

Schnitte? - MONTAGE!



Gespräch mit Jörg Adolph

Schnitte sind im Jugendmedienschutz ein Mittel zum Zweck, das weniger geheiligt als vielmehr umstritten ist. Unumstritten ist aber die Notwendigkeit des Schnittes in der Filmproduktion, beispielsweise beim Dokumentarfilm. Mit seinem Film *Klein, schnell und außer Kontrolle*, der die Vorbereitung zweier junger Tischtennisprofis auf ein großes Turnier begleitet, hat der Regisseur Jörg Adolph den Deutschen Fernsehpreis 2001 in der Sparte Dokumentarfilm gewonnen. Hier – wie auch in seiner im Sommer 2002 bei 3sat gezeigten neuen und von ihm als „Anti-Popstarfilm“ umschriebenen Dokumentation *On/Off the record* mit der Musikgruppe *The Notwist* – zeigt sich: Adolph vermeidet den Off-Kommentar und lässt primär Bilder, höchstens noch Beteiligte sprechen. Seine Filme sind nicht geprägt von jenem bei Dokumentarfilmern weitverbreiteten Gestus, dem das Aufzeigen von Bedeutung entlang den Bildern nahezu zwanghaft innewohnt, sondern seine Dokumentationen leben vom Arrangieren der abgefilmten Situationen, so dass sowohl die Einstellung der Kamera als auch der Schnitt die Qualität und den Stil seiner Filme überdurchschnittlich prägen.

Zuerst allgemein zum Dokumentarfilm im Fernsehen: Wie sieht es aus mit der Freiheit von Thema, Format und der sich daraus ergebenden Arbeitsweise?

Da sollte ich wohl mit der Formatfrage beginnen. Denn im Fernsehen gibt es wenig freie Dokumentarfilmplätze, sondern feste Formate. Da spielen individuelle Überlegungen über das Zusammenwirken von Form und Inhalt kaum eine Rolle. Die meisten Programmplätze sind ja mit diesem Doku-, Info-, Reportage-Einheitsbrei gefüllt, und weil es generell wenig Formbewusstsein für die stilistische Vielfalt des Dokumentarischen gibt, wird alles irgendwie als ‚Doku‘ etikettiert und nivelliert wahrgenommen. Die meisten Dokumentationen werden nach festen Kochrezepten für bestimmte Sendeformate hergestellt und dann in der Montage lediglich mit den Kräutern der Saison abgeschmeckt. Der Schnitt erfüllt die Anforderungen des Formats, ansonsten ist seine Hauptaufgabe, nicht negativ aufzufallen. Redaktionell verständigt man sich über das, was als Thema gerade gut geht, aber die Gestaltung ist Anhängsel und erfolgt schematisch. Überspitzt formuliert gilt man heute für die meisten Redaktionen als Freak, wenn man sich ernsthaft Gedanken über das Zusammenwirken von Form und Inhalt macht oder gar auf deren Einheit beharrt.

Du bist mit deinen Filmen aber in einem anderen, weniger reglementierten Umfeld angesiedelt?

Das will ich hoffen! Mir wurde bisher jedenfalls ein gewisser gestalterischer Luxus zuteil. Die Filme wurden von Redaktionen betreut wie Das kleine Fernsehspiel beim ZDF oder die Dokumentarfilmzeit bei 3sat, die auch zeitlich offene Sendepplätze haben und sich bewusst vom Formatfernsehen absetzen. Das heißt, es gibt hier Einigkeit darüber, dass es darum gehen sollte, in der Ästhetik dem Thema und den Protagonisten gerecht zu werden und eben nicht alles so aussehen muss wie die wunderbare Doku-Welt des Guido Knoop.

Wenn also die Grundvoraussetzung – der passende Programmplatz – gesichert ist, ist der nötige Spielraum zur Gestaltung bei Dreh und Schnitt also gegeben?

