

Frederick Wisemann

Filmmontage als Gespräch im Viereck

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/369>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wisemann, Frederick: Filmmontage als Gespräch im Viereck. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 20 (2011), Nr. 1, S. 95–100. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/369>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/201_2011/201_2011_Wisemann_Filmmontage-als-Gespraech-im-Viereck.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Filmmontage als Gespräch im Viereck*

Frederick Wiseman

Maine, 12. August 1992, morgens 6.30

Ich liebe meine alte Scheune, in der ich arbeite, mit ihren großen Fenstern, aus denen man die Hügelkette der Appletons sieht, und dem gemauerten Kamin, der auf den ersten kühlen Herbsttag wartet und auf das trockene Birkenholz, das unter den Eingangsstufen lagert. Im Keller steht geduldig mein Schneidetisch mit 425 Filmröllchen meines ZOO-Projekts. Ich habe schon mit dem Schnitt begonnen, aber vorerst zaghaft – zu viele Unterbrechungen durch die Dreharbeiten zu *BALLET* und *HIGH SCHOOL II*.**

Eigentlich habe ich ungern drei unfertige Filme im Haus, aber ich liebe es, sie zu schneiden. *ZOO* besteht fast ausschließlich aus tierischen Instinkt-Aktionen und enthält nur wenig Dialog. In *HIGH SCHOOL II* dagegen wird unablässig geredet. *BALLET* ist bewusst gestaltete Bewegung zu wunderbarer Musik. Für jeden dieser Filme muss ich einen Montagestil entwickeln, der ihm entspricht – ein Problem, das sich erfahrungsgemäß nicht abstrakt lösen lässt. Es hat keinen Sinn, mir allgemeine Gedanken darüber zu machen, ich muss meinen Weg suchen, indem ich mich auf das Material einlasse und auf das reagiere, was ich dort finde. Jeder Dokumentarfilm, ob von mir oder jemand anderem und gleich welchen Stils, ist willkürlich, parteilich, voreingenommen, komprimiert und subjektiv. Wie alle seine fiktionalen Brü-

* [Anm. d. Hg.:] Dieser Text erschien zuerst als «Editing as a Four-Way Conversation» in *DOX: Documentary Quarterly*, Nr. 1, 1994, S. 4–6. Er wurde an seinem Anfang leicht gekürzt. Wir danken dem Autor für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung. Die in diesem Text erwähnten Filme und andere Werke von Frederick Wiseman sind bei Zipporah Films erhältlich (<http://www.zipporah.com/orders>).

** [Anm. d. Übers.:] Die hier erwähnten Filme Wisemans sind in jährlicher Folge herausgekommen: *ZOO* 1993, *HIGH SCHOOL II* 1994 und *BALLET* 1995.

der oder Schwestern ist er ein Kind von Entscheidungen – für ein Thema, einen Ort, bestimmte Menschen, Kamerawinkel, Dauer des Drehs, Sequenzen, die gefilmt oder nicht gefilmt werden, Übergangsmaterial und Cutaways.

Nun, da Zoo abgedreht ist und ich auf die Muster starre und da zwei Stunden Film an der Wand des Schneideraums hängen – nun kommen andere Entscheidungsprozesse auf mich zu. Das große Knäuel von Material, das die aufgezeichneten Erinnerungen meiner Erfahrung bei den Dreharbeiten enthält, ist zwangsläufig unvollständig. Doch auch die Erinnerungen, die nicht aufgezeichnet wurden, geistern als Fragmente in meinem Gedächtnis umher. Zwar stehen sie für den Film nicht zur Verfügung, sind aber von großer Relevanz für den Prozess des Grabens und Schiebens, den man «Montage» nennt. Dieser Prozess, der manchmal deduktiv, manchmal assoziativ, manchmal irrational vonstatten geht und manchmal in die Irre, ist mitunter langweilig und oft aufregend. Entscheidend dabei ist, dass ich meine eigene Beziehung zum Material sondiere, und zwar auf jede erdenkliche Art und Weise. Das bedeutet, dass ich ein Gespräch im Viereck führe: zwischen mir, der Sequenz, an der ich arbeite, meiner Erinnerung und allgemeinen Werten und Erfahrungen. Im Augenblick geht es darum, mich zu überwinden, in den Schneideraum hinabzusteigen und mich intensiv auf das Zoo-Material zu konzentrieren. Theoretische Statements zur Filmmontage sind nur ein Ausweichmanöver. Ich muss mich in den Keller aufmachen.

