
„Kannibalismus der neuen Art“: Georg Stefan Troller und die Personenbeschreibung

2

*Also laßt mich aus mit der Vorstellung, Bild ist alles,
sondern glaubt ruhig wieder an das Wort, das richtig
gesetzte, prägnante Wort, das genauso spannend sein
kann wie das, was uns in den allermeisten Filmen an Bild
vorgesetzt wird*

(Troller 1999a, S. 158).

„Ich mochte Troller sehr“, bekennt Heinrich Breloer. Er schätzt den Dokumentaristen, „*der eine wunderbare Erfindung gemacht hat, das Sprechen im Off mit seiner schönen Erzählstimme, dieses Erzählen im Off wurde sein Markenzeichen*“ (Breloer und Feil 2003, S. 120). Noch heute erkennt man die Filme Trollers sofort an dessen markanten Stimme und seinem Faible fürs Fabulieren. Walter Jens (1973, S. 75), seinerzeit unter dem Pseudonym Momos Fernsehkritiker der *Zeit*, nannte ihn daher einmal „*Plauderbaß*“. Troller bricht mit seinen Filmen eine Lanze für das beschreibende und interpretierende Wort, für *Sprache* im Dokumentarischen.

Natürlich hat Troller den *Off*-Kommentar¹ nicht erfunden, den gab es lange bevor er seine ersten Arbeiten im Fernsehen zeigte. Nicht das „*Sprechen im Off*“ ist die relevante Formulierung, die Breloer benutzt, sondern das „*Erzählen im Off*“, denn genau das kennzeichnet Trollers Filme. Heinz Ungreit beschreibt Troller daher auch als „*Dichter des Dokumentarischen*“ (Ungreit 1999, S. 13). Er spricht von einer „*Fernseh-Dokumentarfilm-Kunst*“, die er „*Poetischen Dokumentarismus*“ nennen würde, wenn diese Bezeichnung „*nicht zu leicht mit Gemütlichkeit verwechselt werden könnte*“ (Ungreit 1999, S. 25) – doch mit Gemütlichkeit hat Troller wenig im Sinn.

¹Streng genommen handelt es sich um ein *voice over* und weniger um ein Sprechen im *Off*.

Auch wenn Trollers sonore Stimme sein „Markenzeichen“ ist und er bekannt für seine Kommentare und provokanten Interviews ist, so wäre es falsch, die Filme Trollers nur auf die verbal-auditive Ebene zu reduzieren. Bildästhetik und Schnitt spielen bei ihm eine wichtige Rolle, wie er selbst leicht genervt in einem Interview betont: „*Die Bildarbeit hat mich immer viel mehr interessiert als das blöde Texten, das man bei mir immer hervorhebt*“ (Troller und Lilienthal 2003, S. 101). Auch Britta Hartmann (2016, S. 9) betont:

Trollers sprachlich-rhetorischer Stil will nicht die Oberhand gewinnen: Sachte schmiegt sich die Stimme in die Lücken zwischen den Bildern, sucht nach Flauten, in denen sie sich entfalten kann, zieht sich zurück, wenn das Bild wirken soll.

Vor allem Trollers semi-dokumentarischer Film über Arthur Rimbaud – *Am Rande der bewohnbaren Welt. Das Leben des Dichters Arthur Rimbaud* (1971; Kamera: Josef Kaufmann)² – zeigt seine Lust an visuellen Experimenten, die sich auch – wenngleich weniger ausgeprägt oder einfach nur weniger offensichtlich – in seinen Porträts widerspiegelt. Die Bildgestaltung von Kaufmann oder später vor allem von Carl Franz Hutterer und die oftmals regelsprengende Montage von Elfi Kreiter, Schnittmeisterin der wichtigsten Filme Trollers, sind daher weit mehr als schmückendes Beiwerk für das Wort (s. u.).

Troller spricht sich nicht nur für die bewusste *Gestaltung* im Dokumentarischen aus, sondern hat – vor allem in den 1970er und frühen 1980er Jahren³ – vermehrt semi-dokumentarische Filme gedreht und Drehbücher für Fernsehfilme geschrieben. Auch hier hat er – ähnlich wie Eberhard Fechner (vgl. Hißnauer und Schmidt 2013) – neue Darstellungsformen ausprobiert.

Bei Trollers biografischem Hintergrund ist es überraschend, dass das Thema *Drittes Reich/Holocaust* oberflächlich betrachtet keine dominante Rolle in seinem Werk spielt: 1938 von den Nazis aus Wien vertrieben gelangte er 1941 nach jahrelanger Flucht quer durch Europa in die USA. 1943 eine erste Rückkehr nach Europa: als Amerikaner und *GI*. Nach seinem Studium in den USA dann 1949 die zweite Rückkehr – nach Paris (vgl. Troller 1999a, S. 149; Marschall und Witzke 1999, S. 314). Seine Emigrationsgeschichte verarbeitete er in den autobiografisch stark geprägten Drehbüchern zu Axel Cortis Fernsehfilmtrilogie *Wohin und*

²Es handelt sich dabei wohl um die eingedeutschte Version des Namens Joshi Kaufmann, eines israelischen Kameramanns (vgl. Troller und Eue 2008, S. 48).

³Auch einer seiner letzten Filme ist eine solche *faction*-Produktion: die fikionalisierte Verfilmung seiner Autobiografie *Selbst-Beschreibung* (2001).

zurück (1982–1986) und seiner eigenen *Selbstbeschreibung* (als Buch 1988; von ihm selbst verfilmt 2001).

Trollers Hauptinteresse gilt den Künstlern, Literaten, Exzentrikern und Außen-seitern. Doch auch wenn Kunst und Literatur wichtige Aspekte seiner Filme sind, so sind sie nicht das eigentliche Thema. Auf subtile Weise spiegeln sich in den Porträts Trollers Erfahrungen als Heimatloser, als Heimatsuchender – als „*Emigrant auf Lebenszeit*“ (Troller zit. in Kardorff 1990, S. 154); und so sind die Folgen der erzwungenen Emigration der Subtext des Trollerschen Werks:

Mich interessierten Behinderungen, nicht unbedingt körperlicher Natur; oder dieser Zustand, dass man sich in dieser Welt nicht so richtig zurechtfindet, sich als unzugehörig fühlt (Troller und Eue 2008, S. 48).

2.1 „Übungsfeld“ Frankreich: Das *Pariser Journal*

Weil Georg Stefan Troller eine Diva des Mediums ist, hat er geschafft, was dem namenlosen Autor oder Redakteur verwehrt bleibt: Themen zu behandeln jenseits der starren Grenzen etablierter Sach- und Fachbereiche, Kompetenzen und Sparten. Troller: ein Fossil aus der Fernseh-Pionierzeit der krausen Individualisten, Einzelgänger, Neuerer, Fanatiker, ein exotischer Vogel im ausgewogenen, sterilisierten Programm
(Wolf Donner 1976, S. 42).

Georg Stefan Troller lebt seit 1949 in Paris. Die französische Hauptstadt nimmt in seinem Werk daher einen großen Stellenwert ein. Sein erster Film zeigte 1960 *Das Paris der Armen* (zusammen mit Joachim Schulz). 1962 übernahm er dann nach acht Folgen von Norbert Mai das *Pariser Journal*,⁴ welches er bis zu seinem Wechsel zum ZDF 1971 fünfzigmal für den WDR „aufblättert“.⁵

Für Troller war es ein erster großer Erfolg und bis heute ist sein Name untrennbar mit dem Magazin verbunden. Dies sieht man auch an dem Titel einer Hommage von Heinrich Breloer: *Die besten Ersten. Georg Stefan Troller und sein Pariser Journal* (1995). Ein Zusammenschnitt alter Beiträge, der 1996 bis 1997 in 17 Folgen á ca. 45 min auf 3sat gezeigt wurde, lief als *Pariser Journal von Georg Stefan Troller*.⁶

⁴Realisator für Mai und Troller war zunächst Harald Kubens.

⁵So hieß es jeweils im Abspann.

⁶Zusammengestellt wurde dieses „Best of“ von Joachim Hennhardt. Troller kommentiert hier teilweise die alten Beiträge oder führt den Zuschauer an die Orte, die er damals vorstellte, um zu zeigen, wie sie Ende der 1990er Jahre – also zwischen 25 und 35 Jahre später – aussehen.

Dass sein Name so stark mit diesem Format verbunden ist, hängt mit der institutionellen Situation des frühen bundesdeutschen Fernsehens zusammen:

Als ich das ‚Pariser Journal‘ begann, gab’s ja nur die ARD [...].⁷ Und so hatten wir bis zu 50 Prozent Einschaltquote – ideal! Darauf konnte ich meine Karriere aufbauen (Troller und Lilienthal 2003, S. 96 f.).

In dem von Susanne Marschall und Bodo Witzke herausgegebenen Buch *„Wir sind alle Menschenfresser“*. Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen (1999) wird das *Pariser Journal* gar als *legendär* bezeichnet,⁸ ohne dass allerdings erläutert würde, welche Legenden sich um das Magazin ranken.

Seinen ersten *Adolf Grimme*-Preis erhielt Troller für *Paris 1925. Shakespeare & Co* (1966).⁹ Mit seiner letzten Produktion „kehrt“ Troller filmisch nach Paris zurück:¹⁰ Es ist der filmische Streifzug *Tage und Nächte in Paris* (2004).¹¹

Das *Pariser Journal* steht in der Tradition solcher Auslandsreihen wie *Bilder aus der neuen Welt* (1955–1960; Peter von Zahn) oder *Gesichter Asiens* (1959–1986; Walter Berg) (siehe dazu Hißnauer und Schmidt 2013). „*Unser Mann in Paris*“¹² stellt aus seinem subjektiven Blickwinkel das Leben in der französischen Hauptstadt und in Frankreich vor.¹³ Es geht weniger um Politik, als um den Alltag und die französische Kultur (allerdings sind politische Themen nicht ausgeschlossen). Immer wieder richtet sich Trollers Blick dabei auch auf Skurrilitäten wie das selbst erbaute Phantasieschloss eines einfachen Friedhofswärters. Gelegentlich gibt es auch kleine Erklärstücke, z. B. über die Funktionsweise des Auskunftsbüros SVP. Ein Hauptaugenmerk liegt relativ früh auf Interviews mit Künstlern (Malern, Sängern, Schauspielern, Schriftstellern etc.). Doch es sind

⁷Das ZDF ging erst 1963 auf Sendung.

⁸Siehe Klappentext und Vorwort. Bereits Ursula von Kardorff (1990, S. 154) nennt das *Pariser Journal* legendär, ohne darauf weiter einzugehen.

⁹Ein Beitrag für die Reihe *Literarische Zentren*, für die er bereits zuvor einen Beitrag realisierte (*Wien 1900 – Literatur des Fin de Siècle*, 1965).

¹⁰Auch in seinen Büchern ist Paris immer präsent, wie z. B. *Dichter und Bohemiens. Literarische Streifzüge durch Paris* (2003) oder *Paris geheim* (2008) zeigen.

¹¹Ein ähnlicher Film über Trollers Geburtsstadt Wien war geplant, wurde aber nicht realisiert.

¹²So heißt es in einem Beitrag der Sendung *Sonntags – TV fürs Leben* vom 20. Januar 2008.

¹³Bernd Kiefer betont, dass bereits der Titel *Pariser Journal* „das ‚journal intime‘ [signalisiert], das subjektive Tagebuch, das die Begebenheiten, gefiltert durch ein Temperament und sie gleichsam ‚en passant‘ reflektierend, verzeichnet“ (Kiefer 1999, S. 200).

nicht immer die Prominenten, sondern oft auch unbekannte oder in Vergessenheit geratene (Lebens-)Künstler, für die sich Troller bereits im *Pariser Journal* interessiert.

Das *Pariser Journal* lässt sich am besten als Magazin beschreiben. Jede Folge (zwischen 29 und 52 min lang) umfasst mehrere unverbundene Beiträge (drei bis zehn).¹⁴ Diese Beiträge sind dabei nicht nur inhaltlich, sondern auch formal/stilistisch sehr unterschiedlich. Dies gilt auch für die jeweilige Stimmung. Folge 27 (aus dem Jahr 1963) umfasst z. B. die folgenden sechs Beiträge:

Deutsche Fußball-Bundesliga und französische Staatsliga	(6.39 min)
Porträt der in Paris lebenden deutschen Malerin Murkel	(13.00 min)
Bericht über den Bau des Gezeitenkraftwerks in St. Malo	(5.40 min)
Interview mit der Tochter des Filmpioniers Max Linder	(8.22 min)
Das Phantasieschloss des Friedhofswärters von Chartres	(4.16 min)
Absturz und Beerdigung des „Vogelmenschen“ Gerhard Masselin	(7.36 min)

In der grafischen Darstellung (Abb. 2.1) wird besonders deutlich, dass Porträts und Interviews bei Troller schon damals im Vordergrund standen. Auch der Beitrag über den Fallschirmspringer Gerhard Masselin nimmt einen relativ großen Raum ein. Darin wird bereits Trollers Vorliebe für außergewöhnliche Menschen erkennbar.

Obwohl beim NWDR/NDR in Hamburg schon seit Mitte/Ende der 1950er Jahre mit dem sog. Pilotton-Verfahren experimentiert wurde, das synchrone Bild- und Tonaufnahmen ermöglichte (siehe Hißnauer und Schmidt 2013, S. 39–41), sind die Aufnahmen des *Pariser Journals* in den Anfangsjahren noch ohne synchronen Originalton gedreht.¹⁵ Dies fällt vor allem bei beobachtenden Szenen auf, die oftmals stumm (also ohne Atmo¹⁶), dafür jedoch – sehr leise – mit Musik untermalt sind. In Interviewpassagen ist der Ton von einem mitlaufenden Bandgerät mehr oder

¹⁴Es gibt auch einige „Best of“-Folgen, die Zusammenschnitte aus den vorherigen darstellen. Diese sind hier nicht erfasst. In diesen Ausgaben herrscht eher ein Rückblicks-Charakter vor, sodass es keine klare Beitragsgliederung gibt.

¹⁵Spätestens Mitte der 1960er Jahre wurde auch das *Pariser Journal* mit synchronem Ton gedreht (vgl. Troller o. J. [wahrscheinlich 1966], S. 35).

¹⁶„Atmosphärischer Ton“, also Hintergrundgeräusche.

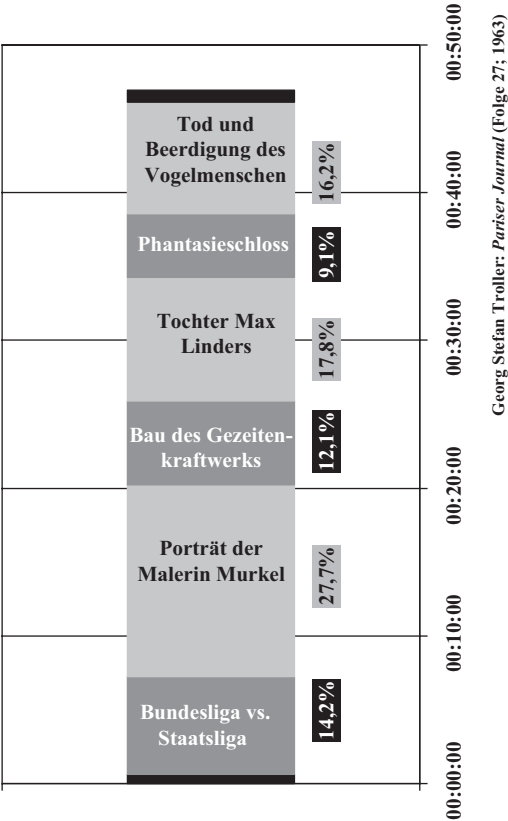


Abb. 2.1 Beitragsübersicht in Georg Stefan Trollers *Pariser Journal* (Folge 27; 1963). (Eigene Darstellung)

minder synchron angelegt.¹⁷ Dies gilt gelegentlich auch für markante Geräusche oder Klänge in beobachteten Szenen. In dem Porträt über Frau Murkel ist in der Szene, in der sie an Straßenmusikern vorbei geht, zwar deren Musik zu hören, allerdings asynchron zum Bild. Auch in den Beiträgen über einen Kraftwerksbau oder die Beerdigung eines Fallschirmspringers finden sich (zum Teil kaum zu hörende) offenkundig asynchrone Atmo-Aufnahmen.

Wie bereits erwähnt, sind die einzelnen Beiträge formal sehr unterschiedlich gestaltet, ganz so, als wolle sich Troller an verschiedenen Formen und dokumentarischen/journalistischen Stilen ausprobieren – oder mit ihnen spielen (siehe auch Abb. 2.2):

- Der erste Beitrag ist z. B. eine Art *Interview über Zeit und Raum hinweg*: Der Vorsitzende eines deutschen Bundesligaver eins stellt Fragen, die ein französischer Spielervermittler beantwortet. Nur, dass die Fragen in Deutschland, die Antworten in Frankreich aufgenommen sind. Das ‚Interview‘ ergibt sich somit erst in der Montage.¹⁸
- Der zweite Beitrag ist ein Porträt einer deutschen Malerin, das nahezu mit den Mitteln des Interviewdokumentarismus arbeitet,¹⁹ obwohl die Form des Interviews noch relativ prägend ist (vor allem in der Mitte des Beitrages). Zu Beginn und am Ende ist der Interview-Ton als *voice over* über beobachtende Szenen gelegt. Die Fragen sind dabei teilweise herausgeschnitten, sodass zumindest zu Beginn der Eindruck entsteht, Frau Murkel erzähle frei aus ihrem Leben.
- Der dritte Beitrag ist ein relativ typischer Bericht für jene Zeit: In der Art des sog. ‚Erklärdokumentarismus‘ ist über die stummen Filmbilder von den Bauarbeiten eine unspezifische, asynchrone Atmo gelegt. Dominant ist der erläuternde (erklärende) *Voice-Over*-Kommentar.

¹⁷Schaut man sich *Primary/Vorwahlkampf* (USA 1960; Robert Drew) – den Klassiker des *direct cinemas* – genau an, so fällt auch hier auf, dass nicht sämtliche Aufnahmen exakt lippensynchron sind.

¹⁸Eine solche Montageform ist für die frühen 1960er Jahre außergewöhnlich. Sie nimmt bereits vorweg, was Netenjakob (1989, S. 103) später mit Blick auf die Filme Eberhard Fechners als „*Wechselrede [...] über Raum und Zeit*“ hinweg bezeichnet (zu Fechners Form des Interviewdokumentarismus siehe auch Emmelius 1996; Hißnauer und Schmidt 2013).

¹⁹Auch dies ist in dieser Konsequenz für 1963 sehr ungewöhnlich. Zur Entwicklungsgeschichte des Interviewdokumentarismus siehe Hißnauer 2010b; Hißnauer und Schmidt 2013, S. 222–254.

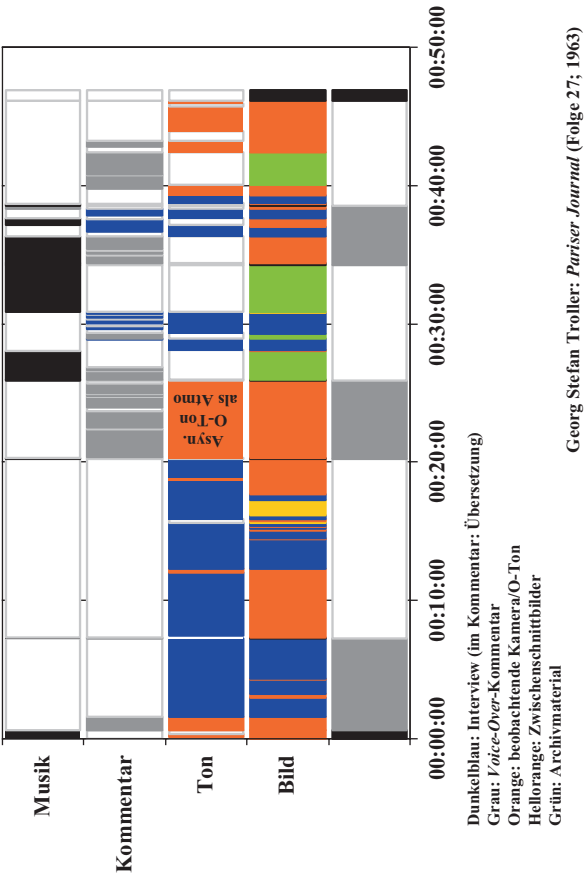


Abb. 2.2 Stilistische Elemente in Georg Stefan Trollers *Pariser Journal* (Folge 27; 1963). (Eigene Darstellung)

- Im vierten Beitrag ist das Interview mit der Tochter Max Linders Anlass dafür, einige alte Filmausschnitte mit dem Stummfilmkomiker zu zeigen, die sie wiederentdeckt hat. Daher bestehen fast 70 % des Beitrages auf der visuellen Ebene aus Fotos Linders und vor allem den Ausschnitten seiner Filme.
- Der fünfte Beitrag zeigt stumme Impressionen des Phantasieschlusses, die mit leiser Musik untermalt sind. Auch hier ist zunächst ein erklärender Kommentar dominant. Zum Ende hin gibt es auch hier ein Interview, dass Troller – wie bereits bei der Tochter Linders – teilweise im *voice over* übersetzt.
- Im sechsten Beitrag verwendet Troller Aufnahmen, die wohl aus einer geplanten Reportage über Masselin stammen, Archivmaterial über ihn und seinen Absturz sowie Aufnahmen von seiner Beerdigung (teilweise mit asynchronem O-Ton). Letztere lässt Troller unkommentiert für sich sprechen.

Unterteilt wird die Sendung jeweils durch eine Grafik, die bereits auf den Inhalt des folgenden Beitrages verweist. Untermalt wird diese mit einem kurzen *Jingle*, sodass sowohl bildlich als auch durch den Ton eine deutliche Zäsur gesetzt wird.

Peter Christian Hall (1979, S. 305) betont, dass „*Magazine [...] keine journalistische Kategorie [sind], sondern eine Vermarktungsform*“. Als kennzeichnend für das Magazin begreift er eine „*disparate Fülle*“, die „*in ein unspezifisches Bindegewebe*“ eingebettet sei, „*das beliebige Formen jeweils vereinzelt und gestückelt zulässt*“.²⁰ Dies ist im *Pariser Journal* unbestreitbar der Fall. Das Bindeglied stellt die Präsentator-Figur Georg Stefan Troller dar (so wie Peter von Zahn die *Bilder aus der neuen Welt* ‚klammert‘). Er ist immer wieder im Bild zu sehen und vor allem mit seiner markanten *Voice-Over*-Stimme präsent. Troller ist damit das Gesicht (bzw. die Stimme) des *Pariser Journals*. Für Hall (1979, S. 305) bedarf ein Magazin, „*um in seiner konstitutionellen Unspezifik als Spezifisches kenntlich zu werden, besonderer Imagepflege*“. D. h., dass sein Image wesentlich auch vom Image des Präsentierenden ab- oder zumindest damit zusammenhängt – gerade wenn die Presenter so exponiert sind (bzw. sich so inszenieren) wie Georg Stefan Troller oder Peter von Zahn.

Weder das *Pariser Journal* noch die *Bilder aus der neuen Welt* oder andere vergleichbare Produktionen werden in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung hinsichtlich ihres Magazincharakters diskutiert; ggf. lediglich als Vorläufer genannt. Dies liegt vielleicht auch daran, dass sich die wissenschaftliche Debatte oftmals lediglich auf Politik- und Kulturmagazine bezieht (vgl. z. B. Kreuzer und

²⁰In diesem Sinne handelt es sich beim Magazin nicht um eine journalistische Darstellungsform.

Prümm 1979; Kreuzer und Schumacher 1988; Lampe und Schumacher 1991; Ludes et al. 1994; Schumacher 1996). Aber auch in Untersuchungen zu „unterhaltenden“ Fernsehmagazinen (Rosenstein 1995b) werden sie kaum gewürdigt.

Langsam entwickelt sich aus den Formspielen Trollers ein eigener Stil, die persönliche Handschrift, die Trollers *Personenbeschreibungen* so unverwechselbar werden lassen (siehe dazu das Kapitel *Außenseiter, Exzentriker und Lebenskünstler: Die Personenbeschreibungen*).²¹ Gleichzeitig werden Porträts von Künstlern und Abenteurern wesentlicher Bestandteil des *Pariser Journals*. Gibt es zu Beginn im Schnitt fünf bis sieben Beiträge (selbst bei kürzeren Folgen),²² sind es in den späteren Folgen (ab 1965) nur noch drei bis fünf Beiträge (bei einer Länge zwischen ca. 40 und 50 min), sodass Troller bis zu 15 min für einen porträtierenden Beitrag zur Verfügung hat: „Aus dem ‚bunten Allerlei‘ machte ich Kurzporträts von Menschen“ (Troller 1988, S. 343).

Trollers Blick auf Paris ist ein – in mehrfacher Hinsicht – eigenwilliger: Inhaltlichen Vorgaben aus Deutschland entzieht er sich; er ignoriert sie. An Kochrezepten hat er kein Interesse:

Anfangs musste ich mir vorschreiben lassen, was gedreht wurde. Ich erinnere mich daran, dass der damalige Chefredakteur des WDR, Franz Wördemann, zu mir sagte: ‚Herr Troller, ich gebe Ihnen mal einen Tipp: Was die Leute sehen wollen, sind Tiere, Babys und singende Nonnen.‘ Er schlug dann noch vor, dass in jedem *Pariser Journal* ein Regionalkoch sein Leibgericht vorkochen sollte. Mir war sofort klar, dass dieser Ansatz mit meinen eigenen Vorstellungen nichts zu tun hatte. Ich wollte etwas völlig Anderes: Ich wollte die innere Auseinandersetzung mit diesem beunruhigenden Paris²³ (Troller und Eue 2008, S. 48).

Tiere, Babys und Kochen ziehen auch heute noch die Zuschauer vor den Fernseher, wie man vor allem an der Vielzahl von Zoo-Doku-Soaps, Dokuserien über Schwangerschaft, Geburt und erste Babyjahre sowie den Kochsendungen im

²¹Walter Jens' (1973, S. 75 f.) Beschreibung des *Pariser Journals* lässt dies erkennen: „Was beiläufig aussieht, ist in Wirklichkeit genau kalkuliert; was sich salopp gibt, folgt dem Gebot des Verstandes. Der Betrachter am Bildschirm muß aufmerksam sein: Plauderbaß liebt es, mit unerwarteten Pointen zu spielen und, immer auf höhere Entsprechung bedacht, Sätze anders als vermutet schließen zu lassen [...]. Hier wird nicht beschrieben, was man ohnehin sieht, hier werden nicht Worte zu Photos addiert: Hier werden die Bilder befragt und interpretiert, hier haben die Ausrufe einen Fragezeichen-Charakter; hier werden die Fremdsprachen-Texte nicht stur übersetzt, sondern gedeutet, adaptiert und erklärt [...].“

²²So ist Folge 19 (1962) ca. eine halbe Stunde lang und umfasst sieben Beiträge.

²³Der Mai '68 wurde vom *Pariser Journal* interessanterweise kaum wahrgenommen.

Fernsehprogramm der letzten Jahre sieht. Troller wollte jedoch nicht einfach ein ‚buntes‘ Magazin gestalten,²⁴ obwohl er dem Publikum immer auch das Paris der Reiseprospekte und Beiträge über Prominente, Kunst, Kultur und ‚Gemischtes‘ lieferte. Sein Ansatz war dabei jedoch ein sehr subjektiver. Zudem verfolgte er mit dem *Journal* auch einen sehr pragmatischen Zweck:²⁵

Für mich persönlich war diese Arbeit ein Versuch, mit dem damaligen Frankreich zu Rande zu kommen, vor allem mit dem damaligen Paris, das mich zutiefst beunruhigte, verstörte und empörte. Viele glaubten ja, ich würde hier leben wie Gott in Frankreich. In Wahrheit lebte ich hier wie alle Ausländer in Frankreich: geduldet, aber unzugehörig. Mit dem *Pariser Journal* versuchte ich im Grunde vor allem, Zugehörigkeit zu erlangen (Troller und Eue 2008, S. 47).²⁶

Bereits hier wird deutlich, dass Trollers Filme nicht nur in der Gestaltung betont subjektiv sind und sich gegen den damals noch vorherrschenden „Objektivitäts-gestus“ richteten (vgl. Troller und Plank 2008), sondern darüber hinaus auch eine nahezu therapeutische Funktion für Troller selbst übernehmen sollten. Für Troller war das *Pariser Journal* daher „auch eine neue Art, Filme ins Fernsehen zu bringen“ (Troller und Plank 2008). – Allerdings ist hier ein gewisses Maß an rückblickender Selbststilisierung zu vermuten.

Ähnlich wie Troller hat auch Peter von Zahn anfänglich den privaten Tagebuchcharakter seiner *Bilder aus der neuen Welt* (1955–1960) betont (siehe Hißnauer und Schmidt 2013, S. 49–59). Er wollte die Zuschauer an seinem persönlichen Kennenlernen der USA teilhaben lassen, thematisierte dabei aber vor allem den Technik- und Konsumvorsprung Amerikas (vgl. Schumacher 1994, S. 107). Ein detaillierter Vergleich der *Bilder aus der neuen Welt* und dem *Pariser Journal* wäre mit Blick auf den Unterschied im subjektiven Zugang lohnend, kann hier jedoch nicht geleistet werden. Dies gilt ebenfalls für Werner Baeckers *Treffpunkt New York* (1961–1966)²⁷ oder das *Londoner Tagebuch* des NDR

²⁴Im bundesdeutschen Fernsehen liefen von Beginn an unterhaltende Fernsehmagazine. Das erste war *Kaleidoskop – Ein buntes Fernsehmagazin* (1953–1955), in dem man den Programmauftrag nach Belehrung, Information und Unterhaltung in einer Sendeform erfüllt sah (vgl. Rosenstein 1995a, S. 44).

²⁵Ob ihm das in den 1960er Jahren bereits deutlich war, ist jedoch unklar.