Nicht wirklich. Die Spielräume bleiben eng. Mein neues Projekt wurde z. B. bei Arte – ich betone: Arte – abgelehnt mit der Begründung, es sei zu distanziert, zu analytisch angelegt. Da wird auch nur mit vagen Schlagwörtern und Strickmustern auf Nummer Sicher gegangen – man wünscht den ‚dramatischen Dokumentarfilm‘, große Schicksale hautnah, menschn soll es in jeder Minute. Mutige Entscheidungen kann man so nicht treffen.

Meine Filme entstanden aber bisher doch in relativer Freiheit; sie konnten buchstäblich erst in der Montage entstehen, wobei ich beim Drehen natürlich an eine mögliche Form des jeweiligen Schnittes denke. Das Arrangieren der Wirklichkeit beginnt ja mit der Einstellung der Kamera, bei der Aufnahme hat man ein Konzept im Hinterkopf, wie die Bilder später zusammenkommen könnten.

Nur kurz zur Begrifflichkeit: ‚Montage‘ ist der Eisenstein'sche, traditionsreiche Begriff, der eher produktiv das Zusammengesetzte betont und nicht wie der Begriff ‚Schnitt‘ an eine rein reduktionistische Geste denken lässt. Da wir heute zumeist am Computer montieren, dort nichts mehr zerschnitten werden muss und mir auch der neuere Begriff des ‚Editierens‘ zu wenig handwerklich erscheint, spreche ich lieber von ‚Montage‘.

In dem Film, für den du im Jahre 2001 den Deutschen Fernsehpreis bekommen hast, wird dieses Montiertsein besonders deutlich – für die Zuschauer auch eine bewusste Zumutung, oder?

Wenn man Zumutungen produktiv versteht, dann gerne. Aber Klein, schnell und außer Kontrolle ist ja trotz seiner Eigenart eine recht unterhaltsame Dokumentation, sonst wäre sie wohl nicht für diesen Preis in Frage gekommen. Der Film versucht in seiner Montage dem Geist des Tischtennispielens nahe zu kommen – sowohl in der Konstruktion von Zusammenhängen als auch im Zerlegen von Momenten, in der Dekonstruktion. Die Montage erzeugt hier als Metaebene den Sinn. In dem Film geht alles ein wenig hektisch und kleinteilig zu, Bedeutungen prallen aufeinander, als Zuschauer muss man sich beeilen, die Informationen zusam-

menzusammeln, der Film zapft zwischen den Biographien zweier Spieler hin und her. ‚Das soll werden wie Pingpong mit Bildern‘, war meine Leitvorstellung. Der Film hat also einen extrem montierten Charakter, der mit der Wahrnehmungswelt des Spiels korrespondiert.

Das sollte beim nächsten Film natürlich anders werden, man will sich nicht wiederholen. So wurde mein Wunsch stark, beim neuen Film *On/Off the record* weniger verspielt mit dem Rohmaterial umzugehen und stilistische Reduktion zu üben. Wenn zu einer ästhetischen Wunschvorstellung noch ein passendes Thema auftaucht, kann man wohl beginnen, über einen neuen Film nachzudenken.

Sicherlich ist es nicht leicht, angesichts dieses Abstraktionsgrades die entsprechende Unterstützung seitens der Geldgeber zu erhalten, hier lauern bestimmt Konflikte zwischen erster Idee und fertigem Produkt?

Geld aufzutreiben, das ist das Schwierigste am Filmemachen. Um Redaktionen und Filmförderungen von einem Projekt zu überzeugen, braucht es zuerst ein Exposé, das in schriftlicher Form den Film vorstellbar macht. Darin werden die Protagonisten, die mögliche Handlung und der Stil des Films skizziert. Das ist für mich etwas kompliziert, da ich zur Zeit beobachtend drehe, auf kommentierende Texte verzichte und so natürlich nicht wirklich wissen kann, wohin das Ganze läuft. Das Exposé beinhaltet also im besten Fall die Idee von einem Film, wichtig ist die Haltung, die man mit dem Film einnehmen möchte.