Maine, 12. August 1992, früher Abend

Ich konnte zwei Stunden lang arbeiten, ohne zu viel in den Tag zu träumen. Ich bin froh, den Film wieder am Wickel zu haben. Habe die Sequenz mit der Nashorn-Geburt angeschaut und ebenso die Muster von den Gorilla- und Schimpansen-Gehegen. Ich sollte versuchen, jeden Tag mindestens eine solche Sequenz in Angriff zu nehmen.

Maine, 13. August 1992

Bin wieder mitten beim Schneiden. Habe morgens um 6.30 begonnen. Eine kurze Mittagspause und dann weiter, bis die Zeit für einen frühen Abendspaziergang gekommen war. Ich glaube oder hoffe, dass mir die Geburtssequenz des Nashorns allmählich glückt. Sie soll eine Schlüsselpassage des Films werden. Der Gebärprozess dauerte elf Stunden. Unmittelbar danach roch die Mutter an ihrem Baby und wendete sich von ihm ab. Der Zoo-Kurator hob das totegeborene Junge aus dem Stall. Die Tierärztin versuchte es durch Mund-zu-Mund-Beat-

mung wiederzubeleben, während der Kurator ihm auf die Brust schlug – doch es wollte nicht atmen. Die Tierärztin weinte, Kurator und Tierpfleger blickten traurig. Das tote Nashornbaby wurde auf die Ladefläche eines kleinen Lasters gehievt und zum Leichenhaus gefahren.

Ich habe soeben eine Zusammenfassung des Ereignisses geschrieben (die man in elf Sekunden lesen kann), das in Realzeit elf Stunden gedauert hat und von dem etwa drei Stunden aufgezeichnet wurden. Meine Aufgabe am Schneidetisch ist es nun, meine Erfahrungen beim Filmen und Beobachten des Geburtsvorgangs so zu kondensieren, dass das Geschehen als in sich geschlossene Sequenz funktioniert, die zugleich in den Rhythmus und die Struktur des gesamten Films passt. Heute habe ich die zwei Stunden und fünfzig Minuten der Muster durchgesehen, um alles herauszufischen, was mir verwendbar erscheint. Ich habe 80 Einstellungen ausgesucht und jede kurz in meinem Notizbuch beschrieben. Das war's für heute.

Maine, 15. August 1992

Mein momentanes Problem dreht sich darum, aus den 80 Einstellungen eine weitere Auswahl zu treffen. Ich muss die Bedeutung jeder Einstellung durchdenken, also mir selbst darüber klar werden, was darin passiert. Das kann ein einziges Moment sein, aber oft sind es mehrere gleichzeitig. Die Arbeit am Schneidetisch ist eine Art Dialog mit mir selbst, und in diesem einsamen Gespräch in der Klausur muss ich mir möglichst bewusst machen, was alles geschieht: erstens innerhalb der Einstellung, dann innerhalb einer Sequenz und schließlich im Bezug der verschiedenen Sequenzen zueinander. Die Nashorn-Sequenz bietet ein gutes Beispiel für all diese Belange.

Maine, 17. August 1992

Meine Gedanken zu den Sequenzen müssen beim Schneiden präziser und spezifischer sein als während der Dreharbeiten. Beim Filmen ist man manchmal zu bestimmten Aufnahmen motiviert, weil man beobachten will, wie jemand läuft oder angezogen ist; oder die Motivation entspringt der Vorahnung, dass sich etwas Interessantes entwickeln könnte, wenn zwei Personen miteinander ins Gespräch kommen. Ich habe gelernt, solchen Ahnungen nachzugeben, was nicht bedeutet, dass meine Intuition immer ins Schwarze trifft, sondern eher, dass ich andernfalls einem Risiko aus dem Weg ginge und eben dadurch Gefahr liefe, eine ‚gute‘ Sequenz zu verpassen. Während des Drehens hat man keine Zeit, die verschiedenen Elemente eines Geschehens zu analysieren, die eine Sequenz zu einer ‚guten‘ machen könnten. Die ganze

