

Theorie und Praxis
der Digitalen Bildverarbeitung
im Dokumentarfilm

Ada Rhode

Diplomarbeit SS 2002
Fachbereich Digitale Medien
FH Furtwangen

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort	7
I. Theorie	9
1. Chancen und Einschränkungen durch den Einsatz digitaler Technologien im Dokumentarfilm	9
1.1. Was kennzeichnet einen Dokumentarfilm?	11
1.2. Welche digitalen Technologien sind gemeint?	12
1.3. Am Ende ist alles digital?	13
2. Vorgefundene Voraussetzungen	15
3. Methodik: Umfrage unter Dokumentarfilmern	17
4. Qualitätsmerkmale digitaler Formate	19
4.1. Analog vs. Digital	19
4.2. Digitale Formate	19
4.2.1. Datenrate und Kompression	20
4.2.2. Auflösung und Bildrate	20
4.2.3. Bildseitenverhältnis	22
4.2.4. Luminanz und Chrominanz	23
4.3. Digitales Video contra Film	24
4.4. Standards	25
5. Arbeitsweisen und berufliche Qualifikation	29
5.1. Das Produktionsteam	29
5.2. Das Postproduktionsteam	30
5.3. Arbeitsabläufe	31
5.4. Berufliche Qualifikation	32

	Seite
6.	Inhaltliche und gestalterische Aspekte 35
6.1.	Manipulation und Simulation von Bildern 35
6.2.	Authentizität und Wahrheit 36
6.3.	Ästhetik und Bildgestaltung 38
6.4.	Unauffälligkeit und Vertrauen 41
6.5.	Konzeption und Drehverhältnis 42
7.	Distribution dokumentarischer Filme 43
7.1.	Fernsehen 44
7.2.	Kino / Verleih 46
7.3.	Video / DVD 47
7.4.	Internet / Video on Demand 48
8.	Ergebnisse der Umfrage unter Dokumentarfilmern 51
9.	Ausblick 55
II.	Praxis 59
1.	Dokumentarfilm „Freiheit ist ein Traum – den man leben muss“ 59
1.1.	Recherche 59
1.2.	Treatment 60
1.3.	Interviews 60
1.4.	Dreharbeiten 62
1.5.	Seitenverhältnis und Aufzeichnungsformat 63
1.6.	Team 63
1.7.	Postproduktion 64

	Seite
2. Eigene Erfahrungen aus der Praxis	67
2.1. Das Produktionsteam	67
2.2. Das Postproduktionsteam	67
2.3. Arbeitsweisen	67
2.4. Drehverhältnis	68
2.5. Inhaltliche und gestalterische Aspekte	69
3. Fazit	71
A) Verzeichnis der Abbildungen	73
B) Quellen	75
Fachbücher & Zeitschriften, Internet, Sonstiges	
C) Anhang	81
C 1) Lebensläufe und Filmografien der an der Umfrage beteiligten Dokumentarfilmer	81
C 2) Fragen an Dokumentarfilmer zu ihren Erfahrungen aus der Praxis	93
C 3) Treatment vom 30. April 2002	97

Vorwort

Im Rahmen der Diplomarbeit sollen der Einsatz und die gestalterischen Möglichkeiten der digitalen Bildverarbeitung im Dokumentarfilm untersucht und an einem praktischen Beispiel dargelegt werden.

Der theoretische Teil beschäftigt sich mit den Chancen und Einschränkungen, die der Dokumentarfilm durch den Einsatz digitaler Technologien erfährt.

Der praktische Teil beinhaltet die Konzeption und Erstellung eines Dokumentarfilms über die Sportpilotin Dr. Marie Luise Weßel (1917 – 1984).

Ziel der Diplomarbeit ist es festzuhalten, welche Veränderungen die digitalen Technologien im Bereich des Dokumentarfilms mit sich gebracht haben, wie diese heute in der Praxis gehandhabt und beurteilt werden, und einen Ausblick in die Zukunft zu geben. Dabei werden die im praktischen Teil der Arbeit gemachten Erfahrungen mit den im theoretischen Teil gewonnenen Erkenntnissen in Beziehung gesetzt.

Die Einführung digitaler Technologien wird häufig als *Digitale Revolution* bezeichnet. Die Diplomarbeit wird am Beispiel des Dokumentarfilms zeigen, wie digitale Technologien unser Leben in vielen Bereichen verändern.

Betreut wurde die Diplomarbeit von Prof. Thomas Burnhauser (Erstbetreuer) und Prof. Dr. Günter Hentrich (Zweitbetreuer).

Freiburg, 30. August 2002

I. Theorie

1. Chancen und Einschränkungen durch den Einsatz digitaler Technologien im Dokumentarfilm

In der Geschichte des Films haben technische Neuerungen immer wieder große Veränderungen hinsichtlich des Entstehungsprozesses und der Gestaltung von Filmen mit sich gebracht. Beispiele hierfür sind die Einführung des Tonfilms und die Entwicklung beweglicher Kameras.

„In den ersten Tonfilmjahren war die Kamera wegen der schwierigen Tonaufnahmen wie eingefroren und schränkte die Freiheit der künstlerischen Bildgestaltung, die sich in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren des Stummfilms erschlossen hatte, wieder ein.“¹ Des Weiteren trat die Kunst der Montagetechnik in den Hintergrund, war es doch nun möglich innere Entwicklungen durch Sprache zu vermitteln.²

Ende der 50er Jahre, mit der Entwicklung des Synchrontons sowie beweglicher und leichter Kameras, konnten Filmemacher ihre gestalterischen Möglichkeiten wieder voll ausschöpfen. Die Kamerateams wurden kleiner, konnten sich freier und unauffälliger bewegen, eher beobachten. Die Aufnahme von Interviews mit O-Tönen wurde möglich. Unter den Begriffen *Direct Cinema* und *Cinema Vérité* entstanden neue dokumentarische Formen.

Ebenso einschneidende Veränderungen hat die Einführung digitaler Technologien hervorgerufen, weshalb häufig der Begriff *Digitale Revolution* verwendet wird. Um zu

¹ Hoberg, Almuth: Film und Computer. Wie digitale Bilder den Spielfilm verändern. Frankfurt am Main / New York 1999. S. 47.

² Vgl. Peters, Jean Marie: Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute. In: Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage. München 1993. S. 44.

verdeutlichen, dass es sich tatsächlich um eine Revolution handelt, die sich auf nahezu jeden Bereich des Entstehungsprozesses eines Films auswirkt und von allen Beteiligten ein Umdenken und Umlernen erfordert, sollen vier Teilaspekte näher untersucht werden:

Qualitätsmerkmale: Um auf die Unterschiede zwischen analogem Filmmaterial und digitalen Speichermedien eingehen und die Veränderungen, die letztere mit sich gebracht haben, verstehen und einordnen zu können, ist es wichtig die qualitativen, technischen Merkmale von digitalen Speichermedien zu kennen. Von Bedeutung sind Merkmale wie Datenrate und Kompression, Auflösungsvermögen und Bildrate sowie Luminanz und Chrominanz.

Arbeitsabläufe und berufliche Qualifikation: Digitale Kameras und computergesteuerte Schnittplätze stellen völlig andere Anforderungen an ihre Benutzer, als dies bei analogen Geräten der Fall war. Hier soll die Frage beantwortet werden, welche Veränderungen sich hinsichtlich der Arbeitsabläufe, des Teams und der beruflichen Qualifikation in Produktion und Postproduktion ergeben haben.

Inhaltliche und gestalterische Aspekte: Mit der digitalen Bildver- und -bearbeitung sind völlig neue Möglichkeiten der Bildmanipulation und -simulation entstanden. Neben der technischen Machbarkeit stellt sich unter Dokumentarfilmern erneut die Frage nach Authentizität und Wahrheit. Ob und wie viel Manipulation „verträgt“ ein Dokumentarfilm um noch glaubwürdig zu sein? Weiter muss untersucht werden, welche Veränderungen es im Hinblick auf Filmästhetik und gestalterische Mittel wie etwa Schärfeverlagerungen oder Zeitlupenaufnahmen gibt. Welche Möglichkeiten bieten sich durch veränderte Umstände wie kleinere Produktionsteams und kleinere Kameras? Wie verändern sich Konzeptionsphase und Drehverhältnis?

Distribution: Am Ende des Entstehungsprozesses eines Films steht der Vertrieb. Fernsehen und in geringerem Maße Kino sind die klassischen Vertriebswege für den Dokumentarfilm. Neben einem Überblick über die Ist-Situation in diesen beiden Medien soll untersucht werden, welche weiteren Vertriebswege im Bereich der Neuen Medien sinnvoll und denkbar wären.

Schließlich soll für die vier betrachteten Teilaspekte dargestellt werden, welche Schlussfolgerungen sich aus den gewonnenen Erkenntnissen für die Praxis ergeben. Wie beurteilen Dokumentarfilmer die derzeitigen digitalen Produktionsmittel? Welche setzen sie ein? Wo bietet ihnen die digitale Bildverarbeitung neue Möglichkeiten, die sie bisher nicht hatten? In welchen Bereichen müssen sie eventuell Einschränkungen hinnehmen? Welches sind die Technologien der Zukunft?

1.1. Was kennzeichnet einen Dokumentarfilm?

Auf die Frage „Was ist ein Dokumentarist?“ antwortete Georg Stefan Troller in einem Interview: „Ein Dokumentarist ist natürlich vieles. Er ist vor allem ein Festhalter des Lebens. Eines gewissen Lebensmoments.“³ Ein Dokumentarfilm bildet also das Leben ab, eine vorgefundene Wirklichkeit. Sein Inhalt ist im Gegensatz zum Spielfilm keine Fiktion oder erfundene Wirklichkeit.

Eine exakte Genreabgrenzung ist jedoch nicht möglich. Auch die vorgefundene Wirklichkeit wird im Dokumentarfilm zwangsläufig gestaltet. Schon die Auswahl des Bildausschnitts ist subjektiv, ebenso die Montage der Bilder in der Postproduktion. Ferner können Dokumentarfilme genau wie Spielfilme dramaturgische und unterhaltende Elemente enthalten um das Interesse für ein Thema beim Zuschauer zu wecken.

Kleinere, einfacher zu bedienende digitale Kameras, preiswerteres Aufzeichnungsmaterial ebenso wie die Zunahme des Programmangebots im Fernsehen und dem gestiegenen Druck dem Unterhaltungswunsch des Zuschauers gerecht zu werden, haben zur Entstehung zahlreicher Varianten dokumentarischer Formen beigetragen. Neben

³ Troller, Georg Stefan im Interview mit Witzke, Bodo. In: Marschall Susanne/Witzke Bodo (Hrsg.): „Wir sind alle Menschenfresser“. Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen. St. Augustin 1999. S. 29.

Georg Stefan Troller drehte insgesamt über 150 Dokumentarfilme, u. a. von 1972 – 1993 für das ZDF in der Reihe *Personenbeschreibung* siebzig Portraits, „in denen er prominente Künstler und unbekannte Zeitgenossen sowie ungewöhnliche Lebensschicksale vorstellte.“ (Marschall Susanne/Witzke Bodo, a. a. O. S. 9 u. 314.)

den schon „etablierten“ Formen wie Reportage und Feature gibt es nun auch Doku-Soaps, Reality-Dokus u. v. a. m.

Da für jede dieser dokumentarischen Formen eigene dramaturgische Konzepte, Produktionsbedingungen sowie künstlerische und qualitative Ansprüche gelten, sollen diese Sonder- und Mischformen in dieser Untersuchung außer Acht gelassen werden.

Der Fokus dieser Arbeit richtet sich auf den sogenannten Autorenfilm, bei dem der Regisseur in Personalunion auch als Autor fungiert, und dessen Filme durch seinen persönlichen Stil geprägt sind. Häufig setzen sich Autorenfilmer mit zeit- und gesellschaftskritischen Themen auseinander.

1.2. Welche digitalen Technologien sind gemeint?

Wenn wir von digitalen Technologien im Film sprechen, muss unterschieden werden zwischen Aufzeichnungsmedien, Kameras, Bearbeitungsmöglichkeiten in der Postproduktion und den Ausgabemedien für die Ausstrahlung bzw. Vorführung.

Der Schwerpunkt dieser Diplomarbeit wird auf den Aufzeichnungs- und Ausgabemedien liegen. Hierbei werden nur die derzeit am häufigsten verwendeten Formate betrachtet. Im analogen Bereich sind dies 16 bzw. 35 mm Film, im digitalen Bereich Digital Betacam, die verschiedenen DV Formate sowie das hochauflösende HD-Format (Näheres siehe Kapitel 4.2. Digitale Formate). Andere Formate sind fast nur noch im Bereich der Archivierung anzutreffen und für die künftige Entwicklung ohne Bedeutung.

Die verwendeten Kameras sind im Prinzip abhängig von dem gewählten Aufzeichnungsmedium. Bei der Entscheidung, auf welchem Material ein Film gedreht wird, steht an erster Stelle die Frage nach dem Aufzeichnungsformat, das für das Thema, die Drehbedingungen und die spätere Vertriebsform am geeignetsten erscheint. Die Frage nach der Kamera steht erst an zweiter Stelle bzw. entscheidet nur in bestimmten Situationen über das Format, z. B., wenn bei Dreharbeiten nur besonders kleine oder unauffällige Kameras zum Einsatz gebracht werden können.

Die Postproduktion von Filmen wird schon seit mehreren Jahren digital durchgeführt. Die unter Umständen analog vorliegenden Filmdaten werden digitalisiert, digital bearbeitet und anschließend wieder auf das benötigte digitale oder analoge Ausgabemedium aufgezeichnet. Es sollen hier keine spezifischen Besonderheiten von diversen Postproduktionssystemen vorgestellt werden, sondern es geht im Wesentlichen um die allgemeinen Veränderungen, die alle Systeme betreffen, wie etwa die Auswirkungen auf Arbeitsabläufe und berufliche Qualifikation oder die Möglichkeiten der Manipulation und Simulation von Bildern.

1.3. Am Ende ist alles digital?

Wenn analoge Filmdaten für die Postproduktion zunächst aufwändig digitalisiert werden um sie digital bearbeiten zu können und anschließend ebenso aufwändig wieder auf ein analoges Medium aufzuzeichnen, drängt sich die Frage auf, warum im fortschreitenden Informationszeitalter mit wachsenden Speicherkapazitäten und Bandbreiten die Filmproduktion und Distribution nicht ausschließlich digital erfolgen sollten.

Die Filmdaten könnten direkt und unkomprimiert auf Festplatte gespeichert und archiviert werden. Es entstünden keine Qualitätsverluste durch mehrfaches Kopieren. Filme könnten in verschiedenen Auflösungen als Datenpakete zum jeweiligen Vertriebsmedium Kino, Fernsehen, Internet oder gar direkt zum Zuschauer verschickt werden.

Alles Fiktion? Oder schon bald Realität?

2. Vorgefundene Voraussetzungen

„Im Jahr 1989 stellte Avid mit dem Media Composer System erstmals ein digitales, nonlineares Bearbeitungssystem vor...“⁴ Heute hat sich die digitale Postproduktion längst durchgesetzt. In fast jedem Postproduktionsstudio findet sich ein *Avid*.

Die Aufzeichnungsmedien waren im Film- und Fernsehbereich damals noch analog. 1994 führte Sony das digitale Format Digital Betacam ein, das sich bei Fernsehproduktionen als Sendeformat sehr schnell durchsetzte und das seit 1986 gängige analoge Betacam SP Format ablöste.

1996 kam das DV (Digital Video) Format auf den Markt, „das einerseits den Standard für ein neues Bandsystem, als auch eine Komprimierungs- und Dekomprimierungsmethode für Videodaten mit Ton beschreibt.“⁵ Die Kassetten werden in einer professionellen (DVCAM bzw. DVCPro) und einer Consumer Variante (DV/Mini DV) angeboten.

Ein Thema, das die Dokumentarfilmer Mitte bis Ende der 90er Jahre sehr beschäftigte, war die Frage nach der „Beweiskraft“ digitaler Bilder. Wenn die Manipulation und Simulation digitaler Bilder vermeintlich so einfach geworden war, wie konnte man noch beurteilen, ob die vermittelten Bilder der „Wirklichkeit“ entsprachen?

Die in den 80er Jahren in Deutschland entbrannte Diskussion um Authentizität und Wahrheit im Dokumentarfilm lebte daher neu auf. Man sorgte sich darum, dass der Zuschauer nicht mehr beurteilen könne, was „wahr“ sei, und deshalb der Dokumentarfilm in Misskredit gebracht werde.

Die Literaturrecherche hat aber auch ergeben, dass dieses Thema ungefähr seit dem Jahr 2000 kaum mehr diskutiert wird. Der Aufruhr, der zur Zeit der Einführung digitaler

⁴ Avid Technology GmbH. Hallbergmoos. <http://www.avid.de/corporate/history.html>.

⁵ o. V.: Kompression und Videobandformate. In: digital production Nr. 3/2002. München. ACT GmbH. Juni 2002. S. 164.

Technologien in der Dokumentarfilmszene entstand, schien ab diesem Zeitpunkt abzuflauen.

Die Diskussionen, die heute in der Filmbranche allgemein geführt werden, drehen sich um das neue hochauflösende HD Format (High Definition), das mit einer Auflösung von 1920 x 1080 Pixel nahezu Filmauflösung erreicht. Bei Kodak stellt man sich bereits die Frage, „ob die Fortschritte in der digitalen Produktion das Ende von Film bedeuten“.⁶

Ein einheitlicher Standard für HD wurde 1998 von der SMPTE (Society of Motion Picture and Television Experts) festgelegt. Die ersten Kameras von Sony und Panasonic sind auf dem Markt und werden vornehmlich im Spielfilmbereich eingesetzt und getestet.

George Lucas drehte beispielsweise seinen letzten Film *Star Wars Episode II* mit HD-Technik und ließ ihn während der diesjährigen Filmfestspiele in Cannes sogar digital projizieren.⁷ Mit *Rave Macbeth* (Deutschland 2001, Regie: Klaus Knoesel) wurde in Deutschland erstmals ein abendfüllender Spielfilm komplett auf HD realisiert.⁸

Aber auch im dokumentarischen Bereich gibt es die ersten Versuche mit HD Technik. So hat der Mitteldeutsche Rundfunk (MDR) fünf neue Folgen des ARTE Magazins *Voyages, Voyages* auf HD-25p produziert. Noch seien die Produktionskosten mit HD-25p deutlich höher als mit Digital Betacam, aber der MDR sähe dies als Investition in die Zukunft.⁹

⁶ Boehle, Marga: Cannes: Erste digitale Filme. In: digital production Nr. 3/2002. München. ACT GmbH. Juni 2002. S. 171.

⁷ Dies. a. a. O. S. 170.

⁸ o. V.: Rave Macbeth. 24p-HD-Produktion. In: digital production Nr. 3/2001. München. ACT GmbH. Juli 2001. S. 100.

⁹ Gerbert, Susanne: Reisereportagen. „Filmischer Look“ fürs Fernsehen. In: Film & TV Kameramann Nr. 2/2002. München. Ebner Verlag. Februar 2002. S. 145 f.

3. Methodik: Umfrage unter Dokumentarfilmern

Die Vorgehensweise nach Feststellung der vorgefundenen Voraussetzungen sah vor, die eingangs formulierten Teilaspekte anhand vorhandener Literatur zu bearbeiten und zu beschreiben.

Wie die Veränderungen beurteilt und bewertet werden, die die Einführung digitaler Technologien mit sich gebracht haben, und welche Technik heute in der Dokumentarfilmpraxis eingesetzt wird, konnte mit diesen Mitteln aber nicht beantwortet werden, da kaum aktuelle Literatur mit Erfahrungsberichten zu finden war.

Die Lösung lautete daher bekannte Dokumentarfilmer persönlich zu diesem Thema zu befragen. Die Namen, Lebensläufe und Filmografien der befragten Dokumentarfilmer befinden sich im Anhang C 1.

Als Grundlage für die Gespräche wurde ein Fragebogen (siehe Anhang C 2) erarbeitet, der lediglich als Leitfaden dienen sollte. Da jeder der befragten Dokumentarfilmer andere Schwerpunkte setzte, erschien es wenig sinnvoll jedem „stur“ die gleichen Fragen zu stellen. Die Gespräche sollten nicht in fixe Bahnen gelenkt werden. Wichtiger war, dass die Interviewpartner frei aus ihrer Praxis erzählten, aus den Bereichen, die sie am meisten beschäftigen.

4. Qualitätsmerkmale digitaler Formate

4.1. Analog vs. Digital

Analog bedeutet ähnlich oder entsprechend, während digital im EDV Bereich in Stufen erfolgend bedeutet.¹⁰ Analoge Signale werden linear, d.h. zeit- und wertekontinuierlich abgebildet, digitale Signale dagegen diskret, also stufenförmig.

Um analoge Signale mit dem Computer verarbeiten zu können, müssen sie in Zahlencodes umgewandelt werden. Diese Umwandlung oder sogenannte Quantisierung erfolgt, indem im bildlichen Sinne über das analoge Signal ein Raster gelegt wird. Bei Bildinformationen bestehen diese Raster aus endlichen Farb- (Chrominanz) und Helligkeitswerten (Luminanz). Ein Übergang von schwarz nach weiß kann somit nicht mehr stufenlos linear dargestellt werden, sondern er erfolgt in Abstufungen verschiedener Grauwerte. Die Anzahl der Abstufungen ist abhängig vom Speichervolumen, das hierfür aufgewendet wird, und wird in Bit angegeben. Eine 8-Bit Quantisierung bedeutet demnach ein Raster von $2^8 = 256$ Stufen, eine 10-Bit Quantisierung $2^{10} = 1024$ Abstufungen.

4.2. Digitale Formate

Zur Beschreibung und Unterscheidung der verschiedenen digitalen Aufzeichnungsformate sind mehrere Qualitätsmerkmale von Bedeutung.

Einmal sind dies die Datenrate und damit verbunden der Grad der Kompression, der zur Speicherung der Video- und Audiodaten nötig ist. Ebenso wichtig sind die Auflösung, also die Anzahl der Bildpunkte (Pixel), sowie die Bildrate, die Anzahl der Bilder, die pro Sekunde aufgezeichnet werden. Des Weiteren muss der Modus der Bildaufzeichnung berücksichtigt werden, d. h. wie die Farb- und Helligkeitsinformationen abgetastet (gesampelt) werden.

¹⁰ Duden. Die deutsche Rechtschreibung. 21. Auflage. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich 1996.

