anfangseinstellungen am noch hellen Nachmittag, die George beim Kochen und Mina beim Nachdenken zeigen (sie wenden sich die Schulter zu und schauen sich nicht an), aus 16 Einstellungen im Schuss/Gegenschuss-Verfahren mit montiertem Blickkontakt. Dabei ist es auf dem Balkon dunkel geworden, die Stimmung sinkt. Sie denkt an die traurige Zeit ohne ihn, er an seine Projekte. Das Gespräch währte in Wirklichkeit länger als zwei Stunden, doch dem fertigen Film kann man allenfalls entnehmen, dass es sich über ein Essen und ein paar Zigaretten hingezogen hat.

Mathias Schöningh drehte wegen der «wahnsinnigen Enge des Balkons» meist durch das Küchenfenster, neben sich den Tonmann, der von dort aus die Töne angelte. Schöningh bekam aber von der Filmmacherin auch spontane gestische Anweisungen für halbnahe und nahe Einstellungen. Nach seiner Aussage ging es um «relativ lange Einstellungen in eine Richtung, eine geringe Schnittfrequenz war der Wunschtraum».

Einmal sieht man George, wie er im Stehen die Reiselogistik und sein zukünftiges Engagement beschreibt, wobei die Regisseurin ihm eigentlich gegenüber saß und Fragen aus dem Off stellte. Die Empathie richtet sich vorrangig auf Mina, da sie häufiger im Reaction-Shot gezeigt wird. Vor allem auf seine zum Teil altklugen, angesichts ihrer emotionalen Situation hart wirkenden Äußerungen hin: «Auch für dich ist es eine Chance, neue Menschen kennenzulernen», konzentrieren wir uns auf sie; und bei «Ich bin 20, du 15, wir haben noch unser ganzes Leben vor uns», sehen wir nur mehr sie. Hier hat Inge Schneider durch

Kürzen und Verdichten «die Härte [des Dialogs] herausgearbeitet, weil es viel zu lange gedauert hat und trotzdem die Wahrheit ist». Es ging ihr darum, durch die Montage «dem Gespräch die richtige Richtung zu geben». Durch Schuss/Gegenschuss soll Empathie für beide Seiten entstehen, doch nicht in jedem Fall zu Sympathie führen – George ist hier weniger sympathisch als Mina. Das Fazit der Editorin: «Die Wahrheit ist das Ergebnis.» Dass auch hier die Eigenwahrnehmung der drei Mädchen – sie hätten geweint, als sie den Film zum ersten Mal sahen – mit der Fremdwahrnehmung durch das Publikum auseinander scherte, verweist auf die schlichte Erkenntnis: Die Wahrheit liegt im Auge des Betrachters. Später, nach der Anerkennung durch Publikum und Kritik, fanden sich die Drei dann ganz passabel.

### **Fallstudie 3: DER INNERE KRIEG**

DER INNERE KRIEG ist die Diplomarbeit von drei Studenten der Filmakademie Ludwigsburg. Er handelt von dem größten Militärkrankenhaus der US-Armee außerhalb der Vereinigten Staaten in Landstuhl bei Rammstein, in dem Soldaten mit psychischen, posttraumatischen Belastungsstörungen und physischen Verletzungen behandelt werden. Der Film erzählt nur indirekt vom Krieg, indem er die Ausgangsorte Irak und Afghanistan mit ihren Kampfzonen ausspart und ausschließlich die Verwundeten und ihre Angehörigen zeigt. Regie (Astrid Schult) und Kamera (Sebastian Bäuml) waren dabei vor Ort starken Restriktionen ausgesetzt. Tägliche Briefings, Kontrollen und Anweisungen der amerikanischen Militärbehörden machten jeden Drehtag zu einem ungewissen Unternehmen. Trotz Unterstützung durch die produzierende Filmakademie und die Redaktion des Kleinen Fernsehspiels beim ZDF stieß man hier an militärische Grenzen, wie vor einem Kasernentor.

Eine Schlüsselszene etwa in der Mitte des Films fängt das Gespräch zweier Afroamerikanerinnen über die Auswirkungen des Krieges auf ihre Männer ein. Für die Filmemacherin einer der «Glücksmomente», weil die beiden Frauen von selbst auf sie zukamen und beim Drehen auch spontan zu reden begannen. Bridget Jackson, immer links im Bild, die im Klinikareal arbeitet, kennt man schon und weiß, dass ihr Mann demnächst ins Kriegsgebiet geflogen wird. Ihr gegenüber rechts im Bild erzählt Dee Billups von ihrem Mann, der vom Einsatz zurückgekehrt ist. Die Aufnahme verlief ohne Eingriff der Filmemacher, auch ergingen keinerlei Anweisungen zur Platzierung im Raum. Außerdem legten die beiden Frauen sofort los, so dass sich das Team

sputen musste, um den Beginn des Gesprächs zu erfassen, das etwa 45 Minuten dauerte. Manchmal war das Drehverhältnis sehr gering, weil fast alle Äußerungen übernommen wurden. Die Chronologie blieb bis auf einen vorgezogenen informativen Satz (auch dieser Film verzichtet auf eine kommentierende Voice-over) erhalten.