Aufmerksamkeit muss sich darauf richten, alles so aufzunehmen, dass im Schneiderraum eine detaillierte Analyse möglich wird. (Das jedoch ist natürlich abhängig von der späteren Entscheidung – einer Entscheidung, die mitunter erst nach Monaten erfolgt –, dass es sich in der Tat lohnt, diese Sequenz zu analysieren und zu schneiden. Es geht, mit anderen Worten, darum, sich zu überzeugen, dass die ursprüngliche Idee richtig war.) Eine solche nachträgliche Analyse ist bei allen Sequenzen nötig – doch einige, wie die Nashorn-Geburt, präsentieren sich unmittelbar als wesentlich, während das bei anderen weniger deutlich ist.

Ein Aspekt der Arbeit am Schneidetisch ist es also, die ursprüngliche Intuition zu bestätigen oder zu falsifizieren. Und zugleich geht es darum, die Sequenz so zu schneiden – und das heißt zu analysieren –, dass sie für Zuschauer Sinn macht, die beim Geschehen nicht dabei waren. Sowohl dieses Geschehen wie seine Interpretation muss ihnen in verständlicher Form präsentiert werden.

[An dieser Stelle springen die Tagebuch-Einträge um ein Jahr nach vorn.]

Maine, 20. August 1993

Heute habe ich an der Sequenz von HIGH SCHOOL II gearbeitet, in der eine Fünfzehnjährige nach sechswöchiger Abwesenheit wieder zur Schule kommt, nachdem sie ihr erstes Kind zur Welt gebracht hat. Wie so oft der Fall, fiel mir diese Sequenz während der Dreharbeiten ganz zufällig in den Schoß. Ich ging am Rektorenzimmer vorbei und sah einen Kinderwagen im Flur – ein ungewöhnlicher Anblick in einer Schule. Ich blieb stehen und sprach mit dem Mädchen, das dahinter stand. Sie erzählte mir, sie wolle mit der Rektorin sprechen, und dass ihre Mutter und ihr Bruder sie begleiteten. Ich fragte die Familie, ob ich ihre Unterredung mit der Rektorin aufnehmen dürfe, und erklärte ihnen, dass ich einen Film fürs öffentliche Fernsehen drehe. Weder die Familie noch die Rektorin hatten etwas dagegen. Das Gespräch dauerte anderthalb Stunden, und bis auf drei Minuten wurde alles mit der Kamera aufgezeichnet.

Es kreiste um eine Reihe von Themen. Die Rektorin wollte herausfinden, ob das Mädchen wirklich wieder in die Klasse zurückkehren wolle; ob die Versorgung des Babys während der Unterrichtszeit gesichert sei; ob es Probleme gebe zwischen dem Mädchen und dem Vater des Kindes, der ebenfalls die Schule besuchte, aber nicht mehr ihr Freund war; ob er in irgendeiner Weise Verantwortung für das Kind übernehme; ob er weiterhin eng mit dem Bruder des Mädchens befreundet sei; ob seine neue Freundin der jungen Mutter Schwierigkeiten mache; ob sie

wisse, dass andere Schulen der Stadt Krabbelstuben eingerichtet hätten, so dass die Mütter ihre Kinder mitbringen könnten; ob das Mädchen einen Schulabschluss anstrebe und aufs College gehen wolle?

Meine Aufgabe am Schneidetisch war es nun, einen angemessenen Eindruck dieses Gesprächs zu vermitteln, ohne das ganze Material zu zeigen. Ich versuchte, so viele Punkte als möglich anzusprechen, indem ich Gesamtverlauf, suggestive Hinweise und Beiläufiges so ins Gleichgewicht brachte, dass man den Zusammenhang gut verstand, und ich akzentuierte die Dramatik des Geschehens. Die Sequenz dauert jetzt nur noch 22 Minuten, muss aber noch weiter bearbeitet werden.

