

Carola Lipp (Hg.)

Medien populärer Kultur

Erzählung, Bild und Objekt in der
volkskundlichen Forschung

Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag
1995

Sonderdruck
Hans-Ulrich Schlumpf

Die Entdeckung der Langsamkeit
Gedanken zur Dramaturgie des Dokumentarfilmes

Campus Verlag
Frankfurt/New York

Hans-Ulrich Schlumpf
Die Entdeckung der Langsamkeit
Gedanken zur Dramaturgie des Dokumentarfilmes

In dem wunderbaren Buch von *Sten Nadolny*, dessen Titel hier für einige Gedanken zur Dramaturgie des Dokumentarfilmes entlehnt wird, gibt es jene dramatische Szene, in der das Schiff *Trent* in höchster Gefahr ist und von den daherjagenden Seen voller Eistrümmer zermalmt zu werden droht. Zu allem Unglück beginnt die sagenumwobene Schiffsglocke wie wild zu läuten. Dieses böse Omen lähmt die Mannschaft: Das Schiff scheint verloren. Alle starren auf den Helden des Buches, Kommandant John Franklin. Aber dieser schweigt, gibt keine Antwort auf die drängenden Fragen der offensichtlich Todgeweihten. Sie halten ihn deshalb für wahnsinnig.

Nach langer Zeit, die den Umstehenden als Ewigkeit vorkommt, reißt sich Franklin einen Ärmel von der Uniformjacke und wickelt ihn um den Klöppel der Schiffsglocke. Der Bann ist gebrochen, die Leute fassen sich und treffen die richtigen Entscheidungen: Schiff und Mannschaft werden gerettet (Nadolny 1983, 201-204).

Dies ist eine typisch dramatische Szene, eine *Action-Szene*, wie die Amerikaner sagen würden. Man kann sie sich gut als *Peripetie* in einem Spielfilm vorstellen. Zuschauer und Zuschauerinnen gehen auf im Geschehen, vergessen sich selber. Es ist aber gerade eine diesem sich Aufgehen entgegengesetzte Eigenschaft Franklins, welche das Schiff und die Mannschaft rettet: seine Langsamkeit. Sein Heraustreten aus dem zwingend scheinenden Schicksal des Dramas, sein Zögern rettet die vom Tode Bedrohten.

Warum spreche ich von einer »Dramaturgie« des Dokumentarfilmes? Gibt es eine solche überhaupt? Als Autor von Dokumentarfilmen, der sich auch immer wieder mit ethnographischen Themen beschäftigt, scheint es mir notwendig, hier eine klärende Klammer einzuschieben.

Wer Filme mit ethnographischen Themen dreht, kommt mit denen in Kontakt und allenfalls auch in Konflikt, die sich dafür als zuständig betrachten: die Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen, welche Ethnologie betrei-

ben. Die starren Regeln, welche vor allem der deutsche »wissenschaftliche Film« entwickelt hat, wie sie etwa in den Leitsätzen *Spannaus* (1959) für den ethnographischen Film zum Ausdruck gelangen, haben in Deutschland gerade in diesem Bereich die Entwicklung einer angemessenen Filmsprache lange erschwert.

Wenn ich im folgenden von *ethnographischen Filmen* spreche, betrachte ich diese als ein Genre des *Dokumentarfilms* (*Galizia* 1991, 165). Da sich ethnographische Filme ganz besonders mit der Tätigkeit der Menschen und ihren Beziehungen untereinander befassen, gelten die folgenden Ausführungen vor allem für diese. Es ist jedoch evident, daß der Kern der folgenden Feststellungen auch für andere Genres des Dokumentarfilmes zutrifft.