Im Film ist die Szene dann insgesamt vier Minuten lang und enthält 18 Schnitte im Schuss/Gegenschuss-Wechsel mit drei Schwenks hin und her und einem Hochschwenk aus naher Distanz auf die erzählende Dee. Zooms waren «verpönt», wie Sebastian Bäumler ausführt. Für Astrid Schult stand nach eigener Aussage die Einfühlung in die Personen im Vordergrund. Sie stellte sich immer dicht neben die Kamera, damit die Protagonisten fast ins Objektiv schauen. Reaction-Shots waren schon bei den Dreharbeiten geplant. Da das Team bereits seit drei Monaten vor Ort gedreht hatte, ergab sich die Kameraführung «natürlich, weil es ein Rantasten war und wir in der Materie drin waren». So ist auch die subtile Einfühlung in das Gespräch Ergebnis der bisherigen Erfahrung – der Kameramann ist überzeugt, dass er zu einem früheren Zeitpunkt dem Verlauf nicht so selbstverständlich hätte folgen können. Er meint, dass «Schuss/Gegenschuss-Aufnahmen nur bei einem längeren Gespräch funktionieren», bei dem man sich auf das Geschehen einstellen und die richtige Entscheidung treffen kann, welche Person im Bild erscheinen soll. Würde man «zwanghaft auf Schuss/Gegenschuss drehen, wäre man nicht drin» und nähme zu oft die «falsche Person» auf.

Bäumler folgte beim Drehen, den Schnitt vor Augen, dem Verlauf des Gesprächs und entschied nach inhaltlichen Aspekten, wo die Hauptprotagonistin Bridget als Reagierende gezeigt werden sollte (was zeitlich entsprechend von der Montage gewichtet wurde) und wo ihre Dialogpartnerin Dee zu sehen ist. Er wusste daher auch von vornherein, welche Aspekte des Gesprächs höchstwahrscheinlich nicht in den Film eingehen würden. Dabei folgte er, wie in einem klassischen Hollywood-Dialog, der inneren Steigerungs-dramaturgie der Szene: So nahm er als Cover-Shot und Überblick zunächst eine Einstellung der beiden Frauen in der Totalen auf (diese war ursprünglich fünf Minuten lang, länger als das gesamte Gespräch im fertigen Film dauert), um dann mittels Over-Shoulder-Shots allmählich in den Schuss/Gegenschuss-Wechsel überzugehen. Dabei bewegt sich die Kamera sukzessive in die Mittellinie der Blickachse der beiden (ohne jedoch einen subjektiven Point-of-View einzunehmen) und zeigt die Gesprächspartner schließlich *en face* und immer größer im Bild (Abb. 1–6).

Wenn Dee vom traumatisierten Ehepartner erzählt, macht ihre Schilderung die destruktiven Auswirkungen des Krieges auf die Angehörigen der Soldaten unmittelbar deutlich. Es berührt, wenn sie von ihrer Flucht in Drogen und von der Gefährdung ihrer Ehe spricht: «This is what war does to us.» Die Emotionen und die Drastik des Erzählten steigern sich und damit auch die Anforderungen an Kamera und Montage. Der Film wurde von Robert Wellié, Kommilitone der Regisseurin, geschnitten, er bestimmte Dauer und Platzierung von Aktion und Reaktion und den Cutting Point der Dialoge in Absprache mit ihr. Nach seinen Angaben wurde das tränenreiche Ende des Gesprächs eliminiert, um nicht das patriotische Sentiment überhand nehmen zu lassen. Die beiden Frauen dachten übrigens, ihr Gespräch dürfe nicht in den Film aufgenommen werden, weil es nicht mit den Militärs abgesprochen war.

