

hamburger hefte zur **medienkultur**



ISSN 1619-5442 | Herausgegeben vom Zentrum
für Medienkommunikation des Fachbereiches Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft der Universität Hamburg.



Dokumentarfilm im Fernsehen

Überlegungen zu einem facettenreichen Genre

no **04**

Impressum

Universität Hamburg
Fachbereich Sprach-, Literatur-
und Medienwissenschaften
Studiengang Medienkultur

Hamburger Hefte zur Medienkultur (HHM)
Preprints aus dem Zentrum für Medien und
Medienkultur des FB 07 der Universität Hamburg

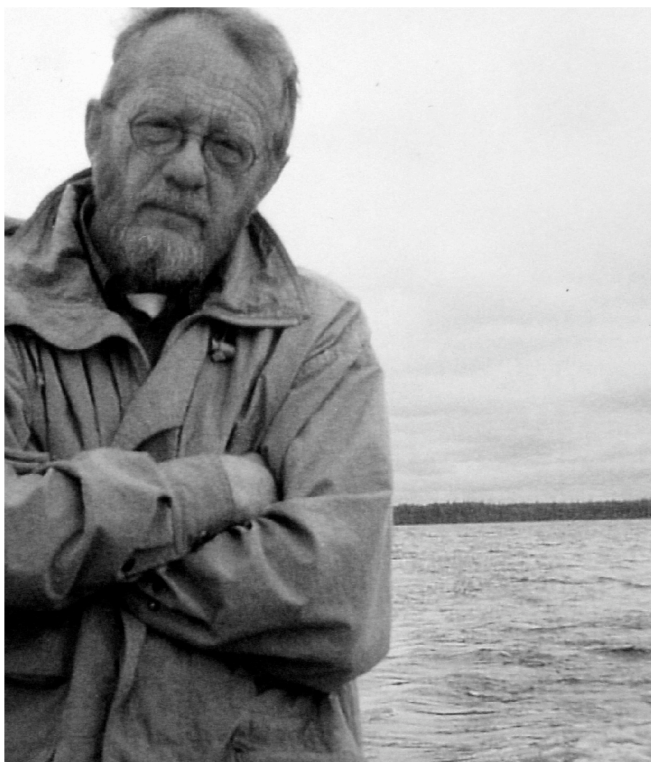
Hrsg. von Ludwig Fischer, Knut Hickethier, Johann
N. Schmidt und Wolfgang Settekorn
in Zusammenarbeit mit Klaus Bartels, Joan Kristin
Bleicher, Jens Eder, Bettina Friedl, Jan Hans, Corinna
Müller, Hans-Peter Rodenberg, Peter von Räden, Rolf
Schulmeister, Joachim Schöberl, Harro Segeberg

Gestaltung und Satz dieser Ausgabe:
Timo Großpietsch

Druck: Print & Mail der Universität Hamburg
ISSN 1619-5442

© 2003 by ZMM

Anschrift des Studiengangs:
Universität Hamburg
Institut für Germanistik II
Von-Melle-Park 6
20146 Hamburg
Sekretariat:
Tel: 040.42838-4816
Fax: 040.42838-3553
Web: [www.slm.uni-hamburg.de/
fb07Medienzentrum.html](http://www.slm.uni-hamburg.de/fb07Medienzentrum.html)



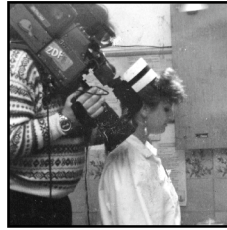
Dokumentarfilm im Fernsehen

Überlegungen zu einem facettenreichen Genre

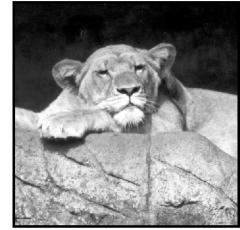
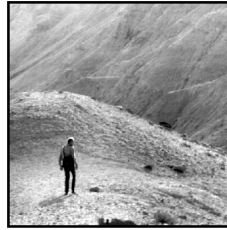
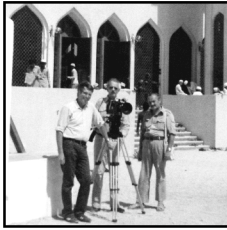
von Jürgen Voigt



Inhalt



Vorwort	S. 02
I. Der Dokumentarfilm - das Allerweltsmittel	S. 04
II. Die Macher. Wer sind die Macher?	
Das Producer-Karussell	
III. Die Entstehung eines Dokumentarfilms	
Idee, Konzept und Buch	
Mut zur Aussage	
Wer dokumentiert was?	
Exposé und Drehbuch	
Erfahrungen beim Schreiben	
IV. Die Entstehung eines Dokumentarfilms	
Vom Text zum Bild	
Kamerafrau und Kameramann	
Aus der „Schreibe“ wird eine „Spreche“	
V. Zur Geschichte des Dokumentarfilms	
Heroen des frühen Films	



Robert Flaherty

Ruttmann und Riefenstahl

Documentary is british!

Die Deutschen lieben Kulturfilme

Aus dem Kino in die Flimmerkiste

VI. Zum Wissenschaftsfilm

Wissenschaft dokumentieren

Wissenschaft vermitteln

Planen und Experten

Ins Bild bringen

Post-Production

Resonanz

VII. Zum Tierfilm

Berühmte Tierfilmer

VIII. Anmerkungen [Literatur]

Vorwort

Feature: Ein Stück Wirklichkeit gesehen durch ein Temperament.

Emile Zola

Vor einer Woche noch hatte Sergej auf dem russischen Panzer gesessen und tschetschenische Rebellen gefilmt. Nun saß er mit den anderen im schwankenden Boot und rauschte den Wildfluss hinab, irgendwo in den Taigawäldern am Weißen Meer hoch in Russlands Norden. Mit dem Auftrag, einen Film zu drehen über den werdenden Nationalpark. Reporter Sascha hielt sich an der Wodkaflasche fest. Sergej hielt die kostbare EB, eingehüllt in blaues Plastik, eisern fest. Sie war sein Alles. Doch dann rutschte der Kahn ins Wellental, und die Kamera tauchte mit Sergejs Hand tief ins eiskalte Wasser. Ein Drehtag im Eimer und Schlimmeres. Keine Werkstatt auf tausend Meilen. Aber das sind die Unwägbarkeiten des Dokumentarfilm („Am Ende aller Straßen“, ZDF)

I. Der Dokumentarfilm - das Allerweltsmittel

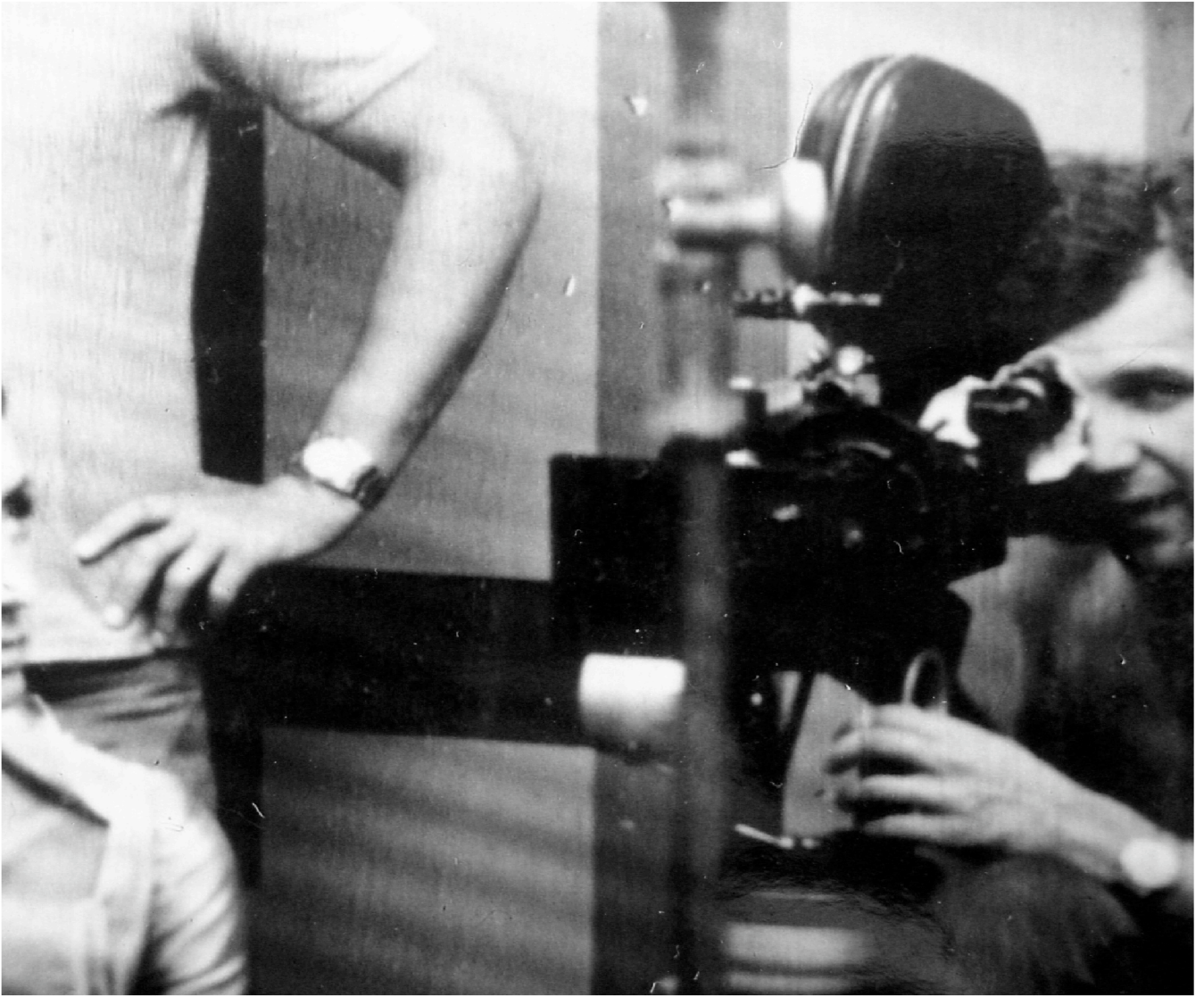


Da ist (fast) nichts in dieser Welt, was sich nicht mit der Technik des Dokumentarfilms erzählen, berichten, analysieren, dokumentieren ließe. Der Dokumentarfilm ist das Allerweltsmittel, mit dem der Mensch die Welt um sich begreift, erkennt, manchmal bewältigt. Er zeigt ihm einen bestimmten Ort im Geschehen der Zeit. Manchmal ist er ehrlich, manchmal versucht er zu manipulieren. Er reizt zum Widerspruch, heischt Zustimmung, macht den Zuschauer ratlos oder wütend oder lässt ihn gleichgültig zurück. Der Dokumentarfilm ist da und er bleibt. Er wird erdacht, produziert, gezeigt, archiviert, wird Geschichte. Das 20. Jahrhundert ist schwer vorstellbar ohne das Medium Dokumentarfilm.

