

Protokoll der Diskussion zu dem Film

Zwischen den Bildern - Montage im dokumentarischen Film

von Heide Breitel und Hans Helmut
Prinzler am 11. 11. 1981 mit den Filmema-
chern

Diskussionsleitung: Angela Haardt

Eingangs berichtete Hans Helmut Prinzler über die thematischen Schwerpunkte des dreiteiligen Filmprojekts, das im Auftrag des ZDF von der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, produziert wurde. Der erste Film der Reihe befaßt sich mit dem Erzählkino am Beispiel der Montage von Western. Der zweite Film von *Zwischen den Bildern*, der in Duisburg gezeigt wurde, untersucht Montageprinzipien des mit dokumentarischem Material arbeitenden Films. Im dritten Film, von Helmut Herbst, werden die Filmemacher Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Werner Nekes, Klaus Wyborny und Alexander Kluge vorgestellt. Obwohl die Länge der Filme jeweils 60 Minuten, entgegen der zunächst vorgesehenen 45 Minuten beträgt, erschien es den Filmemachern

problematisch, in einer relativ kurzen Zeit einen Gang durch die filmgeschichtliche Entwicklung der Montage zu machen. Verkürzungen, Formulierungen von Thesen, eine Zuspitzung des Materials an Hand von Beispielen sei daher notwendig gewesen.

In der Diskussion ergaben sich zwei Themenschwerpunkte:

- 1) Kritik an einer dualistischen ideologischen Auffassung der Filmgeschichte
- 2) Beliebbarkeit der Bilder und gesellschaftliche Haltung der Filmemacher.

Zu 1)

Die Kritik mehrerer Zuschauer, der Film zeige ein dualistisches Bild der Filmgeschichte, konstruiere eine Zweiteilung symphonisch faschistoider Schnitttechnik einerseits und einer demokratisch die gezeigten Menschen achtenden Montage andererseits, wurde ausgiebig an einzelnen Beispielen diskutiert. In der Auswahl der in *Zwischen den Bildern. Teil 2: Montage im dokumentarischen Film* gezeigten Ausschnitte aus den Filmen *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) von Walther Ruttmann und *Spanish Earth* (USA 1937) von Joris Ivens sah Peter Krieg eine Fälschung der Filmgeschichte, da eine Gegenüberstellung, die exemplarisch zwei Richtungen in der Montage-Geschichte konstatieren wolle, Filme von Ivens, wie z. B. *Zuidersee* (NL 1931-33) oder *Das Lied der Ströme* (DDR 1954), die einem durchaus symphonischen Montage-Prinzip folgen, einfach unter den Tisch fallen lasse.

Ein anderer Zuschauer, der sich dieser Kritik anschloß, verwies darauf, daß es gerade zu dem Thema „Spanischer Bürgerkrieg“ mehrere Filme von linken Dokumentaristen gäbe, die ein symphonisches Organisationsprinzip für ihr Material entwickelt hätten. Eine rein formale Unterscheidung der Ausschnitte aus deutschen Wochenschauen, die glorifizierend eine

Flußüberquerung an der russischen Front zeigen, und dem Film von Joris Ivens sei problematisch, da die Sequenz von der Eroberung eines Brückenkopfes aus *Spanish Earth* ähnlich aufgebaut sei. Ein weiteres Beispiel sei der Film *Granada, Granada, o mein Granada...* (UdSSR 1967) von Roman Karmen, der, obwohl erst fertiggestellt nach dem Sieg der Faschisten in Spanien, so arrangiert sei, daß man an den Sieg der Republik glauben müsse. Ein weiteres Argument, daß sich gegen eine Konstruktion von zwei Linien richtete, die die Filmgeschichte in „das Gute (dokumentarisch) und das Böse (symphonisch)“ teilen wolle, erinnerte an die Tradition der russischen Futuristen und an den Dokumentarfilmer Dsiga Wertow, der in gewisser Hinsicht ein Symphoniker gewesen sei, das heißt jemand, der mit seinem Material argumentiert. Auch die Argumentation des Films, die die Dada-Bewegung in einen Zusammenhang mit der Ästhetik von *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* bis hin zur gegenwärtigen Fernseh-Feature-Ästhetik bringe, sei unzulässig.