### Resümee

Allen drei Filmen ist das Montagemuster Schuss/Gegenschuss nach dem Coverage-System gemeinsam. In allen Beispielen wurden die Gespräche nicht inszeniert, von der Regie aber angeregt, weil sie sich nicht per Zufall ergeben hätten. Alle kommen ohne eine Kommentatorstimme aus dem Off aus, die erklärende oder ergänzende Informationen liefern würde, wie in Fernsehdokumentationen die Regel. Alle sind ruhig geschnitten, damit sich Empathie in jede Richtung entfalten kann. Wenn die Hauptpersonen nicht agieren, sondern reagieren, pendelt sich die Empathie allerdings stärker auf ihrer Seite ein – denn für die Zuschauer ist es leichter, mit der zuhörenden Person mitzufühlen als mit der Sprechenden, da sie die gleichen Stimuli erhalten wie diese; was die Sprechende motiviert, ist oft weniger offensichtlich. Übrigens ist in jedem Fall ablesbar, wo bereits bei der Produktion und dann auch bei der Postproduktion die Sympathien des Teams lagen. Sympathien und Antipathien fließen immer in die Gestaltungsabsichten und -strategien ein, wie an den Aufnahmen sowie an der Auswahl und am zeitlichen Gewichten der passenden Reaction-Shots bei der Montage ablesbar ist.

Dennoch und trotz der Ähnlichkeit des editorischen Konstrukts steht hinter jeder der Schlüsselszenen ein anderes Konzept: Hat der Schnitt bei *DIE SPIELWÜTIGEN* etwas herausgearbeitet, das beim Drehen als Gestaltungsmuster noch nicht intendiert war, ist das Muster im Fall von *PRINZESSINNEBAD* von derselben Editorin schon in dieser Weise antizipiert worden. Und beim dritten Beispiel, *DER INNERE*

KRIEG, ist trotz der höchstmöglichen Ähnlichkeit mit dem Spielfilmschema der tatsächliche Gesprächsverlauf am authentischsten nachvollzogen. – Inwiefern stellt nun das Konstrukt Schuss/Gegenschuss eine unzulässige Manipulation dar?

Filmmontage war und ist immer Manipulation. Nun kann man von Fall zu Fall die eingangs erwähnten Authentizitätskriterien auf Montagemanipulationen überprüfen und bei allen untersuchten Beispielen das Spektrum abfragen: Was ist Wahrheit, Wahrhaftigkeit, Objektivität, Subjektivität, Manipulation, Fälschung, Lüge, Täuschung, was ist fiktional, was nicht-fiktional?

In den drei Fallstudien referieren die Personen in den jeweiligen Gesprächssituationen auf sich selbst, auf Familienmitglieder oder Freunde. Obwohl alle Gespräche für den Film initiiert wurden, haben wir es daher nicht mit Formen des Re-Enactment, der Inszenierung oder Scripted Reality zu tun, denn die Personen reden in der ihnen eigenen Sprache über ihre Angelegenheiten und Befindlichkeiten. Die Filme lassen sich folglich nicht der Lüge oder Fälschung bezichtigen. Selbstverständlich können, ähnlich wie Forschungsergebnisse in der Naturwissenschaft, auch dokumentarische Wirklichkeitsaussagen fingiert sein, wie der Skandal um Michael Born zeigte, der gefälschtes Dokumentarmaterial an öffentliche und private Fernsehanstalten verkauft hatte. Die drei herangezogenen Beispiele dagegen, das von Andres Veiel wohl am stärksten, arrangieren vielleicht manche Situationen, sie fabrizieren aber keine Täuschungen.

Ich schlage vor, dem pragmatischen Authentizitätsbegriff zu folgen, den Manfred Hattendorf in Anlehnung an Roger Odin in die Dokumentarfilm-Diskussion eingeführt hat:

Authentizität ist ein 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 sozialen Rezeption mitbegründet (Hattendorf 1994, 67).

Hier wird die filmische Bearbeitung und damit auch die Filmmontage berücksichtigt und ebenso, dass der Befund über die Authentizität der Darstellung von der sozialhistorisch je spezifischen Rezeptionssituation abhängt. Das zeigten im Übrigen schon die Experimente Kuleschows (vgl. Beller 2009, 20ff; Wulff 2009, 178f): Die Bedeutung und emotionale Wirkung der einzelnen Einstellung hängt vom Gesamtkontext der Szene ab und ist eine Zuschreibung der Zuschauer.

Hinzu kommt das Phänomen, dass der Montage als «Kategorie des Zusammenhangs» (Kluge in Voss 2006) ein Zwang zur Kohärenz inne-wohnt. Wenn in der Natur und im Alltag etwas aufeinander folgt, erach-ten wir es als folgerichtig. Alles, was normalerweise in unserer Umwelt passiert, gehorcht naturwissenschaftlich überprüfbaren Kausalgesetzen. Auch in der Wahrnehmung einer Abfolge von Filmbildern, durch die Montage organisiert, unterstellen wir im Wahrnehmungsprozess zu-nächst, so dieser Vorgang nicht gestört wird, eine «selbstverständliche» Verbindung zwischen Aktion und Reaktion. Dieser Vorgang kommt ei-nem evolutionären Prinzip des menschlichen visuellen Systems entge-gen, der unmittelbaren Kohärenzbildung. Durch Reflexion und kriti-sches Überprüfen der filmischen Information kann diese unmittelbare Sinnstiftung als etwas anderes, nämlich als eventuelle Pseudoevidenz, er-kannt werden. Dabei kommen Alltagswissen, aber auch mediales Wissen – in diesem Fall um die Wirkung von Montagemustern – zum Tragen.