Man bietet den Fernseh-Dokumentarfilm in verschiedenen Längen an. Die Magazine nehmen ihn als Stückwerk, in Laufzeiten von 1:30 Min., 3:00 Min., 5:00 Min., 8:00 Min. und Zeiten dazwischen. Bei diesen Kurzformen besteht die akute Gefahr, dass das gegebene Thema zu groß ist für das Format und den Zuschauer mit dem Gefühl zurück lässt, nur „bits and pieces“ gesehen und nichts begriffen zu haben. Das internationale Halbstundenformat hat in Großbritannien 25:00 Min., im ZDF im Allgemeinen 28:30 Min. Dieses Format ist geeignet für durchschnittlich aufwendige Stoffe, die von Menschen, Berufen, Landschaften und Tieren handeln. Die Engländer wählten die 25 Minuten, weil man Filme in diesem Format zu zweit zum internationalen 50-Minuten-Format kop-

peln kann. Dieser Beinahe-Einstundenfilm wird für die große, die bedeutende, inhaltsreiche Dokumentation gewählt. Ältere Reporter sprechen dann gern vom Feature, obwohl dieser Ausdruck seine Wurzeln im anglo-amerikanischen Zeitungsjournalismus hat. In Deutschlands öffentlich-rechtlichen Anstalten werden ausländische Filme im Allgemeinen auf 45:00 oder 43:30 Min. gekürzt, weil sich die Dreiviertelstunde hier schon früh eingebürgert hat. Bei sehr umfangreichen Stoffen, z. B. aus der Geschichte, der Archäologie, der Tierwelt, wählt man die Dokureihe von sechs oder mehr Halbstündern, die meist im Wochenabstand gesendet werden. Der Dokumentarist Rüdiger Proske charakterisiert die Dokumentation so: „Dokumentarsendungen sind billig herzustellen, billiger zumindest als Unterhaltungssendungen oder Fernsehspiele, und eignen sich mithin als Übungswiese. So wurden sie denn auch seit eh und je dazu benutzt, ehrgeizigen Nachwuchskräften zwischen 18 und 70 Jahren den Weg ins Fernsehen zu öffnen. Immerhin steht ja dem Neuling ein Kameramann zur Seite, vielleicht dazu noch ein ‚Realisator‘ oder gar ein Regisseur. Ganz schief kann es also nicht gehen, und dieses Gefühl genügt den Verantwortlichen oft, die Vergabe eines Auftrags zu rechtfertigen.“ (1) In kühner Überspitzung könnte man sagen: Die Dokumentation dient zunächst dem Ego und der Karriere des Machers. Mit einer guten Einschaltquote dient sie auch dem Image des Senders. Über den Dokumentarfilm und seine verschiedenen

Spielarten existiert eine recht umfangreiche Spezialliteratur. Die hier vorliegenden Überlegungen konzentrieren sich nicht so sehr auf die Theorie des Mediums als auf seine praktische Durchsetzbarkeit im Alltag der Fernsehprogramme. Es fällt auf, dass zur Zeit (Herbst 2002) eine fast unüberschaubare Menge von sogenannten „Dokus“ und „Dokureihen“ bis hin zu „Doku-Soaps“ angeboten wird, die nahezu alle gängigen Themen von annäherndem Interesse abdeckt. Das Angebot reicht von den Tierfilmhelden an der Kamera über die Gefahren der Genmanipulation, dem Elend elternloser Kinder, großen Naturerlebnissen, Hitlers Eliten nach 45 bis zu den Katastrophen der Vorzeit. Ein bunter Bilderbogen, der jedem Geschmack etwas bietet, weil die Verantwortlichen wissen, dass keineswegs nur die „Älteren“ den Dokumentarfilmen mehr abgewinnen können als den schirmbeherrschenden Shows, Gerichtsszenen und Ratespielen. Im Herbst des Jahres 2002 ist der Dokumentarfilm „in“, was er nicht immer war und auch in Zukunft nicht immer zu sein braucht. Auch diese Filmgattung unterliegt Modeströmungen. Das erfahren die Filme-Macher als Erste.



Titel des Beitrags

II. Wer sind die Macher?



Jede Generation hat einen anderen Typ „Macher“ hervorgebracht. In den 50er und 60er Jahren kamen die Dokumentaristen des Fernsehens im Allgemeinen aus den Redaktionen der Illustrierten und des Hörfunks. Die Redakteure, Redaktionsleiter, Hauptredaktionsleiter des Kultur- und Bildungsprogramms hatten häufig Philosophie und Theologie studiert und promoviert. Sie sahen sich als die „Lehrer der Nation“. Sie waren Männer (und wenige Frauen) des Wortes und einer großen und vielfältigen Formulierungskunst mächtig. So wurden die Dokumentarfilme der frühen Fernsehjahre im wahren Sinne „wortlastig“, bebildeter Hörfunk, sie redeten beinahe ununterbrochen, und der Zuschauer hatte seine Mühe, unter dem Tongebrause der Worte auch einige Bilder und Szenen zu erkennen. Aber auch wenn er die Bilder nicht recht erkannte, sagten ihm die Kommentatorworte, was er zu sehen hatte. Was nicht kommentiert wurde, gab es nicht. Seltsamerweise aber hatten sich die Kameramänner große Mühe gegeben, nach den Anweisungen ihrer Autoren oder Redakteure schöne und passende Bilder zum Thema zu filmen. Es war ihr Job, damals und heute. Sie dachten an Anschlüsse und ermunterten ihre Tonmeister, gute O-Töne aufzunehmen. Und die Cutterinnen zu Hause gaben sich erdenkliche Mühe, nach den Anweisungen ihres zur Seite sitzenden (und gelegentlich einen Cognac nehmenden) Redakteurs die Bilder nach dem Fluss der Wortkaskaden zu schneiden, ohne alle Regeln der Schnittkunst zu verletzen.

Leicht hatten es die Cutterinnen nicht, und Dank ernteten sie auch nur selten. Nicht alle Redakteure und Redakteurinnen gingen selbst mit ihren Teams auf die Drehreise – sie ließen machen. Wenn in den Redaktionssitzungen die Themen ein Jahr im voraus vergeben wurden, hieß es oft: Das kann die Firma XY machen, die haben die richtigen Leute dafür.

Das Producer- Karussell

Große Produktionsfirmen beschäftigten eine Reihe von Redakteuren und Autoren und reichten regelmäßig ihre Themenexposés bei den Sendern ein – in der Hoffnung auf den gut bezahlten Auftrag. Auftragsvergabe an Private hatte im deutschen Fernsehen seit Gründung des ZDF Tradition. Intendant Holzamer, Professor der Philosophie und Pädagogik an der Mainzer Universität und CDU-Stadtrat, schrieb 1967 über „sein“ ZDF: „... es werden auch Aufträge an private Produktionsfirmen vergeben und Ankäufe von Fernsehproduktionen getätigt werden. Die sogenannte Fremdproduktion hat nach wie vor ihren wichtigen Platz, indem sie zur Vielfalt des Gesamtprogramms und zu einem Leistungswettbewerb beiträgt.“ (2)

ZDF 1964	Min.	%
Eigenproduktion	56.573	53,2
Auftragsproduktion	18.837	17,7
Ankauf	19.306	18,2
Übernahme ausl.Anstalten	10.483	9,9

ZDF Programmdir. Kultur 1964	Anzahl	Min.	%
Geisteswissenschaften, Kunst	49	1832	3,2
Naturwiss., Technik	11	409	0,8
Reportagen, Feuilleton	42	956	1,9
Erziehung, Bildung	14	499	1,0
Kirchl. Sendungen	144	4227	8,4
Gesundheit, Natur	25	895	1,8

Seit den Bemühungen Bundeskanzler Adenauers, neben dem ARD-Fernsehen ein Staatsfernsehen mit privater Programmproduktion durchzusetzen, also seit 1959, drängten private Fernsehproduzenten auf den Markt, antichambrierten bei den Initiatoren, boten Stoffe und Stoffpakete an und warben mit der Kompetenz ihrer kreativen Mitarbeiter. Manche begannen als „Rucksackproduzenten“ – das war ein Kameramann mit seiner auf Raten gekauften Arriflex. Seine Frau machte die Buchhaltung und ein Assistent sorgte sich um Licht und Technik. Gewann dieser Produzent einen Auftrag, war meistens die erste Rate bei Vertragsabschluss fällig, und damit konnte der Rucksackproduzent seine Schuldner befriedigen. Manchen gelang es, auf diese riskante Weise zu Geld zu kommen, andere versanken im Nichts. Daneben gab es große Medienunternehmen, wie Bertelsmann Fernsehen, die ‚powern‘ konnten und mit der Zeit einen erheblichen Anteil am Sendeaufkommen bei sich vereinigten. Alle Produzenten waren durch den ZDF- Staatsvertrag gebunden, der in § 2 vorschreibt: „In den Sendungen der Anstalt soll den Fernsehteilnehmern in ganz Deutschland ein objektiver Überblick über das Weltgeschehen, insbesondere ein umfassendes Bild der deutschen Wirklichkeit vermittelt werden.“ Im Zweiten Deutschen Fernsehen wurde der sehr deutsche Begriff „Bildung“ strapaziert und so definiert: „Ein Bildungsprogramm im Fernsehen kann nicht nur bloßes Wissen vermitteln, es muss vielmehr der geistigen Orientierung in einer sich wandelnden Welt dienen. So verstanden wird Bildung zur Lebenshilfe im weitesten Sinne, deshalb wurden auch bei der Hauptabteilung Kultur den bildenden Beiträgen gute Sendezeiten (Montags 20.15–21.00 Uhr und Freitags 21.30–22.00 Uhr) eingeräumt, in denen ein breites Publikum erreicht werden kann. Sendungen, die eine höhere Schulbildung voraussetzen, verfehlen den Sinn des Massenmediums Fernsehen“. (3)

Die Frage nach Bildungswert, Objektivität und Wahrheit hat die Redaktionen im Sender oft und intensiv beschäftigt. Kaum jemand bezweifelte aber, dass Bildungsinhalte sich am ehesten verbal vermitteln lassen und dass Bildsequenzen etwa in den Dokumentarfilmreihen vor allem zur Illustration des Gesagten dienen.

Als die Generation der „Alten“ in die verdiente Rente ging, standen Jüngere bereit, nun auch mehr Frauen als bisher. Sie hatten Filmakademien absolviert und das Journalistenstudium, hatten Praktika gemacht und Volontariate. Sie begannen weit unten in den Hierarchien der Sender, hatten immer noch altgediente Redakteure über sich und es dauerte Jahre, bis sie allein auf Reisen gehen durften mit ihren Teams. Sie wussten mehr vom Film als ihre Vorgänger. Aber sie waren von ihren Vorgesetzten abhängig, und die hatten es mit den Worten. (Oft wurden die entsetzten Worte eines Redakteurs bei einer unbetexteten Filmstelle kolportiert: „Aber was sagen Sie denn da?“ So entstanden noch immer keine Filme, die auch ohne Texte zu lesen gewesen wären (oder doch nur sehr selten und zur späten Nachtzeit gesendet). Die Öffentlich-Rechtlichen, allen voran das ZDF, gaben (und geben) viel Geld aus für Dokumentationen und Reportagen und waren stolz auf die im Laufe der Jahrzehnte entstandene lange Reihe ihrer Produktionen. Aber eine „Schule“ der Dokumentation (wie einst die Briten sie schufen) konnten die Sender nicht werden. Die meisten Dokus blieben im Mittelmaß des noch Finanzierbaren hängen und verschwanden nach ihrer Sendung in den Archiven. Einige der cleveren jungen Macher hielten es mit dem „Learning by doing“, sie gingen mit den Teams, guckten viele Verfahren und Kniffe ab, lernten aus den Fehlern. Und machten später ansehbare Filme, die sich nicht im Theoretischen verloren, sondern den Leuten auf die Gesichter und Münder schauten. Da Film allemal und mehr als andere Künste Teamarbeit ist, bei der jede Begabung gebraucht wird, ist der Macher mit seinem ‚Latein‘ selten allein, es wird immer jemanden geben, der seine Fehler ausbügelt und hilft, dass es ein Werk wird. Teamarbeit ist vielleicht die glücklichste Voraussetzung für die gelungene Dokumentation.

Exposé und Drehbuch

Der Autor hat einen Stoff und er hat vielleicht sogar das vorläufige o. k. eines Senders. Der Autor recherchiert – vom Schreibtisch aus, in Bibliotheken, im Internet, per Telefon, bei Freunden und Experten – und er geht auf Reisen für seine Beobachtungen ‚on location‘. Ideal, aber selten finanzierbar ist die

Ortsbesichtigung zusammen mit dem Kameramann, sie spart später viel Zeit. Der Autor fasst seine Recherchen, vorläufige Interviewtexte, abgeschriebene Telefoninterviews und vor Ort gemachte Fotos zusammen und entwickelt seine „Verkaufspapiere“: Das Exposé und danach das Treatment. Treatments und Drehbücher werden nicht nur für Spielfilme und Fernsehfilme, sondern auch für Dokumentationen und Dokumentarfilme geschrieben. Das ein- bis zweiseitige Exposé ist die kurzgefasste Idee des geplanten Films. Es gibt Auskunft über die Machart, es skizziert die Inhalte, unter Umständen auch schon die Drehorte, es gibt einen vorläufigen Titel an und nicht zuletzt die Adressen und Telefonnummern des Autors/der Autorin. Das Exposé ist die Visitenkarte des Autors. Nur auf Grund eines ehrlich geschriebenen Exposés können andere (vorwiegend Produzenten und Senderredakteure) die Qualität der Projektidee einschätzen. Erste Fragen stellen sich:

- Wie lässt sich die Idee visualisieren?
- Was ist die Story des Films?
- Ist der Stoff innerhalb eines Dokumentarfilms darstellbar?
- Ist die Idee finanzierbar?

Viele Autoren und Produzenten haben Dutzende von Exposés in ihren Schubladen, großartige Filmideen, die nur auf jemanden warten, der sie auch großartig findet und finanziert. In den Sender-Redaktionen stapeln sich die eingereichten Exposés meistens in den Papierkörben. Niemand möge sagen, es gäbe nicht genügend Ideen im deutschen Fernsehen.