²⁶In der Buchveröffentlichung *Pariser Journal* betont Troller zwar ebenfalls einen autobiografischen Aspekt, doch beschreibt er das *Journal* dort lediglich als „eine dauernde Auseinandersetzung mit den Dingen, die seinen Autor innerlich beschäftigen“ (Troller o. J. [wahrscheinlich 1966], S. 31).

²⁷Ab 1967 (bis 1985) lief der Nachfolger *New York, New York*.

(1961–1963). An diesen Beispielen wird jedoch deutlich, dass das ursprüngliche Konzept des *Pariser Journals* in den 1960er Jahren grundsätzlich im Bereich der Auslandsmagazine nichts Ungewöhnliches war.²⁸ So sehen Doris Rosenstein und Anja Kreuz Peter von Zahns *Bilder aus der neuen Welt* als eine Art Ur-Modell. Zusammen mit Baeckers *Treffpunkt New York* und Trollers *Pariser Journal* stellen die *Bilder aus der neuen Welt* „Vorformen des späteren ‚journalistischen Unterhaltungsmagazins‘“ dar (Rosenstein und Kreuz 1995, S. 18). Rosenstein und Kreuz betonen also einen gattungsspezifischen Zusammenhang.²⁹ Troller entwickelte daraus jedoch ein zutiefst persönliches Magazin, in dem sich die innere Spannung mancher Beiträge vielleicht auch aus der Doppelfunktion als Magazinbeitrag/Kurzporträt³⁰ und als therapeutischer Selbsterfahrungsprozess erklärt. Bernd Kiefer (1999, S. 201) sieht daher in der „*Hinwendung zu den Namenlosen*“ den eigentlichen Subtext des *Journals*:

Und immer wieder zeigt Troller das alte Paris, das verschwinden wird [...]. ‚Wie lange noch?‘, das ist die durchgängige Frage, die Frage nach den Unbekannten, den kleinen Lebenskünstlern, die noch ihr Überleben sichern, aber die vielleicht nur bleiben auf den wenigen Metern Film, die Troller ihnen widmet (Kiefer 1999, S. 201).

Hinter dieser Hinwendung verbirgt sich ein autobiografischer Bezug, denn auch Troller war auf seiner Flucht vor den Nazis in Paris einer dieser Namenlosen. Gerade der Aspekt des Überlebens wird daher in seinen späteren Porträts, den *Personenbeschreibungen*, eine wichtige Rolle spielen (siehe dazu das Kapitel *Außenseiter, Exzentriker und Lebenskünstler: Die Personenbeschreibungen*).

Das *Pariser Journal* wird heute immer als legendär bezeichnet (s. o.), doch Trollers Arbeit war nicht unumstritten: „Das *Pariser Journal* [...] *verweigert[e] sich dem Trend zur realistischen Darstellung*“ (Zimmermann 1999, S. 244) wie er zeitgleich z. B. im Fernsehspiel der *Zweiten Hamburger Schule*, im sog. Arbeiterfilm und in der Adaption des *direct cinema* durch Klaus Wildenhahn zu beobachten war (siehe dazu Hißnauer und Schmidt 2013). Während Otto Gmelin (1967, S. 223) die Virtuosität „*seiner formalen Freiheit*“³¹ rühmt, kritisiert Wildenhahn

²⁸Daher ist m. E. fraglich, ob Troller in der Tat als „*Erfinder des Fernsehfeuilletons*“ gelten kann, als der er nach eigenen Aussagen immer gepriesen werde (vgl. Troller 1988, S. 361).

²⁹Auch wenn sie an gleicher Stelle bemerken, dass die jeweiligen Autoren ihre Sendungen nicht als Magazin verstanden.

³⁰Hickethier (1998, S. 273) schreibt hingegen, dass Troller „mit seinem ‚*Pariser Journal*‘ [...] *regelmäßig Dokumentarfilme*“ produzierte.

³¹Troller (o. J. [wahrscheinlich 1966], S. 41) selbst dazu: „[...] *Natur und Kunst in einem. Das und nichts anderes ist der Stil, auf den wir im Pariser Journal hinarbeiten.*“

(1975, S. 79), dass „das Formale [...] zum sich selbständig machenden Inhalt“ werde. Er bezeichnet das Paris des *Pariser Journals* daher als „synthetisch verkürztes Traumland“, in dem der „gewöhnliche Mensch“ (Wildenhahn 1975, S. 79) fehle.³²

Troller bringt es selbst auf den Punkt: „Paris, wie es ist, läßt mich kalt. Das einzige, was ich kenne, ist mein Traum-Paris“ (Troller 1990, S. 22).³³ Ihn interessiert das alte Paris, das er im Verschwinden wahrnimmt. In seiner *Selbstbeschreibung* (1988) notiert er bereits mit Blick auf die Zeit als Radioreporter und Hobby-Fotograf in den 1950er Jahren: „Ich bin der Bildchronist eines absterbenden Paris“ (Troller 1988, S. 338).

Im Gegensatz zur Bezeichnung des *Pariser Journals* als Prominenten-Magazin oder filmischen Feuilleton, betont Troller rückblickend, dass er nicht nur sein Traum-Paris, sondern auch die Schattenseiten der Metropole dargestellt habe:

Es war nicht das Paris der Redaktion, des deutschen Spießers liebstes Kind. Aber mein Paris. Auch mal Arbeiter. Auch mal Unglück. Auch mal Slum. Auch mal Dreck. Auch mal Verrückte. Versager. Dissidenten. Maos, Trotzlisten, schwarze Straßenkehrer. Exzentriker. Streuner. Mädchenaufreißer. Das wilde, unbürgerliche Paris, das lebendige (Troller 1988, S. 343).

Zwar sieht Wildenhahn (1975, S. 77), dass Troller „auch alte Menschen, auch Clochards, auch das Elend“ zeigt, doch er wirft ihm eine *Harmonisierung* vor, die sich auch „auf die soziale Widerspiegelung der Pariser Welt überträgt“ (Wildenhahn 1975, S. 78). Darin erkennt Wildenhahn (1975, S. 80) eine *reaktionäre Tendenz* im Werk Trollers. Er impliziert damit, dass soziale Widersprüche und Gegensätze nicht – im Sinne der APO – auf die Spitze getrieben, sondern konsumierbar gemacht würden.

³²Ein interessanter Kritikpunkt: Auch in vielen Filmen Wildenhahns fehlen diese „gewöhnlichen“ Menschen: *Der Mann mit der roten Nelke* (1975), *Bayreuther Proben* (1966), *John Cage* (1966), *Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?* (1983) etc. Ganz im Sinne der damaligen marxistischen Linken sind für Wildenhahn hingegen nur (!) Arbeiter „gewöhnliche“ Menschen (wobei auch in diesen Filmen Wildenhahns „Leitthema Arbeitswelt“ zum Ausdruck kommt; Hißnauer und Schmidt 2013, S. 153). – Hickethier (1998, S. 273) kommentiert die Kritik Wildenhahns mit dem Hinweis, dass das Fehlen ‚gewöhnlicher‘ Menschen bei Troller vom Publikum nicht bemängelt wurde, „weil das Moment der Nuancierung und Ausdifferenzierung der dokumentarischen Handschriften im Vordergrund stand“. M. E. ist dies ein sehr idealistisches Bild des Fernsehpublikums.

³³Zimmermann verwendet das Zitat unbelegt in Zimmermann (1994, S. 262) und ebenfalls in Zimmermann (1999, S. 244). Dort versieht er es zwar mit einer Quellenangabe, doch die entpuppt sich als unkorrekt.

In dieser Kritik spiegelt sich zweierlei: Zum einen Wildenhahns puristische Vorstellung vom ‚Wesen‘ des Dokumentarfilms³⁴ und zum anderen seine gezielt politische Haltung. Sie ist daher überpointiert, um die eigene Abgrenzung von solchen Produktionen hervorzuheben. – Mit einem solch politischen Ansatz und solchen (impliziten) Forderungen kann Troller nichts anfangen. Ihm geht es nicht um Politik, sondern um Ethik, Moral und Psychologie (vgl. Troller und Witzke 1999, S. 33). Seine Protagonisten berühren daher oftmals existenzielle Fragen. So beschreibt Troller die Menschen, die er im *Pariser Journal* porträtiert, in seiner gleichnamigen Buchveröffentlichung wie folgt:

Es treten darin auf, vielleicht allzu ausschließlich, Liebende und Geliebt-habende, junge Menschen, die nicht wissen wie zu leben, die nach vollem Einsatz streben, alte Menschen, die sich erinnern und ihr Leben zusammenfassen, die ihm einen Sinn zu geben trachten, Berühmtheiten, die mit ihrem Ruhm zurechtkommen müssen, und Menschen, die ihren Ruhm längst überlebt haben, Sucher nach ihrer eigenen Wahrheit, Bauern, die Städte werden möchten und Städter, die nach dem ursprünglichen Leben sich sehnen, Chorsänger, die ihr ganzes Herz in ein Lied legen können, verlassene Landschaften, und Städte, die ihr Gesicht zu verlieren drohen. Eigentlich nicht viel mehr als das (Troller o. J. [wahrscheinlich 1966], S. 31).

Fünzig Mal öffnete Troller bis 1971 „sein“ *Pariser Journal*, dann wechselte er zum ZDF. Mitte der 1980er Jahre wollte der WDR noch mal an diesen großen Erfolg anknüpfen. Es gab 1985/1986 eine kurze, wenig erfolgreiche Neuauflage mit dem damaligen Frankreichkorrespondenten der ARD: Ulrich Wickert.

2.2 Außenseiter, Exzentriker und Lebenskünstler: Die Personenbeschreibungen

So ist das gelungene Prominenten-Interview eine Art Kompromiss zwischen den Selbstverzauberungswünschen der Person und dem Entzauberungsinteresse des Journalisten

(Michael Haller 2001, S. 161).

Das Hauptwerk Georg Stefan Trollers ist die Sendereihe *Personenbeschreibung*. Siegfried Schober bezeichnete sie bereits 1976 als eine der „ambitioniertesten TV-

³⁴Norbert Grob (1983, S. 123) bezeichnet Wildenhahn mit ironischem Unterton als den „Ideologe[n] aller Ideologen des bloßen Beobachtens“, macht aber zugleich deutlich, dass Wildenhahns theoretische und auch filmische Position weniger dogmatisch ist als gemeinhin dargestellt – oder angenommen (siehe dazu ausführlich Hißnauer und Schmidt 2013).

Produktionen“ (Schober 1976, S. 84). Die Reihe ist eine konsequent weiterentwickelte, jedoch reduzierte und gleichsam räumlich entgrenzte Version des *Pariser Journals*. Zwischen 1972 und 1993 entstanden für das ZDF in diesem Rahmen 70 Porträts von prominenten und weniger prominenten Außenseitern, Exzentrikern und Lebenskünstlern. Das zentrale Thema dieser Filme hat einen indirekten autobiografischen Bezug. Es geht immer um das Überleben: „*Wie rettet man sich, indem man sich verwandelt*“ (Troller in der ZDF-Sendung *Sonntags – TV fürs Leben* vom 20. Januar 2008).

Helmut Scheuer (1979) sieht die *Personenbeschreibungen* in der Tradition der Interview-Porträts, für die z. B. Günter Gaus bekannt ist (*Zur Person*, 1963–1966/1990–2004; *Zu Protokoll*, 1967–1973) – als eine „*der eigenwilligsten Variationen und zugleich die Überwindung*“ (Scheuer 1979, S. 396) solche Interviewsendungen:

Das Interview, wohl im Vorfeld der Sendung extensiv genutzt, spielt innerhalb des Porträts nur noch eine marginale Rolle und wird allenfalls als Partikel in die collage-artige Darstellung integriert (Scheuer 1979, S. 396).

Norbert Grob beschreibt den „typischen“ Troller-Stil als eine Mischung aus Beobachtung, Interview und charakterisierender Kommentierung:

Er porträtiert Menschen, indem er sie einige Zeit lang begleitet und einen neugierigen Blick auf ihr alltägliches Leben wirft. Das heißt er schaut genau hin, stellt seine Fragen, die nie gefällig sind und nicht immer freundlich oder liebenswürdig, wenn auch stets voller Respekt, und danach merkt er (aus dem Off) an, was ihm aufgefallen ist und wie er die Person (im Moment) einschätzt (Grob 1999, S. 185).

Die Porträts können nicht dem Interviewdokumentarismus zugeordnet werden,³⁵ gleichwohl Troller vor allem für seine Interviews sehr bekannt und geschätzt ist. Das Interview dominiert jedoch nicht die Filme, sondern ist ‚lediglich‘ Teil von ihnen.

Eine Vielzahl von *Personenbeschreibungen* – wenn auch nicht alle – ließen sich ggf. (zumindest in Teilen) als *erzählende Interviews* charakterisieren:

Die Antworten werden in einem Fließtext mit Zitaten und indirekter Rede berichtet. Dieser Bericht kann nun noch mit Beobachtungen des Interviewers erweitert werden, etwa mit der Beschreibung der befragten Person und/oder der Schilderung der Interviewsituation (Haller 2001, S. 139).

³⁵Zum Interviewdokumentarismus siehe Hißnauer 2011b.

In einem filmischen Porträt übernimmt naturgemäß die Kamera die Beobachtung und die visuelle „Schilderung“ der Interviewsituation. Troller beschreibt jedoch immer wieder auch im Kommentar die Aufnahmesituation³⁶ oder Beobachtungen abseits dieser, um bestimmte Aspekte hervorzuheben. Daneben nutzt er den Kommentar, um seine Charakterisierungen und psychologisierende Interpretationen zu vermitteln. Beschreibung, Kommentierung und Interview(-übersetzung) fließen dabei oftmals ineinander³⁷ – allerdings bleibt das Interview im Kern immer noch als Interview erkennbar und wird durch die anderen Darstellungsformen ergänzt und erweitert. Für Wolf Donner (1976, S. 42) sind die *Personenbeschreibungen* daher

weniger Einzelporträts als paradigmatische Fälle, die der Autor, spürbar gut vorbereitet, von allen Seiten einkreist, immer neu und anders apostrophiert aus ethnischer, ökologischer, sozialer, kultureller, ökonomischer, politischer Perspektive.

In der ersten Folge *Dory Previn – Ein Leben in Hollywood* (1972) sind Charakterisierung, Beschreibung und Interview jedoch (noch) relativ deutlich voneinander getrennt. Es gibt eine vom Rest des Films klar getrennte, ca. siebenminütige Interviewsequenz. Diese findet sich nahezu am Ende des Films. Zuvor hat Troller Dory Previn schon ausführlich in seinem Kommentar³⁸ und durch Aufnahmen, die sie beim Schreiben von Song-Texten, bei dem Besuch einer Party oder in einer Gruppentherapiesitzung zeigen, charakterisiert (siehe auch Abb. 2.3).

Auffällig ist die Überleitung von der Therapie-Sequenz zum Interview durch Kommentar und Musik – einem Song von Dory Previn. Die Bilder dazu sind vor allem illustrierend.

³⁶Regelmäßig geht Troller z. B. im Kommentar darauf ein, welche Grenzen seine Protagonisten ziehen, bei welchen Dingen sie z. B. nicht oder gerade eben beobachtet werden wollten. Er unterläuft damit ihre Selbstinszenierungen.

³⁷Über *Claude Dillon – Verloren in Amerika* (1976) schreibt Wolf Donner in der *Zeit* (1976, S. 42): „Bei flüchtigem Hinhören wirkt der Text leicht, aber Troller verliert sich nie in Phrasen, Floskeln, Pointen. Seine Sprache changiert zwischen poetisierenden Formeln, kühlen Feststellungen und zitiertem, gelegentlich etwas affektiert ausgespieltem Slang: manchmal nur Geplauder, arglos und hingenuschelt, aber die Leichtigkeit hat Methode, präzise Kleinigkeiten werden so eingestreut, dem häufigen ‚Ich‘ im Kommentar entspricht der Rekurs auf ganz subjektive Einfälle des Autors oder individuelle Details über die vorgeführten Personen.“

³⁸Im *Voice-Over*-Kommentar gibt es neben den Kommentierungen auch Übersetzungen von O-Tönen und des Interviews, die Troller selbst spricht – auch eines seiner Markenzeichen. In Abb. 2.3 sind – vor allem bei den Übersetzungen des Interviews – kürzere Pausen im Kommentar (zwischen ein und zwei Sekunden) nicht berücksichtigt, da dies aufgrund der Größe der Grafik zu einem Darstellungsproblem geführt hätte.

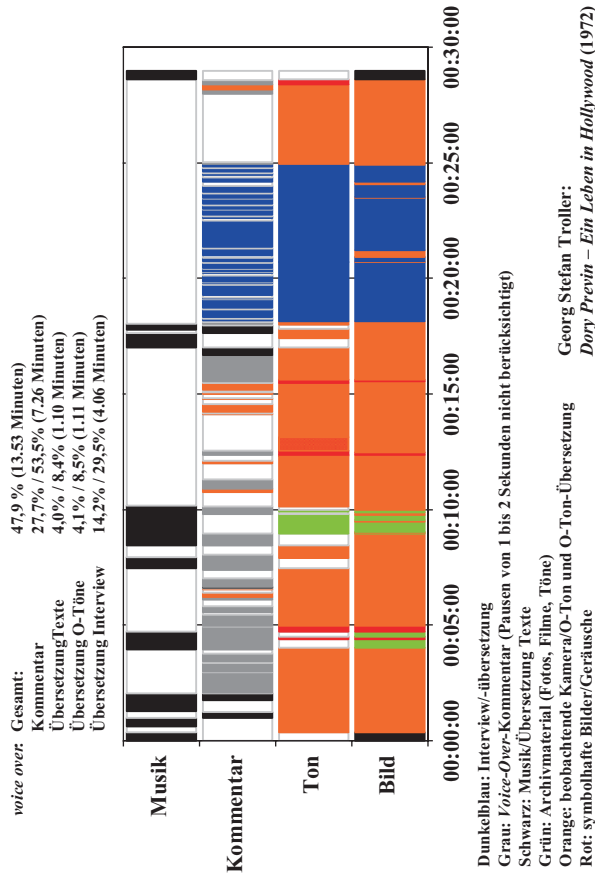


Abb. 2.3 Stilistische Elemente in Georg Stefan Trollers Personenbeschreibung: *Dory Previn – Ein Leben in Hollywood (1972)*.
(Eigene Darstellung)

Troller [voice over]: „Das alles ist die Wahrheit. Ihre Wahrheit – und auch wieder nicht. Verstrickt, verkorkst, verzweifelt? Ja. Aber nicht immer. Zusehens seltener. Schon ist der Vater, der sie verstieß, der Mann, der sie verließ, Symbol geworden; hinweggeschwemmt von etwas Universellem, das sie ahnt: das Ende des männlichen Prinzips, die kommende Fusion von Mann und Frau. Sie sieht das, schreckt davor zurück, versinkt wieder in ihren persönlichen Konflikten, bricht von Neuem zur Klarheit durch, ist in ihren besten Augenblicken fähig, Tod und Neugeburt als verbunden, als eines zu sehen. Und das in diesem Hollywood, wo man den Tod mit Schönheit weglegt, wo die Palmen nur 30 Zentimeter in die Erde reichen, wo die Häuser keine Fundamente haben, wo es keine Wurzeln gibt – da findet sie das aus sich heraus. Ob das zum Überleben reicht, weiß sie noch nicht.“³⁹

[**Übersetzung eines Songs**] ‚Kennt Ihr die Hollywood-Lettern, die über Hollywood steh’n?/Ich glaube, der Christus der Anden hat nicht soviel Unglück geseh’n/Die Hollywood-Schrift scheint zu lächeln als segnete sie das Land/Ich glaube, die Freiheitsstatue hat nicht soviel Elend gekannt‘ [**Die entsprechende Strophe des Songs ist zu hören**] ‚Ich glaube, die Hollywood-Schrift beweint die Stadt in ihrem Rücken/Ich glaube, die liebe Frau von Lourdes sah nicht soviel Krüppel und Krücken‘ [**der Song setzt wieder ein, diesmal ist der Sprecher-Ton über den Song gelegt**] ‚Manchmal in einem Traume, verlass’ ich den irdischen Zoo/Und steige hinauf und hänge mich vom zweiten Buchstaben O‘⁴⁰ [**Song läuft kurz freistehend weiter**]

[**Kommentar**] Und da sind wir jetzt angelangt – bei der Frage: Warum?“⁴¹

[**Schnitt auf** Previn [on]: „What reason? What reason?“

Troller [voice over]: „Einen Sinn!“

Previn [on]: „You must be here for a reason!“

Troller [voice over]: „Das Ganze muss doch einen Sinn haben!“

Dory Previn – Ein Leben in Hollywood (Min. 15-18)

Troller leitet hier nahezu fließend von seiner eigenen Charakterisierung über einen Song von Previn auf das Interview über. Die Frage nach dem Warum wird dabei nicht beantwortet. Vielmehr suggeriert Previn, dass sie die Suche nach einem Sinn in eine nicht näher bezeichnete psychische Erkrankung gestürzt habe. Troller zeigt Previn als eine Frau, die an der Welt verzweifelt, die diese Verzweiflung durch das Schreiben überwindet; oder zumindest „über-lebt“. Das seinerzeit völlig herunter-

³⁹Auf der Bildebene sieht man Dory Previn am Strand spazieren gehen, Aufnahmen des Meers, von Häusern, Palmen, einem Friedhof etc.

⁴⁰Man sieht vor allem Aufnahmen des Hollywood-Schriftzugs, an dem Dory Previn steht.

⁴¹Wie stark die Bilder hier illustrierend eingesetzt werden, zeigt sich gerade an dieser Stelle. Das „und da sind wir jetzt angelangt“ liegt genau über einer Aufnahme dieses Schriftzugs: im Zentrum der zweite Buchstabe O.

gekommene Hollywood symbolisiert dabei verrottete menschliche Beziehungen, das Wurzellose, auf das Previn immer wieder anspielt, ohne darauf näher einzugehen⁴². Im Grunde interessiert sich Troller jedoch kaum für die Gründe von Previns Verzweiflung oder ihrer psychischen Erkrankung.⁴³ Ihn interessiert das Schreiben als *Überlebensstrategie*. Statt nach dem WAS oder dem WARUM fragt er vor allem nach dem WIE. Bedeutsamer als die rhetorische Frage nach dem *Warum*, mit der er direkt zum Interview überleitet, ist jedoch Trollers Hinweis auf die Fragilität des psychischen Überlebens, die er bereits in dem vorangehenden Kommentar deutlich betont. Als erster Beleg für seine Charakterisierung dient der Song, in dem eine suizidale Haltung zum Ausdruck kommt. Im Interview erzählt Previn viel von ihrer Auseinandersetzung mit sich selbst und wie sie ihre psychische Krise überwunden hat. Troller suggeriert jedoch durch den dramaturgischen Aufbau, dass dieser Zustand sehr brüchig ist – ohne ihr im Interview oder durch einen wertenden Kommentar offen zu widersprechen.

Troller baut über den Film hinweg eine gewisse Spannung auf, in dem er Previn zeigt, sie charakterisiert, sie selbst aber nicht „zu Wort“ kommen lässt. Lediglich ihre Songs zitiert er. Ansonsten zeigt Troller sie, wie *er* sie sieht. Das ‚hinausgezögerte‘ Interview wird damit formal zum Höhepunkt des Films, in dem sich die Spannung auflöst. Das Interview ist dann wie das Kennenlernen von jemand, von dem man „*schon viel gehört hat*“. In den 1970er Jahren scheint diese ‚dramaturgische Verzögerung‘ ein Grundprinzip der Trollerschen Dramaturgie zu sein. Seit den 1980er Jahren gibt es dieses exponierte „Schlussinterview“

⁴²Das Ende der Traum-Fabrik, der Blick hinter den Schein, ist zweites Thema des Films. So gibt es z. B. eine 2½minütige Sequenz (Min. 8–10) über Filme, Studios und Oscar-Verleihungen. Zudem spielt Troller immer wieder auf Hollywood als Traum-Fabrik an, bei der der Lack abbröckelt. Symptomatisch dafür sind z. B. die Aufnahmen des langsam verfallenden Hollywood-Schriftzuges. Troller zeigt Previn beim Schreiben, auf einer Party und bei der Therapie. Das Porträt von ihr ist dabei eng mit der Darstellung Hollywoods verknüpft. Previn wird damit fast zu einem Beispiel für *Ein Leben in Hollywood*, wie es im Untertitel des Films heißt. Dadurch charakterisiert Troller gleichzeitig Hollywood als eine kranke Stadt, die kranke Menschen schafft.

⁴³Diesen „Wahnsinn“ deutet Troller durch einige symbolhaft aufgeladene Bilder an, die mit elektronischen Klängen unterlegt sind (Zeitraffer-Aufnahmen, vertikal gekippte oder sich drehende Bilder).

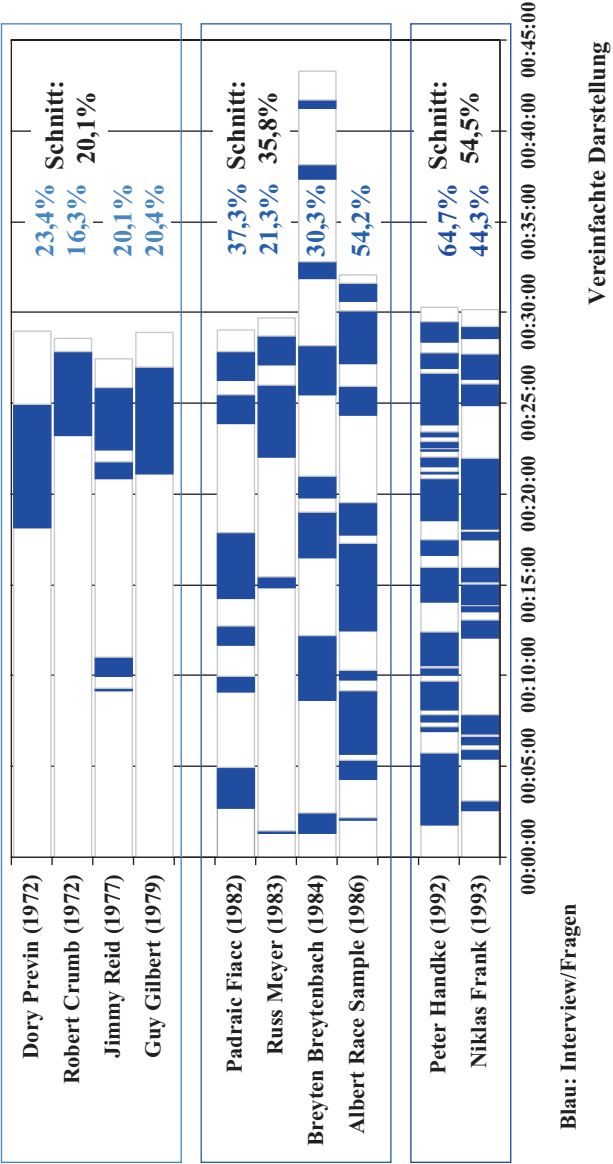


Abb. 2.4 Verwendung von Interviews in den *Personenbeschreibungen* von Georg Stefan Troller. (Eigene Darstellung)

kaum noch,⁴⁴ wie man in Abb. 2.4 beispielhaft sehen kann.⁴⁵ Dafür erhöht sich der Interviewanteil in den Porträts.⁴⁶

Schon in den Filmen der 1970er Jahre verwendet Troller immer wieder auch Aussagen/Zitate der Protagonisten in seinem Kommentar oder nutzt eine kurze Interviewszene (ggf. auch nur einen Satz) bereits in der ersten Hälfte des Films (siehe z. B. *Jimmy Reid – Der Mann, den Glasgow gemacht hat*, 1977).⁴⁷ Gerade an solchen Stellen wird der Charakter des *erzählenden Interviews* bereits deutlich, der in den späteren Filmen oftmals klarer zum Ausdruck kommt.⁴⁸ Hierzu ein Beispiel aus dem Film über den Werbetycoon *Marcel Bleustein-Blanchet – Ganz oben in Paris* (1975): Im Bild sieht man Aufnahmen davon, wie Bleustein-Blanchet seiner Familie die neuen Büroräume zeigt, nachdem das Gebäude, in dem seine Agentur untergebracht war, abgebrannt ist:

Troller [voice over]: „Die einzigen Dinge, die den Brand überdauert haben, - völlig verkohlt – ein antikes Pferd und, von ungeheuerem symbolischen Wert für ihn, die Familienbibel und – ganz zerschmolzen – der Griff vom Krückstock seiner Mutter. Wie viel Jahre Arbeit stecken in Bleusteins Erfolg?“

⁴⁴In *Russ Meyer – Sex, Gewalt und Autos* (1983) ist diese Dramaturgie z. B. noch deutlich erkennbar, in dem früher gezeigten Film *Padraic Fiacc – Poet in Belfast* (1982) allerdings schon nicht mehr.

⁴⁵Während Troller in den frühen Filmen während Alltagsbeobachtungen keine Fragen stellt, macht er dies später vermehrt. Somit gibt es Interviews in mehreren Situationen, während die frühen Filme in der Regel nur ein explizites Interview beinhalten.

⁴⁶Hier scheint sich auch eine veränderte Einstellung Trollers zu Interviews anzudeuten. In den 1960er Jahren äußert er sich sehr skeptisch über die Länge von Interviews: „Nach einigen Minuten steht eben die Persönlichkeit fest, der Reiz des Neuen ist aufgebraucht, das Publikum verlangt, vom Spielfilm verwöhnt, Entwicklung, Handlung, Aktion. Das aber ist nicht Aufgabe des Interviews“ (Troller o. J. [wahrscheinlich 1966], S. 48). Vier Minuten – so Troller damals – sei die maximale Länge für ein interessantes Interview. Dies kann auch ein Grund dafür sein, dass er in den frühen *Personenbeschreibungen* diesen Aufbau wählte. In späteren Äußerungen erhöht er den Wert immerhin auf zehn Minuten (vgl. Troller und Witzke 1999, S. 67).

