



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Anna Korda in einem Film von Daniel Andrew Wunderer“

Verfasser

Daniel Andrew Wunderer, Bakk. Phil.

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Geschichte

Betreuerin/ Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Danke.

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	S.2
1. Was ist Dokumentarfilm	S.3
1.1 Der biographische Film	S.7
2. Was bedeutet das für den Historiker...	S.11
3. ...und was für die vorliegende Arbeit?	S.14
4. Welche Mittel werden verwendet?	S.16
4.1 Titel	S.16
4.2 Text	S.17
4.3 Farbe/Licht	S.17
4.4 Ton/Musik	S.19
4.5 Montage	S.20
4.6 Struktur	S.22
4.6.1 Struktur I: Theorie	S.22
4.6.2 Kritik	S.32
4.6.3 Struktur II: Praxis	S.34
4.6.4 Fazit	S.41
TREATMENT: Anna Korda in einem Film von Daniel Andrew Wunderer	S.43
PRODUKTIONSTAGEBUCH	S.63
Personenregister	S.79
Filmregister	S.80
Abbildungsverzeichnis	S.82
Literatur	S.83
Abstract	S.86
Zusammenfassung	S.87
Curriculum Vitae	S. 88

„Fast ein Jahrhundert nach der Geburt der laufenden Bilder stellt der Film für die Historiker noch immer eine ungenutzte Herausforderung dar.“¹

“Challenge... accepted”.²

¹ Rosenstone, Robert A.: Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen. S.65-83. In: Rother, 1991 S. 80

² Barney Stinson. How I Met Your Mother, u.a. Staffel 6, Episode 24(16.Mai.2011).

0. Einleitung

Diese Diplomarbeit, welche aus einem schriftlichem und einem filmischen Teil besteht, versucht drei Dinge:

Erstens eine adäquate filmische Biographie von Anna Korda zu bieten.

Um dies zu bewerkstelligen, fragt sie **zweitens**, welche filmischen Mittel dem Historiker und Filmmacher zur Verfügung stehen, um Authentizität zu schaffen bzw. diese zu dekonstruieren, um den Zuschauer entweder in alternative Realitäten zu führen oder aus ihnen hinaus zu stoßen.

Von diesen Mittel gilt **drittens** ein besonderes Augenmerk der Drei-Akt-Struktur, welche theoretisiert und dann auf ihre Anwendbarkeit beim Dokumentarfilm geprüft wird.

1. Was ist Dokumentarfilm?

*Tout film est und film de fiction.*³

Beginnen wir mit dieser leidigen Frage, aber halten wir uns nicht allzu lange mit ihr auf. Sie wurde oft gestellt, aber nur selten zufriedenstellend beantwortet.

Betrachten wir zunächst eine handliche Definition:

*Documentary is an act of communication, based on truth, that makes a visual argument.*⁴

Der Dokumentarfilm basiert also auf der Wahrheit. Klingt einfach genug. Wäre da nicht die Jahrtausende alte Diskussion darüber, was „Wahrheit“ überhaupt ist.

*Durch die Ableitung vom lateinischen „documentum“ wächst dem Terminus des Dokumentarfilms etwas von der Qualität des „Beweises“ und der „Beglaubigung“ zu[...] Ein Beweis wofür?[...] Dass es sich dabei nicht einfach um die Realität handeln kann, liegt auf der Hand. Immerhin ist die Wirklichkeit eines der Hauptgebiete philosophischer Beschäftigung.*⁵

Als John Grierson in den dreißiger Jahren versuchte von der konservativen englischen Regierung Subventionen für eine neue Art von Film, dem *documentary*, zu bekommen, war diese von der Objektivität seiner Herangehensweise überzeugt. Dabei handelte es sich natürlich um ein (gewolltes) Missverständnis.⁶

Mit dem Aufkommen des Fernsehen in den 50er Jahren, wurden Dokumentarfilme aber auch fixer Teil der Fernsehlandschaft und unterlagen im TV auch mehr und mehr den Regeln des Journalismus.⁷ Aber auch die Journalistik tut sich schwer mit der Definition von Wahrheit und Objektivität:

Einige ältere Rundfunkgesetze etwa formulieren das Wahrheitsgebot ohne erkenntnistheoretische Scheu. In späteren Gesetzen wurde das Wahrheitsgebot durch die Forderung nach Objektivität ersetzt – meinte aber mit einigen Einschränkungen immer noch etwas Ähnliches: die Forderung nämlich, Ereignisse müssten in den Medien wahrheitsgemäß, exakt, objektiv

³ Metz, Christian Zit.n.:Taylor, 2002 S.75

⁴ Hampe, 2007 S.10ff

⁵ Hattendorf, 1994 S.44

⁶ Vgl. Leiser, Erwin: Dokumentarfilm und Geschichte. S.37-47 In: Zimmermann, 1992 S.37

⁷ Vgl. Winston, S.20f

nachgebildet werden. Inzwischen ist –pragmatischer- eher von sachlicher Richtigkeit“ die Rede und von subjektiver „Wahrhaftigkeit“. Im Journalismus wird diese Forderung eingelöst durch Bemühen um intersubjektive Nachprüfbarkeit von Fakten[...]⁸

Vielleicht spricht die eingehende Definition also nicht von Wahrheit, sondern vielmehr von Wahrhaftigkeit, also davon, dass der Filmemacher seinen Film so gestaltet, dass er, nach besten Wissen und Gewissen, das wiedergibt, was der Filmemacher als Wahrheit ansieht.

Dafür würde sprechen, dass die Definition uns darauf hinweist, dass der Dokumentarfilm einen visuellen Erörterung, ein Argument oder gar eine Diskussion (*argument*) mit sich bringt. Viel mehr als auf der Wahrheit zu basieren (was an sich schon eine sehr schwammige Formulierung ist), argumentiert der Film also für die Ansichten des Filmschaffenden.

Man könnte einwenden, dass auch der Spielfilm Realitäten beinhaltet.⁹, und der Filmemacher durch diesen, ihm am Herzen liegende, grundlegende Wahrheiten kommunizieren kann. Manch einer würde sogar sagen, dass der Spielfilm darin besser ist.

Persönlich denke ich, dass die Mittel des Spielfilms zumindest direkter sind, vielleicht sogar ehrlicher, da er keine Wirklichkeitsreferenz enthält, sondern schlicht mögliche Welten porträtiert.¹⁰ Dass nämlich ein menschliches Produkt nicht etwas Unvorstellbares darstellen, und somit den Wirklichkeitsbezug verlieren kann, liegt in der Natur der Sache.

Die Trennung des „Realem“ und des „Fiktiven“ ist inhaltlich daher kaum machbar und beruht vielmehr auf Rezeptionsweisen und Signalsystemen.

Während fiktionale Texte über ein auf historischen Konventionen basierendes Signalsystem eine spielerische Rezeption des Als-Ob programmieren, zielen

⁸ Rager, Günther. Dimensionen der Qualität. Weg aus den allseitig offenen Richter-Skalen? S.189-210. In: Bentele/Hesse, 1994 S..200

⁹ Vgl. Hattendorf, S.52

¹⁰ Vgl. Taylor, 2002 S.77

nichtfiktionale Texte ihrerseits durch spezifische Authentizitätssignale auf eine Rezeption im Sinne unverschlüsselten Wirklichkeitsbezuges.¹¹

Könnte die definierende Eigenschaft des Dokumentarfilms also sein dass er sich eines Systems von Zeichen bedient, welches Authentizität erzeugt? Dabei würde diese Authentizität nicht in der Quelle selbst, sondern vielmehr in der formalen Gestaltung und der Rezeption begründet ist. Anstatt „Echtheit“ bezeichnet „Authentizität“ hierbei also „Glaubwürdigkeit“.¹²

Partly what makes a film a documentary, it must be said, is the way a viewer (or spectator) watches it. The way we look at, react to, and anticipate a film, crucially, has a bearing on how 'real' we perceive it to be.¹³

Nicht nur auf der Rezeptions- sondern auch die Produzentenebene unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm.

Es gibt ein breites Spektrum an Methoden, von denen sich viele mit dem Spielfilm überschneiden (etwa bei „nachgestellten“ Szenen), manche aber auch grundlegend unterscheiden.