Aber: Nicht alle guten Ideen sind auch Filmideen. Vor allem Quereinsteiger ohne filmische Ausbildung sind anfällig für die Vernachlässigung der visuellen Umsetzung. Diese Umsetzung geschieht auf der linken Seite des Treatments (von to treat, handeln), das um die 20-30 Seiten umfasst. Man kann auch sagen „Dokumentarfilmdrehbuch“. Der Drehbuchautor wird immer versuchen, Menschen, Dinge, Schauplätze und Zeitpunkte zu suchen, die über sich selbst hinaus etwas aussagen, die eine Story ergeben und zugleich ein für den Zuschauer wichtiges Thema verkörpern. Das Drehbuch/Treatment ist also die Arbeitsgrundlage für den Film, es enthält Anweisungen

- und Motivationen - für den Regisseur/Realisator, den Kameramann, die evtl. Darsteller, den Trickfachmann, den Komponisten, den Toningenieur. Eine sorgsam recherchierte und genau beschriebene Projektidee führt zu kürzeren Drehzeiten, zu weniger Gerätemieten, kürzeren Schneiderraummieten und niedrigeren Gagenforderungen.

Heinz Ungureit vom ZDF formulierte den modernen Drehbuchautor: „Der Drehbuchautor, der Erfahrung sammeln will, hat intensiv wahrzunehmen, was ist: In der ihn umgebenden Realität so gut wie im Film, im Fernsehen, in der Literatur. Drehbuchschreiben heißt, auf dem Papier die Vorstellung von Beziehungen und Zusammenhängen in filmischen Abläufen zu vermitteln. Der Autor, der den brisanten Gegenwartsstoff spannend, aufregend, intensiv, Plausibel schreiben kann, ist rar.“ (5)

„Scriptwriting“ ist in den Vereinigten Staaten ein beliebter Stoff für teure Seminare. Ein bekannter Lehrer ist Syd Field. In vereinfachter Manier rät er dem Schüler: „Die ersten zehn Seiten sind am schlimmsten. Es wird Leute geben, die an diesem Punkt aufhören und verkünden: „Ich hab’s ja schon immer gewusst, ich kann einfach nicht schreiben - Schreiben ist stufenweises Lernen - je mehr man schreibt, desto leichter fällt es.“ (6)

Ein Gefühl für Zeitströmungen, für das Zuschauerverhalten, für die Wirkung von Film muss man vom Autor erwarten. Die literarische Qualität des Drehbuchs ist sekundär. Es geht um die Frage: Beschreibt der Text den Film, der im Kopf des Autors spielt. Je suggestiver der Autor seine Vorstellungen vom Film vermittelt, desto stärker ist das Script. Hin und wieder trifft der Autor auf einen Auftraggeber, dem er anmerkt, dass dieser nicht optisch denken kann. Und weil er sich den geplanten Ablauf nicht vorstellen kann, gibt es ermüdende Diskussionen um Inhalte und Kosten oder sogar eine Ablehnung des Buches in Bausch und Bogen. In einem solchen Fall hilft ein Storyboard, wie es bei der Produktion von teuren Werbefilmen selbstverständlich ist.

Nach dem, was er gesehen und gelesen hat, zeichnet der Autor Bild nach Bild und fragt sich: Wo nehme ich eine Totale, einen Schwenk, eine Fahrt, eine Nah-

bzw. Großaufnahme. Wo brauche ich Realfilm, wo das Archiv oder Fotos und Zeitungsausschnitte. Der Autor zeichnet seine Vorstellungen in die Kästchen und nummeriert sie durch. Fotos von Ortsbesichtigungen klebt er ein. Auf der Textseite entsteht dazu Szene für Szene der Rohkommentar. Der Autor liest ihn sich vor und stoppt die Lesedauer ab. Er kann dann kürzen oder verlängern.

Der amerikanische Dozent Robert McKee hält das Rüstzeug des Schreibens für lehr- und lernbar. Das Script müsse ausgetüftelt werden wie ein Generalstabsplan, mit Finten, taktischen Zügen, mit gesicherter Logistik, das Publikum muss verstrickt werden in eine emotionale Erfahrung, denn:

Emotionale Eindrücke werden über Wochen behalten, übermitteltes Wissen wird rasch vergessen

Das Beste wird sich der Autor deshalb für den Schluss aufheben, und er schreibt sein Filmscript von hinten nach vorn.

Mahnungen amerikanischer Lehrer an ihre Schüler:

Dein Script führt dich bei Leuten ein, die dich hoffentlich einkaufen. Also wirst du ihnen das beste Script zeigen, das du schreiben kannst. Es wird aus deinen Gefühlen, deinen Erfahrungen kommen. Du wirst alles an Talent, an kreativer Energie hineintun, und alles erlernte Handwerk. Das Script muss besser sein als alles, was du bisher geschrieben hast, denn es soll Eindruck machen. Denk daran Fernsehen ist Theater! Und du bist ein Dramatiker, wie Tennessee Williams oder Ibsen.

Die Erfahrung des Alltags lehrt: Wenn der Film gut ist, war immer der Regisseur gut. Wenn der Film schlecht ist, liegt es immer am Drehbuch. (7)

Seit es die privaten Fernsehsender gibt, wurde die Diskussion um Quoten wichtiger als um Inhalte. Darunter haben auch die Autoren zu leiden. Flache und seichte Produktionen machen oft Quote, und wer erfolgreich ist, hat Recht. Die Einschaltquoten regeln über die Werbeeinnahmen die Kapitalzufuhr und den Profit. Je höher die Quote, desto mehr Geld.



Jeder schiebt auf das, was der andere macht, und wenn es Erfolg hat, heißt es, das müsste auch bei uns funktionieren. Alles andere schiebt man ins Nachtprogramm. Viele Kritiker mahnen, das deutsche Fernsehen sei generell wenig innovativ. Wie unterrichtet man unter diesen Bedingungen hoffnungsvolle Talente? Universitäten und Fachhochschulen stellen sich besorgt solche Fragen.

Erfahrungen beim Schreiben

Einen Block neben das Bett legen, die besten Ideen kommen im Schlaf, auch die Ideen für einen Dokumentarfilm. Schreib die Dinge so auf, wie sie sind. Achte auf die Details. Schreibe für das Sprechen. Stelle dir die Szene möglichst konkret vor deinem geistigen Auge vor, um ein Bild von den Charakteren zu gewinnen, die sich in solchen Szenarien bewegen. Die Szene ist fertig, wenn du sie für fertig hältst. Beobachte genau, was die Leute tun und wie sie sprechen. Überprüfe die Glaubwürdigkeit von Personen und Handlungen. Lies anderen deine Texte vor und achte auf Reaktionen. Schlafe eine Nacht über dem letzten Text. Merke: Schreiben kann man nicht vom Fließband. Schreiben ist eher wie Tanzen lernen, die Grundschritte sind vorgegeben, zur Musik bewegen muss man sich allein. Also schreibe viel und regelmäßig, auch persönliche Tagebücher und Briefe. Lies und höre viel und versuche, dir das Gehörte geschrieben vorzustellen. Merke dir typische Dialoge, z. B. in der U-Bahn und schreibe sie zu Hause gleich in Dialogform auf. Bewährt haben sich Schuhkartons mit einem Schlitz, in den man Zettel mit Ideen steckt und alle Halbjahr herausnimmt und liest - große Überraschung, weil man viele gute Ideen längst vergessen hatte.

sich Filmschnitt und Filmrhythmus zur Filmsprache. Auf diese Weise kann man eine Bildgeschichte erzählen.“ (9)

Im Ablauf von Produktion und Post-Produktion hat der Kameramann selten die Möglichkeit, der Cutterin über die Schulter zu sehen, wenn sie das von ihm gedrehte Material montiert. Der Autor kann von Glück sagen, wenn sich diese beiden schöpferischen Kräfte seines Teams gut verstehen, so dass die

Cutterin in etwa die Einstellungen vorfindet, die sie braucht, um die gedachte Story zu schneiden. Kein Macher wird so dumm sein, die Fähigkeiten seiner Cutterin zu unterschätzen. Jeder, der je einen gelungenen Dokumentarfilm gemacht hat, weiß, dass seine Ideen ihre wahre und endgültige Gestalt erst im Dunkel des Schneidetisches gefunden haben, dass es die fleißige Dame des Schnitts und ihre Assistentin waren, die in mühsamer Kleinarbeit die langen und kurzen Szenen und Bilder zusammen hefteten, keinen Achsensprung riskierten, die Interviews klangvoll vertonten und so schnitten, dass nicht der Eindruck willkürlicher Textklitterung entsteht. Irgendwann wird die Cutterin sich auch um die Musiken kümmern, wird Archive plündern, um genau den Musikstil unterzulegen, der dem Filminhalt adäquat ist. Sie wird sich weigern, die lustigen Fohlen auf der Weide Schleswig Holsteins mit wuchtigem Beethoven zu untermalen. „Musik zum Film“ ist ein eigenes, historisch ergiebiges Thema, das sich kontrovers behandeln lässt.





IV. Die Entstehung eines Dokumentarfilms

Vom Text zum Bild



Bilder zu Texten

Angehende Dokumentarfilmer tun sich oft schwer damit, zu ihrer rechten (Text-)Seite im Treatment eine überzeugende linke (Bild-)Seite zu erfinden. Rechts hieß es z. B.: „Da, wo heute die Grindelhochhäuser stehen, sumtete in den 30er Jahren das bunte Leben jüdischer Gemeinden ...“ Was steht nun links. Gut, die Grindelhochhäuser von heute, aber dann. Archivfotos aus den 30er Jahren? Überlebende des Holocaust, die Hamburg besuchen, Spielfilmausschnitte? Die linke Seite entscheidet nicht nur, was der Zuschauer sieht, sie führt auch die Story des Films weiter, deshalb wird der Autor lange nachdenken, bevor er sich festlegt. Sprachliche Inhalte in die Bewegung des laufenden Films zu übersetzen, ist eine hohe Kunst. Sie verlangt vor allem das Einfühlungsvermögen des Schreibenden in die Gesetze des Bildes, der Szene. Manchmal hilft ein Trick. Der Autor schließt die Augen, stellt sich eine ablaufende Szene von vielleicht fünf bis sechs kleinen Szenen vor (Frau kommt aus Tür, begegnet Mann, Hund hinzu, gehen weg etc.) und misst die ablaufende Zeit mit der Stoppuhr. Und ist überrascht, dass er sich jedes Mal um etliche Sekunden verkalkuliert. Aber die Zeitangabe ist wichtig für das Drehbuch, sie sagt dem Kameramann, wie lange er das Bild stehen lässt bzw. wieviel optisches 'Fleisch' er noch anbieten muss, um die Szene zu füllen.

Immer stehen hinter solchen Script-Überlegungen die Fragen:

- Wie sehen wir, wie erleben wir unsere Welt?
- Was ist uns noch Realität?
- Was erfahren wir von dem, was um uns geschieht?

Wir führen ein Leben aus zweiter Hand. Wir orientieren uns über die Außenwelt fast nur durch die Botschaften der Massenkommunikationsmittel. Unsere weltweite Wahrnehmung ist die der Medien. Wir haben uns längst an den täglichen Schrecken gewöhnt, dessen Symbole die Medien unaufhörlich mit ihrer Bilderflut von Verbrechen, Kriegen und Katastrophen zu uns heim schwemmen. Durch die Medien werden die Verbrechen von Afrika bis Birma zwar bekannt, aber zugleich durch das Abbild auch abstrakt, kaum von einer künstlichen Inszenierung zu unterscheiden. Im Sommer 2002 erlebten die Deutschen die Macht der Bilder durch die bewegenden Szenen von den Menschen in der Flut. Diese Bilder erzeugten ein weites emotionales Feld, das zu Millionen Euro an Spendengeldern führte.

Wir sind Augenwesen, Bilder sprechen unsere emotionale Urteilsbildung an. Die Beurteilung von visuellen Botschaften gibt einen Hinweis auf Standpunkte und Positionen, wie die Welt gesehen und interpretiert wird. Eine Schulung der Gestaltung von Bildern

(in der Fotografie wie in der Filmerei) kann ein Weg zum Bewussten sehen und eigenem kreativen Schaffen sein.

Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, dass der angehende Filmer sich intensiv und über Jahre mit Bildern beschäftigt. Er wird die Programme der diversen Sender beobachten, wird sich Videos ansehen, wird vor allem auch versuchen, mit erfahrenen Kameramännern und Frauen zu sprechen und sie um ihren Rat zur Bildgestaltung bitten. Manchmal werden sie ihn durch das Objektiv ihrer Kamera blicken lassen und einen Schwenk, eine Fahrt, für ihn imaginieren. Manche älteren Kameramänner reagieren muffig, wenn junge Adepten ihnen auf die Pelle rücken, und sagen bei Bildangaben des Drehbuchs oft abfällig, das geht nicht! Sie werden meist freundlicher, wenn sie spüren, dass jemand von ihnen lernen möchte. Und sie wissen, ohne die Kamera und den Blick des Mannes/der Frau dahinter geht gar nichts.