Das berühmte *optische Dauerpräparat* hat als Material wissenschaftlicher Forschung wohl seine Berechtigung. Seine Unschuld verliert dieses »wertfreie« Präparat aber spätestens dann, wenn es aus den Labors an die Öffentlichkeit gerät. Und da auch Wissenschaftler sich immer öfter in der Glitzerwelt des Kinos oder des Fernsehens bewegen, kommt dies immer häufiger vor. Dieselbe Zusammenstellung von Einstellungen, die im Labor noch bewußt als Aneinanderreihung von Einzelereignissen begriffen wird, fließt bei der Vorführung auf der Leinwand zwangsläufig zu einem *Film* zusammen, der nun als solcher gelesen wird. Die Reaktion eines diesbezüglich verwöhnten Publikums läßt denn auch nicht auf sich warten: der eine findet ihn schlicht langweilig; die andere wünschte sich längere Einstellungen von ihrem Lieblingssujet; der politisch bewegte Intellektuelle spricht von massiver Manipulation. Die Mißverständnisse beginnen, und damit auch die Konflikte.

Wir alle sind aufgewachsen mit Filmen, die meisten von uns mit Fernsehen. Wir alle haben deshalb die »*Sprache*« der Bilder und Töne in uns aufgenommen, die ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten hat und schon vor uns da war, wie die Sprache selbst. Unser Bewußtsein, und noch mehr unser Unbewußtes, ist geprägt durch jene Filme, welche die Welt in einem beispiellosen Siegeszug erobert haben: die *Spielfilme* und ihre Derivate im Fernsehen wie Serien, Fernsehspiele etc. Eine Auseinandersetzung über das Thema Film oder einen konkreten Film muß diesen Hintergrund, die Sehgewohnheiten des Spielfilms reflektieren. Da sich die ethnographischen Filme mit dem »Drama des Menschen« in der Wirklichkeit beschäftigen, ist ihre Nähe zum erfundenen und gespielten Drama oft besonders groß.

Mit den Spielfilmen begeben wir uns auf ein Terrain, das jedem Erzähler bestens bekannt ist: Wie sage ich's meinem Zuhörer? Wie zeige ich's meiner Zuschauerin? Und wie sage ich's so spannend, daß die Leute dran bleiben? Ein weites Feld! Die Geburt des Spielfilmes – wenn denn eine solche exakt festzuschreiben wäre – geschah ja auch nicht jungfräulich. Die Erzählformen, welche er bis heute benutzt, existierten schon vor seiner Entstehung. Auch die entsprechenden dramaturgischen Theorien gab es schon, jedenfalls insofern, als sie nicht spezifische Eigenschaften des Films behandelten, sondern Fragen des

dramaturgischen Handlungsablaufes. Es sind vor allem die verschiedenen Formen des *Dramas*, welche den Spielfilm bis heute prägen.

Der Film hat natürlich ganz neue Möglichkeiten des Erzählens entdeckt, nämlich des Erzählens mit bewegten Bildern, insbesondere auch deren Manipulation. Die *Montage* ist ein konstituierendes Element des Erzählens in Bildern und Tönen. Die Möglichkeiten der Zeitdehnung und Zeitverkürzung, der Kreation künstlicher Räume und Wesen etc. hat das Spektrum der Ausdrucks- und damit der Erzählmöglichkeiten enorm vergrößert: Das geht von René Clair's »Entr'acte« (1924) über Buñuels »Chien andalou« (1928) bis zu Spielbergs »Jurassic Park« (1993). In diesem Punkt geht der Film weit über die Möglichkeiten der Literatur, des Theaters und der Oper hinaus. Aber selbst in seinem ureigensten Bereich greift er auf Typen des Erzählens zurück, die uns – seit Menschen über diese nachdenken – bekannt vorkommen, wie sich gerade an »Jurassic Park« sehr schön zeigen ließe. Man kann auch mit Bildern schildern, lyrisch verklären, spannend handeln. Und damit wären wir wieder bei John Franklin, der sich in einer dramatischen Situation ganz undramatisch verhält. Und wir sind wieder bei der Frage: Gibt es so etwas wie eine spezifische Dramaturgie des Dokumentarfilmes überhaupt? Und wenn ja, wie ließe sie sich charakterisieren?