Auf die Unterschiede der Aufzeichnung von Audiodaten wird nicht näher eingegangen, da in der Praxis die Möglichkeit besteht, den Ton auf einem separaten Medium aufzuzeichnen, wenn Qualität oder Kapazität des Mediums, auf das das Bild aufgezeichnet wird, nicht ausreichen. Es soll an dieser Stelle lediglich festgestellt werden, dass „der Ton durch die Digitalisierung eine ganz neue Qualität erhalten hat, auf technischer wie inhaltlicher Ebene“¹¹, also in digitaler Form eine deutliche Qualitätsverbesserung darstellt.

Abbildung 1 (S. 21) gibt einen Überblick über die verschiedenen Aufzeichnungsformate.

4.2.1. Datenrate und Kompression

Wie Abbildung 1 zeigt, existieren große Unterschiede bei der Datenrate und dem Grad der Kompression. Mit Ausnahme von DVCPro50 arbeiten die DV Formate mit einer starken Kompression von 5:1 und einer niedrigen Datenrate von 25 Mbit/s.

Das gefilmte Bild wird bei der Speicherung auf Band mittels der Diskreten Cosinus Transformation (DCT) komprimiert. Dabei werden ähnliche Bildpunkte zu Blöcken zusammengefasst, unwichtige Bildinformationen vernachlässigt. Nach der Quantisierung kann das Originalbild nicht mehr vollständig rücktransformiert werden. Man spricht von einer verlustbehafteten Kompression. Ein Vergleich der Datenraten erklärt, weshalb das Format Digital Betacam im Bereich von Fernsehproduktionen immer noch weit verbreitet ist, bietet es doch eine deutlich höhere Aufzeichnungsqualität als die DV Formate.

4.2.2. Auflösung und Bildrate

Die Standardauflösung für Fernsehbilder beträgt nach der digitalen Studionorm für PAL 720 x 576 Pixel. Was für Fernsehen völlig ausreicht, ist jedoch für Kino zu wenig. Dies

¹¹ Bondy, Arpad: Email vom 25. Juli 2002.

	Datenrate [Mbit/s]	Kom- pression	Auflösung [Pixel x Pixel]	Farbauf- zeichnung	Audio Samplingrate [kHz] Quantisierung [Bit]
Digital Betacam	127,6	etwa 2:1	720 x 576	4:2:2 10 Bit	4 Kanäle, 48 kHz, 20 Bit
DV Consumer	25	5:1	PAL: 720 x 576 NTSC: 720 x 480	PAL: 4:2:0 NTSC: 4:1:1 8 Bit	2 Kanäle, 48 kHz, 16 Bit o. 4 Kanäle, 32 kHz, 12 Bit o.
DVCAM (Sony)				4:1:1 (PAL u. NTSC)	44,1 kHz, 16 Bit
DVCPro (Panasonic)				4:2:2	4 Kanäle, 48kHz, 16 Bit
DVCPro50 (Panasonic)	50	3,3:1		4:2:2	4 Kanäle, 48kHz, 16 Bit
DVCProHD (Panasonic)	100	6,7:1	1920 x 1080	4:2:2 8 Bit	8 Kanäle, 48 kHz, 16 Bit
HD-D5 (Panasonic)	188	5,29:1 4,23:1	1280 x 720	4:2:2 10/8 Bit	8 Kanäle, 48 kHz, 24 Bit
HDCAM (Sony)	144/185 ¹⁾	4,4:1	1920 x 1080 ²⁾	4:2:2 ³⁾ 8 Bit	4 Kanäle, 48kHz, 16 Bit

1) 144 MHz bei 24p (Vollbilder), 185 MHz bei 60i (Halbbilder) 2) nach Prefiltering 1440 x 1080 3) nach Prefiltering 3:1:1

Abb. 1: Überblick digitale Aufzeichnungsformate ^{12 13 14 15 16}

ist wohl der Hauptgrund, weshalb Kinoproduktionen noch immer auf 16 bzw. 35 mm Film gedreht werden.

Erst der neue HD Standard bietet mit 1920 x 1080 Pixel eine ähnlich hohe Auflösung wie Film. Darüber hinaus löst er das Problem der unterschiedlichen Bildraten, das

¹² Vgl. o. V.: Kompression und Videobandformate. In: digital production Nr. 3/2002. München. ACT GmbH. Juni 2002. S. 162 ff.

¹³ Vgl. o. V.: HD-Video contra 35 mm Film. In: digital production Nr. 4/2001. München. ACT GmbH. Oktober 2001. S. 72 ff.

¹⁴ Vgl. Avid Technology GmbH: DV Formate und Optionen. 2002.
http://www.avid.de/produkte/pdfs/Whitepaper_DV_Formate.pdf.

¹⁵ Vgl. Panasonic Broadcast & Television Systems Company. Secaucus USA: Broschüre Camcorder AJ-HDC27F. http://www.panasonic.com/pbds/subcat/Products/cams_ccorders/f_aj-hdc27v.html# → Brochure.

¹⁶ Vgl. Sony Broadcast & Professional Europe: Broschüre Camcorder HDW-F900. 2000.
<http://www.sonybiz.net> → HDCAM & CineAlta → Camcorder → Broschüren.

bisher für mangelnde Kompatibilität der verschiedenen Systeme gesorgt hat. Kinofilme werden mit 24 Bildern pro Sekunde produziert. Bei dieser Geschwindigkeit nimmt das menschliche Auge die Abfolge einzelner Bilder als kontinuierliche Bewegung wahr. Helligkeitsunterschiede im Bild erscheinen aber erst ab ca. 50 Bildern pro Sekunde flimmerfrei. Im Kino wurde dieses Problem mittels einer Blende gelöst. Dabei wird jedes Bild zweimal projiziert, so dass sich 48 Bilder pro Sekunde ergeben.¹⁷

Im Fernsehen war dies nicht möglich. Als Lösung wurde das sogenannte Interlace- oder Zeilensprungverfahren entwickelt. Dabei wird jede zweite Zeile ausgelesen und einem Halbbild (Field) zugeordnet, zwei Halbbilder ergeben ein Vollbild (Frame).

Bei der Anzahl der Frames orientierte man sich aber nicht an den Vorgaben der Kinoindustrie, sondern benutzte als Referenzsignal die vorhandene Netzversorgung, die in Europa bei 50 Hz, in den USA bei 60 Hz liegt. D. h. in Europa funktioniert Fernsehen mit 50 Halbbildern pro Sekunde (PAL), in den USA mit 60 (NTSC).

Der HD Standard bietet nun verschiedene Aufzeichnungsmodi an: 24p, 25p, 30p, 50i und 60i, wobei *p* für progressive (Vollbild) und *i* für interlaced (Halbbild) steht.

Die eigentlich revolutionäre Idee besteht aber darin, Filme im 24p Modus, also mit 24 Vollbildern pro Sekunde aufzuzeichnen, und je nach Verwendung die Bilder nachträglich in den entsprechend anderen Modus umzurechnen.¹⁸ Dies bedeutet einen weltweit anwendbaren Standard sowohl für Kinoproduktionen als auch für die verschiedenen TV-Formate.

4.2.3. Bildseitenverhältnis

Mit der Auflösung verbunden ist das Bildseitenverhältnis. Der internationale Kinostandard für Film beträgt 1:1,85 (oder 16,65:9). Während Fernsehen mit einem

¹⁷ Monaco, James: Film verstehen. Hamburg 1995. S. 90 f.

¹⁸ Vgl. Avid Technology GmbH: DV Formate und Optionen. 2002.
http://www.avid.de/produkte/pdfs/Avid_24Ppaper.pdf.

Seitenverhältnis von 4:3 arbeitet, liegt der HD Standard mit 16:9 (oder 1,78) bereits ganz nah am Kinostandard. Dies bedeutet einen wichtigen Schritt in Richtung Angleichung von Kino und Fernsehen.¹⁹

4.2.4. Luminanz und Chrominanz

Bei den Farbaufzeichnungsverfahren wurde die Eigenschaft des menschlichen Auges ausgenutzt, das Helligkeitsunterschiede stärker wahrnimmt als Farbveränderungen. Wenn ausreichend Speicherplatz zur Verfügung steht, kann die vollständige Helligkeits- und Farbinformation von jedem einzelnen Pixel (Luminanz und Chrominanz) ausgelesen werden (4:4:4). Da dies in der Regel nicht der Fall ist, bedienen sich digitale Aufzeichnungsformate unterschiedlicher Farbaufzeichnungsmodi, die in Abbildung 2 veranschaulicht werden.

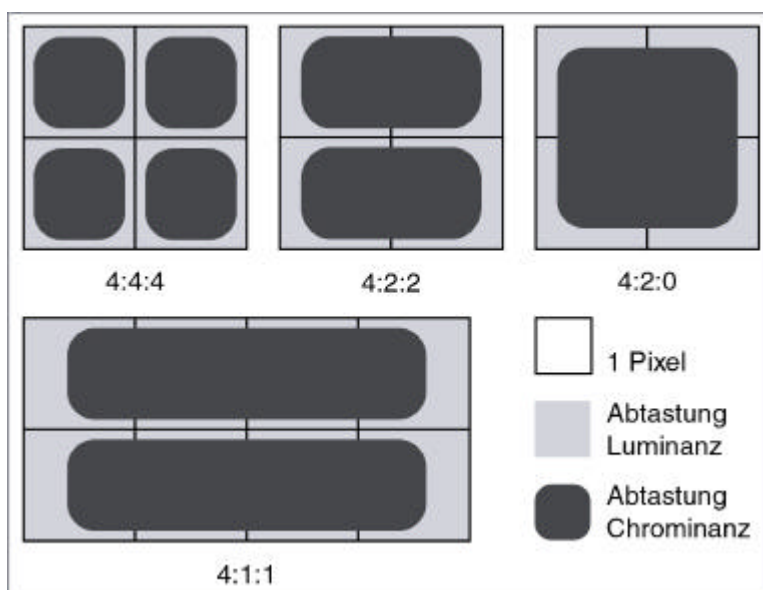


Abb. 2: Farbaufzeichnungsmodi digitaler Videoformate

Im 4:2:2 Modus erfolgen für die Farbinformation nur halb so viele Abtastungen pro Zeile wie für die Helligkeitswerte. Dadurch ergibt sich ein reduzierter Speicherbedarf von 33,3 % im Vergleich zu 4:4:4. Mit den Modi 4:1:1 und 4:2:0 kann das

¹⁹ Vgl. Giesen, Erhard: Ein Filmstandard durch die Hintertür? In: Film & TV Kameramann Nr. 1/2002. München. Ebner Verlag. Januar 2002. S. 109.

Speichervolumen um weitere 25 % verringert werden. Bei 4:1:1 wird die Luminanz vier mal so oft abgetastet wie die Chrominanz. Der 4:2:0 Modus sampelt die Farbinformationen mit halber Abtastrate, lässt dabei aber jede zweite Zeile aus.²⁰

4.3. Digitales Video contra Film

Wenn man die Einsatzmöglichkeiten von digitalem Video und Film vergleichen möchte, muss man unterscheiden, für welches Medium produziert werden soll.

Für Fernsehproduktionen bieten Digital Betacam und die professionellen DV Formate im Prinzip eine ausreichende Qualität, insbesondere vor dem Hintergrund, dass die digitale Postproduktion sich schon seit mehreren Jahren durchgesetzt hat. Gerade für Dokumentarfilmer, die häufig mit kleinen Budgets arbeiten müssen, reduzieren sich vor allem die Kosten für Bandmaterial, das günstiger ist als Film. Die Kosten für Filmentwicklung und Abtastung entfallen ganz.

Bei Kinoproduktionen sieht die Situation anders aus. Die digitalen Videoformate, die mit Fernsehauflösung arbeiten, reichen für eine Projektion auf einer Großleinwand nicht aus. Hierfür gibt es mehrere Lösungsmöglichkeiten: Die Produktion erfolgt auf Film, das Filmmaterial wird (in Fernsehauflösung) abgetastet und an einem digitalen Schnittplatz bearbeitet. Anschließend wird das Originalfilmmaterial anhand der erstellten Schnittliste an einem herkömmlichen Filmschneidetisch geschnitten. Eine zweite Möglichkeit bietet die FAZ-Technik (Filmaufzeichnung), bei der die digitalen Bilddaten mittels eines Lasers hochauflösend auf Film ausbelichtet werden. Um möglichst optimale Ergebnisse zu erzielen, sollte das Filmmaterial zuvor ebenfalls hochauflösend gescannt werden. Technisch gesehen ist dieses Verfahren sogar bei Produktionen möglich, die auf Consumer DV gedreht wurden, wie das Beispiel *Die Salzmannen von Tibet* von Ulrike Koch (1997)²¹ zeigt. Die in der Produktion eingesparten

²⁰ Vgl. Avid Technology GmbH: DV Formate und Optionen. 2002.
http://www.avid.de/produkte/pdfs/Whitepaper_DV_Formate.pdf.

²¹ Koch, Ulrike: Mini DV als Chance für den Dokumentarfilm. 2001.
<http://www.netlounge.dv.de/2002/d/Textindex/Koch/koch.html>.

Kosten werden bei der FAZ-Technik von dem enormen Aufwand in der Postproduktion eingestellt, wenn nicht sogar übertroffen.

Erst die neue HD Technik bietet eine Qualität, die der von Film nahe kommt, und deren Entwicklung noch nicht am Ende ist. Kinoproduktionen können somit erstmals komplett digital produziert, bearbeitet und sogar projiziert werden. Aufgrund der hohen Kosten für Ausrüstung und Technik sowie der bisher geringen Erfahrungswerte wird HD von Dokumentarfilmen derzeit noch so gut wie gar nicht eingesetzt. Die Erprobung dieser neuen Technik erfolgt hauptsächlich im Spielfilmbereich.

4.4. Standards

Das größte Hindernis für die Einführung neuer Technologien im Fernsehbereich bestand von Anfang an in den vielen unterschiedlichen Formaten, die häufig nicht kompatibel waren. So scheiterte z. B. die Einführung von analogem hochauflösenden Fernsehen (HDTV) hauptsächlich daran, dass dieses Format die Anschaffung von neuen Geräten auf Seiten von Produktion und Sendern, aber auch bei den Endgeräten der Zuschauer erfordert hätte, also einen enormen finanziellen Aufwand.

Mit DV wurde erstmals ein einheitlicher digitaler Videostandard im Consumer Bereich entwickelt, der vor allem aufgrund der vergleichsweise niedrigen Kosten weltweit Anwendung findet. Im professionellen Bereich sind die DV Bandformate zwar kompatibel, weisen aber je nach Hersteller unterschiedliche Qualitätsmerkmale auf. Das Problem der unterschiedlichen Bildraten für Kino, PAL und NTSC kann auch DV nicht lösen.

Nicholas Negroponte hat dieses Problem 1995 folgendermaßen beschrieben:

Die gute Nachricht lautet, dass wir in den USA die richtige – digitale – Technologie anwenden, um die Zukunft des Fernsehens wahr zu machen. Die schlechte Nachricht ist, dass wir uns immer noch blind mit den falschen Problemen – nämlich denen der Bildqualität – beschäftigen: Auflösung, Wiederholungsrate und Bildschirmform (dem

sogenannten Bildseitenverhältnis). Zu allem Unglück versuchen wir auch noch, uns bei diesen technischen Problemen ein für allemal auf ganz bestimmte Werte festzulegen und diese Variablen per Gesetz als Konstanten festzuschreiben. Dabei liegt der größte Vorteil der digitalen Welt darin, dass sie keine festgelegten Werte benötigt.²²

HD ist die erste Technologie, die diese Problematik angeht. Sie geht von dem Prinzip aus, dass als Standard Werte festgelegt werden müssen, aus denen sich später problemlos, sozusagen auf Knopfdruck, andere Formate errechnen lassen.

Mit 1920 x 1080 Pixel, also über zwei Millionen Bildpunkten, wurde eine Auflösung gewählt, die dem optimalen Auflösungsvermögen von 35 mm Film sehr nahe kommt. Als Wiederholungs- oder Bildrate erscheint der kleinste gemeinsame Nenner, die Kinonorm von 24 Vollbildern pro Sekunde, am geeignetsten. Eine Umrechnung in PAL oder NTSC ist mit HD kein Problem mehr. Bei dem Bildseitenverhältnis hat man sich mit 16:9 ebenfalls an die Kinonorm angenähert.^{23 24}

Auf Seiten der Produktion und Postproduktion ist HD als weltweit anwendbarer Standard ein wichtiger Schritt in Richtung flexiblere Handhabung der verschiedenen Formate. Bei den Endgeräten auf Zuschauerseite besteht die Problematik aber nach wie vor. Nicholas Negroponte fordert auch hier mehr Flexibilität ähnlich wie bei Computerbildschirmen: „Das Bildseitenverhältnis sollte eine veränderliche Größe sein. Wenn Fernsehgeräte über genügend Pixel verfügen, wäre Fernsehen im Fensterstil eine sehr vernünftige Lösung.“²⁵

²² Negroponte, Nicholas: Die richtige Technologie, die falschen Probleme. In: Total Digital. Die Welt zwischen 0 und 1 oder Die Zukunft der Kommunikation. München 1995, Überarbeitete Taschenbuchausgabe 1997. S. 55.

Nicholas Negroponte ist Begründer und Direktor von *Media Lab*, des Instituts zur Erforschung zukünftiger Formen der menschlichen Kommunikation am international hoch angesehenen *Massachusetts Institute of Technology*. (Angaben zum Autor. a. a. O. S. 2.)

²³ Vgl. Giesen, Erhard: Ein Filmstandard durch die Hintertür? In: Film & TV Kameramann Nr. 1/2002. München. Ebner Verlag, Januar 2002. S. 109 f.

²⁴ Vgl. Avid Technology GmbH: DV Formate und Optionen. 2002.
http://www.avid.de/produkte/pdfs/Avid_24Ppaper.pdf.

²⁵ Negroponte, Nicholas: Der Blick in das Fenster. In: Total Digital. Die Welt zwischen 0 und 1 oder Die Zukunft der Kommunikation. München 1995, Überarbeitete Taschenbuchausgabe 1997. S. 140.

Die Möglichkeit unser Fernsehbild künftig auf eine beliebige Größe zu ziehen oder von einer Seite auf die andere verschieben zu können, um evtl. im Hintergrund noch ein zweites Programm zu verfolgen, wäre technisch kein Problem: Solange aber digitales Fernsehen, das die Voraussetzung für eine solche Lösung ist, noch nicht flächendeckend eingeführt ist, wird sich die Geräteindustrie mit der Einführung entsprechender Endgeräte zurückhalten.

5. Arbeitsweisen und berufliche Qualifikation

5.1. Das Produktionsteam

Nach Hans Beller sei es schon immer der Wunsch der Dokumentarfilmer gewesen mit einem möglichst kleinen Team zu arbeiten.²⁶ Bei Produktionen auf Film benötigt man in der Regel mindestens vier Personen: den Regisseur und den Kameramann, den Tonmann, der den Ton angelt und auf einem separaten Medium aufzeichnet, und eine Kameraassistentin, die vor allem unerlässlich ist, um die Filmrollen, die nur eine Laufzeit von ca. zwölf Minuten haben, zu wechseln.

Für Dreharbeiten mit digitaler Technik fallen häufig, wie z. B. bei Thomas Riedelsheimer die Jobs des Tonmanns und der Kameraassistentin zusammen²⁷, oder sie entfallen ganz, und der Ton wird vom Kameramann oder Regisseur betreut, wie gelegentlich bei Klaus Stanjek²⁸. Dies ist vor allem dann nahe liegend, wenn der Ton nicht separat, sondern auf dasselbe Medium wie das Bild aufgenommen wird. Das Produktionsteam bei digitaler Aufzeichnung verkleinert sich also in einigen Fällen.

Die Mehrheit der befragten Dokumentarfilmer hält diese Entwicklung, die hauptsächlich zu Lasten des Tons geht, für falsch. Arpad Bondy ist der Ansicht, dass hervorgerufen durch den Einsatz digitaler Technologien „eine zentrale Veränderung den Ton betrifft ... War früher der Tonmann im Dokumentarfilm der, welcher die Angel festhielt, so ist er heute derjenige, von dessen Können und aufwändigem Equipment das Gelingen eines ganzen Filmes mitunter abhängt.“²⁹ Dies wird auch von Wolfgang Ettlich: „Den Ton muss man genau so schätzen. Man kann nicht sagen, der Kameraassistent kann den Ton machen.“³⁰ und Peter Heller bestätigt: „Heute machen

²⁶ Beller, Hans: Telefonat vom 7. Juli 2002.

²⁷ Riedelsheimer, Thomas: Telefonat vom 5. Juli 2002.

²⁸ Stanjek, Klaus: Telefonat vom 10. Juli 2002.

²⁹ Bondy, Arpad: Email vom 25. Juli 2002.

³⁰ Ettlich, Wolfgang: Persönliches Gespräch vom 9. Juli 2002.

Leute Ton, die gerne Kamera machen möchten, ... Die Möglichkeiten des Tons werden überhaupt nicht mehr richtig ausgeschöpft.“³¹

Die digitale Tonaufzeichnung bietet zwar vom technischen Standpunkt aus eine qualitative Verbesserung, die vereinfachte Handhabung der Technik verführt aber dazu, die handwerkliche und tontechnische Sorgfalt zu vernachlässigen.

5.2. Das Postproduktionsteam

In der Postproduktion ist die Situation ähnlich. Neben dem Cutter stand beim analogen Filmschnitt noch eine Assistenz zur Verfügung, die das Bild- und Tonmaterial sortierte, beschriftete und verwaltete sowie den Ton synchron zum Bild anlegte. Der Assistent oder die Assistentin begleitete in der Regel den gesamten Postproduktionsprozess. In der digitalen Postproduktion entfällt die Assistententätigkeit sehr häufig bzw. sie reduziert sich auf erste vorbereitende Tätigkeiten und das Digitalisieren des Materials. Die Verwaltung der Bild- und Tondaten übernehmen Datenbanken.³²

Aber auch hier gehen in der Praxis die Meinungen auseinander. Von den beiden Dokumentarfilmern, die ihre Filme selbst schneiden, verzichtet Thomas Riedelsheimer mittlerweile auf eine Schnittassistentin,³³ während bei Arpad Bondy durch die digitale Technik keine Jobs weggefallen sind.³⁴

Eine weitere Veränderung betrifft die Manipulation von Bildern. „Früher waren Schnitt und Special Effects zwei genau voneinander getrennte Bereiche. Der Schnitt bestand aus dem Aneinanderfügen von Bildsequenzen, und jeder Eingriff in das Bild wurde von Fachleuten speziell für Special Effects vorgenommen.“³⁵ Mit der heutigen Schnittsoftware können die meisten Veränderungen an Bild und Ton direkt vom Cutter

³¹ Heller, Peter: Persönliches Gespräch vom 8. Juli 2002.