Der Dokumentarfilm organisiert sein Material anders, aber sein Material ist nicht vorweg „wirklicher“, daher auch nicht für eine Darstellung von Geschichte tauglicher. Der Dokumentarist kann Zeugen befragen, Überlebende, er kann Orte des Geschehens, die Tatorte aufsuchen und zeigen, was von ihnen noch vorhanden ist. Aber er kann so wenig wie der Spielfilm Vergangenes präsentieren, allenfalls kann er Aufnahmen aus der Vergangenheit zitieren.¹⁴

Der Dokumentarfilmer vollzieht meist einen langwierigen Prozess der Selektion und Auslassung. Das Dokumentarfilme-machen ist oft eine Suche nach Gesprächspartnern, die dem Filmemacher genau das erzählen, was er gerne hören möchte. Seltener legt er Schauspielern Worte in den Mund.

Eben dies meine ich, wenn ich sage, der Spielfilm arbeitet direkter.

¹¹ Ebenda, S.53f

¹² Vgl. Hattendorf, S.67

¹³ Saunders, 2010 S.14

¹⁴ Rother, 1991 S.13

Da aufgrund der Selektionsproblematik auch dem Nachrichtenteil „subjektive“ Einflüsse inhärent sind, ist es jedoch denkbar, auf die Trennung von Fakten und expliziten Wertungen zu verzichten. Für die Rezipienten ist der subjektive Einfluss dann leicht erkennbar, was bei „objektiven“ Nachrichten deutlich schwerer ist.¹⁵

Direkter ist auch die Verantwortung welche der Spiel-Filmemacher für das Dargestellte übernehmen muss. Der Dokumentarfilmer kann diese auf Experten auslagern, auf die „Wahrheit“ oder „Objektivität“. Letztere wird aber von vielen Medienökonomien vor allem als Produktionsroutine gesehen, welche schnell ist, effizient und dem Journalisten viel Ärger erspart.¹⁶

Joel und Ethan Cohen beginnen ihren Film *Fargo* (1996) mit der Ankündigung, der Film beruhe auf wahren Tatsachen und enden ihn, mit dem entgegengesetzten Disclaimer: „Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...“. Konstruierte Authentizität also auch beim Spielfilm. Joel Cohen soll dazu gesagt haben:

We weren't interested in that kind of fidelity. The basic events are the same as in the real case, but the characterizations are fully imagined [...]If an audience believes that something's based on a real event, it gives you permission to do things they might otherwise not accept.¹⁷

Mit der Wahrheit lässt sich nicht streiten. Die Cohen Brüder hatten wohl nicht damit gerechnet, dass sich jemand auf die Suche nach dem Lösegeld machen würde, welches die Kidnapper im Film zurücklassen mussten. Dennoch fand eine Japanerin ihren Tod im Schnee von North Dakota, als sie versuchte eben jenes Geld zu finden.¹⁸

Der Filmemacher sollte sich seiner Verantwortung bewusst sein. Gerade dem dokumentarischen Film, kommt, noch immer, ein hoher Grad an Glaubwürdigkeit zu.

¹⁵ Arnold, Klaus: Qualität im Journalismus – ein integratives Konzept. S. 488 – 508. In: Publizistik 4/2008 (Jahrgang 53/2008, Dezember 2008) S. 495

¹⁶ Vgl. Kiefer 2005 S.211f

¹⁷ In einem Interview mit dem Time Out Magazin. Das Original Interview war nicht mehr auffindbar. Zit. N.: Heitmueller, Karl: Rewind: What Part Of 'Based On' Don't You Understand? Auf: MTV.com am 25.04.2005 <http://www.mtv.com/news/articles/1499898/rewind-separating-fact-from-cinematic-fiction.jhtml> (29.08.2012)

¹⁸ Vgl. Berczeller, Paul: Death in the Snow. In: The Guardian am 06.06.2003 <http://www.guardian.co.uk/culture/2003/jun/06/artsfeatures1> (30.08.2012)

*Erstaunlicherweise gehört der Eindruck des Wahren, Objektiven oder Authentischen, den dokumentarische Bilder vermitteln, zu den Mythen der Moderne, die wirksam bleiben, obwohl sie längst durchschaut sind.*¹⁹

Dem Gesichtssinn kommt nämlich eine besondere Rolle zu („Ich hab es mit eigenen Augen gesehen“), die in einer langen Tradition, von der realistischen Malerei, über die Fotografie auch dem Film und anderen „realistischen“ Medien vererbt wurde.²⁰

Medienkompetenz ist hierbei an einen Lernprozess gekoppelt, d.h. Zuseher müssen lernen Filme zu „lesen“ (*visual literacy*).²¹

Nach einem Prozessmodell von Axelrod funktioniert Medienrezeption dabei jedoch nur durch Kontextualisierung: Wird eine neue Botschaft wahrgenommen, sucht der Rezipient nach einem interpretativen Schema in seinem Gedächtnis. Ist ein solches Schema vorhanden, aber die neue Information dazu scheint inkonsistent kann entweder die Quellenglaubwürdigkeit der neuen Botschaft reduziert oder das alte Schema in Frage gestellt werden.²²

Kritischer Medienkonsum könnte also durchaus gelernt werden, wird aber, durch gelernte Merkmale der Authentizität, möglicherweise auch ausgehebelt.

*Im Bereich des Films, der über so viele Mittel verfügt, Evidenz herzustellen, der auch Vergangenes sinnfällig zu machen scheint [...], werden das Mißtrauen gegen die Möglichkeiten der Rekonstruktion und gegen die Glaubwürdigkeit der überlieferten Bilder immer die besseren Geschichtsfilme zeitigen.*²³

1.1. Der biographische Film

Anna Korda in einem Film von Daniel Wunderer (AKFDAW) trägt ohne Frage autobiographische Züge. Da Anna ihre Geschichte selbst erzählt, hat sie einen gewissen Freiraum, diese auch selbst zu formen. Sie ist jedoch kein rein

¹⁹ Ertel/Zimmermann, 1996 S.9

²⁰ Vgl. ebenda, S.9

²¹ Vgl. Bonfadelli, 2004 S.223f

²² Vgl. ebenda, S. 218

²³ Rother, 1991 S.13f

autobiographischer Erzähler, da ihr zwar die Rolle der Hauptfigur und des Erzählers zukommt, nicht aber die Rolle des Autors.²⁴

Die Rolle des Autors fällt eigentlich mir zu, aber auch an ihr ist Anna beteiligt. Grundlage für das Treatment waren einige Vorgespräche, bei denen ich mir vor allem über den Rahmen der Geschichte klarwerden musste, und ein unveröffentlichtes autobiographisches Manuskript von Anna Korda: *In 80 Filmen um die Welt*, welches als inhaltliche Vorlage diente.

Während das Treatment mir mehr als Orientierungshilfe diente, stammen viele Erzählungen Annas nahezu Eins zu Eins aus dem Buch. Ab und zu wollte sie Episoden sogar nachschlagen, weil sie sich nicht mehr erinnern konnte. Einige Passagen entsprechen sogar im Wortlaut dem Text, ohne dass dies von mir geplant war.

Mit der Montage war das mächtigste Werkzeug des Filmemachers zwar in meiner Hand, aber ich konnte natürlich nur montieren, was Anna mir lieferte. Auch konnte ich den autobiographischen Erzähltext nur bis zu einem gewissen Punkt, durch zusätzliche Literatur prüfen,²⁵ der Kontext von Annas Ausführungen fügt sich jedoch meist nahtlos in diese Literatur ein.

Jede Biographie, ist unvermeidlich subjektiv.²⁶ AKFDAW ist es im doppelten Sinne, da es praktisch zwei Autoren mit unterschiedlichen Interessen gibt.

Während Anna ihre Geschichte sicherlich lieber in der Tradition der „Heldenbiografie“, also der Biografie von außergewöhnlichen Menschen, sieht, sehe ich ihr Leben eher als eine „Normalbiografie“, also als die Beschreibung eines Durchschnittsmenschen.²⁷ Einem Durchschnittsmenschen, der zwar mitunter ein unkonventionelles Leben führte, der aber als Mensch nicht glorifiziert werden sollte.

Das Endprodukt enthält beides, Annas Glorifizierungen und mein Gegensteuern. Diese doppelte Autorenschaft untergräbt die Idee eines eindeutigen Subjektivismus. Die Autorenschaft in den meisten anderen biographischen Filmen ist jedoch ungleich komplexer.