Maine, 21. August 1993

Habe nochmals sieben Minuten aus der Sequenz mit der Teenagermutter getilgt, vor allem, indem ich Redundanzen herausgekürzt, Pausen getrimmt und mich auf diejenigen Dialoge konzentriert habe, die das Geschehen am deutlichsten zum Ausdruck bringen. Glücklicherweise verfüge ich über genügend Cutaways, um von einem Bild zum anderen zu springen. Wenn ich eine Lektion gelernt habe, dann die, dass man gar nicht genug solches Material drehen kann. All jene stillen Momente, wenn niemand spricht oder wenn man erwartet, dass jemand spricht, es aber nicht geschieht, liefern Einstellungen, dank derer sich eine Sequenz kondensieren und straffen lässt. Es geht darum, den Zuschauern wenigstens für einen Augenblick das Gefühl zu vermitteln, dass sich das Geschehen so zugetragen hat, wie sie es auf der Leinwand sehen.

Maine, 22. August 1993

Die Sequenz mit der Teenagermutter könnte mir einigen Ärger machen, wenn der Film herauskommt. Einige Leute werden sagen, dass nur wenige Schülerinnen der Central Park East High School Kinder bekommen, so dass das Ereignis kein repräsentatives Problem dieser Anstalt sei, obwohl solche Schwangerschaften gesamtgesellschaftlich häufig genug vorkommen. Es ist mir unmöglich zu entscheiden, welche Ereignisse in welchen Sequenzen überhaupt repräsentativ sind. Es genügt mir, dass sich die Dinge in meiner Gegenwart zugetragen haben und sich thematisch in den Rest des Materials einfügen. Ideologisch gefärbte Filme interessieren mich nicht, egal ob politisch rechts oder links.

Ich erinnere mich, dass ich bei HOSPITAL von linker Seite kritisiert wurde. Man wusste aufgrund ideologischer Positionen, dass Ärzte und Krankenschwestern der weißen Mittelschicht arme Schwarze und Hispanos ausbeuten. Aus diesem Grund war ein Film wie HOSPITAL

ideologisch anstößig, der (neben afro- und lateinamerikanischen) viele weiße Ärzte und Schwestern zeigt, die hart arbeiten und Überstunden machen, um ihren Patienten zu helfen. Filmideologen interessieren sich weder für die Entdeckungen und Überraschungen, welche die dokumentarische Filmarbeit mit sich bringt, noch vertrauen sie ihrem eigenen oder dem unabhängigen Urteil anderer. Denn sie wollen nur ihre abstrakten ideologischen Ansichten bestätigt sehen, die wenig oder keine Verbindung zur tatsächlichen Lebenserfahrung haben. Einige Dokumentarfilmer haben sich von Akademikern oder anderen Ideologen, von Filmmagnaten und Bürokraten oder all jenen parasitären Existenzen, die um die Filmemacher herumschwirren, dazu drängen lassen, deren selbsterfundene politische Fantasien zu übernehmen. Und sie glauben nun, dass Dokumentarfilme das Publikum erziehen, Missstände anprangern, Informationen bereitstellen, Reformen einleiten und die widerständige und ansonsten unerleuchtete Welt verändern müssten. Man bildet sich ein, Dokumentarfilme verhielten sich zum sozialen Wandel wie Penicillin zur Syphilis, und klammert sich hartnäckig an das Dogma, die Filme seien wichtige Instrumente des Wandels, obwohl es dafür keinerlei Beleg gibt.

Manchmal lässt sich ein Filmemacher gnädig herab, das dumme, ungewaschene Fußvolk^{***} zu erleuchten, und flößt ihm zwangsweise diesen oder jenen politischen Brei ein, obwohl es weder Gelegenheit noch das Bedürfnis hatte, an dessen Erfahrungen oder Gedanken teilzuhaben. Diese terroristische Fantasie, die man die «Carlos-Fantasie» nennen könnte, suggeriert dem Filmemacher, er sei wichtig für die Welt. Doch Dokumentarfilme sind – wie Theaterstücke, Romane, Gedichte – fiktionale Gebilde ohne messbaren gesellschaftlichen Nutzen.

Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann

^{***} [Anm. d. Übers.:] Wiseman verwendet hier den Ausdruck «the great unwashed» – ein in den Sprachgebrauch übergegangenes Zitat aus einem Roman des viktorianischen Autors Edward Bulwer-Lytton. Es bezeichnet in abschätziger Weise die niederen Massen und wird heute eher selten und dann ironisch gebraucht.