

Kay Hoffmann

## Neue Filmliteratur

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/20943>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hoffmann, Kay: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 22, Jg. 8 (2003), Nr. 22, S. 119–121. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/20943>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

und die damit – ohne Not – zumindest für eine bestimmte Leserschaft erhebliche Rezeptionsbarrieren aufbauen dürften. Freilich kann der Leser diese Abschnitte nicht einfach überspringen und gleich zu jenen Texten übergehen, die Filmausschnitte verhandeln, zumindest dann nicht, wenn er, ganz unabhängig von Film und Filmanalyse, nicht von vornherein mit der Rhetorik halbwegs vertraut ist. Denn in diesen Abschnitten wird in Akten des Ordnen, des Beschreibens, des Zuschreibens und des Verstehens ebenso ausgiebig wie erfolgreich mit den Instrumentarien eben der Rhetorik operiert.

Es stellt sich also die Frage, an wen sich Klaus Kanzog mit seinem „Grundkurs Filmrhetorik“ eigentlich wendet.

Die Entstehung des Buches und dessen Benennung als „Grundkurs“ lässt an ein studentisches oder ein interessiert-laienhaftes Publikum denken. Diesen beiden Leserkreisen ist das Buch trotz seiner Gediegenheit in der Sache allerdings nicht zum Selbststudium zu empfehlen, steht doch sehr zu befürchten, dass sie sich an eben dieser Sache aufgrund der unterbliebenen didaktischen (und rhetorischen!) Aufbereitung recht bald ‚die Zähne ausbeißen‘. Von daher ist mit diesem Buch bedauerlicherweise die Chance vertan worden, mit Blick auf die Filmanalyse, durchaus aber auch mit Blick auf das Filmschaffen, einem breiteren Publikum ein vorzügliches Erkenntnis- und Produktionsmittel, die Rhetorik nämlich, näherzubringen. Und das (nicht didaktisch orientierte!) Fachpublikum? Es sollte das Buch mit Wohlwollen aufnehmen, sei es, weil es Gewusstes ergänzt und vertieft, an Vergessenes erinnert, Verdecktes sichtet, Verstreutes sammelt und systematisiert, zu neuerlichem Bedenken anregt – und/oder die wissenschaftliche Grundlage für einen freilich erst noch zu konzipierenden „Grundkurs Filmrhetorik“ abgibt.

## vorgestellt von... Kay Hoffmann

■ Thomas Schadt: *Berlin: Sinfonie einer Großstadt*. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 2002, 168 Seiten, Ill.

ISBN 3-87584-185-9, EUR 24,90

■ Thomas Schadt: *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2002, 320 Seiten, Ill.

ISBN 3-404-94014-8, EUR 14,90

Thomas Schadt ist zur Zeit einer der aktivsten und anerkanntesten Dokumentaristen in Deutschland. Er konzipiert und produziert seine Filme meist selbst und übernimmt häufig die Kamera. Man hat fast den Eindruck, am liebsten würde er seine Filme ganz alleine herstellen. Und doch schätzt er Teamarbeit und Austausch, vermittelt auch gerne seine Konzepte und Ideen, auch als Professor für Dokumentarfilm an der Filmakademie Baden-Württemberg.

Nun hat er zwei Bücher veröffentlicht, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Auf der einen Seite der opulente Bildband zu seinem Prestigeprojekt *Berlin: Sinfonie einer Großstadt* (2002), der im Nicolai Verlag erschien, auf der anderen Seite das Textbuch „Das Gefühl des Augenblicks“ aus dem Bastei-Lübbe-Verlag.

