

Rede und Antwort. Antwort oder Rede? Interviewformen im kulturwissenschaftlichen Film

Vorbemerkungen

Probleme mit dem Interview haben nicht allein die Filmemacherinnen und Filmemacher unter den Kulturwissenschaftlern. Die Annäherung der Volkskunde an die Sozialwissenschaften brachte mit deren exakteren empirischen Methoden auch die schwierige Aufgabe mit sich, das gewaltige methodische Instrumentarium auf die kleinräumigen Untersuchungen und die um Konkretion bemühten Einzelfallstudien der Volkskunde zu übertragen. Die langjährigen Diskussionen um adäquate „weiche Interviewformen“ kreisten am Ende vor allem um die Frage, welche Mittel sich am geeignetsten erwiesen, umfangreiche und möglichst authentische Informationen zu erhalten, um sie dann auf irgendeine Art und Weise in den wissenschaftlichen Diskurs zu transformieren.

Diese Transformation ist hier wie da ein zentrales Problem. Beim Prozess der Verschriftlichung von Interviews besteht das Dilemma darin, einerseits den Quellenwert und die Einzigartigkeit der zugrunde liegenden Erzählungen zu betonen, diese andererseits am Ende doch nur der Gewinnung eigener und neuer Erkenntnisse zuzuführen. Mit dem Prozess der Verwissenschaftlichung der Aussagen geht eine Entfremdung von ihrem Ausgangspunkt einher - da mögen die Methoden noch so weich und die Interviews noch so offen und narrativ sein.

Mit einem erheblichen Time Lag im Vergleich zu den seit den sechziger Jahren bestehenden Dokumentarfilmstandards eines Cinema Vérité oder Direct Cinema¹, aber auch zur Fachdiskussion in den siebziger und achtziger Jahren, galten dann auch im Bereich des kulturwissenschaftlichen Dokumentarfilms die Reflexionen immer und immer wieder der Frage, wie die abgebildeten Menschen mit ihren Anliegen, Überlegungen und Befindlichkeiten adäquat ins Bild gesetzt und zu Wort kommen könnten, ohne im „Beutezug“ des Wissenschaftlers für dessen Interessen vereinnahmt zu werden. (Vgl. Ballhaus 1987: 115f.; Mac Dougall 1982: 24).

Dabei hatte der Film etwas zu bieten, das für den schriftlichen Diskurs unerreichbar blieb: Mit ihm konnten die Gegenüber sowohl in den Prozess der Forschung einbezogen werden, als auch unter weitgehender Bewahrung ihrer Identität im Forschungsergebnis erkennbar bleiben.

Das Medium schien - nachdem die technischen Möglichkeiten dies erlaubten - geradezu prädestiniert dazu, den Menschen das Wort zu geben. Während sich Dokumentarfilmer diese Chance auch nicht entgehen ließen und ganz neue Ausdrucksformen des Genres entwickelten, hielten sich im Bereich des wissenschaftlichen Films längst überholte Standards. Erst in den achtziger Jahren traten dort an die Stelle eines elaborierten Kommentars, der den im Bild wortlosen und lediglich um artistische Vorführungen gebeten Menschen ein geschwätziges Erklärungsmodell überstülpte und gerade damit seinen Anspruch auf Authentizität und Objektivität zu untermauern versuchte, erste zaghafte Versuche, die Protagonisten als Experten in ihren Handlungsfeldern selbst zu Wort kommen zu lassen².

Im Zusammenhang mit dem Begriff „Talking Heads“ rückte dann die Frage der Verknüpfung von Interviewaussagen mit den immer deutlicher zutage tretenden filmischen Anforderungen in den Vordergrund. (Vgl. Schlumpf In: Ballhaus/Engelbrecht 1995: 105-119). Es galt, einerseits die weitgehende Authentizität des Drehortes, der Protagonisten und ihrer Aussagen zu gewährleisten, andererseits diese so in die filmische Erzählung zu übertragen, dass sie den Ansprüchen des Mediums Film genügen konnten. Welche Konsequenzen hatten die interviewspezifischen Reflexionen der Filmschaffenden vor dem Hintergrund eines in den vergangenen Jahren immer mitgedachten „großen“ Publikums? Führten sie zu einer Emanzipation der Protagonisten, brachten sie eine größere Authentizität der vorfilmischen Situation mit sich? Oder ging es am Ende vor allem darum, den gestiegenen Anforderungen an das Erzählmedium Film gerecht zu werden?

An diesem Punkt setze ich an und bewege mich im folgenden auf mehreren Ebenen: Zum einen geht es darum, die unterschiedlichen Interviewformen im kulturwissenschaftlichen Film methodisch, filmsprachlich und im zeitlichen Entstehungskontext zu verorten. Diese Reflexion erfolgt vor der Folie des oben angedeuteten und an anderer Stelle näher beschriebenen Paradigmenwechsels im volkskundlichen Film. (Vgl. Ballhaus 1987: 108-130; Ballhaus 2002: 109-125). Zum andern geht es darum, die auf der Abstraktionsebene skizzierten Entwicklungen so mit der Ebene konkreter Erfahrungen zu verknüpfen, dass sie anschaulich und nachvollziehbar werden. Am Beispiel eigener Filmprojekte, entstanden zwischen 1987 und 2001, lassen sich paradigmatisch die Veränderungen hinsichtlich der Abbildungsformen von Interviews im Film aufzeigen, die der kulturwissenschaftlichen Dokumentation zweifellos ein neues Gesicht gegeben und sie näher an andere Dokumentarfilmtypen herangeführt haben.

Paradigmenwechsel: Der Einzug von Interviews in den wissenschaftlichen Film

Als ich Mitte der achtziger Jahre mit der Aufgabe betraut wurde, als zeitangestellter Mitarbeiter des IWF unter dessen Dach die von der „Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen“ initiierte „Filmdokumentation Niedersachsen“ in die Tat umzusetzen, bestand zwischen dem volkskundlichen Film und dem Fach Volkskunde ein Time Lag, wie es größer nicht hätte sein können. Während der Fokus des damaligen volkskundlichen Forschungs- und Diskursstandes gerade auf Alltagsgeschichte und „Geschichte von unten“ scharf gestellt war, wurden die Standards des wissenschaftlichen Films noch immer von Ideen geprägt, die aus den Konzepten des Lehr- und Unterrichtsfilms der dreißiger Jahre abgeleitet waren. (Vgl. Taureg 1983: 32 ff; Grunsky-Peper 1978: 173, 303).

Die Schere zwischen Fach und Film wurde auch deshalb immer größer, weil die Entwicklungen nach dem jähen Ende der Filmkommission in der DGV aufgrund heftiger Kontroversen während einer Tagung des Faches zur Frage volkskundlicher Dokumentation in Detmold (1969) ganz unterschiedlich verlaufen waren. Während im Fach Volkskunde nach Falkenstein Methoden und Inhalte kritisch befragt und ersetzt wurden, war dies beim Film keineswegs der Fall. Auch die Filme der „Filmdokumentation Niedersachsen“ waren inhaltlich überwiegend einer traditionellen Volkskunde verpflichtet, die sich noch immer über Sichern, Sammeln und Bewahren definierte: „Besonders die letztlich genehmigten Filmvorhaben „Sternsingen in Hildesheim“, Fastnachtsbrauchtum im Kreis Goslar (...), „Weserfischerei in Nienburg“, „Holzschiffbau in einer Werft in Ditzum“, „Spatenschmiede in Exten“ und „Saline Luisenhall“ spiegeln die noch immer vorherrschende Meinung über Inhalte und Ziele volkskundlichen Filmschaffens wider. Zukunftsweisende und komplexere Themen wie „Regionalkultur und Religiosität im Eichsfeld“, „Stillgelegte Bahnhöfe in ihrer Verwendung als Landkommunen“, „Dorffeste und Ortsjubiläen“, „Straßenmusikanten in den Städten“, „Heimatvereine“ und „Singende und demonstrierende Bürgerinitiativen“ konnten nicht durchgesetzt werden.“ (Ballhaus 1987: 119f.).

Die zunehmende Kritik am IWF (Vgl. Ballhaus 1987: 108-130) führte erst in den neunziger Jahren zur Auflösung der Encyclopaedia Cinematographica und der damit untrennbar verknüpften Standards. In den Jahren zuvor, also auch während der Durchführung des Projektes „Volkskundliche Filmdokumentation Niedersachsen“, kam es zu erheblichen Ungleichzeitigkeiten bei den im IWF realisierten filmischen und inhaltlichen Konzepten. Während sich etliche Filmschaffende weiterhin den traditionellen Formen und Inhalten

verpflichtet fühlten, bemühten sich andere in häufig hart geführten Auseinandersetzungen um die Realisierung volkskundlicher Filme, die inhaltlich und methodisch einem modernen Fachverständnis entsprachen. Meine damals thesenartig formulierten Überlegungen zur volkskundlichen Filmarbeit, nämlich

- kulturwissenschaftliches Filmschaffen immer am aktuellen Fachverständnis zu orientieren,
- nicht die Handlung, sondern den Menschen in den Mittelpunkt des Filmes zu stellen,
- Filmarbeit als Bestandteil umfassender Feldforschung zu sehen,
- die Standortgebundenheit und Subjektivität des Filmschaffenden zu akzeptieren,
- an die Stelle einer vermeintlich „objektiven Registrierung“ bewusste filmische Gestaltung zu setzen,
- die Nachvollziehbarkeit und Offenlegung der Forschungs- und Aufnahmesituation zu gewährleisten,
- nicht minutiöse Handlungsabläufe, sondern komplexe Handlungen und Beziehungen sowie deren kontextuelle Vernetzung zu thematisieren,
- die filmimmanente Veränderung der Realität während der Dreharbeiten zu registrieren und in Kenntnis der nichtfilmischen Realität eine Annäherung an diese zu erreichen,
- den Austausch, die Diskussion und die Rückführung der Forschungsergebnisse sicherzustellen,
- die Filmergebnisse nicht als Selbstzweck, sondern als Beitrag zur problembewussten Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart zu verstehen,

ließen sich während meiner Arbeitszeit im IWF lediglich in ersten Gehversuchen realisieren. Die Zeit war noch nicht reif, die Projektinhalte und –ziele waren zu sehr einer traditionellen Volkskunde verschrieben.³

So verwundert es nicht, dass sich in den Ergebnissen des Projektes „Volkskundliche Filmdokumentation Niedersachsen“ erhebliche filmische und inhaltliche Ungleichzeitigkeiten widerspiegeln. Diese reichen bis in die einzelnen Filmdokumente hinein. Die damalige Unsicherheit galt besonders auch der Insbildsetzung der Akteure und der Frage, in welchem Rahmen, mit welchen Methoden und mit welchen filmischen Mitteln sie im Bild zu Wort kommen sollten. Um die historische Schwellensituation, in der sich der volkskundliche Film damals befand, besser verdeutlichen zu können, sei eines vorangestellt: Interviews als Bestandteil eines wissenschaftlichen Filmes hatte es bis dahin im IWF nicht gegeben.

Gehversuche: Interviews im Niedersachsenprojekt

Eins der von mir betreuten Projekte war der Film „Spatenschmiede in Exten. Vom Wandel eines traditionellen Handwerks“. Es war eines von vier Vorhaben, die innerhalb von zwei Jahren realisiert werden sollten. Filmautoren im herkömmlichen Sinn existierten nicht, Feldforschungen hatten noch nicht stattgefunden. Trotz der insgesamt unbefriedigenden Situation hatte ich die Absicht, in allen Projekten so weit wie möglich andere methodische Zugänge zu erproben und die bis dahin gültigen filmischen Standards im Bereich des wissenschaftlichen Films durch neue Formen zu ersetzen. Daher lag es nahe, auch oder gerade bei einem derart traditionellen Thema mit dem Mittel des Interviews zu operieren. Ihm fiel im Projekt eine wichtige Funktion zu: Indem der Schmied zu Wort kam, sollte das noch immer bestehende Paradigma wissenschaftlichen Filmens, Menschen lediglich als wortlose Akteure einer kontextlosen Objektvorführung zu missbrauchen, durchbrochen werden.

Eines dieser Interviews wurde als Gespräch zwischen dem wissenschaftlichen Autor und dem Spatenschmied in dessen Wohnung geführt; Themen waren die Geschichte des Betriebes, die Probleme eines Handwerksbetriebes in einer hochindustrialisierten Zeit, die personelle Struktur in der Werkstatt, die Schwierigkeiten des Unternehmens in einer freizeitorientierten Nachbarschaft und die Freizeit des Handwerkers selbst. Zu deren Veranschaulichung schien uns die Wohnung des Schmiedemeisters am besten geeignet zu sein.

Das Gespräch demonstriert einerseits das Bemühen der am Film Beteiligten, die Arbeit zu kontextualisieren und den Handwerker sowie seine Mitarbeiter auch als Persönlichkeiten kenntlich zu machen. Andererseits ist es gerade diese Gesprächssequenz, die die methodischen und inhaltlichen Unzulänglichkeiten der Dokumentation schlaglichtartig verdeutlichen kann. Die Interviewszene ist ein Lehrbeispiel für eine vorfilmische Realität, auf die sowohl der gesprächsführende Wissenschaftler als auch der Protagonist offenbar schlecht vorbereitet sind. Im gleißenden Licht und vor versammeltem Drehteam sind beide irritiert und befangen.