³² Vgl. Perraudin, René: Konventioneller Filmschnitt – Virtueller Filmschnitt. In: Hoffmann, Kay (Hrsg.): Trau, Schau, Wem: Digitalisierung und dokumentarische Form. Konstanz 1997. S. 113.

³³ Riedelsheimer, Thomas: Telefonat vom 5. Juli 2002.

³⁴ Bondy, Arpad: Email vom 25. Juli 2002.

³⁵ Manovich, Lev: Was ist ein digitaler Film? In: Telepolis Nr. 2, Juni 1997. S 50.

vorgenommen werden. Nur kompliziertere oder aufwändigere Special Effects wie 3D-Animationen bzw. Simulationen werden von Spezialisten erstellt.

5.3. Arbeitsweisen

Die einschneidendsten Veränderungen in den Arbeitsweisen betreffen die Postproduktion. Beim digitalen Schnitt liegen alle Bild- und Tondaten zentral in einer Datenbank. Es besteht jederzeit die direkte Zugriffsmöglichkeit auf jeden beliebigen Clip. Das zeitraubende Hin- und Herspulen von Filmstreifen und Videobändern gehört der Vergangenheit an. Die ausgewählten Clips können per Mausklick in die Timeline gezogen und dort auf die richtige Länge geschnitten und bearbeitet werden. Jede beliebige Stelle des so entstehenden Films kann auf Knopfdruck (oder Mausklick) angesteuert und abgespielt werden. Doch dieser Fortschritt ist in mancher Hinsicht auch ein Rückschritt:

Im Prinzip wäre die elektronische Technik eine Erleichterung, wenn man mit der gleichen filmmacherischen Einstellung an die Arbeit heran ginge. Leider kommt die Zeit, die diese Technik einspart, aus Termin- und Kostengründen selten dem Studium des Materials, der intensiven Suche nach Stil und Dramaturgie zugute, sondern wird schlicht eingespart. Nicht zufällig prägt der hektische Arbeitsrhythmus des elektronischen Schnitts häufig auch das Produkt.³⁶

Der digitale Schnittplatz ist sozusagen immer arbeitsbereit und fordert, vor allem wenn es sich um einen angemieteten Arbeitsplatz handelt, bei dem jede Minute Geld kostet, von seinem Nutzer ununterbrochene Kreativität. Für Thomas Riedelsheimer sei dies ein wesentlicher Grund gewesen sich vor fünf Jahren seinen eigenen *Avid* Schnittplatz zu kaufen, so dass er sich kreative Pausen in der Schnittphase leisten könne, ohne dass durch ungenutzte Schnittplatzzeiten zusätzlichen Kosten entstünden.³⁷

Für Peter Heller bedeuteten die Vorteile des digitalen Schnitts allerdings den größten Nachteil: Man könne keine Beziehung mehr zu dem Material aufbauen, da man jeden

³⁶ Balkenhol, Thomas: Pflicht und Kür der Dokumentarfilmmontage. In: Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage. München 1993. S. 126.

³⁷ Riedelsheimer, Thomas: Telefonat vom 5. Juli 2002.

beliebigen Punkt anspringen könne, und daher häufig nicht mehr wisse, wo im Film man sich befinde. Das Hin- und Herspulen beim Filmschnitt, was angeblich verlorene Zeit gewesen sei, war dies eben nicht, weil man so den ganzen Film, wenn auch im Schnelldurchlauf, noch einmal sehen konnte und dadurch neue Ideen bekam. Die Möglichkeit mehrere Schnittversionen zu erstellen, bedeute keinen Vorteil, sondern führe nur zu einer Unentschlossenheit.³⁸

Durch den Wegfall der Assistenzen ist zudem häufig kein kreativer Meinungs-austausch mehr vorhanden, so dass es so aussieht „als könnte Schnitt eine verdammt isolierte Arbeit werden, bei der man über Wochen allein am Gerät zubringt, ...“.³⁹ Dies bestätigt Thomas Riedelsheimer, dem der Gesprächspartner in der Postproduktion fehle, seit er ohne Assistenz arbeite.⁴⁰

Eine unumstrittene Erleichterung bedeutet die Visualisierung von Ton in Waveform (Wellenform), die einzelne Töne und deren Lautstärke in Wellen mit auf- und absteigender Amplitude darstellt. Auf diese Weise ist es viel einfacher möglich Ton zu bearbeiten sowie Bilder auf Musik oder Töne zu schneiden.

5.4. Berufliche Qualifikation

Die beruflichen Anforderungen an alle Beteiligten im Produktions- und Postproduktionsprozess haben sich stark verändert.

Da die Aufgaben der Kameraassistenten und des Tonmanns häufig zusammen fallen, wird erwartet, dass sich diese Person sowohl mit Ton als auch mit digitaler Kameratechnik auskennt.⁴¹ Ehemalige Kameraassistenten und Tonspezialisten müssen sich also nicht nur in die neue digitale Technik einarbeiten, sondern sich zusätzlich noch eine weitere, ihnen unter Umständen fremde Qualifikation aneignen.

³⁸ Heller, Peter: Persönliches Gespräch vom 8. Juli 2002.

³⁹ Schumm, Gerhard: Das Filmbild im Computer: dicht und oft zu nah. In: Hoffmann, Kay (Hrsg.): Trau, Schau, Wem: Digitalisierung und dokumentarische Form. Konstanz 1997. S. 118.

⁴⁰ Riedelsheimer, Thomas: Telefonat vom 5. Juli 2002.

⁴¹ Stanjek, Klaus: Telefonat vom 10. Juli 2002.

Die Anforderungsprofile verändern sich teilweise so stark, dass manche Berufe nahezu aussterben, in neuen Berufsbezeichnungen aufgehen oder völlig neue Berufe entstehen. „Die ‚neue‘ Besetzung des ‚Aktuellen TV-Teams‘ mit Kameramann und Assistent, der *auch* Ton macht, hat beispielsweise den Beruf des Tonmeisters im Bereich des dokumentarischen Fernsehens praktisch zum Aussterben gebracht.“⁴² In der Postproduktion dagegen, meint Arpad Bondy, „ist der Sounddesigner – vor wenigen Jahren noch in Deutschland ein gänzlich unbekanntes Wesen – mittlerweile auch im anspruchsvollen Dokumentarfilm unverzichtbar“.⁴³

Auch die Cutter und deren Assistenten, sofern sie noch vorhanden sind, müssen sich umstellen:

Der virtuelle Schnitt schafft zwei Lager: Auf der einen Seite stehen die Computerbegeisterten, denen der Umgang mit Maus und Tastatur eine Selbstverständlichkeit ist und denen es natürlich relativ leicht fällt die Struktur eines komplexen digitalen Systems zu begreifen und die Handhabung des Programms zu erlernen. Diesen technisch versierten, meist jungen Menschen fehlt jedoch oft das Gespür für Filmsprache, oder es mangelt ganz schlicht an Erfahrung und cineastischem Wissen. Auf der andere Seite stehen die traditionellen Schnittmeister(innen), die ihr filmisches Handwerk verstehen, die auf eine jahrzehntelange Erfahrung zurück blicken, die aber den Zugang zur neuen Arbeitsweise nicht finden und beginnen, sich um ihre künftige Existenz zu sorgen.⁴⁴

Die generelle Problematik, dass – häufig ältere – Menschen sich bei der Einarbeitung in computergestützte Technologien schwer tun, betrifft viele Berufe und Branchen und ist nicht nur auf den Filmbereich beschränkt. Dass dies keine Altersfrage sein muss, beweist Leni Riefenstahl, die in dem kürzlich ausgestrahlten Interview mit Sandra Maischberger erklärt, sie habe sich im Alter von 95 Jahren noch in die Arbeit mit dem *Avid* eingearbeitet um ihren Dokumentarfilm *Impressionen unter Wasser* (2002) zu schneiden.⁴⁵

⁴² Schadt, Thomas. In: Haus des Dokumentarfilms (Hrsg.): Der Dokumentarfilm als Autorenfilm. Eine Umfrage des Hauses des Dokumentarfilms. Stuttgart 1999. S. 67 f.

⁴³ Bondy, Arpad: Email vom 25. Juli 2002.

⁴⁴ Perraudin, René: Konventioneller Filmschnitt – Virtueller Filmschnitt. In: Hoffmann, Kay (Hrsg.): Trau, Schau, Wem: Digitalisierung und dokumentarische Form. Konstanz 1997. S. 112.

⁴⁵ Der Künstler und die Macht: Sandra Maischberger trifft Leni Riefenstahl. Erstaussstrahlung am 15. August 2002 in ARTE.

Die bedeutende Aussage lautet daher, dass bei der nachwachsenden Generation, die mit der digitalen Technik umzugehen weiß, die filmische Kompetenz häufig nicht ausreichend vorhanden ist. Beim Beruf des Cutters liegt es vor allem daran, dass „die traditionelle Ausbildung der Cutter über den Weg der Assistenz durch den Einsatz der neuen Technik kaum mehr statt findet.“⁴⁶ Erfahrungen und Techniken, die bisher von Schnittmeistern an ihre Assistenten weiter gegeben wurden, können nicht mehr auf diese Weise vermittelt werden. Thomas Riedelsheimer merkt dazu an, im Spielfilmbereich gäbe es zwar noch Cutterassistenzen, aber eine spezielle Ausbildungsmöglichkeit im Dokumentarfilm sei nicht mehr möglich.⁴⁷

Arpad Bondy fasst die Zukunftsprognose wie folgt zusammen: „Insgesamt wird die Grenze zwischen technischer und inhaltlicher Kompetenz sich auflösen. Autoren und Regisseure, Assistenten usw., die keine technischen Kenntnisse und Kompetenz besitzen, werden geringere Berufschancen haben, wie umgekehrt Techniker, Kameraleute, Tonleute, Cutter und ihre Assistenten, die nicht in inhaltlichen Kategorien Kompetenzen zeigen.“⁴⁸

⁴⁶ Perraudin, René: Konventioneller Filmschnitt – Virtueller Filmschnitt. In: Hoffmann, Kay (Hrsg.): Trau, Schau, Wem: Digitalisierung und dokumentarische Form. Konstanz 1997. S. 113.

⁴⁷ Riedelsheimer, Thomas: Telefonat vom 5. Juli 2002.

⁴⁸ Bondy, Arpad: Email vom 25. Juli 2002.

6. Inhaltliche und gestalterische Aspekte

6.1. Manipulation und Simulation von Bildern

Die digitale Bildbearbeitung bietet im positiven Sinne vielfältige neue Möglichkeiten zur Gestaltung dokumentarischer Filme. Dies beginnt bei der Korrektur von aufgezeichnetem Material und geht über Effekte bis zur vollständigen Simulation von Szenen am Computer.

So findet Klaus Stanjek, dass mit der neuen Technik sehr viel möglich sei, diese aber noch nicht ausgereizt werde. Er nutze die Möglichkeiten der Bildmanipulation gerne zur Korrektur oder Bildgestaltung, aber nicht als Effekt, z. B. um Konturen zu reduzieren, den Schwarzwert abzuheben, die Körnigkeit zu verstärken. Künstlerisch triviale Bilder könnten so interessanter gestaltet werden.⁴⁹

Doch nicht nur die Manipulation, sondern auch die Simulation von Bildern, bietet dem Dokumentarfilmer eine neue Ausdrucksform, die ihm vorher nicht zur Verfügung stand, wie Volker Bartsch betont: „Und genau da liegt meiner Meinung nach die Zukunft des Dokumentarfilms: mit Hilfe der digitalen Technologie Aussagen zu visualisieren, die analog nicht zu haben sind, oder das bisher Unsichtbare sichtbar zu machen oder vielleicht auch nur in der Konkurrenz der neuen Bilder attraktiv zu bleiben.“⁵⁰

Thomas Riedelsheimer denkt darüber nach, in seinem nächsten Film Computeranimationen einzusetzen, die dann aber unauffällig und gut sein müssten. Da solche Animationen sehr teuer kämen, habe er bislang darauf verzichtet.⁵¹

⁴⁹ Stanjek, Klaus: Telefonat vom 10. Juli 2002.

⁵⁰ Bartsch, Volker: Konsequenzen der Digitalisierung für Dokumentarfilme. In: Hoffmann, Kay (Hrsg.): Trau, Schau, Wem: Digitalisierung und dokumentarische Form. Konstanz 1997. S. 102.

⁵¹ Riedelsheimer, Thomas: Telefonat vom 5. Juli 2002.

Der finanzielle Aspekt ist ein wesentlicher Grund für den spärlichen Einsatz von Animationen und Simulationen im Dokumentarfilm. So einfach es theoretisch möglich ist jeden Pixel eines Bildes zu verändern, so arbeitsaufwändig und deshalb kostenintensiv ist es Simulationen in zufriedenstellender Qualität zu erstellen. Was bei einer Fotografie einmal bearbeitet werden muss, ist beim bewegten Bild 25 Mal pro Sekunde nötig.

Deshalb wird sich die digitale Bildbearbeitung im Dokumentarfilm in den meisten Fällen auf die Werkzeuge beschränken, die die jeweilige Schnittsoftware zur Verfügung stellt, und die vom Cutter selbst eingesetzt werden können.

6.2. Authentizität und Wahrheit

Das Aufkommen digitaler Bildbearbeitungsmöglichkeiten warf die Frage auf, wie man Original von Fälschung, reale von erfundener Wirklichkeit unterscheiden kann: „Die Möglichkeit zur unmerklichen Korrektur, Veränderung oder auch Verfälschung von auf fotografischem Weg entstandenen Bildern macht die Augenscheinlichkeit als Garant für Wahrscheinlichkeit definitiv obsolet. Der Authentizitätsanspruch des technischen Bildes ... schwindet endgültig.“⁵²

Hinzu kommt, dass eine „... Manipulation/Operation im Nachhinein nicht mehr beweisbar ist. Die Festplatte ist weder Filmnegativ noch Masterband. Es gibt kein Original mehr, das sich von der bearbeiteten Kopie unterscheidet.“⁵³ Die Frage lautet daher, worauf soll sich der Zuschauer noch verlassen? Wie kann er beurteilen, ob die gezeigten Bilder der Wirklichkeit entsprechen?

Während die einen als mögliche Lösung eine Genreabgrenzung des Autorenfilms gegenüber neuen dokumentarischen Formen wie Doku-Soaps und Reality Dokus, die

⁵² Hoberg, Almuth: Film und Computer. Wie digitale Bilder den Spielfilm verändern. Frankfurt am Main / New York 1999. S. 31.

⁵³ Steinborn, Bion: Die totale Manipulierbarkeit. Der Unterschied zwischen Gestaltung und Täuschung schwindet. Süddeutsche Zeitung. München 17.8.1995. In: Hoberg, Almuth: Film und Computer. Wie digitale Bilder den Spielfilm verändern. Frankfurt am Main / New York 1999. S. 220.

verstärkt mit unterhaltenden Elementen und nachgestellten Szenen arbeiten, fordern, sehen andere die Problematik gelassener und vor allem darin keine wesentlich neue Entwicklung.

So stellt Arpad Bondy fest: „Der Dokumentarfilm war schon immer allein von der Glaubwürdigkeit seiner Macher abhängig, und die Authentizität seit Anbeginn bedroht.“⁵⁴ Wenn es nötig wäre, würde auch er diese Mittel einsetzen: „Meine Vorstellung vom Dokumentarfilm ist die, dass i c h eine Geschichte erzähle, so wie ich sie auch sehe – etwas, was ich versuche, von Anfang an klar zu machen. Und wenn ich meine Geschichte nur mit bestimmten Mitteln erzählen kann, dann tue ich es.“⁵⁵

Ebenso wie Georg Stefan Troller, der glaubt,

dass die meisten Dokumentarfilme gestellt sind. Auch die der Puristen. Und, dass das auch in Ordnung ist. Es wurden schon die aller ersten Dokumentarfilme wie Nanuk der Eskimo von Flaherty hundertprozentig gestellt. Ich glaube, unserer Phantasie sollten nicht solche Grenzen gesetzt werden, wie sie die Puristen verlangen. Auch wir dürfen wie Autoren und wie Theatermenschen mit Leben spielen, solange wir sie nicht verfälschen und niemanden in Gefahr bringen oder verletzen.⁵⁶

Richtiger – oder soll ich sagen „realistischer“? – als eine Genreabgrenzung, die zwischen realer und fiktiver Wirklichkeit trennt und sozusagen dem Zuschauer als Garantie dienen soll – dies in der Praxis aber nie wird leisten können – erscheint daher auf der einen Seite eine Art Selbstverpflichtung jedes einzelnen Filmmachers zur Transparenz und auf der anderen Seite die zunehmende Erfahrung der Zuschauer im Umgang mit neuen Formen und Inhalten der Medien:

Mit den Begriffen ‚Wahrheit‘ etc. zu operieren halte ich für obsolet – die Erkenntnis, dass Authentizität nicht den Abbildern innewohnt, sondern bestenfalls hergestellt wird, hat sich auch beim Publikum durchgesetzt – nicht zuletzt dank der digitalen Revolution und

⁵⁴ Bondy, Arpad: Email vom 25. Juli 2002.

⁵⁵ Ders.

⁵⁶ Troller, Georg Stefan im Interview mit Witzke, Bodo. In: Marschall Susanne/Witzke Bodo (Hrsg.): „Wir sind alle Menschenfresser“. Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen. St. Augustin 1999. S. 49 f.

den sie begleitenden Diskussionen („die können doch alles machen“). Möglicherweise sind Zuschauer sensibilisierter als Theoretiker und Macher glauben.⁵⁷

Hans Beller hält die Diskussion um Authentizität für längst überholt. Zwischen Machern und Zuschauern gebe es einen unausgesprochenen Kontrakt, was der Zuschauer für „wahr“ halte. Dieser sei in der Vergangenheit mit Fake-Dokus dekonstruktivistisch ausgenutzt worden. Es ginge daher darum, wie Manipulation kenntlich gemacht werde, sie solle keine arglistige Täuschung sein.⁵⁸

Thomas Riedelsheimer ist der Ansicht, dass Formen des Dokumentarfilms und des Spielfilms sich überschneiden dürften. Der Blick aufs Dokumentarische dürfe ruhig in Frage gestellt werden. Solange Computeranimationen oder nachgestellte Szenen ethisch, moralisch vertretbar und dramaturgisch notwendig seien, seien sie erlaubt. Im Vordergrund müssten Glaubwürdigkeit und Ehrlichkeit stehen.⁵⁹

Beim Dokumentarfilm geht es ebenso wie im Spielfilm fast immer darum Geschichten zu erzählen und damit den Zuschauer zu unterhalten, für ein Thema zu begeistern. Statt einer Festlegung auf bestimmte Grenzen sollte daher der Kreativität und der Entwicklung neuer filmischer Ausdrucksmittel Raum gegeben werden. Am Ende muss der Rezipient für sich selbst entscheiden, was ihn interessiert, was er sich ansehen wird, und was er für glaubhaft hält.

6.3. Ästhetik und Bildgestaltung

Das häufigste Argument, das pro Film und contra digitale Aufzeichnungstechnik genannt wird, ist der fehlende *film look*. Darunter versteht man eine gewisse Weichheit des Bildes, die durch die deutlich höhere Auflösung und die kontinuierlichen Farb- und Helligkeitsübergänge entsteht. Bei digitalen Formaten ist der Kontrastumfang aufgrund

⁵⁷ Binninger, Susanne. Antwort auf den Rundbrief von Thomas Schadt. In: Haus des Dokumentarfilms (Hrsg.): Der Dokumentarfilm als Autorenfilm. Eine Umfrage des Hauses des Dokumentarfilms. Stuttgart 1999. S. 18.

⁵⁸ Beller, Hans: Telefonat vom 7. Juli 2002.

⁵⁹ Riedelsheimer, Thomas: Telefonat vom 5. Juli 2002.

der Quantisierung zwangsläufig niedriger. Dies führt dazu, dass insbesondere sehr dunkle und sehr helle Bildbereiche nicht in den tatsächlichen Nuancen von Abstufungen dargestellt werden können, sondern unter Umständen flächig, im Extremfall ganz schwarz oder weiß aussehen.

Des Weiteren wirken digitale Bilder flacher, haben eine geringere Tiefe. Dies ist bedingt durch einen größeren Tiefenschärfebereich, d. h. das Bild ist von Vordergrund bis Hintergrund scharf. Die Tiefenschärfe ist abhängig von Brennweite und Aufnahmeformat. Die bei digitalen Kameras verwendeten Aufnahmechips verfügen über eine deutlich kleinere Bilddiagonale als 16 bzw. 35 mm Film. Die Brennweite ändert sich proportional mit dem Aufnahmeformat. Da sich die Tiefenschärfe im Quadrat zur Brennweite verändert, ist der Unterschied zwischen Film und digitalem Video sehr groß.⁶⁰ Das bei Film gerne eingesetzte gestalterische Mittel der Schärfeverlagerung bzw. Hervorhebung bestimmter Bildinhalte mittels Schärfe und Unschärfe steht somit nicht oder nur sehr eingeschränkt zur Verfügung.

Eine Technik, die im Film ebenfalls gerne eingesetzt wird, ist die der Zeitlupe oder des Zeitraffers. Dies wurde erreicht, indem man die Filmgeschwindigkeit beim Drehen erhöhte bzw. verringerte, und den Film bei normaler Geschwindigkeit projizierte. Die digitale Postproduktion bietet zwar die Möglichkeit die Geschwindigkeit nachträglich zu verändern, dies führt jedoch nicht zu dem gleichen Effekt. Bei der digitalen Beschleunigung oder Verlangsamung einer Szene werden einzelne Frames interpoliert oder weggelassen bzw. verdoppelt. Der optische Eindruck, der entsteht, ist weniger natürlich.

Diese Einschränkungen in der Bildqualität und Gestaltung werden von den Dokumentarfilmern unterschiedlich bewertet.

⁶⁰ Vgl. o. V.: HD-Video contra 35 mm Film. In: digital production Nr. 4/2001. München. ACT GmbH. Oktober 2001. S. 72 f.