Ein Stummfilm in schwarz-weiß wie »Der Heuzug« von Hermann Dietrich (1945, SGV Nr. 9834) reiht in chronologischer Folge Einstellung an Einstellung: »An einem Wintermorgen verlassen mehrere Bauern, warm angezogen mit Zipfelmützen und Wadenbinden, das Dorf. Sie tragen Rucksäcke, Schneereifen, Heuseile und Schneeschaufeln und ziehen Heuschlitten und hölzerne Kufen; ... Nach einem kurzen Aufstieg wird ein Teil der Schlitten in den Schnee gesteckt und zurückgelassen. Die Männer stapfen den Hang hinauf...« (Filmkatalog SGV 1993, 38).

Wir erkennen die einfachste Form der Schilderung, des Berichtes in Bildern. Ohne große Zeit- und Raumsprünge wird gezeigt, was geschieht. Es ist gerade eine Qualität dieser Form des Berichtes, daß er nichts Wesentliches ausläßt, nicht in großen Ellipsen fortschreitet. Wir sollen ja genau darüber informiert werden, wie die Bauern von Rheinwald (Graubünden) das in hochgelegenen Ställen gelagerte Heu zu ihren Kühen und Ziegen im Dorf bringen. Die Bilder, die dazu verwendet werden, sind vollgepackt mit Informationen über den Grundvorgang hinaus, die vom Zuschauer simultan erfaßt werden können und die, wenn sie schriftlich beschrieben werden müßten, Seiten füllen würden. Auch bewahren die Bilder Informationen auf, die der Schreibende gar nicht wahrnehmen würde, weil sein Auge bzw. seine geistige Disposition in diesem historischen Moment sie nicht wahrnehmen, nicht wichtig nehmen könnte. Ein späterer Betrachter wird hingegen neue Details finden, die ihm aus seiner zeitlichen Bedingtheit heraus bedeutsam erscheinen. Die arbeitenden Menschen werden in diesem Film von außen gezeigt, von einem »objektiven Standpunkt«, der durch den Standort der Kamera, das Objektiv, die

Cadrago etc. bestimmt ist. Wir wissen nicht, was in diesen Menschen vorgeht, was sie bewegt, welche Beziehungen sie untereinander haben. Der Zuschauer, die Zuschauerin können sich deshalb auch nicht mit den Gezeigten identifizieren. Sie können dem Geschehen einfach zu-schauen. Das wäre ganz anders, ginge dem Film eine Sequenz voraus, in der zu sehen wäre, wie einer der Bauern einen anderen im Streit erschlägt. Jede Bewegung, jeder Gesichtsausdruck, jede Unbeholfenheit, jede Eifrigkeit, die wir als Betrachter beim Transport des Heus sonst als alltägliche Eigenheiten der Menschen erkennen, erhielte einen Sinn, eine Bedeutung, kurz: eine *dramatische Qualität*.

Natürlich können auch »reine« Schilderungen äußerst dramatisch werden, wenn der geschilderte Vorgang selbst dramatisch ist. *Barbara Kopple*s Film »Harlan County USA« (1976), der einen Streik von Kohlearbeitern und deren heftige Auseinandersetzung mit den Behörden dokumentiert, ist ein hinreißendes Beispiel dafür. Obschon es sich bei diesem Film im Grunde um eine einfache Chronik tatsächlicher Ereignisse handelt, packen uns die gezeigten Arbeitskämpfe, identifizieren wir uns mit einzelnen Figuren und nehmen wahrscheinlich Partei für den Aufstand der Machtlosen.

Wenn ethnographische Filme dramatischen Ereignissen folgen, werden sie – dramaturgisch gesehen – zu dramatischen Filmen, die dem Spielfilm insofern nahe stehen, als sie eine Verschmelzung des Zuschauers mit den handelnden Personen erreichen können. Und dennoch ist auch bei solchen Filmen der Ansatz ein völlig anderer. Nicht nur, daß die Menschen ihr eigenes Leben, ihre eigene Rolle spielen, ist bedeutsam. Das »Drama«, das uns gezeigt wird, ist auch bittere, allenfalls schöne Wirklichkeit. Aber auch die Filmenden sind in einer grundsätzlich anderen Position. Da ist einmal die von vorneherein gegebene Distanz der Filmenden zum Gefilmten, die in der Regel nicht wie im Spielfilm eine Inszenierung der Bilder und Töne vornehmen können. Und meist ist auch ein erklärender Kommentar nötig, der das Gesehene in größere Zusammenhänge stellt. Ein Kommentar zerstört aber oft die einfache Identifikation mit dem Geschehen; die Reflexion ist der Feind der Illusion.