⁴⁷In Marschall und Witzke (1999) wird der Untertitel fälschlich und geradezu sinnentstellend angegeben. Aus *Der Mann, den Glasgow gemacht hat* wird in diesem Band *Der Mann, der Glasgow gemacht hat* (S. 326; Herv. CH). Auch andere Titel sind hier unkorrekt. *Breyten Breytenbach – Unerwünscht in Südafrika, Dichter im Exil* wird z. B. mit dem Untertitel *Ein Mensch fällt aus Südafrika* angegeben (S. 327). So findet man ihn mittlerweile auch zuhauf im Internet – nicht jedoch in der vom ZDF archivierten Sendefassung.

⁴⁸Dies gilt jedoch nicht für alle Filme. Es finden sich auch immer wieder Porträts, in denen Troller auf ein kommentierendes *voice over* verzichtet. In ihnen finden sich dann natürlich keine Charakterisierungen oder indirekte Zitate, aber Beobachtungen der Kamera.

[...; Bleustein antwortet auf Französisch]

Troller [Voice-Over-Übersetzung]: „48 Jahre. Aber das ist nicht wichtig. Ich lebe von Tag zu Tag. Nichts auf der Welt ist bleibend. Ein Sprichwort sagt: Ein Wind, der Morgen weht, wird Morgen wehen. Darum lebe Du heute. Ich habe alles gehabt, was ein Mensch haben kann. Ich habe alles getan, was ich tun wollte.“

[...; Troller stellt eine Frage auf Französisch]

Troller [Voice-Over-Übersetzung]: „Hätten Sie noch immer die Kraft, neu anzufangen?“

[...; Bleustein antwortet auf Französisch]

Troller [Voice-Over-Übersetzung]: „Sicher!“

Troller [voice over]: „Auf dem Schreibtisch: das Bild der dritten Tochter Marie Francaise, die bei einem Autounfall ums Leben gekommen ist. – Tierärztin will die Enkelin werden, Cowboy der Enkel; und Bleustein ist es zuzutrauen, dass er ihnen den Wunsch erfüllt, denn ...“

[...; Bleustein sagt etwas auf Französisch]

Troller [Voice-Over-Übersetzung]: „Ich habe meinen Kindertraum verwirklicht, sagt er.“

[...; Troller stellt eine Frage auf Französisch]

Troller [Voice-Over-Übersetzung]: „Sie sind ein glücklicher Mensch?“

[...; Bleustein antwortet auf Französisch]

Troller [Voice-Over-Übersetzung]: „Privilegiert. Aber nichts dauert ewig.“

Troller [voice over]: „Und hier das, worauf Bleustein am stolzesten ist: [Bleustein geht zum Fenster und zeigt auf einen Pariser Stadtteil] seine kleine Herkunft vom Montmartre. Nicht, weil er das überwunden hat, sagt er, sondern eben weil er derselbe geblieben ist, der er dort war.“

Marcel Bleustein-Blanchet – Ganz oben in Paris (Min. 2-4)

Die Schlussinterviews⁴⁹ haben in der Regel zwei Funktionen: Zum einen stellen sie eine Art Zusammenfassung des Porträts dar als einen Versuch, die gesammelten Eindrücke einer Person im Interview auf den Punkt zu bringen (Bestätigungsfunktion). Auf der anderen Seite können sie dazu dienen, die Selbstinszenierungen und Fassaden, die der Protagonisten aufbaut, zu durchbrechen, sie zumindest mit Rissen zu versehen. Auch in den späteren Filmen, in denen es diese exponierten Schlussinterviews nicht mehr gibt, stellt Troller die Fragen nach den existenziellen Dingen (Glück, Liebe, Alter, Tod) eher zum Ende des Filmes hin. Gerade diese Fragen, die Reaktionen und Antworten auf sie, sind es, die ihm oftmals einen Blick hinter die Maske werfen lassen. Zimmermann sieht daher in der *Entmythisierung* von Medienstars

⁴⁹Es schließt sich meistens (aber nicht immer) eine Art kurzer Epilog oder Ausblick an.

die Grundtendenz vieler Porträts. Es ist, als wollte Troller sich von dem, was ihn fasziniert, möglichst schnell wieder befreien, indem er es mit seinen analytischen Porträts entzaubert. [...] [Die Zuschauer können] in seinen *Personenbeschreibungen* und Dokumentationen fasziniert zusehen [...], wie ein Medienstar nach dem anderen entblättert und auf menschliches oder allzumenschliches Maß zurückgestutzt wird (Zimmermann 1999, S. 250 f.).

Abgesehen davon, dass Troller nicht nur „*Medienstars*“ porträtiert, ist die Einschätzung Zimmermanns etwas undifferenziert. Siegfried Schober wies bereits 1976 in einer Kritik darauf hin, dass es Troller in den geglückten Filmen gelänge,

das banale Gerüst hinter der interessanten Fassade sichtbar zu machen – ohne der Fassade ihre Faszination zu nehmen; diese raffinierten, halbherzigen Entlarvungen gehören mittlerweile zur Routine von Trollers virtuoser Personenanalyse. [...] Die Person wird liebevoll aufgebaut, daß der Zuschauer einsteigt und mitgeht, und schließlich kriegt der schöne Image-Bau durch ein paar verbale Sprengzündungen etliche Risse verpaßt. Im Grunde aber läßt Troller alles fein im Lot, nach dem Prinzip Licht- und Schattenseiten (Schober 1976, S. 84).

Troller geht es also nicht vordergründig um eine Entmythisierung oder eine Dekonstruktion seiner Protagonisten. Sein Antrieb ist ein anderer: Er will etwas lernen, um sich selbst besser verstehen zu können:

Ich möchte von den Personen, mit denen ich drehe, ob sie nun bedeutend [sic!] oder ganz einfache Menschen sind, etwas erfahren, was mitkriegen für mein Leben, für meine Weltanschauung. Ich möchte wissen: Wie leben diese Personen? Aber auch: Wie überleben sie? (Troller 1999a, S. 151).

Seine zum Teil provozierenden Fragen sollen daher zu Punkten führen, an denen die Protagonisten ihre Maske (im besten Falle) fallen lassen und über existenzielle Dinge reden und Auskunft geben. Gleichzeitig will er damit die Widersprüchlichkeiten des Lebens aufzeigen. Niklas Frank – *Der Sohn des Mörders* (1992) wird von Troller z. B. am Ende des Films nach der Liebe zum Vater befragt, einem verurteilten und 1948 hingerichteten Naziverbrecher:

Troller [on]: „Was war Ihr Antrieb, nach 40 Jahren dieses Buch [über den Vater; CH] zu schreiben?“

Frank [on]: „Meine Wut rührt, vielleicht im Buch auch noch, daher, dass ich mich meinem Vater sehr verbunden fühle auf 'ne zwanghafte Weise, weil ich nicht weiß, ob ich nicht genauso geworden wäre wie er. Und daher kommt auch ein Teil der Wut – dass ich mich vielleicht dauernd ertappt habe, dass ich ähnliche Anlagen habe.“

Troller [off]: „Zum Beispiel?“

Frank [on]: „Das große Maul. Um einen Gag die Wahrheit verkaufend.“

Troller [off]: „Lieben Sie ihren Vater eigentlich irgendwo?“

Frank [on]: „– Sicher.“

Niklas Frank – Der Sohn des Mörders (Min. 26-27)

Dieses Eingeständnis charakterisiert nicht nur den Sohn, sondern auch den Vater. Troller macht damit eben auch deutlich, dass Naziverbrecher keine Monster sind, sondern Menschen, Menschen mit Familie, Menschen, die auch geliebt wurden – und werden. Gleichzeitig deutet er hier bereits etwas an, was in der abschließenden Szene wichtig wird. Niklas Frank impliziert, dass auch er unter anderen Umständen ein Teil des nationalsozialistischen Systems geworden wäre, dass auch er – wie jeder andere – dazu befähigt wäre, zum Täter zu werden. Er hebt damit am Schluss das Gut-Böse-Schema des Films zwar nicht auf, lässt es jedoch in sich etwas Fragwürdiger werden. Am Ende wird offensichtlich, dass Troller keinen Film über Vergangenes gemacht hat: Auf die letzte Frage, ob Niklas Frank glaube, dass es in Deutschland wieder zu ähnlichen Zuständen wie im sogenannten Dritten Reich kommen könne, antwortet er am Nürnberger Zeppelinfeld: „*¼ Demokraten, der Rest – verführbar.*“⁵⁰ Schnitt: Troller zeigt unkommentiert die Bilder des Pogroms von Rostock-Lichtenhagen 1992 ...

Kann man viele Porträts Trollers als *erzählende Interviews* verstehen, so lassen sich die eigentlichen Befragungen von ihrer inhaltlichen Konzeption her als *Bekenntnisinterview* (Koebner 1979 und 1982) begreifen.⁵¹

Es sind vielfach Künstler und Lebenskünstler, die Troller zum Bekenntnis ihrer Leidenschaft, Sehnsüchte, Ängste verlocken will: ‚intimere‘ Konfessionen, die die ausgewählten Personen vielleicht auch eher als andere Menschen zu machen bereit sind (Koebner 1982, S. 104).

⁵⁰Da die NSDAP in Nürnberg und auf dem Zeppelinfeld ihre Parteitage inszenierte, ist das ein symbolisch aufgeladener Ort. Das Zeppelinfeld kann man in dieser Szene als steinernes Zeugnis der Verführbarkeit lesen.

⁵¹Koebner grenzt es damit von den *Erzähl-Interviews* bei Günter Gaus und den *Verhör-Interviews* im Rahmen der Politikberichterstattung ab (vgl. Koebner 1979, S. 431). Die Bezeichnung *Erzähl-Interview* ist dabei nicht mit der *Darstellungsform erzählendes Interview* zu verwechseln. Koebner bezieht sich damit auf eine Äußerung Gaus' nach der dieser nicht wolle, dass seine Interviewpartner mit ihm argumentierten. Vielmehr sollen sie von sich erzählen: „*Statt Sachbegriffen will er Namen vorführen, statt Programmen Lebensläufe im Interview erfragen. Das Interview soll Politik in Personen sichtbar werden lassen – in Lebensgeschichten, in einer Chronik der Erfahrungen, die diesen Menschen gemacht haben*“ (Koebner 1979, S. 429). – Günter Gaus machte dabei keine Porträts oder Interviewfilme, sondern führte reine Studiointerviews.

Koebner impliziert damit, dass die Wahl des Protagonisten für das Gelingen einer *Personenbeschreibung* besonders wichtig sei. Dem ist sicherlich zuzustimmen. Troller berichtet z. B. von Fällen, bei denen er die Dreharbeiten abgebrochen hat, weil sich der Protagonist nicht auf das „*Troller-Spiel*“ (Troller) einlassen wollte – oder konnte. Aber so wichtig die Wahl des Protagonisten auch sein mag, so darf man doch nicht die spezifische Art der Interviewführung Trollers vergessen, die solche „*Bekenntnisse*“ erst möglich macht: „*im Krieg und im Interview ist das Überraschungsmoment alles*“ (Troller o. J. [wahrscheinlich 1966], S. 71 f.). Es sind gerade die unerwarteten Fragen, die zu solchen Bekenntnissen führen.

Anders als im Interviewdokumentarismus, in dem die Interviewsituation weitestgehend durch die Montage aufgelöst wird und Fragen nach Möglichkeit herausgeschnitten werden (vgl. Hißnauer 2011b), ist in den Filmen Trollers das Interview stets auch Darstellungsform.⁵² Dies ist nahezu notwendig, denn er versucht seine Protagonisten nicht zum *Erzählen* zu animieren wie z. B. Eberhard Fechner oder Hans-Dieter Grabe (zu Fechner siehe Hißnauer und Schmidt 2013; zu Grabe siehe das Kapitel „*Statt des Vielen das ganz Wenige*“: Hans-Dieter Grabe). Troller ist nicht (so sehr) an *Lebensgeschichten* interessiert, als an den *Selbst-Ergründungen* seiner Protagonisten – und seine Interviews sollen zu dieser Selbst-Ergründung dienen:

Und alle Interviews im Dokumentarfilm, die sich mit sachlichen Problemen befassen oder Informativem, liegen daneben. Das Interview hat sich nur mit dem rein Menschlichen und dem Emotionalen zu befassen. Dahin mußt du kommen und du mußt den Mut haben, dich dahin vorzutasten, bis dorthin, wo der andere Mensch eigentlich nicht mehr antworten will (Troller 1999a, S. 153 f.).⁵³

⁵²Das heißt natürlich *nicht*, dass die Interviews nicht bearbeitet werden. „*Kein Interview läuft so, wie es aus der Kamera kam*“ (Troller o. J. [wahrscheinlich 1966], S. 39). Im Gegenteil: Sie werden gerafft und auf das Wesentliche verdichtet, wie Troller an einigen Beispielen aus dem *Pariser Journal* deutlich macht: „*Ich habe Burt Lancaster nach dem Burggraben gefragt, den er um sein Haus in Beverly Hills gezogen hat (sein Privatleben ist ihm heilig), und ob er mir nicht freundlicherweise die Zugbrücke herablassen wolle. Ein Auflachen war seine einzige Antwort – in unserer Sendung nämlich. Die gemurmelte Erklärung, die in Wirklichkeit folgt, haben wir guten Gewissens herausgeschnitten. Und da war Anna Langfus, die mit ihrem KZ-Roman ‚Das Gepäck aus Sand‘ den Goncourtpreis gewonnen hatte, und die ich fragte: ‚Können Sie nicht vergessen?‘ – ‚Soll man das können?‘ blieb als einzige Antwort bestehen, alles folgende wurde geschnitten. So knapp, daß ich noch in ihr Atemholen hinein mein ‚Ich danke Ihnen‘ setzte. Wo vier Worte genügen, ist jedes weitere von Übel*“ (Troller o. J. [wahrscheinlich 1966], S. 61). Trollers Interviews sind somit Verdichtungen, gebaute Interviews, die dennoch in der Darstellungsform *Interview* präsentiert werden.

⁵³Troller führt also keine Interviews zur Sache, sondern Interviews zur Person.

Dabei erinnern seine Interviews oftmals mehr an Verhöre: Kurze knappe Fragen verlangen nach kurzen knappen Antworten, sie nötigen den Protagonisten fast in eine bestimmte Richtung – zum Bekenntnis, zur „Beichte“ (Troller o. J. [wahrscheinlich 1966], S. 44). Dies sieht man in der *Personenbeschreibung: Versuch über Peter Handke* (1992)⁵⁴ besonders deutlich; gerade auch, weil der Film „nicht sehr gut war“ (Troller 1999a, S. 154) und Handke Trollers Absicht letztendlich durchschaute. Nachdem es in dem Interview schon um das Thema Tod ging, fragt Troller nach Handkes Einschätzung seines Lebens:

Troller [off – auch im Weiteren]: „Wenn Sie jetzt von dieser Erde verschwinden, glauben Sie, dass Ihr Leben einen Sinn gehabt hat?“

Handke: „– Ja.“

Troller [zögert erst, ob Handke noch etwas sagt]: „Das heißt, Sie haben richtig gelebt?“

Handke: „Mir gemäß. Halbwegs.“

Troller: „War es ein gutes Leben?“

Handke: „– Warum sprichst Du denn in der Vergangenheit? Es wird vielleicht ein gutes Leben halbwegs gewesen sein.“

Versuch über Peter Handke (Min. 26-27)

Handke, der den ganzen Film über sehr schleppend antwortet und merkwürdig eingeschüchtert wirkt, scheint hier zu merken, worauf das Gespräch hinausläuft: Troller nimmt Handke offensichtlich seine Pose des unabhängigen und zufriedenen Dichters nicht ab. Handke hingegen ist bemüht, immer wieder zu betonen, dass er sich nicht geändert habe – zumindest nicht in seinen Einstellungen, wenn auch die Praxis vielleicht eine andere sei. Der Pose des *einsamen Wolfes* stellt Troller das kleinbürgerliche Familienidyll gegenüber, das Handke Anfang der 1990er Jahr in Paris lebt. Diese Mischung aus Selbstinszenierung und Selbstbetrug wird bereits am Anfang deutlich: Bevor das Interview beginnt, kommentiert Handke einen Kameranäherung („schöner Schwenk“). Das impliziert sein Interesse an der Ästhetik des Films und daran, wie er im Film inszeniert wird. Als Troller davon spricht, dass Handke nun zum zweiten Mal im Paris lebe, in einem kleinen Haus, korrigiert Handke sofort: „Ein großes Haus. – Ein großes, kleines Haus“ (Min. 3). Er versucht so in den kleinen Details das Bild des erfolgreichen Autors aufrecht zu halten, obwohl er zu diesem Zeitpunkt längst aus den Bestsellerlisten verschwunden ist. Immer wieder weist Troller durch seine Fragen (z. B.

⁵⁴Der Film ist ein Unikum in der Reihe, da Troller hier ein zweites Porträt von Handke zeichnet. Bereits 1975 drehte er *Peter Handke in Paris*. Ausschnitte des Films sieht er sich für/in der zweiten *Personenbeschreibung* mit Handke zusammen an.

nach dem Stand des Bankkontos) auf den geringen Erfolg hin, zeigt Handke mit seiner Freundin und seinem Kind.

Verschanzt er sich mit Frau und Kind in einem kleinbürgerlichen Vorstadt-Idyll? Was treibt er hier? So klingt der Tenor von Trollers Fragen, die den Eindruck des kleinen Glücks am Stadtrand zu durchlöchern versuchen (Zimmermann 1999, S. 248).

In diesem Sinne ist auch die oben zitierte Szene zu verstehen: Troller impliziert durch die Frage nach Tod, der Vergänglichkeit der eigenen Existenz und dem Sinn des *gewesenen* Lebens, dass er Handke nicht mehr als *lebendig* bzw. als „*lebendig begraben*“ (Zimmermann 1999, S. 250) wahrnimmt. Troller kann Handke zwar nicht zu einem expliziten Bekenntnis bewegen, doch Handkes halbherzige Entgegnung auf die Frage, ob es ein gutes Leben *war*, spricht Bände.

Troller will hinter das öffentliche Bild seiner Protagonisten schauen, denn nur dann ist ein Porträt spannend und interessant. Doch trotz aller Intimität und Provokation sieht Troller klare Grenzen für Interviews, auch wenn diese fließend sind und – ein Stück weit – von der interviewten Person abhängen. Grundsätzlich geht er davon aus, dass man mit den Fragen weiter gehen kann, als man zunächst denkt und auch der Interviewte denkt, denn gerade das Unerwartete sei auch für ein Interview das Reizvolle (vgl. Troller und Lilienthal 2003, S. 94). Über Schamgefühle setzt sich Troller z. B. hinweg – oder versucht es zumindest:⁵⁵

Ich glaube, daß darf man noch. Aber da, wo man in das Selbstverständnis der Menschen eingreift. Das darf man nicht erschüttern. Und man muß spüren, daß manche Leute wahnsinnig leicht verletzbar sind und andere alles verkraften können. Exhibitionisten können eine Unmenge verkraften, so lange man nur von ihnen redet. Andere Leute nicht. Das muß man rausspüren (Troller und Witzke 1999, S. 40 f.).

Grundsätzlich vermeidet Troller daher, das Verhältnis zu den Eltern, zu den Kindern oder zum Ehepartner zu thematisieren, da man zu schnell solche Verhältnisse beeinflussen könne (vgl. Troller und Witzke 1999, S. 66 f.). Er will seine Protagonisten zwar durchaus in die Enge führen, sie nahezu zu einem Bekenntnis zwingen, doch er will sie nicht vorführen oder „fertig machen“. Es ist immer auch eine Wertschätzung seiner Protagonisten zu spüren. – Es gibt aber auch Ausnahmen; so z. B. eine kurzes Interview in *Unter Deutschen – Eindrücke aus*

⁵⁵Z. B. versucht er immer wieder mit der transsexuellen Jan Morris über Sexualität zu sprechen, obwohl sie dieses Thema abblockt (*Jan Morris – Lieber Gott, laß mich ein Mädchen sein*, 1978).

einem fremden Land (1996). Dabei handelt es sich nicht um ein Porträt, sondern um ein Filmessay über Deutschland nach der Wiedervereinigung. Für den Film interviewt Troller – neben vielen anderen – Bela Ewald Althans, der kurz zuvor als Protagonisten in dem Film *Beruf: Neonazi* (1993; Winfried Bonengel) für öffentliche Aufregung gesorgt hat – als „professioneller“ Auschwitzleugner. Althans steht deswegen vor Gericht. In einer Verhandlungspause führt Troller das Interview, in dem Althans zunächst die „öffentliche Maske“ als „friedfertiger“ Nationalsozialist zur Schau trägt:

Troller [off]: „Sie haben ja in dem Film *Beruf: Neonazi* sich als orthodoxer Nationalsozialist bezeichnet und dabei in Auschwitz vor laufender Kamera erklärt, dass hier eine – Zitat – ‚riesengroße Verarschung‘ stattfindet, also dass es also diese Judenvernichtung nie gegeben hat.“

Althans [schüttelt den Kopf]: „Das habe ich nicht gesagt.“

Troller [off]: „Na, was haben Sie gesagt? [überlappend] ‚Riesengroße Verarschung‘ hat ...“

Althans: „Ich habe gesagt, dass eine riesengroße Verarschung stattfindet. Ich befinde, ich bearbeite seit acht Jahren in [sic!] Auschwitz. Ich habe Auschwitz erlebt ohne Häuser, ohne Rampen, ohne Wachtürme, ohne alles [überlappen]. Nach irgendeinem ...“

Troller [off]: „Was heißt das ‚Sie haben das erlebt‘? Sie war’n doch nie im KZ.“

Althans: „Ich habe Auschwitz gesehen. Als ich das Museum besichtigt habe. Anders und immer wieder verändert als was ich es heute sehe. Ich habe in Gesprächen mit dem Direktor von Auschwitz meine Hypothesen und andere Hypothesen bestätigt bekommen ...“

Troller [off]: „Naja, jetzt möchte ich mich mal erkundigen, was ich denn von Ihnen zu gewärtigen habe, wenn Sie an die Macht kommen?“

Althans: „Mit Sicherheit nicht so etwas. Ich habe niemanden umgebracht und ich habe mich nie dafür eingesetzt, jemanden umzubringen, ich [überlappend] habe nur festgestellt ...“

Troller [off]: „Als orthodoxer Nationalsozialist? Ne?“

Althans: „Richtig. Genau. [...] ⁵⁶ Sondern ich habe mich immer dafür eingesetzt, dass Menschlichkeit sich durchsetzt – und ich habe mich zum Beispiel dagegen eingesetzt, wie Juden sich heute unmenschlich aufführen in der Welt.“

[...] ⁵⁷

Troller [off]: „Ich hab’ eine letzte Frage: Hitler hat – wie bekannt – die Schwulen ins KZ gebracht. Wie man hört, sind Sie selber homosexuell. Was halten Sie denn davon?“

Althans: „Sie versuchen also mit Bettgeschichten Politik zu machen, das ist nicht mein Fall. Ich äußere mich nicht über Sexualität. [überlappend] Ich bin pro sexuell.“

⁵⁶Troller bittet in der Ausslassung um mehr Licht.

⁵⁷In der Ausslassung geht es um Althans Selbstverständnis als Deutscher.

Troller [off]: „*Darüber woll'n sie nichts sagen, aber das, das wäre doch ganz interessant vielleicht.*“

Althans: „*Ja, vielleicht.*“

Schnitt auf Broschüre in den Hände Althans: *Vom Neonazi zum Märtyrer* [darauf ein Bild Althans]

Troller [off]: „*Märtyrer ...*“

Althans [off]: „*Für hundert Mark ist es ihrs Herr Troller. Kaufen Sie sich's. Lesen Sie was Gescheites – anstatt Talmud und Tora.*“

Zwischenschnitt auf Justizbeamte tragen Akten in den Verhandlungsraum

Althans [on]: „*Was woll'n Sie in Deutschland, wenn Sie sich so aufführ'n – frage ich mich. Nur frech werden? Und das benutzen? Dass Sie gesetzlich geschützt sind und ich von mein eigenes [sic!] Volk vorm [sic!] Kadi gezerzt werde, damit in Ihrem Sinne Recht gesprochen wird? Nicht mehr lange, guter Mann. Nicht mehr lange ...*“

Unter Deutschen (Min. 72-75)

Am Ende entlarvt sich der arrogant und selbstgerecht auftretende „aufrechte Deutsche“ selbst. Unverhohlen droht er Troller, obwohl er kurz zuvor noch betont, dass von ihm (gemeint sind auch seinesgleichen) keine Gefahr ausginge. Troller kann ihn mit einer einfachen, wenn auch indiskreten Frage aus der Reserve locke. Lilienthal spricht in diesem Zusammenhang von einer *Veränderung zur Kenntlichkeit* (vgl. Troller und Lilienthal 2003, S. 94). Im Gegensatz zu den Protagonisten in seinen Porträts will Troller Althans vorführen, will ihn entlarven. Ihm gegenüber zeigt er keinen Respekt.

Wie bereits im *Pariser Journal*, so porträtiert Troller auch in den *Personenbeschreibungen* oftmals Menschen, die kein Deutsch sprechen. Die Interviews müssen daher für das bundesdeutsche Fernsehpublikum übersetzt werden. Diese Übersetzungen spricht Troller selbst als *voice over*. Dabei bemüht er sich, den Original-Ton möglichst wenig „zuzudecken“. Die Übersetzungen sind nicht wortwörtlich, oftmals auf das Wesentliche reduziert und nach Möglichkeit in die Redepausen des Interviews eingepasst. So übersetzt Troller z. B. in der oben bereits zitierten Szene aus *Dory Previn* den ersten Satz („*What reason? What reason?*“) nicht, sondern beginnt mit dem zweiten – wichtigerem – Satz. Die Übersetzung ist dabei eher sinngemäß:

Troller [voice over]: „*Einen Sinn!*“

Previn [on]: „*You must be here for a reason!*“

Troller [voice over]: „*Das Ganze muss doch einen Sinn haben!*“

Zentrale Aussagen des Interviews (oder zumindest Begriffe) sind so immer im Original zu hören. Die *Voice-Over*-Übersetzung hat damit aber etwas Punktuell-elles an sich, da sie dafür auf einen eigenen „Redefluss“ verzichtet. So entsteht eine Vielzahl von zum Teil sehr kurzen Pausen von ein bis zwei Sekunden Länge (siehe Abb. 2.5).

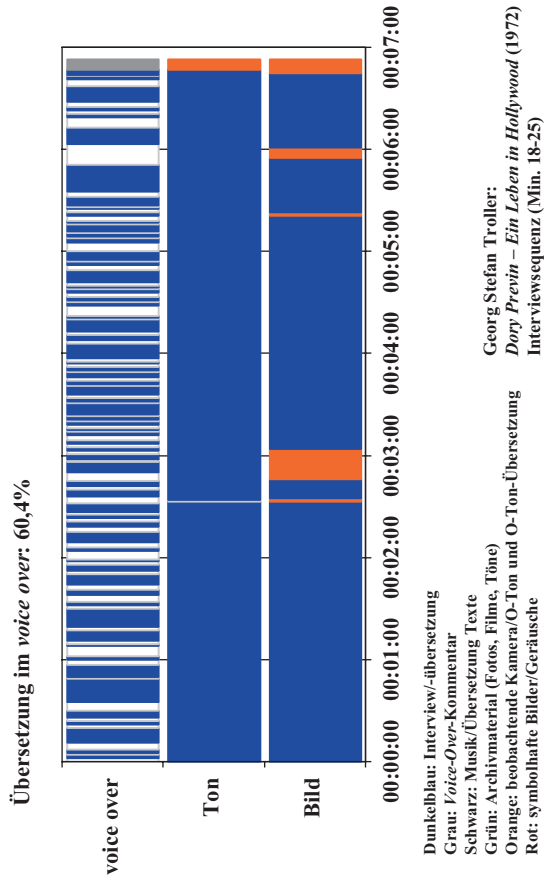


Abb. 2.5 Stilistische Merkmale in der Interviewsequenz von Georg Stefan Trollers *Dory Previn – Ein Leben in Hollywood* (1972).
(Eigene Darstellung)

Ähnlich reduziert sind auch die Übersetzungen von O-Ton-Sequenzen (in *Dory Previn* sind das vor allem die Aufnahmen von der Party und bei der Therapie), in denen nur einzelne Sätze, Fragmente aus Dialogen übersetzt werden. Auch hier soll möglichst viel der Sprache und somit auch des Sprachgefühls der Protagonisten zu hören sein:

Das alles wird am Schneidetisch über Stunden weg [sic!] ausprobiert, damit haargenau, auf die halbe Sekunde genau, die Übersetzungen da kommen, wo sie hinpassen. Damit man den Originalsprecher genauso laut und deutlich hört wie den Übersetzer. Ich sehe immer wieder im Fernsehen den Papst [Johannes Paul II.; CH] reden, der ja viele Sprachen spricht, und ich weiß nicht, in welche Sprache der Gute geredet hat, weil die Übersetzung schon in der ersten Sekunde beginnt. Hat er sich bemüht, in der Landessprache zu reden? [...] Das möchte ich doch wissen! Aber die Chance gibt man mir nicht, denn es wird nur der Sinn übermittelt oder der Wortlaut und nicht das, was genauso wichtig ist, der Tonfall und die eigenständige Sprache der sprechenden Person (Troller 1999a, S. 157 f.).

