

A1 DER ROSEN- BUSCH

Oder: Was ist Dramaturgie?

Sein Name war Tony oder besser: Antonio. Er war italienischer Abstammung, über 80 Jahre alt und hatte genau das Gesicht, das ich mir für meinen Film wünschte: eine Landschaft voller Furchen und Falten, ein einziger Beweis für ein gelebtes Leben voller harter Arbeit. Und seine Hände waren riesengroß, knochig, als ob er all die zurückliegenden Jahre das Kupfer allein und mit bloßen Händen aus den Minenstollen herausgeholt hätte. Es war im Herbst 1992, als ich in Montana/USA einen Dokumentarfilm über die ehemalige Bergarbeiterstadt Butte drehte. An diesem Tag waren wir mit Tony für ein Interview verabredet. Wie von anderen alten „Minern“ wollte ich mir auch von ihm die harte Arbeit untertage schildern lassen. Doch bei ihm war ich besonders aufgeregt. Ich spürte das seltene Glücksgefühl eines Dokumentaristen, in diesem Menschen ein ganz besonders starkes „Motiv“ gefunden zu haben.

Nach der kurzen Begrüßung und einem kleinen Vorgespräch bereiteten wir das Interview in seinem Garten vor. Wir bauten unsere 35mm-Kamera auf, bemühten uns, ruhig und unauffällig zu agieren, und ich überspielte meine große Nervosität so gut ich konnte. Tony sah unserer Arbeit neugierig zu, und wir versuchten, möglichst professionell zu erscheinen.

Dann sollte das Interview beginnen. Tony saß stolz auf seinem Gartenstuhl, alle waren konzentriert, und ich startete die Kamera. Mein „Motiv“ blickte mich erwartungsvoll an, und ich begann zu fragen. In den folgenden Minuten erlebte ich jenes Waterloo eines Fragestellers, vor dem sich, glaube ich, jeder Dokumentarfilmer fürchtet. Wie die Arbeit im Stollen denn so gewesen sei, wie der Alltag da unten ablief, wollte ich wissen, welche Abenteuer er zu bestehen hatte, und so weiter. Was hätte ich darum gegeben, wenn Tony auch nur auf eine einzige meiner Fragen eine halbwegs brauchbare Antwort gegeben hätte. Aber nein, da saß er vor mir, dieses Prachtexemplar eines Bergarbeiters, und brachte nicht einen zusammenhängenden Satz hervor. Im Nachhinein kann ich diese quälenden Momente nur als gestörtes Kommunikationsverhältnis zwischen dem Fragesteller hinter der Kamera und seinem Gegenüber vor der Kamera beschreiben. Tony konnte mich inhaltlich einfach nicht verstehen, und ich hatte überhaupt kein richtiges Gespür für ihn. Ich wollte immer nur *meine* Fragen stellen und war nicht in der Lage, aus seinen wenigen, umständlich wirkenden Worten die eigentlichen Frageangebote herauszuhören.

So verstrich Minute um Minute, und nach einer sehr teuren 300-Meter-Kassette wusste ich, dass wir nicht eine einzige brauchbare Sekunde Film im

Kasten hatten. Nach außen sichtlich um Fassung bemüht war ich innerlich völlig deprimiert und mit mir zutiefst unzufrieden. Mein Team spürte das, blickte verlegen zu Boden und ich beschloss abzurechnen. Ich bedankte mich sehr höflich bei Tony und sagte, um ihn nicht zu kränken, das Interview wäre ganz wunderbar gelaufen. Dann begannen wir, die Ausrüstung einzupacken.