Der *Kommentar* ist das häufigste Mittel, um ethnographische Filme dramaturgisch zu strukturieren. Vom Fernsehen produzierte Dokumentarfilme sind oft reine Radiosendungen, die mit Bildern illustriert werden. Am Anfang steht ein Journalist, der einen mehr oder weniger spannenden Text schreibt, zu dem die Kameraequipe die passenden Bilder dreht. Die Herkunft des Fernsehens vom Radio und dieses wiederum vom geschriebenen Journalismus wirkt bis heute nach. Und natürlich beeinflusst das Fernsehen auch diejenigen, welche ethnographische Filme drehen. Studenten, welche ihren ersten Film mit einer Videokamera drehen, greifen fast immer zuerst auf dieses Muster zurück.

Aber auch in den meisten ethnographischen Filmen bildet der Kommentar den roten Faden der dramaturgischen Entwicklung. Dabei muß der Kommentar nicht im klassischen Sinne aus einem vom Autor geschriebenen und von einem Sprecher vorgetragenen Text bestehen. Der Diskurs kann auch den im

Film auftretenden Menschen durch *Interviews* und *Statements* in den Mund gelegt werden. Der Autor, die Autorin eines Filmes wählt ja aus einem reichhaltigen Material, das sie über die Art der Fragen erst noch in eine bestimmte Richtung lenken kann, auf zweifache Weise aus. Einmal informiert der »Kommentar« über das gewählte Thema. Gleichzeitig ist er aber auch ein Mittel, die Entwicklung des Stoffes voranzutreiben, Verbindungen zwischen Zeit- und Raum-, zwischen Stoff- und Motivsprüngen herzustellen. Das geht soweit, daß der Kommentar selbst eine dramaturgisch strukturierte Erzählung sein kann, wie etwa diejenige des Mythos. Der Film kann dann – trotz dokumentarischer Methode – *fiktiv* im Sinne des französischen »fiction« werden, d.h. dem Spielfilm sehr nahe kommen. Je mehr hingegen ein Kommentar reflektiert, desto mehr wird er auch die Identifikation mit dem Geschehen schwächen.

Ein gutes Beispiel für die Widersprüche, die bei diesem Vorgehen auftreten können, ist Timothy Aschs Film »The ax fight« (1971/1974), in dem die Filmenden von einer violenten Auseinandersetzung unter den Yanomami (Südamerika) überrascht wurden. Zwangsläufig verfolgt die Kamera den Kampf unter den beiden Gruppen von einem Standpunkt außerhalb, da es unverschämte und gefährlich gewesen wäre, mit der Kamera ins Geschehen hineinzugehen. Allein diese durch die Umstände bedingte Tatsache führt zu einer beschreibenden Haltung, welche die Filmenden vom Geschehen ausschließt und zu Zuschauern macht. Das spontan und synchron während des Geschehens gesprochene Protokoll unterstützt durch die spürbare Betroffenheit die Dramatik der Sequenz. Da die Equipe das Geschehen im Moment des Ablaufs falsch verstand, analysierte sie den Vorgang später am Schneidetisch und interpretierte in einem zweiten Durchgang des Filmmaterials das Geschehen neu, wobei der Ablauf mit Zeitlupe und mit Tricktechnik rekonstruiert und didaktisch erläutert wurde. So »dramatisch« der erste Teil des Filmes wirkt, so ernüchternd der zweite! Wir erkennen in diesem Vorgehen wieder dieses Zurücktreten, dieses Innehalten, dieses Ausserhalb-des-Geschehens-Sein, das auch Kommandant John Franklin charakterisiert. Diese Haltung gegenüber dramatischer Realität scheint mir für die meisten ethnographischen Filme typisch. Sie ist dem Dokumentarfilm überhaupt immanent, da die Realität nur sehr beschränkt inszeniert werden kann. Die wissenschaftliche Grundhaltung eines filmenden Ethnologen wird sich die Inszenierung des Geschehens ohnehin verbieten. Auch die anteilnehmende Beobachtung und die Interventionstechniken, welche Jean Rouch und seine Mitarbeiter entwickelt haben, unterscheiden sich meines Erachtens nur graduell von diesem Grundverhältnis zwischen Realität und Filmenden.