²⁴ Vgl. Kiener, 1999 S.257

²⁵ Vgl. Straub, Jürgen: Zur Konstruktion und Analyse von Erzählstrukturen in der narrativen Biographieforschung. S.143-183 In: Röckelein, 1993S.148f

²⁶ Vgl Taylor, 2002 S.60

²⁷ Vgl. Röckelein, Hedwig: Der Beitrag der psychohistorischen Methode zur „neuen historischen Biographie“ S.17-38 In: Röckelein, 1993 S.23

Es wäre Unsinn das Biopic als eigene Gattung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm zu theoretisieren, nachdem wir die Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion bereits als verschiebbar entlarvt haben²⁸

Akzeptiert man diese Idee, gelten für den biographischen Film dieselben Regeln wie für den Dokumentarfilm im Allgemeinen.

Es gibt jedoch durchaus Autoren, welche die Hybridität von Biopic und Doku-Drama unterstreichen. Dabei betonen sie, dass diese historischen Filme explizit über das Gestern und implizit über das Heute sprechen.²⁹ Konfliktauslösendes Grundthema sei hierbei das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft.³⁰

Genauso würde ich behaupten spricht ein Spielfilm explizit über Fiktionales, implizit jedoch über Reales, ohne dabei formal aber den Anspruch auf Realität zu stellen. Er ist somit ein Gedankenexperiment über mögliche Realitäten.

It should be clear by now why I believe that drama docs tell lies about real people. But let me spell it out: because they don't tell the truth. To say of something that is the case when it is the case is to tell the truth about it. To say something that is not the case is to lie. [...] Ja historian of the Nixon presidency is unlikely to find anything at all of interest in Oliver Stone's cranky views, although a historian of popular culture might.[...] Historians are concerned about the real Richard Nixon not about make-believe figures. This is what distinguishes real historians from those who only play at it. [...] it would require a modesty on the part of fiction filmmakers that they seem unlikely to accept. All they need do is revive an ancient disclaimer: "Any resemblance between the characters portrayed in this film and any person, living or dead, is purely coincidental." That would disarm critics, including myself. (S.124)

Das Doku-Drama der Lüge zu bezichtigen, „weil sie nicht die Wahrheit erzählen“, geht eindeutig zu weit. Der implizite Wahrheitsanspruch ist hier natürlich ein Problem, aber die Dramatisierung ist zumindest eindeutig sichtbar, als die jene bei Dokumentarfilmen.

²⁸ Vgl. ebenda, S.75

²⁹ Vgl. Taylor, 2002 S.87

³⁰ Vgl. ebenda, S.89

Es wäre aber sicher nicht falsch sein, dem Publikum jedes Films zusätzliche Transparenz zu bieten.

Zu behaupten, „Jede Ähnlichkeiten mit lebenden oder toten“ wäre reiner Zufall, wäre jedoch eher kontraproduktiv. Es gibt sicher einen guten Grund, warum Oliver Stone gerade Nixon als Subjekt seines Films gewählt hat, mit Zufall hat das wenig zu tun.

2. Was bedeutet das für den Historiker...

Historiker registrieren empfindlich alles, was für hieb- und stichfeste Belegbarkeit von Gestalten oder Geschehnissen spricht, wenn sie in Wirklichkeit nur spekulativ oder vorgestellt sind; in ihren wissenschaftlichen Texten verwenden sie vielleicht, könnte gewesen sein und Fußnoten, um ihre Zweifel und Gründe zu äußern. Im Film sei es, so wird oft behauptet, schwierig, solche Einschränkungen aufrechtzuerhalten, so mächtig sei eine direkte Beschwörung der „Wirklichkeit“. Aber ist das unvermeidlich so?³¹

Sicherlich ist es eine Herausforderung, die Quellentransparenz, also die essentielle Grundlage wissenschaftlichen Arbeitens, und das prinzipielle Hinterfragen jeglicher Wirklichkeit in einen Film mit einfließen zu lassen.

Das liegt nicht nur an der hohen Authentizität des Mediums, sondern auch an der Art und Weise, wie wir gelernt haben, Filme zu rezipieren: Bar jeglicher Schwerfälligkeit und mit anhaltender Kontinuität. Gerade das notwendige Verstreichen der Zeit, war lange eine grundlegende Eigenschaft des Films.

Zunächst einmal ist der Film begrenzter, da er in Echtzeit stattfindet[...] Muß der Film sich auf der einen Seite auf eine kürzere Erzählung beschränken, hat er andererseits visuelle Möglichkeiten, die der Roman nicht hat.³²

Auf die visuellen Möglichkeiten wollen wir noch zurückkommen, zu den Begrenzungen des Films, ist festzuhalten: In über der Hälfte seiner in etwa elf Jahrzehnte dauernden Geschichte, war der Film kaum von der Zeitachse zu lösen. Es handelte sich nun Mal, um eine gewisse Anzahl an Bildern, die pro Zeiteinheit projiziert wurden. Das ist bei Fernsehen und Kino auch heute noch so.

Auch Roman und Theater existierten in der Zeit, aber der Betrachter kontrolliert die «Zeit» eines Romans.³³

³¹ Zemon Davis, Natalie: „Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...“: Der Film und die Herausforderung der Authentizität. S.37-63. In: Rother,1991 S.40

³² Monaco, 2009 S.45

Seit dem Aufkommen der Videorecorder und vor allem im digitalen Zeitalter ist diese Barriere eigentlich gefallen. Filme können wie Bücher vorwärts, rückwärts, langsam oder schnell konsumiert werden.³⁴ Endnoten im Abspann sind beim Film allgemein üblich, aber auch Fußnoten sind ohne weiteres möglich, entweder per Untertitel oder als zuschaltbares Audiokommentar.

Es liegt an den Sehgewohnheiten der Zuseher und am Konservativismus der Filmemacher, dass solche Mittel noch zu wenig genutzt werden, obwohl es seit Jahren Bemühungen gibt. Womöglich ist es aber auch nicht Aufgabe des Films, die Zeitachse zu durchbrechen, macht dies doch das Videospiel bereits problemlos.

Nun lässt sich nur schwerlich irgendein Medium mit dem wissenschaftlichem Text vergleichen, auch nicht der Dokumentarfilm. Es ist ohnehin unmöglich, verfilmte Geschichte allein aufgrund der Kriterien geschriebener Geschichte zu beurteilen. Jedes der beiden Medien besitzt seine je eigenen, notwendigen fiktiven Elemente.³⁵

Will man den Vergleich dennoch wagen, scheint es am sinnvollsten, den Spielfilm mit dem Roman und den Dokumentarfilm dem Sachbuch gegenüber zu stellen.

Letztlich bleibt sowohl Sachbuch, als auch Dokumentarfilm, mehr oder weniger, lehrreiche Unterhaltung. Wollte man den Dokumentarfilm von der Unterhaltung lösen und ihn „verwissenschaftlichen“, müsste man Regeln wissenschaftlichen Arbeitens etablieren. Ob dies seinen Wert steigern würde, ist eine andere Frage.

Durchaus interessant ist es jedoch, zu überlegen, welche Möglichkeiten der Film hat, um den Zuschauer verstärkt zum kritischen Medienkonsum anzuregen³⁶, ihm die Möglichkeit zu bieten, eigenständig weiter zu recherchieren. Auch wichtig wäre zu verstehen, welche Mittel diesem Prozess entgegenwirken.

Documentary-makers claiming not 'to edit reality' need to be treated with a great deal more caution[...] There are, surely, no 'varying degrees', with

³³ Ebenda S.53

³⁴ Ich selber habe im Film „Animated History“ Lauftext verwendet, der nur zu lesen ist, wenn man den Film verlangsamt. Die Information ist für den Interessierten also vorhanden.

³⁵ Vgl. Rosenstone, Robert A.: Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen. S.65-83 in: Rother, 1991 S.80

³⁶ Ebenfalls in *Animated History*, habe ich versucht, zu argumentieren, dass der Animationsfilmcharakter Ari Folmans *Waltz with Bashir (2008)* eine Künstlichkeit verschafft, welche der Realität der Erinnerung sehr viel näher kommt, als der „Realfilm“.

suspect film-makers editing at one an purist purveyors of unedited reality at the other because the latter simply do not and, indeed, cannot exist as the very act of communication inevitably taints any such vision of purity.³⁷

Dem Film kann und sollte deshalb auf ein Sammelsurium an audiovisuellen Mittel zurückgreifen, um Wirklichkeiten zu (de-)konstruieren.

³⁷ Winston, 2000 S.19

3. ...und was für die vorliegende Arbeit?