So gegensätzlich die beiden Bücher vom Äußeren her erscheinen, haben sie doch einiges gemeinsam: beide liefern Hintergrundinformationen zu Konzepten und Strategien des Autorenfilmers Thomas Schadt. Schadts ambitioniertestes Projekt ist der für den

SWR realisierte Film *Berlin: Sinfonie einer Großstadt*. Von vornherein sollte es kein Re-make des Klassikers von Walter Ruttmann aus dem Jahre 1927 sein. „Er hatte in seinem Montagefilm die nahezu futuristische Vision von einer Stadt entworfen, die pulsiert und sich im Rhythmus von Maschinen bewegt.“ (S. 13) Schadt orientierte sich daran und übernahm von Ruttmann das sinfonische Prinzip, die 35mm-s/w-Ästhetik und die erzählerische Grunddramaturgie eines Tagesablaufs. Er beschloss, völlig auf Effekte zu verzichten. Kontrastiert werden seine Bilder mit der modernen Musik von Helmut Oehring und Iris ter Schiphorst, die während der Produktion und in enger Abstimmung mit dem Regisseur entstand. Schadt ging es darum, die Entwicklung Berlins der vergangenen 75 Jahre zu reflektieren und sich ein Stück weit von Ruttmanns Utopie zu verabschieden. Ein Jahr streifte er mit seinem Assistenten Thomas Keller und einem selbst konstruierten Kamerawagen, den sie liebevoll „Walther“ taufte, durch Berlin, um authentische Momente einzufangen und zu „erschnüffeln“, ein Gefühl für die Stadt heute zu bekommen. Gedreht wurde aus Kostengründen nicht auf Schwarzweiß-, sondern auf Farbnegativ, das „nach der Entwicklung auf panchromatisches Schwarz-Weiß-Tonmaterial“ (S. 17) kopiert wurde. Für die Gestaltung des Films hatten sie ein detailliertes Konzept ausgearbeitet. Beispielsweise wurde die Kamerabewegung bestimmten Tagesabschnitten zugeordnet: links-rechts für die erste Nacht, den Morgen und Vormittag, in beide Richtungen am Mittag und rechts-links für den Nachmittag, den Abend und die zweite Nacht. „Es galt, das übergreifende, allgegenwärtige Thema ‚Stadt‘ zu dokumentieren, ohne das spezifische, originelle Berlin zu übersehen.“ (S. 12)

Schadt hatte zunächst als Fotograf begonnen und die Suche nach der richtigen Einstellung ist seinen Filmen durchgängig anzusehen. Die über hundert Abbildungen aus dem Film, die in dem bei Nicolai erschienenen Band in brillanter Qualität abgedruckt sind, verraten sein fotografisches Gespür. Diese sozusagen eingefrorenen Film-Augenblicke laden ein, immer neue Details zu entdecken. Ergänzt wird dieser Band durch kurze informative Beiträge des Produzenten Nico Hoffmann, von Thomas Schadt selbst, des Berliner Journalisten Hans-Jörg Rother, von Birgit Galle (zur fotografischen Qualität) und Lydia Jeschke (zur Musik) sowie von Hans Helmut Prinzler, der detailliert und kundig Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* in den zeitlichen Kontext stellt und mit einem Schlagwort-Protokoll und Szenenbildern in Erinnerung ruft.

In dem bei Bastei Lübbe erschienenen Taschenbuch „Das Gefühl des Augenblicks“ versucht Schadt nichts Geringeres als eine Positionsbestimmung des heutigen Dokumentarfilms. Das Buch ist klar strukturiert: Im ersten Drittel geht es um Aspekte der Theorie des Dokumentarfilms, dann kommt Schadt zur Praxis des Dokumentarfilms, indem er detailliert die verschiedenen Stadien der Filmherstellung vorstellt. Dabei bringt er Erfahrungen aus seiner Lehrtätigkeit ein und bietet zugleich seinen Studenten einen Kompaktkurs der Dokumentarfilmproduktion. Der Buchtitel bezieht sich auf seinen gleichnamigen Film über den amerikanischen Fotografen Robert Frank: Schadt ist ja stets ‚auf der Jagd‘ nach authentischen Momenten. „Bei der Filmarbeit treffen immer Menschen mit unterschiedlichen Interessen, Erwartungen und Gefühlen aufeinander, die so synchronisiert werden müssen, dass eine Filmaufnahme entstehen kann. Es gilt, sie nach Möglichkeit verbal, auf jeden Fall jedoch nonverbal für den Moment der Aufnahme so aufeinander abzustimmen, dass ‚ein richtiges Bild‘ zustande kommt.“ (S. 13) Es gehöre Konsequenz dazu, im Schnitt dann auf solche „Perlen“ verzichten zu können. Eine Stärke des Buches ist sicherlich, dass Schadt seine Argumente durchgängig mit Beispielen aus seiner Filmarbeit deutlich macht und sich dabei auch nicht scheut, eigene Fehler zu benennen, aus denen andere lernen können und sollen. Problematis-