Wolfgang Ettllich meint, aus seiner Sicht hätte sich inhaltlich und gestalterisch kaum etwas verändert, weil er hauptsächlich Filme über Menschen mache, und die stünden dann im Vordergrund.⁶¹

Für Klaus Stanjek liegen die bedeutendsten Nachteile digitaler Technologien eindeutig in der technisch geringen Auflösung und dem damit verbundenen großen Tiefenunschärfebereich, der zu einem sehr konkreten Bild führe.⁶² Auch Peter Heller haben zu Beginn die Nachteile von digitalem Video, wie z. B. mangelnde Tiefenschärfe sehr gestört. Die Qualität würde aber immer besser. Man dürfe auch nicht vergessen, dass die eingesetzten Objektive entscheidend zur Bildqualität beitragen würden.⁶³

Die Befürworter digitaler Formate halten dagegen, dass der *film look* nicht das oberste Ziel sein muss:

...so neigen sich die digitalen Medien gegenwärtig in dem Versuch zurück, unter allen Umständen filmisch zu wirken. Hierbei tritt ein profunder Konservatismus zutage, der schon bald ebenso dumm aussehen wird, wie jene frühen Photographien, die versuchten wie Gemälde auszusehen.⁶⁴

Sollte man nicht, wie Wim Wenders es formulierte, „der neuen Technik die Chance geben eine neue Filmsprache zu entwickeln“?⁶⁵

So überwiegen für Arpad Bondy bereits die Vorteile der digitalen Technik:

Inhaltlich bietet das umfangreichere Material, die Tondichte, die Nähe durch das dezentere Equipment auch eine inhaltliche Nähe und Verdichtung. In der Bildgestaltung wiegt m. E. die höhere Lichtempfindlichkeit und dadurch das spontane Drehen an jedem Ort zu fast jeder Tageszeit, den Nachteil des flacheren digitalen Bildes mehr als auf. In der Montage sind durch diese Fülle spielfilmähnliche Erzähltechniken auch im

⁶¹ Ettllich, Wolfgang: Persönliches Gespräch vom 9. Juli 2002.

⁶² Stanjek, Klaus: Telefonat vom 10. Juli 2002.

⁶³ Heller, Peter: Persönliches Gespräch vom 8. Juli 2002.

⁶⁴ Jost, Jon: Der Code der Geschichte. 1999.
<http://www.netloungedv.de/2002/d/Textindex/Jost/jost.html>.

⁶⁵ Wenders, Wim: Gegenwart und Zukunft des internationalen Filmemachens und der digitale Film. Vortrag auf der mecon – dem Fachkongress für digitale Medienproduktion in Köln am 6. Juni 2000.
<http://www.mecon.de/archiv2000/kongress/KeynoteWenders.PDF>.

Dokumentarfilm möglich. Ebenso ist es möglich die (vom Publikum erwartete) immer schneller werdende Erzählgeschwindigkeit einzuhalten.⁶⁶

6.4. Unauffälligkeit und Vertrauen

Kleinere Kameras bieten die Möglichkeit unauffällig zu bleiben und Vertrauen zu den „Darstellern“ aufzubauen. Aus verschiedensten Gründen entscheiden sich Dokumentarfilmer daher sogar für Produktionen mit dem Consumer Format DV.

Der mit dem Adolf-Grimme-Preis ausgezeichnete Film *Der Tag, der in der Handtasche verschwand* (1999) von Marion Kainz zum Beispiel porträtiert eine Frau, die in einem Heim lebt, weil sie ihr Gedächtnis verliert. Marion Kainz hat sie über vier Monate begleitet, dabei entwickelte die Protagonistin ein solches Vertrauen zu der Kamera, dass diese so etwas wie ihre Verbündete wurde.⁶⁷

Peter Heller hat in seiner Langzeitstudie über eine Kölner Familie aber auch die Erfahrung gemacht, dass man ab einer bestimmten Bereitschaft der Personen mit einem zu reden, auch größere Kameras verwenden könne.⁶⁸

Ferner gibt es Situationen, in denen man anhand seiner Ausrüstung nicht als Profi erkannt werden möchte. Etwa bei Dreharbeiten in Ländern, in denen es schwierig bis unmöglich ist, Drehgenehmigungen zu erhalten. Als Beispiel sei hier der bereits erwähnte Film *Die Salz Männer von Tibet* von Ulrike Koch (1997)⁶⁹ genannt, oder eine Dokumentation über eine Tropfsteinhöhle in der ägyptischen Wüste, die sogar direkt vor Ort auf einem Laptop geschnitten wurde.⁷⁰

⁶⁶ Bondy, Arpad: Email vom 25. Juli 2002.

⁶⁷ WDR Fernsehen. menschen hautnah: Der Tag, der in der Handtasche verschwand. <http://www.wdr.de/tv/menschen-hautnah/archiv/2002/05/01.phtml>.

⁶⁸ Heller, Peter: Persönliches Gespräch 8. Juli 2002.

⁶⁹ Koch, Ulrike: Mini DV als Chance für den Dokumentarfilm. 2001. <http://www.netlounge.dv.de/2002/d/Textindex/Koch/koch.html>.

⁷⁰ Vgl. Hobby: Wüste. Film & TV Kameramann Nr. 1/2002. München. Ebner Verlag. Januar 2002. S. 62 ff.

6.5. Konzeption und Drehverhältnis

Die Tendenz geht eindeutig dahin, wesentlich mehr Filmmaterial zu belichten als bisher, in der Hoffnung, im technisch erleichterten Schnitt aus der Fülle der Bilder die verwertbaren zusammenstellen zu können. Die Sorgfalt des durchdachten, auf bestimmte Schnittmöglichkeiten hin konzipierten Drehens läuft Gefahr aufgegeben zu werden zugunsten eines redundanten Einsammelns von Bildmaterial.⁷¹

Diese Beobachtung haben fast alle befragten Dokumentarfilmer auch bei sich selbst gemacht. Das Drehverhältnis bei Film betrug bei ihnen im Schnitt 1:5 bis 1:12, während es heute mit digitaler Aufzeichnungstechnik bei 1:20 bis 1:80 liegt. Sie beklagen, dass heute weniger gedankliche Vorarbeit geleistet werde. Aufgrund der niedrigeren Kosten für Bandmaterial gegenüber Film ließen sie die Kamera häufig weiter laufen, in der Hoffnung noch einen bedeutenden Moment einzufangen. Die Konzeption trete gegenüber früheren Produktionen in den Hintergrund. Interessant an dieser Feststellung ist, dass alle Befragten aus dem Filmbereich kommen, sich der Problematik also voll bewusst sind, sich aber trotzdem von der neuen Technologie zu einem höheren Drehverhältnis verführen lassen.

Diese Methode des Sammelns kann aber auch seine Vorteile haben. Man könne Vorgänge länger und ungestörter beobachten, bemerkt Klaus Stanjek.⁷² Peter Heller führt dazu an, beim Schnitt eines Films nicht verwendetes Material stelle eigentlich keine Reste mehr dar, sondern könne durchaus noch Schätze enthalten, die in einem späteren Film Verwendung fänden.⁷³

⁷¹ Hoberg, Almuth: Film und Computer. Wie digitale Bilder den Spielfilm verändern. Frankfurt am Main / New York 1999. S. 61.

⁷² Stanjek, Klaus: Telefonat vom 10. Juli 2002.

⁷³ Heller, Peter: Persönliches Gespräch vom 8. Juli 2002.

7. Distribution dokumentarischer Filme

Am Ende der Produktion eines Dokumentarfilmes steht der Vertrieb, der häufig zur schwierigsten Aufgabe des gesamten Prozesses wird.

Die befragten Dokumentarfilmer produzieren alle überwiegend für das Fernsehen, die Hälfte von Ihnen, Arpad Bondy, Thomas Riedelsheimer und Klaus Stanjek, versuchen wenn möglich Ihre Filme auch im Kino unterzubringen. Wolfgang Ettlich zeigt besonders gelungene Produktionen auf Festivals.

Auf die Frage, ob sich der Markt durch die Einführung digitaler Technologien verändert habe, antwortete Arpad Bondy: „noch nicht“.⁷⁴ Klaus Stanjek dagegen findet, dass sich der Markt sehr verändert habe. Die Budgets seien in den letzten 20 Jahren stark gesunken. Für einen Dokumentarfilm, für den man früher 150.000 DM erhalten habe, bekomme man heute nur noch 25.000 bis 50.000 Euro. Als Gründe hierfür nennt er, dass für die Produktion nicht mehr Drehzeit veranschlagt würde, obwohl das Drehverhältnis sich erhöht habe. Die Schnittzeiten würden verkürzt, da mit der digitalen Technik die Postproduktion vermeintlich schneller abgewickelt werden könne. Dadurch sinke auch die Qualität, da nicht mehr genügend Zeit vorhanden sei, sich mit dem gedrehten Material auseinander zu setzen.⁷⁵

Peter Heller bestätigt, dass er für einen Film, den er 1983 gemacht habe, noch doppelt so viel erhalten habe wie für einen Film, den er zum selben Thema unter denselben Drehbedingungen zwölf Jahre später produziert habe. Der Andrang sei unglaublich groß geworden, auch durch die vielen Fernsehkanäle, die Präsenz der Medien, die sich sehr verstärkt habe.⁷⁶ Das bedeutet, nicht nur die Einführung digitaler Technologien, sondern auch die Entwicklung der Medien- und Fernsehlandschaft im Allgemeinen haben den Markt erheblich verändert.

⁷⁴ Bondy, Arpad: Email vom 25. Juli 2002.

⁷⁵ Stanjek, Klaus: Telefonat vom 10. Juli 2002.

⁷⁶ Heller, Peter: Persönliches Gespräch vom 8. Juli 2002.

Die Situation könne natürlich besser sein, meint Thomas Riedelsheimer. Aber im Vergleich mit anderen Ländern stehe der Dokumentarfilm in Deutschland noch am besten da.⁷⁷ Hans Beller prognostiziert die Marktentwicklung folgendermaßen: „Fernsehen muss digital werden, Kino will digital werden. In diese Richtung wird es sich entwickeln“. Nach seiner Meinung gebe es keinen Weg zurück. Die Entwicklung gehe in Richtung Spartenfernsehen.⁷⁸

7.1. Fernsehen

Unter den Begriffen „Dokumentation/Bericht/Reportage“ stellten diese Sendungsformen im Jahr 2001 bei den fünf größten deutschen TV-Anstalten folgenden Anteil am Gesamtprogramm dar: ARD: 7,3 %, ZDF: 7,6 %, RTL: 1,3 %, SAT.1: 0,9 %, Pro7: 0,8 %.⁷⁹ Während das Angebot an Dokumentarfilmen bei den Privatsendern gegen null geht, könnte man bei den öffentlich-rechtlichen Anstalten glauben, der Anteil sei zwar niedrig, aber noch nicht verschwindend gering. Wenn man jedoch berücksichtigt, dass die Bezeichnung „Dokumentation/Bericht/Reportage“ auch andere dokumentarische Formen beinhaltet und eben nicht mit „Dokumentarfilm“ gleichgesetzt werden kann, relativieren sich die Zahlen.

So bemängelt die Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm (AG Dok)⁸⁰ denn auch:

Der Begriff ‚Dokumentarfilm‘ kommt in der offiziellen Programmstatistik überhaupt nicht vor, bis auf wenige Ausnahmen gibt es keine klare redaktionelle Zuständigkeit für

⁷⁷ Riedelsheimer, Thomas: Telefonat vom 5. Juli 2002.

⁷⁸ Beller, Hans: Telefonat vom 7. Juli 2002.

⁷⁹ Krüger, Udo Michael / Zapf-Schramm, Thomas: Programmanalyse 2001/I. Öffentlich-rechtliches und privates Fernsehen: Typische Unterschiede bleiben bestehen. In: Media Perspektiven 4/2002. Frankfurt / Main. ARD-Werbung SALES & SERVICES GmbH. April 2002. S. 183.
Als pdf-Dokument zum Download: http://www.ard-werbung.de/_mp/fach/?name=200204.

⁸⁰ Die AG Dok ist nach eigener Aussage „mit 600 Mitgliedern der größte Berufsverband fernsehunabhängiger Produzenten in Deutschland, steht Vertretern aller Filmgenres offen und versteht sich in erster Linie als film- und medienpolitische Lobby des Dokumentarfilms“. http://www.agdok.de/ag_intro/vorpkt.htm.

dieses Genre; im fernsehinternen Sprachgebrauch reduziert sich ‚Dokumentarfilm‘ oft auf Reportagen, Informationssendungen und Korrespondentenberichte; ...⁸¹

Dokumentarfilme, die den Weg ins Fernsehprogramm finden, werden immer seltener von ARD und ZDF ausgestrahlt und meist erst spät in der Nacht gezeigt, unabhängig davon, wie künstlerisch wertvoll ein Werk ist: „Selbst die Sendung herausragender und mehrfach ausgezeichnete Filme wird immer weiter in die Nacht hinein verschoben; offenbar fehlt den Programm-Verantwortlichen das Zutrauen in unser Genre.“⁸²

Die größten Chancen auf Ausstrahlung bestehen für einen Dokumentarfilm bei den Dritten Programmen, 3Sat und ARTE. Jeder dieser TV-Sender hatte im Jahr 2001 einen Marktanteil zwischen 0,4 und 2,8 %. Insgesamt erreichten die Dritten Programme, 3Sat und ARTE einen Marktanteil von 14,7 %, wobei NDR, WDR, MDR, BR und SWR mit jeweils 1,7 bis 2,8 % (in der Summe 11,5 %) den größten Anteil hatten.⁸³ Ein Vergleich mit den Marktanteilen von ARD und ZDF in Höhe von 13,9 bzw. 13,2 % im Jahr 2001⁸⁴ zeigt, dass der Dokumentarfilm immer mehr zu einem Spartenprogramm wird.

So glaubt Arpad Bondy,⁸⁵ dass sich der Fernsehmarkt in Deutschland zweifellos ähnlich wie in den USA entwickeln wird, wo seit Einführung des Dokumentar-Spartenkanals Discovery Channel der Dokumentarfilm mehr und mehr aus den Vollprogrammen verschwindet.⁸⁶ Hans Beller bedauert eine solche Entwicklung, da sie individuellen Filmen noch weniger Chancen böte.⁸⁷

⁸¹ AG Dok: (Dokumentar-) filmkultur und Fernsehen. 10 Thesen der AG Dokumentarfilm. In: http://www.agdok.de/textARCHIV/TV_10Thesen.html.

⁸² Ebd.

⁸³ Darschin, Wolfgang / Gerhard, Heinz: Tendenzen im Zuschauerverhalten. Fernsehgewohnheiten und Programmbewertungen im Jahr 2001. In: Media Perspektiven 4/2002. Frankfurt / Main. ARD-Werbung SALES & SERVICES GmbH. April 2002. S. 156.
Als pdf-Dokument zum Download: http://www.ard-werbung.de/_mp/fach/?name=200204.

⁸⁴ A. a. O. S 155.

⁸⁵ Bondy, Arpad: Email vom 25. Juli 2002.

⁸⁶ Vgl. Zitat Konrad, Walter (3Sat). In: Digitale Aussichten und Dokumentarfilm. Medienevents und anderen Zusammenkünften. Einige persönliche Beobachtungen von Horst Herz. In: Haus des Dokumentarfilms (Hrsg.): Der Dokumentarfilm als Autorenfilm. Eine Umfrage des Hauses des Dokumentarfilms. Stuttgart 1999. S. 104.

⁸⁷ Beller, Hans: Telefonat vom 7. Juli 2002.

Ein weiteres Problem in der Sendeplanung stellen die festen Senderaster von beispielsweise 45, 60 oder 90 Minuten dar. Hans Beller bestätigt, dass seine Studenten, die versuchten ihre Produktionen bei TV-Sendern unter zu bringen, immer wieder über diese festen Raster und Sendeschema klagten, in die individuelle Filme nicht mehr hinein passten.⁸⁸

Als Beispiel für eine widersprüchliche Sendepolitik nennt Thomas Riedelsheimer die Reihe *Das kleine Fernsehspiel* im ZDF, die junge Nachwuchsdokumentarfilmer fördere, aber keine Sendeplätze anbiete um diesen Nachwuchs später zu übernehmen.⁸⁹

Insgesamt sieht die Situation bei den Fernsehanstalten für unabhängige Filmemacher nicht besonders rosig aus. Die im Rahmen dieser Arbeit befragten Dokumentarfilmer schaffen es aber alle immer wieder ihre Filme unterzubringen. Was dem Dokumentarfilm fehlt, ist eine Lobby unter den Fernsehveranstaltern. Die AG Dok verhandelt und kämpft zwar für die Rechte von unabhängigen Dokumentarfilmern und organisiert den Auslandsvertrieb, einen Imagegewinn in Form der Anerkennung des Dokumentarfilms durch Fernsehanstalten und Zuschauer hat sie aber bisher nicht erreicht. Der interessierte Zuschauer muss ihn im Dschungel des Fernsehangebots suchen oder stolpert zufällig beim Umschalten darüber.

7.2. Kino / Verleih

Im Kino ist der Dokumentarfilm noch seltener anzutreffen als im Fernsehen. Wenn überhaupt ist ein Verleih nur über Programmkinos möglich.

Als Chance Dokumentarfilme alternativ zu vertreiben, gründeten Peter Heller und andere Dokumentarfilmer die Verleihgenossenschaft der Filmemacher, die inzwischen aufgelöst wurde. Laut Klaus Stanjek sei das Verleihwesen für Schule, Bildung, gesellschaftliche und politische Veranstaltungen, das es früher gegeben habe, zusammengebrochen, da die Projektoren ausstürben. Ein Verleih von DVD/Video und

⁸⁸ Ders.

⁸⁹ Riedelsheimer, Thomas: Telefonat vom 5. Juli 2002.

die Ausstrahlung über Beamer würden aufgrund der Gefahr von Raubkopien nicht verfolgt.⁹⁰

Im Spielfilmbereich arbeiten die großen Hollywoodstudios derzeit auf das digitale Kino, das sogenannte E-Cinema hin.⁹¹ Kinos sollen demnach mit digitalen Projektoren ausgestattet werden. Filme könnten digital angeliefert werden. Die Kosten für Filmkopien würden eingespart.

Mit der hochauflösenden HD-Technik sind die qualitativen Hindernisse im Prinzip aus dem Weg geräumt. Zu lösen ist noch die Kostenfrage auf Seiten der Kinobetreiber, müssten sie für digitale Projektoren doch ein Vielfaches von dem bezahlen, was herkömmliche Filmprojektoren kosten. Des Weiteren ist auch hier die Frage der Raubkopien noch nicht gelöst.

E-Cinema könnte dennoch eine Chance für den Dokumentarfilm bieten künftig wieder verstärkt in den Programmkinos vertreten zu sein, wie auch Arpad Bondy findet.⁹² Klaus Stanjek glaubt ebenfalls, dass diese Technik kommen werde, aber aufgrund der hohen Investitionen für digitale Projektoren nur sehr langsam. Das Beispiel der Fußball Weltmeisterschaft 2002 habe gezeigt, dass die Zuschauer Großleinwände dem Fernsehgerät zuhause vorzögen.⁹³

7.3. Video / DVD

Eine weitere Möglichkeit zur Vermarktung bieten Kaufvideos bzw. DVDs. Die Problematik bei dieser Vertriebsform liegt sicherlich darin, dass sich der Aufwand für Herstellung der Kopien, Marketing und Vertrieb nur in größeren Stückzahlen lohnt. Dies ist bei den wenigsten Dokumentarfilmen der Fall. Nicht nur bei den Fernsehanstalten, sondern auch hinsichtlich ihrer Zielgruppe stellen sie ein

⁹⁰ Stanjek, Klaus: Telefonat vom 10. Juli 2002.

⁹¹ Liebert, Nicola: Hollywood bereitet die digitale Revolution vor. In: Financial Times Deutschland vom 4. April 2002. <http://www.ftd.de/tm/me/1014398962248.html>.

⁹² Bondy, Arpad: Email vom 25. Juli 2002.

⁹³ Stanjek, Klaus: Telefonat vom 10. Juli 2002.

Spartenprogramm dar. Wenn sich kein Vertrieb findet, der einen Dokumentarfilm in sein Angebot aufnehmen möchte, sind die Filmemacher auf ihre Eigeninitiative in Form von Selbstvermarktung angewiesen. Eine relativ preisgünstige Möglichkeit, das eigene Filmangebot zu veröffentlichen bietet das Internet. Wolfgang Ettlich und Bertram Verhaag (DENKmal-Film) bieten bereits VHS Kopien ihrer Filme auf ihren Webseiten an.

7.4. Internet / Video on Demand

Die digitale Technologie und der gleichzeitige Ausbau der Kommunikationsnetze machen neue Vertriebsformen möglich, deren letzte Entwicklungsstufe Video-on-Demand zum Download im Internet sein könnte. In einem ersten Schritt könnte eine zentrale datenbankgestützte Plattform mit intelligenten Suchfunktionen für Interessierte zur Recherche dienen, Daten und Hintergründe zu Filmen sowie Filmausschnitte im Streamingverfahren⁹⁴ könnten angeboten werden.

Eine solche Filmdatenbank für deutsche Produktionen plant seit etwa zwei Jahren die AG Dok mit der OnlineFILM AG, einer Aktiengesellschaft der Filmemacher. Dabei soll eine Metasuchmaschine, die ähnlich wie bei Bibliotheken dezentral verwaltete Filmdatenbanken durchsucht, entwickelt werden. Die Verantwortlichen der OnlineFILM AG versprechen sich durch einen leichteren Zugang zu Filminformationen eine Erhöhung des Bekanntheitsgrades deutscher Filme sowie eine intensivere Nutzung in Form von häufigeren Auswertungen.⁹⁵

Peter Heller und Klaus Stanjek sind Aktionäre der OnlineFILM AG, und auch Arpad Bondy findet den Gedanken gut: „Ich weiß, dass in den USA Dokumentarfilme auf diese Weise [Video-on-Demand, Anm. d. Verf.] sich refinanziert haben und hoffe auf dergleichen hierzulande.“⁹⁶

⁹⁴ Im Gegensatz zum Download werden hierbei keine temporären Dateien auf den Computer des Benutzers geladen.

⁹⁵ Vgl. OnlineFILM AG. München. <http://www.onlinefilm.org/start.htm>.

⁹⁶ Bondy, Arpad: Email vom 25. Juli 2002.