In bezug auf die Konfrontation eines Ausschnittes aus einem Kulturfilm der fünfziger Jahre und einer Sequenz aus einem Film von Peter Nestler, beide über Arbeit in der Stahlindustrie, bezweifelte ein Zuschauer das Funktionieren dieses Vergleichs; da ein Unterschied in der filmischen Darstellung von Arbeit in der kommentarlosen Gegenüberstellung lediglich behauptet würde; dies gelte auch für die Beispiele aus *Spanish Earth* und der deutschen Wochenschau, beides seien letztlich „Schlachtensymphonien“. Der eigentliche Unterschied aber läge nicht in der formalen Bearbeitung des Materials, sondern in der gesellschaftlich-politischen Haltung des Machers.

Prinzler antwortete auf diese Kritik, daß es nicht die Absicht des Films gewesen

wäre, eine einfache Teilung in „gute und schlechte“ Montage-Techniken zu behaupten. Allerdings seien Heide Breitel und er der Ansicht, daß es diese beiden Richtungen der symphonischen und der dokumentarischen Montage-Technik gäbe. Vor allem aber sei es ihnen wichtig gewesen, eine Förderung der Aufmerksamkeit für Bilder und ihre Montage zu erreichen, eine Aufmerksamkeit für das Verhältnis, in das einzelne Bilder durch die Montage gebracht werden, für Bewegungsabläufe, die sie konstruieren, für das Verhältnis von Bildern und Musik. Gerade der Ausschnitt aus Peter Nestlers Film sei aus diesem Grunde nicht weiter kommentiert worden, da man der Ansicht war, daß der Zuschauer den Unterschied in der filmischen Darstellung von Arbeit selbst sehen kann, da sich Nestler auf die arbeitenden Menschen konzentriert hat, während der Kulturfilm vorwiegend Einstellungen von Maschinen und Produktionsabläufen rhythmisch montiert. Die parteiliche Haltung der Autoren von *Zwischen den Bildern...* drücke sich gerade in der deutlichen Setzung der von ihnen gewählten „Gegenbeispiele“ aus.

Zu 2)

Duran anknüpfend meinte Jutta Uhl, daß die eigentliche Fragestellung des Films dahin gehe, ob es eine Filmform gäbe, die weniger für ideologische Interessen mißbrauchbar sei. Am Beispiel der NS-Wochenschau zeige sich, daß das Material in einer stringenten Linie organisiert sei, die dem Zuschauer den Zwang auferlege, in eine bestimmte Richtung zu denken. Die Frage wäre also, wieviel Subjektivität ein Film dem Zuschauer zugestehe, ob er ihm die Möglichkeit lasse, „in den Bildern spazieren zu gehen“. Eine vergleichbare Beliebbarkeit der Bilder falle ihr, so ketzerisch das auch klingen mag, auch bei den „Lagerleben“-Bildern aus Riefen-

stahls *Triumph des Willens* (1935) und dem Film *Der Traum von einer Sache* (1981) auf.

Dietrich Leder wies darauf hin, daß die im Film gezeigte „Fernsehewand“, die die Beliebbarkeit der Fernsehbilder belegen soll, eher ein „rhetorischer Trick“ als ein Argument sei. Durch die Analyse eines einzelnen Features wäre man dem Montage-Prinzip, das auf eine Ästhetisierung des Materials hinauslaufe und vorhandene Widersprüche einebne, auf den Grund gekommen.

Karl Saurer hingegen war der Ansicht, daß die Konstruktion einer Fernsehewand jenem Bild entspreche, das die Programmstruktur in den Köpfen der Zuschauer hinterlasse.

Die Frage einer Zuschauerin, wie man das Verhältnis von linken und rechten Propaganda-Filmen beurteilen solle, wenn aus den Montage-Prinzipien keine formalen Unterschiede zu ersehen seien, wurde von den Diskussionsteilnehmern nicht weiter aufgegriffen, da die Begriffe „linke und rechte Filme“ in diesem Sinne nicht genauer definiert werden konnten. In Bezug auf den thematischen Aufbau des Films erläuterte Hans Helmut Prinzler, daß es unmöglich sei, Montage rein formal zu analysieren. Die Absicht des Films gehe dahin, die Filme, ihre Schnitttechnik im Verhältnis zu der Entstehungszeit zu sehen und einen thematischen Ansatz zu finden.

Auf die Kritik einer Zuschauerin, der Film lasse die politische Haltung der Autoren nicht deutlich werden, entgegnete Heide Breitel, daß dies gerade in dem Interview mit Joris Ivens zum Ausdruck komme, das mit der Frage eingeleitet werde, welches Ziel der Film *Spanish Earth* gehabt habe.