Stimme, Stimmfarbe, Modulation und Ausdrucksweise gehören also für Troller zu den wesentlichen Charakterzügen eines Menschen, machen ihn oft unverwechselbar – und Troller betont in seinen Porträts gerade die Unverwechselbarkeit seiner Protagonisten. Dennoch erfüllen sie – allerdings auf eine sehr subtile Art – die von Matt et al. aufgestellte Forderung nach gesellschaftlicher Relevanz. Elfi Kreiter – Cutterin vieler Filme – bezeichnet die *Personenbeschreibungen* gar als Sittengemälde: „*Du kriegst viel von der Gesellschaft mit, von bestimmten Milieus, den Yuppies, den Dichtern und den Armen*“ (Kreiter und Witzke 1999, S. 125). Die Milieubeschreibung ist in den Filmen wesentlicher Bestandteil, um den Protagonisten zu charakterisieren (z. B. besonders auffällig in *Robert Crumb – Comics und Katerideen*, 1972). Immer wieder nutzt Troller das Personenporträt auch, um dabei gesellschaftliche Probleme anzusprechen.⁵⁸ *Albert Race Sample – Überleben in Texas* (1986) thematisiert z. B. die zum Teil unmenschlichen Haftbedingungen in Texas, *Guy Gilbert – Paris wo es keine Messe wert ist* (1979) zeigt die sozialen Bedingungen in einem Pariser Viertel, das hauptsächlich von Migranten bewohnt wird. *Sean MacStiophain – Tödliche Träume in Irland* (1972) befasst sich mit dem Irland-Konflikt. *Edmund Kaiser – Tropfen auf dem heißen Stein* (1980) ist ein

⁵⁸Schon Mitte der 1960er Jahre ist es Troller wichtig, gesellschaftliche/soziale Probleme im *Pariser Journal* anzusprechen, jedoch stets personalisiert: „[N]icht das Thema, nicht der Vorwurf, nicht das Problem sind darzustellen – sondern wie ein ganz bestimmter Mensch auf das Problem reagiert. [...] Auf ihn, und nur auf ihn, kommt das Problem zu, er und nur er muß es meistern“ (Troller o. J. [wahrscheinlich 1966], S. 46).

Film über die „Lächerlichkeit“⁵⁹ von karitativen Hilfsangeboten angesichts der riesigen Armut in Indien.⁶⁰ Das Thema Armut und HIV/AIDS steht im Mittelpunkt von *Dr. Joe Kramer – Hausarzt im Slum* (1990). In *Jean Vanier, Josianne, Isabelle und die anderen* (1976) geht es ebenfalls nur vordergründig um Jean Vanier, den Gründer der *Arche*, einem Wohnungsprojekt für geistig Behinderte und psychisch Erkrankte. Die drei letztgenannten Filme lassen sich nur noch schwer als Personenporträt bezeichnen. Im Falle von *Begegnung im Knast* (1981) trifft die Bezeichnung gar nicht mehr zu, denn hier gibt es keinen einzelnen Protagonisten mehr. Vielmehr zeigt der Film ein Zusammentreffen von gefährdeten Jugendlichen und ‚Knackis‘. Beiträge mit solch expliziter Thematisierung gesellschaftlich relevanter Fragen sind jedoch in der Reihe eine Ausnahme. In der Regel ist das ‚allgemein Gültige‘ in den *Personenbeschreibungen* eher subtiler resp. im Subtext zu finden. Paradoxe Weise hat dies – wie schon im *Pariser Journal* – einen starken autobiografischen Bezug (vgl. bereits Troller 1967, S. 13):

Und ich habe dann oft genug zu hören bekommen – und es stimmt ja auch –, daß meine dokumentarischen Filme mehr von mir aussagen als von der gefilmten Person. Das heißt, daß ich mehr mich selbst eingebracht habe, meine eigenen Probleme an den Personen ausprobiert habe, als versucht habe herauszubekommen, was denn die Probleme dieser Personen sind (Troller 1999a, S. 150).⁶¹

Beispielhaft verbindet sich das Personenporträt, gesellschaftlicher Anspruch und autobiografische Bezüge in *Ron Kovic – Warum verschwindest Du nicht?* (1977) – eine der bekanntesten Folgen der Reihe. Es ist, wenn man so will, ein Film über die Folgen des Vietnamkrieges: Als junger Soldat zieht Ron Kovic in den Krieg und kehrt als Krüppel zurück. Troller ist hier nicht daran interessiert, den Krieg infrage zu stellen, obwohl dies oberflächlich betrachtet so scheint, da Kovic zum einen als Kriegsver-

⁵⁹Troller kritisiert diese Hilfe nicht, sondern will nur ihre Hilflosigkeit verdeutlichen: Den 4000 Kindern, den Edmund Kaiser, Gründer von *terres des hommes*, in Kalkutta helfen kann, stehen 40.000 gegenüber, die in ihrem Elend allein gelassen werden müssen – Hilfe als Glücksspiel. Troller zeigt die Grenzen des Engagements auf.

⁶⁰So hebt Troller im Kommentar hervor, dass jährlich 500 Mrd. Mark internationale Entwicklungshilfe nach Indien fließen – aber Indien 900 Mrd. für Waffen ausgibt, sodass die Entwicklungsgelder nahezu verdoppelt wieder zurückkommen. Kaiser macht es an einem zynischen Beispiel deutlich: „Wir schicken ihnen gleichzeitig Milchpulver und Napalm. Auf der Milch steht: Gespendet von dem Deutschen oder Schweizer Volk. Auf dem Napalm steht das nicht“ (Min. 16; Voice-Over-Übersetzung Trollers).

⁶¹Es ist interessant, dass Troller hier so formuliert, als sei ihm diese Einsicht von außen zugetragen worden, obwohl er bereits in seinen *Pariser Gesprächen* (Troller 1967, S. 13) explizit darauf hinweist.

sehrter und zum anderen als engagierter Gegner des Krieges porträtiert wird. Troller geht es vielmehr um die „*innere Zerrissenheit*“ (Troller und Witzke 1999, S. 34) des Soldaten, der aus falsch verstandener Männlichkeit seine Männlichkeit (im wahrsten Sinne) verloren oder gar geopfert hat, der das Militär angreift, obwohl er es liebt, der sich gegen sein Land stellt, obwohl er sich mit ihm identifiziert. Troller sieht seine „*spezifische Aufgabe nicht darin [...], die politischen, gesellschaftlichen Fragen und dergleichen darzustellen. Sondern: wie ein einzelner Mensch darauf reagiert*“ (Troller 1992, S. 175). In *Ron Kovic* ist daher der Subtext, wie ein zum Krüppel geschossener Soldat seinen Weg zurück ins Leben findet, sich selbst durch das Schreiben eines Buches über seine Erfahrungen (und der damit verbundenen quälenden Auseinandersetzung mit sich selbst) aus seinem Selbstmitleid befreit; obwohl er kaum des Schreibens mächtig ist.⁶² Es sind gerade solche Gestalten, die sich – wie einst Baron Münchhausen (!) – am eigenen Schopf aus dem „Dreck“ ziehen, denen Trollers Interesse gilt (vgl. Troller und Witzke 1999, S. 64 f.).⁶³ Darin sieht er Parallelen zu seinem Emigranten-Schicksal, aus dessen Isolation ihn die Fernseharbeit befreit habe:

Genau darum geht es ja: Selbsthilfe. [...] Man muß sich selber helfen wollen. Das heißt eben auch, sich wandeln, sich verwandeln zu wollen (Troller und Witzke 1999, S. 65).

Ron Kovic ist daher der ideale ‚Held‘ für Troller. Weitaus deutlicher als im *Pariser Journal* handeln die *Personenbeschreibungen* von den „*menschlichen Sonderlinge[n]*“ (Scheuer 1979, S. 397) und den „*alltagsfernen*“⁶⁴ wie *unglamourösen Existenzen*“ (Schober 1976, S. 84).

⁶²Selbst der Titel sei – so Troller in dem Film – falsch geschrieben.

⁶³Troller selbst merkt scheinbar nicht, dass sein Bild nicht ganz stimmig ist: die Metapher entstammt einer Lügengeschichte. Obwohl er durchaus bei einigen seiner Protagonisten (z. B. Dory Previn) das Prekäre ihres Zustandes hervorhebt, so will er ihnen – und sich selbst – wohl kaum Selbstbetrug vorwerfen. Das bereits erwähnte Beispiel *Versuch über Peter Handke* zeigt allerdings, dass es durchaus Ausnahmen gibt.

⁶⁴Man sollte an dieser Stelle kurz überlegen, welches Alltagskonzept hinter einen solchen Äußerung steht. Zwar unterscheidet sich der Alltag der Trollerschen Protagonisten in der Regel von dem Alltag des durchschnittlichen Fernsehsehzuschauers, doch auch sie leben einen – für sie wiederum normalen – Alltag. Die Forderung nach Alltagsnähe im Dokumentarismus impliziert im Prinzip immer eine bestimmte Form von Alltag: den des Durchschnitts, der Arbeiter, der Sozialschwachen o. ä. Als alltäglich wird nur dann etwas betrachtet, wenn es dem Durchschnittlichen oder *Unterdurchschnittlichem* entspricht (resp. entsprechend *wahrgenommen* wird). Implizit gibt es aber auch eine normative Vorstellung des Normalen in diesem Begriff: Der Alltag von Prostituierten oder Pornodarstellern wird wiederum aus ethischen Gründen kaum als Alltag angesehen. Forderungen nach „realistischen“ Alltagsdarstellungen bergen daher immer die Gefahr einer gewissen sozialen und ethischen Normierung.

Auffällig ist, dass das Thema *Drittes Reich/Holocaust* in den *Personenbeschreibungen* kaum eine zentrale Rolle spielt. Nur in wenigen der 70 Porträts wird es explizit zum Gegenstand des Films – es sind vor allem späteren Folgen: z. B. *Simcha Holzberg – Simcha heißt Freude* (1987), *Art Spiegelman – Von Katzen und Mäusen* (1988) oder die bereits erwähnte Folge *Niklas Frank – Der Sohn des Mörders*. Darin porträtiert Troller den Sohn des ehemaligen Generalgouverneurs von Polen, Hans Frank, der im Nürnberger Prozess zum Tode durch den Strang verurteilt wurde.

Troller verzichtet in *Niklas Frank – Der Sohn des Mörders*, wie bereits in *Versuch über Peter Handke* oder *Padraic Fiacc – Poet in Belfast* (1982) gänzlich auf einen einordnenden oder wertenden Kommentar.⁶⁵ In *Niklas Frank* bezieht Troller jedoch z. B. durch die Szenerie Stellung: So liest Frank Auszüge aus seinen Kindheitserinnerungen im besetzten Polen vor – inmitten eines Friedhofs. Er kontrastiert damit den naiven Blick des Kindes auf das Krakauer Getto, den Frank in seinem Buch beschreibt, mit den steinernen Zeugnissen der Realität: dem Tod. Verstärkt wird der Kontrast durch die anschließende Sequenz, in der Troller Archivbilder der Unterdrückung und Ermordung sowie Aufnahmen von Hans Frank zusammenschneidet. Über die Fotos von Massenerschießungen montiert er Gewehrschüsse. Fotos von Erhängten stellt er Fotos des lachenden Hans Frank gegenüber.

Subtext des Films ist aber auch die Identitätssuche des Sohns in der Abgrenzung von und gleichzeitig in der Liebe zum Vater, dem Naziverbrecher. Eine ähnliche, wenn auch ethisch-moralisch ganz anders geartete Konstellation (vielleicht sogar ein Gegenstück) zeigt Troller in *Art Spiegelman*. Der Untertitel *Von Katzen und Mäusen* spielt auf eine *graphic novel* an, die Spiegelman gezeichnet hat: *Maus. A Survivor's Tale/Maus: Die Geschichte eines Überlebenden* (1986/1991);⁶⁶ die Geschichte des Holocaust in der Gestalt von Katzen (Nazis) und Mäusen (Juden). Es sind die Erinnerungen seines Vaters, eines Überlebenden, die Spiegelman hier verarbeitet. Aber auch Art Spiegelman ist durch *Auschwitz* geprägt, auch er versteht sich als Überlebender und deutet zumindest an, dass er zum einen eine gewisse Form der Überlebensschuld verspürt und zum anderen daher eine Verantwortung in seinem Leben sieht.

In beiden Filmen begeben sich Söhne auf die Spuren ihrer Väter, reisen nach Polen. Grundsätzlich geht Troller – wenn möglich – mit seinen Protagonisten zu

⁶⁵In letzterem Beispiel nutzt Troller das *voice over* nur zur Übersetzung von Interviews, Gesprächen und Aussagen.

⁶⁶Der erste Teil *My Father Bleeds History/Mein Vater kotzt Geschichte aus* erschien 1986 (deutsche Übersetzung 1989), der zweite Teil *And Here My Troubles Began/Und hier begann mein Unglück* 1991 (1992).

ihren Wurzeln zurück; *räumlich*, in dem z. B. der Geburtsort besucht wird;⁶⁷ *persönlich*, in dem – teilweise auch gegen den Willen der Protagonisten⁶⁸ – die Eltern aufgesucht werden.⁶⁹ Aber Troller besteht nicht nur selbst immer wieder darauf, bestimmte Szenen zu drehen.⁷⁰ Er billigt ebenfalls seinen Protagonisten zu, auf bestimmte Bilder/Szenen zu bestehen. So betont Troller z. B. im *voice over*, dass Art Spiegelman die Aufnahmen eines modernen Schlachthofes im Film haben wollte. In solchen Momenten legt Troller den *Konstruktcharakter* seiner Filme explizit offen⁷¹ und verweist so darauf, dass auch die „dokumentarisch“ erscheinenden Situationen nicht frei von (Selbst-)Inszenierungen sind – jenseits handwerklicher Fragen der Filminszenierung.⁷²

Mit Blick auf Troller werden immer wieder seine Interviewkunst und seine pointierten Kommentierungen hervorgehoben. Wie bei kaum einem anderen Dokumentaristen ist seine Stimme zu einem Markenzeichen geworden. Es ist daher nicht verwunderlich, dass er sich immer wieder für das Wort im Dokumentarischen ausspricht:

Das Wort wurde hier heruntergemacht, und es gibt tatsächlich auch eine Theorie des Dokumentarfilms, die besagt, daß er eigentlich nur aus Bild zu bestehen habe und daß das Wort überflüssig sei. [...] Dagegen setze ich mich zur Wehr (Troller 1999a, S. 149).

⁶⁷Z. B. in *Harry Crews – Der Süden bleibt unverweht* (1978).

⁶⁸Z. B. in *Lindsay Kemp und David Haughton – Ein Liebespaar* (1977).

⁶⁹Solche Szenen stehen im Widerspruch zu Trollers Aussage, u. a. das Verhältnis seiner Protagonisten zu den eigenen Eltern nicht zu thematisieren (s. o. und vgl. Troller und Witzke 1999, S. 66 f.).

⁷⁰In der Regel macht er dies dann – und vor allem den Unwillen seiner Protagonisten – im Kommentar deutlich (so z. B. bei dem Besuch im Veteranenkrankenhaus mit Ron Kovic, der vorher mehrmals „ausgebüchst“ sei, wie Troller im Sprechertext betont).

⁷¹Er stellt ihn ohnehin durch die zum Teil auffällige Bildgestaltung, den dynamisierenden und assoziativen Schnitt, den Einsatz von Musik etc. aus.

⁷²In einigen Filmen weist er auch darauf hin, dass Protagonisten z. B. über einige Aspekte ihres Lebens nicht reden wollen (z. B. *Jan Morris – Lieber Gott, laß mich ein Mädchen sein*). In *Art Spiegelman* gibt es mehrere Situationen, die betont selbstreflexiv sind: So geht Spiegelman mit seiner Freundin durch die Einkaufsstraße einer polnischen Stadt und fragt sich, ob er als Jude erkannt werde. Seine Freundin fragt ihn daraufhin, ob die Polen sie deshalb so anschauen würden. Er erwidert, dass dies wohl eher an dem Kamerateam läge, das sie begleitet. Später sitzt er seinem Therapeuten gegenüber und berichtet von seiner Reise nach Auschwitz. Er betont hier explizit, dass die Anwesenheit des Fernsightings einen Einfluss auf sein Empfinden der Situation gehabt habe, dass er dadurch eine Distanz aufbauen konnte.

Die Reduktion auf die ‚abgefilmte Realität‘ ist für Troller kein probates dokumentarisches Mittel, denn die „*Subtilität unserer Gedankengänge ist ohne Sprache gar nicht rüberzubringen*“ (Troller 1999a, S. 152). Doch der ‚Verteidiger der Worte‘ ist Troller vor allem in programmatischen Reden und Texten, in denen er sich offen oder implizit gegen eine Einengung des Dokumentarischen auf die Vorstellungen des *direct cinema* richtet. Aber auch die Überbetonung des Wortes ist Troller befremdlich, er spricht sich z. B. dagegen aus, seine Texte als „*hochliterarisch*“ (Lilienthal in Troller und Lilienthal 2003, S. 96) zu bezeichnen:

Liest man diese Texte, merkt man erst, wie schwach sie sind. Die ganze Stärke kommt aus der Art, wie sie gesprochen sind, und der Art, wie sie sich mit dem Bild verbinden. [...] Bild und Wort zusammen ergeben: Bildwort. Das suche ich (Troller und Lilienthal 2003, S. 96).

Gerade in den späteren *Personenbeschreibungen*, die nicht mehr die Struktur der exponierten Schlussinterviews aufweisen, verzichtet Troller – wie bereits erwähnt – gelegentlich vollständig auf einen kommentierenden Text.

In der Regel ergänzen sich Bild und Kommentartext. Sie stehen in einem engen Zusammenhang, ohne sich zu doppeln. So nutzt Troller in *Jimmy Reid* z. B. Aufnahmen einer Gewerkschaftsveranstaltung, bei der Reid als bezahlter Redner auftritt, um im Kommentar über Reids politische Ambitionen und ihr Scheitern zu berichten. Der Hinweis darauf, dass Reid – entgegen vergangenen Zeiten – mit solchen Auftritten einen Teil seines Lebensunterhalts bestreitet, gibt den Bildern einen Beiklang, der über das Gezeigte hinausgeht. Während Reid sich hier in gewisser Weise als erfolgreicher und beliebter Politiker inszeniert, deutet der Kommentar auf eine „Wahrheit“ hinter den Bildern hin und verweist darauf, dass Reid zwar beliebt, aber eben politisch nicht erfolgreich ist. *Harry Crews – Der Süden bleibt unverweht* (1978) beginnt mit einer nicht unähnlichen Szene: Man sieht einen schon älteren Mann in grauem Trainingsanzug im Freien beim Krafttraining. Dieses Bild der körperlichen Stärke wird, bevor der Zuschauer überhaupt erfährt, wen er da sieht, infrage gestellt – resp. mit anderen Bedeutungen versehen:

„*Er hat keinen ganzen Knochen mehr im Leib; das eine Bein verunstaltet durch Kinderlähmung, das andere Opfer eines Unfalls, damals, als er 18 Monate lang praktisch auf dem Motorrad gelebt hat. Aber Harry Crews schont sich nicht.*“

[9 Sekunden O-Ton ohne Kommentar]

Er schont sich nicht, er muss sich dauernd auf die Probe stell'n, verausgaben, ausleben. Er trainiert, damit sein Körper das durchhält. Ob der Kopf das durchhält, bleibt die Frage.“

Harry Crews – Der Süden bleibt unverweht (Min. 1-2)

An solchen Stelle erkennt man, dass sich Bild und Text bei Troller in Form einer gewissen Reibung *ergänzen*. Es ist also nicht der völlige Widerspruch, den Troller sucht (auch wenn er ihn manchmal findet).

Für die Wirkung der *Personenbeschreibungen* ist auch die intuitive Kameraarbeit von Carl Franz Hutterer wichtig, der mit ungeheurer Spontaneität auf das Geschehen reagiert. Dies wird besonders deutlich in der *Begegnung im Knast* (1981). Obwohl der Film in der Reihe *Personenbeschreibung* lief, handelt es sich nicht um ein Porträt, sondern orientiert sich – vor allem im zweiten Teil – am *direct cinema*. Kern des Films (ca. 2/3 der 43 min) bildet die kommentarlose Beobachtung⁷³ einer pädagogischen Maßnahme mit jugendlichen Straftätern, der *Begegnung im Knast*: Eine Gruppe Jugendlicher trifft hier mit einer Gruppe Häftlingen zusammen, die alle wegen schweren Gewalttaten (bis hin zum Mord) langjährige bis lebenslange Haftstrafen absitzen. Ziel ist kein Gedanken- oder Erfahrungsaustausch. Vielmehr „berichten“ die Inhaftierten drastisch von ihrem Knastleben und der alltäglichen Gewalt im Gefängnis. Die Intention ist Einsicht durch Abschreckung. Dabei werden die Jugendlichen psychisch extrem unter Druck gesetzt: durch eine aggressive Wortwahl, lautes Anschreien und physische Nähe. Hutterer nimmt dies in seiner Kamerastrategie auf, die man in diesem Teil des Films ebenfalls als eine nahezu aggressive, entlarvende Nähe der Kamera beschreiben kann. Er ist so eng an den Protagonisten, dass die Kamera dem Zuschauer keinen Überblick mehr über den Raum gewährt.⁷⁴ Sie bietet keinerlei Orientierung und keinen Schutz durch Distanzierung. Allgegenwärtig erscheinen die schreienden Häftlinge, die durch die direkte Nähe auch eine körperliche Bedrohung ausstrahlen (auch wenn es nicht zu Körperlichkeiten kommt). Der Zuschauer wird so in die Situation der Jugendlichen versetzt.

Um dem Zuschauer derartig die Übersicht zu nehmen, musste Hutterer aber während den Dreharbeiten selbst die Übersicht bewahren. Grundsätzlich begibt sich Hutterer immer sehr direkt in die Situationen herein, bewegt sich in ihnen, lässt sich von der Dynamik der Ereignisse treiben. Einen Rodeo-Ritt⁷⁵ dreht er z. B. nicht aus sicherer Entfernung, sondern filmt inmitten der Arena, direkt vor dem Bullen. Neben dieser Nähe ist seine Kameraarbeit durch ein hohes Maß an

⁷³In Minute 17 gibt es einen letzten *Voice-Over*-Kommentar. Die noch folgenden Übersetzungen sind Text-inserts. Damit wird die aggressiv-aufgeheizte Atmosphäre nicht durch Trollers sonore Stimme beeinflusst.

⁷⁴Sie ist also nicht die *fly on the wall*, die Fliege an der Wand, sondern ‚schwirrt‘ im Raum herum.

⁷⁵Für die *Personenbeschreibung*: *Bullenreiter – Die längsten acht Sekunden der Welt* (1982).

Spontaneität geprägt. Hutterer bevorzugt es, unmittelbar und unbeeinflusst drehen zu können. Dies ist ihm gerade bei eigentlich *planbaren* Aufnahmen sehr wichtig. Solche planbaren Aufnahmen sind z. B. bei Künstlerporträts die Bühnenauftritte. So erzählt Hutterer von den Dreharbeiten zu der *Personenbeschreibung: Claude Dessy-Dreyfus – Szenen aus dem Zwischenreich* (1973), dass Troller mit ihm zusammen die Show anschauen wollte, um den Dreh aufgrund der recht unterschiedlichen Lichtverhältnisse auf der Bühne besser vorbereiten zu können. Hutterer lehnte ab:

Hätte ich da am Abend zur Vorbesichtigung gesessen, ich hätte versucht, mir einen Plan zu machen; die eine Szene mehr von da, die andere von dort. Es wäre eine Theateraufzeichnung dabei herausgekommen (Hutterer und Witzke 1999, S. 76; vgl. auch Kammann 1990, S. 212).

Hutterer nimmt hingegen technische Unzulänglichkeiten des Bildes in Kauf, um den Ausdruck von Spontaneität im Film zu haben. Im Idealfall soll sich das Selbst-überrascht-Sein auf den Zuschauer übertragen. Um aber als Kameramann auf die Situation reagieren zu können, ist es wichtig, selbst den Überblick zu behalten und mitzubekommen, was jenseits des Kameraausschnitts passiert. Hutterer dreht daher oftmals, ohne durch den Sucher der Kamera zu gucken. So sagt er z. B. über *Begegnung im Knast*, dass der Film „gar nicht zu machen gewesen wäre, wenn ich durch eine Kamera geschaut hätte“ (Hutterer und Witzke 1999, S. 77).

Doch diese Kameraführung kann sich als Authentisierungsstrategie auch ins Gegenteil verkehren und als Fiktionalitätsmarker verstanden werden (oder zumindest als ein Hinweis darauf, dass die Szene gestellt ist). So berichten Hutterer und auch Troller davon (vgl. Troller und Witzke 1999, S. 61), dass *Begegnung im Knast* den *Prix Italia* nicht bekommen habe, da die Jury sich nicht vorstellen konnte, dass die Szenen ‚authentisch‘ seien: „Da waren Anfänge von Aktionen zu sehen, die man gar nicht mitkriegen kann, wenn es nicht gestellt und vorher abgesprochen wird“ (zit. in Hutterer und Witzke 1999, S. 77 f.; vgl. auch Marschall 1999, S. 260; Hutterer 1997, S. 115 f.). Hutterer erhielt jedoch den Deutschen Kamerapreis, da István Szabó erkannte, dass sich die Kamera irgendwie ‚selbst dirigiert‘ habe. Dies ist aber nur möglich, wenn der Kameramann die Szenerie überschaut und nicht darauf angewiesen ist, dass der Autor ihn auf die Schulter tippt, wenn sich außerhalb des Kamerabildes etwas tut. Hutterer ist so immer auch sein eigener Regisseur (vgl. Kammann 1990, S. 212).

Hutterer sucht in seiner Arbeit immer wieder den künstlerischen Ausdruck oder arrangiert Aufnahmen, die eigentlich nicht möglich sind, wenn sie seiner Meinung nach für die Aussage des Films wichtig sind (so z. B. in *Phantomfieber – Wie die Bundeswehr Piloten ausbildet*, 1987; Hartmut Schoen). Er ist so gesehen ein sehr

widersprüchlicher Kameramann, der auf der einen Seite naiv in eine Situation herein gehen will und nichts wiederholen lässt, um „authentische“ Bilder zu bekommen, auf der anderen Seite aber bewusst und ausdrücklich Motive inszeniert.

Den Wechsel zum elektronischen Bild der Video- und später Digitalkameras hat Hutterer nicht mehr mitgemacht: „*Ich bin froh, daß ich so konsequent war. Ich habe gesagt: ‚Ich war Filmkameramann, es ist zu Ende‘*“ (Hutterer und Witzke 1999, S. 101).⁷⁶

Nach den *Personenbeschreibungen* realisiert Troller noch eine andere, kurzlebigere Reihe: *Hollywood Profile* (für den Bayerischen Rundfunk). Mit den sieben Filmen (1998–2003) ist Troller – vor allem aufgrund der Arbeitsumstände – nicht zufrieden: Es gab keine Vorgespräche und die Dreharbeiten mussten in der Regel innerhalb eines Tages stattfinden. Besonders eingeschränkt wurde Troller bei den Arbeiten an dem Porträt über Woody Allen:

Woody Allen ließ uns von seinem Anwalt einen schriftlichen Vertrag geben: Wir bekommen drei Stunden. Eine Stunde er bei der Arbeit im Schneiderraum, eine, wie er in einem New Yorker Lokal seine Klarinette spielt, und eine Stunde Interview (Troller und Lilienthal 2001).

Die Arbeitsbedingungen bei den *Personenbeschreibungen* unterschieden sich davon deutlich. Dennoch bezeichnete sich Troller selbst bereits in den 1970er Jahren als „*hit-and-run-journalist*“ (Schober 1976), aus dem später die in nahezu jedem Artikel über ihn verwendete Formulierung „*hit-and-run-Filmer*“ (Kardorff 1990, S. 153) wurde. Diese Äußerung bezieht sich auf die damals von ihm als relativ kurz empfundene Drehzeit für seine Porträts: acht bis zehn Tage – von denen heutige Produktionen allerdings oftmals nur noch träumen können, wie auch Troller eingesteht (vgl. Troller und Lilienthal 2003, S. 99; Troller und Witzke 1999, S. 59).⁷⁷ Schnitt, Sprachaufnahme und Mischung benötigten jedoch drei bis vier Wochen (vgl. Kardorff 1990, S. 155). Grundsätzlich behauptet Troller von sich, keinerlei Vergünstigungen seitens des Senders gehabt zu haben.

⁷⁶Auch Troller trauert dem Film als Aufzeichnungsmaterial nach, denn die elektronische Kamera sei in ihren Aufnahmen eingeschränkter. Allerdings genießt er die Möglichkeiten des elektronischen Schnitts, da man die Ergebnisse sofort sehen kann und z. B. bei Überblendungen nicht erst warten muss, bis der Film aus dem Kopierwerk zurückkommt (vgl. Troller und Lilienthal 2003, S. 100).

⁷⁷Auch er hatte nach eigenem Bekunden Ende der 1990er Jahre nur noch vier bis fünf Drehtage (vgl. Troller und Witzke 1999, S. 59).

Die Kosten waren nie übermäßig bei uns. Was ich allerdings in Anspruch nahm für mich, war, dass ich sehr viel Filmmaterial verbrauchen durfte. Ich hatte also bis zu eins zu 20 gedreht, in manchen Filmen. Das musste ich jedes Mal beantragen. ‚Der Herr spricht sehr langsam‘, habe ich dann ganz doof ins Formular hineingeschrieben. ‚Da braucht man mehr Film.‘ Das war das einzige Privileg, an das ich mich erinnern kann (Troller und Lilienthal 2003, S. 99).

Bodo Witzke (1999) hat an dem Beispiel von *Ron Kovic* herausgearbeitet, dass die Filme Trollers in der Regel eine sehr konservative und einfache Grundstruktur haben, einen sehr klaren Aufbau. Der Schnitt (oftmals Elfi Kreiter) jedoch ist alles andere als konventionell: regelmäßig werden klassische Schnittregeln verletzt und Bilder aneinandergefügt, die man gemeinhin nicht aneinander montieren würde.⁷⁸ Elfi Kreiter spricht dabei von „*raffinierten Unsauberkeiten*“ (Kreiter in Voss 2006, S. 197). Der Schnitt treibt durch Ellipsen und teilweise auch durch die Verdeckung von Orts- und Zeitsprüngen voran, signalisiert, „*indem er den Zufällen des Materials folgt, Authentizität und Spontaneität, eben Lebendigkeit*“ (Witzke 1999, S. 272),⁷⁹ während die klare Struktur für Orientierung sorgt. In *Jimmy Reid – Der Mann, den Glasgow gemacht hat* lässt Elfi Kreiter so z. B. den Protagonisten bei einer Gewerkschaftsveranstaltung mit einem Schnitt von außerhalb in ein Festzelt „springen“, ohne dass dieser „Anschlussfehler“ auffällig wäre

⁷⁸Bodo Witzke war u. a. als Schnittassistent von Elfi Kreiter an Filmen von Troller und Hans-Dieter Grabe beteiligt. Danach war er selbst als Autor und Redakteur im dokumentarischen Bereich tätig.