Zum Beispiel ist der Film *On/Off the record* eine Reaktion auf meine Erfahrungen mit dem Musikfernsehen und Musik-Dokumentarfilmen. Der Film ist aus dem Wunsch entstanden, hier etwas anders zu machen: ehrlicher, unaufgeregter, ohne Kitsch und Überhöhung. Weil das Musikfernsehen von allem immer viel zu viel macht, sind die wichtigsten ästhetischen Entscheidungen des Films eher in Auslassungen zu sehen, im Weglassen, Wegschneiden. Im Exposé habe ich formuliert, dass es mir um ein wirkliches Interesse an der Popmusik, an den Sounds und an den Menschen, die sie herstellen, geht, ohne dass alles sofort verständlich

und schnell einzuordnen sein muss. In der Montage muss es dann natürlich – wie in der Bildgestaltung – Unebenheiten geben. Es soll also ein Film sein wie die Musik von The Notwist: keine großen Emotionen, keine dramaturgischen Kunstgriffe, keine cleveren Refrains – nichts, was sich spontan in das Kurzzeitgedächtnis des übersättigten Popkonsumenten einbrennen könnte. Stattdessen Schlichtheit, Konzentration und Linearität – fast schon ein komplettes Montagekonzept! Und so ist der Film dann auch geworden.

Das erinnert an die ‚Dogma‘-Vorgaben und wirft die Frage auf, ob nicht im Nachhinein möglicherweise von der Idee abweichende Bilder oder Sequenzen durch den Schnitt – um den Begriff noch einmal aus deiner persönlichen Mottenkiste zu holen – quasi auf Kurs gebracht werden müssen?

Das ist wohl der TV-Normalfall. Unter Zeitdruck wird lieblos zusammengekurbeltes Material durch die Montage aufgepeppt. Das funktioniert auch ganz gut – aber wenn man genau hinschaut, sieht man die Notlösung fast immer. Blenden jeder Art sind so ein verräterisches Zeichen für Bilder, die einfach nicht aneinander passen wollten. Wichtig finde ich auch das Stichwort ‚Dogma-Vorgaben‘. Die sind ja kaum etwas anderes als die Übernahme guter, alter Dokumentarfilmtraditionen für den Spielfilm. Der Spielfilm profitiert hier vom dokumentarischen Gestus. Dogma ist im Spielfilm eine belebende Mode und hoffentlich wirkt das auch wieder auf den Dokumentarfilm zurück. Wir haben uns für den Film mit *The Notwist* bei den Aufnahmen sehr im Hintergrund gehalten, haben versucht, im besten Falle unsichtbar zu werden, also ohne extra Licht und mit Handkamera gedreht. Nenn es Dogma, nenn es *Cinema verité* – für mich war das in diesem Fall die einzig denkbare Haltung! So lange man Dogma nicht mit Dogmatischsein gleichsetzt, habe ich nichts gegen den Begriff. Der Kameramann Markus Nechleba hatte zudem den Wunsch, möglichst so zu filmen, als gäbe es keine Schnitte, also immer möglichst lange an einem Ereignis, einem Bild dranzubleiben, die Bewegungslinien der Protagonisten am Stück zu verfolgen. Das kam meiner Vorstellung von einem reduzierten Umgang mit den Einstellungen sehr entgegen. Mit den Bildern gab es hier also keine Probleme in der Montage, vielleicht auch, weil wir vorher bei Klein, schnell und außer Kontrolle oft tief in die Trickkiste gegriffen haben.



Die Band The Notwist, Hauptdarsteller in dem Film *On/Off the record* (D 2002).



Und später beim Schneiden oder Montieren?