Dem Autor gelingt es als geübtem Wissenschaftler noch am ehesten, Fassung zu bewahren, wodurch allerdings die von Hartmut Berger monierte Widerspiegelung gesellschaftlicher Hierarchien im Interview in besonderem Maße zutage tritt. (Vgl. Berger 1974: 68-77). Diese wird noch verstärkt durch einen Sprachcode und eine Fragestellung, die, trotz ihres

vermeintlich alltagsorientierten Inhalts, auf einen wissenschaftlichen Interessenhorizont verweist: „Nun liegt ja Ihre Schmiede hier im Dorf Exten wenn auch nicht im Dorfzentrum, so doch von anderen Häusern umgeben. Deshalb die Frage: Hat sich die Einstellung der Nachbarn, vielleicht auch im Laufe der Zeit, verändert, zu dem Hammerwerk?“ Hier steht nicht die Suggestivität der Frage zur Debatte, sondern vielmehr ihr Habitus, der eine entsprechende Antwort geradezu herausfordert: „Die Nachbarn, die eh hier gewohnt haben, haben sich wahrscheinlich an die Geräuschform und den Betrieb des Schmiedens so gewöhnt, dass es nicht mehr als störend empfunden wird. Aber mit Nachbarn, die jetzt neu, durch Neubauten, angesiedelt wurden, habe ich doch Probleme gehabt, dass das Gewerbeaufsichtsamt eingeschaltet werden... wurde. Und bis wir eine bestimmte Linie und einen bestimmten Abschluss erreicht hatten, hat das Ganze zwei Jahre gedauert, um zu einer für mich annehmbaren Lösung zu kommen.“

Das Bemühen um einen „der Situation angemessenen“ Sprachgestus wird an anderer Stelle noch deutlicher: „Unsere Vorfahren sind seit 1710 hier angesiedelt und haben die Wasserkraft selbst erstellt, um am Laufe des Baches Exter den Betrieb als Schmiede, genannt auch Hammerschmiede, betreiben zu können.“ Abgesehen davon, dass der Spatenschmiedemeister kein Mann vieler Worte war, sind seine Aussagen von einer ungenügend vorbereiteten Aufnahmesituation und einer befremdlichen vorfilmischen Realität geprägt. (Vgl. Hohenberger 1988: 28-64). Die ganz und gar alltagsferne Aufnahmesituation scheint einen Sprachcode zu befördern, wie er einer exponierten öffentlichen Situation offenbar angemessen ist: So könnte es gelten, Habitus und Wortwahl den Vorbildern anzugleichen, die aus vergleichbaren Interviewsituationen aus Funk und Fernsehen bekannt und akustisch sowie visuell abgespeichert sind, nämlich Intellektuellen, Politikern und anderen Personen des öffentlichen Lebens. Danach müssen Mitteilungen mit besonderer Bedeutung versehen werden und von sprachlichen Unreinheiten gesäubert sein. Die Tatsache, dass es vor allem authentische Aussagen des ganz alltäglichen Lebens sind, die von den Befragten als Fachleuten ihres Alltags erwartet werden, muss in einer den Dreharbeiten vorausgehenden Feldforschung (überzeugend!) vermittelt werden⁴. Diese war in der Zeit- und Personaldisposition des Unternehmens „Filmdokumentation Niedersachsen“, besonders aber beim beschriebenen Projekt, nicht oder nur unzureichend vorgesehen.

Die Gesprächssequenz ist jedoch nicht nur ein Lehrbeispiel für ein schlecht vorbereitetes und schlecht durchgeführtes Interview. Seine Analyse weist darüber hinaus in eine ganz andere

Richtung: Für viele Protagonisten ist es immer noch leichter, in einem Interview einem deutlich erkennbaren Gegenüber klar definierte Fragen zu beantworten, als zum Beispiel einer fiktiven Person in einer freien und ausführlichen Rede komplizierte Sachverhalte oder intime Befindlichkeiten zu erläutern. Zwar fällt es dem Protagonisten offensichtlich schwer, in dieser Ausnahmesituation authentisch zu agieren; stattdessen geht sein Bemühen dahin, die ihm zuge dachte Aufgabe zu aller Zufriedenheit zu meistern. Immerhin aber hat er einen Gesprächspartner, der mit ihm im Dialog bleibt, auf den er sich vor allem immer wieder beziehen kann.

Dies führt zu einem anderen Merkmal dieser Gesprächssituation: Sie ist Gegenstand des Films, also zumindest in Teilen protokolliert und sie gibt Auskunft über eine spezifische Kommunikation, deren Ergebnisse mithin kontextualisiert werden können. Als Beispiel für die methodischen Probleme jeder Interviewsituation, für die Bedeutung einer ausführlichen Feldforschung als erster Feldphase und für die Fragilität der vorfilmischen Realität ist sie nur deshalb so erhellend, weil die am Gespräch beteiligten Personen deutlich ins Bild gesetzt werden und der Dialog im Filmschnitt erhalten bleibt.

Bei zwei weiteren Filmvorhaben des Niedersachsenprojektes, „Weserfischerei in Nienburg“ und „Saline Luisenhall. Arbeitsalltag in einer Siedepfannensaline“, war ich wissenschaftlicher Autor und Filmschaffender zugleich. Es liegt nahe, dass sich konzeptionell bei diesen Projekten leichter neue Wege beschreiten ließen als bei anderen, bei denen noch die Interessen der wissenschaftlichen Initiatoren zu berücksichtigen waren. Die genannten Filme sind also unter anderen Voraussetzungen entstanden als die Dokumentation über die Spatenschmiede. Da die Saline Luisenhall zudem in Göttingen liegt, war in diesem Fall eine intensive Vorbereitung und insofern auch eine angemessene Feldforschung möglich.

Beim Projekt „Weserfischerei“ erwies sich die Umsetzung dann doch als schwieriger. Zum einen, weil dieses Vorhaben als 16mm-Film realisiert wurde, für den nur eine begrenzte Menge Material zur Verfügung stand; zum anderen, weil die Feldforschung aus Zeit- und Entfernungsgründen nicht in der gewünschten Intensität durchgeführt werden konnte.

Peter Gürge schreibt in seiner Arbeit zum Film „Saline Luisenhall“, dass eine Identifizierung mit den Arbeitern deutlich zu erkennen sei und ich zudem meine subjektive Betrachtungsweise nicht leugne. (Vgl. Gürge: 62). Tatsächlich hatte ich zum Zeitpunkt der Dreharbeiten einen sehr guten Kontakt zu den Arbeitern, so dass es möglich war, auch vor der Kamera vorab bestehende Kommunikationsformen weitgehend authentisch fortzusetzen. Eine

Szene des Films, die die Interaktion zwischen Autor und Protagonisten widerspiegelt, fasst ein Gespräch zusammen, das nach einem gemeinsamen Mittagessen in der Kantine aufgezeichnet wurde: „Und 1964 habe ich hier angefangen“ Einwurf: „Als Sieder...“ - „Als Sieder, und wie ich den ersten Tag rum hatte (...), wäre ich am liebsten gar nicht wiedergekommen“ Einwurf: „Erzähl mal, wieso...“ - „Ja, mein Kollege, der hat mich in die dicksten Ecken geführt, da musste ich den Tag derbe knüppeln. Arbeiten warst du ja gewohnt, aber ist ja alles ungewohnt“ Einwurf: „Haste gezogen?“ - „Ja, anziehen und rausschmeißen...“ Auch das mir einer der Protagonisten während meiner nächsten Frage („Wird euch das auch – sagen wir mal – gedankt, dass ihr euch so einsetzt?“) eine Flasche Bier zuschiebt, die ich dann – in der anderen Hand eine Zigarette – mit einem Feuerzeug öffne, war kennzeichnend für die Kommunikationssituation und tatsächlich nicht abgesprochen, als Aktion mit einigem Symbolwert jedoch hilfreich für jede Filmanalyse.

Die Diskussion um den Salinenfilm und selbstverständlich gerade um diese Szene während der damals wie ein Ritual abgehaltenen Filmabnahme im IWF lässt sich denken: Der Film erfüllte eindeutig nicht die Standards einer jener Filmdokumentationen, die unter dem Sammelbegriff „Encyclopaedia Cinematographica“ das Markenzeichen des IWF darstellten. Damit konnte ich gut leben; viel problematischer wäre die ebenfalls denkbare Weigerung gewesen, den Film überhaupt in der vorliegenden Version zu veröffentlichen⁵.

Insbesondere die damals im Bereich des Wahrscheinlichen liegende Vorgabe der Abnahmekommission, das Interview gerade um die Szenen zu kürzen, die Auskunft über die Interaktion zwischen Autor und Protagonisten gaben und somit den gesamten Film prägten, wäre ein echtes Dilemma gewesen. Ohne Frage kommt dieser Passage im Film auch die Funktion eines Authentizitätssignals zu⁶. War es bei den traditionellen wissenschaftlichen Filmen gerade die sehr überlegte Ausblendung der handelnden Personen, des Ereignisumfeldes und der Drehsituation, die als visueller Code für wissenschaftliche Herangehensweise und Objektivität fungierte und auch so verstanden wurde, so sollten bei diesem Projekt die Signale gerade andersherum gesendet werden: Indem ausdrücklich auf die am Film beteiligten Personen und deren vertraute Interaktionsform verwiesen wird, distanziert sich der Film mit Nachdruck von den Gesetz gewordenen Standards herkömmlichen wissenschaftlichen Films und sendet das Signal aus, dass in einer am Alltag orientierten Gesprächssituation auch Authentizität zu erwarten ist.

Beim Filmprojekt „Weserfischerei“ ging ich in dieser Hinsicht noch einen Schritt weiter, indem ich – entgegen anders lautender Absprache – inmitten einer laufenden Aufnahmesituation den Fischladen der Familie Dobberschütz betrat und mit der Besitzerin ein Gespräch begann, weil mir die Situation günstig erschien. Für das Filmteam, vor allem für den Kameramann, der sein Augenmerk gerade der im Verkaufstresen ausgelegten Ware zugewendet hatte, war dieser abrupte Szenenwechsel schlechterdings eine Zumutung. In diesem Fall war der Ärger berechtigt. Der Schritt hatte zwar symbolischen Wert, da er sich nicht nur gegen die Standards des herkömmlichen wissenschaftlichen Films, sondern auch gegen die vermeintlich im selbstgerechten und unreflektierten Ritual erstarrten Regeln des wissenschaftlichen Filmens auflehnte, er verstieß aber auch gegen alle vernünftigen und notwendigen Übereinkünfte, die die Filmtechnik nun einmal erfordert.

Immerhin – mein Gefühl für die Situation, und darum geht es in einer schwierigen vorfilmischen Situation auch immer, war doch nicht ganz schlecht. Bei meiner Frage: „Es sieht ja alles wunderbar aus. Nun sagen Sie doch mal, was ist davon eigentlich aus der Weser?“, kann die Kamera von dem gerade im Fokus befindlichen ausgelegten Fisch in die Totale gehen, so dass sich die Gesprächssituation im Bild erschließt. Im übrigen hatte ich lediglich einen sehr losen Frageleitfaden im Kopf, der sich auf die ökonomische Notwendigkeit, ein Stadtgeschäft zu führen, auf die sich verändernden Vorlieben der Kunden und auf die daraus resultierende Tatsache, dass die von den Fischern gefangenen Süßwasserfische nur noch einen kleinen Teil des Sortiments ausmachten, bezog. Mein Ziel war ein möglichst unbefangenes und spontanes Zwiegespräch – und ich tappte in meine eigene Falle, indem ich die Regeln eines wissenschaftlichen Interviews außer Acht ließ und meinen eigenen Standpunkt sehr suggestiv ins Spiel brachte: „Wollen denn die Leute keinen Weißfisch mehr kaufen? Es gibt doch so unheimlich viele Fischarten, vor allem im Dümmersee, warum werden die denn nicht gekauft?“ Einwurf der Ladenbesitzerin „Keine Möglichkeit zu hältern...“ Ich, unbeirrt: „Oder liegt es daran, dass die Menschen keine Weißfische mehr essen wollen?“ - „Weniger, die sind wahrscheinlich bei den Jüngeren überhaupt nicht mehr so richtig bekannt, die kaufen dann nur noch Filet (...), möglichst schon vorgebraten.“

Es stand niemals zur Diskussion, das Gespräch nicht zu verwenden oder von allzu suggestiven Fragen und allzu forschem Auftreten zu reinigen; allenfalls der durch meine unbedachte Spontaneität verursachte schlechte Ton hätte dazu einen guten Grund bieten

können. Im Gegenteil: Damals entschied ich mich sehr bewusst für die Szene als authentischem Spiegel einer vorfilmischen Situation. Gerade weil sie Unebenheiten im filmischen Kommunikationsprozess andeutete und ebensolche im Gespräch zwischen Autor und Befragter offenbarte, sollte sie Offenheit und Durchschaubarkeit gegen die traditionelle Ausgrenzung dieser Aspekte beim wissenschaftlichen Film, aber auch gegen die perfekte Glätte filmischer Kunstgebilde setzen, denen man die Spuren ihrer Entstehung nicht mehr ansieht.

Auch ein anderes Gespräch im Film „Weserfischerei“ begann ich ohne den üblichen Vorlauf einer technischen Installation, deren Vorrecht in aller Regel das Zeichen zum Start der Filmaufnahmen ist: Kamera steht, Ton ist gecheckt, Licht gesetzt, das Gespräch kann beginnen - Klappe! Beim gemeinsamen Grillen am Fangplatz der Fischerfamilie boten sich genügend Anlässe für ein Gespräch zwischen mir und dem Familienoberhaupt, das sich an den Abbildungen eines Fotoalbums orientieren sollte. Die Unterhaltung entwickelte sich so selbstverständlich aus einer Gesprächssituation heraus, dass die sonst übliche Reihenfolge auf den Kopf gestellt wurde. Der Fischer erzählte, das Drehteam musste sich in Eile positionieren und unauffällig anschließen. Es spricht für die Qualitäten des Kameramanns, dass er die gesamte Unterhaltung von der Schulter drehte.