⁷⁹Die sehr bewegliche Kamera, die außer bei Interviews kaum ruht, unterstützt diesen Effekt. – Gerade in *Ron Kovic* wird in ähnlicher Weise auch mit Archivmaterial umgegangen. In einer Sequenz, in der es um Kovics früheres Engagement gegen den Vietnam-Krieg geht, sorgen Bildauswahl und ein sich steigendes Schnitttempo dafür, dass der Eindruck einer Eskalation entsteht (z. B. durch entgegengesetzte Blickrichtungen), die sich dann in einem harten Eingreifen der Polizei entlädt. Hier prasselt dann ein Stakkato von Bildern auf den Zuschauer ein.

Es gibt zwei Schnittversionen des Films. In einer kurzen Sequenz geht Troller darauf ein, wie Kovic zum Militär kam. Er bezieht sich dabei auf Kovics „*falsche Vorstellungen von dem, was ein Mann ist*“, wie es im Kommentar heißt. Verkörpert wird dies durch John Wayne; aber nur in einer Schnittfassung auch bildlich. Hier schneidet Troller alternierend Highschool- und Soldatenfotos von Kovic mit Ausschnitten aus *The Longest Day/ Der längste Tag* (USA 1962; Ken Annakin, Andrew Marton und Bernhard Wicki). Witzke (1999) impliziert zwar, dass Troller auch Ausschnitte aus *The Green Berets/Die grünen Teufel* (USA 1968; Ray Kellogg und John Wayne) verwendet, doch es finden sich keine Bilder dieses berühmten Vietnam-Films in *Ron Kovic*. In der anderen Schnittversion fehlen die Filmaufnahmen, lediglich ein musikalisches Motiv aus *The Longest Day* (eine Verfremdung der 5. Symphonie, der „*Schicksalssymphonie*“ von Ludwig van Beethoven) ist noch ganz leise im Hintergrund zu hören.

(er fällt erst bei sehr genauem Hinsehen auf): Jimmy Reid verteilt vor dem Zelt Autogramme (Min. 20). Zunächst sieht man Reid in einer Halbnahen seitlich in der rechten Bildseite stehen, er blickt runter auf mehrere Kinder (eines davon steht mit dem Rücken zur Kamera). Die Kamera schwenkt auf die Kindergruppe, sodass Reid aus dem Bild gerät. Das Bild fokussiert auf zwei Mädchen, die in einer Nah- bis Großeinstellung zu sehen sind. Sie schauen einen kurzen Moment in die Kamera und lachen. In dem Moment schwenkt die Kamera plötzlich nach oben. In dieser Bewegung kommt der Himmel für einen Moment ins Bild wird aber sofort überblendet mit Aufnahmen des Zeltdachs (von innen gesehen).⁸⁰ Die Kamerabewegung wechselt die Richtung; im Schwenk nach unten geraten Reid und zwei Männer, mit denen er sich unterhält ins Bild. – Die relative Ähnlichkeit der Bildmotive (Reid in einer Menschenmenge), der Kamerabewegung und des Tons (unspezifischer Veranstaltungslärm) sorgen dafür, dass der Schnitt hier fast „unsichtbar“ bleibt.⁸¹ Das Ende der Gewerkschaftsveranstaltungs-Sequenz wird dann durch einen sicht- und hörbaren harten Schnitt markiert: Der Lärm bricht ab, das Bildmotiv ist statisch (triste Häuser), die Kamera ruhiger, zoomt lediglich etwas an die Häuser heran.

So entsteht eine Dynamik, durch die der Eindruck entsteht, dass sich der Film quasi aus sich selbst heraus entwickelt, *„weil der Film keinen konstruierten Eindruck macht“* (Witzke 1999, S. 270). Gerade darum geht es Troller in der Montage: *„das Rohmaterial so zu kneten und zu einem organischen Ganzen durchzuformen, daß dem Zuschauer suggeriert wird, der Film hätte sich womöglich ganz von selbst in der vorliegenden Folgerichtigkeit aus dem Kasten gespult“* (Troller 1999b, S. 146). Für einzelne Szenen oder kurze Sequenzen stimmt dies sogar – zumindest in gewisser Weise:

⁸⁰Einen ähnlichen „verwischten“ Schnitt gibt es z. B. in *Lindsay Kemp und David Haughton – Ein Liebespaar* (1977): Kemp und Haughton gehen über eine Brücke, die Kamera schwenkt auf eine Laterne, dann weiter auf den fast weißen Himmel. Hier blendet Kreiter ebenfalls sehr schnell über auf eine weiße Wand. Die Kamera schwenkt nach rechts, erfasst Kemp und Haughton, die sich Bilder einer Ausstellung anschauen.

⁸¹Elfi Kreiter hebt gerade die Bedeutung des Tons bei solch gewagten Schnitten hervor (vgl. auch Kreiter und Witzke 1999, S. 120): *„Wichtig bei dieser Art zu schneiden ist, daß man beim Feinschnitt und auch bei gewagten Schnitten den Ton mit einbezieht, um Dinge möglich zu machen, die ohne Ton springen, mit Ton aber stimmen“* (Kreiter in Voss 2006, S. 197). Daher spielt gerade auch in den *Personenbeschreibungen* der Ton eine wichtige Rolle. Bodo Witzke spricht gar von einer *„spielfilmartige[n] Vertonung auf mehreren Bändern“* (Witzke 1999, S. 276), damit – bei Bedarf – möglichst viele Einzeleffekte zu einem Gesamteindruck verdichtet werden können.

Es gibt Szenen, bei denen es das Beste ist, gar nicht zu schneiden. In dem Film *Stan Rivkin – Der letzte der Kopfgeldjäger*⁸² von Georg Stefan Troller gibt es zwei Einstellungen, die schon perfekt in der Kamera geschnitten sind. Der Kameramann Carl Franz Hutterer hat gedreht,⁸³ wie der Kopfgeldjäger Stan Rivkin seine Waffe zeigt, und begleitet ihn dann durch das Fenster aus dem Haus. Es ist ganz raffiniert gemacht. Dann gibt es später eine wunderbare Einstellung, in der Stan Rivkin in eine Bar geht, um zu fragen, ob die den Typen gesehen haben, den er sucht. Carl Franz Hutterer geht vom Auto aus direkt mit in das Lokal. Aus der Kneipe kommt Musik. Hutterer geht hinein, an den Leuten vorbei, und ich habe nicht geschnitten. Heute würde man vielleicht denken, das dauert alles viel zu lange, das müssen wir kürzen. Wir haben es probiert, technisch ist das machbar, wenn man so will, auch sauber, aber an Spannung und Atmosphäre geht viel verloren. 1'20 Minuten ist die Einstellung lang. Schneiden oder nicht schneiden? [...] Die Länge der Einstellung bringt nichts aus dem Rhythmus, weil der Rhythmus in der Einstellung vorhanden ist. Was man vielleicht vorher durch Schnitt rhythmisiert hat, ist hier vom Kameramann gemacht worden, und es ist wunderbar (Kreiter in Voss 2006, S. 198).

Eine ähnliche Szene gibt es in *Ron Kovic* (Min. 13): Troller begleitet Kovic in ein Veteranenkrankenhaus.⁸⁴ Dabei folgt die (versteckt getragene) Kamera Kovic, wie er durch die schier endlosen Gänge rollt, links und rechts ausschließlich Querschnittsgelähmte auf ihren Betten; ohne Sichtschutz; 1.39 min mit lediglich zwei nahezu unsichtbaren Schnitten. Für den Rhythmus des Films ist sie sehr wichtig, denn sie bildet eine visuelle Ruhepause nach einer sehr dynamischen Sequenz über Kovics früheres politisches Engagement gegen den Vietnam-Krieg, in der Troller zwar lediglich fünf Jahre alte Archivbilder verwendet, diese aber in eine rasante Bilderfolge verwandelt (vgl. Witzke 1999). Gleichzeitig bildet die Szene eine Überleitung zur folgenden Sequenz, in der es um Kovics aktuelle Auseinandersetzung mit dem Militär geht. Es entsteht dadurch eine inhaltliche Struktur/Abfolge von Kritik am Krieg (*früher*) – Opfer des Krieges/der Kriege (*Folgen*) – Militär und Rekruten (*heute*). Die jungen Rekruten stehen dabei sinnbildlich auch für den jungen Ron Kovic, der aus falsch verstandener Männlichkeit und Idealismus in den Krieg zog. Die Struktur legt nahe, hier eine gewisse Unbelehrbarkeit des Militärs zu erkennen. Die Übergänge der drei Sequenzen sind

⁸²Interessanter Weise lief der Film nicht in den *Personenbeschreibungen*, sondern 1985 als eine *Reportage am Montag*.

⁸³In diesem Film hat Hutterer – aus begreiflichen Gründen – viel mit einer versteckten Kamera gedreht (vgl. Hutterer 1997, S. 145).

⁸⁴Es ist – so deutet es der Kommentar an – eine gestellte Szene; ähnlich der Art in *Lindsay Kemp und David Haughton – Ein Liebespaar*: Troller besteht dort auf einen Besuch bei Lindsay Kems Mutter, obwohl Kemp das eigentlich nicht will. Im Kommentar legt Troller dies aber offen.

nahezu fließend gestaltet: Archivton und Kommentar überlappen sich mit den Bildern im Krankenhaus. Ebenso hört man beim zweiten Übergang den Ton der Feierlichkeiten zum 201sten Geburtstag der Marineinfanterie bereits, bevor der Festakt im Bild zu sehen ist. Zudem wird hier jeweils anhand ähnlicher Bildmotive geschnitten. Beim ersten Übergang sind es Aufnahmen von Kovic im Rollstuhl, die eine gewisse Verbindung der Bilder schaffen. Beim zweiten Übergang sind es Gesichter: Kovic ist am Bett eines Veteranen und redet mit ihm. Kovic ist dabei angeschnitten am linken Bildrand zu sehen, der Veteran in der Bildmitte (Nahaufnahme). Auf der Tonebene ist ein militärischer Befehl zu hören. Darauf dreht sich Kovics Kopf zur Kamera hin. Auch der Veteran schaut in die Kamera. Hier ist der Schnitt gesetzt auf die Großaufnahme eines Militärs mit Sonnenbrille, der nach links schaut. Dadurch entsteht der Eindruck eines Schuss-Gegenschusses, eine Verbindung zwischen Kovic, dem Veteran und dem Militär.

Obwohl diese kurze Szene im Krankenhaus kaum geschnitten ist, wirkt sie durch die Fahrt Kovics durch den Gang relativ dynamisch. Auch die fließenden Übergänge der Szenen unterstützen diesen Eindruck. Die exponierten Schlussinterviews der frühen Filme heben sich vom Rest des Films auch dadurch ab, dass sie nicht diese treibende Dynamik besitzen, sondern von der Bildgestaltung, Kamerabewegung und vom Schnitt her eher unauffällig gehalten sind – so als solle der Zuschauer zur Ruhe kommen, um sich auf die Interviews konzentrieren zu können. Da sich in den späteren Filmen die Interviews über den ganzen Film verteilen und auch ihr Anteil zunimmt (s. o.) ist es eine nahezu logische Folge, dass die Filme insgesamt vom Rhythmus her langsamer werden.

Nicht nur der dramaturgische Aufbau der *Personenbeschreibungen* verändert sich im Laufe der Jahre, auch ihre visuelle Gestaltung. Sie sind insgesamt weniger verspielt. Die ersten Filme scheinen noch sehr aufgeregt, sehr in schnelle Schnitte, ungewöhnliche Perspektiven, Verfremdungen und Montage zur Musik verliebt (besonders auffällig in *Robert Crumb – Comics und Katerideen* und *Dory Previn – Ein Leben in Hollywood*). Aber auch in Filmen, die weniger essayistisch sind, verwendet Troller oft rasante Einstiegssequenzen (z. B. in *Sean MacStio-phain – Tödliche Träume in Irland*).⁸⁵ Bereits Mitte der 1970er Jahre hat sich dies etwas verändert. So beginnt *Ron Kovic – Warum verschwindest Du nicht?* z. B. mit einer langen Sequenz, in der man den querschnittsgelähmten Mann beim Aufstehen, beim Entleeren des Urinbeutels und beim Baden beobachten kann. In späteren *Personenbeschreibungen* wie *Raimund Hoghe – Stärke aus Schwäche*

⁸⁵Dieser rasante Eindruck entsteht aus einer Mischung aus Bildmotiv (viel Bewegung/Aktion/Dynamik), Kamerabewegung (z. B. Schwenks, unruhige Handkamera), schnellen Schnitten und ggf. einer treibenden Musik.

(1984), *Albert Race Sample*, *Art Spiegelman*, *Dr. Joe Kramer*, *Niklas Frank* oder *Versuch über Peter Handke* sieht man zudem, dass die Kameraführung deutlich ruhiger wird und nicht immer die intensive, nahezu den Protagonisten umkreisende Nähe sucht, wie noch in *Begegnung im Knast*.

Die *Personenbeschreibungen* Georg Stefan Trollers sind eine Fundgrube. Sie zeigen immer wieder die gestalterischen Möglichkeiten des Fernsehporträts jenseits allzu enger Vorstellungen über den „reinen“ Dokumentarfilm. Offensiv stellen sie ihre Subjektivität und ihren Konstruktcharakter aus. Es ist eine selbst-bewusste Abkehr vom Abbildrealismus des *direct cinema*. Doch obwohl Troller mit den *Personenbeschreibungen* dem ZDF viel Anerkennung bescherte, zeigte die Mainzer Sendeanstalt nach Beendigung der Reihe kein großes Interesse mehr an Filmen Trollers. Lediglich für die Reihe *Zeugen des Jahrhunderts* durfte Troller noch einige wenige Interviews führen.⁸⁶ Troller, der immer offen für Neues war, bekam „keinen Fuß mehr auf den Boden [...] beim ZDF“ (Troller und Lilienthal 2003, S. 106). Auf der einen Seite rühmt sich der Sender seiner Filme, die immer wieder in der Reihe *Vor 30 Jahren* (1996–2011) liefen. Auf der anderen Seite wird damit nur noch eine große öffentlich-rechtliche Vergangenheit beschworen. Es verwundert daher nicht, dass Troller eine gewisse Verbitterung darüber anzumerken ist:

Auch wir selbst, Produzent Jörg Bundschuh und ich, haben Vorschläge gemacht, sind zum Beispiel zum ZDF gegangen und haben drei oder vier Stoffe einschließlich Doku-Soap vorgetragen, wurden von einer Abteilung zur anderen geschickt und dann: ‚Interessant! Ich notiere es! Sie hören von mir!‘ Nie wieder! (Troller und Lilienthal 2003, S. 106).

Exkurs: Georg Stefan Troller und der Übergang zum Essayfilm

Sowohl mit Blick auf das *Pariser Journal* als auch hinsichtlich der *Personenbeschreibungen* wird immer wieder Trollers virtuoser Umgang mit formalen und stilistischen Versatzstücken hervorgehoben (s. o.). Trollers Film *La Violencia. Gewalt in Guatemala* (1972)⁸⁷ wird „in *Fernsehkritiken als Übergang von der Form der Reportage zum Essayfilm bezeichnet*“ (Bleicher 1993, S. 163).⁸⁸

⁸⁶Z. B. mit Gisèle Freund (1993), Georg K. Glaser (1994) oder Dr. Paul Parin (1999).

⁸⁷Siehe zu diesem Film auch Emmelius 1999. Nicht zu verwechseln ist *La Violencia* mit der ZDF-Produktion *Land im Todesfieber. Gewalt in Guatemala*, die Troller zwanzig Jahre später (1992) realisierte.

⁸⁸Leider gibt es keine weiteren Hinweise, auf welche Kritiken Bleicher sich hier bezieht.

Schon Otto Gmelin sprach 1967 mit Blick auf *Wien 1900 – Literatur des Fin de Siècle* (1965) davon, dass Troller weit über das „*bloß Dokumentarische*“ hinausgehe und bezeichnet den Film als *Essay* (Gmelin 1967, S. 226).

Aus heutiger Sicht überrascht es, dass *La Violencia* ein solcher Stellenwert zugeschrieben wird, denn essayistische Elemente sind in anderen Filmen Trollers ausgeprägter vorhanden. – *La Violencia* lässt sich als ein Feature über Gewalt in Guatemala und die Entwicklung der Ausbeutung durch die *United Fruit Company* verstehen. Diese Ausbeutung wird als ursächlich für die Gewalt gesehen. Dominant ist der Sprechertext, der historische und ökonomische Zusammenhänge *erklärt* bzw. *argumentativ herstellt*. Die Bilder sind teilweise illustrierend, teilweise in die Argumentation eingebunden. Assoziationsräume stellen sie kaum dar (bzw. erschaffen sie kaum). Es wird also eine vorab recherchierte Argumentation durch Archivbilder und aktuelle Aufnahmen belegt oder bebildert. Dies ließe sich nur dann als essayistisch beschreiben, wenn man der oberflächlichen Definition von Baumgärtel folgt:

Der Essayfilm hat keine Theorie und keine Methode. [...] eine festgeschriebene Ästhetik hat er nicht hervorgebracht. Ich nenne darum diejenigen Filme Essayfilme, die nicht erzählen oder dokumentieren, sondern [...] Gedanken, Ideen, Reflexionen ausdrücken wollen (Baumgärtel 2002, S. 158).

Gedanken, Ideen und Reflexionen können ebenso im Feature ausgedrückt werden. Produktionen, die als Essayfilme bezeichnet werden, haben dem gegenüber eine andere Qualität.⁸⁹ Sie wollen nicht in erster Linie die Gedanken, Ideen und Reflexionen des Autors ausdrücken, sondern die Zuschauer zur eigenen gedanklichen Leistung *anregen*, wollen Gedanken, Ideen und Reflexionen im Prozess der Rezeption *entstehen* lassen.⁹⁰

Eine spezifische Kombinatorik fällt im Essayfilm auf: Es kommt ihm auf die Herstellung von Analogien und Oppositionen an, auf die Bildung von Bildmetaphern oder zumindest von Bildern, *die zum Reflektieren auffordern*, die eine vielsinnige, eine oberflächliche und eine tiefere Bedeutung erhalten (Kobner 2002, S. 147; Herv. CH).

⁸⁹*Qualität* ist hier nicht wertend gemeint.

⁹⁰Witzke und Rothaus (2003, S. 81) betonen durchaus, dass Features essayistische Elemente beinhalten können.

Schreitmüller (1990, S. 183) spricht daher von einem „*diskursive[n], prozeßhafte[n] Charakter des Essays*“, der sich vor allem dadurch ausdrückt, dass ein Thema von verschiedenen Blickwinkeln aus betrachtet wird:

Statt von vornherein ein fest gefügtes Gedankengebäude, eine unumstößlichen Sachverhalt vorzuzeigen, wird der Gegenstand des Interesses umkreist, aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet (Schreitmüller 1990, S. 183 f.).

Dabei lassen sich Essayfilme keiner festen Form zuordnen. Sie bedienen sich sämtlicher Materialien, sind oftmals fragmentarisch, selbstreflexiv, zuweilen ironisch. Daher werden sie auch als „*experimentierende Dokumentarfilmessay[s]*“ bezeichnet (Berg-Ganschow und Zimmermann 1991, S. 251):

Die Heterogenität des Materials verweist hier auf das Komponierte der Realitätsdarstellung ebenso wie Brüche in der Filmerzählung, Verfremdungen durch Deplatziierung von Bild und Ton: Formale Verfahren, die den Zuschauer herausfordern, die nur mit seiner kreativen Mitarbeit gelingen, denn zugleich mit dem dokumentarischen Abbild werden die Rezeptionsvoraussetzungen und Erwartungen reflektiert, enttäuscht, kunstvoll deformiert oder ins Gegenteil verkehrt (Berg-Ganschow und Zimmermann 1991, S. 252).

Da sie in der Regel betont subjektiv und assoziativ sind und sich einem Abbildrealismus völlig entziehen, ist ihre Zuordnung zum Dokumentarismus nicht eindeutig, wie bereits die Bezeichnung *experimenteller Dokumentarfilmessay* impliziert. Der Essayfilm lässt sich in Anlehnung an Hohenberger (vgl. 1988, S. 114; siehe auch Hißnauer 2011b, S. 139 f. und 247 ff.) quasi zwei Objektwelten zuordnen: Der nicht-filmischen und der filmischen Realität. Er reflektiert damit gleichsam auf das Reale und die Regeln des (filmisch) Symbolischen. Einige Essay-Filme, wie z. B. *Deutschland im Herbst* (1978; Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder et al.) beinhalten zudem fiktive Passagen.

In Trollers *Personenbeschreibungen* und vor allem in seinen Literatur-Dokumentationen (z. B. *Karl Kraus – verhaßt, verliebt*, 1982) finden sich immer wieder essayistische Elemente. Markant ist dies vor allem bei der WDR-Produktion *Am Rande der bewohnbaren Welt. Das Leben des Dichters Arthur Rimbaud* (1971), die nach Thomas Koebner in der „*Tradition der surrealistischen Filmexperimente*“ (Koebner 1999a, S. 212) steht. Troller nutzt hier elektronische Verfremdungs- und andere Spiegeeffekte, um aus den Bildern⁹¹ zeitweise ein Form- und Farbenspiel zu machen, das die Stimmung der

⁹¹Kamera: Joseph Kaufmann.

durch einen Sprecher als *voice over* vorgetragenen Gedichte und Trollers Reflexionen über das Gefühlsleben Rimbauds Ausdruck verleihen soll. Literatur, Biografie, Reflexion und Bildgestaltung ergeben so ein Psychogramm des früh verstorbenen Dichters. – Troller setzt aber auch Karikaturen und andere Bildmaterialien ein, um bewusste Brechungen zu erzeugen und damit assoziative Räume zu erschaffen. So spricht er z. B. vom Fall der Heimatstadt Rimbauds und dem Einmarsch der Preußen 1870, zeigt dazu aber Filmaufnahmen der Wehrmacht (Min. 7).

In den *Personenbeschreibungen* nutzt Troller eher die Werke der Protagonisten (Filme, Bilder etc.), um sie nicht nur porträtierend, sondern auch kommentierend oder als Assoziationsfläche einzusetzen (z. B. *Robert Crumb*, *Russ Meyer*, *Breyten Breytenbach* oder *Art Spiegelman*). Gerade solche assoziativen Montagen sind – wie man auch in *Deutschland im Herbst* sieht – wesentlich für den Essayfilm und spiegeln sich auch in ihrer Struktur und gesamten formalen Gestaltung wieder. Harun Farocki⁹² montiert z. B. in seinem Film *Leben – BRD* (1990) ohne jeglichen erklärenden Kommentar beobachtende Sequenzen von Schulungs- und Probensituationen aneinander (Hebammenkurs, Training von Versicherungsvertretern etc.). Die so lose entstehende Chronologie eines Lebenslaufes⁹³ wird mehrfach unterbrochen von Aufnahmen von automatisierten Produkttests. – Alexander Kluge et al. schaffen in *Deutschland im Herbst* Assoziationsräume durch verschiedene Bezüge, die sich durch die Montage verschiedener Beerdigungen⁹⁴ untereinander und mit politischen Morden, Attentaten und erzwungenen Selbstmorden aus der Geschichte ergeben. Diese Bezüge werden nicht explizit hergestellt, sondern der interpretativen Eigenleistung des Zuschauers überlassen. Dadurch ergibt sich quasi eine *nicht zielgerichtete Vielschichtigkeit* des Films, der offen für verschiedenste Lesarten ist.

⁹²Harun Farocki gehört zu den wenigen auch international rezipierten deutschen Filmemachern. Dafür sorgten Ende der 1980er Jahre organisierte Werkschauen des Goethe-Instituts u. a. in London, Paris, Tokio, Österreich, Spanien und Indien. 1991/1992 gab es eine Retrospektive von Farockis Filmen in Kanada und den USA (Baumgärtel 2002, S. 133; Elsaesser 2002). Die Einladung zur *documenta X* (1997) zeigt, dass Farocki mittlerweile als Filmkünstler wahrgenommen wird (vgl. Aurich und Kriest 1998, S. 20). Gelegentlich läuft einer seiner Filme im Fernsehen. In den letzten Jahren sind es vor allem rein beobachtende Filme wie *Der Auftritt* (1996) oder *Die Bewerbung* (1997).

⁹³Der Hebammenkurs steht für die Geburt, im Verkaufstraining geht es um Lebensversicherungen und damit um den Tod.

⁹⁴Hanns-Martin Schleyer, Erwin Rommel, Andreas Baader/Gudrun Ensslin/Jan-Carl Raspe.

An *Deutschland im Herbst* zeigt sich noch ein Spezifikum des Essayfilms:

Es geht nicht um ein völlig unbekanntes Phänomen [...], sondern um Sachverhalte, die im Prinzip bekannt [sind], auf die aber ein neues, im günstigen Fall originelles Schlaglicht geworfen werden soll (Schreitmüller 1990, S. 183).⁹⁵

Deutschland im Herbst z. B. thematisiert die Ereignisse des sogenannten *Deutschen Herbst* 1977, ohne sie zu rekonstruieren. Vielmehr geht es darum, die Stimmung des Landes und der Linken zu reflektieren und der staatlichen Version der Ereignisse eigene Sichtweisen und Interpretationen gegenüber zu stellen. Es ist der bewusste filmische Versuch, eine Gegenöffentlichkeit zu schaffen.

Essayfilme sind in der Regel subjektiv und assoziativ. Demgegenüber zeichnen sich die Filme Trollers zwar auch durch eine betonte Subjektivität aus, doch insgesamt sind sie in Struktur und Aussage eindeutiger. Der Kommentar drückt Trollers Sichtweise zu einem Thema und vor allem zu den von ihm porträtierten Personen aus; es fehlt der diskursive Charakter, das Umkreisen des Kernthemas. Dafür sind Trollers Filme durch ein anderes Merkmal geprägt, das Schreitmüller (1990, S. 183) als „*potentielles Attribut*“ des Essayfilms bezeichnet (vgl. auch Roth 1982, S. 185).⁹⁶ den

virtuose[n] Umgang mit der Sprache, die geschliffene, witzige, kunstvolle, pointierte, sorgfältige, aphoristische, gepflegte, elegante, assoziative und assoziationsreiche, auf alle Fälle anspruchsvolle Diktion ohne Sprachklischee und verbale Notlösungen; ein bewußter und selbstbewußter Stil, der von einer bestimmten, identifizierbaren Person geprägt und von ihr nicht zu trennen ist (Schreitmüller 1990, S. 183).

⁹⁵Besonders deutlich wird dies in einigen Kompilationsfilmen Harun Farockis und seiner Begründung für dieses Verfahren: „*Ich komme dazu, Bilder zu nehmen, die es schon gibt, weil die drei Löcher für mein Kamerastativ sowieso schon von anderen Stativen zurückgelassen worden sind im Fußboden. [...] Es wird aber immer deutlicher, daß dieser [Kamera-]Standpunkt nicht zur Wahl frei ist. [...] Darum bleibt einem ja nichts anderes übrig, als die Dinge anders als vorgesehen zu kombinieren, ein Organisationsverfahren zu suchen, in dem die Bilder und Töne mehreren Lektüren unterworfen werden können*“ (Farocki zit. nach Becker 1998, S. 73 f.). Hier geht es nicht nur um einen anderen Blick auf einen bekannten Sachverhalt, sondern um einen neuen Blick auf bereits bekannte (und vielfach verwendete) Bilder, eine Re-Lektüre aus verschiedenen Perspektiven.

⁹⁶Potenziell, da es auch Essayfilme ohne *Voice-Over*-Kommentar gibt.

Auch Wilhelm Roth betont – vor allem für frühe Essayfilme der 1950er und 1960er Jahre⁹⁷ – den „*sehr literarisch geformte[n] Text*“ (Roth 1982, S. 185), der erst eine Beziehung der Bilder untereinander herstellt und historische Dimensionen eröffnet. Es bestehe dabei aber die Gefahr, die Bilder zu *Stichwortgebern* (Roth) ‚verkommen‘ zu lassen: „*Die Bilder [...] sind nur eine Folie, vor der sich der Text umso strahlender abhebt*“ (Roth 1982, S. 185).

Troller scheint von dieser essayistischen Filmtradition beeinflusst – auch wenn er stärker dem dokumentarischen (insbesondere dem Porträt) verpflichtet ist. Gerade das ergibt die für ihn so typische „*virtuose Mischung von eigenwilliger Subjektivität und demonstrativer Authentizität*“ (Scheuer 1979, S. 397). Troller versteht es, immer wieder aus den filmischen Beobachtungen und den sprachlichen Beschreibungen von Situationen oder Wahrnehmungen zu Reflexionen über den Porträtierten zu kommen, sodass Bild, Text und Interview *zusammen* das Porträt ergeben.⁹⁸ Hier ist er in den biografischen Literatur-Filmen, neben den genannten müssen auch *Madame Bovary in der Normandie* (1978) und *B. Traven in Mexiko* (1980)⁹⁹ erwähnt werden, in der Gestaltung freier. B. Traven und Karl Kraus lässt Troller z. B. von Schauspielern darstellen. In *B. Traven* oder *Der junge Freud* (1976) führt er mit den Figuren¹⁰⁰ Interviews, in denen sie über „sich selbst“ reflektieren. Damit verlagert Troller einen Teil des Kommentars in das fiktive Interview. In *Karl Kraus – verhaßt, verliebt* (1982) sorgt Troller für Brechungen, da sich die Figur *Karl Kraus* unverkennbar in dem Wien der frühen 1980er Jahre bewegt.¹⁰¹

Insgesamt kann man Trollers Filme nicht als Essayfilme bezeichnen.¹⁰² Seine Personenporträts und biografischen Literaturdokumentationen arbeiten

⁹⁷Z. B. Christ Markers *Description d'un combat/Beschreibung eines Kampfes* (Israel/F 1960).