Die Montage von *On/Off the record* bewegte sich zunächst weg von der Idee. Als ich die ersten fünfzig Stunden des so gedrehten Materials zu sichten begann, suchte ich nach autonomen, möglichst langen Einstellungen, die in sich eine Erfahrung transportieren. So reduzierte sich das Ausgangsmaterial auf zehn Stunden, das ich dann zu ersten Szenen verdichtete. Dabei verfiel ich in alte Routinen, die ich beim Schneiden von TV-Beiträgen und Trailern wohl automatisiert habe. Ich begann innerhalb der Einstellungen zu kürzen, suchte nach Zwischenschnitten, ließ den Ton zwischen den Bildern überlappen. ‚Unsichtbarer Schnitt‘, die üblichen Montagekonventionen: organische Anschlüsse, Einstellungsgrößen variieren, Schuss-Gegenschuss-Montagen, Blick- und Bewegungsachsen im Bild müssen stimmen, ‚natürliche‘ Bewegungsanschlüsse, Aktionen und Blicke, die als Reaktionen zwischengeschnitten werden und so weiter. Im Falle von *On/Off the record* waren diese Prinzipien des filmischen Realismus aber ungut, mich begannen die eleganten, gekürzten, geglätteten Montagen zu lang-

weilen. Der ‚professionelle‘ Schnitt zog das Leben aus dem Material, manchmal sah es etwas nach MTV aus. Ich setzte mich mit dem Kameramann und der Cutterin Anja Pohl vor mein zerschnittenes Material, und dann wurden wir uns schnell einig: Der Film verlangt nicht nach professionellem Handwerk, sondern nach einer ‚No-Montage‘.

Nach dem Schnitt in der Kamera am Drehort wird die wesentliche Rolle von Cutterin bzw. Cutter oft vergessen. Ich würde sie als Mittlerin verstehen – zwischen einerseits den Interessen der Macher und andererseits dem Wissen um die Wahrnehmungsfähigkeit der Zuschauer, bestimmten Rhythmen oder Strukturen folgen zu können. In diesem Fall war die Cutterin aber ganz auf der Seite deiner Idee?

‚Mittlerin‘ ist schön – und antreibende Kraft. Anja Pohl ist auch eine sehr gute Spielfilmcutterin, ich war überrascht, wie leicht es ihr fiel, auf alle professionellen Tricks zu verzichten – wie der Film plötzlich wieder zu leben anfing! Unser ‚Dogma‘ lautete: Bild und Ton sollen zusammengehören und dürfen nicht getrennt werden. Der Ton soll nicht überlappen, es sind nur harte Schnitte für Ton und Bild erlaubt. Das veränderte den Blick auf den Film. Es war klar, dass es hauptsächlich der Schnitt ist, der die Haltung des Films transportiert. Nur so konnten wir die Wirklichkeit der Musiker im Studio rekonstruieren. Ich denke nicht, dass der normale Zuschauer sofort sieht, was da in der Montage im Einzelnen passiert, aber man spürt wohl die Härte der Schnitte, man merkt die Direktheit der Aufnahmen, das

Ungekünstelte der Aktionen – hoffentlich als Eigenqualität, als Authentizität.

Für Anja war es recht einfach, so die einzelnen Sequenzen zu montieren. Kompliziert wurde es erst, als wir uns für eine dramaturgisch interessante Abfolge zu entscheiden hatten. Wir hatten Szenen für ca. drei Stunden – und es kommt oft vor, dass man sich im Sinne der Dramaturgie gerade von den Lieblingsszenen trennen muss. Das ist auch oft mit den besten Bildern so, die dann einfach zu dominant sind, um in den Bildfluss zu passen. Die Bilder addieren sich schließlich zu einer Reihe, sie bauen aufeinander auf wie Wörter, die zu Sätzen werden in einer schlüssigen Argumentation – da kann ein wenig zu viel alles kaputt machen. Es ist erstaunlich, welche minimale Veränderungen in dieser Schnittphase große Wirkung zeigen: Eine Einstellung hier weg, da ein Bild umgestellt, zwei Einzelframes an einer anderen Stelle dazu – plötzlich stimmt es. In dem Film gibt es viele Arbeitsszenen der Musiker, die sich so ähnlich auch bei uns im Schneiderraum abgespielt haben. Das, was im Film an ästhetischen Entscheidungsprozessen bei der Arbeit an der Musik passiert, ist fast ein Spiegel unserer Arbeit im Verlauf der Montage. Während ich mir in dieser mittleren Schnittphase große Sorgen um die Strukturverhältnisse, die Reihenfolge und die Länge des Films mache, behält Anja einen distanzierten Blick. Weil sie nicht am Drehort war, bedeuten ihr die Szenen weniger, sie sieht nur die Funktion und Wirkung innerhalb des Films.