Die Veranschaulichung dieser vorfilmischen Szenerie wirft ein Licht auf das Dilemma jeder Drehsituation: Sie ist immer eine Gratwanderung zwischen größtmöglicher Authentizität und technischem Dilettantismus, oder andersherum, zwischen technischer Brillanz und vorfilmischer Inszenierung. Rückblickend muss ich wiederum zugestehen: Meine Spontaneität, die der Authentizität der Situation geschuldet war, hätte leicht technisch unbrauchbare Aufnahmen zur Folge haben können - das Risiko war vor dem Hintergrund mühsamer Vorbereitungen und aller Schwierigkeiten, die eine Wiederholung bedeutet hätten, viel zu groß.

Die Beschreibung der Drehsituation weist auf das Bemühen um einen Paradigmenwechsel hin: Den Menschen im kulturwissenschaftlichen Film das Wort zu geben, markierte nicht mehr und nicht weniger als den Anfang eines Weges. Die Frage war, wie dem gebieterischen und achtungsheischenden Aufmarsch der Technik (und des Drehteam) zu begegnen sei, und wie in der Folge andere Aufnahmeformen gefunden werden könnten. Es ging in diesen Jahren um die Eroberung und Vermittlung von Authentizität in der vorfilmischen Situation. Dem

Wissenschaftler kam neben Drehteam und Technik eine maßgebliche Rolle zu: Gesellschaftliche Hierarchien, Ängste vor dem Feld, Fremdheit und Distanziertheit, all dies sind mögliche Parameter einer kommunikativen Schiefelage mit erheblicher Bedeutung für die filmische Dokumentation. (Vgl. Ballhaus In: Ballhaus/Engelbrecht 1995: 18 ff). Es liegt daher nahe, die Begegnung zwischen Wissenschaftler und seinem Gegenüber im Feld abzubilden und nicht auszublenden; indem sie Auskunft über die Nähe oder Distanz gibt, die zwischen Wissenschaftler und Untersuchungsfeld liegt, gibt sie auch Aufschluss über den Fokus, unter dem die Ergebnisse gewonnen wurden⁷.

Ich war froh, dies sei noch hinzugefügt, hinsichtlich der Auflösung überkommener Standards erste Fortschritte erzielt zu haben. Bei den im IWF mit hauseigenen Drehteam und unterschiedlichen wissenschaftlichen Partnern realisierten Projekten waren zaghafte Änderungen bereits große Erfolge. Aber auch später, als Entwurf und Umsetzung der Konzepte in meiner Hand lagen, tat ich mich nicht immer leicht, gerade was Interviews betraf - dazu ist zu viel zu bedenken: Die Unnatürlichkeit, die die vorfilmische Realität ganz besonders in Innenräumen aufgrund des gesetzten Lichtes mit sich bringt, wird noch verstärkt durch einen bei Interviewsituationen erforderlichen starren Kameraaufbau (im Gegensatz zu bewegten Handlungen) sowie die künstliche Kommunikationssituation des Interviews. Es braucht Erfahrung, mit all diesen Faktoren so souverän umzugehen, dass eine am Alltag orientierte Gesprächssituation entsteht und entsprechende filmische Ergebnisse überhaupt möglich werden.

Vermittlungsinstanz: Der „außengerichtete offene Dialog“

Um im folgenden die unterschiedlichen Interviewformen des Dokumentarfilms unmissverständlicher benennen zu können, will ich den bisher im Mittelpunkt stehenden Interviewtyp „außengerichteten offenen Dialog“ nennen. Sein zentrales Merkmal sind die sichtbare Beteiligung eines Wissenschaftlers sowie Fragestellungen, die auf einen Dialog abzielen.

Da beim „außengerichteten Dialog“ eine bis dahin nicht in die Filmhandlung integrierte Person – nämlich der Wissenschaftler - beteiligt ist, wird die Filmerzählung durch diese Interviewform nachhaltig gestört. Da noch dazu der Interviewer mehr oder weniger eindeutig die Führung des Gesprächs übernimmt, verändert die Filmerzählung ihren Charakter: War ihr Code dem Wesen des Films entsprechend vorher eher fiktional, so hat er jetzt den Gestus der

Vermittlung. Aus einer Handlung, die offenbar in sich geschlossen war und sich quasi ungestört von äußeren Einflüssen entwickelte, deren Protagonisten „wie im Leben“ miteinander kommunizierten, wird ein als solcher erkennbarer Vermittlungsakt. Die Aussagen der Gefilmten richten sich aus der Handlung und aus ihrem Lebensumfeld heraus nach außen und erfolgen als Reaktionen auf die Fragen des Wissenschaftlers. Die eindeutig als solche zu erkennende Vermittlungsfunktion tritt an die Stelle des filmimmanenten fiktionalen Charakters.

Diese Interviewform ermöglicht und fordert sogar Fragestrategien, die es bei anderen Interviewformen im Film unbedingt zu vermeiden gilt: Die Fragen müssen nicht so gestellt werden, dass sie im späteren Filmschnitt entfernt werden können, da von Beginn an beabsichtigt ist, das Gespräch zwischen Wissenschaftler und Protagonist abzubilden. Als Beispiel für eine mögliche Eröffnung des „außengerichteten offenen Dialogs“ kann eine Frage aus dem oben beschriebenen Interview des Films „Weserfischerei“ dienen: „Auf diesem Bild sieht man ein Boot, das im Eis festliegt. Gibt's das heute noch?“ Als Reaktion liegt eine Antwort nahe, die sich ausdrücklich auf die Frage bezieht und wahrscheinlich mit Ja oder Nein beginnt. In der hier genannten Gesprächssituation sind weder Frage noch Antwort ein Problem; bei einer Strategie, die die Protagonisten allein ins Bild setzen will, wäre diese Form der Befragung undenkbar.

Die beschriebenen Interviewsituationen verdeutlichen die Ambivalenz des „außengerichteten offenen Dialogs“, die bereits bei einem seiner vermeintlichen Vorteile deutlich wird: Indem er über die inhaltlichen Aspekte des Gesprächs hinausweist und sich für eine Analyse der vorfilmischen Realität anbietet, ist der „außengerichtete Dialog“ in einem hohen Maße selbstreflexiv. In meinem Filmanalyseseminar lege ich besonderen Wert auf die Ermittlung der nichtfilmischen und der vorfilmischen Feldsituation, so dass inhaltliche und methodische Standards und Strategien bemerkt und benannt werden können. Dafür sind derart offene Interviewsituationen hilfreich. Dennoch: Indem die gemeinsame Vermittlungsleistung des „außengerichteten offenen Dialogs“ ein Moment der Selbstreflexion bietet, das sich der fiktionalen Eigenschaft des Mediums entgegenstellt, stellt sie sich auch quer zur Filmerzählung als Wesensmerkmal jeden Films⁸.

Es geht hier also nicht darum, einem Interviewtyp im kulturwissenschaftlichen Film das Wort zu reden, in dem die Kommunikation zwischen Wissenschaftler und Befragtem Bestandteil

der Abbildung ist. Auch die Entlastung, die der befragten Person durch die Anwesenheit und Unterstützung des am Gespräch beteiligten Wissenschaftlers gewährt wird, ist ambivalent:

Indem beim „außengerichteten offenen Dialog“ der Wissenschaftler mit abgebildet ist, wird die Bedeutung des Befragten relativiert. Seine Funktion ist die Reaktion auf eine Person, die eindeutig den Diskurs steuert. Je nach sprachlichem Code, Habitus und Dominanzbemühung des Wissenschaftlers wird der Befragte seine Rolle als Fachmann seiner Lebenswelt, als Informant oder als Spezialist eines Ereignisses oder einer Handlung ausfüllen - als Mensch tritt er jedoch umso deutlicher in den Hintergrund, je mehr er in einer ihm fremden und exponierten Interviewsituation Rede und Antwort steht.

Die bereits benannte Bedrohung des filmspezifischen Erzählstils ist zwar auch bei anderen Interviewformen zu beobachten, wenn sie als „Talking Heads“ den Filmverlauf dominieren. (Vgl. Schlumpf In: Ballhaus/Engelbrecht 1995: 105-119). Beim „außengerichteten offenen Dialog“ ist die Störung der Filmerzählung jedoch eklatant: Eine zuvor in sich geschlossene Handlung, an der Menschen in unterschiedlichen Funktionen teilhaben, eine Handlung jedenfalls, bei der wir alle, auch Wissenschaftler und Drehteam, lediglich Beobachter sind, wird mit dem Interview aufgebrochen und in eine Vermittlungsebene übertragen, die sich schon durch ihre elaborierte Sprach- und Bildform besonders wichtig nimmt. Diese Vermittlung findet als gemeinsame Übertragungsanstrengung der Interviewpartner statt, vom Filmgeschehen ist sie weitgehend entfremdet.

Wendemanöver: Der „außengerichtete verdeckte Dialog“

Auch in dem Film „Wo noch der Herrgott gilt“ sind mehrere Interviewsequenzen enthalten, die das Gegenüber von Wissenschaftlerin und Protagonistin thematisieren. Hier soll es um ein Gespräch gehen, das direkt nach dem sonntäglichen Mittagessen der Familie mit der im Mittelpunkt des Films stehenden Protagonistin geführt wurde. Über die Fragen hinaus sind in den Einstellungen Interaktionsmerkmale (wie etwa häufiges Kopfnicken) der Kommunikationssituation zwischen Interviewerin und Hauptdarstellerin dokumentiert. Obgleich filmisch nicht immer elegant, war dennoch nie vorgesehen, diese Szenen wegzuschneiden. Es war im Gegenteil von Beginn an geplant, das Gespräch als „außengerichteten offenen Dialog“ aufzunehmen, um die Begegnung einer Wissenschaftlerin mit ihrer Gesprächspartnerin im Bild zu thematisieren und der nicht interview erfahrenen und nervösen Protagonistin in einer ihr vertrauten Gesprächssituation die Antworten zu

erleichtern. Indem die Wissenschaftlerin auch im Weitwinkelbereich der Kamera nur am Rand zu sehen war und ihr außerdem den Rücken zuwendete, sollte die Befragte immer im Mittelpunkt des Interesses stehen; im Telebereich war sie ohnehin allein im Zentrum des Bildes.

Der Gesprächsverlauf ist kennzeichnend für einen „außengerichteten offenen Dialog“ - die Antworten beziehen sich explizit auf die von einer Person im „On“⁹ gestellten Fragen; dieser direkte Bezug wird durch die Blickrichtung der Protagonistin noch verstärkt, da sie sich eindeutig auf eine Ansprechpartnerin bezieht:

„Ja, ist das auch so getrennt, dass die Frauen so ihre eigene Welt haben und die Männer ihre Welt?“ - „Ja, das will ich nicht sagen, (...) so extrem ist es jetzt nicht mehr, aber sonst war es immer so'n bisschen eingefleischt, dass die Männer zum Frühschoppen gehen, und die Frauen eben Essen kochen müssen; und das sind ja eben verschiedene Aufgaben, ne. Und das ist hier im Eichsfeld noch gang und gäbe... und so schnell ändert sich daran auch nichts (...).“ - „Hängt das mit der Kirche auch zusammen?“ - „Das weiß ich nicht, ob das mit der Kirche zusammenhängt, aber (...) in der katholischen Kirche gibt es ja auch keine Frauen als Priester, sondern nur Männer (...) Und der Mann, was der sagt, wird gemacht. So ist das hier im Eichsfeld noch (...).“ - „Jetzt die Zeit ist ja auch nicht so unproblematisch durch die Arbeitslosen, bietet da der Glaube Halt?“ - „Ja, im Innern unterstützt die Kirche einen schon, nicht die Kirche direkt, sondern der Glaube unterstützt einen schon; da sagt man schon, irgendwie geht's doch immer schon weiter, der liebe Gott lässt einen schon nicht hängen; der gibt einem nur soviel zu tragen auf, was man auch tragen kann.“

Nachdem der MDR sein Interesse am Film bekundet hatte und ein Vertrag über eine gekürzte Version abgeschlossen worden war, teilte der zuständige Redakteur seine Kürzungswünsche mit. Ein zu veränderndes Element der Langfassung, bei der kein Diskussionsspielraum bestand, betraf die Interviews. Eine offenbar sehr legere und nicht immer um eine disziplinierte Stringenz bemühte Wissenschaftlerin, die sich mit der Darstellerin in einem recht locker geführten Gespräch befand, wurde für absolut fernsehuntauglich gehalten. Sie musste daher um jeden Preis aus den Gesprächen ausgeblendet werden, was dazu führte, dass in der Fernsehfassung die Aussagen der Protagonistin nur sehr eingeschränkt verwendbar waren und die Kommentarsprecherin - zum Teil mit frageähnlichen Formulierungen - deren Aussagen einleiten musste, um den Sinn der Antwort weiterhin zu gewährleisten:

Kommentatorin: „Diejenigen Martinfelder, die noch im Dorf arbeiten, sind fast ausnahmslos als ABM-Kräfte beschäftigt; die Älteren von Ihnen haben kaum noch eine Chance, einen neuen Arbeitsplatz zu finden. Es ist vor allem der Glaube, der sie hoffen lässt.“ Protagonistin: „Irgendwie geht’s doch immer weiter, der liebe Gott lässt einen schon nicht hängen, der gibt einem nur so viel zu tragen auf, wie man auch tragen kann.“ Wo eine Frage unerlässlich ist, wird sie in größtmöglicher Stringenz und aller Unebenheiten bereinigt von der Kommentarsprecherin als imaginärer Interviewpartnerin gestellt: „Mechthild Beck arbeitet von Montag bis Freitag als Postbotin. Der Sonntag ist ihr einziger freier Tag. (...) Was bedeutet der Sonntag für sie?“ Und die so wie eine dritte Person Befragte antwortet der Stimme aus dem Studio: „Also, Sonntag ist ein besonderer Tag (...). Dann kommt noch ein einziges Mal die Wissenschaftlerin ins Spiel, allein deshalb, weil ihre Frage außerordentlich kurz und griffig ist: „Und für die Frauen?“ - „Stress! (...)“

Auf diese Weise wurden in der Fernsehfassung Fragen und Antworten so gerafft, dass sie ohne Umschweife und in der gebotenen Eile zur Sache kommen; ein deutlich strafferer Schnitt, der den Bildern nun kaum mehr Bedeutung zumisst als dem erklärenden Text, tut ein übriges. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass die Gesprächseinstellungen in der gekürzten Form filmisch attraktiver und die Aussagen komprimierter sind - ob Bild oder Wort - alles sitzt nun präzise. Die Gesprächssituation ist jedoch ihres wesentlichen und bestimmenden Elements beraubt und enthebt sich damit einer Rezeption und Einschätzung durch Dritte.