Auch Hans Beller findet, der Ansatz sei richtig. Interessierte sollten die Möglichkeit haben, sich über das Angebot an Dokumentarfilmen zu informieren, nach Themen zu recherchieren und sich Ausschnitte als „Appetizer“ ansehen können. Derzeit verschwinden die meisten Filme nach einmaliger Ausstrahlung in den Archiven der TV-Sender. Er weist aber auch darauf hin, dass sich hier viele lizenzrechtliche, technologische und wirtschaftliche Probleme stellen. Wer solle eine solche Plattform bezahlen? Nach seiner Vorstellung sollten die TV-Sender ihre Filmarchive per Video-on-Demand zugänglich machen.⁹⁷

⁹⁷ Beller, Hans: Telefonat vom 7. Juli 2002.

8. Ergebnisse der Umfrage unter Dokumentarfilmern

Für die Umfrage wurden elf deutsche Dokumentarfilmer ausgewählt, die langjährige Erfahrung im Dokumentarbereich vorzuweisen haben. Die ersten Gespräche fanden Anfang Juli 2002 statt. Als sich herausstellte, dass ich den Schnitt des im praktischen Teil dieser Arbeit erstellten Films selbst würde übernehmen müssen, mussten die Interviews mit den bis dahin noch nicht erreichten Dokumentarfilmern aus Zeitgründen leider zurück gestellt werden. Betroffen davon waren Elmar Hügler, Clemens Kuby, Helga Reidemeister, Klaus Wildenhahn und Bertram Verhaag. Dies ist sehr schade, vor allem weil sich in den ersten Gesprächen gezeigt hat, wie unterschiedlich jeder einzelne arbeitet, dass es aber doch in wesentlichen Punkten mehrheitliche Übereinstimmung gibt.

Im Folgenden wird aufgeführt, seit wann die befragten Dokumentarfilmer digitale Technologien einsetzen, welches die wesentlichen Beweggründe dafür waren, und wie sie die Zukunft von 16/35 mm Film sehen.

Die Hauptmotivation sich für digitale Technologien zu entscheiden, resultierte bei allen Dokumentarfilmern vorrangig aus Kostengründen. Ein weiterer Vorteil für Thomas Riedelsheimer besteht darin, dass man nicht mehr so häufig in der Arbeit unterbrochen werde, weil die digitalen Aufzeichnungsmedien deutlich längere Laufzeiten hätten als die Filmrollen, die alle zwölf Minuten gewechselt werden müssten.⁹⁸ Für Arpad Bondy liegt der Hauptvorteil in der „erleichterten und eleganteren Postproduktion“.⁹⁹ Auch Wolfgang Ettlich schätzt die neuen Möglichkeiten das Material am digitalen Schnittplatz zu bearbeiten.¹⁰⁰

⁹⁸ Riedelsheimer, Thomas: Telefonat vom 5. Juli 2002.

⁹⁹ Bondy, Arpad: Email vom 25. Juli 2002.

¹⁰⁰ Ettlich, Wolfgang: Persönliches Gespräch vom 9. Juli 2002.

Arpad Bondy produziert seit 1996 auf DVCAM. An den digitalen Aufzeichnungsverfahren schätzt er unter anderem „das uneingeschränkte Drehverhältnis“, „die diskrete Handhabung“ und „die sofortige Kontrolle des Materials“. Auf die Frage, ob die digitale Technik, den Film ablösen werde, antwortete er: „Im Dokumentarbereich ist Film heutzutage die Seltenheit – auch für Kinozwecke. Jedoch ist das Nebeneinander zweifellos ein Gewinn.“¹⁰¹

Hans Beller berichtete in unserem Telefonat, dass sein letzter eigener Film der Kompilationsfilm *Bilder des Jahrhunderts* (1999) gewesen sei [für den kein neues Material gedreht wurde, Anm. d. Verf.]. Seine Studenten an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe und der Kunsthochschule für Medien in Köln würden aber hauptsächlich digital drehen. Auch er meint, dass Film und digitale Technik in Zukunft nebeneinander existieren würden. Man könne das Material einsetzen, das den jeweiligen Zweck am besten erfülle.¹⁰²

Wolfgang Ettlich erzählte in unserem Gespräch, er drehe seit ca. fünf Jahren auf Digital Betacam. *Wir machen weiter - Die Schützes* (1989–1999), eine Langzeitbeobachtung einer ostdeutschen Familie nach der Wende, sei der letzte Film gewesen, den er auf 16 mm gedreht habe. Für seinen neuesten Film *Im Westen ging die Sonne auf* habe er sich überlegt, die Landschaftsaufnahmen auf 35 mm Film und die Interviews digital zu drehen. Er habe es dann aber gelassen, da es im Endeffekt doch teurer geworden wäre, und die Kalkulation aufgrund der bewilligten Fördergelder klar sein müsse.¹⁰³

Peter Heller berichtete in unserem Gespräch, er sei 1995 auf Betacam SP umgestiegen. Seit etwa eineinhalb Jahren produziere er auf DVCAM. Dieses Format würde die Ansprüche des Fernsehens ausreichend erfüllen. Ursprünglich hätte er sich vorgenommen alle drei Jahre noch einmal auf Film zu produzieren. Aber bisher sei dies nicht zustande gekommen.¹⁰⁴

¹⁰¹ Bondy, Arpad: Email vom 25. Juli 2002.

¹⁰² Beller, Hans: Telefonat vom 7. Juli 2002.

¹⁰³ Ettlich, Wolfgang: Persönliches Gespräch vom 9. Juli 2002.

¹⁰⁴ Heller, Peter: Persönliches Gespräch vom 8. Juli 2002.

Thomas Riedelsheimer erzählte in unserem Telefonat, er drehe am liebsten auf Super 16 mm, da er für die Leinwand produzieren möchte. Aber Auftrags- und Koproduktionen für das Fernsehen drehe er seit etwa vier Jahren auf Digital Betacam.¹⁰⁵

Klaus Stanjek berichtete in unserem Telefonat, sein letzter Film sei auf DVCPro50 gedreht worden. Seine 16 mm Geräte habe er vor zwei Jahren verkauft. Er ist der Meinung, dass Film nicht aussterben werde. Es werde immer Themen geben, die man besser auf Film drehe, wie z. B. *Rivers and Tides* (2000) von Thomas Riedelsheimer.¹⁰⁶

Die meisten der befragten Dokumentarfilmer können sich vorstellen, dass das HD Format eine Alternative zu 16/35 mm Film werden könnte. Für Thomas Riedelsheimer sei die Technik derzeit aber noch zu teuer.¹⁰⁷ Wolfgang Ettlich machte auf das Problem aufmerksam, dass man sich alle paar Jahre bei Einführung neuer Technologien eine komplett neue Ausrüstung zulegen müsse. Daher werde er zunächst weiter mit Digital Betacam produzieren.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Riedelsheimer, Thomas: Telefonat vom 5. Juli 2002.

¹⁰⁶ Stanjek, Klaus: Telefonat vom 10. Juli 2002.

¹⁰⁷ Riedelsheimer, Thomas: Telefonat vom 5. Juli 2002.

¹⁰⁸ Ettlich, Wolfgang. Persönliches Gespräch vom 9. Juli 2002.

9. Ausblick

Die Frage zu Beginn lautete, welche Chancen und Einschränkungen erfährt der Dokumentarfilm durch den Einsatz digitaler Technologien? Die Antwort ist vielschichtig und muss aus verschiedenen Blickwinkeln gegeben werden.

Die Technik

Die digitale Technik für Fernsehproduktionen hat sich weitgehend durchgesetzt. Verwendet werden hauptsächlich Digital Betacam sowie die professionellen DV Formate. Mit den qualitativen Einschränkungen von digitalem Video gegenüber Film haben sich die meisten Filmemacher arrangiert bzw. sie können mit manchen Kompromissen leben oder schätzen sogar die neuen gestalterischen Möglichkeiten. So bleibt der einzige Beweggrund auf Film zurückzugreifen eine mögliche Auswertung im Kino oder auf Festivals.

Das neue HD Format stellt nun erstmals auch für Kinoproduktionen eine Alternative zu Film dar. Diese Technik befindet sich bereits auf einem qualitativ hohen Niveau und wird ständig weiterentwickelt. Größere Aufnahmechips könnten z. B. in Zukunft die Problematik der Tiefenschärfe verringern. Mit entsprechendem Equipment ist schon jetzt eine unkomprimierte Speicherung direkt auf Festplatte mit 1,5 Gbit/s möglich. HD wird mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit das Format der Zukunft sein. Für unabhängige Dokumentarfilmer ist diese Technik derzeit noch zu teuer.

Der Vertrieb

Die Möglichkeiten von HD werden erst dann richtig ausgeschöpft, wenn auch die Kinos mit digitalen Projektoren ausgestattet sein werden. Das E-Cinema ist zwar das Ziel der Hollywoodstudios, bedeutet aber einen enormen finanziellen Aufwand, weshalb die digitale Verbreitung von Filmen noch etwas dauern wird. Für den Dokumentarfilm bedeuten die digitalen Kinos unter Umständen eine Verbesserung seiner Position. Programmgestaltung und Lieferung (online oder auf Datenträger) könnten damit flexibler gehandhabt werden. Ob dem so sein wird, muss sich zeigen. Für eine mit

Daten belegbare Einschätzung ist es noch zu früh. Eine Einflussmöglichkeit auf die Entwicklung hin zum E-Cinema haben Dokumentarfilmer nicht. Sie müssen zunächst abwarten, wie sich das Verleihwesen aufgrund der Initiative der Großen der Filmbranche entwickeln wird, und können dann gegebenenfalls auf den fahrenden Zug aufspringen.

Auch auf das Programmangebot der TV-Sender und die Entwicklung des digitalen Fernsehens haben unabhängige Filmemacher keinen Einfluss. Frühere Formen der Selbstvermarktung wie die Verleihgenossenschaft der Filmemacher sind nicht mehr existent. Die Suche nach neuen Vertriebsformen ist notwendig. Eine Filmdatenbank im Internet böte nicht nur die Möglichkeit Filme zu vertreiben und damit evtl. zu refinanzieren, sie würde auch den Bekanntheitsgrad des Dokumentarfilms erhöhen und damit das Image aufwerten. Ein großes Problem des Dokumentarfilms liegt immer noch darin, das im extremsten Fall für das Archiv produziert wird bzw. die Filme nach einmaliger Ausstrahlung dort verschwinden.

Die von der AG Dok / Online FILM AG angestrebte Filmdatenbank ist ins Stocken geraten. Zur Gründungsversammlung fanden sich 122 Filmemacher, Produzenten und Autoren als Aktionäre. Ein Business-Plan wurde entwickelt, Kontakte geknüpft. Für die praktische Umsetzung des Projekts mit der Aufnahme des Geschäftsbetriebs reichte das Gründungskapital aber nicht aus. Im August 2001 wurde daher eine Kapitalerhöhung beschlossen. Laut einer Pressemitteilung vom August 2002 wurden diese Neuemissionen aber nur sehr verhalten gezeichnet.¹⁰⁹ Ein Grund dafür mögen die Turbulenzen am Aktienmarkt sein, obwohl die OnlineFILM AG nicht an der Börse notiert, und an für sich davon nicht betroffen ist. Ob und in welchem Zeitraum die Filmdatenbank realisiert werden kann, ist derzeit nicht absehbar.

Sowohl beim E-Cinema als auch bei Internetplattformen müssen zwei wesentliche Punkte noch geklärt werden. Zum einen ist dies die Problematik von Raubkopien und Piraterie, die man in den letzten Jahren in der Musikbranche beobachten konnte, zum

¹⁰⁹ Vgl. OnlineFILM AG. München. <http://www.onlinefilm.org/start.htm>.

anderen die Entwicklung eines neuen Abrechnungsmodells. Der Weg, den die Musikindustrie derzeit beschreitet, indem sie an den alten Modellen festhält und versucht ihre Produkte ausschließlich über immer restriktiveren Kopierschutz zu sichern, ist wenig kundenfreundlich und führt mit Sicherheit nicht zu dem gewünschten Ergebnis. Es müssen Berechnungsmodelle ausgearbeitet werden, die sowohl für den Künstler, den Vertrieb als auch den Verbraucher attraktiv sind.

Der Inhalt

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die digitalen Technologien zwar noch qualitativen Einschränkungen gegenüber Film unterliegen, die Unterschiede aber immer geringer werden, je weiter die Technik fortschreitet. Zum anderen bieten sie viele neue Möglichkeiten und Perspektiven, die mit Film nicht zur Verfügung stehen. Ob ein Filmemacher sich für Film oder ein digitales Aufzeichnungsverfahren entscheidet, hängt von dem Einsatzzweck ab.

Die Diskussion um die Technik lenkt jedoch von einem wesentlichen Faktor für den Erfolg eines Filmes ab: dem Inhalt. Der durchschnittliche Zuschauer wird einem Film primär nicht ansehen, mit welchem Mitteln er produziert wurde. Er achtet darauf, ob ihm das Thema gefällt, ob ihn der Film fesselt. Die Technik wird zur Nebensache, sie bleibt ein Werkzeug des Filmemachers um seine Ideen und Aussagen zu vermitteln. Vielleicht bieten ihm die digitalen Technologien dabei aber insgesamt mehr Möglichkeiten Filme unabhängig und flexibel zu produzieren und zu verbreiten.

II. Praxis

1. Dokumentarfilm „Freiheit ist ein Traum – den man leben muss“

In dem Dokumentarfilm *Freiheit ist ein Traum* wird meine verstorbene Großmutter, Dr. Marie Luise Weßel, porträtiert, die eine leidenschaftliche Fliegerin war.

Während des Studiums erlernte sie Ende der 30er Jahre das Segelfliegen. In den 50er Jahren war sie aktiv an der Neugründung des Flugsportvereines ihrer Heimatstadt Sobernheim und des Luftsportverbandes Rheinland-Pfalz sowie am Ausbau des örtlichen Flugplatzes beteiligt. In den 60er und 70er Jahren flog sie unzählige nationale und internationale Rallyes.

Der Film erzählt von ihrer Leidenschaft für die Fliegerei und von ihrer ganz persönlichen Art diese mit den Erwartungen von Familie und Beruf zu vereinbaren.

1.1. Recherche

Am Anfang jedes Dokumentarfilms steht die Recherche. Auf Nachfragen fanden sich im Haus meiner Großmutter, in dem heute ihr Sohn Carl Otto lebt, mehrere Kartons mit Fotos, Zeitungsausschnitten, Unterlagen von Reisen und Rallyes sowie ihre persönlichen Kalender von 1935 bis 1984, wobei die Jahre 1936, 37, 40, 41, 44 bis 50, 53 und 56 fehlen.

In den Jahren 1944 bis 1950 hat sie vermutlich bedingt durch die Kriegs- und Nachkriegszeit keine Kalender geführt. Dafür fanden sich aus den Jahren 1945 und 1946 eine Reihe von Briefen, die sie ihrem Mann, Dr. Hans Otto Weßel, in die Kriegsgefangenschaft schrieb.

In ihren Kalendern notierte Marie Luise in Kurzform, was sie jeden Tag erlebte. Es sind keine Tagebücher mit ausformulierten Sätzen, aber dennoch lässt sich die jeweilige Stimmung gut nachempfinden.

Des Weiteren fanden sich drei 8 mm Filme aus den 60er Jahren, die Marie Luise vermutlich selbst gedreht hat, und mehrere 16 mm Filme aus den 30er und 50er Jahren aus dem Besitz ihres Bruders, Dr. Erwin Ewald.

Das Sichten und Sortieren der Kalender, Briefe, Fotos, Filme, Zeitungsausschnitte und Rallyeunterlagen nahm einen Zeitraum von mindestens sechs Wochen in Anspruch. Wichtige Informationen mussten von weniger wichtigen getrennt werden, bis eine überschaubare Menge übrig blieb, die in einem Dokument mit Hintergründen über Marie Luisens Leben zusammengefasst und niedergeschrieben wurden.

1.2. Treatment

Aus den Hintergründen musste nun eine „dramatische“ Struktur für den Dokumentarfilm entwickelt werden. Da Marie Luisens Leben im Großen und Ganzen sozusagen einer „natürlichen“ Dramaturgie folgte, hält sich das Treatment mehr oder weniger an den chronologischen Ablauf ihres Lebens.

Es mussten Schwerpunkte herausgearbeitet und der spätere Film in Sequenzen strukturiert werden, so dass klar wurde, auf welche Themen bei den Interviews besonders geachtet werden musste.

Das Treatment vom 30. April 2002 befindet sich im Anhang C 3.

1.3. Interviews

In der Recherchephase wurden auch Zeitzeugen gesucht, die aus Marie Luisens Leben erzählen konnten. Neben ihren Kindern, Carl Otto und Gabriele, stand sehr schnell auch die Haushälterin, Martha Leurer, fest, die dreißig Jahre im Haushalt von Marie Luise und ihrer Mutter tätig war.

Die weiteren Interviewpartner fanden sich durch Gespräche oder Notizen in Marie Luises Tagebüchern. Da leider kein Adressbuch mehr von ihr zu finden war, war es teilweise schwierig diese Personen ausfindig zu machen. Erschwerend kam hinzu, dass die meisten mittlerweile um die 80 Jahre alt sein mussten, und sich häufig herausstellte, dass sie nicht mehr lebten.

Neben den drei bereits erwähnten Personen wurden schließlich noch Hilde Manz, Haushaltshilfe und Kindermädchen von 1951 bis 1953, das Ehepaar Ellen und Dr. Günther Neufang, Fliegerfreunde von Langstreckenrallyes, das Ehepaar Elfriede und Karl Ernst, Vereinskameraden im Flugsportverein Sobernheim e.V., Gerd Schmitt, ebenfalls Vereinskamerad im Flugsportverein Sobernheim e.V., und Wolfgang Redecker, der Marie Luise 1962 ihr erstes eigenes Flugzeug verkaufte, interviewt.

Mit den meisten Interviewpartnern wurde zuerst ein persönliches Vorgespräch geführt, denn schließlich kannten sie mich nicht, und meine Großmutter war zu diesem Zeitpunkt bereits 18 Jahre tot, so dass die Erinnerungen weit zurück lagen, und ein Vorgespräch am Telefon für beide Seiten unbefriedigend war.

Die Vorgespräche dienten auf der einen Seite dazu das Vertrauen dieser Personen zu gewinnen, denn die meisten standen noch nie vor einer Kamera. Auf der anderen Seite waren sie sehr wichtig um überhaupt herauszufinden, wie gut sie Marie Luise kannten, und wie viel sie mit ihr erlebt hatten. So konnte in etwa abgeschätzt werden, welche Bedeutung ihre Aussagen für den Film insgesamt haben würden, und welche Lebensabschnitte, hier Sequenzen des Treatments, sie miterlebt hatten.

In diesen Gesprächen war allerdings nur schwer einzuschätzen, wie sich die Interviewpartner vor der Kamera verhalten würden, wie gut oder weniger gut sie würden erzählen können. Interessanterweise haben gerade die Personen, die die größte Angst vor der Kamera hatten und die Interviews nur mir bzw. Marie Luise zuliebe geben wollten, am interessantesten und lebhaftesten erzählt.

1.4. Dreharbeiten

Die Dreharbeiten gliederten sich in drei Bereiche: die Interviews, das Abfilmen von Archivmaterial und das Drehen von neuem Material wie Luftaufnahmen, der Nachtlandung, dem Flug in die Abendsonne oder Marie Luisas Flugzeughalle mit Wohnwagen und Flugzeug.

Die Planung der Dreharbeiten war nicht einfach, da sie von sehr vielen Faktoren abhing. Um den Zeitaufwand und die Fahrtkosten zu minimieren, wurde versucht die Interviews zeitlich zusammenzulegen.

Sieben der zehn Interviewpartner konnten an zwei Wochenenden Mitte April und Mitte Mai in Bad Sobernheim aufgenommen werden. Es musste ein Termin gefunden werden, an dem alle Beteiligten Zeit hatten, und an dem ein Raum vor Ort zur Verfügung stand. Die restlichen drei Interviews fanden Ende Mai in Gelsenkirchen und in Dornum an der Nordsee statt.

Für die Flugaufnahmen schließlich benötigten wir gutes Wetter. Außerdem musste Carl Otto Weßel Zeit haben, der sich uns als Pilot zur Verfügung stellte. Nach drei vergeblichen Anläufen hat es schließlich Mitte Juni geklappt. Für das lange Warten wurden wir dann auch belohnt. An jenem Wochenende fand ein Tag der offenen Tür des Flugsportvereins Sobernheim e.V. statt, so dass bei gutem Wetter reger Flugbetrieb herrschte und besonders für die Nachtlandeszene genügend Helfer des Flugsportvereins zur Verfügung standen.

Insgesamt wurden ca. acht Drehtage benötigt. Das Abfilmen des Archivmaterials dagegen war aufwändiger. Nach einigen Tests mit verschiedenen Licht- und Kameraeinstellungen wurden die Fotos, Zeitungsausschnitte sowie 8 und 16 mm Filmaufnahmen im Studio der FH Furtwangen abgefilmt. Hierfür wurden schätzungsweise zehn Tage benötigt. Erschwerend kam hinzu, dass das Aufnahmestudio inzwischen sehr stark ausgelastet ist, und es während des Semesters teilweise schwierig war, freie Termine zu finden.

Die Qualität des abgefilmten Archivmaterials fiel in den meisten Fällen zufriedenstellend aus. Eine eventuell höhere Qualität wäre nur durch professionelle Abtastung zu erreichen, was aber aus Budgetgründen nicht in Frage kam.

1.5. Seitenverhältnis und Aufzeichnungsformat

Bei der Wahl der Ausrüstung standen im Vordergrund die Verfügbarkeit und Bezahlbarkeit sowie das Bildformat, also das Seitenverhältnis. Schon während der Konzeptionsphase formte sich die Entscheidung den Film im 16:9 Format zu drehen. Ein Blick in das aktuelle Fernsehprogramm bestätigte diese Entscheidung. Nahezu jeder Dokumentarfilm neueren Datums wird inzwischen in 16:9 ausgestrahlt.

Dass die Produktion mit einer digitalen Kamera erfolgen sollte, stand von vorne herein aufgrund des Themas der Diplomarbeit fest. Darüber hinaus wäre eine Produktion auf Film mit anschließender Abtastung für die digitale Postproduktion nicht bezahlbar gewesen.

Aufgrund der höheren Qualität gegenüber Mini DV, fiel die Entscheidung beim Aufzeichnungsmaterial trotz der höheren Kosten für DVCAM. Lediglich für die Flugaufnahmen musste aus praktischen Gründen eine kleinere Kamera verwendet werden, die nur mit Mini DV Bändern arbeitet. Die größere Kamera war zu schwer und zu sperrig um aus dem uns zur Verfügung stehenden Flugzeug aus offenem Fenster zu filmen.