Inwieweit spielt die Wahrnehmungsfähigkeit der Zuschauer tatsächlich beim Schnitt eine Rolle? Gibt es eine eigene Wirkungstheorie in Bezug auf die Zuschauer oder geht man nicht sowieso davon aus, dass jeder seinen ‚eigenen‘ Film sieht?

Ja, davon bin ich wirklich überzeugt, dass jeder seinen eigenen Film sehen soll! Nur sind die meisten Filme so gemacht, dass es nicht viel Eigenes zu sehen gibt. Sie enthalten wenig Freiheitsgrade. Die hat man auch gesehen, wenn man nebenbei Zeitung liest und an was ganz anderes denkt. Ich möchte Filme machen für freie, wache, assoziationsbegabte Zuschauer, nicht für ein Couch-Potato-Mittelmaß.

Für mich ist einer der aufreibendsten Momente bei der Filmproduktion, wenn zum ersten Mal Leute, die noch nichts von dem Film gesehen haben, in den Schneiderraum kommen. Besonders furchterregend: die Redakteurinnen und Redakteure. Denn plötzlich verändert sich der Film. Ich sehe das Ganze, was ich vorher schon hundertmal gesehen habe, plötzlich mit anderen Augen: jedes Räuspern, jede Bewegung, jede Geste im Schneiderraum bekommt plötzlich Bedeutung, schlagartig ist klar, wo der Film nicht funktioniert, wo etwas nicht verstanden werden kann und so weiter. Allein mit dem Film in der Montage ist man blind fürs Ganze geworden. Andere Leute aber können einen wieder sehen lassen. Das muss man nur vorsichtig dosieren, sonst bekommt man tausend Meinungen und hat am Schluss keinen Film mehr. Den fertigen Film dann in einem gut gefüllten Kino zu sehen, ist vergleichsweise einfach. Es gibt da meistens eine ansteckende Bewegung, eine konzentrierte Grundstimmung, obwohl ich schon sehr unruhig werde, wenn jemand den Raum verlässt. Ich hoffe dann schon sehr, dass er nur auf Toilette gegangen ist. Die grundlegende Erfahrung aber ist: Jedes Mal, wenn ich den fertigen Film sehe, sehe ich auch etwas anderes. Die Gespräche mit Zuschauern ähneln sich zwar, aber es ist im Detail immer wieder verblüffend, wer was wie gesehen hat. Wahrnehmung ist Interpretation, das macht es so spannend.

Abschließend eine Frage zur aktuellen Schnitttechnik: Was hat sich in der Montage verändert durch den Gebrauch von Schnittcomputern?

Es steht außer Frage, dass die Computertechnik die Art der Montage radikal verändert hat. Bei jungen Editoren fällt mir oft auf, dass sie ihren Spaß gerade in betonten, schnellen, rhythmischen Montagen und auffälligen Effekten finden. Nicht die Bilder oder die Handlung stehen im Vordergrund, sondern der Gestus der Montage. Das bringt dem Berufsstand, der sich früher ja wirklich im Unsichtbaren bewegt hat, einen selbstbewussteren Habitus – ganz entgegen der alten Cutter-Weisheit: ‚Guter Schnitt ist, wenn man ihn nicht merkt.‘ Andererseits: Man kann für Werbung und Clips gut so arbeiten, nur wenn die Clips länger als ein paar Minuten werden, entsteht ein Problem. Eine rhythmisch perfekt montierte Oberfläche unterwandert oft Inhalt und narrative Strukturen. Letztlich will man ja nicht Montagevirtuosität bewundern, sondern einer Erzählung folgen, für die eine angemessene



Klein, schnell und außer Kontrolle (D 2002).