Kamerafrau, Kameramann

Ein weicher und ruckfreier Schwenk über den Schilfgürtel mit leiser Zufahrt auf den nistenden Vogel – das kann schon 'die halbe Miete' des Films sein, das Highlight. So gut auch das Script geschrieben wurde, vor Ort sieht alles anders aus, auch deshalb, weil Zeit zwischen den Recherchen ‚on location‘ und dem Dreh verstrichen ist. Deshalb ist der Filmer gut beraten, dem Kameramann freie Hand zu lassen in der Gestaltung der Einstellungen und Szenen und nicht dauernd dazwischenzureden. Wenn der Kameramann den Sinn und die Aussage des Films begriffen hat, wird er von sich aus visuelle Vorschläge machen oder auch gleich selber drehen ohne zu fragen.

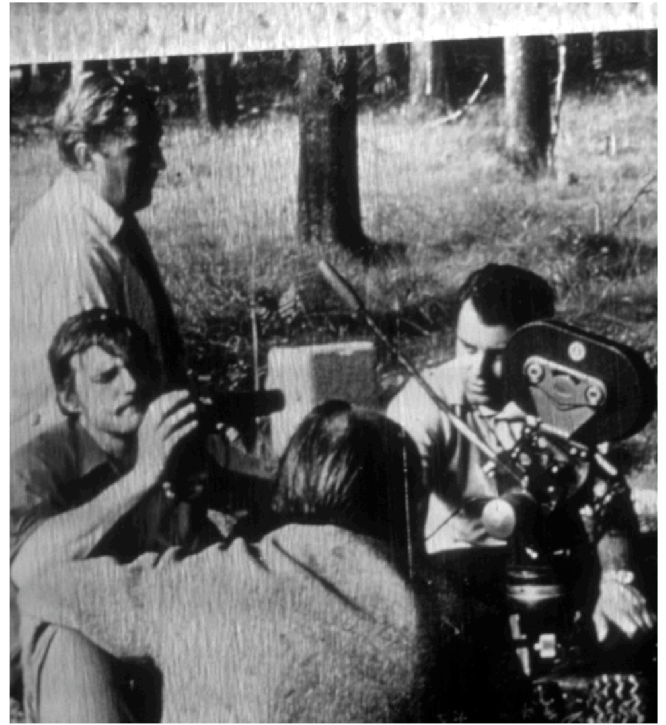
Die Amerikaner sagen im Vorspann nicht „Kamera“, sondern „director of photography“. Im Deutschland der 30er und 40er Jahre sagte man „Bild- und Kameraführung“. Viele bedeutende Kameramänner heute nennen ihre Arbeit „Bildgestaltung“.

Ob ein Mann an der Kamera steht oder eine Frau – alle pflegen sie ihren eigenen Stil, ihre Handschrift. Der Eine liebt seinen Transfokator und zoomt besessen rein und raus. Der Andere liebt das Stativ mit Tele für saubere Großaufnahmen, der Dritte dreht bewegt von der Schulter, der Vierte lässt sich vom

Assistenten sorgsam die Schärfe ziehen und der Fünfte schwingt sich auf den Dolly und fährt ins Motiv. Kameramann Norbert Jochum meinte: „Eine Idee zu haben, dafür genügt einer. Die Idee dann auszuführen, das ist Teamarbeit. Sehen muss man lernen. Aber Sehen lernt man durch Sehen. Durch das, was man heute noch sehen kann, kann man aber meistens nichts mehr lernen! – Bei dem Film, den ich jetzt anfangen werde, war es so, dass ich beim ersten Drehbuch nicht nur die Nase gerümpft, sondern auch die Augenbraue hochgezogen habe. In dem Buch gab es fast nur eine rechte Seite; alles passierte auf der Tonseite. Ich hab dem Produzenten gesagt, so, wie das im Moment dasteht, ist das kaum machbar, aber es steckt was drin. Es gab dann eine erste Begegnung mit dem Regisseur, die sehr fruchtbar war. Wir haben uns auf Anhieb verstanden. Meistens haben die Regisseure es gern, wenn ihr Kameramann gleichaltrig ist oder jünger; der umgekehrte Fall ist selten. Hier hat es auf Anhieb funktioniert.“ (8)

Der Filmautor Hilmar Mehnert fordert: „Der Standpunkt der Kamera muss stets ein persönlicher Standpunkt sein. Ihr Blickwinkel ist der des Zuschauers. Standorte, Blickrichtungen, Annäherungen oder Entfernungen distanzieren, betonen, wägen ab, stellen ins Geschehen, lassen abwarten oder zwingen zu Entscheidungen – kurz; sie schaffen mit den äußeren Beziehungen die inneren Beziehungen zwischen den Personen und Dingen. Jede Einstellung muss daher auf die vorangegangene und auf die folgende bezogen werden. Eine Einzeleinstellung erhält erst in Verbindung mit anderen Einstellungen Inhalt und Aussage; aneinandergereihte Einstellungen beeinflussen sich in gegenseitiger Wechselwirkung. Wie der Schreibstil sich zur Schrift gesellt, so gesellen sich Filmschnitt und Filmrhythmus zur Filmsprache. Auf diese Weise kann man eine Bildgeschichte erzählen.“ (9)

Im Ablauf von Produktion und Post-Produktion hat der Kameramann selten die Möglichkeit, der Cutterin über die Schulter zu sehen, wenn sie das von ihm gedrehte Material montiert. Der Autor kann von Glück sagen, wenn sich diese beiden schöpferischen Kräfte seines Teams gut verstehen, so dass die Cutterin in etwa die Einstellungen vorfindet, die sie



braucht, um die gedachte Story zu schneiden. Kein Macher wird so dumm sein, die Fähigkeiten seiner Cutterin zu unterschätzen. Jeder, der je einen gelungenen Dokumentarfilm gemacht hat, weiß, dass seine Ideen ihre wahre und endgültige Gestalt erst im Dunkel des Schneidetisches gefunden haben, dass es die fleißige Dame des Schnitts und ihre Assistentin waren, die in mühsamer Kleinarbeit die langen und kurzen Szenen und Bilder zusammen hefteten, keinen Achsensprung riskierten, die Interviews klangvoll vertonten und so schnitten, dass nicht der Eindruck willkürlicher Textklitterung entsteht. Irgendwann wird die Cutterin sich auch um die Musiken kümmern, wird Archive plündern, um genau den Musilstil unterzulegen, der dem Filminhalt adäquat ist. Sie wird sich weigern, die lustigen Fohlen auf der Weide Schleswig Holsteins mit wuchtigem Beethoven zu untermalen. „Musik zum Film“ ist ein eigenes, historisch ergiebiges Thema, das sich kontrovers behandeln lässt.

Aus der ‚Schreibe‘ wird eine ‚Spreche‘

Irgendwann ist es wieder so weit. Der Autor, der sein Script über der Hektik der Produktion längst vergessen hat, sitzt am Schneidetisch und ringt mit den Worten. Nun nicht mehr, um seine Phantasie schweifen zu lassen, sondern um klare Aussagen zu unverrückbaren Bildsequenzen zu machen. Bei einem durchschnittlichen Halbstundenfilm kommt er dabei auf rund 23 Seiten Text.

Viele Stunden bringt er am Schneidetisch zu. Wie beim Script sind beim Kommentar die ersten Minuten Text die schlimmsten. Denn der Autor verfasst hier keine „Schreibe“ wie beim Buchtext, sondern eine „Spreche“, einen Text, der leicht und flüssig zu sprechen und zu artikulieren sein soll. Mit kurzen, prägnanten Sätzen dem Atem des Sprechers angepasst.

Der Kommentartext eines Films über ein verschwiegenes Dorf in Polen kann so beginnen:
Wer viel unterwegs ist auf den Straßen Europas, wird sich wohl einmal wiederfinden in Landschaften, die

nicht ganz dem

Bild entsprechen, das er sich vorgestellt hat. ... Text: 11 Sek. Bild: Pferdefuhrwerk in weiter Schneelandschaft

Nüchterner, dicht am Bild, lässt sich ein Film über Paläoanthropologie texten.

Mit Nagel und Hammer und viel Geduld bearbeiten sie den Klumpen betonharten Sedimentsgesteins, denn er birgt ein Geheimnis, vielleicht den Schlüssel zum Verständnis unserer Vergangenheit. ... Text: 14 Sek.

Bild: Zwei schwarze Helfer präparieren, nah, einen eingeschlossenen Knochen.

Härter, fast im Stakkato, wird der Sprecher den folgenden Text sprechen: Am Anfang war das Chaos. Sie stoßen zusammen wie Billardkugeln, die Brocken aus Stein und Eisen. Schauplatz: Das Sonnensystem. Zeit: 4,5 Milliarden Jahre vor der Gegenwart. Ergebnis: die Bildung von Planeten, Die Bildung unserer Erde. ... Text: 18 Sek. Bild: Tricksequenz Sonnensystem.

Nicht nur die Sachinhalte wechseln von Film zu Film. Auch der Duktus des Kommentars, sein Stil, seine Stimmung sind jedes Mal anders, laufen im Idealfall parallel zu Stil und Stimmung des Films. Natürlich setzt sich auch der persönliche Schreibstil des Autors durch. Wer sich an die Reporter der Windrose erinnert, wird auch die sonore, leicht sächselnde Sprache Peter von Zahns im Ohr haben. Oder den arrogant-süffisanten Sprechstil Peter Scholl-Latours. Nicht zu vergessen das klangvolle Organ Gordian Trollers.

Ein ausgewogener, nicht zu wortlastiger Kommentar, professionell und einfühlsam gesprochen (dazu sind Männer so gut geeignet wie Frauen) präzise in seinen Details, mutig in der Aussage – solch ein Kommentar ist das Salz in der Suppe des Dokumentarfilms, macht ihn unverwechselbar und lässt ihn im Gedächtnis der Zuschauer bleiben. Der beste Beitrag zur Meinungsbildung des Publikums liegt nicht im Überbewerten der eigenen Meinung, sondern in der differenzierten, „ausgewogenen“ Information.



Titel des Beitrags

V. Zur Geschichte des Dokumentarfilms

Heroen des frühen Films

Der Fernseh-Dokumentarfilm in Deutschland blickt auf knapp 50 Jahre Geschichte zurück. An seiner Wiege stand der Kino-Dokumentarfilm, der sich zurückverfolgen lässt bis in die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts. Louis Lumières Kurzfilm „Die Arbeiter verlassen die Fabrik in Lyon“ von 1895 soll der erste dieses Genres gewesen sein. Von da an zieht sich die Entwicklung kontinuierlich über die Jahrzehnte hin, ein Zeichen auch für die Beliebtheit dieses Filmtyps in den frühen Tagen des Kintopps. Einer der Heroen der ersten Stunden war der Berliner Oskar Meßter, ein genialer Tüftler, Bastler und Filmemacher. Jeder Kameramann von heute kennt sein Maltheserkreuzgetriebe für den periodischen Filmtransport in der Kamera. Meßter konstruierte handliche und leicht transportable Filmkameras, die schon zwei Kassetten nebeneinander verwenden konnten und so längere Filme erlaubten. Meßter war Dokumentarist aus Leidenschaft. Schon 1897 drehte er die große Überschwemmung in Schlesien. Mit der Kamera begleite-

te er den Deutschen Kaiser auf dessen Palästina- und Ägyptenreise und durfte die Filme mit allerhöchster Genehmigung veröffentlichen - der Beginn der Hofberichterstattung. Der Dokumentarfilm wurde zum Instrument derer, die Macht ausüben. Am 28. September 1908 stießen am Berliner Gleisdreieck zwei Züge der Hochbahn zusammen, es gab viele Tote. Carl Froelich dokumentierte mit der Meßter-Kamera. Am selben Abend waren seine Aufnahmen in den Kinos zu sehen, ein Beispiel für die Fähigkeit des neuen Mediums, Aktualität zu bieten - nicht anders als viel später die Tagesschau. 1914 brach der Krieg aus, es kam die Stunde der Kriegsreporter und Kameramänner an der Front. Meßter war vom ersten Tag an dabei. Mit seinen Aufnahmen schuf er die „Meßter-Woche“, die erste rein deutsche Wochenschau, die von Millionen gesehen wurde. Das Dokumentieren von Realitäten wurde zu einem Begriff des filmischen Alltags.