⁹⁸In einigen Filmen sind es nur Bild und Interview, da er in einigen Fällen, wie erwähnt, auf eine sprachliche Kommentierung verzichtet. Gerade dann nutzt Troller – wie weiter oben am Beispiel von *Niklas Frank* angedeutet wurde – Bildkomposition und Bildauswahl (vor allem bei Archivaufnahmen) zur Kommentierung.

⁹⁹Beide Filme liefen in der Reihe *Schauplätze der Weltliteratur*. *B. Traven* ist deutlich stärker biografisch geprägt, während Troller in *Madame Bovary* den Roman in Beziehung setzt zum ländlichen Leben in der Normandie heute und zur Entstehungszeit des Buches.

¹⁰⁰Durch die Darstellung werden die realen Personen zu fiktiven Figuren.

¹⁰¹So zeigt Troller die Figur *Karl Kraus* vor einer Wand von Fernsehmonitoren während als *voice over* Kraus' *Lied von der Presse* zu hören ist.

¹⁰²*Am Rande der bewohnbaren Welt* und *Unter Deutschen – Eindrücke aus einem fremden Land* (1996) – Erstausstrahlung am *Tag der Deutschen Einheit* (3. Oktober) – stellen hier jedoch Ausnahmen dar.

aber immer wieder mit essayistischen Versatzstücken und machen seine Filme zu kleinen Kunststücken. Inwiefern er damit die Entwicklung essayistischer Fernsehformen beeinflusst hat, kann hier nicht geklärt werden. Insgesamt hat sich der Essayfilm im Fernsehen jedoch kaum durchgesetzt. Lediglich *Das kleine Fernsehspiel* des ZDFs bildet hier in gewisser Weise ein Refugium. Die Reihe gibt bewusst jungen Autoren/Regisseuren eine Chance, neue Themen und neue Formen für das Fernsehen auszuprobieren (vgl. z. B. Schreitmüller 1990, S. 179; Zimmermann 1992, S. 161; Grefe 1986, S. 9)¹⁰³ – die Filme laufen im aktuellen Programm montags weit nach 24 Uhr ...¹⁰⁴

Berg-Ganschow und Zimmermann haben bereits Anfang der 1990er Jahre die Gründe für die geringe Präsenz des Essayfilms im Fernsehen in einer Art ‚Gleichmacherei‘ gesehen. Das Fernsehen reglementiere die dokumentarische Arbeit und zwingt *„ihr mit festen Sendeschemata, expliziten oder unterschwelligten Ausgewogenheitspostulaten, redaktionellen Normen, der ‚Schere im Kopf‘ und den vorgegebenen Produktionsbedingungen Muster auf, die neue Darstellungs- und Betrachtungsweisen behindern“* (Berg-Ganschow und Zimmermann 1991, S. 252). Gerade in Zeiten der zunehmenden Formatierung müssen Produkte (bzw. Sendeplätze) planbar sein. Essayfilme passen da – vor allem auch als Einzelstücke – nicht in das (Programm-)Konzept. Sie entziehen sich den festen Erwartungen von Sendeanstalten und Zuschauern. Berg-Ganschow und Zimmermann übersehen in ihrer Analyse aber, dass diese „festen Sendeschemata“ eine Folge der stärker werdenden privatwirtschaftlich-organisierten Konkurrenz im Fernsehen sind. Gerade dadurch haben sich nicht nur neue Programmformen, sondern vor allem auch Programmstrategien etabliert (vgl. Hallenberger 1995); bspw. das *stripping*:

Hier wird täglich zu denselben Zeiten der Wochentage ein gleiches, oder zumindest ähnliches Format gesendet (same place, same show). So werden ganze Programmleisten geschaffen, die den Zuschauern die Orientierung erleichtern soll (Eick 2007, S. 102; Herv. i. Orig.).

¹⁰³Dabei stoßen – und stießen – die Filme nicht immer auf Gegenliebe: „[E]in ‚Podium für radikale Gruppen‘ und ‚linke Videoten‘ will ‚Die Welt‘ das Kleine Fernsehspiel betiteln; der ‚Stern‘ attestiert ihm ‚verstaubten Stuß, höchste Langeweile, Dilettantenspielwiese‘. Wer sich nicht anpaßt an’s flache Entertainment, hat es schwer“ (Grefe 1986, S. 9). Die von Grefe zitierten Beispiele der Fernsehkritik zeigen, dass der Dokumentarfilm auch von dieser Seite nicht immer unterstützt wird.

¹⁰⁴Auch die Kultursender Arte und 3sat sind Mäzen und bilden eine „Nische für die Ausstrahlung anspruchsvoller dokumentarischer Produktionen“ (Bleicher et al. 1993, S. 45).

Stripping gibt dem Zuschauer zu einem festen – im Tagesablauf planbaren – Zeitpunkt genau das, was er erwartet. So entsteht eine Erwartungshaltung bei Zuschauern und eine Erwartungserwartung beim Sender (und umgekehrt). Ohne einen Blick in die Fernsehzeitung zu werfen, weiß das Publikum, was wann wo läuft. Das *stripping* ist eine Programmstrategie des wochentäglichen Nachmittagsfernsehens. Für das Abendprogramm haben sich *blocking* und das sehr verwandte *stacking* etabliert. Beim Ersteren werden thematisch ähnliche Programme – z. B. Krimi- oder Ratgeberformate – hintereinander gezeigt, bei zweiten werden hintereinander formale ähnliche Sendungen (z. B. Shows oder Sitcoms) ausgestrahlt (vgl. Eick 2007, S. 116 ff.). Für den Sender sollen diese Programmstrategien für Publikumsbindung sorgen. Auch andere feste Programmplätze dienen dem Ziel erwartbarer Programme an einem erwartbaren Sendeplatz (der *Tatort*-Sonntag, *Der Fernsehfilm am Montag* etc.). Damit soll ein Wettbewerbsvorteil gegenüber der Konkurrenz erreicht werden. Diese und andere für die Sender legitimen Strategien¹⁰⁵ gehen aber auf Kosten der innovativen – aus Sendersicht ‚unsicheren‘ – Produktionen.

Gerade Essayfilme sind – noch stärker als autorenzentrierte Dokumentarfilme – für die Programmplanung eine „Gefahr“, da sie nicht vorab planbar sind. Bei formatierten Auftragsproduktionen wie *Unsere 60er Jahre* (2007), *Die großen Kriminalfälle* (2000–2012), *Der Fall* (2004–2008), *Legenden* (1998–2012) etc. sind Form und Inhalt im Prinzip vor Drehbeginn festgelegt. Gerade dadurch erfüllen sie die (angelernten) Erwartungen des Publikums, da sie eben so konzipiert sind, dass sie die „Anforderungen“ des Sendeplatzes erfüllen. Daher ist Zimmermanns Einschätzung auch nicht vollständig zuzustimmen. Er schreibt:

Diese Entwicklung [zunehmender Präsenz essayistischer und semi-dokumentarischer Formen; CH] darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Masse der Sendungen des Fernsehdokumentarismus trotz vielfältiger Adaptionen jeweils avantgardistischer dokumentarfilmischer Stilzüge und Ansprüche nach wie vor weit stärker journalistischen Mustern verbunden bleibt, die dem Informationsauftrag des Fernsehens Rechnung tragen (Zimmermann 1991, S. 38).

Die Ursache dafür liegt eben nicht nur (!) im Informationsauftrag der öffentlich-rechtlichen Sender, sondern weitaus stärker in der Konkurrenzsituation, in der sie sich – manchmal zu bereitwillig – stellen. Marktorientierung

¹⁰⁵Wobei man die Legitimität bei den Öffentlich-Rechtlichen durchaus etwas anders diskutieren muss als bei den Privaten.

und Ökonomisierungen führt zu einer deutlichen Ausrichtung des Programms am kumulierten Zuschauerverhalten, an den Einschaltquoten (vgl. Hallenberger 1995).

2.3 Jenseits des rein Dokumentarischen: Georg Stefan Trollers semi-dokumentarische und fiktionale Arbeiten

Ich hatte immer nur die Absicht, mit meinen eigenen inneren Zwistigkeiten, den Zerrissenheiten, den getrennten Loyalitäten, mit denen ich geschlagen war, zurande zu kommen, ja. Das war es in der Hauptsache. Dann wollte ich meine Brötchen verdienen, und dann wollte ich für mich, zu meiner eigenen geilen Befriedigung, neue Formen entwickeln, wie alle Dichter, Lyriker, Dramaturgen, Dramatiker, Romanciers. Also Formen entwickeln, die mir entsprachen. Das geschah aber nicht, um das Fernsehen zu reformieren, sondern um mich zu beglücken

(Troller und Hachmeister 2013).

Klaus Wildenhahn bezeichnet bereits das *Pariser Journal* als semi-dokumentarisch (vgl. Wildenhahn 1975, S. 77 ff.) – worin auch Wildenhahns enges Verständnis von dokumentarischer Arbeit deutlich wird (vgl. Hißnauer und Schmidt 2013). Troller vertritt eine entgegengesetzte Haltung:

Es gibt keinen ungestellten Dokumentarfilm, es gibt keinen rein beobachtenden Dokumentarfilm, weil die Leute immer auf die Kamera hin agieren. Wenn das aber so ist, können wir ebenso gut einsichtig machen, dass gespielt wird, und können Fiktives mit Nicht-Fiktivem vermengen (Troller und Lilienthal 2003, S. 107).

In gewisser Weise beinhalten auch viele *Personenbeschreibungen* Aspekte einer *fiktiven Authentizität*, die Troller aber in der Regel offenlegt. Dabei handelt es sich in der Regel um Szenen, die Troller seinen Protagonisten aufzwingt (Besuche bei der Mutter, in einem Veteranenkrankenhaus; s. o.), Aufnahmen, die ein Protagonist von sich wünscht – oder sich verbietet.

Aber auch jenseits der Debatte um den „wahren Dokumentarfilm“ hat Troller immer wieder Dokumentation und Fiktion in seinem Werk zusammengeführt. Bereits *Paris 1925* beinhaltet szenische Augenblicke. Kiefer (1999, S. 196) beschreibt den Film auch als „eine spielerische Projektion des eigenen Ichs ins Paris des Jahres 1925“. Semi-dokumentarisch sind vor allem die bereits erwähnten

biografischen Literaturdokumentationen. *Madame Bovary* wird z. B. von einer Schauspielerin dargestellt. Troller zeigt die Figur zum einen an den historisch verbürgten und/oder dem Roman entsprechenden Schauplätzen, zum anderen aber auch in modernen Umgebungen wie einer automatisierten Molkerei, Hochhaus-siedlungen, einem Autofriedhof etc.¹⁰⁶ Die Spielfigur erzeugt bildlich die Beziehung von Gestern und Heute, die Troller auch im Kommentar immer wieder betont. *Madame Bovary* ist damit zugleich ein Film über den Roman als auch über die Kulturgeschichte der Normandie.

Die szenischen Elemente sind in *Karl Kraus* und *B. Traven* stärker ausgeprägt und haben auch eine andere Funktion: Sie ersetzen als Rezitationen, Spielszenen, Monologe oder fiktive Interviews einen Teil des Kommentars.¹⁰⁷ Sie haben daher eine deutlichere erzählerische Eigenständigkeit als die stumme Verkörperung der Romanfigur in *Madame Bovary*.¹⁰⁸ So verwendet Troller z. B. in *Karl Kraus Briefe Kraus'* (Helmuth Lohner) und Tagebuchaufzeichnungen seiner Geliebten Sidonie Nádherný (Elisabeth Augustin), um daraus kurze Szenen zu entwickeln; wobei sich der im *On* und der als *voice over* gesprochene (vermutliche) Originaltext teilweise überlappt. Troller erhält durch Kraus' brieflichen Aussagen und ihre Tagebucheindrücke eine doppelte, sich ergänzende Sicht auf die erzählten Situationen. Thomas Koebner (1999a, S. 214) beschreibt den dramatisierten Dokumentarismus als gerechtfertigt „durch den primären Impuls Trollers, das bis auf Bruchstücke von Bildern und Büchern entrückte Gesamtbild einer Existenz aus dem Ehemals ins Leben zurückzurufen“. ¹⁰⁹ Gerade deshalb betont Troller immer wieder die Aktualität des Werkes, des Leidens oder der Verzweiflung seiner Figuren; dies ist das verbindende Element von *Madame Bovary*, *Karl Kraus* und *B. Traven*.

¹⁰⁶Auch in diesem Film verwendet Troller Spielfilmausschnitte, Karikaturen, Gemälde und Comicbilder zur Illustration und Brechung.

¹⁰⁷Ähnlich, wenn auch weniger ambitioniert, arbeiten Michael Schneider und Wolfgang F. Henschel in ihrer Dokumentation *Die Dichter und die Räterepublik* (1990). In erster Linie lassen sie Schauspieler Originaltexte aus dem Jahr 1918 in aktuellen Straßenszenen rezitieren.

¹⁰⁸Das Prinzip der „Aktualisierung“ setzt Troller aber auch in *Karl Kraus* ein, wenn *Kraus* z. B. in den Ruinen des ehemaligen Künstlertreffs *Cafe Central* umherwandelt oder die Figur in einem belebten Kaffeehaus der 1980er Jahre aus der *BILD-Zeitung* vorliest und anschließend die Medienkritik *Karl Kraus'* rezitiert, die – obwohl mehr als ein halbes Jahrhundert alt – plötzlich merkwürdig zeitgemäß erscheint.

¹⁰⁹Koebner (1999a, S. 214) bezeichnet Troller daher auch als „suggestiven ‚Geisterbeschwörer‘“.

Dafür braucht Troller Schauspieler, die zum Teil wie Staffagefiguren wirken, zum Teil aber viel Darstellungskraft aufwenden müssen, um der Autorität eines Karl Kraus oder B. Traven die Waage zu halten (Koebner 1999a, S. 213 f.).

In den 1970er Jahren verfasste Troller auch die Drehbücher für zwei Dokumentarspiele¹¹⁰ von Axel Corti: *Ein junger Mann aus dem Innviertel – Adolf Hitler* (1973) und *Der junge Freud* (1976).

Axel Corti unterbricht das Dokumentarspiel *Ein junger Mann aus dem Innviertel* immer wieder mit Interviews von Personen, die Adolf Hitler in jungen Jahren kannten. Ähnlich arbeitet er bereits in *Der Fall Jägerstätter* (1971). Dies wird im *Spiegel*, der den Film als den ersten „eigenen Hitler-Film“ des bundesdeutschen Fernsehens bezeichnet (N. N. 1973, S. 169),¹¹¹ positiv hervorgehoben:

Der Film begnügt sich jedoch nicht damit, einen historischen Bilderbogen zu zeigen. [...] Diese Aufeinanderfolge von historisch getreuen Spielszenen und Berichten noch heute lebender Zeitzeugen dokumentiert, wie sehr sich das neueste Produkt der Hitler-Welle¹¹² um geschichtliche Genauigkeit bemüht (N. N. 1973, S. 169).

Man muss hier aber betonen, dass die Interviews den Spielszenen untergeordnet sind. Sie dienen in erster Linie zur Beglaubigung des Spiels und haben nur eine eingeschränkte eigenständig erzählerische Funktion.¹¹³ Als Dokumentarspiel ist der Film der größtmöglichen ‚Authentizität‘ verpflichtet. Daher wurde Trollers erster Entwurf, in dem er sich auf eine umstrittene psychoanalytische Interpretation stützt, vom ZDF verworfen und Historiker als Fachberater zurate gezogen. ZDF-Redakteur Franz Neubauer rechtfertigt dies implizit mit dem damals üblichen Verständnis des Dokumentarspiels:

Trollers Text enthielt Aspekte, die er in einem eigenen Buch durchaus hätte darstellen können, die aber das ZDF objektivieren musste. Denn wir können Hypothesen nicht als Dokumentation verkaufen (Neubauer in N. N. 1973, S. 169).

¹¹⁰Zum Dokumentarspiel siehe Hißnauer 2010a, 2011b, c, d.

¹¹¹Mittlerweile scheint der Film jedoch in Vergessenheit geraten zu sein. In den Debatten über *Der Untergang* (D 2004; Oliver Hirschbiegel) und vielen Publikationen zum Thema *Geschichte im Fernsehen* wird er bspw. nicht (oder nur selten) erwähnt.

¹¹²Hier wird deutlich, dass die starke Thematisierung des sogenannten Dritten Reiches und vor allem die Konzentration auf Themen rund um Adolf Hitler keine Erfindung von Guido Knopp in den 1990er Jahren ist.

¹¹³Dies unterscheidet Dokumentarspiele, die Interviews mit (Zeit-)Zeugen einsetzen, deutlich von den heutigen DokuDramen, in denen Spiel und Interview in einem gleichberechtigten Verhältnis zueinander stehen (vgl. Hißnauer 2008, 2010a, 2011b; Wolf 2003).

Durch diese ‚Objektivierung‘ – also die Ausrichtung an überprüfbare Fakten – sei, so die Fachberater, aus „*einem Psycho-Thriller [...] ein wissenschaftliches Dokument geworden*“ (zit. in N. N. 1973, S. 170).¹¹⁴ In den 1970er Jahren wurden solche Positionen zunehmend kritisiert und die konstruierten Geschichtsbilder des Dokumentarspiels infrage gestellt (vgl. z. B. Delling 1975, 1976, 1982; Hickethier 1979, 1980).

In *Der junge Freud* finden sich keine Zeitzeugen-Interviews. Dafür ist es der erste Film, in dem Troller mit fiktiven Interviews arbeitet. Bereits Eberhard Fechner hat in seinen Fernsehspielen *Tatort: Frankfurter Gold* (1971), *Geheimagenten* (1972) und *Aus nichtigem Anlaß* (1976) mit den Möglichkeiten der Fiktionalisierung von Interviews gearbeitet, doch Fechner griff dabei – anders als Troller – auf tatsächlich geführte Befragungen zurück (siehe Hißnauer 2011a; Hißnauer und Schmidt 2013, S. 267–280). Troller nutzt die fiktiven Interviews in *Der junge Freud* hingegen vor allem dazu, den Kommentaranteil zu verringern oder zumindest aufzulockern.¹¹⁵ Er lässt quasi *Freud* (Karl Heinz Hackl) ‚selbst‘ Situationen erklären, reflektieren und bewerten. Gleichzeitig schafft er Brechungen im Spiel, wenn z. B. der junge Erwachsene *Freud* in einigen Szenen wie ein unsichtbarer Beobachter neben seiner kindlichen Inkarnation auftritt und die Szene als seine Erinnerung – nicht als unumstößlicher Fakt – beglaubigt. In Minute 3 z. B. sieht man – von einem langsamen Kameranachschwenk nach rechts erfasst – einen älteren Mann mit einem kleinen Jungen an der Hand an einem langen Gebäude auf einer matschigen Straße entlang gehen. Troller fragt aus dem *Off* wo sie (gemeint sind er selbst und *Freud*) sich befänden. Daraufhin kommt *Freud* am rechten Bildrand ins Bild¹¹⁶ und antwortet: „*In Mären, auf der Hauptstraße in Friedberg. Ungefähr so hat’s hier ausgesehen – so gut ich mich daran erinnern kann.*“ Die Erinnerung beglaubigt das Bild, legitimiert aber auch eine gewisse Unschärfe: Troller impliziert damit, dass es nicht auf die historisch verbürgte Genauigkeit der Kulisse ankommt, sondern auf die erzählte Situation (es geht um den Umgang mit polnischen Juden in der K. und K. Monarchie). Darin ist durchaus ein selbst-reflexiver Moment erkennbar. In späteren Szenen tritt *Freud* oftmals aus dem Spiel und antwortet auf eine Frage Trollers aus dem *Off* (z. B. Min. 37 oder 41). Dabei wird deutlich, dass es Troller auch um einen reflektierten, kritischen Blick

¹¹⁴In den zitierten Aussagen wird deutlich, wie sehr das Dokumentarspiel als dokumentierende Form begriffen wurde.

¹¹⁵Ein Teil der ‚Interviews‘ sind nur als *voice over* zu hören (z. B. in Min. 20 oder 26).

¹¹⁶Er schaut nach hinten rechts aus dem Bild, deutet damit den vermeintlichen Standpunkt Trollers an.

auf Freud geht. Dazu ein Beispiel: *Freud* kommt in sein Arbeitszimmer, während des Interviews wandert er im Raum herum, am Ende setzt er sich:

Troller [off]: „Herr Freud, waren Ihre Hysteriker nicht das Resultat eines gesellschaftlichen Zwanges, den es kaum mehr gibt? Sie wirken für uns fast grotesk.“

Freud [on]: „Natürlich! Jede Zeit hat ihre eigenen Neurosen. Aber das habe ich damals noch nicht wissen können. Und Hitler ist nicht grotesk.“

Troller [off]: „Aber wird damit nicht das Um und Auf ihrer Lehre, dass nämlich alles rein sexuell motiviert ist, hinfällig? Und andere Triebe – zum Beispiel die Aggression – treten in den Vordergrund?“

Freud [on]: „Ein Trieb, den ich immer auf sexuelle Frustration zurückgeführt habe. Anscheinend habe ich ihn unterschätzt.“

Troller [off]: „Herr Freud, sie haben ja selber die sexuelle Freiheit, die Sie proklamierten ...“

Freud [on]: „Nicht proklamiert! Sagen wir: Ich ... ich hab' sie möglich gemacht.“

Troller [off]: „Eh, Sie selber haben, glaube ich, in Ihrem privaten Bereich diese Freiheit weniger in Anspruch genommen.“

Freud [on]: „Es scheint, dass ich mehr für die Zukunft gearbeitet hab als für mich.“

Troller [off]: „Auch die Befreiung der Frau, die Sie möglich gemacht haben, ist von Ihnen selber nicht eben praktiziert worden, glaube ich!“

Freud [on]: „Ich hab mich lebenslang gefragt, was will das Weib? Bin nicht drauf gekommen. Aber vielleicht schafft es Ihre Zeit besser.“

Der junge Freud (Min. 79-80)

Freud bezieht sich mit seinen Äußerungen von einer extradiegetischen Erzählerposition heraus auf die gespielte Zeit. Auch hier wird deutlich, dass *Freud* als eine Figur auftritt, die sich selbst aus der Rückschau des älteren oder gar aus einer in den 1970er Jahren aktuellen Sichtweise reflektieren kann. Auffällig ist dabei, dass Troller in seinen Fragen (z. B. nach der sexuellen Freiheit) seine Sicht auf Freud immer etwas infrage stellt („glaube ich“) und sie dann von der Figur direkt oder implizit bestätigen lässt. Durch die fiktiven Interviews entsteht insgesamt der Eindruck, als würde *Freud* selbst die Geschichte über die Entwicklung der Psychoanalyse erzählen. Zum Teil wird durch den fragenden Troller auf eine Quelle verwiesen („in ihrem Buch schrieben sie ...“ oder „in einem Brief schrieben sie ...“; bspw. Min. 60). Die Basis für die Spielszenen und teilweise auch für die fiktiven Interviews bleibt – wie üblich im Dokumentarspiel – ungenannt. Dennoch kann man die fiktiven Interviews durchaus als Authentisierungsstrategie verstehen.

1988 veröffentlichte Troller seine Autobiografie. Dreizehn Jahre später folgt der gleichnamige, aber etwas anders geschriebene Film *Selbst-Beschreibung* (2001). Es handelt sich dabei weder um eine Verfilmung noch um eine im engen

Sinne biografische Dokumentation. Vielmehr ist der Film ein ironisches Selbstgespräch in verteilten Rollen: Troller stellt aus dem *Off* Fragen an sich selbst – vielmehr an seine jugendlicher Verkörperung durch den Schauspieler Alexander Pschill. Es sind Fragen zu seinem Leben, die sein jugendliches Ich reflektiert beantwortet. Die Figur *Troller* stellt aber seinerseits Fragen an sein *alter ego* oder kommentiert ihn.

In Minute 4 kommt Alexander Pschill aus der Garderobe, Troller weist ihn darauf hin, dass man in den 1930er Jahren einen Pulli in der Hose trug, woraufhin Pschill sein Kostüm korrigiert mit den Worten:

Figur Troller [on]: „Ganz wie Sie wünschen, Alter!“

Troller [off]: „Lästermaul!“

Figur Troller [off]: „Naja, waren Sie doch, damals.“

Erst hier wird offensichtlich, wen Pschill darstellt. Ebenfalls wird in diesem kurzen Dialogausschnitt bereits angedeutet, was sich in den fiktiven Gesprächen durch den ganzen Film zieht: Ähnlich wie bereits die *Freud*-Figur ist auch der *junge Troller* eine Figur, die nicht an die erzählte Zeit gebunden ist.¹¹⁷

Aber auch Troller selbst inszeniert sich als Figur, denn er gibt sich immer wieder als unwissend und/oder vergesslich, behauptet, sich an Dinge nicht erinnern zu können oder sie verdrängt zu haben. Daher ist es vielleicht nur konsequent, dass der *junge Troller* dem alten vorwirft, dass dessen Selbstfindung¹¹⁸ durch die Filmarbeit¹¹⁹ eher eine Selbsterfindung sei (Min. 77).

Vor allem in der ersten Hälfte des Films wird immer wieder darauf verwiesen, dass sich Troller von Literatur und Literaten wie Bertolt Brecht, Arthur Rimbaud, Jack London und B. Traven hat beeinflussen lassen. Troller verwendet daher in der *Selbst-Beschreibung* Ausschnitte aus seinen Literaturfilmen, um sein eigenes Leben zu illustrieren. Der Film ist damit auch ein Spiel mit der Wahrheit, bzw. es wird immer wieder darauf verwiesen, dass die Vorstellung manchmal wirklicher sei, wahrhaftiger als die „Wahrheit“. Explizit betont wird dies z. B. in einer Szene, in der es um die Lösung der Verlobung von Claudia (Nina Hoss) und dem *jungen Troller* geht. Die Briefe Claudias seien noch irgendwo, so Troller im *Off*.

¹¹⁷So erzählt der *junge Troller* z. B. aufgeregt davon, dass er heiraten *wird* (Futur), nur um im gleichen Atemzug auf eine irritierte Nachfrage Trollers zu antworten, dass nichts daraus *geworden ist* (Vergangenheit).

¹¹⁸Zu dieser Selbstfindung siehe den folgenden Punkt.

¹¹⁹Die Figur bezieht sich damit auf Trollers Lebenswerk.

Der *junge Troller* zieht jedoch einen dieser Briefe bereits aus seiner US-amerikanischen Uniformjacke und liest ihn vor:

Figur Troller [on]: „Lieber George, dieser Brief wird dich hoffentlich nicht allzu sehr überraschen. Ich habe lang überlegt und auch mit meinem Vater gesprochen, aber die Vorstellung, einen Juden zu heiraten – badda die, badda do [eine rollende Handbewegung deutet dabei ein Überspringen im Briefftext an] – oder gar jüdische Kinder, die Du dann kaputt machen wirst, so wie man Dich kaputt gemacht hat... Also nichts für Ungut, Deine Ludmilla. – P.S.: Den Verlobungsring mit dem Diamanten würde ich gerne als Andenken an Dich bewahr'n.“

Troller [off]: „Das mit dem Verlobungsring hast Du aber jetzt dazugedichtet!?“

Figur Troller [off]: „Naja, als Pointe ist das doch unschlagbar, hm?“

Troller [off]: „Sagst Du nie die Wahrheit?“

Figur Troller [off]: „Das ist ja gerade meine Wahrheit, dass sich die Sachen bei mir immer in ... in Vorstellung verwandelt, sagen wir schon: Film.“

Selbst-Beschreibung (Min. 60-61)

Bezeichnenderweise bekundete Troller kurz nach dem Film in einem Interview sein Interesse an Fake-Dokus. Er sprach auch davon, an einem Projekt zu arbeiten (siehe Troller und Lilienthal 2001, 2003). Dazu ist es jedoch nicht gekommen.

In den 1980er Jahren verfasste Georg Stefan Troller weitere Drehbücher zu Fernsehfilmen von Axel Corti. Dabei handelt es sich ebenfalls um einen historischen Stoff: die autobiografisch geprägte Emigranten-Trilogie *Wohin und zurück* (*An uns glaubt Gott nicht mehr*, 1982; *Santa Fe*, 1986; und *Welcome in Vienna*, 1986). Auch in seiner letzten Drehbucharbeit als Co-Autor des Kinofilms *Gebürtig* (Österreich/Polen/D 2002; Lukas Stepanik und Robert Schindel)¹²⁰ geht es im weiteren Sinne um das Thema Österreich und der Holocaust.

Wohin und zurück basiert zwar auf Trollers Emigrantenschicksal, ist aber keine semi-dokumentarische Arbeit (auch wenn Corti vor allem im ersten Teil viel *Wochenschau*-Material verwendet). Vielmehr stellt das Drehbuch eine fiktive Verdichtung der eigenen und der kollektiven Erfahrungen und Erlebnisse dar: Teil eins thematisiert die Flucht quer durch Europa, immer verfolgt von den Nazis, immer mit unsicheren Aufenthaltsgenehmigungen und der Angst vor Abschiebung und/oder Entdeckung. Teil zwei befasst sich mit den Lebenslügen der Emigranten in Amerika, mit ihren Sehnsüchten, ihrer (Un-)Fähigkeit zur Anpassung. Dabei offenbare *Santa Fe*, „wie später selbst die Geretteten nicht mehr zu lieben instande sind“ (Koebner 1999b, S. 301). Im dritten Teil geht es um die Rückkehr

¹²⁰Drehbuch: Georg Stefan Troller, Lukas Stepanik und Robert Schindel.

nach Wien und die Erkenntnis, dass die alten Nazis ihre Karrieren nahezu bruchlos fortsetzen können – als amoralische Anpassungskünstler:

Troller bemüht sich in allen drei Filmen, äußere und innere Erlebnisse zu verschränken, vor allem aber den Kern der Vorgänge bloßzulegen. Das verlangt, die Figuren wiederholt Sätze sprechen zu lassen, die nicht nur Ausdruck ihres momentanen Fühlens und Denken sind, sondern zugleich die Qualität von Kommentaren haben [...]. Der hinweisende und verdeutlichende Gestus des Drehbuchs wird von Cortis Inszenierung nicht gebrochen, [...] so daß alle drei Filme, gerade der letzte Film, ungeachtet der Realistik der Straßen- und Innenaufnahmen, bisweilen den Charakter einer szenisch illustrierten Analyse des ‚Zeitgeistes‘ erhalten (Koebner 1999b, S. 309 f.).