1.6. Team

Das Produktionsteam bestand außer mir selbst aus einem Kameramann und einem Verantwortlichen für Ton, den wir aber aus praktischen Überlegungen nach dem zweiten Drehwochenende zu Hause ließen. Der Aufwand eine weitere Person mitzunehmen und zu verpflegen entsprach nicht dem Nutzen, so dass wir letztendlich auf den Tonmann verzichteten. Der Kameramann pegelte bei den letzten Interviews und dem Flugtag den Ton.

Ferner stand uns an allen Drehwochenenden Gabriele Schubnell hilfreich zur Verfügung, die auch selbst interviewt wurde. Sie kümmerte sich um Verpflegung und Betreuung der anderen Interviewpartner. Diese Aufgabe erwies sich als sehr wichtig, vor allem wenn mehrere Personen an einem Tag oder Ehepaare getrennt voneinander interviewt werden sollen.

Für die Postproduktion war ein Cutter, eine Assistenz und eine Person für die Tonmischung geplant. Da der Cutter die Aufgabe aus zeitlichen Gründen doch nicht übernehmen konnte, übernahm ich den Schnitt selbst. Auf der einen Seite bedeutete dies zwar einen Nachteil, da der Zeitdruck sich dadurch weiter erhöhte. Auf der anderen Seite kannte ich mich mit den Hintergründen und dem gesamten Material am besten aus und konnte Bilder oder Aussagen aus den Interviews leichter zuordnen. Die Archivaufnahmen hatte ich auch selbst abgefilmt. Darüber hinaus hat diese Arbeit sehr viel Spaß gemacht.

1.7. Postproduktion

Bevor mit dem Schnitt des Films begonnen werden konnte, musste das gesamte Material gesichtet werden. Die Interviews wurden abgetippt, da es sonst bei gut neun Stunden Interviewmaterial unmöglich gewesen wäre, den Überblick zu behalten. Der Zeitaufwand hierfür betrug etwa zehn Tage.

Anschließend mussten die ausgewählten Clips digitalisiert werden. Für eine geplante Länge von 45 Minuten, aus der momentan 60 Minuten geworden sind, wurden insgesamt acht von schätzungsweise 16 Stunden Material digitalisiert. Hierfür wurden noch einmal ca. drei Tage benötigt.

Jetzt konnte der Schnitt beginnen. Auf Grundlage des Treatments wurde Sequenz für Sequenz erstellt. Wobei sich schon beim Sichten herauskristallisiert hatte, dass die Gewichtung und Länge der geplanten Sequenzen nicht immer mit dem vorliegenden Archivmaterial und den Aussagen aus den Interviews übereinstimmte. Teilweise wurde in den Interviews von neuen Geschichten und Anekdoten berichtet, die bisher nicht bekannt waren, oder denen ursprünglich keine Bedeutung beigemessen wurde. Andere

Punkte dagegen, die während der Recherche wichtig erschienen, stellten sich im Interview als weniger bedeutend heraus. Auf die Eheprobleme von Marie Luise und Otto wurde mit Rücksicht auf noch lebende Verwandte nicht näher eingegangen. Das Treatment konnte lediglich als dramaturgischer Handlungsstrang dienen, an dem man sich orientieren konnte.

Die Sequenz über die Vereinigung der Pilotinnen konnte nicht realisiert werden, da Marie Luises Orterinnen entweder verstorben waren oder nicht mehr ausfindig gemacht werden konnten. Die einzig erreichbare Pilotin aus Marie Luises Umfeld war Ingrid Müller, die sich aber im Zeitraum der Dreharbeiten auf einer längeren Reise befand. Mitte August hat sich überraschend Christa Hodapp auf eine Karte, die ich im April an ihre Mutter schrieb, gemeldet. Es wäre daher zu überlegen, ob dieses Kapitel zu einem späteren Zeitpunkt noch in den Film eingefügt werden soll.

Nach Fertigstellung der ersten Schnittfassung mussten bei einigen Bildern noch Farb- und andere Korrekturen vorgenommen, die Anfangs- und Endtitel sowie die Bauchbinden¹¹⁰ der Interviewpartner erstellt werden. Ferner musste der Kommentar geschrieben und aufgenommen sowie der Ton überarbeitet und angepasst werden, ebenso wie die Musik.

Für den Schnitt wurden ungefähr drei Wochen benötigt, für die Tonnachbearbeitung und -mischung ca. zehn Tage.

Die dieser Arbeit beiliegende Fassung des Dokumentarfilms *Freiheit ist ein Traum* zeigt noch nicht ganz das Wunschergebnis. Der Kommentar wird noch einmal mit einer professionellen Sprecherin aufgenommen. Ferner müssen noch einige kleinere Korrekturen gemacht werden. Auch ist zu überlegen, ob der Film nicht doch auf 45 Minuten gekürzt werden soll. Für die abschließenden Feinarbeiten blieb bis zum Abgabetermin jedoch leider keine Zeit mehr. Sie werden im Anschluss an die Diplomarbeit noch vorgenommen.

¹¹⁰ Mit Bauchbinde bezeichnet man die Einblendung von Namen und Funktion des Interviewten am unteren Bildrand.

Die Premiere des Films soll im Rahmen der Diplomfeier am 2. Oktober 2002 in der Aula der Fachhochschule Furtwangen stattfinden.

2. Eigene Erfahrungen aus der Praxis

2.1. Das Produktionsteam

Wie bereits erwähnt verkleinerte sich das Produktionsteam aus praktischen Überlegungen im Laufe der Dreharbeiten. Bei aufwändigeren Tonaufnahmen ist ein separater Tonmann sicher sinnvoll, aber für Standardinterviews, für die uns Ansteckmikrophone zur Verfügung standen, war ein kleines Team, das nur aus Interviewer und Kameramann besteht, vorteilhafter. Diese Erfahrung haben wir vor allem beim Aufbau der Interviewsituation gemacht, der mit zwei Personen wesentlich ruhiger und konzentrierter vor sich ging als mit drei.

2.2. Das Postproduktionsteam

Nach meiner Erfahrung ist es sehr hilfreich in der Postproduktion eine Assistenz zur Verfügung zu haben, die nicht unbedingt während des gesamten Prozesses daneben sitzen muss, die aber Arbeiten übernimmt wie Digitalisierung des Materials, Abtippen von Interviews, Farb- und Bildkorrekturen, Erstellung von Grafiken, Titeln und Bauchbinden, Endbearbeitung eventuell eingesetzter Effekte, und die dem Cutter in Gestalt des „ersten Kritikers“ als Gesprächspartner zur Seite steht.

Ein Arbeitsschritt, der vom Aufwand nicht unterschätzt werden darf, ist die Tonnachbearbeitung und -mischung. Diese Aufgabe sollte von einer im Bereich Ton erfahrenen Person übernommen werden.

2.3. Arbeitsweisen

Ein sehr angenehmes Arbeiten bei den Interviews war, dass die Gespräche fast nie durch äußere Störungen unterbrochen wurden. Nur gelegentlich musste einmal ein Akku gewechselt oder das Fenster geschlossen werden, weil es davor laut geworden war. Selbst bei diesen kleinen Unterbrechungen hatte man das Gefühl, den Interviewpartner

aus seinen Gedanken gerissen zu haben. Die Vorstellung, dass dies bei einer Produktion auf Film alle zwölf Minuten nötig ist, ist mir daher nicht willkommen.

Um bei der Fülle des vorhandenen Materials den Überblick zu behalten, ist es in der Postproduktion unbedingt notwendig beim Digitalisieren jede Einstellung als separaten Clip in einer eindeutigen Struktur anzulegen und entsprechend zu beschriften. Wenn man ein einstündiges Interview am Stück digitalisieren würde, wäre es auch mit einer vorliegenden Abschrift sehr mühsam die richtige Stelle zu finden. Daher wurden die Interviews schon beim Abtippen so in Clips unterteilt, wie sie im Schnitt voraussichtlich benötigt würden.

Um während des Schnitts inhaltlich die Übersicht über bereits erstellte Sequenzen und noch nicht verwendetes Material zu behalten, ist es unerlässlich diese von Zeit zu Zeit wieder anzusehen um neue Ideen zu bekommen oder zu überprüfen, ob erstellte Sequenzen schlüssig sind. Bei einer solchen Arbeitsweise entstehen kreative Schaffenspausen ähnlich wie beim Hin- underspulen im analogen Filmschnitt, nur dass man den Zeitpunkt selbst bestimmen kann. Und wenn es gar nicht mehr voran geht, hilft sowieso nur eine Pause zu machen und sich die Füße zu vertreten.

Die Arbeit mit der Schnittsoftware, in diesem Falle *Fast purple*, war sehr angenehm. Obwohl ich damit noch nie gearbeitet hatte, kam ich sehr gut zurecht. Die Bedienung war meistens intuitiv erlernbar. In den Fällen, in denen dies nicht ausreichte, stand ein sehr gutes Handbuch zur Verfügung.

2.4. Drehverhältnis

Das Drehverhältnis bei *Freiheit ist ein Traum* betrug ca. 1:16. Im Vergleich zu den Zahlen, die die befragten Dokumentarfilmer nannten, liegt dieser Wert am unteren Ende der Skala. Allerdings muss man berücksichtigen, dass außer den Interviews und Flugaufnahmen hauptsächlich Archivmaterial verwendet wurde, das bereits vorher ausgewählt werden konnte. Wären mehr neu zu drehende Aufnahmen erforderlich gewesen, wäre das Drehverhältnis sicher höher ausgefallen.

2.5. Inhaltliche und gestalterische Aspekte

Der größte Nachteil der digitalen Technik bestand für uns in dem großen Tiefenschärfebereich. Gerne hätten wir die Interviewpartner vor einem unscharfen Hintergrund aufgenommen. Um dies mit der digitalen Kamera zu erreichen, hätten wir die Personen aber mehrere Meter vor dem Hintergrund positionieren müssen, was häufig nicht möglich war, da die uns zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten nicht groß genug waren. Daher haben wir uns entschieden einen grauen Stoff als Hintergrund zu benutzen und ihn entsprechend auszuleuchten. Da die Interviews an verschiedenen Orten mit unterschiedlichen Raum- und Lichtverhältnissen stattfanden, bekam der graue Stoff je nach Lichttemperatur einen anderen Farbton. Ein schwarzer Stoff hätte die Problematik vielleicht verringert. Aber aus gestalterischen Gründen kam schwarz für mich nicht in Frage, da ich eine zu künstliche und düstere Wirkung fürchtete. Der graue Stoff blieb bis zum Ende ein Kompromiss, den ich eingehen musste. Ein natürlicher, unscharfer Hintergrund als beste Lösung war mit den vorhandenen Mitteln nicht zu erreichen.

In der nachgestellten Nachtlandeszene, die im Opening eingesetzt wurde, musste die Landung des Flugzeugs digital nachbearbeitet werden, da wir eine tatsächliche Nachtlandung aus Sicherheitsgründen nicht riskieren wollten. Zum einen musste der zu Anfang noch blaue Himmel abgedunkelt, zum anderen das vorbeifliegende Flugzeug mittels Zeitraffer beschleunigt werden. Bei letzterem Effekt erkennt man die Unnatürlichkeit der Bewegung, die durch die Interpolation von Frames entstanden ist. Hätte man die Einstellung mit langsamerer Geschwindigkeit aufnehmen können, würde das Ergebnis vermutlich besser aussehen.

Was die Korrektur von Bildern betrifft, bietet die Schnittsoftware unzählige Möglichkeiten mit minimalem Aufwand Ausschnittsvergrößerungen, Farbkorrekturen, Fleckentfernungen vorzunehmen oder Transparenzen, Masken, Titelanimationen zu erstellen.

3. **Fazit**

Es liegt in der Natur der Dinge, dass im Fachbereich Digitale Medien der Fachhochschule Furtwangen nicht in der gleichen Intensität Themen wie Filmsprache und Bildgestaltung gelehrt werden können wie an Filmhochschulen. Trotzdem bin ich davon überzeugt, dass auch die Filmhochschüler in der Praxis am meisten lernen. Learning by doing war die Methode, die ich bei der Realisation des Dokumentarfilms *Freiheit ist ein Traum* angewendet habe. Dabei habe ich in allen Stufen des Entstehungsprozesses praktische Erfahrungen sammeln und Neues hinzu lernen können.

Der Umgang mit der digitalen Technik ist mir in Fleisch und Blut übergegangen. Ich habe nie auf Film gedreht und kann daher keinen Vergleich ziehen. Lediglich im Zusammenhang mit dem Archivmaterial hatte ich mit Film zu tun. Aus meiner persönlichen Sicht haftet dem Film etwas Nostalgisches an. Ich kann mir nicht vorstellen, einmal auf Film zu produzieren. Die Welt wird digital. Diese Entwicklung lässt sich nicht aufhalten.

A) Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1	Überblick digitale Aufzeichnungsformate	S. 21
Abb. 2	Farbaufzeichnungsmodi digitaler Videoformate	S. 23

B) Quellen

Fachbücher & Zeitschriften

- BALKENHOL, THOMAS: Pflicht und Kür der Dokumentarfilmmontage. In: Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage. München 1993.
- BARTSCH, VOLKER: Konsequenzen der Digitalisierung für Dokumentarfilme. In: Hoffmann, Kay (Hrsg.): Trau, Schau, Wem: Digitalisierung und dokumentarische Form. Konstanz 1997. S. 97 – 103.
- BELLER, HANS (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage. München 1993.
- BOEHLE, MARGA: Cannes: Erste digitale Filme. In: digital production Nr. 3/2002. München. ACT GmbH. Juni 2002. S. 170 – 171.
- DARSCHIN, WOLFGANG / GERHARD, HEINZ: Tendenzen im Zuschauerverhalten. Fernsehgewohnheiten und Programmbewertungen im Jahr 2001. In: Media Perspektiven 4/2002. Frankfurt / Main. ARD-Werbung SALES & SERVICES GmbH. April 2002. S. 154 – 165.
- DIGITAL PRODUCTION: HD-Video contra 35 mm Film. Nr. 4/2001. München. ACT GmbH. Oktober 2001. S. 72 – 78.
- DIGITAL PRODUCTION: Kompression und Videobandformate. Nr. 3/2002. München. ACT GmbH. Juni 2001. S. 162 – 164.
- DIGITAL PRODUCTION: Rave Macbeth. 24p-HD-Produktion. Nr. 3/2001. München. ACT GmbH. Juli 2001. S. 100 – 106.
- DUDEN. Die deutsche Rechtschreibung. 21. Auflage. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich 1996
- FILM & TV KAMERAMANN: Hobby: Wüste. Nr. 1/2002. München. Ebner Verlag. Januar 2002. S. 62 – 66.

GERBERT, SUSANNE: Reisereportagen. „Filmischer Look“ fürs Fernsehen. In: Film & TV Kameramann Nr. 2/2002. München. Ebner Verlag. Februar 2002. S. 145 – 146.

GIESEN, ERHARD: Ein Filmstandard durch die Hintertür? In: Film & TV Kameramann Nr. 1/2002. München. Ebner Verlag. Januar 2002. S. 109 - 110.

HAUS DES DOKUMENTARFILMS (Hrsg.): Der Dokumentarfilm als Autorenfilm. Eine Umfrage des Hauses des Dokumentarfilms. Stuttgart 1999.

HOBERG, ALMUTH: Film und Computer. Wie digitale Bilder den Spielfilm verändern. Frankfurt am Main / New York 1999.

HOFFMANN, KAY (Hrsg.): Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form. Konstanz 1997. Band 9 der Reihe CLOSE UP. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms.

KRÜGER, UDO MICHAEL / ZAPF-SCHRAMM, THOMAS: Programmanalyse 2001/I. Öffentlich-rechtliches und privates Fernsehen: Typische Unterschiede bleiben bestehen. In: Media Perspektiven 4/2002. Frankfurt / Main. ARD-Werbung SALES & SERVICES GmbH. April 2002. S. 178 – 189.

MANOVICH, LEV: Was ist ein digitaler Film? In: Telepolis Nr. 2, Juni 1997. S. 42 – 57.

MARSCHALL SUSANNE/WITZKE, BODO (Hrsg.): „Wir sind alle Menschenfresser“. Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen. St. Augustin 1999.

MONACO, JAMES: Film Verstehen. Hamburg 1995.

NEGROPONTE, NICHOLAS: Total Digital. Die Welt zwischen 0 und 1 oder Die Zukunft der Kommunikation. München 1995, Überarbeitete Taschenbuchausgabe 1997.

PETERS, JEAN MARIE: Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute. In: Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage. München 1993.

PERRAUDIN, RENÉ: Konventioneller Filmschnitt – Virtueller Filmschnitt. In: Hoffmann, Kay (Hrsg.): Trau, Schau, Wem: Digitalisierung und dokumentarische Form. Konstanz 1997. S. 105 – 114.

SCHUMM, GERHARD: Das Filmbild im Computer: dicht und oft zu nah. In: Hoffmann, Kay (Hrsg.): Trau, Schau, Wem: Digitalisierung und dokumentarische Form. Konstanz 1997. S. 115 – 133.

STEINBORN, BION: Die totale Manipulierbarkeit. Der Unterschied zwischen Gestaltung und Täuschung schwindet. Süddeutsche Zeitung. München 17.8.1995. In: Hoberg, Almuth: Film und Computer. Wie digitale Bilder den Spielfilm verändern. Frankfurt am Main / New York 1999.

Internet

Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm. Frankfurt am Main. <http://www.agdok.de>.

Avid Technology GmbH. Hallbergmoos. <http://www.avid.de>.

Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin. <http://www.dffb.de>.

Deutscher Filmpreis, Berlin. <http://www.deutscherfilmpreis.de>.

Ettlich, Wolfgang. MGS Mediengruppe Schwabing. <http://www.ettlich-film.de>.

Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart. <http://www.hdf.de>.

Heller, Peter. Filmkraft Filmproduktion. <http://www.filmkraft.net>.

Jost, Jon: Der Code der Geschichte. 1999. In: netLoungeDV.
<http://www.netloungeDV.de/2002/d/Textindex/Jost/jost.html>.

Koch, Ulrike: Mini DV als Chance für den Dokumentarfilm. 2001. In: netLoungeDV.
<http://www.netloungeDV.de/2002/d/Textindex/Koch/koch.html>.

Kunsthochschule für Medien. Köln. <http://www.khm.de>.

Liebert, Nicola: Hollywood bereitet die digitale Revolution vor. In: Financial Times Deutschland vom 4. April 2002.

<http://www.ftd.de/tm/me/1014398962248.html>.

netLoungeDV (Gemeinschaftsprojekt von slashCAM-VideoX und dem Internationalen Forums des Jungen Films).

V.I.S.D.P.: Channel Unit Digitale Mediengesellschaft mbH. Berlin.

<http://www.netloungeDV.de/index.shtml>.

OnlineFILM AG. München. <http://www.onlinefilm.org/start.htm>.

Panasonic Broadcast & Television Systems Company. Secaucus USA.

<http://www.panasonic.com>.

Sony Broadcast & Professional Europe. <http://www.sonybiz.net>.

Verhaag, Bertram. DENKmal-Film GmbH. <http://www.denkmal-film.com>.

WDR Fernsehen. menschen hautnah: Der Tag, der in der Handtasche verschwand.

<http://www.wdr.de/tv/menschen-hautnah/archiv/2002/05/01.phtml>.

Wenders, Wim: Gegenwart und Zukunft des internationalen Filmemachens und der digitale Film. Vortrag auf der mecon – dem Fachkongress für digitale Medienproduktion in Köln am 6. Juni 2000.

<http://www.mecon.de/archiv2000/kongress/KeynoteWenders.PDF>.

Sonstiges

ARTE TV-Sendung: Der Künstler und die Macht: Sandra Maischberger trifft Leni Riefenstahl. Erstausstrahlung am 15. August 2002.

Beller, Hans. Telefonat vom 7. Juli 2002.

Bondy, Arpad. Email vom 25. Juli 2002.

Ettlich, Wolfgang. Persönliches Gespräch vom 9. Juli 2002.

Heller, Peter. Persönliches Gespräch vom 8. Juli 2002.

Riedelsheimer, Thomas. Telefonat vom 5. Juli 2002.

Stanjek, Klaus. Telefonat vom 10. Juli 2002.

C) Anhang

C 1) Lebensläufe und Filmografien der an der Umfrage beteiligten Dokumentarfilmer

H a n s B e l l e r ¹¹¹

Regisseur, Autor, Produzent, Dozent.

Lebenslauf:

Geboren 1947 in Stuttgart.

Absolvent der Hochschule für Fernsehen und Film in München, Abteilung
„Dokumentarfilm und Fernsehpublizistik“, 1971.

Studium der Psychologie, Diplomarbeit über Wahrnehmungspsychologie der
Filmmontage, 1977.

Seit 1977: freier Autor und Filmregisseur.

1981 – 1992: Forschungsassistent, Lehrbeauftragter und Dozent an der Hochschule für
Fernsehen und Film mit Forschungsprojekt „Filmmontage“.

1991 – 1997: Professur für Film- und Kulturgeschichte, Ästhetik und Semiotik an der
Fachhochschule Rosenheim im Studiengang Szenografie.

1991 – 1998: Dozentur an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg für
Filmgeschichte und Medientheorie .

Erfahrung als Dokumentarfilmer im In- und Ausland (u. a. Frankreich, Indonesien,
Korea, USA).

1998 – 2001: Professor für Film an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung
Karlsruhe.



¹¹¹ <http://www.khm.de>. Kunsthochschule für Medien. Köln.

Seit 2001 Professor für Fernsehpraxis an der Kunsthochschule für Medien Köln.

Filme (eine Auswahl):

DER TRAUM VOM LOKFÜHRER (ARD, 1981)

DER TRAUMFABRIKANT CARL LAEMMLE (2 Teile/ARD, 1982/83)

GESCHUNDENES ZELLULOID – Das Schicksal des Kinoklassikers: Im Westen nichts Neues (ZDF, 1984)

VERWACKELTE VERGANGENHEIT – Aus alten deutschen Amateurfilmen (5 Teile/S 3, 1985/86)

PAUL LENI – Filme mit Liebe gebaut (S3, 1986)

MORGENSTILLE UND MARSCHMUSIK – Deutsche Spuren in Korea (ARD, 1987)

DER HEXENPROZESS DER KEPLERMÜTTER (S3, 1988)

HENRI CARTIER-BRESSON – Der entscheidende Augenblick (S3, 1989)

WIEDERVEREINIGUNG ALS FERNSEHSHOW – Familienschicksale in Korea (ZDF, 1990)

LORIOT – Fernsehen auf dem Sofa (2 Teile/S3, 1991)

DER DEUTSCHE ALS HUNNE – Hollywoods Feindbild im Ersten Weltkrieg (S3, 1995)

MARSHALL PLAN IN ACTION – Filme für Europa (BR/ARTE, 1997)

Bilder des Jahrhunderts – Jahrhundert der Bilder (ARD, 1999)

Bibliografie (Auswahl):

Die verfilmte Vergangenheit – Notizen zur dokumentarischen Arbeit mit Archivfilmen.

