

Bereichsrezension: Dokumentarfilmpraxis

Andy Glynne: Documentaries and how to make them

Harpenden: Oldcastle Books 2009, 336 S., ISBN 978-1904048800, GBP 18.99

Michael Rabiger: Dokumentarfilmregie

Mühlheim an der Ruhr: edition filmwerkstatt 2008, 540 S., ISBN 978-3-939596-01-1, € 54,00

Andres Veiel, Béatrice Ottersbach (Hg.): Dokumentarfilm. Werkstattberichte

Konstanz: UVK 2008, 277 S., ISBN 978-3-86764-085-5, € 19,90

Die These von der Krise des Dokumentarfilms, die in den 1980er Jahren im Zuge des Niedergangs der Neuen Linken und einer gesellschaftskritisch engagierten Filmarbeit breit diskutiert wurde, erwies sich ein Jahrzehnt später als einseitig und übertrieben. Das Genre war nicht dem Untergang geweiht, sondern durchlief mit der Etablierung des kommerziellen Fernsehens auch in Deutschland einen Wandlungsprozess, der im angloamerikanischen Raum bereits früher eingesetzt hatte. Im Wettlauf um die Gunst der Zuschauer und um die Einschaltquoten entwickelten kommerzielle und öffentlich-rechtliche Sender eine Vielfalt neuer dokumentarischer und semidokumentarischer Formate, die Information und Unterhaltung miteinander verbinden; wie etwa historisch fundierte Fernsehfilme, semidokumentarische Dokumentationen, Dokudramen, Dokusoaps, Video-Diaries und Reality TV. Seit Mitte der 1990er Jahre erlebt das solchermaßen modifizierte Spektrum hybrider dokumentarischer Formen einen Boom im Fernsehen und Dokumentarfilme kommen zunehmend auch wieder ins Kino. Mit der Entwicklung leicht zu bedienender digitaler Kameras wurde die Filmproduktion zudem billiger und einfacher. Damit stieg nicht nur die Zahl der Filmemacher und Filmamateure, sondern auch der einschlägigen Ausbildungsangebote sowie der Handbücher, von denen im Folgenden drei vorgestellt werden. Anders als in Deutschland, wo der Begriff Dokumentarfilm vielfach dem anspruchsvollen Autorenfilm vorbehalten

ist, bezeichnet ‚documentaries‘ im Englischen die Vielfalt unterschiedlichster dokumentarischer Formen. Wie man sie macht, erfährt man in Andy Glynnnes Buch auf wohlthuend pragmatische Weise. Glynne ist selber Filmemacher und Direktor der Documentary Filmmakers Group (DFG), der größten Organisation dieser Art in Großbritannien. Einer seiner zentralen Themen gilt dem ‚visual storytelling‘. Auch in Dokumentarfilmen, so lautet eine seiner wichtigsten Lehren, werden Geschichten erzählt, und sie müssen gemäß der britischen dokumentarischen Tradition des ‚dramatizing life‘ nach dramaturgischen Gesichtspunkten spannend gestaltet werden: „A story is a narrative or telling of an event or series of events crafted in a way to interest the audience...“ (S.34) Diese pragmatische Sichtweise orientiert sich jedoch nicht nur am Zuschauer, sondern gilt auch dem gesamten Produktionsprozess von der ersten Idee bis zum fertigen Film.

Das erste Kapitel gilt den wichtigsten Schritten der ‚Pre-Production‘: Der Film-idee folgt die Recherche zum Thema, die Auswahl potentieller Protagonisten und Experten sowie der Entwurf eines ‚proposals‘ oder ‚treatments‘, das den jeweiligen Filmproduzenten, Fernsehredaktionen oder auch der Filmförderung vorgelegt werden kann. Der entscheidende Schritt ist Glynne zufolge das ‚pitching‘, die persönliche Präsentation des Projekts vor den Produzenten, Redakteuren und Repräsentanten der Filmförderung: „Know your broadcaster and know the slot you are pitching for.“ So lautet sein Ratschlag, bevor er den angehenden Filmemachern die Hierarchie der für Dokumentarfilme zuständigen Entscheidungsträger erläutert, die an späterer Stelle auch noch einmal für die einzelnen britischen Fernsehanstalten namentlich aufgelistet werden. Das zweite Kapitel des Buches konzentriert sich auf das erforderliche Equipment und die Erläuterung der Filmtechnik, insbesondere der Kameraarbeit, sowie Ratschlägen zur Interviewtechnik und zur ‚Art of Storytelling‘. Das Kapitel schließt ab mit Erläuterungen zum Produktionsmanagement wie Drehplan, Kostenkalkulation, Vertragsgestaltung, Rechtklärung usw. Der dritte Teil gilt der ‚Post-Production‘, von Sichtung und Schnitt bis zur Distribution mittels Fernsehanstalten, Verleihern, Festivals und Kinos. In den letzten Kapiteln werden Informationen zu wichtigen Archiven, vorbildlichen Filmen und Fernsehredaktionen vermittelt.