Es gibt, wie gesagt, unzählige Mittel, um Authentizität zu erzeugen, oder sie zu zerstören und, was nicht dasselbe ist, um die Illusion einer kohärenten (nicht) fiktive Welt zu erschaffen. Es kann versucht werden, den Zuseher mit zu reißen, ihn aber auch auf sich zurück zu werfen.

Wenn etwa Quentin Tarantino in *Death Proof* (2007) Filmrisse einbaut oder den Film jeglicher Farbe beraubt, nur um sie dann plötzlich wieder zurück zu bringen, dann führt er uns vor Augen, was bei jedem Film vorhanden, jedoch weniger offensichtlich ist: Die Metaebene, der Kontext, welcher Bild und Ton mit Bedeutung füllt.

Brian Winston sieht im selbstreflexiven Modus die einzige Möglichkeit des Dokumentarfilms, als eine Form des Diskurses zu bestehen. Durch genrespezifische Produktionsmittel (Handkamera, den Verzicht auf Kunstlicht, jump cuts, lange Einstellungen) werde der naive Zuseher nämlich dazu verleitet, Subjektivität als Objektivität zu verkennen.³⁸

Daher war es mir wichtig, diese Illusion, diesen „Realitätseffekt“ immer wieder zu durchbrechen. Ich gehe davon aus, dass es dem Zuseher schwer fällt, diesen Schritt selbst zu tun und möchte daher Spielräume schaffen, die diesen Prozess begünstigen.

Die Gefahr besteht, dass dadurch noch mehr Authentizität konstruiert wird. Solange der Zuseher sich jedoch der Metaebene bewusst bleibt und sich nicht zu sehr im Film verliert, sollte er im Stande sein, das Gesehene kritisch zu hinterfragen.

Dies wiederstrebt eigentlich dem natürlichen Drang, den vielleicht jeder Filmemacher hat: Den Versuch den Zuschauer in eine Wirklichkeit zu ziehen, welche ihn alle anderen Realitäten vergessen lässt. Ein Effekt, den zu erreichen eine große Herausforderung ist, der aber vonnöten ist, um das Interesse des Zusehers über längere Zeit zu halten.

³⁸Vgl. O' Brien, Harvey: „That's Really the Title?“ Deconstructing Deconstruction in The Positively True Adventures of the Alleged Texas Cheerleader-Murdering Mom (1993) and Real Life (1978), S.191-204. In: Rhodes/Springer: Docufictions S.192

Diesen Anspruch haben wissenschaftliche Arbeiten für gewöhnlich nicht, er kommt aus dem Bereich der Unterhaltung, von der das Medium Film, in meinen Augen, jedoch kaum zu lösen ist.

Die vorliegende Arbeit ist aber keine gekonnte Manipulation des Zusehers, sondern vielmehr ein Experiment, das mit Mitteln des Films spielt, um zu beobachten, welcher Effekt dabei entsteht.

Ein Versuch, den Zuschauer in die Filmrealität hinein zu ziehen, ihn aber auch immer wieder hinaus zu stoßen, ihm klar zu machen, dass hier eine Geschichte erzählt wird und er gerade in Gefahr läuft, sie unkritisch als die Wahrheit anzunehmen.

Dabei soll aber auch, in einer angemessenen Form, der Gegenstand des Filmes, das Leben von Anna Korda, betrachtet werden. Ihre Geschichte soll mit Respekt vor Annas Menschenwürde erzählt werden, ohne dass sie zum reinen Versuchskaninchen degradiert, oder bloßgestellt wird.³⁹

Des Weiterem soll dem Zuseher die Möglichkeit geboten werden, nachzuvollziehen, WER diese Geschichte erzählt und wer sie bearbeitet. Sind alle Interessensgruppen eindeutig zu erkennen, fällt es dem Zuseher womöglich leichter, den Werdegang der Information nachzuvollziehen und diese richtig einzuschätzen.

Quellentransparenz eben.

³⁹ Mehr zu diesem Problem, findet sich im Produktionstagebuch.

4. Welche Mittel werden verwendet?

4.1 Titel

Anna Korda in einem Film von Daniel Andrew Wunderer. Der Titel soll nicht unbescheiden klingen, sondern eindeutige Verhältnisse schaffen. Beim Entstehen des Filmes, gab es drei maßgebliche Subjekte: Anna, die Kamera und mich.

Dazu kommt, zu einem späteren Zeitpunkt, noch der Zuseher. Es liegt jedoch nicht in der Hand der Autoren, zu kontrollieren, wie die zur Verfügung gestellte Information genutzt wird. Wie ich jedoch immer wieder feststellen musste, kommt die Anwesenheit der Kamera der Anwesenheit eines Publikums sehr nahe.

Der Titel, zeigt auch, wie reduziert der Film ist. Das liegt zunächst natürlich am den beschränkten Rahmen einer Diplomarbeit. Zugleich habe ich aber auch versucht, die Anzahl an Subjekten überschaubar zu halten, um höhere Transparenz zu bieten.

*Sources may be categorised in the following way: they can be single (and therefore apparently “simple”), or multiple (and therefore, again apparently, “complex”). The simpler they are, of course, the easier they are to defend at the level of focusing alone.*⁴⁰

Größtmögliche Objektivität, durch eindeutige Subjektivität, nenne ich die Idee dahinter. Andere Interviewpartner z.B. würden zwar willkommene Abwechslung bieten und sicherlich interessante Standpunkte liefern, aber auch die Illusion einer Objektivität fördern, die bei diesem stark autobiographisch geprägtem Werk nicht gegeben ist.

Dabei sollen die Quelle weder „simpler“ noch „komplexer“ gemacht werden, sondern vor allem eindeutiger zuordenbar.

Es ist aber zu beachten, dass der Film umfangreiches Archivmaterial verwendet, was eigentlich dem Konzept der Eindeutigkeit entgegenwirkt. Quellentransparenz in der Form von umfangreichen Endnoten, ist hier selbstverständlich.

⁴⁰ Paget, 1990 S.16

4.2 Text

Anna weiß meistens nicht in welchem Jahr etwas passiert ist. Erinnerung funktioniert nun mal nicht chronologisch. Als Orientierungshilfe blende ich die Veröffentlichungsjahre der Filme ein, an denen sie arbeitete, wobei zu bedenken ist, dass die Dreharbeiten zu den Filmen in der Regeln im Jahr zuvor stattfanden.⁴¹

Die drei Akte, Pro- und Epilog werden dezidiert ausgewiesen, um die drei Akt Struktur hervorzuheben, die ich versucht habe zu schaffen. Die Titel „Der Weg nach Rom“, „Rom“ und „Zurück nach Rom“ sollen nochmals unterstreichen, wie sehr Annas Erinnerung auf ihr Leben in Rom ausgerichtet ist.

Im Prolog gibt es eine längere Titelsequenz, welche vorwegnimmt, was kommen wird. Dies soll dem Zuschauer einstimmen und ihm als Orientierungshilfe dienen.

Außerdem soll sie als „Hook“ dienen, also die Aufmerksamkeit des Zusehers wecken, ihm einen Grund geben, warum er für die nächsten 90 Minuten bei uns bleiben sollte.⁴²

Dazu kommen natürlich noch die Anfangs- und Endtitel. Immer noch die einfachste Variante um Transparenz zu schaffen. Aber auch eine gern überlesene.

4.3 Farbe/Licht

Aus praktischen Gründen habe ich den Großteil des Filmes in Schwarz/Weiß gehalten. Dies war nicht von Anfang an so geplant, aber die Farbkorrektur erwies sich im Edit als Horror. Ursprünglich waren die verschiedenen Lichtstimmungen und Farbgebung noch als Bruch mit der Uniformität konventioneller Dokumentarfilme gedacht, dann erwies sich der Film jedoch als ungenießbar. Die Sprünge waren einfach zu groß.

Also entschloss ich mich, Farbe für gegenwärtigem Geschehen zu verwenden, während die Vergangenheit in schwarz/weiß gehalten ist. Schwarz/Weiß kennen wir natürlich von alten Filmen und Archivmaterial und so lassen sich Interviews gut mit diesem Material verschneiden.

⁴¹ Aber nicht notwendigerweise.