In: Jahrbuch Film 1984/85. München 1984.

Im Westen nichts Neues – Gegen den Krieg. In: Fischers Filmgeschichte Bd. 2. Hrsg. W. Faulstich/H. Korte, Frankfurt/M. 1991.

Die Moral der feinen Leute – Törichte Frauen. In: Fischers Filmgeschichte Bd. 1. Hrsg. W. Faulstich/H. Korte, Frankfurt/M. 1994.

Handbuch der Filmmontage – Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München 1993. 3. Aufl. 1999.

Die Deutschen als Hunnen – Feindbildproduktion in Hollywood. In: Unser Jahrhundert

in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten, München 1995.

Onscreen/Offscreen – Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes. Hrsg. Hans Beller u. a. Stuttgart 2000.

Arpad Bondy¹¹²

Autor, Regisseur, Produzent,
Komponist, Cutter.



Lebenslauf:

Geboren 1947 in Goslar.

1967 – 1970 Regiestudium an der Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF).

Seit 1968 auch als Filmkomponist tätig.

1971 eigene Filmproduktion in München.

Ab 1978 in London.

Seit 1986 in Berlin.

Seit 1989 Lehraufträge für Filmmusik.

Filme (eine Auswahl):

DEIN BETRIEB (1971), Co-Regie

DER FRIEDE IM DORF (1972), Co-Regie

6 ARBEITER SCHREIBEN EINEN FILM (1974), Co-Regie

VON EINEM, DER AUSZOG (1977)

WENN GOETHE DAS GEWUSST HÄTTE (1978)

¹¹² <http://www.agdok.de/agbook/agm0033.htm>. Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm, Frankfurt am Main
<http://www.dffb.de/text/dozenten-txt.html#Bondy>. Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin
<http://www.hdf.de>. Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart
<http://www.deutscherfilmpreis.de/nominierung/index.html>. Deutscher Filmpreis, Berlin

MADE IN HONGKONG (1980)
 HERBERG UND DER ARCHIDUQUE (1983)
 ANIMAL TRAFFIC (1986), Co-Regie
 AUFBRUCH INS DRITTE LEBEN (1987)
 PAT UND JOE UND SHEFFIELD (1988)
 DER HERR CHEF, DER HERR HANS... (1990)
 DIE BLÄTTER DES WINDES (1990)
 DER HAUSMEISTER UND SEIN PALAST (1991)
 DER BILLETEUR UND SEINE BURG (1992)
 DEN TEUFEL AM HINTERN GEKÜSST (1992), 16 mm
 DIE POMPFÜNEBERER (1993)
 DER FAHRRADBOTE (1994)
 ALLES AUSSTEIGEN (1995)
 A TICKLE IN THE HEART (1996), Schnitt
 DAS SALZ, DIE WÜSTE UND EIN STÜRMISCHES LEBEN (1997)
 GEBURTSSTATION 1 – 4 (1999, Doku-Soap), Autor, Betacam
 NEUE HEIMAT BERLIN 1 – 4 (1999), Autor

Filmmusiken:

KANNIBALEN (1971)
 TATORT (1973)
 GOODBYE BRUCE LEE (1975)
 SOKO 5113 (1976)
 VOM ÜBERSTEHEN DER STÜRME (1981)
 SKETCHUP (1983)
 BERLIN ECKE BUNDESPLATZ (1988)
 DER PORNOJÄGER (1989)
 MEIN KRIEG (1989)
 DIE KISTE (1990)
 BLOCKADE (1991)
 VOLKSKINO I & II" (1993)
 BERLIN ECKE BUNDESPLATZ (1994/96)

DER TOD DES ARES (1995)

SCHLUSSVERKAUF DDR (1999)

LOLA UND BILIDIKID (1999), 1. Preis Int. Filmfestival Istanbul

BLACK BOX BRD (2001), Sounddesign, *Deutscher Filmpreis 2002*

Preise:

Ökomeia 1988.

Ecovision 1989.

Dokumentarfilmfestival München 1993.

Joris Ivens Award Nomination 1993.

W o l f g a n g E t t l i c h ¹¹³

Autor, Regisseur, Produzent.

Lebenslauf:

Geboren 1947 in Berlin.

Lehre bei der Deutschen Bundespost.

1968 in München Studium der Kommunikationswissenschaften und der Politologie.

Ab 1976 freier Mitarbeiter in der Jugendredaktion des Bayerischen Rundfunks.

Seit 1980 erste Filme für den Bayerischen Rundfunk - Familienredaktion.

Ab 1985 mit der MGS (Mediengruppe Schwabing) eine eigene Filmproduktions-

Gesellschaft gegründet und die Liebe zum Dokumentarfilm entdeckt. Spezialgebiet sind Langzeitbeobachtungen.



¹¹³ <http://www.agdok.de/agbook/agm0068.htm>. Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm. Frankfurt am Main.

<http://www.ettlich-film.de>. MGS, Mediengruppe Schwabing. München.

Filme (eine Auswahl):

DIE ENGEL VON MANHATTAN – Hilfspolizisten in New York (1988)

EIN TRAUM KANN SICH VERÄNDERN – mit 18 von Bielefeld nach New York (1989)

DIE FILMEMACHERIN – Begegnung mit Doris Dörrie (1989), Betacam SP

LERNEN FÜR DIE DEMOKRATIE – Ein Lehrer aus Vorpommern zwischen den Zeiten (1991)

COPSA MICA – Die schwarze Stadt (1991), Betacam SP

AUSGERECHNET BANANEN – Ein deutsch-deutsches Wirtschaftswunder (1991), 16 mm

SCHÖNER ALS FLIEGEN – Geschichten aus dem Erdinger Moos (1992), 16 mm

GESCHEHEN IST GESCHEHEN 1 (1993)

DIE SCHÜTZES – Helden zwischen Bananen und Kohl (1994),

16 mm, Grimme Preis 1995 für Langzeitbeobachtungen

IRGENDWIE POWER MACHEN – 15 Jahre aus dem Leben des Oliver N. (1994), 16 mm

ES MUSS GELEBT WERDEN – Drei Frauen in Rumänien (1995), Betacam SP

SÖNKE WORTMANN – Eine Regiekarriere (1995)

KAPITALISMUS MACHT SPASS (1996), Betacam SP

MZ – Ein Motorrad geht seinen Weg (1996)

NEW ORLEANS - CITY OF JAZZ (1996), Betacam SP

GESTERN IST HEUTE – Lebensabend in Rumänien (1996), 16 mm, nominiert für den Grimme Preis 1997

DIE 68er STORY - Eine Generation vor der Rente (1998), Betacam SP

LEBEN FÜR DEN FC BAYERN (1998), Betacam SP

WIR MACHEN WEITER – Die Schützes. Ein Leben in Deutschland, (1989-1999), 16 mm, Betacam SP, Digital Betacam, Prädikat: besonders wertvoll, nominiert für den Deutschen Filmpreis 1999

DAS DEUTSCHE WOHNZIMMER (1999), Digital Betacam

GESCHEHEN IST GESCHEHEN 2 (1990 - 1999), Digital Betacam

VENEDIG - ALS HÄTTEN WIR GETRÄUMT (2000), Digital Betacam, 35 mm

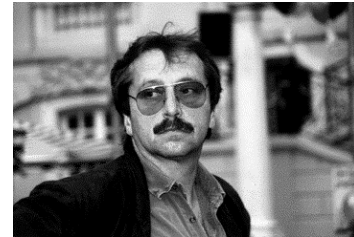
VENEDIG – DER BESONDERE BLICK (2001), Digital Betacam

IM OSTEN GEHT DIE SONNE AUF – Leben mit dem FC Energie Cottbus (2001),
Digital Betacam, 16:9

P e t e r H e l l e r ¹¹⁴

Regisseur, Produzent, Dozent, Buchautor.

Lebenslauf:



Geboren 1946 in Prag.

Ausbildung zum Fotografen.

1972 Absolvent der Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) München.

1971/1972 Mitarbeit beim Fernsehen in Kolumbien und Malaysia.

Seit 1973 freiberuflich neben der Herstellung von Dokumentarfilmen in vielen Ländern der Welt auch als Buchautor und Dozent an verschiedenen Universitäten und Filmakademien tätig.

Gründungsmitglied u. a. des Medien-Ausschusses der entwicklungspolitischen Gruppen.

Gründungsmitglied und Vorstand der aufgelösten Verleihgenossenschaft der Filmemacher.

Filme (eine Auswahl):

MBOGOS ERNTE ODER DIE TEILUNG DER WELT (1980)

DER DA IST TOT UND DER BEGINNT ZU STERBEN (1980)

DER VERGESSENE FÜHRER - AUFSTIEG UND FALL DES MEDIENZAREN
ALFRED HUGENBERG (1983)

DSCHUNGELBURGER (1985)

MANDU YENU (1985)

¹¹⁴ <http://www.agdok.de/agbook/agm0106.htm>. Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm. Frankfurt am Main.

<http://www.filmkraft.net>. Filmkraft Peter Heller Filmproduktion. München

DIE MULATTIN ELSE ODER EINE DEUTSCHE ART ZU LIEBEN (1988)
BROT DES SIEGERS(1988)
DER PORNOJÄGER (1989)
ASIHEL – DIE REISE (1990)
WIE DIE WILDEN (1991)
HUNGERSNOT ZUM ABENDBROT (1991)
SIEG IM OSTEN (1993)
DER LETZTE STRAND (1994)
DER TOD DES ARES (1995)
TAM TAM ZUR TAGES-SHOW (1999)
COTTONMONEY – oder die Globale Jeans (arte, 2001)
RALLY DEL PANE (arte, 2001)
SAUBERE ERNTE (2002)

Filme zusammen mit Sylvie Banuls:

DIE SACHE MIT DANIELLE (1995)
DIE GRILLE MIT DEM MAULKORB (1996)
FREIHEIT, GLEICHHEIT, MÜTTERLICHKEIT (1996)
DER HERBST DER DESPOTEN (1996)
MANGA BELL – VERDAMMTE DEUTSCHE? (1997)
MAMA GENERAL (1997)
MOST – NACHRUF AUF EINE ALTE STADT(1999)
NOVAK UND DIE STURZKAMPFBOMBER (1999)

Preise:

Journalistenpreis Entwicklungspolitik 1980
Preis der internationalen Filmkritik 1985
Goldmedaille Int. Verbraucherfilmfestival
Gold Medal von Parma
1. Preis Ecovision 1985
Dokumentarfilmpreis München 1988

1. Preis Ökimedia Festival 1990

Prix Europa 1998

Thomas Riedelsheimer¹¹⁵

Regisseur, Kameramann, Produzent, Cutter.

Lebenslauf:

Geboren 1963.

Sechs Jahre Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF), Abteilung
Dokumentarfilm.

Seitdem freiberufliche Tätigkeit.

Regie und/oder Kamera bei verschiedenen Kurzspielfilmen, Dokumentarfilmen,
Musikclips, Reiseberichten, Kurzreportagen, Kunstfilmen.

Lehraufträge an der Filmhochschule München.

Filme (eine Auswahl):

BORDERLINE (1986/87)

DANN WERDEN SIE SCHON SCHIESSEN... (1988/89, ZDF)

SPONSAE CHRISTI (1992, ZDF)

BILDSCHIRMHERRSCHAFT (1993)

SCHWEBEN HEISST LIEBEN (1994, arte/ZDF)

LHASA UND DER GEIST TIBETS (1996/97, BR)

METAMORPHOSEN - DREI BEGEGNUNGEN MIT DEM TOD (1997,
ZDF/3sat)

RIVERS AND TIDES - Andy Goldsworthy (2001)



¹¹⁵ <http://www.agdok.de/agbook/agm0223.htm>. Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm. Frankfurt am Main.

Preise:

Adolf Grimme-Preis in Gold 1993.

Deutscher Videokunstpreis als Kameramann 1993.

Filmförderung der Stadt München (1998).

Nominierung zum Deutschen Kamerapreis 1998.

Deutscher Kamerapreis 2001.

K l a u s S t a n j e k ¹¹⁶

Autor, Regisseur, Produzent, Professor.

Lebenslauf:



Geboren 1948.

Studium der Psychologie und Biologie mit Schwerpunkt Anthropologie.

Interkulturelle Forschungen am MPI, Promotion 1979.

Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) München, Abteilung

Dokumentarfilm und Fernsehpublizistik.

Assistenz und Lehrtätigkeit an Filmschulen in verschiedenen Ländern.

20 eigene Dokumentarfilme seit 1977.

Filmtheoretische Betätigung.

Seit 1994 Professor für Dokumentarfilmregie an der HFF Babelsberg.

Filme (eine Auswahl):

QUER ZUR LANDSCHAFT (1980)

DIE WASSERHERREN – EIN FILM ÜBER DIE VORBOTEN KOMMENDEN

MANGELS (1985)

¹¹⁶ <http://www.agdok.de/agbook/agm0269.htm>. Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm. Frankfurt am Main.

HOCHWASSER (1990)

ZWIELICHT – DIE ÖKOLOGIE DER KÜNSTLICHEN HELBIGKEIT (1990)

LONDON (1991)

GROSSTADT – STADT DER GROSSEN (1994)

KINDER DER UTOPIE (1999)

DAS JAHR DES FISCHERS (1999)

C 2) Fragen an Dokumentarfilmer zu ihren Erfahrungen aus der Praxis

Qualitätsmerkmale:

- Auf welchem Format (Material) produzieren Sie ihre Dokumentarfilme überwiegend?
- Falls Sie digitale Aufzeichnungsverfahren einsetzen, geben Sie bitte an, seit wann.
- Aus welchem Hauptgrund bevorzugen Sie Film bzw. digitale Aufzeichnungsverfahren?
- Welches sind nach Ihrer Erfahrung die bedeutendsten Nachteile / Einschränkungen digitaler Aufzeichnungsverfahren?
- Welche neuen Möglichkeiten bieten digitale Kameras / Aufzeichnungsverfahren, die Film Ihnen nicht bietet?
- Oder ist gerade das Nebeneinander von Film und digitalen Aufzeichnungsverfahren ein Gewinn für Sie?
- Kennen Sie das neue digitale hochauflösende HD Format (1920 x 1080 Pixel)?
- Glauben Sie HD könnte eine Alternative zu 16 / 35mm Film werden?

Arbeitsweisen und berufliche Qualifikation:

- Welche Funktionen übernehmen Sie selbst bei der Produktion und Postproduktion Ihrer Dokumentarfilme?

- Aus welchen Personen (Kamera, Ton, Regie etc.) besteht normalerweise Ihr Team (Produktion und Postproduktion) beim Einsatz von 16 / 35mm Film?
- Inwiefern verändert sich die Aufgabenverteilung beim Einsatz digitaler Technologien? Gibt es Jobs, die wegfallen?
- Erwarten Sie, dass sich Berufsbilder in der Produktion und Postproduktion verändern bzw. haben sie sich bereits verändert?
- Welche zusätzlichen Qualifikationen müssen Sie und Ihre Mitarbeiter im Unterschied zu früher heute mitbringen?
- Welche positiven oder negativen Auswirkungen erwarten Sie aus den veränderten Berufsbildern?
- Hat sich Ihr Drehverhältnis durch den Einsatz digitaler Aufzeichnungsverfahren erhöht? Wenn ja, in welchem Maß?
- Zeichnen Sie den Ton separat oder auf demselben Medium wie das Bild auf? Aus welchem Grund?
- Seit wann und mit welchem Schnittsystem arbeiten Sie? Ist es Ihr eigenes oder mieten Sie einen Schnittplatz an?

Inhaltliche und gestalterische Aspekte:

- Welche Auswirkungen hat die Einführung digitaler Technologien auf
 - inhaltliche Aspekte
 - Bildgestaltung
 - Montage- und Erzähltechniken?
- Sehen Sie Ihre Möglichkeiten durch digitale Technologien erweitert? Z. B. durch Computeranimationen oder die nachträgliche Bearbeitung von Bildern?

- Ist Ihrer Ansicht nach der Einsatz von Computeranimationen oder nachgestellten Szenen im Dokumentarfilm im Hinblick auf Authentizität und Glaubwürdigkeit legitim? Unter welchen Bedingungen?
- Setzen Sie diese Mittel selbst ein? Aus welchem Grund?

Distribution:

- Für welches Medium produzieren Sie hauptsächlich?
- Handelt es sich bei Ihren Dokumentarfilmen überwiegend um Auftragsproduktionen oder produzieren Sie unabhängig?
- Hat sich der Markt für den Dokumentarfilm nach Ihrer Erfahrung durch die Einführung digitaler Technologien verändert? Inwiefern?
- Digitale Technologien bieten auch Amateurfilmern die Möglichkeit mit vergleichsweise geringen Mitteln Dokumentarfilme herzustellen. Hat sich das Angebot dadurch vergrößert und stellen diese für Sie eine Konkurrenz im Kampf um Sendeplätze dar?
- Wie beurteilen Sie das derzeitige Angebot an Sendeplätzen für Dokumentarfilme im deutschen Fernsehen?
- Sehen Sie in Deutschland eine ähnliche Entwicklung wie in den USA, wo seit Einführung des Discovery Channel Dokumentarfilme ausschließlich dort ausgestrahlt und damit aus den Programmen der anderen Sender gänzlich verbannt wurden?
- Sind Sie unterm Strich heute in der Lage mit digitalen Technologien kostengünstigere Dokumentarfilme herzustellen als früher?

- Versuchen Sie Ihre Filme auch als Video/DVD zu vertreiben? Mit welchem Erfolg?
- Die großen Hollywood Studios arbeiten darauf hin Kinos in Zukunft mit digitalen Projektoren auszustatten. Filme könnten dann per DVD oder bei ausreichender Bandbreite online an die Kinos versandt werden, d. h. hohe Kosten für Filmkopien entfallen. Programme können flexibler gestaltet werden. Neue Abrechnungssysteme sind denkbar.
Sehen Sie hier eine Chance für den Dokumentarfilm wieder verstärkt in Programmkinos vertreten zu sein?
- Wie sehen Sie den Stellenwert des Dokumentarfilms in Deutschland? Sind Sie zufrieden mit der Marktsituation?
- Was halten Sie von einer zentralen, datenbankgestützten Plattform im Internet mit intelligenten Suchalgorithmen zur Recherche und der Möglichkeit Dokumentarfilme ganz oder teilweise in niedriger Auflösung im Streaming Verfahren anzusehen (die Datei kann nicht downgeloaded, sondern nur online angesehen werden)? Würden Sie sich daran beteiligen?
- Im nächsten Schritt sollen Interessierte die Möglichkeit erhalten Dokumentarfilme auf DVD zu bestellen oder bei ausreichender Bandbreite gegen Gebühr in höherer Auflösung herunterzuladen. Bitte beurteilen Sie dieses Modell nicht nur unter dem finanziellen Aspekt sondern auch im Hinblick auf Bekanntheitsgrad und Imagegewinn für den Dokumentarfilm.

C 3) Treatment vom 30. April 2002

ISE (AT)

THEMA DES FILMS

Dr. Marie Luise Weßel (1917 – 1984), genannt Ise, war eine Frau, die sich ihren Traum vom Fliegen trotz aller Widrigkeiten erfüllt hat, ohne dabei eine Einzelgängerin oder Abenteurerin gewesen zu sein.

Dieser Film erzählt Ises Geschichte aus der Perspektive ihrer Enkelin, die versucht zu ergründen, wie Ise den Spagat zwischen Freiheitsdrang, Unternehmungsgeist, und Familie und gesellschaftlichem Rollenverständnis bewältigte.

1. OPENING / TTTEL

Bei Dunkelheit nähert sich das Geräusch eines Motorflugzeuges und entfernt sich wieder. Währenddessen fahren mehrere PKW auf einen Flugplatz und formieren sich zu einem „Landefeuer“. Das Flugmotorengeräusch kehrt zurück und wird deutlich lauter. Die Maschine landet im Scheinwerferlicht der wartenden Autos.

Flugaufnahmen bei niedrig stehender Sonne über hügelige Landschaft vermitteln die Schönheit und das Hochgefühl des Fliegens.

Ein Zusammenschnitt einiger ausgewählter Statements von Interviewpartnern zu Ises Charakter, Ises Traum vom Fliegen und Ises Gefühlen machen neugierig auf die Person, um die es gehen wird.

Ise wird mit einem Satz über ihren Traum vom Fliegen aus ihren Notizen zitiert. Dazu wird das Foto von Ises erstem Flug eingeblendet.

2. EINFÜHRUNG

Die Enkelin wird eingeführt und berichtet kurz über Ises Werdegang.

Marie Luise Ewald, 1917 in Sobernheim geboren und dort aufgewachsen. Nach der

mittleren Reife geht sie nach Frankfurt um das Abitur zu machen. 1937 nimmt sie das Studium der Chemie in Tübingen und Rostock auf. 1941 macht sie ihren Abschluss als Diplom-Chemikerin.

Angesichts eines nahenden Krieges werden den Studenten an den Universitäten kostenlose Segelflugausbildungen angeboten. Ise belegt mehrere Kurse und erwirbt im Sommer 1942 den Luftfahrerschein Klasse 2.

In Tübingen lernt Ise auch ihren Mann, Hans Otto Weßel, kennen, der an der militärärztlichen Akademie studiert. Nach Abschluss seiner Ausbildung heiraten sie im Juli 1943.

Ises Leben scheint zu diesem Zeitpunkt in die richtigen Bahnen gelenkt: Sie hat eine gute Berufsausbildung, arbeitet an ihrer Doktorarbeit, ihre Segelflugausbildung ist abgeschlossen und sie gründet eine Familie.

3.

Im Frühjahr 1943 erlebt Ise den ersten Fliegeralarm in Tübingen. Im August muss Otto direkt nach der Hochzeitsreise nach Russland einrücken. Ise bleibt allein zurück. Im April 1944 wird ihr Sohn Carl Otto in Tübingen geboren. Ise zieht wieder zu ihrer Mutter nach Sobernheim. Bei einer befreundeten Familie, die am Stadtrand lebt, warten sie auf das Ende des Krieges.