Klaus Helle erkannte für den Film *Zwischen den Bildern. Montage im dokumentarischen Film* das Prinzip, das Helen van

Dongen in ihrem Interview erläutert: *Wir müssen daran denken, daß es nicht unser Ziel ist, dem Publikum zu sagen, was wir denken, sondern ihm zu zeigen, was wir in den Szenen entdeckt haben als die Realität.* Für Klaus Wildenhahn war der Film insofern eine „kolossale Provokation“, als er ein sehr deutsches Problem angehe. In der Auseinandersetzung mit der deutschen Tradition des „symphonischen Films“, mit Ruttman angefangen, habe sich für ihn eine dokumentarische Methode entwickelt, die er in dem Interview in *Zwischen den Bildern. Montage im dokumentarischen Film* erläutere; sie sei für ihn heute in diesem Land die Methode, die den Menschen am nächsten und am wenigsten korrumpierbar sei ¹⁾.

Protokollantin: Corinna Belz

Biofilmografien

Heide Breitel

geb. 1941 in Berlin. Gelernte Fotografin. 1960-1962 Ausbildung zur Cutterin. Seit 1973 Dozentin für Filmgestaltung und Filmschnitt an der DFFB Berlin. Seit 1977 eigene Filmarbeit. Lebt in Berlin.

- 1977 *Ich bin kein Herr*; Dokumentarfilm; zusammen mit Karl Siebig, Johann Feindt; WDR
Der letzte Kuß; zusammen mit Eva Hammel, Riki Kalbe, Christel Sudau; 20 Min.; DFFB
- 1978 *Vergeßt es nie, wie es begann*; Dokumentarfilm; zusammen mit Karl Siebig, Johann Feindt, Klaus Volkenborn; 60 Min.; WDR

¹⁾ Die zweite Hälfte dieses Gesprächs zwischen Klaus Wildenhahn und Hans Helmut Prinzler ist im Wortlaut abgedruckt in: *Bilder aus der Wirklichkeit und Dokumentation der 4. Duisburger Filmwoche '80*, S. 80-84.

1979 *Küche, Theater, Krankenhaus. Drei dokumentarische Versuche*; zusammen mit Christine Domkowski, Lilly Grote, Irina Hoppe, Gisela Tuchtenhagen; 137 Min., 16 mm, s/w; DFFB

1980 *Die kleinen Kleberinnen*; Dokumentarfilm; zusammen mit Eva Hammel; 55 Min., 16 mm, Farbe; Eigenproduktion

1981 *Zwischen den Bildern*
 Teil 1: *Montage im Erzählkino*; zusammen mit Hans Helmut Prinzler, Klaus Feddermann; 58 Min., 16 mm, s/w und Farbe; ZDF

Teil 2: *Montage im dokumentarischen Film*; zusammen mit Hans Helmut Prinzler; 58 Min., 16 mm, s/w und Farbe; ZDF

1982 *Im Jahr der Schlange*; Dokumentarfilm; 97 Min., 16 mm, Farbe; ZDF. Das kleine Fernsehspiel

In Arbeit: Beitrag zu dem internationalen Projekt *As Women See it*; Dokumentarfilm; zusammen mit Eva Hammel; 30 Min., 16 mm, Farbe; Faust Film, München

In Arbeit: *Helen van Dongen, Portrait einer vergessenen Filmemacherin*; Dokumentarfilm

Hans Helmut Prinzler

geb. 1938 in Berlin. Studium der Publizistik und Theaterwissenschaft; 1966-69 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Publizistik der Freien Universität Berlin (Filmseminare).

1969-79 Studienleiter an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (Mitarbeit in der Wochenschaugruppe). Seit 1979 Filmhistoriker an der Stiftung Deutsche Kinemathek. Lebt in Berlin.

Filme

- (1980/81) *Zwischen den Bildern*
 Teil 1: *Montage im Erzählkino*; zusammen mit Heide Breitel, Klaus Feddermann; 58 Min., 16 mm, s/w und Farbe; ZDF
 Teil 2: *Montage im dokumentarischen Film*; zusammen mit Heide Breitel; 58 Min., 16 mm, s/w und Farbe; ZDF

Veröffentlichungen

- 1972 *Über das Kinomachen*, West-Berlin: DFFB
- 1975 *Kinobuch 74/75*, West-Berlin: DFFB
- 1979 *Film in der Bundesrepublik Deutschland*; zusammen mit Hans Günther Pflaum, München, Wien: Hanser (TB-Ausgabe: Frankfurt/M: Fischer 1982)