Robert Flaherty

1926 erhielt der Dokumentarfilm seinen Namen. Es war der 1898 geborene Schotte John Grierson, auch ein Heroe, der für die „New York Sun“ eine Rezension des Films „Moana“ von Robert Flaherty schrieb. Darin benutzte er zum ersten mal das Wort „Documentary“, das er vom französischen Reisefilm (documentaire) übernahm. Später erklärte Grierson das Wort Documentary mit „schöpferische Behandlung von Aktualität“. So kam das Wort in die Welt und blieb darin, bis zur heutigen „Doku“. John Grierson wurde zum Theoretiker und Organisator des britischen Dokumentarfilms. Robert Flaherty aber nannte man den „Vater des Dokumentarfilms“. Auch er ein Heroe, der zum Vorbild unzähliger Filmgestalter wurde, die in die Welt hinauszogen, um fremde Länder und Völker zu zeigen.

Robert Joseph Flaherty wurde 1884 in Iron Mountain geboren als Sohn eines erfolgreichen Bergbauingenieurs, der mit ihm in den Lagern der Kumpel im

nördlichen Michigan lebte. Der Eisenbahnpionier Sir William Mackenzie lernte den jungen Robert kennen, hielt ihn für begabt und schickte ihn zur Hudson Bay, dort solle er Filmaufnahmen machen. Robert kaufte sich eine Bell & Howell Kamera, Lichtequipment, tragbare Entwicklungs- und Kopiergeräte, machte einen Dreiwochenkurs in Kinematographie und zog los. 1914, 1915 wurde er zum Selfmade-Expeditionsfilmer. 1916 brachte er die filmische Ausbeute nach New York. Beim Schnitt explodierte der Nitrofilm, Robert war lebensgefährlich verbrannt, der Film verloren. 1920 endlich gab ihm eine Pelzfirma so viel Geld, dass seine Expedition nach zwei Monaten die Nordostküste der Hudson Bay erreichte. Dort drehte er viele Monate lang mit Hilfe der freundlichen Jäger tausende Meter Material über die eisige Landschaft, die Eskimos und ihr mühseliges Leben am Rande des Hungers: Nanook, Nyla, Allee, Cunayou, und Comock, Für den Stammesfürsten Nanook wurde „aggie“, der Film, zum Inhalt seines Lebens. Flaherty drehte und entwickelte das Material in 35 mm vor Ort. Nicht gelungene Szenen wurden nachgedreht. Zu Hause

schnitt Flaherty das Material, und die Premiere war am 11. Juni 1922 im Capitol Palast zu New York – ein rauschender Erfolg. Man nannte die bewegende Story von „Nanook of the North“ ein „griechisches Drama“.

In den Augen dieses Regisseurs war der Film „die wahre Widerspiegelung des Lebens“. (Der Filmerfinder Louis Lumière hatte einst gesagt: „Das Leben selbst, auf frischer Tat ertappt“.) Flaherty sagte, Film sei Vermittlung von Wissen über die Wirklichkeit. Ein Regisseur solle sich lange Zeit im Milieu aufhalten und seinen Stoff genau kennen, müsse mit ihm verwachsen sein. Erst dann könne das Gewebe für eine filmische Erzählung entstehen. Die Story müsse der Örtlichkeit entnommen sein, es müsse die essentielle Story sein. Das Drama sei das Drama der Tage und Nächte, der Jahreszeiten. Eher als andere Dokumentaristen versuchte Flaherty, das Typische im Detail, das Allgemeine im Individuellen einzufangen.

Die Neugier des Eroberers und die Empfindsamkeit des Poeten trieben Flaherty über vier Kontinente auf der Suche nach dem Menschen, seiner Art zu leben, seiner Weise, mit der Natur zusammen zu existieren, seinem täglichen Kampf ums Überleben. Nanook of the North (1922), Maona (1924), The Man of Aran (1934), The Land (1942), Louisiana Story (1948). Grierson nannte Flaherty einen Realisten der Menschheit. „Flaherty investierte viel Zeit und Geduld in seine Filme. Er wartete darauf, dass die Dinge zu sprechen beginnen. Er ist empfänglich für die langsamen Prozesse, die sich zwischen Menschen und Natur abspielen.“ Aber zehn Jahre nach Nanook war die Tradition der „Entdecker-als-Dokumentaristen“ schon am Ende. (10)

Dokumentarfilme drehen, wie Flaherty es versuchte, ist heute im Zeichen des Fernsehens kaum mehr möglich. Welcher Sender würde einen Filmer allein in die Arktis schicken und Jahre dort drehen lassen, ohne ihn zu kontrollieren? Flahertys Filme bieten auch dem heutigen Filmanfänger Stoff zum Nachdenken und zur Nachahmung. Man genießt die wundervolle Szene, wie nacheinander große und kleine Menschen und ein Hund aus dem winzigen Kanu herauskrabbeln – oder das Bild, in dem Nanook in die Schallplatte beißt und dem Kleinsten, der sich den

Magen verdorben hat, das Abführmittel einflößt. Wie Nanook den Iglu baut mit dem eingefügten Fenster und alle sich nackt unter den Fellen verkriechen. Die aufregende Jagd auf das Walross, der schreckliche Schneesturm – atemlose Szenen, hautnah, bewegend, und jeder Filmemacher denkt: „Herrgott, einmal nur so eine Chance bekommen, einmal so einen Film drehen, Jahre würde ich dafür geben!“

Ruttmann und Riefenstahl

Die neue Sachlichkeit war Ende der 20er Jahre eine Strömung eines Realismus nach der Resignation, die dem verlorenen Ersten Weltkrieg folgte. Man wollte die Dinge so objektiv sehen, wie sie sind, ohne eine überhöhte ideelle Bedeutung. Ein Vertreter dieser Richtung war der Regisseur Walter Ruttmann.

Einen klassischen Querschnittsfilm mit tausenden von Ausschnitten aus der Wirklichkeit schuf er mit seinem Kameramann Karl Freund 1927 mit „Berlin – Sinfonie der Großstadt“. Edmund Meisel komponierte die Filmmusik direkt auf den Schnitt. Als Bewunderer des Russen Sergei Eisenstein (Panzerkreuzer Potemkin) baute der Regisseur Rhythmen und Muster. Am Menschen war er (anders als Flaherty) kaum interessiert. Sein Film zeichnet das Geschehen eines Tages vom frühen Morgen bis in die späte Nacht in unzähligen einzelnen Bildern und Szenen. Hoch dynamisch die Eröffnungssequenz mit dem Zug, den auf- und abschwebenden Drähten, dem Stroboskopeffekt der Brücken, dem Kommen und Gehen der Landschaften um Berlin. Für Ruttmann war die lebende Stadt ein komplizierter Mechanismus, der nach geheimnisvollen Gesetzen funktioniert. Mit Hilfe seiner aufwendigen Montage versuchte Ruttmann, eine „visuelle Sinfonie“ zu schaffen. Sein Film war ein Erfolg und wurde immer wieder gezeigt, aber auch heftig diskutiert. Hatte der Regisseur das Wesen der Stadt wirklich begriffen, fragte man. John Grierson meinte, es sei ein feiner Film, aber er hätte nichts geschaffen, außer vielleicht die Menschen unter dem Regenschauer am Nachmittag zu zeigen. Trotzdem: Der Berlinfilm bleibt ein Klassiker. Und er sei dem heutigen Beobachter als Beispiel für raffinierte Schnitt-Technik und geduldige Kamera-beobachtung zur Betrachtung anempfohlen. An den

Ruhm seines Erstlings konnte Ruttmann nicht mehr anknüpfen. 1928 drehte er den Industriefilm „Die tönende Welle“, 1929 „Melodie der Welt“, im Kriege drehte er Lehrfilme für Soldaten.

Dass der Film manipulieren kann, wenn auch die Wirkung schwer einzuschätzen ist, wurde schon in seiner Frühzeit erkannt. Vielleicht beruht seine Wirkung auch auf dem Glauben, dass die Kamera nicht lügt. Von vielen Staaten weiß man, dass sie, vor allem in Kriegssituationen, Filme in der bewussten Absicht machen ließen, nationale Solidarität zu stärken. Der Propagandafilm bedient sich dabei gern der Kameratechnik und der Stilmittel des Dokumentarfilms, weil das seine Glaubwürdigkeit erhöht. Berühmt für ihre Propagandafilme im ‚Dritten Reich‘ wurde die Regisseurin Leni Riefenstahl. Die ehemalige Tänzerin war eine Schülerin des Regisseurs Dr. Arnold Fanck. Er ließ erstmals schweres Kameraequipment ins Gebirge schleppen, ließ nur echte Bergkulissen als Hintergründe gelten und drehte Filme wie „Die weiße Hölle am Piz Palü“ (1929). Von Fanck stark beeinflusst, drehte Riefenstahl 1932 mit Béla Balázs (Regie) „Das blaue Licht“, einen Film, der Hitler so beeindruckte, dass er Frau Riefenstahl mit der Regie für seine Reichsparteitagfilme betraute. 1933 entstand „Der Sieg des Glaubens“, 1934 „Triumph des Willens“. International bekannt wurde Leni Riefenstahl mit ihren aufwendig fotografierten Filmen zur Berliner Olympiade 1936 („Fest der Völker“ und „Fest der Schönheit“, beide 1938). Auch zu ihrem 100. Geburtstag im Sommer 2002 wurde die kämpferische Dame von Kommentatoren weiterhin mit dem Prädikat „umstritten“ versehen, obwohl sie nach 1945 als Fotografin und Unterwasserfilmerin einen neuen Ruf begründet hatte.

Documentary is british!

Während Ruttmann an seinem Film arbeitete, beförderte Sir Stephen Tallents, Chef des Britischen „Empire Marketing Board“, im Februar 1927 den von Ideen überschäumenden John Grierson zum Leiter der Filmabteilung. Grierson drehte 1929 den hervorragend fotografierten Film „Drifters“ über die harte Arbeit der Heringsfischer in der Nordsee. Er



engagierte eine Crew junger begabter Dokumentarfilmer: Basil Wright, Arthur Elton, Stuart Legg, Paul Rotha, John Taylor, Harry Watt, Edgar Anstey. Sie alle waren sich einig in ihrem Enthusiasmus und dem gemeinsamen Ziel: gut gemachte dokumentarische Unterrichtsfilm für die Kinos herzustellen. „Trotz aller Bemühungen des Auslands“, schrieb Grierson, „der Dokumentarfilm ist im wesentlichen eine britische Entwicklung. Sein Merkmal ist die Idee des gesellschaftlichen Nutzens. Unser Dokumentarfilm dient dem öffentlichen Interesse, er ist authentisch!“ (10) Das war sicherlich british-patriotisch gedacht, doch tatsächlich hat die Ära Grierson den Dokumentarfilm ein gutes Stück voran gebracht. Vom Januar 1930 bis zum Juli 1933 wuchs die Filmabteilung des EMB auf 30 Mann an und produzierte über hundert Filme. Auch Flaherty stieß hinzu und drehte „Industrial Britain“.

Viele der EMB-Filme finden sich heute in Sammlungen und werden für den historischen Unterricht herangezogen. Beispiele: Basil Wright drehte Filme über West-Indien „Cargo from Jamaica“, „Windmill

in Barbados“, „Liner Cruising South“. Arthur Elton beschäftigte sich mit Flugzeugmotoren. D. F. Taylor zeigte in „Lancashire at Work and Play“ Landschaften in Lancashire. Arthur Elton drehte mit Edgar Anstey und John Taylor den bitteren Film über die Londoner Slums „Housing Problems“.

„Song of Ceylon“ hieß der Tee-Propaganda-Film von John Grierson und Basil Wright. Harry Watts machte mit Basil Wright den auch heute spannenden Film „Night Mail“. John Grierson machte nie einen Hehl daraus, dass ihn das Kino nicht als Kunstform interessierte, sondern als ein Medium, mit dem er die öffentliche Meinung beeinflussen konnte. „I use cinema as a propagandist“, schrieb er.

Und über den Dokumentarfilm im Allgemeinen sagte er:

„The documentary idea demands no more than that the affairs of our time shall be brought to the screen in any fashion which strikes the imagination and makes observation a little richer than it was. At one level, the vision may be journalistic; at another, it may rise to poetry and drama. At another level again, its aesthetic may lie in the mere lucidity of its exposition“. (10) Das wird man auch für den Fernseh-Dokumentarfilm in seiner besten Form noch unterschreiben können.