scher finde ich, wenn er Fehler seiner „Schüler“ als Negativbeispiel anführt. Eine schwierige Diskussion ist – in Zeiten der Annäherung und Verschmelzung von Dokumentar- und Spielfilm – zudem die Frage, was eigentlich ein Dokumentarfilm ist.

Schadt tritt, bei allen Chancen der Vielfältigkeit der Gestaltung bis hin zur Inszenierung, klar dafür ein, dass für die Zuschauer die eingesetzten Mittel erkennbar bleiben müssen. Dabei solle jedem klar sein, dass Dokumentarfilme subjektiv sein müssen und die Kamera dem Filmemacher ein Machtinstrument in die Hand gibt. Sie sei die Eintrittskarte in fremde Welten und das mache eine Faszination dieses Berufs aus. Die Dramaturgie des Films solle Neugier beim Zuschauer wecken. In den vergangenen 50 Jahren sei zumindest in der Bundesrepublik das Fernsehen eine treibende Kraft für die dokumentarische Form gewesen, angebunden jedoch an das Engagement einzelner Redakteure und Redaktionen. „Der Dokumentarfilm droht immer dann Sendeplätze zu verlieren, wenn seine Förderer versetzt oder pensioniert werden.“ (S. 33) Zudem drohe eine gefährliche Standardisierung was die Länge und Form von Programmen angeht bis hin zur Lichtführung und Schnitt.

Schadt spricht sich dafür aus, den Stil und die eingesetzte Technik – dies gilt insbesondere für die Kamera – ganz gezielt für das jeweilige Thema auszuwählen. Dazu gehöre, einen zu glatten Schnitt wieder mit Ecken und Kanten zu versehen. „Eine ungeschickte Kamerabewegung, ein eigentlich störendes Mikrogeräusch oder ein völlig falscher Schnitt an dramaturgisch gesetzten Stellen erinnern den Zuschauer ganz subtil daran, einen Dokumentarfilm zu sehen und keinen Spielfilm.“ (S. 263 f)

Obwohl Schadt mehrmals betont, dass eigentlich jeder Film anders sei und etwa Interviewsituationen mit Protagonisten sehr unterschiedlich ausfallen können, haben seine Ratschläge und Hinweise manchmal doch etwas Affirmatives, wie man es letztlich richtig machen sollte. Dies ist vielleicht der kritischste Punkt an dem Buch. Denn insgesamt bietet es einen guten Überblick und eine hervorragende Einführung in die Hintergründe und Konzepte der Dokumentarfilmproduktion und könnte zu einem Standardwerk werden. Bei aller Selbstaufopferung vermittelt es eine Begeisterung für das Filmemachen und für das Genre, die anstecken sollte.

## vorgestellt von... Michael Grisko

■ Stephan Buchloh: „*Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich*“. *Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas*. Frankfurt am Main, New York: Campus 2002, 488 Seiten  
ISBN 3-593-37061-1, EUR 49,90

Bereits im Titel benennt der Münchener Kommunikationswissenschaftler Stephan Buchloh die zentralen Anliegen der Zensurbestrebungen der Regierung Adenauer: Sexualität, Jugend-/Familienschutz und Machterhalt. Diese untersucht er in den Bereichen Literatur, Presse, Theater und Kino. Deutlich werden die vielfältigen politischen Bestrebungen, raffinierten institutionellen Ausgliederungen und gesetzlichen Konstruktionen zur Umgehung des Grundgesetzparagraphen 5 vor allem beim Film. Hier entwickeln die Politiker in den fünfziger Jahren ein ebenso subtiles wie umfangreiches Instrumentarium zur Kontrolle der heimischen Filmproduktion und der Reglementierung des Filmimportes – vor allem aus dem ‚kommunistischen‘ Osten.