In diesem Moment geschah ein kleines Wunder, das ich erst sehr viel später richtig zu deuten wusste. Tony, in dieser Situation mindestens so unbeholfen und unzufrieden wie ich, fragte mich plötzlich, ob er mir seinen Rosenbusch zeigen dürfte. Für einen Moment war ich völlig irritiert. Einen Rosenbusch fand ich in dieser Situation so ungefähr das Allerletzte, was mir weiterhelfen könnte. Doch da die Situation sowieso völlig missglückt schien, war mir alles ziemlich egal und ich willigte ein. In einem Reflex und ohne darüber nachzudenken, fragte ich Tony, ob ich das drehen dürfe. Er nickte. Mein Assistent Thomas Keller legte mir die schwere Kamera mit einer neuen Kassette auf die Schulter. Ich schaltete sie ein und ging hinter ihm her zu seinem Rosenbusch, der etwas verlassen an der Rückwand des Hauses geduldig auf uns wartete.

Tony stellte sich daneben, drehte sich zu mir um und begann ungefragt zu reden. Mit rauer Stimme erzählte er die kleine Überlebensgeschichte seines Rosenbusches, wie er ihn pflegen musste, damit er im Winter nicht erfror. Seine knochigen Hände holten dabei, so zärtlich es nur ging, Knospe für Knospe für die Kamera hervor. Von dieser unerwarteten Intensität erfasst, blieb ich wie angewurzelt und vollkommen fasziniert in gebührendem Abstand vor ihm stehen, veränderte weder meine Position noch die Brennweite, hielt die Kamera einfach ruhig und kam so zu einer meiner schönsten Filmeinstellungen überhaupt.

Schon während der Aufnahme wusste ich, dass diese kleine Szene ein großer dokumentarischer Glücksmoment sein würde, wie Tony dastand, von seinen Rosen sprach, sie streichelte und zählte und darin wiederum in einer völlig unverhofften Metapher sein ganzes hartes Arbeitsleben offenbarte. Ich musste nur zusehen und zuhören. Für zwei Minuten waren Tony und ich ausschließlich darauf konzentriert, zum guten Ende unserer Begegnung doch noch die Sprache gefunden zu haben, um die wir vorher so vergeblich gerungen hatten. Er hatte etwas, worüber er wirklich reden wollte, hatte etwas, was er tatsächlich zeigen konnte. Und ich verstand endlich den Mund zu halten und nicht mit den falschen Fragen unbeholfenes

Schweigen zu erzeugen. Später habe ich diese Einstellung in fast ganzer Länge in den Film montiert, und in vielen Zuschauerreaktionen wurde mir bestätigt, etwas „eingefangen“ zu haben, was so schwer planbar und dennoch für jeden (Dokumentar-)Film unglaublich wichtig ist: Poesie.

Als ich Jahre später anfang, mich auch theoretisch mit dem Filmmachen zu beschäftigen, habe ich noch oft an diese Situation gedacht. Was war passiert? Im Grunde waren damals zwei Menschen aufeinandergetroffen, die sich zwar sympathisch fanden, aber unfähig waren, miteinander umzugehen, weil sie sich fremd waren. Sie kannten sich nicht, wussten praktisch nichts voneinander. Klar war nur, dass der eine, der Filmmacher, etwas wollte und der andere nicht wusste, was das war. Und so richtig genau wusste es der Filmmacher ja auch nicht. Er hatte zwar ein Gefühl, war aber nicht imstande, es so zum Ausdruck zu bringen, dass es der andere verstehen konnte.

Zwei sprachlose Wesen waren aufeinandergetroffen und hatten am Ende, weil sie sich mochten, die Situation so gerettet, wie es ihre Mittel zuließen. Es war, wie der Fotograf Robert Frank das nannte, „das menschliche Gefühl des Augenblicks“. Ein wirklich seltener Glücksfall, nicht nur für den Film „Butte, Montana – Die vergessene Stadt“ selbst, sondern auch für mich persönlich.

Später war ich in der Lage, aus dieser Begegnung mehrere Dinge abzuleiten, die das Wesen der dokumentarischen Filmarbeit im Kern beschreiben. Erstens: Bei der Filmarbeit treffen immer Menschen mit unterschiedlichen Interessen, Erwartungen und Gefühlen aufeinander, die so miteinander in Verbindung gebracht werden müssen, dass eine Filmaufnahme entstehen kann. Es gilt, sie nach Möglichkeit verbal, auf jeden Fall jedoch nonverbal für den Moment der Aufnahme so aufeinander ab- oder einzustimmen, dass ein „richtiges Bild“ zustande kommt.