⁴² Vgl. Curran Bernard, 2007 S.42

Es gab den Versuch meinerseits, das neu gefilmte Material an die jeweilige Zeit anzupassen, dies war aber zu viel Aufwand. Für die Zeit in Rom hätte sich anstatt Schwarz/Weiß, Sepia angeboten, da orange eher für Naivität und nostalgisches Erinnern steht⁴³, als die kalten Farben des 2. Weltkrieges.

Bertolucci benutzt in *La strategia del ragno* (1970) ein rotes Halstuch und Schwankungen der Lichtstärke, für den Übergang zu einer fernen, imaginären Vergangenheit.⁴⁴ Derart subtil arbeite ich nicht und auch nicht zu hundert Prozent eindeutig: Die Abgrenzung Vergangenheit/Gegenwart ist schlichtweg nicht immer machbar und so habe ich mich im Zweifelsfall, auf mein ästhetisches Bauchgefühl verlassen.

Wenn Anna von den Gefühlen zu ihrem abwesenden Vater erzählt und dann lachen muss, weil ihre Katze die Kamera bearbeitet, wird der Zuschauer sich der Kamera in einem eigentlich sehr intimen Moment bewusst. Seine Magie ist damit zerstört, aber Magie ist auch nicht, was in diesem Moment tatsächlich Im Raum schwang, sondern eher Frustration über die nervende Katze.⁴⁵

Diese Unterbrechung der Filmrealität könnte ich entfernen, ich habe mich aber dafür entschieden sie mit Ton und Farbe noch zu unterstützen, sie prägnanter zu machen.

Ebenfalls in Farbe gehalten ist eine simulierte 8mm Kamera. Mit nur einer Kamera zu arbeiten, die ich während des Interviews kaum kontrollieren kann, hat den Nachteil, dass man keine unsichtbaren Schnitte erzeugen kann.⁴⁶

Nimmt man in HD auf und veröffentlicht in SD kann man aber Billausschnitte reinzoomen, um eine andere Einstellung zu bekommen, da der Winkel aber immer noch der selbe ist sieht das selten wirklich gut aus, also habe ich versucht den Look stark zu verändern, um etwas optische Abwechslung zu bieten und ein paar Schnitte zu verstecken.

Durch die Farbe ist die Gegenwart in der erinnerten Vergangenheit zudem stets präsent.

⁴³ Vgl. Bellantoni, 2005 130ff

⁴⁴ Vgl. Ferro, Marc: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte? S.17-36. In: Rother, 1991 S.17

⁴⁵ Dass wir diese nicht in Bad gesperrt haben, ist ebenfalls eine Regieentscheidung. Die omnipräsenten Katzen in ihrem Leben sind für mich Sinnbild für Egozentrismus und Einsamkeit.

⁴⁶ Vgl. Thompson/Bowen, 2009 S.106

4.4 Ton/Musik

Ein der „Vater“-Szene entgegengesetzter Moment ist der Abschied aus Wien. Anstatt die Dramatik der Szene zu durchbrechen, habe ich versucht, sie noch zu verstärken.

Ein lieber Freund von mir, eigentlich Drehbuch- Student, der in seiner Freizeit Filmmusik kreiert, hat mir erlaubt diese zu verwenden. Zwei Stücke hat er für diesen Film geschaffen, die meisten sind jedoch ältere Kompositionen.

In Anlehnung an bekannte Filmproduktionen triefen sie oft nur so von Pathos, so dass ich mich zunächst sehr sträubte, sie unter meinen kleinen Film zu legen. Als ich es dennoch tat, wurden Szenen sofort größer.

Den ganzen Film wollte ich plötzlich größer machen, so packte mich die Lust an der audiovisuellen Emotion die gerade entstanden war.

Filmmusik leistet im Rahmen der pathetischen Semiose, so meine These, dreierlei:[...] Drittens schließlich fügt sie einer Szene emotionale Konnotationen hinzu und unterstützt damit die affektiv-sinnliche Modellierung der pathetischen Gesamtaussage.⁴⁷

Und so glitzert just in dem Moment, wo Anna den Rathausplatz in Wien verlässt, ein Sternenregen in unseren Ohren, oder werden Geld und Beziehungsprobleme zum auralen Kampf auf Leben und Tod. Große Filmkunst ist dies natürlich nicht.

Irgendwelche suggestiven Klänge irgendwo unterzulegen, ist heute mit all den erschwinglichen elektronischen Mitteln überhaupt kein Problem mehr. Das kann jeder. Mit Komponieren hat das nichts zu tun.⁴⁸

Aber dennoch ist diese Vorgehensweise nicht ineffektiv. ¹ Sidney Lumet nennt das plumpe Unterlegen von Aktion mit passenden Klängen abfällig „micky-mousing“, ⁴⁹ aber auch in den beliebten Cartoons erfüllt die Musik ihren Zweck.

Das gleiche gilt für einige Toneffekte, die ich verwendet habe, etwa das Klopfen an die Tür, das Läuten eines Telefons, ein abhebendes Flugzeug. Sporadisch tragen sie zur Dramatisierung bei oder dienen als Überleitung zu einer neuen Szene.

⁴⁷ Schmitt, 2009 S.69

⁴⁸ Ennio Morricone in einer Rede an der Hochschule für Musik und Theater München im Oktober 2003. Zit. N. Weidinger, 2006 S.16

⁴⁹ Lumet, 1995 S.263

Während Filme des Mainstreams oder des klassischen Kinos darauf aus sind dramatischen Höhepunkten mit subjektiven Erzählformen dem Gefühl nahe zu kommen, selbst an Stelle der Figur zu sein, dominiert im Kunstkino die Tradition der „Entdramatisierung“, die solche Techniken kaum anwendet, sondern es dem Zuschauer überlässt, sich am fiktionalen Universum imaginativ zu beteiligen –auch ohne Hilfe des filmischen Ausdrucks.⁵⁰

Eine stetige Gratwanderung zwischen Dramatisierung und Entdramatisierung, bei der wir immer wieder auf die eine oder andere Seite kippen, wäre demnach die perfekte Form für einen Film wie diesen und die pathetische Musik dafür das rechte Mittel. Wenn sie die tragische Atmosphäre unterstützt... gut, wenn sie als plumpes Stilmittel entlarvt wird...umso besser.

Sehr früh entschied ich mich zudem, keine Erzählstimme zu verwenden, um nicht das Gefühl eines allwissenden Fernsehdokumentationssprechers zu erwecken. Im Nachhinein betrachtet wäre jedoch ein subjektives Voice Over, wie es Werner Herzog gerne verwendet, möglicherweise eine Bereicherung für den Film gewesen.

4.5 Montage

Der Schnitt bietet natürlich besonders viele Möglichkeiten, Realitäten zu schaffen und/oder Illusionen zu dekonstruieren.

Schon in den frühen Jahren des Films gab es ironisch desillusionierende Ansätze, obwohl diese Tradition schwach ausgeprägt bleibt. So nutzte Dziga Vertov schon 1929 für *Der Mann mit der Kamera* eine dialektische Montagetechnik, welche hinter die Kulissen des Films und in die Zuschauerräume blickte.⁵¹

Auch AKFDAW macht dem Zuseher den Mann mit der Kamera immer wieder bewusst. Nur in ausgesuchten Momenten zwar, um den Erzählfluss nicht ständig zu unterbrechen, aber dennoch.

⁵⁰ Schick/Ebbrecht 2008 S.37

⁵¹ Zimmermann, Peter: Spöttischer Blick contra Leidensmiene – Die Schwierigkeit des Dokumentarfilms mit Ironie und Satire. S51-63 In: Ertl/Zimmermann, 1996 S.57

Die Montage bietet außerdem die Möglichkeit, die Erzählung Anna Kordas zu unterstützen, oder aber ironisch zu brechen, etwa Bilder und Aussagen zu kontrastieren.

Was sich allerdings als großes Problem herausstellte und warum in der Regel der Schnitt nicht vom Regisseur selbst gemacht werden sollte, ist der Blick für das Wesentliche.

In the rush to cut a film down to time, to get everything tight, and to make every point, it's possible to trim interviews or scenes into oblivion. The production team doesn't necessarily notice; they've been looking at this guy day after day and week after week, so they know what he's going to say, they've heard it before, and the joke is no longer funny.⁵²

Angetrieben von der Illusion, möglichst nahe an der Wahrheit bleiben zu können, bildeten sich zunächst endlos lange Kausalketten, von denen ich dachte sie wären notwendig, um dem Zuseher ein umfassendes Bild zu bieten. Einige diese Längen haben es sicherlich auch in den finalen Film geschafft.