Unverkennbar ist darin das Bemühen, zwar die Belastungen und Dramatik des Emigrantendaseins zu erzählen, sich dafür aber nicht effektvoller Spannungsdramaturgien und überzogener melodramatischer Emotionalisierungen zu bedienen, wie sie einige Jahre zuvor in der US-amerikanischen Miniserie *Holocaust* (1978; Marvin J. Chomsky)¹²¹ offensiv verwendet – und als unakzeptable Trivialisierung kritisiert – wurden.

Für Troller ist das Wort als Ausdruck von Gedanken und Gefühlen besonders wichtig. Daher überraschen die „kommentarhaften“ Dialoge nicht. Auch in seinen anderen semi-dokumentarischen und fiktionalen Filmen geht es oftmals nicht um ein Zeigen von Emotionen, sondern um ihr verbales Ausdrücken und die Reflexion über Gefühle und Gedanken.¹²² – Dennoch sieht man auch an ihnen Trollers immense Formenvielfalt, die sein Werk seit dem *Pariser Journal* kennzeichnet (auch wenn die *Personenbeschreibungen* zumindest in den 1970er Jahren immer einem gewissen – ansatzweise – gleichförmigen Muster unterliegen; s. o.). Es ist daher überraschend, dass Troller in allen Debatten über Misch- und Hybridformen als Wegbereiter nicht in Erscheinung tritt.

Peter Zimmermann diagnostiziert Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre einen Perspektivenwechsel im Fernsehdokumentarismus:

Mit der politischen Tendenzwende und der gesellschaftlichen Resignation und Integration oppositioneller und alternativer Strömungen vollzog sich seit Ende der 70er Jahre ein vorläufig letzter und weit begrenzter Perspektivenwechsel im Rahmen der Genregeschichte, der in den 80er Jahren Diskussionen über die Krise des Dokumen-

¹²¹In der Bundesrepublik unter großer öffentlicher Anteilnahme 1979 ausgestrahlt (vgl. Claasen 2004).

¹²²Davon sind auch die *Voice-Over*-Kommentare in den *Personenbeschreibungen* und den biografischen Literaturdokumentationen geprägt.

tarfilms auslöste: Der Aufklärungsanspruch des politisch-engagierten Dokumentarfilms wurde selbst auf seine politischen Projektionen und Stereotypen hin überprüft und in Zweifel gezogen und unter dem Eindruck des Skeptizismus und Relativismus der Postmoderne in selbstreflexiven Dokumentarfilmen durch essayistische und semidokumentarische Formen konterkariert (Zimmermann 1991, S. 37; vgl. auch Zimmermann 1992, 1994; Berg-Ganschow und Zimmermann 1991).

An den Filmen Trollers sieht man (durchaus beispielhaft), dass sich dieser Perspektivenwechsel bereits in den frühen 1970er Jahren abzeichnet. Gerade die semi-dokumentarischen Formen finden sich im Dokumentarismus und Fernsehspiel bereits sehr früh (siehe z. B. die Ansätze der *Zweiten Hamburger Schule*; vgl. Hißnauer und Schmidt 2013). Man kann also durchaus behaupten, dass hier eher eine Parallelentwicklung stattfand, als dass es sich hier um einen Perspektivenwechsel handelt.¹²³ Essayistische Formen haben sich zudem – wie im vorhergehenden Kapitel dargelegt wurde – kaum durchgesetzt. Lediglich in Alexander Kluges Fernsehmagazinen sind sie noch in einem geschützten Rahmen (!) prominent zu sehen.

Anders ist die Entwicklung semi-dokumentarischer Formen einzuschätzen. Im Prinzip sind im aktuellen Programm alle sogenannten Hochglanz-Dokumentationen, die einen *Prime-Time*-Sendeplatz haben, semi-dokumentarisch. Gerade Guido Knopp hat mit seinen Geschichts-Reihen rund um *Hitlers Helfer* (1996) seit Mitte der 1990er Jahre die dramatisierende und emotionalisierende Mischung von Dokument und nachgestellten Szenen (den sogenannten *re-enactments*) entschieden geprägt. Auch das DokuDrama hat seit Ende der 1980er Jahre die besten Sendezeiten erobert. Besonders an dieser Form lässt sich jedoch zeigen, dass nicht der infrage gestellte *Aufklärungsanspruch* zur (Weiter-)Entwicklung semi-dokumentarischer Formen beigetragen hat. Gerade die beiden wichtigsten Vertreter des DokuDramas, Horst Königstein und Heinrich Breloer, betonen immer wieder die aufklärerische Intention ihrer Produktionen (vgl. Breloer und Feil 2003; Hißnauer 2008b; Jambor et al. 2011; Königstein 1997). Die (Weiter-)Entwicklung semi-dokumentarischer Formen ist wesentlich durch die Konkurrenz durch privatwirtschaftlich organisierte Sendeanstalten seit Mitte der 1980er Jahre

¹²³Vor allem semi-dokumentarische Ansätze und Mischformen von Dokumentation und Fiktion finden sich seit Mitte/Ende der 1960er Jahre zunehmend im Fernsehspiel. Bislang sind solche Ansätze – auch aufgrund der Quellenproblematik – nicht hinreichend analysiert worden. Dies gilt auch für Ansätze, die im Dokumentarspiel erprobt wurden und heute (vielleicht) in Vergessenheit geraten sind. Auch hier gilt es, einen differenzierten Blick auf die formalen Entwicklungen zu werfen, und sich nicht in Pauschalverurteilungen zu verlieren, wie sie in der Literatur – vor allem aufgrund mangelnden Zugriffs auf das Material – immer wieder zu beobachten sind.

bestimmt, die aber auch mit ursächlich dafür sind, dass die selbstreflexiven Möglichkeiten solcher Methoden immer weniger genutzt werden¹²⁴ (siehe auch Jambor et al. 2011).

2.4 Georg Stefan Trollers Selbstverständnis

[M]an kann mit der Wahrheit spielen, jonglieren, phantasieren, das ist erlaubt. Man darf keine falschen Tatsachen bringen. Aber dazwischen ist eine Gummigrenze
(Troller in Troller und Witzke 1999, S. 49).

Trollers Filme: Feuilletons, Fernseh-Essays, Informationen rigoros gefiltert durch ein Temperament. Ein größerer Unterschied zu einem strengen Dokumentaristen wie etwa Klaus Wildenhahn ist kaum denkbar. Verzichten möchte man auf diese Farbe in der eingerauten Palette unseres Programms nicht
(Donner 1976, S. 42).

Trollers Kommentar zu Beginn von *Bob Graham und Big Jim – Gewalt ist so amerikanisch wie Eiskrem* (1976), liest sich wie eine Reaktion auf Wildenhahns Buch *Über synthetischen und dokumentarischen Film* (1975), in dem Trollers *Pariser Journal* und die *Personenbeschreibungen* kritisiert werden (s. o.) – und wie ein Prolog zur *Kreimeier-Wildenhahn-Debatte* 1979–1981,¹²⁵ in die sich auch Troller einbrachte (zu dieser Debatte siehe Hißnauer und Schmidt 2013, S. 196–209):

Troller [voice over]: „Fangen wir gleich mit dem dicken Ende an: dieser nette Junge ist der uneheliche Sohn eines Millionärs – und sogar eines Multimillionärs – und noch dazu in Südkalifornien, wo man Spaß am Leben hat, statt es gebührend ernst zu nehmen. Also weder arm, noch ausgebeutet, noch schwul, noch Knast. Mit anderen Worten: dies kann kein seriöser Dokumentarfilm werden. Und jetzt setzen Sie sich bequem zurück, freuen Sie sich am Spektakel und suchen Sie nicht überall eine tiefere Bedeutung!“
Bob Graham und Big Jim – Gewalt ist so amerikanisch wie Eiskrem (Min. 1-2)

Trollers ironische Abgrenzung vom „seriösen Dokumentarfilm“ macht deutlich, dass er zuweilen eine sehr spielerische Herangehensweise an seine Porträts hat. Dies bezieht sich zum einen auf formale und gestalterische Experimente, auf ein Auspro-

¹²⁴Dies gilt vor allem für die *Prime-Time*-Programme.

¹²⁵Die wichtigsten Debattenbeiträge sind (wieder-)abgedruckt in Stadt Duisburg/filmforum der Volkshochschule 1980, 1981 und 1983.

bieren neuer visueller Zugänge zu seinen Protagonisten, aber auch auf die inhaltliche Konzeption bzw. Trollers Verständnis von Realität, Wirklichkeit und Wahrheit:

Ich habe in meinen Dokumentarporträts [...] aus dem Dokumentarischen etwas Filmmäßiges zu machen versucht. Das heißt, die Personen, die ich beschrieb und im günstigen Fall gut beschrieb, wurden im Laufe der Dreharbeiten zu den fiktiven Personen eines Spielfilms bei mir (Troller 1999a, S. 150).

Für die Vertreter der „reinen“ Beobachtung, des „wirklichen“ oder „echten“ Dokumentarfilms (die es auch heute noch gibt), ist eine solche Haltung ein Sakrileg. Aber Georg Stefan Troller ist kein „puristischer“ Dokumentarist; offensiv steht er zu seinen „synthetischen“ (Wildenhahn) Filmen. Ein Zitat seines Kameramanns Carl Franz Hutterer könnte auch von ihm selbst stammen:

Beim Dokumentarischen geht es [...] nicht darum, eine Szene einfach abzufilmen, sondern es geht darum, eine Situation, eine Atmosphäre zum Zuschauer rüberzubringen (Hutterer und Witzke 1999, S. 75).

Troller – wie auch Hutterer – bekennt sich dazu, alle zur Verfügung stehenden filmischen Mittel einzusetzen und grenzt sich damit vor allem von dem beobachtenden Dokumentarismus des *direct cinema* ab, das in Deutschland seinerzeit prominent von Klaus Wildenhahn vertreten wurde:¹²⁶

Nein, Dokumentarfilm ist nicht objektive Wirklichkeit. [...] Jede Einstellung ist bereits Manipulation. [...] Es gibt praktisch keine unmanipulierte Realität auf Film. [...] Die Frage ist nur: kommst du über diese Umwege [Kamerawinkel, Schnitt, Musikuntermalung, Text etc.; CH], diese Schleichwege der Wahrheit näher oder nicht? Ich meine natürlich deiner Wahrheit. Denn es gibt ja nur diese, außer für

¹²⁶ „Hab mich damals mit dem Wildenhahn gestritten, jetzt sind wir gute Freunde, aber er hat mich ja Plastik-Troller genannt oder so etwas, Coca-Cola-Troller. Im Geheimen, nur für mich, wollte ich aus diesen kurzen Filmen, 30 Minuten, 45 oder maximal eine Stunde – wollte ich immer kleine, durchgearbeitete Kunstwerke machen. Daran habe ich gearbeitet. Ich sah das tatsächlich als Gesamtkunstwerk. Bild, Ton, Sprache, Interview – das sollte auf einen Gesamteindruck der Überwältigung hinzielen. Hab das nie laut gesagt, das wäre streng verboten gewesen, aber darauf lief es hinaus. Mein Kunstbestreben oder Formgefühl war primordial, durfte aber nie erwähnt werden, wird nur jetzt in meinen Filmseminaren angesprochen, aber damals: Oh Gott, das durfte ja nicht gesagt werden. Dokumentarfilm war ein mehr oder weniger soziologischer Lehrgang oder politischer Lehrgang, ja, darauf hatte es doch hinauszulaufen. Und ich tat so, als wäre das auch mein Hauptanliegen. Aber die Redakteure dachten sich natürlich: Der macht doch nicht das, was er sollte, der Troller... [Lacht.]“ (Troller und Hachmeister 2013).

Gläubige. Nur deine Wahrheit. Das nämliche Ereignis, von zehn Filmemachern aufgenommen und bearbeitet, wird zehn verschiedene Filme ergeben. Den geduldigen Blick auf Gesichter von [Hans-]Dieter Grabe, den menschenfreundlichen Gruppenblick von Fechner, den kämpferischen von Lanzmann, den ironischen von Ophuls. Ist deswegen die Wahrheit verfälscht worden? Ich glaube nicht. Über Subjektivität zur Objektivität – ein Weg. Über Unnatürliches zur Natur. Über Künstlichkeit zur Kunst. Ich glaube sogar, es ist der einzige Weg (Troller 1992, S. 172).

Für Troller ist Wahrheit nichts, was man über die bloße Beobachtung erfassen könnte.¹²⁷ Seine visuellen Experimente sind daher weitaus mehr als bloße formale Spielereien: „*Die tausend Kunstgriffe der Kamera sind doch nur dazu da, um die Dinge so darzustellen, wie sie sind, um zu ihrem inneren Wesen vorzustoßen*“ (Troller o. J. [wahrscheinlich 1966], S. 33). Was Troller hier noch das *innere Wesen* nennt, bezeichnet er später als die *innere Wahrheit*. Da Troller an diese innere Wahrheit – die seiner Protagonisten und die seiner selbst – herankommen möchte, ist für ihn die bewusste Gestaltung von und durch Bild, Montage, Ton und Musik nicht nur legitim, sondern zwingend notwendig.¹²⁸

Man kann eben Wahrheit auch finden und darstellen, indem man die Realität ummodelliert, bearbeitet. Z.B. ist innere Wahrheit – also etwa die Wunsch- und Alpträume, die Vorstellungen und Besessenheiten der Menschen oft authentischer als etwas Abgefilmtes oder abgefragte Realität (Troller in Haus des Dokumentarfilms 1999, S. 80).¹²⁹

¹²⁷Eine interessante Position zur Frage der ‚reinen‘ Beobachtung vertritt Hutterer: „*Es sind nicht die eigentlichen Bilder eines Geschehens, nein, es sind die Zwischenschnitte, die später die Echtheit des Produkts anzweifeln lassen können. [...] Sie hauptsächlich machen das mit der Kamera spontan Eingefangene unglaublich*“ (Hutterer 1997, S. 172).

¹²⁸Jeder Film ist gestaltet. Bereits die Wahl des Kamerastandpunktes oder des Bildausschnitts ist Inszenierung. Dies gilt auch für die Filme des *direct cinema*, die den *Gestus* der objektiven Beobachtung kultivieren – aber ebenso ein Produkt filmischer Erzähl- und Inszenierungsstrategien sind. Zu den Inszenierungsmerkmalen des *direct cinema* zählen u. a.: möglichst keine Eingriffe in die vorfilmische Realität, keine extradiegetischen Töne, Geräusche oder Musik, lange Einstellungen, chronologische Montage. Troller hingegen greift in die vorfilmische Realität ein, schneidet zum Teil sehr schnell, verwendet extradiegetische Geräusche, Töne und Musik, montiert Bilder und Töne assoziativ etc. Die Filme betonen daher immer ihr *Gemacht-Sein*, wären die Filme des *direct cinema* den *Gestus des Nicht-Gestellten* präsentieren. Troller betont somit den Kunst-Charakter seiner Filme, während das *direct cinema* den – vermeintlichen – Abbildcharakter hervorhebt. Die Authentisierungsstrategie des beobachtenden Dokumentarfilms lässt sich daher auch als *Inszenierung des Nicht-Künstlichen* beschreiben. In diesem Sinne wird hier *bewusste Gestaltung* als eine filmische Strategie verstanden, die den Kunstcharakter des Filmes hervorhebt.

¹²⁹Die Grenzen der Gestaltung im Dokumentarismus sieht Troller bei der Unwahrheit (siehe Trollers Aussage zu Beginn dieses Kapitels).

Troller unterscheidet also zwischen einer äußeren Realität (das Sichtbare) und der inneren Wahrheit. Wahrheit ist bei ihm aber kein politischer Begriff, der sich z. B. auf Macht- oder Ausbeutungsverhältnisse bezieht, sondern ein emotionaler: Es geht ihm um die innere Wahrheit *eines* Menschen, um seine Gefühle, Ängste, Hoffnungen. Für Troller beinhalten seine Filme daher *ethische* und *psychologische*, nicht aber politische Botschaften:

Ich habe allerhand Dinge zu sagen. Aber ich glaube nicht daran, daß man mit irgendwelcher politischen Propaganda irgendetwas auf dieser Welt löst (Troller und Witzke 1999, S. 33).¹³⁰

Auch wenn Troller einen politischen Anspruch weit von sich weist, so zeigt er doch immer wieder die gesellschaftlichen Verhältnisse, zeigt, wie einzelne mit ihnen zurechtkommen (oder auch nicht), wie sich die Verhältnisse auf seine Protagonisten auswirken. Stehen ethische und psychologische Fragen in den meisten *Personenbeschreibungen* zweifelsohne im Vordergrund, so gibt es doch auch Beispiele, in denen es Troller offensichtlich auch um eine politische Aussage geht. *Niklas Frank – Der Sohn des Mörders* wäre hier zu nennen.

Da Trollers Zugang zur inneren Wahrheit die bewusste Gestaltung ist, versteht er seine Protagonisten immer auch als Figuren, als *Spielfiguren*. Die Spiel-Metapher verwendet Troller auffällig oft zur Beschreibung seiner Methode, die er mit einer *Spielmöglichkeit* für den Protagonisten vergleicht (vgl. bereits Troller 1967, S. 16). Für Troller unterschieden sich Spiel- und Dokumentarfilm nicht nach ihrer Form, sondern lediglich durch ihren Gegenstand. Der Dokumentarfilmer sei von der Realität abhängig, die er filmt. Aber gerade das, wovon er abhängig ist, wird durch die Anwesenheit der Kamera beeinflusst:

Es läßt sich praktisch nur mehr Leben abfilmen in Bezug auf die Kamera. Die Kamera spielt mit, intensiviert den Vorgang, provoziert ihn. Und verwandelt damit den Gefilmten fast unvermeidlich zum Spieler, zum Mitspieler, gar zum Selbstdarsteller. Ja, manchmal können wir [...] nicht mehr als vorführen, wie der Betroffene mit dieser Selbstdarstellung fertig wird, sie zu nutzen oder zu erleiden weiß, und das ist dann der Film (Troller 1992, S. 172; Herv. i. Orig.).

¹³⁰Entsprechend schätzt er selbst die Wirkung seiner und anderer dokumentarischer Filme ein: „[I]ch glaube eh nicht an so eine besondere Wirkung unserer Filme. Ich hoffe immer, daß man ein, zwei Menschen in Richtung Verständnis oder Menschlichkeit oder Toleranz beeinflussen kann“ (Troller und Witzke 1999, S. 62).

Es gibt also für Troller eine *äußere Realität*, die sich abfilmen lässt. Diese äußere Realität wird jedoch durch die Anwesenheit der Kamera beeinflusst und in der Darstellung durch das Kamerabild manipuliert. Daher gibt es „*keine unmanipulierte Realität auf Film*“ (Troller 1992, S. 172). Daneben gibt es eine *innere Realität* oder *innere Wahrheit* der Protagonisten/Figuren, die der Kamera nicht zugänglich ist. Dazu kommt noch die *eigene Realität*, die *eigene Wahrheit* des Autors, die persönliche Sicht der Dinge. Daher ist *Dokumentarfilm* für Troller (1999c, S. 159) immer „*Auslegung der Wirklichkeit*“. Daher bezieht er in der *Kreimeier-Wildenhahn-Debatte* eine Position für die Entwicklung neuer Formen jenseits einschränkender Regeln, die „*die Lauterkeit des Produkts garantieren sollen*“ (Troller 1999c, S. 159):¹³¹

Das einzige, was zählt, ist ja die Einstellung des Filmenden selber. Es gibt also keine spezifisch ‚linke‘ oder ‚rechte‘ Filmmethode. Es gibt nur Filmemacher, die den Menschen vor die Sache, und solche, die die Sache vor den Menschen stellen. Das ist keine Angelegenheit der Technik, sondern der Moral (Troller 1999c, S. 159).¹³²

Jenseits des Plädoyers für die methodische und formale Vielfalt im Dokumentarischen wird hier deutlich, dass Troller als eigentlichen Gegenstand des Dokumentarfilms den Menschen sieht.¹³³ In diesem Zusammenhang ist auch verständlich, dass Troller keine politische, sondern eine ethisch-moralische resp. psychologische Botschaft mit seinen Filmen verbindet: Es geht ihm nicht um Ideen, sondern das Erleben von, das Leben mit, das Überleben in der Gesellschaft.

In gewisser Weise ist Trollers Verhältnis zu seinen Protagonisten ambivalent: Auf der einen Seite will er von ihnen etwas erfahren, will von ihnen etwas lernen, nimmt sie also als ‚authentische‘ Personen wahr („*wir zeigen, wie der Mensch beschaffen ist, wie der Mensch wirklich ist*“; Troller und Witzke 1999, S. 33). Auf der anderen Seite sieht er einen doppelten Spielcharakter: Die Protagonisten sind unvermeidbar Selbstdarsteller¹³⁴ und gleichzeitig freiwillige Rollenspieler:

¹³¹Der hier zitierte Text erschien zuerst 1981 in der Zeitschrift *filmfaust* als direkte Antwort auf die Debatte.

¹³²So schreibt auch Britta Hartmann (2016, S. 9): „*Troller geriert sich nicht als allwissender Erzähler; es ist nicht die in Dokumentarfilm-Kreisen gescholtene ‚voice of God‘, die da zu uns spricht: Immer ist es Troller selbst, der sich persönlich (an-)greifbar macht.*“

¹³³Dass man auch dies als einschränkende Regel begreifen kann, kommt Troller jedoch nicht in den Sinn.

¹³⁴Troller scheint – ohne dies sprachlich zu differenzieren – diese unvermeidbare Selbstdarstellung von einer bewussten Selbstinszenierung zu unterscheiden, bei der es nur um die „*Darstellung der öffentlichen Maske*“ gehe (Troller und Witzke 1999, S. 43).

Und das, was Sie im Dokumentarischen machen oder was ich da mache, ist auch irgendwie die Erfindung einer Spielfilmpersönlichkeit, mit der aber der Mensch, den du da abfilmst, häufig ganz einverstanden ist. Das ist eine Spielmöglichkeit für ihn. Er sieht sich auch in dieser Form, auf diese Fassung, und spielt ganz gern – wir alle spielen gerne – einmal in einem Film diese Möglichkeiten durch. Ob das nun alle seine Möglichkeiten sind, bezweifle ich. Aber er spielt die Troller-Möglichkeiten durch, und das ist auch ein schönes Spiel (Troller 1999a, S. 154).

Bei einem anderen Dokumentaristen würde der Protagonist eben eine andere Möglichkeit durchspielen und somit ein anderes Bild von sich generieren, eine andere Facette zeigen (vgl. Troller in der Sendung *Sonntags – TV fürs Leben* vom 20. Januar 2008). Trollers Bestreben ist es dabei, durch das *Spiel zum Ernst* zu kommen. Er ist sich somit bewusst, dass er aus seinen Protagonisten durch die filmische Darstellung Kunstfiguren macht. Die theoretisch-reflektierenden Äußerungen Trollers sind jedoch eher unsystematisch und inkonsistent, sodass hier keine Trollersche Dokumentarfilmtheorie vorliegt. So verwendet er z. B. die Spiel-Metaphorik 1967 lediglich mit Bezug auf seine Interviewmethode, die er seinem gegenüber „aufzuzwingen“ versuche (vgl. Troller 1967, S. 16). Vierzig Jahre später betont er den Aspekt der Einvernehmlichkeit, als habe es immer eine Verabredung zwischen den Protagonisten und ihm selbst gegeben:

Wir machen da jetzt mal das Troller-Spiel. Ja?! Du gehst drauf ein [...] auf das, was ich jetzt da vorbringe. Und Du antwortest wie Du willst, aber möglichst witzig, und so weiter – aber es ist unser persönliches Spiel, ja?!, was wir da spiel'n (*Sonntags – TV fürs Leben* vom 20. Januar 2008, Min. 9).

Inwiefern es wirklich solche expliziten Absprachen gab oder es sich hierbei eher um eine nachträgliche Verbalisierung der Trollerschen Haltung handelt, ist m. E. fraglich. Aufgrund der von Troller und Hutterer berichteten Reaktionen einiger Interviewpartner (vgl. Troller und Witze 1999 sowie Hutterer und Witzke 1999) scheint es sich eher um eine rückwirkende Idealisierung Trollers zu handeln.

Unabhängig davon, ob es sich um ein ‚freiwilliges‘ oder ein ‚erzwungenes‘ Spiel handelt, ist die Position, die Troller dem Interviewpartner zuerkennt – ebenso wie sein Status zwischen ‚authentischer‘ Person und Kunstfigur – ambivalent. Ein ‚gelungenes‘, sich ‚lohnendes‘ Spiel¹³⁵ kann für Troller nur entstehen, „wenn ihr beide, der vor und der hinter der Kamera, auf gleichem Fuß miteinander

¹³⁵Troller scheint den Begriff Spiel eher allgemein auf den Prozess der Dreharbeiten zu beziehen. Zuweilen scheint er jedoch vor allem die Interviewsituation zu meinen.

verkehrt“ (Troller 1992, S. 177).¹³⁶ Dies ist für Troller wichtig, weil er den Dokumentarfilm allgemein und das Porträt im Besonderen als ein *doppelseitiges Lernen* begreift:

Ich möchte von den Personen, mit denen ich drehe, ob sie nun bedeutend oder ganz einfache Menschen sind, etwas erfahren, was mitkriegen für mein Leben, für meine Weltanschauung. [...] Und die wollen auch etwas von mir erfahren. Der Filmemacher ist eine Art Spiegel für die Personen, die sich von ihm drehen lassen (Troller 1999a, S. 151).

Troller impliziert damit, dass das Interview eine gleichberechtigte Gesprächssituation sei und bezeichnet das Interview daher auch als *Dialog* (Troller 1999a, S. 154).¹³⁷ Damit verkennt er – so scheint es – die grundsätzliche Asymmetrie der Interviewsituation, die er in früheren Texten deutlich, zum Teil mit einer gewissen *Kriegsrhetorik* hervorhebt:

Zu vermeiden: die Schmeichelei, die Plauderei, das gefällige Pingpong der Alltagskonvention. Zu Anfang vielleicht ein kleines Scharmützel um Nebensächlichkeiten, den Gesprächspartner in Sicherheit zu wiegen, aber dann hart, brutal, einschneidend, den Gegner (und das ist er jetzt) mit Vor- und Zunahmen anrufen statt mit Herr oder Titel, und ja nicht verschämt oder gesenkten Blickes, die Frage, die ihn zum Menschen, und rein zum Menschen, erniedrigt oder erhöht, die Sie, über alle Abgründe hinweg, mit ihm auf die gleiche Stufe stellt (und anders ist es nicht möglich): die Frage nach seinem Wesenskern! (Troller o. J. [wahrscheinlich 1966], S. 51 f.).

In seinen beiden Büchern *Pariser Journal* und *Pariser Gespräche* beschreibt Troller das Interview daher als *Verführung*, *Beichte* oder *Verhör* – nicht als Dialog.

¹³⁶Das heißt auch, dass der Dokumentarist nicht in die Rolle des Bittstellenden geraten soll.

¹³⁷Troller äußert sich leider nicht dazu, was – seiner Ansicht nach – die Protagonisten von ihm lernen/erfahren wollen. Er deutet lediglich an, dass seine indiskreten und provokanten Fragen zu einer Selbsterkenntnis führen könnten, indem sie Denkprozesse im Interviewten auslösen (vgl. Troller 1999a, S. 153). Dies ist m. E. jedoch kein doppelseitiges Lernen: Während Troller etwas von dem Protagonisten erfahren will, lernen will, wie man überleben kann, sich in dem Gegenüber erkennen will, initiiert Troller durch seine Fragen bei dem Interviewten lediglich – und auch nur im besten Falle – *Selbsterkenntnisprozesse* (und fungiert gerade deshalb nicht als ein Spiegel für den Protagonisten). Der Interviewte lernt so nicht von Trollers Persönlichkeit, sondern wird zu einer Auseinandersetzung mit sich selbst (und nicht mit Troller) angeregt. Er lernt also *direkt* etwas von/über sich selbst. Troller hingegen will *indirekt* – über den anderen, über dessen Auseinandersetzung mit sich selbst – etwas von sich erfahren; sei es in der Spiegelung oder *ex negativo*. Dies lässt sich nur schwer als ein gleichberechtigtes Geben und Nehmen auffassen.

Aber auch in neueren Texten betont er, dass ein Interview scharf und aggressiv sein sollte, um Menschen (den Interviewten und die Zuschauer) anzusprechen (vgl. Troller 1999a, S. 153). Er bezeichnet seine Interviewpartner zwar nicht mehr als Gegner, doch sie sind für ihn auch keine gleichberechtigten Partner in der gemeinsamen Arbeit an einem Film. Er beharrt darauf, dass der Interviewer und nicht der Interviewte „*die Sache in der Hand*“ haben solle (Troller 1999a, S. 154). Damit hebt er die asymmetrische Situation, die er mit der Bezeichnung *Dialog* kaschiert, sogar noch hervor. Trollers Verhältnis zu seinen Protagonisten scheint somit doppelt ambivalent: Sie sind für ihn zugleich ‚*authentische*‘ *Personen und Kunstfiguren* und ebenso *gleichberechtigt wie untergeordnet*. Es macht fast den Eindruck, als suche der Privatmann Troller die gleichberechtigte ‚*authentische*‘ Persönlichkeit für seine Interviews, während der (öffentliche) Filmemacher Troller die untergeordnete Kunstfigur braucht, um seine Filme zu realisieren, in denen wiederum über Künstlichkeit etwas ‚*Authentisches*‘ vermittelt werden soll.