Das hier beschriebene Interview ist in der Form, wie es in der Fernsehfassung zu sehen ist, nicht mehr eindeutig zu klassifizieren. Am ehesten entspricht es einem Interviewtyp, der häufig in Fernsehfeatures Verwendung findet - ich nenne ihn „außengerichteten verdeckten Dialog“. Dieser ist gekennzeichnet durch ein Frage- und Antwortschema, das dem des außengerichteten offenen Dialogs“ weitgehend entspricht; allerdings wird hier die gesprächsleitende Person in unterschiedlicher Art und Weise ausgeklammert. Entweder stellt sie ihre Fragen aus dem Kamerahintergrund, bleibt dabei unsichtbar und wird somit nicht personifiziert, oder sie bringt sich im Off ins Spiel wie die Kommentarsprecherin bei der oben wiedergegebenen Frage zur Bedeutung des Sonntags.

Wie das Beispiel aus dem Film „Wo noch der Herrgott gilt“ zeigt, geht es bei Fragestellungen und ähnlichen aussageeinführenden Formulierungen aus dem Kommentar-Off in der Regel um Bereinigungen: Texte sollen schneller laufen, zuvor nicht präzise Fragestellungen auf den

Punkt gebracht werden, unbrauchbare Bildzusammenstellungen sollen geflickt werden. Es geht aber auch darum, überflüssige Personen - und das ist im vorliegenden Fall die Wissenschaftlerin - aus dem Film zu eliminieren. Der Grund liegt nahe: Sie stört den glatten Ablauf der filmischen Erzählung. Warum sollen sich die Fernsehzuschauer von einer Wissenschaftlerin ablenken lassen, die langatmige Fragen stellt? Was hat diese Frau überhaupt in der Küche von Mechthild Beck zu suchen, die sich - offenbar ganz schön geschafft vom sonntäglichen Stress - gerade an den abgeräumten Mittagstisch gesetzt hat, um zu verschlafen?

Die Interviewerin ruft Irritationen hervor, sie ist ein Eindringling in die zuvor geschlossene Handlung. Tatsächlich heischt sie um Aufmerksamkeit, die der Protagonistin verloren geht. Mit der Wissenschaftlerin wird die filmische Erzählung verlassen, der Film gelangt auf eine Metaebene. Damit wird aber auch die fiktionale Ebene unterbrochen, die jedem Film als Neukonstrukt von Zeit und Raum und als fortlaufender Erzählung innewohnt. (Vgl. Hohenberger 1988: 79 ff; Ballhaus In: Ballhaus/Engelbrecht 1995: 38; Kiener 1999: 181 ff).

Obleich es nicht mein Ziel ist, hier einer puristischen Selbstreflexion das Wort zu reden, will ich deutlich Stellung beziehen: Die Eliminierung der fragenden Person, ohne dabei den Erzählgestus neu zu gestalten, ist im Ergebnis nicht Fisch und nicht Fleisch. Wenn die Befragte ganz offenbar einen Gesprächspartner hat und sich also in einem Dialog befindet, dann ist es inkonsequent, im nachhinein diese Gesprächssituation umgestalten zu wollen. Eine ganz andere Sache ist es, den Film von vorneherein anders anzulegen; es sprechen, wie bereits dargelegt, gute Argumente für andere Darstellungsformen verbaler Äußerungen im Film.

Das charakterisierende Merkmal des „außengerichteten verdeckten Dialogs“ ist die unpersonifizierte Befragung aus dem Kamerahintergrund. Für diese Form der Gesprächsführung kann ich, was den kulturwissenschaftlichen Film betrifft, keine guten Gründe finden; wenn eine Entscheidung gegen den offenen Dialog im Film fällt, dann sollte sie konsequent ausfallen und den Interviewer als Impulsgeber der Antworten, die damit zu freien Erzählungen werden, tatsächlich ausblenden.

Wenn hier allerdings von konsequenten methodischen und inhaltlichen Entscheidungen im Vorfeld der Dreharbeiten die Rede ist, so sei doch nicht verschwiegen, dass die vorfilmische Situation immer Überraschungen birgt, auf die man im Zweifelsfall spontan reagieren muss.

Bei Aufnahmen zu meinem Film „Zum Nachbarn übers Große Meer. Geschichten vom Eis“ fuhr ich mit laufender Kamera auf Schlittschuhen über eben dieses Große Meer, als mir der Protagonist einer anderen Sequenz entgegenkam. Die Chance, ihn hier, an anderem Ort, noch einmal ins Bild zu setzen, wollte ich mir nicht entgehen lassen. Da es in der gerade gedrehten Szene um das noch brüchige Eis ging, fragte ich aus dem unpersonifizierten Kamerahintergrund: „Na, hält das Eis schon?“ Zusätzlichen Reiz erhielt die Einstellung durch eine unbeabsichtigte Drehung, bei der auch die Tonfrau ins Bild geriet. Am Ende fiel jedoch die Entscheidung gegen die Einstellung als „selbstreflexivem Signal“ in der sonst geschlossene Handlung des Films.

In einem anderen Film, nämlich „Über der Kohle wohnt der Mensch“, habe ich die Form des „außengerichteten verdeckten Dialogs“ überlegt verwendet. Im gesamten Film weise ich mir die Rolle des Reisenden zu, der auf der Suche nach dem Dorf Wolkenberg durch unterschiedliche Orte kommt und dort auf verschiedene Menschen trifft, die ihn mitnehmen auf Zeitreisen oder die ihm bei der Suche nach dem Dorf Wolkenberg und seinen Bewohnern behilflich sind. Vor allem zu Beginn des Films verwende ich den „außengerichteten verdeckten Dialog“ als Stilmittel, er ist das Erkennungsmerkmal des unpersonifizierten Reisenden. Unterwegs mit zwei älteren Sorbinnen frage ich - offensichtlich aus der Perspektive der subjektiven Kamera: „Wieviele gehen denn noch sorbisch im Dorf?“, worauf ich natürlich sofort eine direkte Reaktion erwarte, die ich dann als solche im Bild einfangen kann. An anderer Stelle lautet die Frage aus der Richtung einer stark von unten auf die Befragte gerichteten Kamera: „Und wer war das?“ - „Das war ja die Frau Locke, die Mutter von dem Waldemar“ (der dann ins Bild kommt). Als fragender Reisender nehme ich eine Rolle ein, die sich der „Fiktion Film“ nicht entgegenstellt, aber dennoch selbstreflexiv ist.

Mit diesem Beispiel sollte einerseits eine zu generalisierende abschlägige Beurteilung des „außengerichteten verdeckten Dialogs“ relativiert werden, es sollte andererseits deutlich werden, dass neben präzisen Fragestellungen und Überlegungen zur filmischen Umsetzung die Reflexion der im Filmprojekt geplanten Interviewsituationen wichtiger Bestandteil des vor Drehbeginn zu erstellenden Konzeptes und des Sequenzplanes sein muss. Trotz der Einschränkungen bleibt meine negative Einschätzung des „außengerichteten verdeckten Dialogs“ bestehen. Als „flüchtige Gesprächsform“, bei der sowohl die Person des Interviewers als auch die Protagonisten zugunsten des Ereignisses, der Handlung, der Bevölkerungsgruppe oder der Landschaft zurücktreten, ist sie besonders bei Fernsehfeatures

weit verbreitet. Der mit unspezifischen Bildern garnierte und verbal überfrachtete kurze Überflug des Features kann seines schnellen Zugriffes wegen nur aus der Distanz kommunizieren.

Annäherung: Narrativität und Diskurs

Nach jahrelangen fruchtbaren Diskursen zur Frage der Authentizität, Narrativität und Fiktionalität des Dokumentarfilms (Vgl. Hattendorf 1999: 43 ff; Hohenberger 1988: 28 ff; Kiener 1999: 33 ff) verschließt sich der kulturwissenschaftliche Film nicht länger den aus dem fiktionalen Film bekannten Darstellungsstrategien, er akzeptiert diese vielmehr als filmimmanente Eigenarten und verwendet sie offen. Dies ist nicht zuletzt auch auf gestiegene Ansprüche an die filmischen Standards kulturwissenschaftlicher Dokumentationen zurückzuführen. Die ausführliche Authentizitätsdebatte hat das Narrative nicht in Frage gestellt, sondern vielmehr dazu beigetragen, den Blick für die Strategien der spezifischen filmischen Darstellungsweisen zu öffnen und damit Kriterien sowohl zur überlegten Produktion als auch zur Lesbarkeit von Dokumentarfilmen an die Hand zu geben. (Vgl. Hohenberger 1988: 28 ff; Kiener 1999: 33 ff).

Im Gegenteil: Ich vermute aufgrund zahlreicher Diskussionen sogar, dass die Ansprüche an die filmischen Standards mittlerweile kaum geringer sind als an den darin erkennbaren wissenschaftlichen Diskurs. Ich bin in dieser Hinsicht sehr ambivalent. Das oben angeführte Beispiel meiner Fernseherfahrung hat gezeigt, dass es bei der Diskussion um filmadäquate Interviewformen auch darum geht, das Ergebnis glatter und unbefragter zu machen. Das Ausblenden der Vermittlungsebene Interview und das stetig steigende Bemühen, auch kulturwissenschaftlichen Film als Kunstform zu präsentieren und dementsprechend mit überlegten filmischen Codes und einer narrativen Dramaturgie zu versehen, hat ihn zweifellos ansehnlicher gemacht. Andererseits befinden sich die Filmschaffenden auf einer Gratwanderung zwischen guter Filmerzählung und wissenschaftlichem Diskurs.

Ich selbst bemühe mich um einen Kompromiss zwischen Narration und Diskurs, bei dem jedoch der Anspruch an die filmischen Standards einen erheblich größeren Raum einnimmt als noch vor wenigen Jahren. Es fällt mir mit wachsender Erfahrung im filmischen Herstellungsprozess zunehmend schwerer, Einstellungen zu akzeptieren, die den Erzählfluss stören und filmisch fragwürdig sind. Ich selbst habe mich bei meinen jüngeren Projekten zugunsten einer Interviewform, die den Wissenschaftler ganz aus dem Gespräch ausklammert, gegen den bisher beschriebenen „außengerichteten offenen Dialog“ entschieden.

Interview als Erzählimpuls: Der „außengerichtete Monolog“

Im folgenden geht es um eine Interviewsituation, die mittlerweile wohl alle Formen des Dokumentarfilms dominiert - sie soll hier „außengerichteter Monolog“ genannt werden. Bei dieser Interviewform verfolgt der Filmemacher eine gesprächsführende Strategie, bei der sowohl die fragende Person als auch die Fragen selbst im fertigen Film nicht mehr erkennbar sind. Der Protagonist scheint keinen Gesprächspartner zu haben, er wendet sich an eine imaginäre Person, die der Rezipient oder ein unsichtbarer Ansprechpartner in der vorfilmischen Situation sein können oder er spricht in einen „leeren Raum“. Indem der Blick der erzählenden Person im Regelfall am Rand der Kamera vorbeiführt und sich nicht direkt an einen Ansprechpartner wendet, bleibt die Frage der Aussagerichtung unbestimmt. Bei genauerer Analyse der Gesprächssituation wird zwar offenbar, dass der „außengerichtete Monolog“ mehr oder weniger offen aus der Handlung herausführt und eine deutlich vermittelnde Position einnimmt; diese wird jedoch im üblichen Rezeptionsrahmen kaum wahrgenommen.

Ganz ungünstig und ein Zeichen ausgebliebener vorheriger Reflexion ist es, wenn die Kommunikationsrichtung eindeutig von der Blickrichtung der Kamera wegführt und die Erwartung geweckt wird, in der nächsten Einstellung die zweite beteiligte Person zu sehen. Selbstverständlich existiert diese auch beim „außengerichteten Monolog“, auch hier spielt sie als Interviewerin eine entscheidende Rolle - da sie jedoch sehr bewusst ihre Existenz verleugnet, darf sie auch als im Raum tatsächlich vorhandene Person nicht mehr erkennbar sein, sonst gilt ihr die (unbefriedigte) Aufmerksamkeit des Rezipienten.