Zweitens: Ein Teil dieser Menschen befindet sich hinter Kamera und Mikrofon, der andere Teil davor. Man könnte auch sagen, der eine Teil versteckt sich hinter technischen Geräten, die dazu dienen, dem anderen Teil ein Stück seiner Seele zu nehmen.

Drittens: Der Mindestabstand zwischen Kamera und Motiv muss so groß sein, dass die Kamerafrau oder der Kameramann noch die Möglichkeit hat, scharf zu stellen, und der Regisseur nicht den überlebenswichtigen klaren Blick auf sein Motiv verliert.

Viertens: Beim Filmmachen ereignen sich in jeder Phase immer mehrere Dinge gleichzeitig, finden ständig auf parallelen Ebenen Prozesse statt,

die von den Beteiligten teils bewusst teils unbewusst wahrgenommen oder ausgeführt werden.

Fünftens: Die Aufgabe eines Regisseurs besteht darin, sein Handwerk auf all diesen unterschiedlichen Ebenen gleich gekonnt auszuführen, sich als verantwortlicher Katalysator und Zentrum des Ganzen zu begreifen, um das komplexe und sensible Unternehmen Film steuern zu können. Dabei sollte er seine filmische Vision nie aus den Augen bzw. dem Sinn verlieren.

Sechstens: Jeder Film ist ein eigener Mikrokosmos, auch jeder Dokumentarfilm, und die Suche nach der richtigen Dramaturgie beginnt für den Regisseur spätestens bei der Frage, ob es besser ist, mit geputzten oder nicht geputzten Schuhen aufzutreten. Anders formuliert: Alles ist Dramaturgie und Dramaturgie ist alles.

Bei der dokumentarischen Arbeit geht es nicht nur um die klassische Drei- oder Fünfakt dramaturgie oder um die manchmal geäußerte Annahme, Dokumentarfilm habe mit (dieser Art) Dramaturgie überhaupt nichts zu tun. Genauso irrig ist es zu glauben, beim Dokumentarfilm begänne das Nachdenken über Dramaturgie erst im Schneiderraum.

Recherche, Bildsprache, Tonebenen oder Interviewstrategien bestimmen genauso die Dramaturgie eines (Dokumentar-)Films wie eine richtige Exposition, Schnittrhythmus oder die herzustellende Identifikation des Zuschauers mit Thema und/oder Protagonisten.

Zur Dramaturgie eines Dokumentarfilms gehören weiterhin, und das mag manchen überraschen, menschliche Verhaltensweisen. Zum Beispiel die des Regisseurs am Drehort. Oder auch bewusst gesetzte Fehler im Bildaufbau oder später im Schnitt, in der dramaturgischen Ordnung des Materials.

Dramaturgie, davon bin ich fest überzeugt, geht in der dokumentarischen Arbeit jedenfalls weit über das hinaus, was gewöhnlich unter diesem Begriff subsumiert wird. Ich werde dies in den folgenden Kapiteln beispielhaft ausführen und es mag (angehenden) Dokumentarfilmregisseuren helfen, ein besseres Verständnis dafür zu bekommen, welche Möglichkeiten sie im Umgang mit der Realität haben und welche Anforderungen ihnen dabei abverlangt werden.

Damit ist die Grundthese meines Buches formuliert und ich werde mich im Folgenden bemühen, im Theoretischen wie im Praktischen zu erläutern, welche Philosophie und Erfahrungen der eigenen Arbeit sich dahinter verbergen. Die angeführten Beispiele aus meiner Filmarbeit wollen darüber

hinaus Mut machen, auch dann noch an den Erfolg der dokumentarischen Methode zu glauben, wenn widrige Umstände, Unerfahrenheit, Unwissenheit oder sonstige Katastrophen den Prozess einer Filmproduktion zu gefährden drohen.