Kurz-Filmografie:

- *Mount Everest – horizontal* (in Produktion, ca. 90 min, Ende 2003). Dokumentarfilm über Menschen, die durch den Ärmelkanal von England nach Frankreich schwimmen.
- *On/Off the record* (90 min, 2002). Beobachtender Dokumentarfilm über die Arbeit der Band *The Notwist* an ihrem Album *Neon Golden*.
- *Pilot* (4 min 30 sec, 2001). Musikvideo für *The Notwist*.
- *Klein, schnell und außer Kontrolle* (93 min, 2000). Ein Dokumentarfilm über die Schwierigkeiten, heute Tischtennis zu spielen.
- *Menschen-modelle-module* (44 min, 1998). Ein Dokumentar-Essay über die selbst gebastelten Weltentwürfe von Modelleisenbahnern.
- *Synaesthesie* (48 min, 1997, zusammen mit Stefan Landorf). Eine bunte Dokumentation mit Menschen, die Farben hören und Töne sehen.

Form gefunden wurde. Womit wir wieder bei der Gretchenfrage nach Form und Inhalt angekommen wären – ohne ein gesteigertes Bewusstsein dafür hilft die schönste Technik nichts.

In *On/Off the record* gibt es eine Szene, in der man verfolgen kann, wie einzelne Spuren bestimmter Takte eines Cellos am Computer editiert werden. Es gibt da eine simple, aber wirkungsvolle Umstellung per Mausbewegung – ein Verfahren, das man aus der Textverarbeitung am Computer kennt. Das Material lässt sich flexibel arrangieren, die Arbeit bekommt etwas Flüssiges und bleibt erst einmal virtuell. Genauso ist der Computerschnitt: Es ist wie Textverarbeitung mit Bildern. Der Gewinn ist die Leichtigkeit, das Spielerische. Natürlich birgt das auch die bekannten Gefahren: dass man im Meer der Optionen versinkt, das Detail überbetont und das Ganze aus den Augen verliert und so weiter. Für mich war der ‚Avid‘-Computerschnitt, nachdem ich mich daran gewöhnt hatte, jedenfalls eine Befreiung. Es ist die Technik, die meiner Art zu denken entgegenkommt. Zudem gibt es jetzt endlich Möglichkeiten, sich kostengünstigere, eigene Geräte anzuschaffen, während man sonst in einem Studio teure Schnittzeit buchen musste. So kann

ich mir nun so viel Zeit bei der Montage nehmen, wie ich brauche, ohne dass die Produktion graue Haare wegen der Mehrkosten bekommen muss.

Ich höre da in freier Assoziation zu vergangenen Kunsttheorien der 60er und 70er Jahre: Jeder Mensch ist ein Cutter ...

So ähnlich scheint es manchmal zu sein! Neulich filmten wir für meinen neuen Film mit einem Mann, der durch den Ärmelkanal geschwommen ist. Er wollte unsere Aufnahmen auch in sein Privatvideo einbauen. Er hatte einen Schnittcomputer zu Hause und zeigte keinerlei Berührungsängste mit der Montage: ‚Das ist ja keine große Sache: Man hängt die Bilder aneinander, kürzt hier und da, legt Musik darunter und packt anschließend noch ein paar Effekte drauf.‘ Ich konnte ihm nicht widersprechen, dachte aber insgeheim, dass er wohl viel Sinn fürs Schwimmen, wahrscheinlich jedoch nicht ganz so viel für den Film hat ...

Das Interview führte Olaf Selg.