Die Argumente für die Interviewform des „außengerichteten Monologs“ sind stichhaltig. Neben der Eliminierung des außenstehenden Wissenschaftlers stimmen im besten Fall Interviewort und Handlungsort überein, so dass die Aussage scheinbar einer „natürlichen Situation“ entspringt; als Ergebnis einer Befragung ist sie kaum noch erkennbar. Es gerät nicht mehr ins Bewusstsein des Rezipienten, dass es sich um eine sehr bewusste Inszenierung mit dem Ziel handelt, konkrete Aussagen und Informationen zu erhalten, deren Aufgabe es in der Regel ist, die Filmbilder zu kontextualisieren und die Filmhandlung voranzutreiben. Ob sofort erkennbar oder nicht: Die Aussage richtet sich bei diesem Interviewtyp nicht an andere an der Handlung beteiligte Personen, sie hat vielmehr einen deutlich vermittelnden Charakter und wendet sich an Außenstehende. Da die Interviewsituation als solche jedoch nur noch

schwer zu dechiffrieren ist, entzieht sie sich zu einem erheblichen Teil der Analyse und Bewertung.

Ogleich die Filmhandlung auch bei diesem Interviewtyp zugunsten einer vermittelnden Aussage unterbrochen wird, so ist diese Störung jedoch weniger gravierend als beim „außengerichteten Dialog“. Daher entspricht die Form des „außengerichteten Monologs“ eher einem Medium, dessen hervorragende Merkmale nun einmal die Erzählung und nicht zuletzt auch aufgrund des Filmschnitts (mit dem Realzeit in Filmzeit umgewandelt wird) die Fiktion sind. Soll der Film nicht zu einer Anreihung von „Talking Heads“ werden (Schlumpf In: Ballhaus/Engelbrecht 1995: 105-119), müssen Überlegungen zur besseren Anpassung von Interviews an die filmische Erzählweise erlaubt sein - allerdings kann auch die Interviewform des „außengerichteten Monologs“ noch keinen rechten Ausweg aus einem Dilemma bieten, das jeder Interviewsituation nun einmal innewohnt: Umso mehr Raum dem gesprochenen Wort gegeben wird, desto weniger entspricht dies einem Medium, das sich besonders durch seine Fähigkeit auszeichnet, die zeitliche und die räumliche Komplexität bewegter Ereignisse in einen am Schneidetisch neuformierten Bildablauf zu transformieren.

Ein anderes und wohl das gewichtigste Argument für den „außengerichteten Monolog“ ist seine Eigenart, den gefilmten Menschen tatsächlich in den Mittelpunkt des Films oder jedenfalls der Gesprächssituation zu stellen. Indem der Wissenschaftler sich aus dem Bild zurückzieht, übt er sich in Bescheidenheit und überlässt dem Protagonisten das Privileg, allein ins Bild gesetzt zu werden. Vor diesem Hintergrund ist die Entscheidung für eine entsprechende Interviewform konsequent¹⁰.

Beim „offenen außengerichteten Dialog“ liegt es nahe, dass sich im Gespräch Hierarchien ergeben, die exakt die falsche Partei in den Vordergrund stellen und ins Bild setzen. Außerdem führt das Gespräch als Kommunikationsakt selbst dazu, dass Befragte eben lediglich Rede und Antwort stehen, jedoch nicht zu einer Erzählung finden, die ihnen im Gespräch nicht in der Weise abverlangt wird, wie es eine Aufforderung zur eigenständigen Aussage beim „außengerichteten Monolog“ tut. Diese Aufforderung, die zwar einen konkreten Fragenhintergrund hat, sich aber in die Form eines offen formulierten Erzählimpulses kleidet, ist sein wesentliches methodisches Merkmal; die freie Erzählung als Reaktion auf diesen Impuls ist das erwünschte Ergebnis dieses Interviewtyps.

Die Erzählimpulse haben bei mir oft den Charakter von Frage- oder Satzfragmenten und sind in der Regel nicht filmreif; die wenig eleganten Einwürfe und Aufforderungen sind aber auch nicht für den fertigen Film vorgesehen, sie sollen lediglich den Ton vorgeben und einen Erzählweg weisen. Die Erfahrung hat gezeigt, dass es gerade die bruchstückhaft und wenig eloquent formulierten Fragen sind, die die souveränsten und authentischsten Aussagen der Protagonisten nach sich ziehen. Offenbar schwindet der bereits oben beschriebene Drang zur perfekten Formulierung mit dem vom Interviewer gesetzten Zeichen, dass es nicht um geschliffene Statements, sondern vielmehr um Alltagswissen geht.

Um ein Beispiel für einen solchen Erzählimpuls als methodischem Instrument eines „außengerichteten Monologs“ anzubieten, denke ich an eine Szene zurück, die ich zum Film „Über der Kohle wohnt der Mensch“ gedreht habe. Nachdem ich mit einem Bewohner des mittlerweile vom Tagebau verschluckten Dorfes Wolkenberg über die Sandhaufen gelaufen war, die kaum noch Spuren des weggebaggerten Ortes enthielten und den Mann zurückhaltend und wortlos mit der Kamera beobachtet hatte, wie er erstmals nach vielen Jahren an diese Stelle zurückgekehrt war, bat ich ihn, sich etwas erhöht aufzustellen und initiierte ein Interview, das etwa folgendermaßen begann: „Sie haben mir doch gestern erzählt, wie die „Abwicklung“ des Dorfes vonstatten ging und das Dorf langsam „abgewrackt“ wurde¹¹; können Sie sich jetzt noch einmal daran erinnern, wie Sie das damals erlebt haben?“ Die Antwort: „Die Gewissheit, dass es mal so weit sein wird, die hat man schon 15, 20 Jahre. Nur lebt man damit, man lebt mit sich selbst, mit seinem Hab und Gut, mit Eigentum, mit Grund und Boden auf Verschleiß, wie man so sagt. (...) Und dann wird das immer enger und eines Tages ist es so weit. Dann kommen die ersten Besprechungen, dann werden die Leute eingeladen...(...)“

Die anschauliche und von emotionaler Beteiligung geprägte Erzählung des ehemaligen Dorfbewohners verweist auf eine Interviewsituation, die eben diese Reaktion ermöglichte. In der den Dreharbeiten vorangehenden ersten Feldphase (Vgl. Ballhaus In: Ballhaus/Engelbrecht 1995: 16 ff) müssen die Voraussetzungen dafür geschaffen werden, dass die Kommunikationsformen zwischen den Beteiligten erprobt und vertraut sind. Ein Rezept für die Reproduktion von Authentizität und für die einem intensiven Gespräch dienliche Vertrautheit kann jedoch hier nicht ausgestellt werden. Im besten Fall legt eine offenbar ungestörte Erzählung den Schluss nahe, dass ein „Narratives Interview“ die Grundlage des „außengerichteten Monologs“ ist - dem ist jedoch nicht so. In aller Regel liegt

ein deutlich fokussiertes Interview mit einem Leitfadencatalog ohne vorformulierte Fragen vor; dieser Leitfaden liefert die Stichworte, die im Interview zu Erzählimpuls werden. Der Rückzug des Wissenschaftlers und die sehr offen formulierten Fragen als Aufforderung zur freien Rede sind die tatsächlich kennzeichnenden Merkmale des „außengerichteten Monologs“.

Anforderungsprofile: Zur Problematik monologischer Interviewformen

Voraussetzung für eine Interviewsituation, die zur freien Rede inspiriert, ist eine vorhergehende Feldforschung, bei der zuerst abzuklären ist, wer für eine Interviewform, bei der es um eine eigenständige freie Rede geht, überhaupt in Frage kommt und zweitens, an welchen Punkten bei der befragten Person Erinnerungen und Wissen abrufbar sind. Geschieht dies nicht, kann gerade der „außengerichtete Monolog“ ganz unvermittelt in eine für alle Beteiligten unglückliche Sackgasse führen.

Um dies deutlich zu machen, kehre ich noch einmal an den Ausgangspunkt der hier beschriebenen Interviewsituationen zurück. Im Film „Spatenschmiede in Exten“ wurde neben dem bereits analysierten Gespräch im Wohnzimmer ein weiteres Interview in der Werkstatt geführt, das dem Typ des „außengerichteten Monologs“ zuzurechnen ist. Dem Schmied kam die Aufgabe zu, die Merkmale und Besonderheiten der von ihm handgefertigten, aber auch seriell hergestellten Spaten zu erläutern. Eine in dieser Art und Weise vorgetragene Erklärung durch den Spezialisten kann als klassische Form des „außengerichteten Monologs“ bezeichnet werden.

Nach Verwandlung seines Arbeitsplatzes stand der Schmied in einer lichtdurchfluteten Filmkulisse allein vor der Kamera und vor einem erwartungsvollen Aufnahmeteam und sollte in freier Rede erklären, wie er seine Spaten herstellt. Um die unglückselige Situation auf den Punkt zu bringen: Das sonst unerschütterliche Selbstbewusstsein des Protagonisten schwand im Angesicht dieser außergewöhnlichen Prüfung so sehr, dass die Entscheidung zum Abbruch der Aufnahmen nahegelegen hätte. Nur: Erstens wäre auch dies dem Selbstwertgefühl des Handwerkers bestimmt nicht zuträglich gewesen, zweitens kam den Interviews die wichtige Funktion zu, das Paradigma des wissenschaftlichen Films zu durchbrechen, Menschen lediglich als wortlose Akteure einer kontextlosen Objektvorführung zu missbrauchen. Und nun das Dilemma, dass unser Gegenüber sich aus gutem Grund in einer spektakulären vorfilmischen Situation überfordert fühlte. Er hielt sich gewissermaßen an den von ihm

gefertigten Werkstücken fest und heftete seine Augen fest auf sie, jeder Blick zur Kamera war offenbar eine schwere Prüfung.

Diese Situation verweist auf ein Kommunikationsproblem, das insbesondere einer Interviewsituation innewohnt, die zwar einerseits den Befragten Gelegenheit zur ausführlichen und nicht von Einwänden und Zwischenfragen gestörten Erzählung bietet, die aber andererseits viel weniger Hilfestellungen leisten kann als eine dialogische Situation, in der jederzeit ein Wortwechsel die Fortführung der Kommunikation zu erleichtern vermag. In Momenten wie dem beschriebenen bin ich nicht selten mit meinem Latein am Ende und frage mich, was wir unseren Gegenüber da zumuten. Wie viel leichter hätten sie es dagegen mit einem Gespräch, bei dem ich ihnen mit immer neuen Fragen, mit hilfreichen Einschüben und mit Übergängen zur rechten Zeit zur Seite stehen könnte.

Die dem „außengerichteten Monolog“ innewohnenden Probleme erhöhen auch die Anforderungen an kulturwissenschaftliche Filmschaffende: Mehr denn je sind in der den Dreharbeiten vorausgehenden ersten Feldphase (Vgl. Ballhaus In: Ballhaus/Engelbrecht 1995: 16 ff) Reflexionen darüber unerlässlich, ob die Gesprächspartner den immer weiter steigenden Ansprüchen der Interviewsituation gewachsen sind: Der „außengerichtete Monolog“ erfordert besonders überlegte Fragestrategien und vor allem psychologisches Geschick und Einfühlungsvermögen, um den Ton zu finden, der entsprechend der filmischen Notwendigkeiten auf Ergebnisse drängt und dennoch das Gefühl vermittelt, dass dem Protagonisten unbeschränkt Zeit und Raum für die Erzählung zur Verfügung steht, die man von ihm erhofft. Das Anforderungsprofil der befragten Person steht hinter dem des Filmschaffenden also nicht viel zurück: Sie muss über eine ausreichende sprachliche Eloquenz und darüber hinaus über so viel Selbstbewusstsein verfügen, dass sie sich von der vorfilmischen Situation eher inspirieren als abschrecken lässt; und sie muss als Person so viel Ausstrahlung haben, dass sie „das Bild füllt“. Eine effektvolle Selbstdarstellung und ein wenig Charisma sind durchaus erwünscht...

Je stärker Personen ins Bild gesetzt werden, je mehr sie nicht nur das Bild füllen, sondern auch die Vermittlung leisten müssen, desto höhere Anforderungen stellen wir an die von uns auserkorenen Akteure. Albrecht Witte hat es in seinem klugen Aufsatz „Verlierer, Idioten, Amokläufer“ auf den Punkt gebracht: Die ohnehin benachteiligten Bevölkerungsgruppen, die darzustellen eigentlich unser Anliegen sein sollte, können sich aus naheliegenden Gründen

nicht in der Weise artikulieren, wie es von ihnen für eine Filmproduktion oder -rezeption erwartet wird. Sie vermögen sich demzufolge kaum in adäquater Weise im Dokumentarfilm zu plazieren. Albrecht Witte stellt die provokante Frage, ob Schauspieler dazu möglicherweise eher geeignet seien: Sie könnten die sozial Randständigen und andere wenig privilegierte Bevölkerungsgruppen besser und aussagekräftiger darstellen als diese sich selbst¹².

Entspannungsstrategien: Der „handlungsorientierte außengerichtete Monolog“

Gute Voraussetzungen, sowohl dem hier beschriebenen Dilemma als auch den Anforderungen eines Mediums zu genügen, das - der „Talking Heads“ müde - nach narrativen Erzählformen verlangt, bietet der „handlungsorientierte außengerichtete Monolog“. Hier erfolgt das Gespräch nicht nur an einem dem Befragten vertrauten Handlungsort, wie es im besten Fall auch bei dem „außengerichteten Monolog“ der Fall ist. Darüber hinaus wird das Interview an den Rand oder auch in das Zentrum einer Handlung gelegt. Die Erfahrung hat gezeigt, dass diese Verknüpfung mit einer Tätigkeit den Protagonisten die Aussagen erheblich erleichtert. Auch der Sprachcode entspricht in einer am Alltag orientierten Handlungs- und Gesprächssituation eher dem aus dem Alltag vertrauten Muster.