Wer Ausführungen über die Kunst des Filmemachens erwartet, wird vom Pragmatismus dieser Einführung enttäuscht sein und diesen als bereitwillige Anpassung an die medialen Vorgaben, Slots und Formate der Fernsehanstalten missbilligen. Doch Dokumentarfilme werden nun einmal vornehmlich vom Fernsehen produziert und verbreitet, und angehende Filmemacher sollten sich mit dessen Ansprüchen und Entscheidungsstrukturen vertraut machen, auch wenn sie einen eigenständigen Filmstil entwickeln und bewahren wollen. Geschichten spannend zu erzählen, um die Zuschauer zu fesseln, ist zudem nicht die schlechteste Empfehlung für ein Genre, das lange als notorischer Langweiler galt.

Dieser Ansicht ist auch Michael Rabiger, der lange als Regisseur und Cutter in der Dokumentarabteilung der BBC und als Filmdozent am Columbia College in

Chicago tätig war. Sein Buch dient vor allem als Einführung für angehende Autorenfilmer, die das Filmhandwerk als Kunstform verstehen. Auch dieses Handbuch enthält ausführliche Kapitel zur Filmpraxis in „Präproduktion“, „Produktion“ und „Postproduktion“. Es grenzt sich jedoch dezidiert gegen journalistische Dokumentationen und Reportagen ab, die vor allem der Berichterstattung dienen, und legt in den einleitenden Kapiteln großen Wert auf „Ästhetik und Autorschaft“ als unabdingbare Voraussetzung für die Produktion von Dokumentarfilmen mit individueller Handschrift und künstlerischer Botschaft. Eine Einführung in die „Geschichte und Zukunft des Dokumentarfilms“ ist denn auch als Geschichte des dokumentarischen Autorenfilms im Sinne von Robert Flaherty, John Grierson und Dziga Vertov bis Nicholas Broomfield, Errol Morris und Michael Moore konzipiert.

Rabigers Sympathie gilt dabei vor allem dem ‚anwaltschaftlichen Dokumentarfilm‘, dessen Filmemacher sich für Minderheiten und Benachteiligte einsetzen und sozialen Zielsetzungen dienen, ohne deswegen parteilich oder propagandistisch zu werden. Das Filmemachen vergleicht er mit einer Gerichtsverhandlung, in der dem Recht zum Sieg verholfen werden soll. Angehenden Filmemachern rät er zur ‚Reise ins Innere‘, um die ‚Lebensthemen‘ zu finden, die ihnen wirklich wichtig sind, da nur mit einer solchen Haltung ein überzeugender Dokumentarfilm geschaffen werden könne. Dazu gehört für ihn vor allem auch die Kunst, Geschichten spannend zu erzählen und dabei alle dramaturgischen und erzähltechnischen Mittel zu nutzen, die in Literatur, Theater und Film entwickelt worden sind. So liefere etwa die im Drama entwickelte ‚Drei-Akte-Struktur‘ mit Exposition, Konflikt-dramaturgie und Lösung ein auch für Dokumentarfilme brauchbares Handlungsschema, um beim Zuschauer Spannung zu erzeugen und ihn für das jeweilige Thema zu interessieren. Wichtig für die Erzählstrategie sei zudem ein überzeugender ‚point of view‘, worunter er nicht nur den Kamerastil und die Darstellungsperspektive versteht, sondern auch die Sichtweise, die der Autor dem Zuschauer vermittelt. Auch Inszenierungen und Re-enactments, wie sie in Dokudramen üblich sind, seien legitime Methoden dokumentarischer Gestaltung von Ereignissen, die auf andere Weise nicht visualisiert werden können. Dabei allerdings sei auf eine durch Fakten belegbare glaubwürdige Rekonstruktion der jeweiligen Ereignisse zu achten. Erläuterungen zu Filmtheorie und Filmanalyse ergänzen diese und eine Fülle ähnlicher Handlungsanweisungen für die Gestaltung von Dokumentarfilmen.