Für den ethnographischen Film, der es oft mit völlig unspektakulären Vorgängen zu tun hat, ergibt sich damit eine spezifische Schwierigkeit: Wie mit der an Spielfilmen oder am Fernsehen geschulten Erwartung eines nicht spezialisierten Publikums umgehen? Wie eine an sich langweilige Abfolge spannend erzählen? Wie ein alltägliches Phänomen einmalig gestalten? Solange

man sich mit »optischen Dauerpräparaten« begnügt, macht die Frage keinen Sinn. Aber für die hunderte von ethnographischen Filmen, welche heute auf Festivals, im Fernsehen, ja im Kino gezeigt werden, muß die Frage gestellt werden. Da der ethnographische Film längst ein gestaltetes und vermarktetes Produkt für verschiedene Publika geworden ist, stellen sich die dramaturgischen und damit die ästhetischen Fragen zu solchen Filmen immer dringender.

So wie das *Drama* und der von diesem abstammende *Spielfilm* dramaturgische Formen des Umgangs mit seinem Material entwickelt hat, so auch der *Dokumentar-* und der *ethnographische Film*. Um die Entwicklung des Stoffes zu strukturieren und dem Publikum in einer attraktiven Form vorzuführen, entwickelte sich eine spezifische Technik, welche – so meine These – an die lange Tradition des *epischen Erzählens* anknüpft.

Dieser Zusammenhang hat – zumindest in der Schweiz – einen geschichtlich-anekdotischen Hintergrund. Ein halbes Leben lang rang einer der größten Vertreter des Realismus, *Gottfried Keller*, mit dem Drama, das zu seiner Zeit die Krönung allen literarischen Schaffens darstellte. Wie man weiß, scheiterte er, und er soll an seinem 70. Geburtstag resigniert ausgerufen haben: »Da sehe man, in welcher elender Zeit wir leben, daß man ihn als berühmten und großen Dichter feiere, während er doch nicht einmal in seinem Leben ein ordentliches Drama zustande gebracht habe« (Ermatinger 1950, 239). Seine großartige Erzählkunst erschien ihm selbst als mindere Kunst. Und tatsächlich war das Prestige des Romans, der Novelle, der Fabel etc. zu Kellers Zeit nicht dasselbe wie das eines Dramas. Ähnlich kann man heute das Verhältnis zwischen Spiel- und Dokumentarfilm beurteilen. Innerhalb der verschiedenen Genres gilt der Spielfilm als Königsdisziplin, der Dokumentarfilm als zweitrangiges Genre. Zu Unrecht, wie ich meine. Betrachtet man den Beitrag, welche die verschiedenen Filmgenres zur Selbsterkenntnis des Menschen leisten, so ist der Dokumentarfilm dem Spielfilm wohl überlegen.

Was charakterisiert das Wesen des Dramas? »Das Drama ist absolut. Um reiner Bezug, das heißt: dramatisch sein zu können, muß es von allem ihm Äußerlichen abgelöst sein. Es kennt nichts außer sich. Der Dramatiker ist im Drama abwesend. Er spricht nicht, er hat Aussprache gestiftet. Das Drama wird nicht geschrieben, sondern gesetzt. Die im Drama gesprochenen Worte sind allesamt Entschlüsse, sie werden aus der Situation heraus gesprochen und verharren in ihr; keineswegs dürfen sie als vom Autor herrührend aufgenommen werden. Das Drama ist lediglich als ein Ganzes zum Autor gehörend, und dieser Bezug gehört nicht wesentlich zu seinem Werksein« (Szondi 1963, 15).