Als Beispiele für diese Interviewform sollen zunächst zwei weitere Szenen aus dem Film „Über der Kohle wohnt der Mensch“ dienen. Nach dem Interview im Tagebau begleitete ich den ehemaligen Bewohner des abgebagerten Dorfes in seine nahegelegenen Pilzreviere und filmte ihn bei seiner Sammeltätigkeit, um eine Überleitung in die nachfolgenden Interviewsituationen zu schaffen. Es schließt sich ein Interview mit einer aus den vorhergehenden Szenen bereits bekannten Dorfbewohnerin an, die nach Absprache an einem Teil ihrer - ebenfalls bekannten - Tracht arbeitet. Von ihrer Arbeit kaum aufblickend erzählt sie: „Etwas, was mir jetzt so gerade im Herbst auffällt - es klingt vielleicht komisch, aber es ist so - ich vermisse die typischen Gerüche, die so auf dem Lande, gerade auch im Herbst... manchmal wurde Kartoffelkraut verbrannt, das hat nicht etwa schlecht gerochen, das war so'n würziger Geruch - es roch halt auf dem Dorf anders ...(...)“

So wie es bei der Dorfbewohnerin die Arbeit an der Tracht ist, die ihr die sehr emotionalen Erinnerungen erleichterte, so sind es in der nachfolgenden Szene in der Waschküche des Pilzsammlers die Fotografien, die das Interview strukturieren und die Erzählungen beflügeln. Nach dem Reinigen und Sortieren der Pilze nimmt der Protagonist die Fotografien zur Hand

und kommentiert sie; diese sind im übrigen ein überaus geeigneter Aufhänger für die langen und intensiven Aussagen des „außengerichteten handlungsorientierten Monologs“, dessen Inszenierung damit sehr erleichtert wird. Ein Problem der „Handlungsorientiertheit“ ist die Blickrichtung der Protagonisten: Es bleibt oft nichts anderes übrig, als die Abwendung des Blickes als einen der Nachteile des „außengerichteten handlungsorientierten Monologs“ in Kauf zu nehmen.

Dieser Nachteil und weitere Probleme der hier geschilderten Interviewsituation können mit einem Beispiel aus dem Film „Ach wär` ich doch ein Junggesell geblieben“ veranschaulicht werden. In dem Film geht es um die Bedeutung eines Heischebrauches für die Brauchträger und die Dorföffentlichkeit. Eine Gruppe der Jugendlichen war für die Instandsetzung der Kutsche und des Pfluges zuständig, den die als Pferde verkleideten Männer zu Beginn des Brauchtages symbolträchtig und viel interpretiert durch ein Feuer ziehen. Es sei noch erwähnt, dass die Männer, die die Rolle der Pferde übernehmen, der Heischegruppe eigentlich nicht mehr angehören: Sie sind bereits verheiratet und dürfen lediglich noch als mitleiderregende oder dienende Figuren am Brauch teilnehmen.

Als die alte Kutsche wieder instand gesetzt wurde, und die „Pferde“ gerade dabei waren, den Pflug neu zu streichen, nahm ich die Gelegenheit zu einem Gespräch mit einem der bereits verheirateten Brauchträger wahr; ich stellte Fragen zu seiner Zeit als Vorsitzender der Heischegruppe, zu seinem Abschied nach erfolgter Heirat und zur Bedeutung des Brauches für ihn und andere im Dorf. Mit dieser Vernetzung von persönlichen Befindlichkeiten und brauchimmanenten Bedeutungszusammenhängen tat sich der Befragte zuerst äußerst schwer. Die Szene musste mehrmals wiederholt werden, und immer bemühte ich mich darum, die Aufnahmesituation zu einer sehr persönlichen und wenig öffentlichen Angelegenheit zu machen, bis die Mischung aus emotionaler Beteiligung und inhaltlicher Bedeutung meinen Anforderungen entsprach:

„Das Problem dabei ist, wenn man dann das letzte Mal mitmacht, also meistens - bei mir in dem Fall - erster Küchenbursche ist, dann kommt im Jahr danach ein relativ tiefer Fall, wenn man dann so dasteht und hat mit der ganzen Sache dann nichts mehr zu tun (...). Irgendwie fühlt man sich dann schon fast, als wäre der Lebensabschnitt zu Ende (...).“ Und an anderer Stelle: „Ich würd` mal sagen, das ist ziemlich schwer, das heutzutage noch nachzuvollziehen, wie sich irgendwas entwickelt hat - und ob vor 2000 Jahren die alten Germanen mal übers

Lagerfeuer gesprungen sind, das weiß wahrscheinlich auch keiner mehr so genau. Wichtig ist einfach, dass uns allen das Lichtmessfest `n bisschen Spaß macht (...).“

Die ebenso eloquente wie anschauliche Aussage nötigte den anderen Burschen des Dorfes erheblichen Respekt ab und brachte ihm in der Peer-Group einen deutlichen Imagegewinn ein. Es war offenbar die gute Mischung aus Eloquenz und einem der Gruppe dennoch vertrauten Code, die ihnen imponierte. Eigentlich war vorgesehen, in viel stärkerem Maße den damaligen ersten Küchenburschen als An- und Wortführer der Heischegruppe zu befragen. Leider fielen die Aussagen, mit denen er sich im Bild präsentieren sollte, nicht so aus, wie wir uns das vorgestellt hatten. Er sollte überdies die gefilmten Ereignisse so im Off kommentieren, dass sie einen wissenschaftlichen Kommentar überflüssig machten. Doch die Versuche schlugen fehl, die Aussagen der Hauptperson des Filmes waren nicht dazu geeignet, die Bilder ausreichend zu kommentieren. Seine Ausführungen klangen wie ein schlecht abgelesener Text. Pech gehabt! Am Ende waren wir froh, dass ihm im fertigen Film doch niemand die Rolle des Wortführers streitig machte.

Dieser Diskurs zu den Problemen eines konkreten Filmprojektes sollte verdeutlichen, wie hoch das Anforderungsprofil an unsere Gesprächspartner mittlerweile ist. Darüber hinaus zeigt er, wie schwer es mitunter ist, die vor den Dreharbeiten erstellten Konzepte wie vorgesehen umzusetzen - die Filmarbeiten bergen gerade hinsichtlich der geplanten Interviews immer wieder unvorhersehbare Überraschungen.

Sonderformen des Filminterviews: Off-Kommentar und Gesprächsrunden

Der Off-Kommentar ist sehr häufig ein Nebenprodukt und damit eine Sonderform des „außengerichteten Dialogs“: Die für den Kommentar verwendeten Aussagen werden in diesem Fall einem gefilmten Interview entnommen, das im fertigen Film nur in anderen Passagen oder gar keine Verwendung findet. Die für den Off-Kommentar ausgewählten Aussagen werden aus ihrem ursprünglichen Bildzusammenhang gelöst und dem geschnittenen Film so unterlegt, dass sie die Bildinformationen aus der „Innenperspektive“ ergänzen und kontextualisieren. Es liegt nahe, dass diese Extraktion ein hohes Maß an Verantwortlichkeit für den in anderem Zusammenhang entstandenen Text erfordert. Eine andere Möglichkeit des Off-Kommentars macht den Sprecher zum tatsächlichen Kommentator: Er betrachtet den stummgeschalteten Film und verbalisiert all das, was ihm bemerkenswert erscheint.

Gerade bei der Frage des Kommentars gerät die Diskussion um die bei wissenschaftlichen Filmen oft unumgängliche Erklärung des Inhalts mitunter fast zur Glaubensfrage. Muss überhaupt eine Kommentierung erfolgen und wenn ja, was für eine Form ist dem Dokumentarfilm angemessen? Diese Frage kann hier keine Beantwortung finden, allerdings sei eines angemerkt: Gerade beim Kommentar bietet es sich an, statt ein distanziertes wissenschaftliches Erklärungsmodell einzuführen, den Betroffenen selbst das Wort zu geben und sie somit eben nicht durch den zu Recht gescholtenen „Erklärdokumentarismus“¹³ zu entmündigen. Wenn dies jedoch erzwungen wird, macht es keinen Sinn mehr. Authentische Äußerungen, Selbstverständlichkeit und Ungezwungenheit ebenso wie dichte, informative und zusammenhängende Erzählungen - all dies können wir unseren Protagonisten nicht einfach abverlangen; wir müssen Situationen schaffen, in denen unsere Gegenüber sich gern, selbstbewusst und authentisch so darstellen wollen, wie wir und sie sich sehen möchten.

Ein Gespräch im größeren Kreis erleichtert es den Teilnehmern, sich in einer ohnehin schwierigen vorfilmischen Situation unbefangener zu artikulieren. Beim „außengerichteten offenen Dialog“ und beim „außengerichteten verdeckten Dialog“ können statt einer mehrere Personen beteiligt sein. Dies gilt auch für den „außengerichteten Monolog“, wenn die Interviewten sich nicht an weitere an der Handlung beteiligte Personen, sondern aus dem Bild heraus an imaginäre Dritte oder die Rezipienten richten.

Allerdings bringt die Gesprächssituation mit mehreren Teilnehmern einen entscheidenden Nachteil für die Aufnahmen mit sich: diese erschweren sich proportional mit jeder weiteren Person, die im Bild erfasst werden muss. Da im kulturwissenschaftlichen Film in der Regel nur mit einer Kamera gedreht wird, ist die Brisanz von Dreharbeiten leicht vorstellbar, bei denen die Kamera immer dann einen der Gesprächsteilnehmer gut ins Bild bekommt, wenn dieser gerade seine Aussage beendet hat. Da die Aufnahme nicht in einer sicheren, jedoch unspezifischen Totalen verharren kann, sind die Dreharbeiten in einer derartigen Situation oft nur bei entsprechender Einflussnahme auf das Gespräch durchführbar.

Das beobachtete Gespräch: „Innengerichtete Dialogformen“

Zuletzt geht es um eine Interviewform, die ebenfalls von Gesprächsimpulsen gelenkt wird, sich jedoch in einem wesentlichen Punkt von den bisher vorgestellten Interviewsituationen unterscheidet: Beim „innengerichteten Dialog“ werden zwei oder mehr Personen angehalten, eine an sie herangetragene Frage aufzugreifen und sie in einem am Alltag orientierten

Gespräch zu erörtern. Der Unterschied zu den bisher beschriebenen Interviewformen, bei denen jeweils ebenfalls mehr als ein Protagonist beteiligt sein konnte, besteht darin, dass der „innengerichtete Dialog“ von der Rezeption nicht mehr als Vermittlungsinstanz wahrgenommen wird. Der Grund liegt nahe: Weder ist eine nicht in die Filmerzählung eingeschlossene Person sichtbar oder unsichtbar am Gespräch beteiligt, noch richten sich die Protagonisten an eine imaginäre außenstehende Person oder etwa an die Rezipienten. Damit bleibt das geschlossene Handlungsfeld erhalten; bei entsprechend guter Vorbereitung und Interviewführung entsteht der Eindruck eines zufällig und mit Glück beobachteten Gesprächs, das selbstverständlicher Teil einer Alltagshandlung ist. Deutlich mehr noch als beim „außengerichteten Monolog“ ist die Verleugnung der Befragungssituation – und um eine solche handelt es sich auch bei diesem Interviewtyp – das Ziel der „innengerichteten Dialogformen“.

Wenngleich sich beim „innengerichteten Dialog“ der Anspruch an eine einzelne Personen, die nun nicht mehr die Last der komplexen Aussage allein tragen muss, einerseits verringert, so nimmt er andererseits wieder zu: Da es sich eher selten um ein Gespräch handeln wird, bei dem wir mehr oder weniger zufällige Beobachter sind, nehmen die Gefilmten tatsächlich den Status von Darstellern ein. Sie führen eine fingierte Unterhaltung, bei der sie Stichworte aufnehmen und so verarbeiten, dass der Eindruck einer natürlichen Gesprächssituation entsteht.

Als Beispiel für den „innengerichteten Dialog“ wähle ich ein Gespräch zwischen zwei Sorbinnen aus meinem Film „Serbski són. Sich sorbisch trauen“: Nachdem die im Mittelpunkt des Films stehende Protagonistin gemeinsam mit ihrer Schwester in einem deutschen Geschäft ihr Brautkleid anprobiert hatte, lud ich beide zu einem Eis ein, um sie in einer offenbar ganz alltäglichen Gesprächssituation zu filmen. Als Stichworte für ihre Unterhaltung nannte ich ihnen die Verkaufssituation im deutschen Geschäft, die Unkenntnis der Verkäuferin hinsichtlich der Merkmale einer sorbischen Hochzeit, weiterhin die Frage, warum die Braut nicht in Tracht heiraten wollte und zuletzt das Problem, sich im deutschen Kulturkreis als Sorbin zu erkennen zu geben.

Ein Auszug aus dem Gespräch kann dessen sehr selbstverständlichen und innengerichteten Verlauf verdeutlichen: „Was hat sie dich gefragt?“ - „Ob hier eine Krone drauf kommt, eine sorbische Krone. Sie denkt, es wird eine sorbische Hochzeit! Sie hat wohl keine Vorstellung,

was das ist.“ - „Sie denkt, es gehört ein weißes Kleid dazu und eine sorbische Krone drauf.“ Und an anderer Stelle: „Das ist bei uns auf der Arbeit auch so. Sorbisch reden wir nur untereinander. Sobald ein Deutscher dabei ist, hopp! Dann geht es deutsch weiter, so war das hier auch.“ - „Wenn wir das nicht gemacht hätten, würden die sich aufregen.“

Die offenbar alltägliche Gesprächssituation war zu einem erheblichen Teil gestellt, der Gesprächsinhalt gelenkt. Die Konstruktion einer derartigen Situation, die offenbar mit der nichtfilmischen Realität identisch ist, wird möglicherweise von filmerfahrenen Rezipienten durchschaut, wenn sie ihr Augenmerk darauf und nicht auf das Filmerlebnis und die Filmerzählung richten. Vielen Betrachtern wird die Inszenierung der vorfilmischen Situation jedoch wahrscheinlich nicht bewusst. Der „innengerichtete Dialog“ ist also diametral entgegengesetzt zu seiner Wirkung in hohem Maße artifiziell; er unterstützt somit den fiktionalen Anteil der Filmerzählung und ist keinesfalls so selbstreflexiv wie außengerichtete Interview- und Erzählformen.