Diese wirken allerdings gelegentlich etwas willkürlich. So geistert die ‚Drei-Akte-Theorie‘, die sich auf Aristoteles Hinweis stützt, jede Geschichte habe einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss, seit Syd Fields berühmt berüchtigten Lehrbüchern für Drehbuchautoren durch die verschiedensten Handbücher zur Filmproduktion. Letztere nehmen gelegentlich den Gestus von Regelpoetiken ein, die in der Literatur bereits im 18. Jahrhundert in Verruf geraten sind. Das gilt für die beiden Ratgeber von Glynne und Rabiger erfreulicherweise nicht. Sie vermitteln dem Leser eine Fülle brauchbarer Informationen, die nicht nur für die

Produktion, sondern auch für die Rezeption und das Verständnis von Dokumentarfilmen von Interesse sind.

Ganz anderer Art ist das dritte der hier zu besprechenden Bücher von Andres Veiel und Béatrice Ottersbach. Letztere ist als Herausgeberin einer Reihe von Filmbüchern bekannt geworden, die sie im Gegensatz zu den pragmatischen britischen Autoren nach alter treu deutscher Sitte als „Bekenntnisse“ zu titulieren pflegt. (Vgl. *Regie-Bekenntnisse* [Konstanz 2006], *Filmproduzenten-Bekenntnisse* [Konstanz 2010; in Vorbereitung], *Filmschnitt-Bekenntnisse* [Konstanz 2009], *Kamera-Bekenntnisse* [Konstanz 2008]) Glücklicherweise sind deren Beiträge aber in der Regel weit praktischer, als der Titel vermuten lässt. Wenn das vorliegende Buch schlicht mit *Werkstattberichte* untertitelt ist, so mag das auf den mäßigenden Einfluss von Andres Veiel zurückzuführen sein, der einer der besten und reflektiertesten deutschen Dokumentarfilmer ist. Als Dozent der Film- und Fernsehakademie Berlin hat er Filmstudent(inn)en in einem dreijährigen Projekt das Filmemachen beigebracht. Deren Erfahrungsberichte über die Produktion ihrer Abschlussfilme sind in diesem Band abgedruckt. Andres Veiel ist der Typ des Autorenfilmers, den Rabiger sich in seinem Handbuch zur Dokumentarfilmregie wünscht, und er versteht es auch, seinen Student(inn)en diese Haltung zu vermitteln. Im Kontrast zur „Beschleunigung und Inflation der dokumentarischen Bilderproduktion“ durch Camcorder und Internet empfahl er ihnen eine „Verlangsamung der Denk- und Reflexionsprozesse“ über Themen, Formen und Vorgehensweise und die Anfertigung eines ausführlichen Treatments, in der die Erzählweise der Films bereits sichtbar wird. (Alle S.10) Die Werkstattberichte der Projektgruppe schildern die Erwartungen und Wünsche ebenso wie die Krisen und Rückschläge, die sich im Zuge der Filmproduktionen ergeben haben: „Die Arbeit am Film und vor allem der Dreh selbst waren für viele eine nervenaufreibende ‚Achterbahnfahrt‘. Arbeitsrausch und Albtraum wechselten sich ab.“ (S.19) So kommentiert Veiel die Arbeit im Projekt und weist zugleich auf die Schwierigkeit hin, selbst die gelungensten Filme ins Kino oder ins Fernsehen zu bringen. In der Tat liegt hier eines der größten Probleme der Filmhochschulen, die seit langem weit mehr Studierende ausbilden, als die Film- und Fernsehproduktion aufnehmen kann. Was aus ihnen wird, wenn mit dem Abschlussfilm auch die Ausbildung beendet ist, bleibt auch in diesem Buch offen. Dies wäre eine weitere Untersuchung wert, die seit langem aussteht, an der Filmhochschulen bislang aber kaum Interesse gezeigt haben. Die Ergebnisse wären vermutlich weniger ermutigend als die vorliegenden überaus lesenswerten Erfahrungsberichte.

Peter Zimmermann (Düsseldorf)