Die Deutschen lieben Kulturfilm

In Deutschland gab es in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren nicht den für staatliche Belange werbenden Dokumentarfilm. Die Produzenten setzten auf das Interesse des Kinopublikums an weit entfernten Ländern und skurrilen Völkern und ließen so genannte „Kolonialfilme“ drehen. So schuf der Reisende Colin Roß für die Ufa „Achtung Australien, Achtung Asien“, einen Weltreise-Tonbericht, der im November 1930 in die Kinos kam. Ada von Roon drehte den Tonfilmbericht einer Tierfang-Expedition in Innerafrika im Dezember 1930. Der Entdecker Hans Schomburgk kam mit seinem „Das letzte Paradies“, einem Tonfilm über seine Expedition nach Zentralafrika im Oktober 1932 auf den Markt. 1935 sah man den neu vertonten Expeditions-Querschnittfilm „Das Weib bei fernen Völkern“, den Bericht von Adolf Baessler vom Leben der Frau in Afrika, China, Indien und auf der Insel Bali. Er erhielt das Prädikat

„volksbildend“. Im Zweiten Weltkrieg konnte man den Film „Indianer“ sehen, einen Filmbericht über die dritte Gran-Chaco-Expedition von Hans Krieg.

Daneben liefen die beim Publikum beliebten „Kulturfilm“. Als Deutsch-schweizerische Gemeinschaftsproduktion erschien 1931 „Feind im Blut“, ein Aufklärungsfilm über Geschlechtskrankheiten, mit Spielhandlung. Kurz danach „Heilende Hände“, ein Film aus der Sprechstunde eines Arztes, gedreht in der Charité. 1932 lieferte die Ufa zwei Gedenkfilme anlässlich des hundertsten Todestages von Goethe. Das Atelier Svend Noldan, Berlin, trat hervor mit einem „Naturgeschichtlichen Großkulturfilm“ über das heutige Weltbild („Was ist die Welt?“) vom Januar 1934. Die Arbeit an diesem Film, der in Paris den Grand Prix erhielt, dauerten fünf Jahre. Er gehörte bereits zur Gruppe der NS-Propagandafilme. Kurt Lewin und Eberhard Frowein schrieben den Groß-Kulturfilm über das Leben des Kindes von der Geburt bis zum Eintritt in die Schule „Das Kind und die Welt“, für den Verlag wissenschaftlicher Filme. Albert Graf von Pestalozza drehte im Auftrag der NS Kulturgemeinde „Ewiger Wald“, eine „Filmdichtung über den deutschen Wald, eine bildliche Schilderung der Wechselbeziehungen zwischen Wald und Volk im Ablauf der deutschen Geschichte“. Prädikat: völkisch, mit starken Propagandaanteilen. Der Film wurde später von der Alliierten Militärregierung verboten. 1935 erschien der Dokumentar-Spielfilm „Das Stahltier“ von Willy Zielke, ein impressionistischer Film über die Jahrhundertfeier der deutschen Eisenbahn. Der Film wurde im gleichen Jahr von den Nazis verboten. Im Laufe des Jahres 1942 hatte Dr. Hans Hass mit seiner Frau in der Ägäis Unterwasser-aufnahmen gedreht. Bei Kriegsende war sein Film erst in der Synchronisation. Die Uraufführung in Köln geschah am 29.11.1949. Die packenden Szenen von der Unterwasserjagd auf beißwütige Haie weckte Begeisterung. Der Film wurde zu einem der Klassiker des wissenschaftlichen Dokumentarfilms. Ebenfalls während des Zweiten Weltkriegs schuf Herbert Körösi den Filmbericht einer Walfang-Expedition in das südliche Eismeer „Kolonie Eismeer“. Die Tobis-Filmkunst GmbH kam 1941 mit dem Filmbericht über die Geschichte des Fliegens „Himmelsstürmer“. Die NSDAP, Hauptamt Film, ließ 1942 den Dokumentarspielfilm „Die See ruft“ drehen, der sich



mit der deutschen Handelsschifffahrt beschäftigte. Dieselbe Stelle der NSDAP ließ einen Filmbericht über die Betreuung von Kriegsversehrten produzieren „Der Wille zum Leben“. Kurz nach dem Krieg schuf Rolf Engler für Herzog-Film den Filmbericht über den Heilpraktiker Bruno Gröning.

Aus dem Kino in die Flimmerkiste

Am 27. Juli 1945 verfügte die Britische Militärregierung die Öffnung von Lichtspielhäusern für die deutsche Zivilbevölkerung. Die Menschen strömten zu Tausenden, es bildeten sich lange Schlangen vor den Kassen. Die Wahrheit über die Naziverbrechen in Form von Dokumentarfilmen wollte kaum jemand erfahren. Das Volk flüchtete in die Traumwelt des Kinos, machte sich ein paar schöne Stunden, während die Städte in Schutt und Asche lagen. Vor dem Siegeszug des Fernsehens boten die Kinos vor dem Hauptfilm viele Jahre lang Wochenschauen und Kulturfilme. Letztere, überwiegend feuilletonistischer

Machart, liefen seit 1945, zuerst aus ausländischer, bald aber auch aus deutscher Produktion. Beispiele: „Ad dei honorem“ von Alfred Ehrhardt; „O1 greift ein“ von Bodo Menck; „Hamburg glaubt an seine Zukunft“ von Rudolf W. Kipp. Erfolgreiche Kulturfilmhersteller der 50er und 60er Jahre waren u. a. Adalbert Baltes, Charlotte Decker, Karl Hamrun, Wolf Hart, Erwin Kirchhoff, Richard Scheinpflug, Armin Wick. (11)

1948 bereits erlaubt die Britische Militärregierung die weitere Entwicklung deutscher Fernseh-Sendetechnik. 1950 wird die ARD gegründet, das Gemeinschaftsprogramm heißt „Deutsches Fernsehen“, I. Programm. 1952 beginnt der Versuchsbetrieb in Hamburg, zu gleicher Zeit wird in Berlin-Adlershof „Der Deutsche Fernsehfunk“ errichtet.

Am 25. Dezember 1952 nimmt der NWDR den Sendebetrieb auf. Erste Ansagerin ist die knabenhafte Irene Koss. Fernsehintendant Werner Pleister verspricht den fünftausend Fernseh-Gerätebesitzern

ein anspruchsvolles Programm: „... dabei zu sein mit Auge und Ohr, wenn wir Ihnen das große Geschehen der Welt, die kleinen Dinge des Alltags, die Feste der Kunst und das heitere Lächeln der guten Laune in Ihre Wohnungen bringen ...“ NWDR-Generaldirektor Dr. h. c. Adolf Grimme versprach: „... verschlossene Tore zum Reich des Geistes werden aufgestoßen ...“ Hamburg sendet aus den beengten Studios im Bunker Heiliggeistfeld. Das Material für die ersten Tagesschauen stammt größtenteils aus den Beständen der Deutschen Wochenschau. Die Sendezeit betrug täglich zwei Stunden, viele Sendungen mussten mehrfach wiederholt werden, weil es an Programmen mangelte. Für 1953 erwarteten den Zuschauer: Fernsehspiele, Direktübertragungen, Spielfilme, literarisches Kabarett und aktuelle Interviews.

In den 50er Jahren des jungen Fernsehens erschienen auch die „frühen Fernseh-Heroen“, die dem Fernseh-Dokumentarfilm einen großen Schub in der Publikumsgunst gaben: Max Rehbein, Rüdiger Proske und Hans-Walter Berg mit seiner wunderbaren Serie „Gesichter Asiens“. Zu den Pionieren der kultivierten Fernseh-Dokumentation gehörte auch Dr. Peter von Zahn, der die berühmten „Reporter der Windrose“ gründete und später von Washington DC aus dirigierte.

Ab Dezember 1957 waren Bestrebungen im Gange, das Fernseh-Monopol der Rundfunk-Anstalten zu brechen. Bundeskanzler Dr. Konrad Adenauer forcierte ein unabhängiges zweites Fernseh-Programm. Und gründete 1960 die „Deutschland Fernsehen GmbH“. Es war ein Versuch, ein regierungsfreundliches Bildschirmprogramm zu installieren. Verbände und Verleger schlossen sich daraufhin zusammen zur Gründung einer GmbH „Freies Fernsehen“ Zu ihnen gehörte auch der Bertelsmann Lesering, der eine Dokumentarfilm-Abteilung („Bertelsmann Fernseh-Produktion“) in Gütersloh gründete und ab dem Herbst 1960 u. a. Dokumentarfilme über Themen des In- und Auslands drehen ließ – auf Verdacht, da es eine abnehmende Sendeanstalt (außer der ARD) noch nicht gab. Der Autor der vorliegenden Arbeit drehte 1960 bis 1962 in Gütersloh, später München Filme zu sozialkritischen Themen („Die Innere Mission“, „Verschwundene Schiffe“, „Yoga“). Viele Privatproduzenten versuchten, im neuen Fernsehen Fuß



zu fassen und investierten in Menschen und Geräten, doch Adenauer konnte sich mit seinem „Staatsfernsehen“ nicht durchsetzen. Das Grundsatzurteil des Bundesgerichtshofs vom Februar 1961 bestätigte den Ländern die alleinige Zuständigkeit auch für das Fernsehen („Karlsruher Urteil“). Es führte zu einer von allen Ländern gemeinsam getragenen zentralen Anstalt des öffentlichen Rechts „Zweites Deutsches Fernsehen“. (12)

Nach der Unterzeichnung des Staatsvertrages in Stuttgart am 6. Juni 1961 (Rechtskraft am 9. Juli 1962) begann die neue Anstalt, Mitarbeiter anzuwerben.

Der große Run auf die wohldotierten Posten begann in den Baracken von Eschborn im Januar/Februar 1962. Feste und freie Mitarbeiter wurden von Juli bis Oktober 1962 engagiert; darunter viele Redakteure, die es später zu Ruhm und Ehre im Dokumentarfilm bringen sollten. Seinen Sendebetrieb eröffnete das ZDF am 1. April 1963 mit einer kurzen Ansprache des Gründungsintendanten Karl Holzamer. Innerhalb der Hauptabteilung Kultur unter Wolfgang Brobeil etablierte sich etwa ab 1965 die Redaktion Erziehung, Bildung und Jugend, die sich im besonderen Maße um die Pflege dokumentarischer Bildungsarbeit via Fernsehen bemühte. Im Gegensatz zum Kino-Dokumentarfilm, der auf 35 mm produziert wurde, arbeitete man im Fernsehen mit dem billigeren 16 mm-Film, ab 1967 auch in Farbe. Jürgen Voigt drehte in den ersten Jahren des ZDF Dokumentationen wie „Urbanisation der Sonnenküsten“, „Ist die Deutsche Forschung im Rückstand?“, „Jules Verne, Visionär der Technik“, „Zwei Prozent für die Kunst“, „Das Geschäft mit der Urlaubsreise“ u. a. Ab 1967 beschäftigte er sich vor allem mit dem wissenschaftlichen und dem Tierfilm.



VI. Zum Wissenschaftsfilm





Titel des Beitrags

Der Wissenschaftsjournalist im Fernsehen lebt vom Interesse der Öffentlichkeit an den Wissenschaften. Forschung und Technik sind die bestimmenden Kräfte für Gegenwart und Zukunft menschlicher Gesellschaften und immer auch Gegenstand heftiger Kontroversen zwischen Verursachern und Betroffenen. Die Kräfte wurden und werden bewundert, gepriesen, verteufelt und unterdrückt.

Auch dieses Arbeitsfeld der Medien hatte seine frühen Heroen: Eadweard Muybridge, Pionier der Chronophotographie, entwickelte 1881 das Zooskop, mit dem er Serien von Tieren und Menschen schoss. Er montierte Einzelbilder in einer Trommel mit Sichtschlitzen. Sobald das Gehäuse mit der Handkurbel in Rotation versetzt wurde, zog ein flackernder Endlosfilm am Betrachter vorüber. Die Pennsylvania University bestellte 20 000 seiner Bildserien und Scientific American widmete ihm eine Titelstory. Der deutsche Fotograf Ottomar Anschütz konstruierte Mitte der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts sein Elektrotachyskop, mit dem er von Menschen und Tieren in den Phasen ihrer Bewegung photographische Momentaufnahmen machte, die er dann auf einem rasch rotierenden Rad vereinte, so dass das Auge Mensch und Tier in der jeweiligen photographischen Bewegung sah. Gaspard Félix Nadar machte 1859 vom Luftballon aus die ersten brauchbaren Luftaufnahmen von Paris. Jules Verne benutzte ihn als Vorbild für seinen Roman „Die Reise im Ballon“.