In dieser Zeit träumt Ise von einem glücklichen Familienleben, sobald der Krieg aus ist. Doch als Otto 1946 aus der Kriegsgefangenschaft zurück kehrt, stellt sich sehr bald heraus, dass sie beide sehr unterschiedliche Vorstellungen davon haben, wie ein solches Leben aussehen soll. 1947 wird die Tochter Gabriele geboren.

Ise hätte auch gerne in ihrem Beruf gearbeitet. Einer Anstellung in der familieneigenen Gelatinefabrik stünde an für sich nichts entgegen. Aber Ises Onkel Heiner, der die Fabrik leitet, ist der Meinung, dass Frauen dort nichts zu suchen hätten.

Ises Leben gestaltet sich überhaupt nicht so, wie sie es sich vorgestellt hat. Mit ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter ist sie nicht ausgefüllt. Und ihrem Hobby, dem Segelfliegen, kann sie nicht nachgehen, da Flugsport nach dem Krieg verboten ist.

4.

1951 verbreitet sich die Botschaft, dass Segelflugsport wieder erlaubt werden soll. Sobernheimer Segelflieger, darunter auch Ise, sind begeistert und gründen im April 1951 den Flugsportverein Sobernheim (FSV).

Otto arbeitet zu dieser Zeit auswärts und kommt nur am Wochenende nach Hause. Im November 1951 beginnt Hilde Manz als Haushälterin und Kindermädchen. Ise hat jetzt Zeit und Gelegenheit sich der Fliegerei zu widmen.

Sie engagiert sich auf allen Ebenen um so schnell wie möglich den Segelflugsport wieder zu beleben. Neben dem FSV ist Ise auch bei der Gründung des dem Deutschen Aero Club unterstellten Luftsportverbandes Rheinland-Pfalz (LSVRP) beteiligt. 1952 erneuert sie als erste/r Pilot/in in Rheinland-Pfalz ihren Luftfahrerschein und lässt sich 1953 zur Segelfluglehrerin ausbilden.

Im Juni 1952 kann der Verein sich das erste Segelflugzeug leisten. Ise und ihre Vereinskameraden nutzen jede sich bietende Gelegenheit um zu fliegen.

Ise übernimmt von Beginn an Ämter wie z. B. das der Vizepräsidentin des LSVRP. Unermüdlich ist sie im Einsatz, erledigt Papierkram, spricht mit Behörden, organisiert Fliegerbälle usw. Zumindest in Rheinland-Pfalz ist sie vermutlich die einzige Frau, die sich in diesen Kreisen engagiert.

5.

General Robert M. Lee, Kommandeur der 12. amerikanischen Luftflotte in Hahn, erfährt von Ises Aktivitäten und ist fasziniert. Er ist noch nie in einem Segelflugzeug geflogen und bittet Ise, mit ihm als Passagier einen Segelflug zu machen. Ise ist aufgeregt, natürlich sagt sie zu. Im November 1955 wird ein Treffen am Flugplatz Hahn vereinbart. Ein Pressefotograf der US Air Force hält die Bilder fest. General Lee ist begeistert von seinem ersten Segelflug und revanchiert sich bei Ise mit einem 40-minütigen Flug in einem Düsenjet. Ise ist beeindruckt und hält diesen Flug in ihrem Segelflugbuch fest. Die Pressefotos erscheinen in Zeitschriftenmagazinen wie dem Stern.

6.

Aus diesem Ereignis entwickelt sich ein sehr guter Kontakt zur US Air Force in Hahn und Pferdsfeld.

Ise und zwei Vereinskameraden gründen im FSV Sobernheim eine Motorfluggruppe und können gemeinsam ein Motorflugzeug erwerben, eine Piper J3C mit dem Kennzeichen D-EDIT. Im August 1956 legt Ise ihre Motorfluglizenz ab.

Um Geld für den Verein zu sammeln, organisiert Ise mit ihren Vereinskameraden im Mai 1957 in Zusammenarbeit mit der 1. Deutschen Luftlande-Division, der 12. U.S. Air Force und der Französischen Fliegerschule Finthen einen Großflugtag auf dem amerikanischen Flugplatz Pferdsfeld, an dem prominente Flieger wie Hanna Reitsch und Elly Beinhorn teilnehmen. Über 20.000 Zuschauer kommen, obwohl es zum Leidwesen der Veranstalter heftig regnet und schneit. Einen Flugtag in dieser Größenordnung gibt es in Sobernheim später nicht wieder.

Ise bringt ihren Wohnwagen auf den Flugplatz Pferdsfeld, der nun als „Stützpunkt“ dient. Dort empfängt sie bei einer Tasse Kaffee Besucher und Presse.

7.

Als General Lee und andere Entscheidungsträger in die USA versetzt werden und die Zuständigkeiten an neue Verantwortliche übergehen, gelingt es Ise und ihren Kameraden nicht mehr, den guten Kontakt aufrecht zu erhalten.

Da das bisherige Segelfluggelände auf dem Domberg für Motorflugzeuge nicht geeignet war, hatte Ise sich 1956 um eine Genehmigung bemüht den militärischen Flugplatz Pferdsfeld nutzen zu dürfen. Diese Erlaubnis erlischt nun und der FSV Sobernheim muss sich nach einem neuen Flugplatz umsehen.

Ise und ihre Freunde erreichen, dass die Amerikaner das bisherige Segelfluggelände auf dem Domberg planieren und damit zu einem offiziellen Verkehrslandeplatz ausbauen. Auch hier ist Ise wieder unermüdlich unterwegs. Sie engagiert sich in der 1960 gegründeten Träger- und Förderungsgemeinschaft Domberg, sie „überredet“ Bauern ihr Land zu verkaufen, sie bringt während der Planierarbeiten täglich Kaffee und Brote für

die Soldaten auf den Domberg.

Danach bricht der Kontakt zur U.S. Air Force ab. Aber der Verein hat nun die Infrastruktur geschaffen, um mit eigenen Mitteln den Flugsport vorantreiben zu können.

8.

Mit der EDIT nimmt Ise das erste Mal an Flugrallyes teil. 1957 und 1958 fliegt sie die Deutschlandflüge mit, 1959 den Europaflug und den Sternflug Baden-Baden, bei dem sie sogar eine Goldmedaille erringen kann. Ise hat Erfolge und wird, was das Fliegen betrifft, immer euphorischer. Am Europaflug 1961 kann sie nur als Co-Pilotin eines Freundes teilnehmen, da die Reichweite der EDIT für einen Flug über die Alpen nicht ausreicht.

Zugleich spitzen sich die Eheprobleme zu. Otto, der auch den Segel- und Motorflugschein gemacht und Ise bei den Verhandlungen mit den Amerikanern noch unterstützt hat, zieht sich zunehmend zurück, hat gesundheitliche Probleme. Die Familie erwartet von Ise, dass sie sich mehr um ihren Mann kümmert. Die Kinder haben das Gefühl, Ise habe nicht genug Zeit für sie.

9.

Ise kann aber nicht mehr zurück. Sie sorgt für ihre Familie, aber sie ist nicht bereit, das Fliegen und damit sich selbst aufzugeben um sich ausschließlich Haushalt und Familie unterzuordnen.

Von Wertpapieren, die sie von ihrem Großvater geerbt hat, kauft sie sich ihr erstes eigenes Flugzeug, eine Morane Saulnier mit dem Kennzeichen D-EMPI. Wolfgang Redecker, der Ise das Flugzeug verkauft und die Überführung gemacht hat, erzählt später, dass Ise in seinem Beisein einen Strauß Blumen auf das Grab ihres Großvaters gelegt hat, um sich bei ihm zu bedanken.

Gleichzeitig erwirbt Ise ein Stück Land auf dem Domberg, wo in Eigenarbeit eine Flugzeughalle entsteht, die ihr zweites Zuhause, ihr „eigenes Reich“ wird.

10. HÖHEPUNKT

Mit ihrem eigenen Flugzeug, das nun schneller ist und eine größere Reichweite als die EDIT hat, muss Ise keine Rücksicht mehr auf die Interessen ihrer Vereinskollegen nehmen. Sie kann an jeder Rallye teilnehmen, an der sie möchte, und das tut sie auch.

1964 zieht Otto aus dem gemeinsamen Haushalt aus, Gabriele möchte in ein Internat wechseln, und Carl Otto geht zur Bundeswehr. Ise fliegt in diesem Jahr fast jedes Wochenende eine Rallye. Sie genießt ihre Freiheit in vollen Zügen.

Im Februar 1963 fliegt Ise für zwei Monate als Schlachtenbummlerin zu den Segelflugweltmeisterschaften nach Argentinien und begleitet die deutschen Teilnehmer.

Im Oktober 1964 reist sie zusammen mit einer Freundin mit einem Linienschiff für zwei Monate nach Ghana um die bekannte Fliegerin Hanna Reitsch zu besuchen, die dort eine Segelflugschule leitet.

11.

Von 1964 bis 1968 ist Ise fliegerisch sehr aktiv. Sie nimmt an unzähligen Rallyes teil, ist kreuz und quer durch Deutschland unterwegs und trifft überall auf Freunde.

Auch das Vereinsleben am Domberg ist sehr lebhaft. Die Kantine ist fast jeden Abend geöffnet und immer gut besucht. Ise's damalige Vereinskameraden erzählen noch heute Anekdoten über sie.

Zum Beispiel kommt es in dieser Zeit mehrmals vor, dass Ise zu spät, d. h. bei Dunkelheit von einem Flug zurückkehrt. Sie orientiert sich am Leuchtfeuer Bad Kreuznach und fliegt dort vorbei, wo sie den Domberg vermutet. Die Vereinskameraden, die das Motorengeräusch hören und Ise schon längst zurück erwarten, laufen aus der Kantine zu ihren Fahrzeugen und formieren diese zu einem „Landefeuher“. Ise fliegt unterdessen noch eine Schleife, kehrt zurück, wo sie nun den Domberg erkennt und sicher landet.

12.

Für die vielen Rallyes braucht Ise auch Orter. Am Sternflug Baden-Baden 1962 und den Europaflügen 1965 und 1963 nimmt sie mit Elly Beinhorn teil. Bei letzterem schneiden sie sehr gut ab. Auch Erika von Griesheim und Christa Hodapp werden zu ihren regelmäßigen Begleiterinnen.

Bei mehreren Rallyes startet sie mit Carl Otto. Diese Erfahrung ist aber für beide nicht befriedigend, da dem damals jungen Carl Otto viel am sportlichen Erfolg liegt, während es Ise mehr um die Geselligkeit, das Wiedersehen mit der Fliegergemeinschaft geht. Sie hätte nie einen netten Abend mit Fliegerfreunden früher verlassen, nur um am nächsten Tag für den Wettbewerb ausgeschlafen zu sein.

13.

Ise fliegt also lieber mit weiblichen Orterinnen.

Mitte 1960 wird erstmals die Goldene Rose von Eddesse ausgeschrieben, eine reine Damenrallye. 1968 gründen die Pilotinnen die Vereinigung Deutscher Pilotinnen e.V. Ise wird Gründungsmitglied.

Ingrid Müller, die erste Berufspilotin in Deutschland, berichtet über die Situation von Pilotinnen in dem damals stark von Männern dominierten Flugsport. Inga Weßel, 1993 jüngste Motorpilotin, kann erzählen, wie das Bild heute ist, warum sie sich für den Flugsport entschieden hat, und was er ihr bedeutet.

14.

1969 stirbt Ises Lieblingstante Clärchen und hinterlässt ihr eine ansehnliche Erbschaft. Von nun an steht auch weiteren Reisen nichts mehr im Wege.

Über Fliegerfreunde erfährt Ise von der sogenannten „Gemeinschaft der Langstreckenflieger“. Unter diesem Namen organisieren die Düsseldorfer Piloten, Karl Rademacher und Dr. Günther Neufang, jedes Jahr eine Langstreckenrallye, an der im Schnitt 80 bis 100 Personen in 30 bis 40 Flugzeugen teilnehmen. Sie fliegen mit ihrem eigenen Maschinen z. B. nach Rhodos, Ägypten oder Israel. Oder sie reisen mit Linienmaschinen nach Südafrika, Australien oder in die USA, wo sie sich vor Ort

Sportflugzeuge chartern und Rallyes quer durchs Land starten.

15.

Am dritten Tag der Langstreckenrallye nach Australien wird der langjährige Organisator, Karl Rademacher mit seiner Familie vermisst gemeldet. Die Gruppe setzt die Reise fort. Am Ende der Reise drei Wochen später ist die Maschine von Karl Rademacher immer noch nicht gefunden. An dieser Stelle tritt der Tod in Ises Leben.

Merkwürdigerweise ist dies die einzige Reise, von der keinerlei Fotos oder Kalendereinträge existieren. Das einzige Zeitdokument ist eine VHS-Kassette mit dem Reisebericht, den ein Rallyeteilnehmer erstellt hat.

16.

Die Enkelin findet den Beipackzettel zu einem Herzmedikament zwischen den Flugunterlagen des Israel Flight (Juni 1980). Es ist der erste Hinweis auf Ises sich verschlechternden Gesundheitszustand.

Nach der Rückkehr aus Israel vertraut sich Ise Käte Jung an, die einen Professor an der Klinik Würzburg kennt und einen Termin für den nächsten Tag für sie vereinbart. Der Professor behält sie gleich dort, und nimmt nach eingehenden Untersuchungen einen Eingriff vor, der Ise Erleichterung verschafft (Juli 1980). Sie schließt zwei Kuren daran an und fühlt sich wieder besser (Januar und März 1981).

Drei Monate vor dem Israel Flug tritt Ise als Vizepräsidentin zurück. Hätte die Familie daran erkennen können, dass es ihr nicht gut geht?

17.

Ise muss nun langsamer machen und widmet sich mehr der Familie. Sie fährt oft zu ihrer Tochter Gabriele, die durch ein eigenes Ladengeschäft stark in Anspruch genommen wird. Ise hilft beim Umzug, räumt im Haus oder kümmert sich um die Enkelkinder, die sie auch regelmäßig in den Ferien, bei gutem Wetter mit ihrem Flugzeug, im Freiburg abholt und mit nach Sobernheim nimmt. Die Enkelkinder

erinnern sich gerne an diese Zeit. Silvester 1981 verbringen die Enkelkinder ebenfalls bei ihr. Sie dürfen mit zu der Feier des FSV Sobernheim auf den Domberg und haben einen Riesenspaß. Dass Ise gesundheitliche Beschwerden hat, bemerken sie nicht. Ein paar Tage später fährt Ise sie wieder nach Hause in den Schwarzwald.

18.

Auf der Rückfahrt nach Sobernheim erleidet Ise im Auto einen Herzanfall und wird in die Uniklinik Freiburg eingeliefert (Januar 1982). Als ihre Kinder sie besuchen, winkt sie ab und meint, es wäre doch nichts passiert. Aber vor ihrer Abreise nach Freiburg notierte sie noch in ihrem Kalender, dass sie ihre Papiere geordnet hätte, u. a. das Testament, und dass es ihr Weihnachten und Silvester sehr schlecht ging.

Sie wird auch in Freiburg eingehend untersucht, aber verweigert sich einer Herzoperation um die Fluglizenz nicht zu gefährden. Stattdessen macht sie noch einmal eine Kur. Sie entscheidet sich damit für das Fliegen und nimmt ihren eigenen Tod in Kauf.

19.

Mit Massagen und heilpraktischen Methoden versucht Ise die Beschwerden zu lindern. Wenn sie keine Luft mehr bekommt, macht sie sich schnell heiße Bäder. Die Haushälterin berichtet den Kindern erst später davon. Ise spielt ihre Krankheit stets herunter, so dass kaum jemand weiß, wie ernst es wirklich um sie steht.

Im Januar 1984 geht es ihr so schlecht, dass sie einen Termin in der Uniklinik Frankfurt vereinbart. Der zuständige Arzt erklärt ihr, dass sie zu spät komme, eine Operation sei nicht mehr möglich. Sie verbringt fast zwei Monate in der Klinik. Es werden alle möglichen Untersuchungen und Behandlungen durchgeführt. Schließlich wird sie entlassen und tritt eine Kur an, nach der man weiter sehen will. Zwei Wochen später findet das Pflegepersonal sie morgens tot auf dem Bett.

20.

Für ihre Familie und Freunde stirbt Ise mit 65 Jahren viel zu früh und unerwartet. Aber für Ise war ein Leben ohne Fliegen undenkbar. Fliegen war der Mittelpunkt ihres Lebens. Alle ihre Energie, ihre Zeit und ihr Geld hat sie in die Fliegerei gesteckt. Sie hatte Angst vor dem Tag, an dem sie die fliegerärztliche Untersuchung nicht bestehen und damit ihre Fluglizenz verlieren würde.

Carl Otto und Gabriele haben ihre Mutter kurz vor der Kur das letzte Mal gesehen. Sie haben nicht damit gerechnet, dass sie sie nicht wiedersehen würden. Hätten sie ihr gerne noch etwas gesagt? Wie denken sie heute über ihre Mutter? War es für Ise der richtige Weg?

21.

Ises Kalender und ihr Flugbuch erzählen uns von Ises letzten beiden Flügen. Weihnachten und Silvester 1983. Begleitet wird sie von Gerd Schmitt.
Flug in die Abendsonne.

DARSTELLERIN / SPRECHERIN

Die Enkelin wird durch eine Schauspielerin dargestellt. Sie spricht den Kommentar.

Ise selbst erhält eine Stimme in Form einer Sprecherin, die aus Ises Briefen oder Kalendereinträgen zitiert.

INTERVIEWS

Es werden Interviews mit Zeitzeugen aufgenommen. Um die Interviews beim Schnitt bildgestalterisch gut kombinieren zu können, werden sie vor einem neutralen oder unscharfen Hintergrund aufgenommen.

INTERVIEWPARTNER

- Martha Leurer: Sie arbeitete von 1958 bis 1988 im Haushalt von Ise und ihrer Mutter als Haushälterin. Ise saß oft morgens beim Frühstück bei ihr in der Küche. Frau Leurer ist eine einfache, sympathische Frau, die gut erzählen kann und das Leben nimmt, wie es ist. Sie ist loyal und möchte nicht über die Familie tratschen.

- Carl Otto Weßel (Sohn): Nach dem Tod von Ises Mutter 1988 ist er in das Haus der Familie eingezogen. Er ist im Besitz von Ises Flugzeug samt Halle. Während der Recherche ist der Eindruck entstanden, dass er Ises Leistungen sowohl im Beruf als auch ihre fliegerischen Aktivitäten eher gering schätzt. Beneidet er seine Mutter um die Freiheit, die sie sich genommen hat, weil er sie sich nicht nimmt? Hat er sich jemals gefragt, warum seine Mutter getan hat, was sie getan hat? Und kann er es nachvollziehen? Er zeigt wenig Emotionen. Seine Haltung gegenüber diesem Film ist unklar.

- Gabriele Schubnell (Tochter): Sie hat sich als Teenager bewusst gegen den Flugsport entschieden, weil er ihrer Meinung nach der Grund war, warum ihre Mutter nur selten zu Hause war. Als der Vater Otto von zuhause ausgezogen ist, hat auch sie vorübergehend das Haus verlassen und ist in ein Internat gewechselt. Zu ihrem Vater hat sie weiterhin Kontakt gehalten. Als Gabrieles Kinder geboren wurden, wurde das Verhältnis zu Ise wieder enger. Gabriele ist sich im Gegensatz zu Carl Otto und Frau Leurer der seelischen Wunden, die die Scheidung der Eltern hinterlassen hat, bewusst und kann ihre Mutter im Nachhinein verstehen. Sie unterstützt diesen Film.

- Hilde Manz: Sie war von November 1951 bis 1953 als Haushälterin und Kindermädchen bei Ise und ihrer Mutter angestellt. Da sie neu in Sobernheim war, äußerte sie den Wunsch einem Verein beizutreten. Ise schlug ihr sofort den Flugsportverein vor. So hatte sie von Anfang an Einblick in die Entwicklung des Vereins und wurde von Ise neben dem Haushalt auch im Verein eingespannt. Dort lernte sie ihren bereits verstorbenen Mann, den

Segelflugehrer Kurt Manz, kennen. Nach der Hochzeit brach sie ihre Segelflugausbildung ab und widmete sich ihrer eigenen Familie.

- Karl Ernst: Vereinsmitglied des FSV Sobernheim. Er war einer der Miteigentümer des ersten Flugzeugs im Verein, der D-EDIT, und darüber hinaus sehr engagiert am Ausbau des Flugplatzes Domberg.
- Ingrid Müller: Sie ist in Gabrieles Alter und wohnt in Kempten. Ingrid kennt Ise schon mindestens seit 1959, als sie beim Sternflug Baden-Baden mit ihrem Vater als Orter den 1. Platz vor Ise gemacht hat. Ise ist um 1960 herum mehrmals mit ihrer Familie mit Wohnwagen und Zelt am Flugplatz Kempten gewesen. Später flog sie öfter nach Kempten zum Kaffee trinken und besuchte Ingrid. Gabriele und Ingrid haben noch spärlich Kontakt. Ingrid Müller war die erste weibliche Berufspilotin.
- Werner Redecker: Er hat Ise ihr erstes eigenes Flugzeug verkauft und kann die Geschichte, wie Ise sich bei ihrem Großvater mit Blumen auf dem Grab bedankt hat, erzählen. Heute ist Werner Redecker Präsident des Landesverbandes Bremen und hat in dieser Funktion Kontakt zu Carl Otto, der Präsident des Landesverbandes Rheinland-Pfalz ist.
- Ises Orterinnen: Christa Hodapp, Elly Beinhorn. Diese Personen konnten noch nicht ausfindig gemacht werden.
- Dr. Günther Neufang: Er und seine Frau waren sehr gut befreundet mit Ise. Sie lebten im Raum Düsseldorf und waren vor allem bei den Langstreckenrallyes in den 70er Jahren mit von der Partie.
- Inga Weßel (Carl Ottos Tochter): Sie ist in Ises und Carl Ottos Fußstapfen getreten und hat ebenfalls den Segel- und Motorflugschein erworben, 1993 war sie damals die jüngste Motorpilotin Deutschlands.

- Gerd Schmitt: Vereinsmitglied des FSV Sobernheim. Er verbrachte zusammen mit seiner Frau viel Zeit mit Ise in ihren letzten Lebensjahren, als sie fast jeden Abend in der Kantine zu finden war. Gerd Schmitt hat auch die letzten beiden Flüge mit Ise an Weihnachten und Silvester 1983 gemacht.