Welches sind dagegen die konstituierenden Elemente einer »*epischen Haltung*« (Petsch 1942, 78), welche auf die Erzähltechnik von dokumentarischen oder, im speziellen, ethnographischen Filmen angewandt werden können? Ich habe bereits mehrfach darauf hingewiesen, daß vielleicht das Wichtigste das innere Zurücktreten des Beobachtenden, Filmenden gegenüber dem mitreißen-

den Fluß der Ereignisse ist. Insofern gleicht der filmende Ethnograph Kommandant Franklin, der auch dann, wenn seine Welt auf eine Katastrophe zusteuert, versucht, die Dynamik des Ablaufs zu bremsen und die Situation zu entschärfen. Dabei ist er sich durchaus bewußt, daß er Teil des Geschehens ist, also selbst bis zum Hals in diesem reißenden Strome steht, der ihn zu vernichten droht. Sein Distanznehmen erlaubt ihm aber nicht nur, die Ursache der allgemeinen Lähmung zu erkennen, sondern sie durch einen persönlichen Akt der Entscheidung, der auch ein höchst symbolischer Akt ist, zu entschärfen: Er bringt die leidige Glocke zum Schweigen. Die Objektivität, die er sich gegenüber der Situation erhält, entspricht in der Erzähltechnik dokumentarischer Filme die »epische Objektivität« (Petsch 1942, 83).

Ein weiteres kommt hinzu. Im Gegensatz zum dramatischen Film, in dem die handelnden Figuren in ihre schicksalhafte Bedingtheit verstrickt sind und ihr Regisseur wie im Marionettentheater unsichtbar bleibt, spiegeln sich die Ereignisse im Dokumentarfilm immer in einer Person, welche als Autor, als Autorin anwesend und spürbar ist. Der dokumentarische Film setzt »ein Subjekt der epischen Form« (Lukács 1920, 36) oder ein »episches Ich« (Petsch 1942, 111) voraus, das heißt einen Erzähler, einen Kommentator, einen Begleiter des Geschehens, der aus seiner eigenen Subjektivität heraus das Geschehen beschreibt, schildert, umkreist (in Bildern und Tönen), wahrscheinlich auch kommentiert, reflektiert und diskutiert (in Texten oder in der Art der Montage). Dies kann – selten genug glückt es – allein mit Bildern geschehen, welche das eigentliche Wesen der Filmsprache ausmachen.

Leicht einzusehen ist, daß der Begriff des »nichtprivilegierten Kamerastils« (MacDougall 1982, 73), von einer anderen Seite herkommend, ebenfalls eine verwandte Haltung ausdrückt, die hier mit »episch« charakterisiert wird. Die »privilegierte« Kamera steht immer im Dienst des »Dramas«, d.h. sie springt, wohin sie will, grundsätzlich aber immer dorthin, wo sie die größtmögliche Identifikation des Publikums mit der Geschichte ermöglicht. Ihr Regisseur bleibt dabei undurchschaubar, allmächtig und unverletzlich. Sie dient letztlich dem »suspense«, ein Begriff, den ein Meister des Verfahrens, Alfred Hitchcock, ins Zentrum seiner Arbeit stellte. Im Gegensatz dazu sucht die »nichtprivilegierte Kamera« die Position der Kamera und damit die Position der Filmenden dem Publikum zu verdeutlichen. Sie erreicht dies vor allem durch *Plansequenzen*, also durch lange – oder wie wir jetzt sagen könnten – »langsame Einstellungen«, bei denen die Führung der Kamera vom Zuschauer mitverfolgt werden kann.

Der dokumentarische und insbesondere der ethnographische Film, der wie der Spielfilm in erster Linie Menschen in ihrem Zusammenleben mit anderen Menschen zeigt, hat – vielleicht ohne daß es seinen Autoren und Autorinnen bewußt geworden wäre – schon früh die, wie Brecht sagen würde, »moderne« Form der Darstellung gewählt. Das war für den Dokumentarfilm durchaus nicht selbstverständlich, gab es doch in den 30er und 40er Jahren genügend

Versuche, auch den dokumentarischen Film zu »dramatisieren«. Das weist uns darauf hin, daß in der Moderne die Grenzen zwischen den klassischen aristotelischen Kategorien ohnehin ins Fließen geraten sind.