Diese Ambivalenz von Künstlichkeit und ‚*Authentizität*‘ spiegelt sich auch in Trollers Verhältnis zur Inszenierung. Während er den Kunstcharakter seiner Filme immer wieder betont und gelegentlich auch Szenen stellt (oder bereitwillig Selbstinszenierungen der Protagonisten in den Film integriert),¹³⁸ so schließt er das für Interviews kategorisch aus:¹³⁹

Ein wiederholtes Interview ist kein Interview – es ist eine Ungeheuerlichkeit. Zweimal predigt der Pfarrer nicht, und zweimal gibt kein Mensch seine Lebenswahrheit, oder Lebenslüge, zum besten. Es sei denn, er spielt sie. Aber was haben wir damit zu schaffen? (Troller o. J. [wahrscheinlich 1966], S. 52).

¹³⁸Allerdings kommentiert er solche Szenen in der Regel, sodass für den Zuschauer ersichtlich ist, dass der Protagonist so gezeigt werden wollte – und in anderen Situationen nicht (siehe z. B. *Jimmy Reid – Der Mann, den Glasgow gemacht hat* oder *Charles Bukowski – Porträt des Künstlers als alter Hund*, 1982). Es sind daher durchaus selbstreflexive Momente. Besonders deutlich wird dies in *Bullenreiter – Die längsten acht Sekunden der Welt* (1982). Troller möchte hier den Gottesdienst einer kleinen indianischen Gemeinde drehen. Der Pfarrer lässt darüber abstimmen; mit dem Ergebnis, dass nicht gefilmt werden soll. Troller zeigt diese Abstimmung anstatt darauf zu verzichten (Min. 16), macht also – nicht nur über den Kommentar – die Bedenken gegen den Dreh explizit. In der darauf folgenden Szene betont Troller wieder im *voice over* die Inszenierung (für Aufnahmen auf einer Ranch wird extra ein Pferd vom Nachbarn geliehen).

¹³⁹Auf der anderen Seite verwendet er in semi-dokumentarischen und fiktionalen Filmen fiktive Interviews, die jedoch deutlich als solche erkennbar sind.

Das Interview scheint daher für ihn einen anderen Status einzunehmen als andere filmische Darstellungsmittel: Es ist der ‚authentische‘ Kern seiner Filme, der zentrale Kulminationspunkt (gerade in den exponierten Schlussinterviews der *Personenbeschreibungen* in den 1970er Jahre).

Da die Aufgabe des Interviews für Troller darin liegt, an das Menschliche eines Protagonisten heranzukommen, an die – vielleicht widersprüchlichen – Emotionen und Gedanken, sei es auch für den Interviewenden wichtig, nicht in erster Linie über Faktenwissen bezüglich des Interviewpartners zu verfügen, sondern vor allem über eigene (Lebens-)Erfahrungen:¹⁴⁰

Wer aber ein Interview machen will, der muß nicht sosehr erfassen und durchdringen können, als vielmehr einiges erfahren haben und ausgekostet. Was er zur Hand haben muß, und in jedem Augenblick einsatzbereit, sind weniger die Taten und Werke seiner Gesprächspartner, als ein allgemeiner Erfahrungsschatz um Ehrgeiz und Eifersucht, Gier und Genuß, Sehnsucht und Sättigung. Der Fragende muß, aus diesem Erfahrungsschatz heraus, die guten Antworten provozieren können (Troller 1967, S. 8, Herv. i. Orig.).

Auch später noch formuliert Troller es als eine Grundregel, dass man so viel Lebenserfahrung haben solle, um dem Gegenüber etwas Gleichwertiges für dessen Offenbarungen anbieten zu können, damit der Protagonist das Gefühl bekomme, *verstanden* zu werden. Man solle es zumindest *vortäuschen* können – ergänzt er ironisierend (vgl. Troller und Witzke 1999, S. 39).

Sich an die intimen Bruchstellen eines Protagonisten heranzufragen ist für Troller ein Akt der stellvertretenden Auseinandersetzung zum einen mit sich selbst (vgl. Troller 1992, S. 174) und zum anderen auch für das Publikum, das sich im Idealfall im Porträtierten wiedererkennen soll, als ein Mensch mit den gleichen (oder zumindest) ähnlichen Problemen und/oder Gefühlen (vgl. Troller 1999a, S. 153 und 1999c, S. 161).¹⁴¹ Gerade deswegen ist es Troller wichtig, in den Interviews auf menschliche Regungen abzielen und nicht auf Lebensgeschichten oder Karrierestationen. Solche Informationen vermittelt er im Kommentar.

¹⁴⁰Ein gewisses Maß an Faktenwissen ist jedoch oftmals Grundbedingung für ein Interview – vor allem in einem Porträtfilm.

¹⁴¹Trollers Vorstellung von seinen Zuschauern ist ambivalent. Auf der einen Seite geht er davon aus, dass sie sich in den Protagonisten wiederentdecken, sich mit dem Menschen auf dem Bildschirm identifizieren wollen (vgl. Troller 1999a, S. 153). Auf der anderen Seite wollten sie „*Fremdes, Einzigartiges sehen*“ (Troller und Lilienthal 2003, S. 105): „*Die Vorstellung, dass Proletarier Filme über das proletarische Milieu sehen möchten, war ja schon der Irrtum von Brecht und anderen*“ (Troller und Lilienthal 2003, S. 105).

Gerade die menschlichen Regungen bieten dem Zuschauer ein Identifikationsangebot, auch wenn die Lebensgeschichte oder Karriere außergewöhnlich oder gar einzigartig ist. Es ist eine Form der Identifikation, in der sich der Rezipient nicht mit dem Protagonisten/der Filmfigur gleichsetzt, sondern „eine Ähnlichkeit zwischen sich und einer Filmfigur resp. der Handlungen und Reaktionen einer Filmfigur erkennt“ (Hißnauer und Klein 2002, S. 38).

Die dokumentarische Arbeit ist für Georg Stefan Troller eine *Menschenfreserei*:

Leben wird verwurstet, um unsere Lüste zu befriedigen. Unsere Gier nach anderen Existenzen, nach Verständnis, nach Hingabe, nach Gegenliebe, nach Selbstdarstellung und Selbstvervollkommnung, nach künstlerischer Formausübung – und nach guten Honoraren (Troller 1992, S. 179).

Troller prägt den Begriff als zynisch überpointierte Abgrenzung zu Positionen des engagierten Dokumentarismus oder Journalismus, gegen idealistische – aus seiner Sicht naive – Vorstellungen einer gemeinsamen Arbeit von Dokumentaristen und Protagonisten – „als hätten sie [die Dokumentaristen; CH] den Film nicht über den anderen gemacht, sondern mit ihm“ (Troller und Witzke 1999, S. 29 f.). Der Protagonist wird dabei zweifach (aus)genutzt: Sein Leben wird zum einen zur Vorlage, zur Rohmasse für einen Film.¹⁴² Zum anderen wird der Protagonist zu einem Erfahrungsersatz für den Dokumentaristen:

Die Menschen leben ihm etwas vor, was er aufnimmt, aber selbst nicht zu erleben braucht. [...] [E]r lebt ein Leben aus zweiter Hand durch den anderen Menschen, der ihm diese Sachen vorlebt (Troller und Witzke 1999, S. 29).

Troller will mit seinem polemischen Vergleich deutlich machen, dass der Dokumentarist in mehrfacher Hinsicht von seinen Protagonisten lebt.

Mittlerweile bereut Troller die Bezeichnung *Menschenfresser*, weil sie den inneren Widerspruch des Berufs (vgl. Troller 1992, S. 179) mehr verdecke als offen lege. Neben dem kannibalischen Aspekt habe dieser noch eine zweite Seite: „das liebende Sich-Anheim-Geben an den anderen Menschen“ (*Sonntags – TV fürs Leben* vom 20. Januar 2008, Min. 8). Liebe und Bewunderung, aber auch Distanz zum Protagonisten seien gleichermaßen wichtig und ergänzen sich für Troller in der Arbeit. Es geht also um ein *persönliches* Interesse an der Person

¹⁴²Troller spricht hier von einer Aneignung des Geschehens, „um es wirksam zu gestalten“ (Troller 1992, S. 178), betont also wiederum den Kunstcharakter dokumentarischer Filme.

und den Aufbau einer Beziehung zu ihr (für die Zeit der Dreharbeiten) und ebenso um eine *professionelle* Distanz¹⁴³ zu dieser Person, um ein Porträt realisieren zu können. Trollers Vortrag,¹⁴⁴ auf den die oft zitierte Bezeichnung zurückgeht, hieß daher auch *Liebende Menschenfresser*.

Literatur

- Aurich, R., & Kriest, U. (1998). Einleitung. In R. Aurich & U. Kriest (Hrsg.), *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki* (S. 11–20). Konstanz: UVK.
- Baumgärtel, T. (2002). *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers* (2., verb. Aufl.). Berlin: b-books.
- Becker, J. (1998). In Bildern denken. Lektüren des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis. In R. Aurich & U. Kriest (Hrsg.), *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki* (S. 73–94). Konstanz: UVK.
- Berg-Ganschow, U., & Zimmermann, P. (1991). Perspektivenwechsel im Dokumentarfilm der Bundesrepublik. Wandlungsprozesse und Entwicklungsphasen. In H. Kreuzer & H. Schanze (Hrsg.), *Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland: Perioden – Zäsuren – Epochen* (S. 234–253). Heidelberg: Winter.
- Bleicher, J., Großmann, R., Hallenberger, G., & Schanze, H. (1993). *Deutsches Fernsehen im Wandel. Perspektiven 1985–1992. Arbeitshefte Bildschirmmedien, 40*. Siegen: Universität GH.
- Bleicher, J. K. (1993). *Chronik zur Programmgeschichte des deutschen Fernsehens*. Berlin: edition sigma.
- Breloer, H., & Feil, G. (2003). Wir wollten es einfach wissen. Heinrich Breloer im Gespräch mit Georg Feil. In G. Feil (Hrsg.), *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme* (S. 109–137). Konstanz: UVK.
- Claasen, C. (Hrsg.). (2004). Zeitgeschichte-online, Thema: Die Fernsehserie „Holocaust“ – Rückblick auf eine „betroffene Nation“. <http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/die-fernsehserie-holocaust>. Zugegriffen: 12. Nov. 2016.
- Delling, M. (1975). Das Dokument als Illusion. Zur Verwendung von Fakten und Fiktionen im Dokumentarspiel des Fernsehen. In P. von Rügen (Hrsg.), *Das Fernsehspiel. Möglichkeiten und Grenzen* (S. 115–135). München: Fink.
- Delling, M. (1976). *Bonanza & Co. Fernsehen als Unterhaltung und Politik. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

¹⁴³Z. B. der Blick auf die Verwertbarkeit von Situationen für den späteren Film, die provokanten Interviews, die wertende Kommentierung. In dieser professionellen Distanz drückt sich dann wieder die Überlegenheit des Dokumentaristen aus, während sich in der Beziehungsarbeit während des Drehs ein Aspekt der Gleichberechtigung von Protagonist und Dokumentarist zeigt (s. o.).

¹⁴⁴Es handelt sich dabei um die Dankesrede für die „Besondere Ehrung“ beim *Adolf Grimme Preis* 1991.

- Delling, M. (1982). Dokumentarspiel. In H. Kreuzer (Hrsg.), *Sachwörterbuch des Fernsehens* (S. 44–48). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Donner, W. (1976). Trollers Bild-Essay. *Die Zeit*, 10, 42.
- Eick, D. (2007). *Programmplanung. Die Strategien deutscher TV-Sender*. Konstanz: UVK.
- Elsaesser, T. (2002). Introduction: Harun Farocki. http://sensesofcinema.com/2002/harun-farocki/farocki_intro/. Zugegriffen: 12. Nov. 2016.
- Emmelius, S. (1996). *Fechners Methode. Studien zu seinen Gesprächsfilmen*. Mainz: Gardez.
- Emmelius, S. (1999). Wieder gesehen: La Violencia. Gewalt in Guatemala. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), „Wir sind alle Menschenfresser.“ *Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 281–296). St. Augustin: Gardez.
- Gmelin, O. (1967). *Philosophie des Fernsehens: Bd. 1. Heuristik und Dokumentation*. Pfullingen: Selbstverlag Otto Gmelin.
- Grefe, C. (1986). *Auszug aus der Realität. Der Report: Dokumentarfilm und Fernsehen* (=W&M EXTRA – Ein Extra-Heft zu Weiterbildung und Medien). o. O.: o. V.
- Grob, N. (1983). Wie kommt der Wind in die Bilder? Oder: Auch das Dokumentarische ist nur ein System von Zeichen. In Stadt Duisburg/filmforum der Volkshochschule (Hrsg.), *Bilder, die wir uns nehmen. Aufsätze zum dokumentarischen Film und Dokumentation 5. Duisburger Filmwoche '81* (S. 122–131). Duisburg: Stadtbibliothek/Verwaltungsbibliothek.
- Grob, N. (1999). Tief die Stimme, sinnlich das Timbre. Eine Hommage. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), „Wir sind alle Menschenfresser.“ *Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 185–188). St. Augustin: Gardez.
- Hall, P. C. (1979). Zeitkritik als Ressort. *Politische Fernsehmagazine im Kreuzfeuer der Interessen*. In H. Kreuzer & K. Prümm (Hrsg.), *Fernsehsendungen und ihre Formen: Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland* (S. 305–328). Stuttgart: Reclam.
- Hallenberger, G. (1995). „Neue Sendeformen“. Thesen zur Entwicklung des Programmangebots im deutschen Fernsehen. *montage/av*, 4(2), 5–20.
- Haller, M. (2001). *Das Interview. Ein Handbuch für Journalisten* (3., überarb. Aufl.). Konstanz: UVK.
- Hartmann, B. (2016). „Der Andere ist man selber.“ Die Fernsehdokumentarfilme von Georg Stefan Troller. In B. Hartmann & G. Waz (Hrsg.), *Georg Stefan Troller – Eine Werkschau* (S. 5–10). Berlin: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen.
- Haus des Dokumentarfilms. (Hrsg.). (1999). *Der Dokumentarfilm als Autorenfilm. Eine Umfrage des Hauses des Dokumentarfilms*. Stuttgart: Haus des Dokumentarfilms.
- Hickethier, K. (1979). Fiktion und Fakt. Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD. In H. Kreuzer & K. Prümm (Hrsg.), *Fernsehsendungen und ihre Formen: Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland* (S. 53–70). Stuttgart: Reclam.
- Hickethier, K. (1980). *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951–1977*. Stuttgart: Metzler.
- Hickethier, K. (1998). *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart: Metzler.
- Hißnauer, C. (2008). Das Doku-Drama in Deutschland als *journalistisches Politikfernsehen* – Eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgesehichtlicher Perspektive. *Medienwissenschaft*, 21, 256–265.

- Hißnauer, C. (2010a). Geschichtsspiele im Fernsehen: Das Dokumentarspiel als Form des hybriden Histotainments der 1960er und 1970er Jahre. In K. Arnold, W. Hömberg, & S. Kinnebrock (Hrsg.), *Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung* (S. 293–316). Münster: LIT.
- Hißnauer, C. (2010b). Psychomontage und *oral history*: Eine Skizze zur Entwicklungsgeschichte des Interviewdokumentarismus in der Bundesrepublik Deutschland. *Rundfunk und Geschichte*, 36(1–2), 19–25.
- Hißnauer, C. (2011a). Ein ganz gewöhnlicher Mord? Dokumentarästhetische Authentisierungsstrategien und narrative Experimente im bundesrepublikanischen Fernsehspiel der 1970er Jahre am Beispiel zweier *Tatort*-Krimis. *Rundfunk und Geschichte*, 37(3–4), 31–46 (Das bundesdeutsche Fernsehspiel der 1960er und 1970er Jahre. Einleitung zum Themenschwerpunkt. C. Hißnauer).
- Hißnauer, C. (2011b). *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*. Konstanz: UVK.
- Hißnauer, C. (2011c). Hybride Formen des Erinnerns: Vorläufer des Doku-Dramas in Dokumentar- und Fernsehspielen zum Nationalsozialismus in den siebziger Jahren. In M. Heinemann, H. Maischein, M. Flacke, P. Haslinger, & M. S. Wessel (Hrsg.), *Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch – Konstruktionen historischer Erinnerung* (S. 183–209). München: Oldenbourg.
- Hißnauer, C. (2011d). Zwischen ‚Doku‘ und ‚Fiktion‘? Die hybride Vielfalt der *docufiction*: Dokumentarspiele, Doku-Dramen, Fake-Dokus und Fiktive Dokumentationen im Fernsehen (seit den 1960er Jahren). In H. Segeberg (Hrsg.), *Film im Zeitalter ‚Neuer Medien‘ I: Fernsehen und Video* (S. 199–224). München: Fink.
- Hißnauer, C., & Klein, T. (2002). Visualität des Männlichen. Skizzen zu einer filmsoziologischen Theorie von Männlichkeit. In C. Hißnauer & T. Klein (Hrsg.), *Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film* (S. 17–48). Mainz: Bender.
- Hißnauer, C., & Schmidt, B. (2013). *Wegmarken des Fernsehdokumentarismus: Die Hamburger Schulen*. Konstanz: UVK.
- Hohenberger, E. (1988). *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim: Olms.
- Hutterer, C. F. (1997). *Es tut mir leid, gestört zu haben*. London: World of Books.
- Hutterer, C. F., & Witzke, B. (1999). „Bilder zum Miterleben“. Interview mit dem Kameramann Carl Franz Hutterer. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), *„Wir sind alle Menschenfresser.“ Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 71–102). St. Augustin: Gardez.
- Jambor, J., Hißnauer, C., & Schmidt, B. (2011). Horst Königstein: Wagemutiges Fernsehspiel. Eine Betrachtung im Spektrum überkommener und aktueller Formen. *Rundfunk und Geschichte*, 37(3–4), 60–75 (Das bundesdeutsche Fernsehspiel der 1960er und 1970er Jahre. Einleitung zum Themenschwerpunkt. C. Hißnauer).
- Jens, W. (1973). Georg Stefan Troller. In W. Jens (Hrsg.), *Fernsehen – Themen und Tabus* (S. 75–76). München: Piper.
- Kammann, U. (1990). Carl F. Hutterer – „Was hast Du für Bilder?“. In C. Bolesch (Hrsg.), *Dokumentarisches Fernsehen. Ein Werkstattbericht in 48 Portraits* (S. 210–214). München: List.

- Kardorff, U. von. (1990). Georg Stefan Troller – Der Hit-and-Run-Filmer. In C. Bolesch (Hrsg.), *Dokumentarisches Fernsehen. Ein Werkstattbericht in 48 Portraits* (S. 153–156). München: List.
- Kiefer, B. (1999). „Und Paris ist der Strom und Du nur der Kahn“. Über Troller und Paris. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), *„Wir sind alle Menschenfresser.“ Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 189–202). St. Augustin: Gardez.
- Koebner, T. (1979). „Verhör“ und „Bekenntnis“ – Und andere Spielarten des *Fernsehinterviews*. In H. Kreuzer & K. Prümm (Hrsg.), *Fernsehsendungen und ihre Formen: Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland* (S. 427–437). Stuttgart: Reclam.
- Koebner, T. (1982). Interview im Fernsehen. In H. Kreuzer (Hrsg.), *Sachwörterbuch des Fernsehens* (S. 103–106). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Koebner, T. (1999a). Aus dem Leben der Abenteuer. Zur Porträtkunst Georg Stefan Trollers – Ein Versuch. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), *„Wir sind alle Menschenfresser.“ Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 203–214). St. Augustin: Gardez.
- Koebner, T. (1999b). Furcht und Elend der ‚Ausgestoßenen‘. Zur Trilogie Wohin und zurück von Georg Stefan Troller und Axel Corti. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), *„Wir sind alle Menschenfresser.“ Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 297–313). St. Augustin: Gardez.
- Koebner, T. (2002). Essayfilm. In T. Koebner (Hrsg.), *Reclams Sachlexikon des Films* (S. 147–148). Stuttgart: Reclam.
- Kreiter, E., & Witzke, B. (1999). „Das kleine Wunder Film.“ Interview mit der Cutterin Elfi Kreiter. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), *„Wir sind alle Menschenfresser.“ Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 103–130). St. Augustin: Gardez.
- Kreuzer, H., & Prümm, K. (Hrsg.). (1979). *Fernsehsendungen und ihre Formen: Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. Stuttgart: Reclam.
- Kreuzer, H., & Schumacher, H. (Hrsg.). (1988). *Magazine audiovisuell. Politische und Kulturmagazine im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland*. Berlin: Spiess.
- Lampe, G., & Schumacher, H. (1991). *Das „Panorama“ der 60er Jahre. Zur Geschichte des ersten politischen Fernsehmagazins der BRD*. Berlin: Spiess.
- Ludes, P., Schumacher, H., & Zimmermann, P. (Hrsg.). (1994). *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland: Bd. 3. Informations- und Dokumentarsendungen*. München: Fink.
- Marschall, S. (1999). Stärke aus Schwäche. Trollers Helden in den Personenbeschreibungen. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), *„Wir sind alle Menschenfresser.“ Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 231–238). St. Augustin: Gardez.
- Marschall, S., & Witzke, B. (Hrsg.). (1999). *„Wir sind alle Menschenfresser.“ Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen*. St. Augustin: Gardez.
- N. N. (1973). Hitler-Film. Wie wurde er das? *Der Spiegel*, 48, 169–170.
- Netenjakob, E. (1989). *Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film*. Weinheim: Quadriga.

- Rosenstein, D. (1995a). „Kaleidoskop. Ein buntes Fernsehmagazin“. Versuch einer Rekonstruktion. In D. Rosenstein (Hrsg.), *Unterhaltende Fernsehmagazine. Zur Geschichte, Theorie und Kritik eines Genres* (S. 39–58). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Rosenstein, D. (Hrsg.). (1995b). *Unterhaltende Fernsehmagazine. Zur Geschichte, Theorie und Kritik eines Genres*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Rosenstein, D., & Kreutz, A. (1995). Zur Gattungsgeschichte der unterhaltenden Fernsehmagazine. In D. Rosenstein (Hrsg.), *Unterhaltende Fernsehmagazine. Zur Geschichte, Theorie und Kritik eines Genres* (S. 11–38). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Roth, W. (1982). *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München: Bucher.
- Scheuer, H. (1979). Personen und Personalisierung. Zu „biographischen“ Sendeformen. In H. Kreuzer & K. Prümm (Hrsg.), *Fernsehsendungen und ihre Formen: Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland* (S. 391–405). Stuttgart: Reclam.
- Schober, S. (1976). Interessante Fassade. Georg Stefan Troller porträtiert diesen Samstag im ZDF Liv Ullmann – in seiner Reihe „Personenbeschreibung“, die zu den ambitioniertesten TV-Produktionen gehört. *Der Spiegel*, 53, 84.
- Schreitmüller, A. (1990). Grenzbereiche und Zwischenformen. Das Beispiel ‚Film-Essay‘. In H.-B. Heller & P. Zimmermann (Hrsg.), *Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen* (S. 179–186). Marburg: Hitzeroth.
- Schumacher, H. (1994). Ästhetik, Funktion und Geschichte der Magazine im Fernsehprogramm der Bundesrepublik Deutschland. In P. Ludes, H. Schumacher, & P. Zimmermann (Hrsg.), *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland: Bd. 3. Informations- und Dokumentarsendungen* (S. 101–174). München: Fink.
- Schumacher, H. (1996). Magazine im Fernsehen: Geschichte – Formen – Funktion. In D. Ertel & P. Zimmermann (Hrsg.), *Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage* (S. 329–340). Konstanz: UVK.
- Stadt Duisburg/filmforum der Volkshochschule. (Hrsg.). (1980). 3. *Duisburger Film-Woche '79. Dokumentation*. Duisburg: Stadtbibliothek/Verwaltungsbibliothek.
- Stadt Duisburg/filmforum der Volkshochschule. (Hrsg.). (1981). *Bilder aus der Wirklichkeit. Aufsätze zum dokumentarischen Film und Dokumentation 4. Duisburger Filmwoche '80*. Duisburg: Stadtbibliothek/Verwaltungsbibliothek.
- Stadt Duisburg/filmforum der Volkshochschule. (Hrsg.). (1983). *Bilder, die wir uns nehmen. Aufsätze zum dokumentarischen Film und Dokumentation 5. Duisburger Filmwoche '81*. Duisburg: Stadtbibliothek/Verwaltungsbibliothek.
- Troller, G. S. (o. J. [vermutlich 1966]). *Pariser Journal. Ein Buch für Liebhaber und Eingeweihte*. Gütersloh: Bertelsmann.
- Troller, G. S. (1967). *Pariser Gespräche. Ein Buch von Lebenskunst und Liebesdingen*. Hamburg: Schröder.
- Troller, G. S. (1988). *Selbstbeschreibung* (2. Aufl.). Hamburg: Rasch & Röhrling.
- Troller, G. S. (1990). *Personenbeschreibung: Tagebuch mit Menschen*. Hamburg: Rasch & Röhrling.
- Troller, G. S. (1992). Zur Psychologie des Dokumentaristen. In P. Zimmermann (Hrsg.), *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven* (S. 169–180). München: UVK.
- Troller, G. S. (1999a). Das Wort als Bild. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), *„Wir sind alle Menschenfresser.“ Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 149–158). St. Augustin: Gardez.

- Troller, G. S. (1999b). Im Schneiderraum ist notfalls noch alles zu retten. Zum Beruf des Schnittmeisters. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), *„Wir sind alle Menschenfresser.“ Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 145–147). St. Augustin: Gardez.
- Troller, G. S. (1999c). Wie man Welt zu Bild macht. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), *„Wir sind alle Menschenfresser.“ Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 159–162). St. Augustin: Gardez.
- Troller, G. S., & Eue, R. (2008). „Ich habe immer Dinge gemacht, die mich persönlich angingen“. Interview mit Georg Stefan Troller. *Recherche Film und Fernsehen*, 2(3), 46–49.
- Troller, G. S., & Hachmeister, L. (2013). Nur Gott weiß mehr. Ein Gespräch mit Georg Stefan Troller über Paris, Überleben auf der Flucht, das dokumentarische Fernsehen und die Energie der Menschen. *Funkkorrespondenz, o. Jg.*(35). <http://www.medienkorrespondenz.de/leitartikel/artikel/nur-gott-weiss-mehr.html>. Zugegriffen: 30. Jan. 2016.
- Troller, G. S., & Lilienthal, V. (2001). „Diese Wahrheit. Und zwar lebenslang.“ Fernseh-Handwerk (11): Ein epd-Interview mit Georg Stefan Troller. *epd medien*, 94 (vom 28. November 2001). www.epd.de/medien/2001/94interview.htm. Zugegriffen: 18. Sept. 2004, nicht mehr zugänglich.
- Troller, G. S., & Lilienthal, V. (2003). Wie es von draußen aussieht. Georg Stefan Troller im Gespräch mit Volker Lilienthal. In G. Feil (Hrsg.), *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme* (S. 93–108). Konstanz: UVK (Leicht gekürzte Version von Troller und Lilienthal 2001).
- Troller, G. S., & Plank, A. (2008). Georg Stefan Troller präsentiert sein neues Buch in Innsbruck. Georg Stefan Troller ist ein Meister des skeptischen Befragens. www.tirol.com. Zugegriffen: 29. Jan. 2008, nicht mehr zugänglich.
- Troller, G. S., & Witzke, B. (1999). „Wir sind alles Menschenfresser“. Dokumentarist Georg Stefan Troller im Gespräch mit Bodo Witzke. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), *„Wir sind alle Menschenfresser.“ Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 29–70). St. Augustin: Gardez.
- Ungureit, H. (1999). Dichter des Dokumentarischen. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), *„Wir sind alle Menschenfresser.“ Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 13–28). St. Augustin: Gardez.
- Voss, G. (2006). *Schnitt in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie*. Berlin: Vorwerk 8.
- Wildenhahn, K. (1975). *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden* (erw. Neuaufl.). Frankfurt a. M.: Kommunales Kino.
- Witzke, B. (1999). Verblüffende Schnitte und glasklare Sequenzen. Schnittanalyse einer Personenbeschreibung. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), *„Wir sind alle Menschenfresser.“ Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 267–280). St. Augustin: Gardez.
- Witzke, B., & Rothaus, U. (2003). *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK.
- Wolf, F. (2003). *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Expertise des Adolf Grimme Instituts im Auftrag der Landesanstalt für Medien NRW, der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW, des Südwestrundfunks und des ZDF*. Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM).

- Zimmermann, P. (1991). Vom Kulturfilm zum Fernsehdokumentarismus Zur Periodisierung der Geschichte des dokumentarischen Films. In H. Kreuzer & H. Schanze (Hrsg.), *Bausteine II. Neue Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. Arbeitshefte Bildschirmmedien*, 30 (S. 33–38). Siegen: Universität GH.
- Zimmermann, P. (1992). Perspektivenwechsel. Zur Periodisierung der Geschichte von Dokumentarfilm und Fernsehdokumentation in der Bundesrepublik Deutschland. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 22(85), 159–162.
- Zimmermann, P. (1994). Geschichte von Dokumentar und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart. In P. Ludes, H. Schumacher, & P. Zimmermann (Hrsg.), *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland: Bd. 3. Informations- und Dokumentarsendungen* (S. 213–324). München: Fink.
- Zimmermann, P. (1999). Anthropophagie mit Kamera, Mikro und Schneidetisch. Oder das Interview als hohe Kunst des Tranchierens. In S. Marschall & B. Witzke (Hrsg.), *„Wir sind alle Menschenfresser.“ Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen* (S. 239–252). St. Augustin: Gardez.

<http://www.springer.com/978-3-658-17316-6>

Personen beschreiben, Leben erzählen

Die Fernsehporträts von Georg Stefan Troller und
Hans-Dieter Grabe

Hißnauer, C.

2017, X, 211 S. 16 Abb., 13 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-17316-6