Im Spielfilmbereich etablierte Montagemuster machen aus einem dokumentarischen noch lange keinen fiktionalen Film, denn sie sind zunächst einmal formale Techniken. Und diese können im nicht-fik-tionalen Bereich durchaus adaptiert werden. Aber seiner Tiefenstruk-tur nach fördert das Schuss/Gegenschuss-Muster die Empathie mit den Menschen vor der Kamera, was sich im Selbstversuch an den gewählten Beispielen nachempfinden lässt. In diesem emotionalisie-renden Effekt liegt wohl der zusätzliche strategische Aspekt der An-wendung des Montagemusters im Dokumentarfilm, der über den der formalen Orientierung in Raum und Zeit hinausweist.

Warum sollte das Montagemuster Schuss/Gegenschuss die Wahr-haftigkeit der Darstellung ausschließen? Sich bei ihrer Beurteilung nur auf die Montage der Bilder zu stützen, hieße der Spekulation über das Gemachte nichts entgegenzusetzen. Das macht die Dokumentarfilm-diskussion so «bodenlos» und schwieriger als das Reden und Schrei-ben über Fiktion. Doch warum die Authentizitätsdebatte beim Doku-mentarischen zusätzlich erschweren, indem man härtere Kriterien für Wahrhaftigkeit anlegt als in der Geschichtsschreibung, beim Journalis-mus und in der Naturwissenschaft? Auch dort wird notwendigerweise ausgewählt und verdichtet und werden die Informationen arrangiert. So viel gegen das Argument, dass sich durch die in der Dokumentar-film-Montage getroffene Auswahl etwas ungut Tendenziöses abspiele, das die Einschätzung des tatsächlichen Ereignisverlaufs verunmögliche und damit den Anspruch auf Wahrhaftigkeit konterkariere.

## Literatur

- Beller, Hans (2005) Montage. In: *Filme machen. Technik, Gestaltung, Kunst. Klassisch und digital*. Hg. v. Harald Schleicher & Alexander Urban. Frankfurt a.M.: Zweitausendundeins, S.155–200.
- (2009a) Aspekte der Filmmontage – Eine Art Einführung. In: *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts* [1993]. 6. Aufl. Hg. v. Hans Beller. Konstanz: UVK, S. 9–33.
- (2009b) Das Geheimnis des unsichtbaren Schnitts. Eine subjektive Nachlese. In: *Filmschnitt-Bekenntnisse*. Hg. v. Béatrice Ottersbach & Thomas Schadt. Konstanz: UVK, S. 169–173.
- Bordwell, David (1985) The Classical Hollywood Style, 1917–1960. In: Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, S. 1–84.
- Chion, Michel (1994) *Audio-Vision. Sound on Screen* [frz. 1990]. New York: Columbia University Press.
- Gansera, Rainer (2004) DIE SPIELWÜTIGEN [Filmkritik]. In: *EPD Film*, H. 6, S. 42.
- Hattendorf, Manfred (1994) *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger.
- Katz, Ephraim (1994) *The Macmillan International Film Encyclopedia*. New York: Macmillan.
- Konigsberg, Ira (1987) *The Complete Film Dictionary*. New York/Scarborough: New American Library.
- Ohler, Peter/Nieding, Gerhild (2002) Kognitive Filmpsychologie zwischen 1900 und 2001. In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Hg. v. Jan Sellmer & Hans J. Wulff. Marburg: Schüren, S. 9–40.
- Ondaatje, Michael (2005) *Die Kunst des Filmschnitts. Gespräche mit Walter Murch* [engl. 2002]. München/Wien: Hanser.
- Roschy, Birgit (2007) PRINZESSINENBAD [Filmkritik]. In: *EPD Film*, H. 6, S. 42.
- Scheiffele, Maxime (1998) Abzeitige Bilder [frz. 1995]. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, S. 232–240.
- Vaage, Margrethe Bruun (2007) Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm. In: *Montage/AV* 16,1, S. 103–120.
- Voss, Gabriele (2006) Die Kategorie des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Gespräch. In: Dies.: *Schnitte in Zeit und Raum. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie*. Berlin: Vorwerk 8, S. 118–135.
- Wulff, Hans J. (2009) Der Plan macht's. Wahrnehmungspsychologische Experimente zur Filmmontage. In: *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts* [1993]. 6. Aufl. Hg. v. Hans Beller. Konstanz: UVK, S. 178–189.