Dennoch steht außer Frage, dass es sich beim „innengerichteten Dialog“ um eine sehr filmadäquate Interviewform handelt, bei der noch dazu die gefilmten Personen so sehr im Mittelpunkt stehen wie in keiner anderen vorfilmischen Gesprächssituation. Eine gewissenhafte Filmanalyse würde im übrigen die Künstlichkeit der Unterhaltung sehr wohl entdecken und aus ihrem Verlauf viele Informationen zur vorfilmischen Situation als Begegnung von Wissenschaftler und Protagonisten, zur Authentizität der Aussagen, zum Erkenntnisinteresse des Autors und zu seinen inhaltlichen und formalen Strategien ablesen können.

Die bewusst gesetzten Authentizitätssignale werden beim „innengerichteten handlungsorientierten Dialog“ noch verstärkt. Auch hier nehmen die Gesprächsteilnehmer die vom Interviewer an sie herangetragenen Erzählimpulse auf und entwickeln sie im Gespräch weiter. Wie auch bereits beim „außengerichteten handlungsorientierten Monolog“ findet die Unterhaltung im Rahmen einer Handlung statt. Die Fortsetzung einer möglicherweise bereits zuvor begonnenen Tätigkeit kann dazu beitragen, der Gesprächsführung einen vertrauten Rahmen zu geben und sie als Teil der Aktion zu erleichtern.

Als Beispiel für einen „handlungsorientierten innengerichteten Dialog“ kann eine weitere Szene aus dem Film „Serbski són. Sich sorbisch trauen“ dienen. Nach vorhergehender

gemeinsamer Überlegung erklärten die beiden Schwestern sich bereit, eine Art „Trachtenanprobe“ der neu angefertigten Tracht, wie sie eine verheiratete Sorbin trägt, zu inszenieren. Der Handlungsrahmen, in den sich das Gespräch einfügt, ist die Anprobe und Vorstellung der Tracht: „Das sieht doch gut aus!“ - „So werde ich als verheiratete Frau sein.“ - „Ab jetzt immer so“ - „So, das sitzt jetzt. Ich kann mich jetzt auch besser bewegen.“ - „Da sieht gleich jeder, du bist verheiratet.“ - „Geht sonst noch jemand aus Dubring so?“ - „Niemand, ich bin die einzige, aber darauf bin ich auch stolz. (...)“

Indem sie sich ganz dem von ihnen selbst inszenierten Handlungsablauf widmen und sich inhaltlich darauf beziehen können, wird den Protagonistinnen die Gesprächsführung sehr erleichtert. Immerhin hatten die Schwestern die Tracht zuvor tatsächlich noch nicht gemeinsam angeschaut - diese Tatsache lieferte ja auch die Filmidee. Dennoch: Es ist schon ein Glücksfall, mit derartigen Darstellerinnen gesegnet zu sein. Allerdings hatte die Suche nach einem passenden Paar auch mehrere Jahre in Anspruch genommen, wobei betont werden muss, dass die sehr lange Vorbereitungszeit nicht auf die hohen Ansprüche an die darstellerischen Fähigkeiten und die sprachliche Eloquenz der Protagonisten zurückzuführen ist. Aber dennoch: Es liegt auf der Hand, dass ein Anforderungsprofil bestand, in dem auch diese Faktoren eine Rolle spielten...

Mischtypen: „Der innen/außengerichtete Dialog“

Ein Beispiel für die Mischtypen, die bei gefilmten Interviews möglich sind und nicht alle benannt werden können, ist der „innen/außengerichtete Dialog“. Er soll hier als sicher wichtigste Mischform vorgestellt werden. Sein Ausgangspunkt ist ebenfalls ein inszeniertes Gespräch zwischen den Protagonisten, bei dem jedoch der Interviewer explizit oder implizit von den Protagonisten einbezogen wird, ohne dass er sich am Gespräch beteiligt; da er jedoch der Impulsgeber der Unterhaltung ist, liegt diese Gesprächsöffnung nahe und entspricht mehr der vorfilmischen Realität als der tatsächlich artifizielle „innengerichtete Dialog“. Ein Gesprächsauszug aus dem Film „Ach wär´ ich doch ein Junggesell geblieben“ kann die unterschiedlichen - sowohl nach innen als auch nach außen gerichteten - Sendungsrichtungen der Aussagen verdeutlichen.

Wie die Kutschenmannschaft, so besuchte ich auch den Guckekastenmann mehrfach und filmte ihn bei der Erstellung seines Guckekastens, in den man beim Heischegang gegen eine kleine Gebühr Einblick erhält. Der junge Mann lebte bereits seit mehreren Jahren mit seiner

Freundin zusammen und war Vater einer mehrjährigen Tochter. Er hatte ein ganz besonderes Ziel vor Augen: Er wollte erster Küchenbursche und damit Vorsitzender der Lichtmessgesellschaft werden. Dies war für die Anerkennung im Dorf von großer Bedeutung.

Ich gewann das Paar für ein Interview, bei dem sie ihrer Arbeit an der Fertigstellung des Guckekastens nachgehen sollten. Auf die Bitte, den Konflikt zwischen den beiden wegen seiner weiteren Teilnahme am Brauch zu thematisieren, entwickelte sich folgendes Gespräch: „Wer Lichtmess nicht mitmacht, ist kein Spergauer (...) und deshalb denke ich mal, dass sie das auch versteht, dass ich ältester Küchenbursche machen möchte, weil sie ja selber Küchenmädchen gemacht hat.“ Sie lacht: „Aber ich habe nicht ältestes Küchenmädchen gemacht, also musst du auch nicht ältester Küchenbursche machen.“ - „Doch“. - „Na, da kann ich mich ja sowieso nicht durchsetzen. In Bezug auf Lichtmess haben die Frauen sowieso nichts zu sagen. Absolut nichts...“ - „Da steht mein Schwiegervater voll hinter mir, meine Schwiegermutter zwar nicht so, aber mein Schwiegervater auf jeden Fall. Und jeder männliche Spergauer auch.“

Dieses Beispiel sollte noch einmal verdeutlichen, dass die Anforderungen der „innengerichteten“ Dialogformen an die Protagonisten die des bereits beschriebenen „außengerichteten Monologs“ noch übertreffen, da sie sich nicht nur zu einer von außen an sie herangetragenen Frage äußern, sondern aus dem angebotenen Impuls heraus ein eigenständiges Gespräch entwickeln und (die beschriebene Sonderform nicht einbezogen) den Eindruck erwecken sollen, als sei die Unterhaltung nicht angeleitet, sondern habe sich selbständig und in einer alltäglichen Situation entwickelt.

Die Interviewformen des Dokumentarfilms in der Übersicht

Hier die Tabelle

Fazit

Ogleich es mein Ziel war, den unterschiedlichen Interviewformen mit ihren jeweiligen Besonderheiten gerecht zu werden, ohne dabei in besonderem Maße Partei für einen Typ zu ergreifen, so dürfte dennoch eines deutlich geworden sein: Sowohl vor dem Hintergrund enorm gestiegener Ansprüche an die filmischen Standards und die narrativen Eigenschaften kulturwissenschaftlicher Filme als auch vor der Folie der Diskussion um die Emanzipierung der Subjekte im Forschungs- und natürlich auch im Filmprozess entsprechen Interviewformen, die Wissenschaftler im Gespräch mit den Protagonisten zeigen, kaum noch

den heutigen Filmstandards, wie sie nicht nur im Fernsehen, sondern etwa auch auf Festivals offenbar werden.

Der sich selbst als Vermittlungsform zu erkennen gebende „außengerichtete Dialog“ ist unmodern geworden; zu sehr unterbricht er die filmische Erzählung, zu stark ist die Präsenz des Wissenschaftlers, zu wenig steht der Befragte im Mittelpunkt des Geschehens.

Dennoch bleibt festzuhalten, dass der „außengerichtete Dialog“ als Interviewform in hohem Maße selbstreflexiv ist und über inhaltliche und methodische Strategien des Wissenschaftlers sowie über die zwischen ihm und dem Protagonisten bestehenden Kommunikationsformen Aufschluss geben kann. Der mit dieser Interviewform einhergehende Bruch der notwendigerweise fiktionalen filmischen Erzählweise (Vgl. Ballhaus In: Ballhaus/Engelbrecht 1995: 37 ff) unterstreicht deren selbstreflexive Botschaft; dass diese selten intentional ausgesendet wurde, sondern eher unreflektiertes Ergebnis einer spezifischen Interviewsituation war, mindert keinesfalls ihren Nutzen für eine Filmanalyse.

Sowohl die auf einen „außengerichteten Monolog“ als auch die auf einen „innengerichteten“ Dialog“ zielenden Interviewformen bieten den Befragten deutlich mehr Raum zur Selbstdarstellung und Artikulation; anders als beim „außengerichteten Dialog“ stehen sie nun im Mittelpunkt des Geschehens. Bei den „monologischen“ Interviewtypen ist es eine Person, deren Aussage oder Erzählung sich an imaginäre Dritte außerhalb des Bildes richtet, beim „innengerichteten Dialog“ sind es zwei oder mehr Personen, die – gelenkt vom Interviewer – miteinander kommunizieren. Die Wissenschaftler als Beteiligte des Filmprozesses sind zugunsten der Darsteller zurückgetreten.

Diese Konsequenz entspricht sowohl einem kulturwissenschaftlichen Diskurs, dessen Reflexionen ebenfalls in starkem Maße der Einbeziehung der befragten Menschen in den Forschungsprozess und in die Ergebnisse galten, als auch einer Darstellungsweise, die sich dem Medium Film als narrativer Vermittlungsform verpflichtet fühlte. Die hier beschriebenen Interviewformen ordnen sich der Filmerzählung umso deutlicher unter, je mehr sie „innengerichtet“ erscheinen und damit den Entstehungskontext des Interviews ausblenden. Ist dies bereits beim „außengerichteten Monolog“ der Fall, da dessen Richtung undeutlich wird, so gilt dies für die „inneren“ Dialogformen umso mehr: Eine Rückbeziehung auf die Interviewsituation ist nicht mehr möglich – und auch nicht gewünscht.

Ein Problem der neuen Interviewformen im kulturwissenschaftlichen Film wurde bisher zu selten erkannt und benannt: Die in immer stärkeren Maße auf die Befragten zulaufenden Interview- und Darstellungsformen erfordern von den Protagonisten eine mit den Ansprüchen an das Erzählmedium Film proportional wachsende Fähigkeit, sich ins Bild und ins Wort zu setzen. Rede und Antwort stehen genügt den Standards des kulturwissenschaftlichen Films nicht mehr; neben der Fähigkeit zur Selbstinszenierung müssen die dokumentarfilmgeeigneten Amateurdarsteller auch über eine gefällige Artikulationsfähigkeit verfügen: Erst diese befähigt sie zur erwünschten selbständigen Rede. Wenn dies alles stimmt, sind wir mit unseren Protagonisten zufrieden; vielleicht manchmal weniger deshalb, weil wir sie im Filmprozess emanzipiert haben, sondern mehr deshalb, weil wir den immer größer werdenden medienimmanenten Ansprüchen genügen wollen.

Die neuen Formen des Interviews im kulturwissenschaftlichen Films sind gut, weil sie die Menschen prägnanter und adäquater ins Bild setzen als dies früher der Fall war, weil sie den Sehgewohnheiten jeden Publikums zu entsprechen vermögen und sich als narrative und bewegte Vermittlungsform viel besser in das Medium Film integrieren können als es starre Interviews oder „Talking Heads“ vermochten. Sie sind schlecht, weil diejenigen gesellschaftlichen Randgruppen, die wir selbstverständlich zu unserer Klientel zählen, selten über die Fähigkeiten verfügen, sich so eloquent zu Wort zu melden, wie es diejenigen Interviewformen erfordern, die mit Erzählpulsen eigenständige und anschauliche Erzählungen der Protagonisten hervorrufen wollen. Die immer deutlicher auf ihre filmische Eigenschaft befragte verbale Artikulation bringt das Problem mit sich, dass wir den Protagonisten zunehmend größere Qualitäten als Laienschauspieler, Selbstdarsteller und redegewandte Akteure abverlangen.

Die neuen Interviewformen sind zweiseitig, weil mit der immer eleganteren Verwendung von Erzählfragmenten im Film, der perfekten Heraustrennung dieser Fragmente aus dem Erzählkontext und der Bemühung um deren Anpassung an die filmische Diegese die Möglichkeit größer geworden ist, Entstehungszusammenhänge zu eliminieren, den Gesprächskontext zu vertuschen, Erzählfragmente dem eigenen Aussagewunsch dienstbar zu machen und Authentizität, Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit auch dort zu vermitteln, wo sie nie bestand.