Seit der Film existiert, haben Forscher und Liebhaber ihn in den Dienst der Forschung gestellt. 1886 wurden bei Sonnenfinsternis-Expeditionen Photographien von Protuberanzen und der Sonnenkorona gemacht. Seine berühmt gewordenen Zeichnungen von Radiolarien malte Ernst Haeckel zum Ausgang des 19. Jahrhunderts nach Mikroskopaufnahmen. Der Dresdner Ingenieur Alfred Maul ließ 1903 Raketen aufsteigen, um Luftbilder zu erhalten. Von dort zur Apollo 9 und ihren Farbfotos vom Colorado River war es ein weiter aber kontinuierlicher Weg.

Im 20. Jahrhundert schrieb Niklas Luhmann: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien“ (13).

Helmut F Spinner ergänzte: „Der Forscher erzeugt

Wissen, der Journalist vereinfacht und verbreitet es, der Laie nimmt auf, wenn er kann, wozu ihm der Wissenschafts-Journalist verhelfen will.“ (14) Der Wissenschaftskritiker Erwin Chargaff blieb skeptisch: „Informationen haben den Charakter einer Flut angenommen, so dass es gar keinen Sinn hat zu wissenschaftlichen Sachverhalts mit Hilfe eines Experten. Das fachliche Material muss verstanden, interpretiert werden nach dem Motto: „Wie sage ich es dem Bürger“. Zu klären ist, was und wie viel ist ihm zuzumuten, und in welcher Sendezeit. Reicht für die Darstellung ein siebenminütiger Magazinbeitrag aus - dies ist die Norm im deutschen Fernsehen - oder braucht man angesichts der Komplexität des Themas doch eine halbe Stunde? Es gibt Kämpfe mit dem Redakteur des Senders. Falls der zustimmt, reden Journalist und Experten miteinander. Sie versuchen, dem Ganzen eine Form zu geben. Erklärende, werbende Exposés werden verfasst, korrigiert, neu geschrieben, verschickt. „Schweiß“ wird investiert, von Honoraren ist weit und breit noch nichts zu sehen. Aber die Freunde haben doch gesagt - das muss einfach ins Fernsehen, das müssen die Leute sehen! Um dies zu erreichen, braucht man Idealisten.

Die Produktionsbedingungen in den wissenschaftlichen Instituten sind oftmals nicht einfach. Fast alle großen Institute, z. B. die der Max-Planck-Gesellschaft, unterhalten Presseabteilungen, welche die Dreharbeiten nicht immer im Sinne der Macher zu kanalisieren suchen. Im Allgemeinen müssen die Direktoren der Institute um Erlaubnis zur Veröffentlichung des Beitrags gebeten werden. Es empfiehlt sich, mit diesen Damen und Herren gute Kontakte zu pflegen und sie wenn möglich in die Arbeit einzubeziehen. Im Sender geht es inzwischen um den Kostenrahmen. Das Geld reicht nie, so die Regel. Der Redakteur fordert den Produzenten auf, zusammenzustreichen, zu kürzen, zu vereinfachen, er soll an den Reisen sparen, an den Ortsrecherchen, an Leuten sowieso. Auch ein Konsumgut, das Bildung vermittelt, unterliegt den ökonomischen Gesetzen. Oft ist der Filmemacher versucht, sich nach Sponsoren umzusehen, wenn er an seinen Stoff glaubt und ihn unbedingt unter die Leute bringen möchte. Bei größeren Projekten bietet es sich an, wissenschaftliche Stiftungen um Unterstützung zu bitten, die manch-



Titel des Beitrags



mal etwas Geld geben.

Ins Bild bringen

Wie beim landläufigen Dokumentarfilm ist auch beim wissenschaftlichen Film das Umsetzen, das Visualisieren, das eigentliche und entscheidende Problem. Das Endprodukt ist laufender Film, und das Wort soll ihm nur dienen, nicht ihn beherrschen. Verbal klingen sie bedeutend, die Phänomene, denen man in der Wissenschaft begegnet: „Paradigma“, „implizite Ordnungen“, „Chaosdynamik lebender Systeme“, „dissipative Strukturen“, „Geopolitik des Südatlantik“, „Plattentektonik“, „Evolution der Säugtiere“, „Artensterben“.

Diese wissenschaftlichen Problemstellungen ins Bild zu setzen, verlangt vom Filmmacher, dass er seine Technik beherrscht, dass er beurteilen kann, was im Film an Realaufnahmen und Tricktechnik möglich ist und was nicht. Vielleicht lässt sich manche aufregende Fragestellung gar nicht sinnvoll visualisieren, dann wird der Autor nach Umwegen und Vereinfachungen suchen, um es möglich zu machen.

chungen suchen, um es möglich zu machen.

Er wird dankbar sein, wenn sein Film an Orten spielt, die optisch etwas hergeben. In den 60er und 70er Jahren waren chromblitzende Labors beliebt, in denen der Kameramann die hübsch weißgekleidete Labor-Assistentin so recht ins Bild rückte, dass man die Wissenschaft zu vergessen geneigt war. Dankbare Objekte sind auch die Außenstellen wissenschaftlicher Institute, wo man junge Wissenschaftler filmen kann, die unter Mühen und Gelächter winzige Radiolarien in Netzen fangen, Thermometer in den See halten oder den Stickstoffgehalte messen. Noch dramatischer wird es im düsteren Urwald, wenn der Botaniker sich durch die Dornen quält und seiner Assistentin die Maße der Urwaldbäume diktiert. Auch Meeresforschung ist beliebt bei Filmern, wenn die „Polarstern“ majestätisch durch die Eisschollen des Südpols pflügt und dick verummte Forscher nach Pinguinen forschen. Das ist sogar aufregender als die Weltraumforschung, die meist nur sterile Computer zeigt und endlos aufsteigende Raketen. Doch es

gibt immer auch neue Konstellationen, für die neue Bilder zu finden sind; Bilder, die die Zuschauer faszinieren und von der Reichhaltigkeit und Vielfalt der Welt künden.

Eine Frage des Stils, des Inhalts und der beteiligten Personen ist es, ob der Filmemacher einen Forscher/ eine Forscherin bittet, seine/ihre aktuellen Fachfragen in einem Statement (also allein on camera) oder im lebhaften Interview zu erläutern, vielleicht sogar mit eingeschnittenen Bildern aus dem Arbeitsfeld. Der Autor/Macher sollte sich zuvor gründlich über die Eigenheiten und die Arbeit seines Gegenübers informiert haben, auch seine letzte Veröffentlichung gelesen haben. Das Statement/Interview sollte in lockerer Atmosphäre ablaufen. Der Ton wird entweder geangelt, was dem Partner mehr Bewegungsfreiheit verschafft beim Hantieren mit Instrumenten, oder mit einem Ansteckmikrofon, das aber oft unangenehm raschelt und knackst, aufgenommen. Interview ist immer Teamarbeit. Deutsche Wissenschaftler machen es meist kostenfrei (des Ruhmes wegen), tun sich oft schwer mit der flüssigen Rede. Amerikaner

verlangen manchmal viel Geld, sind aber meist besser vorbereitet, weil von Haus aus an die Macht und den Vorteil der Medien gewöhnt. Attraktiv sind Interviews in Booten vor schöner Landschaftskulisse, in fahrenden Autos, fliegenden Flugzeugen oder beim Astronomen in der Kuppel seines Observatoriums. Ein sorgsam und professionell gemachtes Interview kann dazu beitragen, den Film für ein Publikum sympathisch und verständlich, also nachvollziehbar zu gestalten.

Über die Produktion wissenschaftlicher Fernsehfilme lassen sich Bücher voller Anekdoten schreiben. Allgemein gilt: Was schief gehen kann, geht schief. Technische Pannen hier - Selbstzweifel und Unvermögen der Macher dort. Der Filmemacher steht für die Aussage seines Films, oft allein. Bei einem heiß und kontrovers diskutierten Thema (Beispiel Gentherapie) spielt er gar mit seinem Ruf. Er weiß, wie er manipulieren könnte. Der Experte, gefilmt von schräg unten, wirkt auf dem Schirm wie der allmächtige Guru, von oben gefilmt aber klein und dümmlich. Ein Schwenk drückt etwas anderes aus

als die Montage kurzer Bilder. Disneys Bambi weckt wärmere Emotionen als das streng wissenschaftliche Ethogramm des Igels im Wald. Der Pestfloh in Mikroaufnahme erzeugt ein Grausen, das dem Verständnis von Seuchenwanderungen vielleicht nicht dienlich ist. Die filmische Darstellung bestimmt den Grad der Akzeptanz eines Themas beim Publikum mit. Das gilt auch für den (gerade im deutschen Fernsehen) manchmal verkrampft dastehenden Moderator, der innerlich die Hände ringt. Darüber hinaus: Der Fernsehapparat mit dem kleinen Bild steht im Wohnzimmer, seine Botschaften treffen den Zuschauer im privaten Bereich. Anders als beim ehemals beliebten 16 mm-Film über die Ringelnatter, den kichernde Schüler im verdunkelten Klassenzimmer sehen mussten, während der Siemens-Projektor laut knarrte.

Post-Production

Die Bearbeitung erst gibt dem Material die gültige Aussage. Der große Dokumentarfilmer Georg Stefan Troller hat über die Rolle der Montage nachgedacht: „Der Schnitt ist Formgebung, Schnitt ist Konstruktion, Bau, Gestaltung. Wie zwei Farben oder zwei Musiknoten oder auch zwei Wörter, richtig aneinander gereiht, etwas Neues ergeben, einen neuen Zusammenklang, so ergeben zwei aneinander geschnittene Filmeinstellungen, mit Hilfe der Brücke, die die Phantasie zwischen ihnen schlägt, etwas Drittes: die Sequenz. In Wirklichkeit sind Textur, Rhythmus und sinnvolles Fließen des Films im Schneiderraum gebaut“ (17).

Die Cutterin braucht ein gutes Verständnis für den Schnitt wissenschaftlicher Kameraarbeit. Vor allem dann, wenn sie es mit naturwissenschaftlichen Dokumentationen zu tun hat, mit der Ökologie großer Landschaften, mit der Ästhetik des Vogelfluges oder den Mikroaufnahmen seltener Meerestiere.

Und sie wird Wert legen auf den begleitenden O-Ton. Lässt sie ihn dominieren? Oder läuft er nur mit? Starker Originalton (jubelnde Vogelstimmen) gibt der Szene einen anderen Akzent als eine konventionelle Begleitmusik aus dem Archiv. Wenn sie kann, wird die Cutterin immer dem Originalton den Vorzug geben. Er wirkt 'echter'. Auch deshalb unterhält die Wissenschaftsabteilung der BBC in Bristol ein umfangreiches Archiv von Naturlauten aller Art.

In allen Stufen des Umsetzungsprozesses lässt immer auch der Autor/die Autorin, einen Teil seines/ihreres Wesens, Wissens und Wollens, der Erziehung und der Vorurteile mit einfließen, bewusst oder auch nicht. Den abstrakt unpersönlichen ('objektiven') Bericht wird es nicht geben, auch nicht im Wissenschafts-Journalismus. Das wird deutlich im Laufe der Kommentierung. Eine Überfülle 'süffiger' bunter Bilder kann beim Rezipienten die verbale Botschaft zu decken, anstatt sie zu veranschaulichen. Er lässt die Bilder an sich vorüberziehen und träumt sich seine eigene Welt. Auch weil Inhalte zu übermitteln sind, kann der Autor auf den ausgefeilten Kommentartext nicht verzichten. Er soll begleiten, nicht dominieren. Kommentarschreiben ist Schwerarbeit, stets begleitet von der Frage: Sage ich zu wenig, zu viel? Quatsche ich meine Bilder zu mit einem „Wort-Teppich“? Bin ich wissenschaftlich genug oder populistisch-anbiedernd? Wirkt meine Kritik polemisch? Vor allem: Läuft das Wort mit dem Bild synchron oder dagegen? Stimmen die Analogien? Sage ich zum Bild der wimmelnden Ameisen „Da wimmeln die Ameisen“ oder „Schlimm, wie die Bürger heute unter dem Autoverkehr zu leiden haben“.

Der Journalist stellt die Arbeit von Forschern dar. Er tut gut daran, seinen Film vor dem Feinschnitt bzw. der Vertonung den Experten vorzuführen, um Irrtümer korrigieren zu lassen. Das kann ein schmerzhafter Prozess geistiger Auseinandersetzung sein, denn das fertige Bild wirkt am Schneidetisch immer anders als in der Phantasie. Der Forscher muss akzeptieren, dass seine Arbeit nicht Fachleuten vorgestellt wird, sondern einem großen Publikum von Laien. Er wird Zugeständnisse machen. Der Journalist muss lernen, Fehler einzusehen und zu korrigieren, er muss sein Werk verteidigen und für die allgemeine Verständlichkeit von Wort und Bild kämpfen. Die Partner sitzen in zwei Lagern: die Wissenden und die Vermittelnden. Beide brauchen einander. Da ist der Wissenschaftler mit seinen Eitelkeiten, seinen Karriere träumen - und da ist der Journalist, der ohne akzeptable, viel gesehene Filmbeiträge nicht existieren kann.