So treffen denn die emanzipatorischen Eigenschaften, welche Brecht in seiner Gegenüberstellung von »dramatischer und epischer Form des Theaters« in seinen Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« beschreibt, auch auf das Wesen »moderner« ethnographischer Filme zu. Ersetzen wir »dramatische Form des Theaters« durch *Spielfilm*, »epische Form des Theaters« mit *Dokumentarfilm* und das Wort »Bühne« mit *Leinwand*, stehen sich folgende Gegensätze gegenüber, die – nach einer Fußnote Brechts – natürlich nicht »absolut« zu verstehen sind: »So kann innerhalb eines Mitteilungsvorganges das gefühlsmäßig Suggestive oder das rein rational Überredende bevorzugt werden« (Brecht 1930/1938, 1967, 1009):

Spielfilm

Die Leinwand »verkörpert« einen Vorgang
verwickelt den Zuschauer in eine Aktion und
verbraucht seine Aktivität
ermöglicht ihm Gefühle
vermittelt ihm Erlebnisse
der Zuschauer wird in eine
Handlung hineinversetzt
es wird mit Suggestion gearbeitet
die Empfindungen werden konserviert
der Mensch wird als bekannt vorausgesetzt
der unveränderliche Mensch
Spannung auf den Ausgang
die Welt, wie sie ist.

Dokumentarfilm

Die Leinwand »erzählt« einen Vorgang
macht den Zuschauer zum Betrachter, aber
weckt seine Aktivität
erzwingt von ihm Entscheidungen
vermittelt ihm Kenntnisse
er wird einer Handlung gegenübergesetzt

es wird mit Argumenten gearbeitet
bis zu Erkenntnissen getrieben
der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung
der veränderliche und verändernde Mensch
Spannung auf den Gang des Dargestellten
die Welt, wie sie wird.

Das Schema enthält in verkürzter Form elementare Gegensätze zwischen dramatischer und epischer Gestaltung, die auch auf den dokumentarischen Film angewandt werden können. Die Langsamkeit, deren Lob hier gesungen wurde und die zum Wesen des Epischen gehört, ist somit keine objektive Größe, die sich in Sekunden und Minuten messen ließe, sondern eine rein subjektive Größe, ein Element der Gestaltung. Aber sie ist die Voraussetzung, um überhaupt beobachten, wahrnehmen, schildern und erkennen zu können, um dann vielleicht auch richtig zu handeln.

PS: Zu befürchten ist, daß diese Langsamkeit im Hackfleisch der Bilder und Töne, welche die elektronischen Medien produzieren, verloren gehen wird; auch bei denen, die sie eigentlich pflegen müßten. Zu denken gibt mir jedenfalls folgende Erfahrung: In eine Festivaljury berufen, welche aus einer Vielzahl ethnographischer Filme ein Programm auswählen sollte, stellte ich mit Verwunderung fest, daß die Tugend der Langsamkeit offenbar auch bei Ethnologen bereits am Schwinden ist. Die Filme wurden zum größten Teil im Schnelldurchlauf auf dem Videorekorder angeschaut und beurteilt...

Literatur

- Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«. In: Gesammelte Werke 17. Schriften zum Theater 3. Frankfurt/M 1967, S. 1004-1016.
- Ermatinger, Emil: Gottfried Kellers Leben. Zürich 1950.
- Galizia, Michele: Ein Film ist 1000 Monographien wert. Ethnofilme in Diskussion und Unterricht. In: *Ethnologica Helvetica* 15 (1991), S. 155-176.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Berlin 1920.
- MacDougall, David: Unprivileged Camera Style. In: *RAIN* 50, 1982, S. 8-10. Zitiert nach der deutschen Übersetzung. In: *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*. München 1984, S. 73-83.
- Nadolny, Sten: Die Entdeckung der Langsamkeit. München 1983.
- Petsch, Robert: Wesen und Formen der Erzählkunst. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Halle a.d.S. 1942.
- Spannaus, Günther: Leitsätze zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation. In: *Research Film* 3, (1959), Nr.4, S. 234-238.
- Schlumpf, Hans-Ulrich (Hg); Conzett, Silvia (Bearb.): *Filmkatalog der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde*. Basel 1993.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt/M 1963.