Kausalität treibt eine Story, in der motivierte Handlungen Wirkungen verursachen, die wiederum zu Ursachen weiterer Wirkungen werden und dadurch die verschiedenen Konfliktebenen in einer Kettenreaktion von Episoden verbinden, zum Storyhöhepunkt voran, wodurch die Verflochtenheit von Realität zum Ausdruck kommt.⁵³

Der Versuch so viel Information wie möglich rüber zu bringen, aber den Film so kurz es geht zu halten, führte dann zu einer unbewältigbaren Informationsdichte.

Weiter vorne habe ich davon gesprochen, dass es schwierig ist, den Film von der Zeitachse zu lösen.

Genau deshalb sind Pausen so wichtig. Es braucht Leerläufe um Information einsinken zu lassen. Beim Buch kann der Leser diese Pausen selbst bestimmen, er könnte es inzwischen auch beim Film, aber wegen der Art und Weise, wie wir Film konsumieren, müssen diese Pausen vom Filmemacher geschaffen werden.

⁵² Carrant, S.207f

⁵³ McKee, 2008 S.63

Nachdem ich den Film also so kurz wie möglich getrimmt hatte, habe ich ihn mit kurzen Pausen wieder gestreckt. Annas Angewohnheit ohne Punkt und Komma zu sprechen und auch gerne mal abzuschweifen, hat diese Aufgabe nicht leichter gemacht.

Atmo, also Aufnahmen von der akustischen Hintergrundkulisse des Ortes wo ein Interview stattfindet ist hier unverzichtbar, weil der Zuhörer sonst die plötzliche leere, die Abwesenheit jeglicher Töne, vom Uhrenticken zum Mikrofonrauschen, wahrnimmt.⁵⁴ Zu meinem Erstaunen sogar, wenn man Musik darunter legt. Der Sprung ist sonst einfach zu groß.

Die Informationsdichte ist immer noch hoch und die Abwechslung mit nur einer Sprecherin sehr gering. Wir sollten aber nicht vergessen, dass es sich um eine Diplomarbeit handelt, nicht um reine Unterhaltung.

Zu einen späteren Zeitpunkt wäre es interessant, eine andere Schnittfassung (Siehe: Struktur II) zu erstellen, um zu zeigen, wie variabel die Struktur einer Geschichte sein kann und wie mächtig die Montage ist, wenn es darum geht Realitäten zu erzeugen.

4.6. Struktur

4.6.1 Struktur I: Theorie

Auch die Wahl der Struktur, welche im besten Fall über die reine Anordnung des gefilmten Materials hinaus, dem Film ein Rückgrat gibt (oder eben nicht), gehört zu jenen Faktoren, die den Zuseher entweder in die Geschichte ziehen oder aus ihr herausstoßen.

Unabhängig davon, dass wir fiktional und nicht-fiktional bereits als rein formale Trennung entlarvt haben, wäre es ein Trugschluss, anzunehmen, dass narrative Strukturen nur dem fiktionalen Film vorbehalten sind.⁵⁵ Anstelle einer Aneinanderreihung von Events, kann ein Handlungsbogen geschaffen werden, dem der Zuseher folgen kann und will.

⁵⁴ Vg. Artis, 2008 S.144

⁵⁵ Vgl. Kiener, 1999 S.26.

Narrative Strukturen zielen, für gewöhnlich, darauf ab, dass das Publikum sich ein einer Story verlieren kann. Dabei vermitteln sie keine Authentizität, sind im Sinne des kritischen Medienkonsums aber dennoch eher kontraproduktiv.

Weil ich weiß, wie schwer es ist eine narrative Struktur zu erzeugen, habe ich dennoch nicht versucht, sie zu dekonstruieren. Ich gehe davon aus, dass sie es von selbst tun wird.

Anders als manch kulturpolitischer Kritiker, sehe ich im narrativen Film, kein „Opium fürs Volk“⁵⁶ (Siehe auch 4.6.1.a). Konstruierte Authentizität halte ich für wesentlich bedenklicher. In narrativen Strukturen sehe ich vielmehr eine Möglichkeit Information rezipientenfreundlich aufzuarbeiten und Verständlichkeit und Behaltensleistung zu steigern.⁵⁷

Die wohl gängigste narrative Struktur ist die Drei-Akt-Struktur.

Im Vorfeld zu dieser Arbeit gab es Diskussionen, ob es für Dokumentarfilme eine solche vorgegebene Struktur geben kann. Selbst über den Spielfilm gibt es, noch immer, diese Diskussion. Dabei müsste die Diskussion eine andere sein: Ist eine einheitliche Struktur sinnvoll? Denn verwendet wird sie zweifelsohne.

Festgelegte Produktionsroutinen, sind immer Fluch und Segen zugleich. Aus dem amerikanischen Raum, dessen Filmindustrie nun mal die mächtigste der Welt ist, haben diese Denkmuster jedoch längst auch nach Europa übergegriffen und können nicht ignoriert werden.

Betrachtet man die amerikanische Literatur, muss man außerdem feststellen, dass die Art und Weise, wie Spielfilme geschrieben werden, inzwischen auch für den Dokumentarfilm übernommen wurden. Bücher wie *Documentary Storytelling*⁵⁸ propagieren die gleichen Denkmuster, für Dokumentarfilme, wie sie seit 1979 und Syd Fields *Screenplay*⁵⁹ so gut wie jede Publikation für den Spielfilm bedient. Geht man davon aus, dass die Wahrheit in einem Dokumentarfilm ebenso konstruiert ist, wie im Spielfilm, macht das durchaus Sinn.

⁵⁶ Vgl. ebenda, S.30

⁵⁷ Vgl. Leurs, 2006 S.221

⁵⁸ Curran Bernhard, 2007

⁵⁹ Field, 2005

Vor allem in Europa, aber auch in Amerika steht diese Herangehensweise jedoch immer wieder in der Kritik.⁶⁰ Das liegt nicht zuletzt daran, dass es zum etablierten System (Hollywood) immer auch eine Gegenkultur gibt und geben muss.

Durchaus berechtigt wird festgestellt, dass durch das narrative System die immer gleichen Erzählstrukturen entstehen. Dem könnte entgegnet werden, dass dies schließlich der Zweck der Übung ist.

Wenn konservativer Amerikanischer Pragmatismus auf Europäische Arroganz trifft, gibt es kein Richtig oder Falsch.

Man muss jedoch feststellen, dass die Drei- Akt- Struktur, auch in der europäischen Filmindustrie längst Fuß gefasst hat. Auch hier sind Produktionsfirmen daran interessiert, das Geschichtenerzählen vom Genie zu lösen und es zum Handwerk zu machen. Es kann nicht von der Hand gewiesen werden, dass narrative Systeme gut fürs Geschäft zu sein scheinen.⁶¹

Mit Yves Lavandier hat die Drei-Akt-Struktur zudem auch in Europa einen Verfechter, der sich auf Aristoteles, Hegel und Frank Daniel bezieht.⁶²

Ich selbst studiere und studierte Drehbuchschreiben in Tampere, Köln und Salford. Die amerikanische Drei-Akt-Struktur wird an allen drei Universitäten gelehrt. Dabei sind sich nicht alle Autoren und Lehrer einig, wie man sie anwendet, jeder bedient sich anderer Begriffe, und jeder hat seine eigene Meinung über das Autorenkino. Aber alle scheinen sich einig, dass man zum *Auteur* nicht ausgebildet werden kann und dass ein höherer Standard den europäischen Drehbüchern gut tun würde.

Das sehen die Produktionsfirmen ähnlich, auch beim Dokumentarfilm, aber wie ich feststellen musste, ist für viele die Drei- Akt- Struktur nur ein Wort, um über den Story Verlauf überhaupt reden zu können. Es reicht jedoch nicht, den Film einfach in drei Teile zu schneiden, ich würde sogar behaupten, das würde den Handlungsverlauf schlecht tun.

Ich habe es dennoch getan. Mein Film besteht aus drei Akten, man könnte aber auch sagen aus 5, wenn man Epi- und Prolog dazuzählt, oder aus 6 wenn man die Zäsur in der Mitte beachtet. Was aber ist überhaupt ein Akt?