Resonanz

Macher und Experte werden von Zweifeln geplagt, von der Frage nach den Ergebnissen. Wie kam es an, was habe ich bewirkt? Wie war die Einschaltquote? Waren wir so gut wie weiland „Forschung und Technik“ im ZDF mit 18 Prozent? Aber das lief damals im attraktiven Abendprogramm um 21 Uhr, und wir spät abends. Uns haben vielleicht 2-3 Prozent gesehen, aber das sind immer noch mehr, als jeder Fachartikel erreicht. Vielleicht haben ja die Interessierten unsere Sendung mitgeschnitten oder aus dem Internet heruntergeladen? Manche Lehrer nehmen Sendungen auf und besprechen sie später in der Klasse.

Der Journalist kann nur Teile aus dem wachsenden Haufen des Wissenswerten auswählen. Er hofft, dass es hin und wieder die rechten Themen zur rechten Zeit sind. Der Abstand zwischen den Ergebnissen der Forschung und einer misstrauischen Öffentlichkeit wird größer. Der Job des Wissenschafts-Journalisten, Brücken zu bauen zwischen Forschung und Öffentlichkeit, wird dadurch nicht einfacher. Er verlangt, neben gründlicher Ausbildung, ein hohes Maß an Motivation, Zähigkeit und Geduld.



VII. Zum Tierfilm





Tiere besitzen in Film und Fernsehen einen hohen Unterhaltungswert, und wer will, kann auch etwas über ihre Lebensweise lernen. Tiere sind deshalb ein ständiger Bestandteil der Fernsehprogramme, Tierfilme werden am laufenden Band gedreht. In Deutschland erreichen die Einschaltquoten fünf Millionen Zuschauer, in England zehn, in den USA 30 Millionen, global über 100 Millionen Menschen. Der Tierfilm steht irgendwo zwischen der normalen Dokumentation und dem wissenschaftlichen Film, von beiden hat er etwas.

Ein Blick in das TV Programm vom Herbst 2002: VOX zeigt in seinem „Tierzeit-Magazin“ Babyhaie im Korallenwald. Der NDR bringt in seinem Magazin „Neue Zoogeschichten“ etwas über den Zoo-Nachwuchs. Der Bayerische Rundfunk hat eine Doku über Flusspferde und das ZDF klotzt mit seiner Doku-Reihe „Wunderbare Welt“ und bietet einen Beitrag zum Thema Gottesanbeterin. RTL schickt Hans Meiser für sein Reality-TV in Hagenbecks Tierpark. ARTE führt in seiner 3-teiligen Reihe „Noahs Erben“ bedrohte Geparde in Namibia vor. Die ARD hat es mit dem „Abenteuer Wildnis“, der WDR in seiner Dokumentation „Abenteuer Erde“ filmt im Reich der Kreuzotter. Weiterhin gibt es gefährdete Nashörner zu sehen und Falken in Abu Dhabi, Löwen in Ostafrika, Krabben und Skorpione, die Wasserspitzmaus, die letzten Bären in den Alpen, Spitzmaulnashörner in der Serengeti, Berggorillas, Neuseelands Moa und die Quallen und die Krokodile. Für jeden Zuschauer etwas zum Ausschauen: Dokumentationen, Reihen, Magazine.

Die Produktion von Tierfilmen folgt im Allgemeinen den Gesetzen der allgemeinen Dokumentation. Eine sorgfältige Vor-Recherche on location ist Voraussetzung für das Gelingen. Man muss wissen, wie das Gelände aussieht, in dem das Tier sich bewegt. Man muss wissen, welche Jahreszeit günstig ist für die Aufnahmen, ob z. B. die Zeiten der Balz, die der Jungenaufzucht sich anbieten. Vor allem aber, der/die Filmemacher müssen sich intensiv und ausführlich mit dem Verhalten der gesuchten Tierart auseinandersetzen. Sie müssen wissen, welche Laute, welche Haltungen, welche Fährten das Tier charakterisieren. Die Filmer müssen mit dem Tier vertraut werden, als

wäre es mit ihnen verwandt.

Die Hauptarbeit im Tierfilm liegt beim Kameramann. Es gibt nicht viele, die den besonderen Bedingungen des Drehens in freier Natur gewachsen sind. Wochenlang muss der Kameramann/die Kamerafrau ausharren in engen Verstecken („hide“ sagen die Engländer) und darauf lauern, dass die tierischen Darsteller endlich vorbeischaun und sich drehen lassen, und dies zu einem Zeitpunkt, bei dem hoffentlich das Licht stimmt. In tropischen Ländern, reich an Tieren, können Wolken von Moskitos und anderen fliegenden Saugern dem Mann an der Kamera das Warten zur Hölle machen.

Das ist nichts für auf das Atelier fixierte Männer und Frauen. Der Wildlife-Kameramann hat etwas von einem Hunter an sich, er besitzt den Instinkt dafür, ob ein Tier kämpfen, balzen oder fliehen wird. Er weiß, ob die Impalaherde in rasender Flucht davon donnern wird, wenn sich das Löwenrudel anschleicht. Und er besitzt eine gehörige Portion Mut, wenn er am Pool darauf wartet, dass die Krokodile hochspringen, um das Gnu zu töten. Manche Kamerafrau, manchen Kameramann hat es schon beim Drehen von Raubtieren, Rhinos oder Elefanten erwischt. Kränze windet ihnen keiner.

Hoher finanzieller Aufwand wird bei langwierigen Expeditionen in tropische Gebiete getrieben, etwa zum Studium des Lebens der Primaten (Gorilla, Schimpanse). Hier ist eine spezifische Logistik notwendig, um eine Filmcrew über Wochen und Monate an der Arbeit zu halten. Die filmischen Ergebnisse sind oft so spektakulär, dass sich der Film oder die Serie profitabel ins Ausland verkaufen lassen.

Der holländische Zoologe, Verhaltensforscher und Nobelpreisträger Nikolaas Tinbergen in Oxford war ein begnadeter Lehrer, der mit seiner Bolex selbst dreißig Filme über Tiere filmte und seine Schüler das Filmen lehrte. Die Silbermöwe und der Austernfischer, sie waren seine Forschungsobjekte, denen er viele Jahre seines Lebens widmete. Den begehrten Prix Italia erhielt Tinbergen für seinen Film „Signals for Survival - A study of Animal Language“ von 1968. In seinem bescheidenen Labor im Keller des Zoologischen Instituts pflegte er manchmal seinen Gedan-

ken freien Lauf zu lassen.

Seit Jahren frage ich mich, warum so viele Naturfilme so langweilig sind. Mehr und mehr gewann ich die Überzeugung, dass diese Filme keine Story haben. „pretty-pretty“ Stückchen Film, unzusammenhängend, ein Feuerwerk. Bei den besten die immer wiederholte Leitlinie (Norwegen in den Jahreszeiten). Sie werden monoton (immer dieselben Giraffen) oder erreichen, dass die Zuschauer nach immer größer und besser verlangen. Welche Art von Filmstory fasziniert die Zuschauer? Da ist das nie seinen Reiz verlierende Thema des jahreszeitlichen Zyklus einer Tierart. Ein Pionier dieser Art war Heinz Sielmann mit seinem Film über den Specht. Ein gutes Beispiel ist auch der Königsfischer-Film von Eastman. Wir brauchen mehr dieser Filme. Zusätzlich wünscht sich das Publikum intellektuelle Leckerbissen. Ein Schritt dahin ist unser Film „Signals for Survival“ - wir zeigen den Lebenszyklus der Silbermöwe, aber wir interpretieren das Geschehen, während wir es beschreiben. Dieser Film hat eine zentrale wissenschaftliche Frage: Wie verständigen sich diese Tiere, wie tun sie das Richtige, um erfolgreich brüten zu

können, obwohl sie gefährliche Räuber sind? Wir wollen den Zuschauer einbeziehen in die Beobachtung und das Studium der Tiere, er soll Teil sein bei den faszinierenden Entdeckungen. Der Zuschauer soll das Gefühl bekommen, uns über die Schulter zu sehen. (18)

Die Nobelpreisträger Niko Tinbergen und Konrad Lorenz haben in den 60er und 70er Jahren der Ethologie, der Wissenschaft vom Tierverhalten, zum Durchbruch verholfen. Viele Filmemacher haben von den geduldigen Forschungen dieser Pioniere profitiert, weil sie lernten, ihre Filmobjekte besser zu begreifen.

Berühmte Tierfilmer

In Deutschland wurde Heinz Sielmann zum Star mit „Herrscher des Urwalds“ (1958), „Galapagos - Trauminsel im Pazifik“ (1961), „Lockende Wildnis“ (1967). Eugen Schumacher erlebte man mit „Im Schatten des Karakorum“ (1954), „Die letzten Paradiese“ (1959); Bernhard und Michael Grzimek „Kein Platz für wilde Tiere“ (1956) und „Serengeti



darf nicht sterben“ (1959) gehören hierher. Im Ausland war Walt Disney höchst erfolgreich mit seinen „True-Life-Adventure“, wie die Tierfilme „The living Desert“ (1953), „The African Lion“ (1955) und „Secrets of Life“ (1956). Die BBC kann auf Dutzende international verkaufter Serien und über tausend großer Dokus zurückblicken. Manche Serien wurden von 200 Millionen Menschen gesehen, darunter „The World About Us“ (ab 1967), „The Natural World“ (seit 1968), „Wildlife on One“ (1976) u. v. a. In der Reihe der besten internationalen Tierfilmer finden wir: Alan Root (Kenya): „Year of the Wildebeeste“ (1974), „Two in the Bush“ (1980), Des & Ben Bartlett: „The Flight of the Snow Geese“ (1972), Dieter Plage (Deutschland): „Gorilla“ (1974), „The Family that lives with Elephants“ (1975), Hugo van Lawick (Tanzania): „Miss Goodall and the Wild Chimpanzees“ (1965), Simon Trevor (Kenya): „His Majesty The African Elephant“ (1971), Dereck & Beverly Joubert (Botswana): „Zebra, Patterns in the Grass“ (1991), Owen Newland (England): „Polar Foxes“ (1996), Peter Parks (England): „The World you never see“ (1993). Deutsche Tierfilmer, die auch bekannt wurden, sind: Ernst & Hans Schweiger mit „Alltag unserer Spatzen“, Peter W. Fera mit „Unsere armen Vettern, die Schimpansen“ (1970), Hans-Walter Fricke mit „Räuber im Riff“ (1973), Kurt Hirschel mit „Bemerkungen über den Rothirsch“ (1970), Ulrich Nebelsiek mit „Der Zug der weißen Störche“ (1990), Thomas Schultze-Westrum: „Die Seidenaffen von Sansibar“ (1997), Erik Zimen: „Wolfsspuren“ (1995). Zum Abschluss noch eine kleine Tierfilmgeschichte, die Uwe Schmidt (einstmals Windrosereporter) vor seinem Tode erzählte.

1985 drehte Owen Newman für die BBC die Aufzucht von Blaumeisen („Titbits“). Nachdem er abgedreht hatte und alle jungen Meisen den Brutkasten verlassen hatten, ließ er die Kamera, welche an der Rückwand des Kastens eingebaut war, stehen und harrte aus, neugierig, ob noch etwas passieren würde. Und es passierte etwas, was zu den schönsten Sekunden der Tierfilmgeschichte zählt. Obwohl der Kasten also leer war und alle Jungen draußen

aufgereiht auf dem Zweig saßen, kam die Meisenmutter mit einem Wurm im Schnabel noch einmal in den Kasten geflogen. Und war „wie vom Donner gerührt“, da war kein Küken zum Füttern und zum Locken mehr da. Was tun? Quälende Minuten lang schien es im Köpfchen der Meise zu arbeiten (und in den Köpfen der Zuschauer): Dann, ganz plötzlich, gab sie sich einen Ruck und fraß den Wurm.

Die Zuschauer atmeten auf. Ihnen mag gedämmt haben: Meisen können nicht zählen, nicht einmal ihre eigenen Küken. Die „Natur“ hat es so weise eingerichtet, dass Vogeleltern lieber alles einmal zu viel als einmal zu wenig tun. Und dass am Ende auch im kleinen Meisenhirn die Einsicht über das Schema siegt.





Titel des Beitrags