Ich vermag alles in allem keinen Königsweg des Interviews im kulturwissenschaftlichen Film zu benennen und will am Ende nicht verhehlen, dass Interviews im Film ein nicht leicht zu

lösendes Problem darstellen. Wir müssen mit hohem technischem Aufwand zu Ergebnissen kommen, die - obgleich in einer artifiziellen vorfilmischen Realität gewonnen - Aufschlüsse über eine von den Filmarbeiten noch ganz ungestörte nichtfilmische Realität vermitteln sollen. Voraussetzung für die Authentizität von Aussagen oder Erzählungen der im Interview um Antwort oder Rede gebetenen Befragten ist eine Gesprächssituation, in der wir als Wissenschaftler unsere eigene Authentizität vermitteln können, in der wir unser Interesse glaubhaft und nachvollziehbar offenlegen können, in der wir zwar unser Wissen nicht verleugnen (gerade damit unterstreichen wir unsere Ernsthaftigkeit und unterscheiden uns vom üblichen Fernsehjournalismus), aber dennoch unsere Neugier und Empathie zeigen können, in der wir Offenheit und Verständnis für fremde Lebenswelten glaubhaft machen können, in der wir unsere Dankbarkeit darüber deutlich machen können, dass wir für eine Zeit an dieser Lebenswelt Anteil nehmen und sie dokumentieren dürfen. Wenn uns das alles gelingt, werden wir die Entscheidung über den zu wählenden Interviewtyp der jeweiligen Situation so anpassen, dass er den Vorstellungen, Wünschen und Möglichkeiten der von uns befragten Menschen entspricht. Auch wenn die einen Interviewtypen selbstreflexiver sind als die anderen: Im fertigen Film wird dennoch in der Regel deutlich, ob wir den Protagonisten die Antworten mühsam abgerungen haben oder die Erzählungen einer fruchtbaren und positiven Kommunikationssituation entsprangen.

-
- ¹ Diese Dokumentarfilmtypen sind eng verknüpft mit der „Entfesselung der Kamera“, ermöglicht durch die Entwicklung des synchronen und beweglichen Pilottons in den fünfziger und dessen endgültigen Durchbruch in den sechziger Jahren. Vgl. dazu Diercks In: Zimmermann 1994: 61–80, der den Zeitpunkt wesentlich früher ansetzt. Vgl. auch Schübel und Zimmermann In: Heller./Zimmermann 1990: 68-75,103 ff. Siehe auch Hoffmann 1996: 37f.
- ² Zur Frage der Entwicklung und Stagnation von Standards im kulturwissenschaftlichen Film vgl. Taureg 1983: 32 ff sowie Grunsky-Pepper 1985: 245–254 und Ballhaus 1987: 108-130 sowie Ballhaus In: Lipp u.a. 2002: 109-125.
- ³ Zur rigiden Verharrung des IWF in den von ihm vertretenen Standards bezogen etliche Filmschaffende kritisch Stellung, dies änderte jedoch vorerst nichts; erst die kritischen Stellungnahmen des Wissenschaftsrates zum IWF - vgl. Ballhaus 1987: 125 - und die daraus resultierenden Auswirkungen, die beinahe zur Schließung des Institutes führten, zeitigten Konsequenzen, deren Ergebnis heute noch gar nicht abzusehen ist.
- ⁴ Zur filmspezifischen Feldforschung siehe Ballhaus In: Ballhaus/Engelbrecht 1995: 13–46.
- ⁵ Mehr zur Durchführung dieses Projektes und der Probleme im IWF in Ballhaus 1987: 122-125.
- ⁶ Manfred Hattendorf hat den Begriff Authentisierungsstrategien geprägt, der aber im Gegensatz zu den hier beschriebenen Authentizitätssignalen eine absichtsvolle Veränderung der vorfilmischen Realität zum Zweck einer Vortäuschung von ungestellter Wirklichkeit konnotiert., In: Hattendorf 1999: 84 ff.
- ⁷ Zur vorfilmischen Situation, die ich als Chance und Dilemma gleichermaßen betrachte, sowie zur Bedeutung des Drehteams und zu dessen möglicher und sinnvoller Konstellation mehr in Ballhaus In: Ballhaus/Engelbrecht 1995: 13-46.
- ⁸ Im kulturwissenschaftlichen Diskurs besteht mittlerweile Einvernehmen darüber, dass Film als fiktionaler Konstruktion das Wesen der Narrativität innewohnt. Zur Fiktionalität als notwendigem Bestandteil des Films siehe Hohnberger 1988: 107. Zur Narrativität des Dokumentarfilms siehe auch Kiener 1999: 36f. Sie vertritt die These, dass im kulturwissenschaftlichen Diskurs noch immer ein Dogma besteht, das fiktionale bzw. narrative Elemente im kulturwissenschaftlichen Dokumentarfilm stigmatisiert.
- ⁹ Der Begriff „on“ bezeichnet den Umstand, dass die sprechende Person zugleich im Bild zu sehen ist. Dem wird wiederum der Ton aus dem „off“ begrifflich gegenübergestellt; hier wird die sprechende Person eben

nicht von der Kamera erfasst – sie agiert entweder im Hintergrund oder wurde aus einer anderen Aufnahme hinzugemischt.

- ¹⁰ Zur „Distanzierung des Betrachters vom Thema“ durch den „vermittelnden Apparat“ und „den Sprecher“ siehe auch Huber In: Hoffmann 1996: 239f.; seiner Zeit diskursiv weit voraus – auch zur Frage der Wirklichkeit des Dokumentarischen: ders.: 244 ff.
- ¹¹ In einer derartigen Interviewsituation ist es sicher von Vorteil, sich noch an bestimmte Ausdrücke zu erinnern, die in der vorangegangenen Feldforschung bereits genannt wurden. Diese können als „Signalgeber“ Erzählungen besonders leicht in Gang setzen. Im Übrigen ist es bemerkenswert, wie gleichlautende Aussagen mehrfach ohne jeglichen Authentizitäts- oder Originalitätsverlust zum besten gegeben werden können. Allerdings ist dabei auf eine tückische Redewendung zu achten, die sehr gern verwendet wird: „Wie gesagt“ oder „wie ich bereits erzählt habe“ schleichen sich fast unbemerkt in eine Aussage und stören dann die Filmerzählung ganz ungemein.
- ¹² Vgl. dazu Witte In: Ballhaus 2001: 225-259. Auf diese Tatsache hat der Filmemacher Horst Königstein mit einem eigenen Filmgenre, dem „Dokudrama“ reagiert; darin mischt er Dokumentar- und Spielfilmszenen oder verändert letztere so, dass sie eine dokumentarische Authentizität vortäuschen. Dieses „Spiel mit den Wirklichkeiten“ ist Resultat der Überlegung, dass der Wirklichkeit vieler Milieus nicht mit einem puristischen Dokumentarismus beizukommen ist. Siehe dazu: Krieg 1991.
- ¹³ In klassischen erklärdokumentarischen Filmen dominiert der Off-Kommentar gegenüber dem Bild, das lediglich die Argumentation des Kommentars zu unterstützen scheint und auf diese Weise in seiner Funktion zu einem Beleg- oder Illustrationsmittel für den gesprochenen Text reduziert wird. Der Kommentar ist hierbei ein „Erklärer von Realität“ (Hohenberger 1988: 121), eine „autoritäre Instanz, die das Wissen über den Gegenstand und die Macht über die Bilder hat.“ (ebd.: 122). Er stülpt dem Bild eine vorgefertigte Interpretationsmatrize über, die dem Rezipienten vorschreibt, wie er das Filmgeschehen zu deuten hat. Eva Hohenberger betont jedoch auch, dass der Kommentar dennoch nicht von vornherein zu verurteilen sei. Er könne dazu dienen, das abgebildete Geschehen auf eine für den Rezipienten nachvollziehbare Weise zu strukturieren. Somit unterstütze er den narrativen Fluss des Filmgeschehens, indem er über den Aufbau von Raum und Zeit und die Einordnung in einen größeren Bedeutungszusammenhang die Bilder zu einer Geschichte verschmelzen ließe, ihnen Kontinuität verleihe. Eine wichtige Funktion des Kommentars könne es aber auch sein, Distanz zum Dargestellten zu schaffen, so dass dem Rezipienten die Möglichkeit zum Widerspruch gegenüber der Bildinformation eingeräumt werde.

Bibliographie

- Ballhaus, Edmund: Der volkskundliche Film. Ein Beitrag zur Theorie- und Methodendiskussion. In: *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung* 21, 1987, S. 108-130.
- Ballhaus, Edmund: Film und Feldforschung. In: Ballhaus, Edmund/Engelbrecht, Beate (Hg.): *Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin 1995, S. 13-47.
- Ballhaus, Edmund: Paradigmenwechsel. Anmerkungen zum volkskundlichen Film in Niedersachsen. In: Lipp, Carola/Meiners, Uwe/Röhrbein, Waldemar/Spieker, Ira (Hg.): *Volkskunde in Niedersachsen. Regionale Forschungen aus kulturhistorischer Perspektive. Referate der Tagung vom 28. Februar bis 2. März 2001 im Museumsdorf Cloppenburg – Niedersächsisches Freilichtmuseum* (Kataloge und Schriften des Museumsdorfs Cloppenburg Heft 11; Veröffentlichungen des niedersächsischen Heimatbundes e.V., Bd.13) Cloppenburg 2002, S. 109-125.
- Berger, Hartwig: *Untersuchungsmethode und soziale Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1974.
- Diercks, Carsten: Die „entfesselte Kamera“ wird gesellschaftsfähig. In: Zimmermann, Peter (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven* (Bd. 1 der Reihe CLOSE UP) Konstanz 1994, S. 61-80.
- Grunsky-Peper, Konrad: *Deutsche Volkskunde im Film. Gesellschaftliche Leitbilder im Unterrichtsfilm des Dritten Reichs*. Diss. München 1978.
- Grunsky-Peper, Konrad: Der volkskundliche Film – ein wissenschaftliches Stiefkind? In: *Zeitschrift für Volkskunde* 2, 1985, S. 220-254.
- Gürge, Peter: *Kulturwissenschaftliches Filmen im Umbruch. Die Filmarbeit von Edmund Ballhaus*. Unveröffentl. Diss. Mainz.
- Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung* (Bd. 4 der Reihe CLOSE UP. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms) Konstanz 1999.
- Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film – Jean Rouch* (Studien zur Filmgeschichte Bd. 5) Hildesheim/Zürich/New York 1988.
- Hoffmann, Kay: *Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der „Stuttgarter Schule“*. Stuttgart 1996.
- Huber, Heinz: Der neue Weg zur Wirklichkeit. Dokumentarfilm im Fernsehen. In: Hoffmann, Kay: *Zeichen der Zeit: Zur Geschichte der Stuttgarter Schule*. München 1996, S. 236-240.

-
- Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen* (Bd. 12 der Reihe CLOSE UP, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms) Konstanz 1999.
- Krieg, Peter: Was beweist ein Beweis? Zum Realitätsbegriff von Dokumentaristen. In: *EDI-Bulletin*, Nr. 3 /4, 91.
- Mac Dougall, David: Jenseits des beobachtenden Films. In: *Kinemathek* 60, 1982, S.14-28.
- Schlumpf, Hans-Ulrich: Von sprechenden Menschen und Talking Heads. In: Ballhaus, Edmund/ Engelbrecht, Beate (Hg.): *Der ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin 1995, S. 105-119.
- Schübel, Rolf: Probleme des politisch engagierten Dokumentarfilms im Fernsehen der späten sechziger und frühen siebziger Jahre. In: Heller; Heinz-B./Zimmermann, P. (Hg.): *Bilderwelten – Weltenbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg 1990, S. 68-75.
- Taureg, Martin: Wissenschaftlicher Film und Ethnologie. Die Entwicklung von Standards. In: *Zelluloid* 16, 1983, S. 26-42.
- Witte, Albrecht: Verlierer, Idioten, Amokläufer. Annäherungen an das Dokumentarische in Spielfilmen. In: Ballhaus, Edmund (Hg.): *Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit*. Münster/New York u.a. 2001, S. 225-260.
- Zimmermann, Peter: Dokumentarfilm, Reportage, Feature. Zur Stellung des Dokumentarfilms im Rahmen des Fernseh-Dokumentarismus. In: Heller; Heinz-B./Zimmermann, P. (Hg.): *Bilderwelten – Weltenbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg 1990, S. 99-113.

Filmographie

Ballhaus, Edmund

- 1988 *Spatenherstellung im Wesertal – Vom Wandel eines traditionellen Handwerks*. Institut für den wissenschaftlichen Film Göttingen. (C1680), 16 mm, 42 Min.
- 1988 *Saline Luisenhall – Arbeitsalltag in einer Siedepfannensaline*. Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen. (C 1664), Video, 60 Min.
- 1989 *Weserfischerei in Nienburg – Arbeitsalltag der Familie Dobberschütz*. Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen. (C 1695), 16 mm, 52 Min.
- 1994 *Wo noch der Herrgott gilt... – Katholisch sein im Eichsfeld*. [Langfassung] Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen (W 2204) und Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Betacam SP, 49 Min.

-
- 1995 *Über der Kohle wohnt der Mensch – Wandlungsprozesse der sorbischen Kultur in der Niederlausitz.* Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen (W 2250) und Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Betacam SP, 70 Min.
- 1996 *Ach wär‘ ich doch ein Junggesell‘ geblieben... – Spergauer Lichtmess – Ein Junggesellenbrauch.* Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen und Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Betacam SP, 58 Min.
- 2001/2 *Serbski són. Sich sorbisch trauen.* Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Betacam SP, 72 Min.
- 2002 *Zum Nachbarn über das Große Meer. Geschichten von Wasser und Eis.* Gesellschaft für den kulturwissenschaftlichen Film Göttingen, Betacam SP, 60 Min. u. 70 Min.