⁶⁰ Vgl. Kiener, 1999 S.26

⁶¹ Vgl. ebenda, S.25

⁶² Vgl. Lavandier, 2003 S.102

*Ein Akt ist eine Folge von Sequenzen, die in einer Höhepunktszene gipfelt, die einen bedeutenden Umschwung verursacht und in ihrer Auswirkung stärker ist als jede vorangehende Szene.*⁶³

Ich habe meine Akte durchaus so gewählt, dass sie dieser Definition entsprechen.

Warum aber habe ich z.B. Annas Flucht nach London nicht als Bruch in einen neuen Akt gesehen? Weil es bei der drei Akt Struktur nicht darum geht, den Film in drei Teile zu schneiden⁶⁴, sondern ihn als Ganzes zu formen.

Die Flucht nach England hat nicht mit dem Wunsch des Protagonisten zu tun. Und der Wunsch der Hauptperson ist für gewöhnlich die Treibende Kraft hinter einer Geschichte.⁶⁵ Schließlich ist dies die Geschichte einer Frau, die eine berühmte Schauspielerin werden will und nicht die Geschichte einer Frau auf der Flucht. Sie könnte es sein, aber als Filmmacher habe ich mich anders entschieden. Meine Angriffspunkt (*point of attack*)⁶⁶ war von Anfang an Annas Wunsch, entdeckt zu werden. Aber ich greife vor.

Zunächst sollten wir sehen, wie eine Drei-Akt-Struktur überhaupt aussieht:

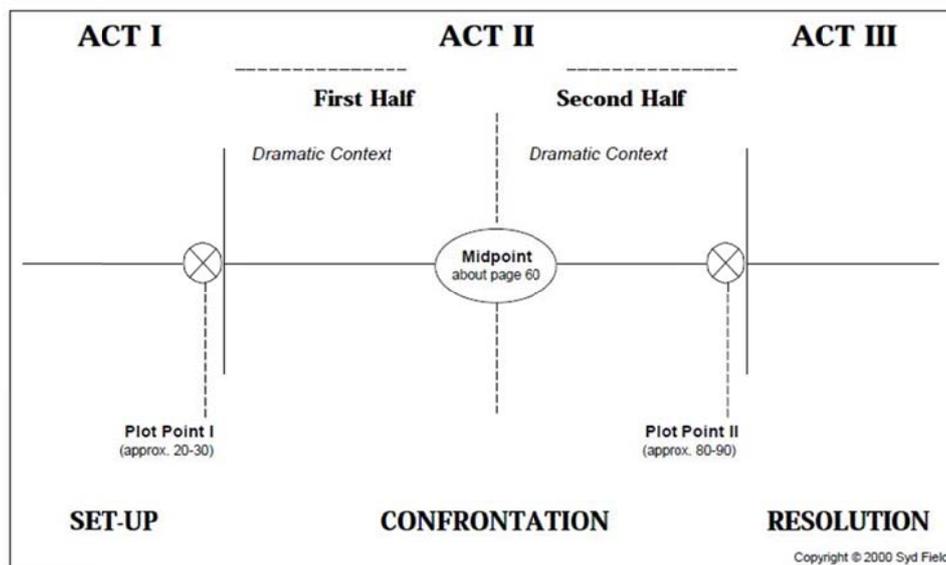


Abb. 1: Die Drei-Akt-Struktur nach Field⁶⁷

⁶³ McKee, 2008 S.51

⁶⁴ Vgl. Curran Bernhard, 2007 S.72f

⁶⁵ Vgl. Ebenda S.24

⁶⁶ Vgl. Ebenda S. 66f

⁶⁷ Grafik von www.sydfield.com/paradigm.pdf (24.09.2012), Vgl. auch Field, 2005 S.21

Wie man nicht unschwer erkennen kann, ist jeder Akt nochmal unterteilt, durch Einschnitte, die eine große Veränderung mit sich bringen. Dennoch sprechen wir nicht von einer Sechs- Akt - Struktur.

*Eine Story ist eine Reihe von Akten, die sich zu einem Höhepunkt im letzten Akt oder Story-Höhepunkt aufbauen, der eine absolute und irreversible Veränderung mit sich bringt.*⁶⁸

Man muss sich nicht auf drei Akte versteifen. Schon Horaz wollte mindestens fünf⁶⁹ und auch heute unterteilen Autoren einen Film lieber in acht oder mehr Sequenzen.⁷⁰

Manch einer spricht auch von einer Vier-Akt-Struktur, abhängig davon, ob sich am Midpoint das Ziel des Protagonisten ändert oder nicht. Yves Lavandier hält diese Unterteilungen jedoch für logistische Akte, die aus der Notwendigkeit entstehen Unterbrechungen einzubauen, während die dramatischen Akte immer Drei sind.⁷¹

*Whether your film is described as having five acts or one, it can still follow dramatic (three-act) structure.*⁷²

Warum also Drei-Akt-Struktur?

Der Einteilung in drei Akte rührt von einer scharfsinnigen Feststellung her, die tatsächlich auf Aristoteles zurückgeht⁷³, dass jede Geschichte einen Anfang eine Mitte und ein Ende hat.

Das liegt in der Natur der Sache: Irgendwo muss ein Buch, ein Stück, ein Film beginnen und irgendwo muss es auch mal enden. Wobei das Theaterstück es schon im Namen trägt: Eine Geschichte ist womöglich nur einer Stück des großen Ganzen. Das große Ganze zu erzählen, dafür haben wir jedoch keine Zeit.

Von Akten ist bei Aristoteles nicht die Rede.⁷⁴ Er erklärt Anfang, Mitte und Ende bilden ein Ganzes. Der Anfang folgt auf nichts und nichts folgt dem Ende.⁷⁵

⁶⁸ McKee, 2008 S.52. In der Denkweise der kommerziellen Drehbuchautoren, ist ein Film, bei dem keine Veränderung stattfindet, Zeitverschwendung.

⁶⁹ Horaz, Ars Poetica, 189-201 (<http://www.english.emory.edu/DRAMA/ArsPoetica.html>) 13.09.2012

⁷⁰ Siehe u.a.: Gulino, Paul: Screenwriting – The sequence approach, London/New York 2004.

⁷¹ Vgl. Lavandier, 2003 S.102

⁷² Curran Bernhard, 2007 S.72

⁷³ Vgl. Aristotele, 1998 S.15.

⁷⁴ Vgl. Walter, 1997 S.11f

⁷⁵ Vgl. Aristotel, 1998 S.15

Ich würde sagen, dies ist nur im praktischen Sinne so. Es gibt durchaus eine Hintergrundgeschichte und womöglich Haufenweise gesellschaftlichen Kontext, die in einer abgeschlossenen Geschichte aber nur mitschwingen können.⁷⁶

Aus einer Geschichte entwickelt sich auch immer etwas neues, das man weiter verfolgen könnte. Ich denke hier an offensichtliches wie Sequels, aber auch an Diskussionen unter Kinogängern oder der Fantasie eines Kindes.

Aus praktischen Gründen ist eine Geschichte aber als ein abgeschlossenes Ganzes zu sehen. Ein Ganzes, in drei Teilen.

Der zweite Akt, die Mitte, ist dabei in etwa so lange, wie die beiden anderen Akte zusammen. Dies gilt zumindest für Filme bis 120 Minuten. Bei Filmen mit Überlänge (über 120 min) wird der Zweite Akt gestreckt, nicht aber die anderen beiden Akte.

Die Idee dahinter ist, dass jede Geschichte im Prinzip funktioniert wie ein Witz: Der erste Akt platziert alle wichtigen Akteure und gibt ihnen ein Problem (*Setup*): „Ein Mann geht in eine Bar...“.

Der Zweite Akt verzögert die Pointe, verkompliziert das Problem (*Confrontation*). Das Warten, die Hoffnung, die Spannung ist essentiell und kann genüsslich gestreckt werden, solange der Zuhörer gefesselt bleibt. Was wäre ein Witz ohne das Warten auf die Pointe?

Dann die Pointe (*Resolution*) im dritten Akt. Eine Pointe lässt sich kaum strecken, sie muss prägnant sein. Plötzlich läuft alles zusammen. Darauf haben wir gewartet, obwohl wir das Warten, hoffentlich, genossen haben.

Yves Lavandier, platziert, im Gegensatz zu Field, die Klimax im zweiten Akt. Er ist der Meinung das jede menschliche Handlung, real oder fiktional aus drei logischen Teilen besteht: Vor der Handlung, während der Handlung und nach der Handlung.⁷⁷

Der Höhepunkt gehört natürlich noch zur Handlung, daher ist der dritte Akt bei Lavandier einfach wesentlich kürzer.

⁷⁶ Anders ist dies bei den beliebten Cross-Media Produktionen, die größere Produktionen heute gerne begleiten.

⁷⁷ Lavandier, 2003 S.102



Abb. 2: Klassiker in drei Bildern: (1.) Ein Problem entsteht, wird (2.) verkompliziert und dann (3.) gelöst.⁷⁸

Und dann ist der Witz zu Ende. Welchen Sinn würde es machen, einen Witz nach der Pointe weiter zu erzählen? Die Spannung ist weg, die Erwartungshaltung ist gebrochen. Beim Film gibt man noch einige Minuten des Nachzitterns, aber dann nichts wie raus aus der Geschichte.

Wie aber funktioniert ein 120 minütiger Witz?

Die verschiedenen Autoren sind sich hier über die Terminologie uneins. Darüber, dass sich Spannung, Aktion und Dramatik zu Klimax hin kulminieren sollte, sind sie sich jedoch einig.

Dies lässt sich in einer Kurve darstellen. Sie Konfliktkurve zu nennen, halte ich für am treffendsten. Warum? Weil Geschichten seit Menschengedenken immer von Konflikten handeln,⁷⁹ Konflikten in allen Farben und Formen. Es mag Filme ohne Konflikt geben, aber diese erzählen keine Geschichte, verzichten darauf möglicherweise gerade als Bruch mit den Konventionen.

Thomas Pope nennt diese Konfliktkurve Spannungsbogen und zeichnet ihn wie folgt:

⁷⁸ Lange, 2009 S.36

⁷⁹ Vgl. Dancyger/Rush, 2007 S.2

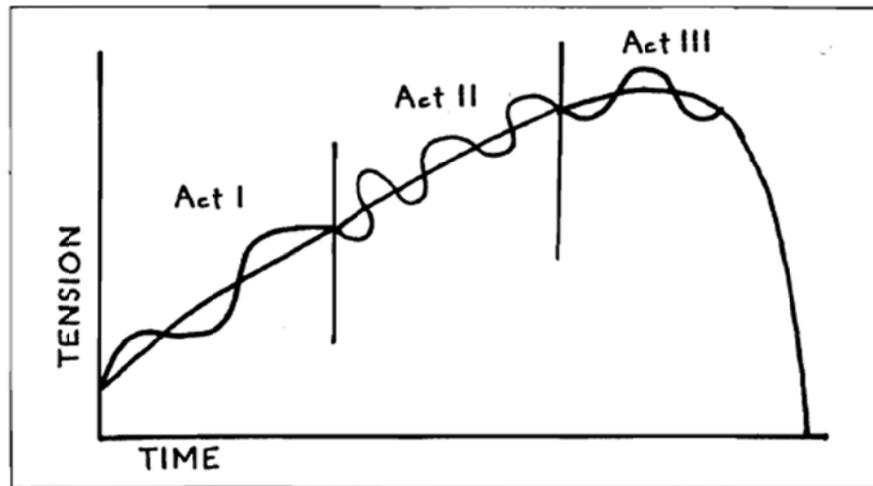


Abb. 3: Spannungskurve nach Pope, 1998⁸⁰

Wir sehen, dass sie zwar auf und aber geht, aber stetig ansteigt. Ein Konflikt entsteht, wird gelöst, ein neuer entsteht, usw. Die Idee dahinter ist, dass dem Zuseher immer mehr geboten werden muss, um ihn bei Stange zu halten.

Aber nicht nur die Spannung oder der Konflikt muss steigen, auch der Protagonist muss eine Entwicklung durchmachen (*Character Arc*). Während viele Autoren diese mit dem Konfliktbogen gleichsetzen, also davon ausgeht, dass eine Geschichte im Laufe der Erzählung die innere Natur nach und nach auf die Spitze treibt,⁸¹ ist mir auf der Universität in Salford ein anderer Graph untergekommen, den ich bisher nicht in der Literatur vorfinden konnte, die Charakterentwicklung aber etwas genauer beschreibt.

Drehbuchautor und -lehrer Andy Walker spricht von einer „ausbalancierten Geschichte“ (*in-balance-story*). Die Grafik implementiert *plot points* und Akte wie Syd Field und andere Autoren, zeigt die Entwicklung des Protagonisten jedoch auf Basis von viel gelesenen Praktikern wie Blake Snyder.⁸²

⁸⁰ Pope, 1998 S.xvii

⁸¹ Vg. McKee, 2008 S.120

⁸² Snyder, 2005

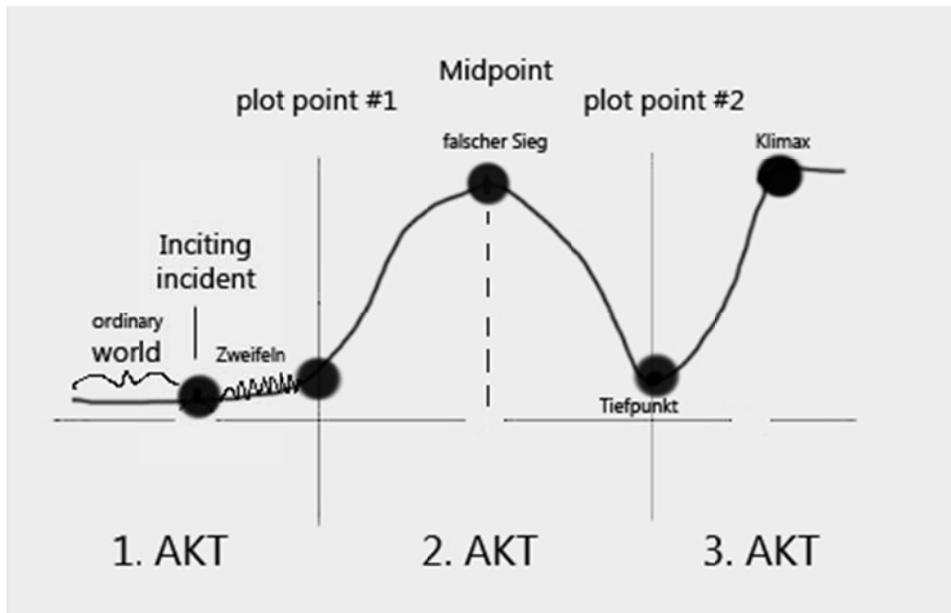


Abb. 4: Der Character Arc. (Eigene Zeichnung)

Zu Beginn wird der Protagonist eingeführt. Er lebt in seiner „Gewöhnlichen Welt“ (*ordinary world*). Dieser Status quo ist für den Protagonisten oft nicht zufriedenstellend, manchmal ist er aber auch genau das, was der Protagonist erhalten möchte. In beiden Fällen ist die gewöhnliche Welt jedoch nicht genug, um eine Story zu erzählen.

Daher muss etwas passieren: Das „auslösende Ereignis“ (*Inciting Incident*) nachdem nichts mehr so sein kann wie es mal war. Ein Fremder kommt in die Stadt, Aliens entführen seine Tochter... Was auch immer.

Ob zum Besseren oder Schlechteren, ein Ereignis bringt das Leben einer Figur aus dem Gleichgewicht und erweckt in ihr den bewußten und/oder unbewußten Wunsch nach etwas, wovon sie glaubt, es könne das Gleichgewicht wiederherstellen. Das Ereignis katapultiert die Figur in eine Suche nach dem Wunschobjekt, wobei sie auf (innere, persönliche, außerpersönliche) antagonistische Kräfte stößt. Die Figur erreicht ihr Ziel oder nicht. Daraus besteht in aller Kürze eine Story.⁸³

Es folgt eine kurze Periode, in der der Protagonist noch zögert, die neue Herausforderung anzunehmen, das Zweifeln bis zum ersten Plot Point. Der Plot Point

⁸³ McKee, 2008 S.213f

markiert den Bruch zum zweiten Akt. Der Protagonist entscheidet sich, seinen Wunsch zu verfolgen.

Im zweiten Akt verfolgt der Protagonist diesen Wunsch. Er arbeitet sich hoch, nähert sich seinem Ziel wird aber immer wieder zurückgestoßen, durch antagonistischen Kräfte, die von außen und von innen auf ihn Wirken. Dann ist er dem Ziel zum Greifen nahe. Wir glauben bereits, er habe es erreicht. Dies nennt man einen falschen Sieg (*fake victory*). Er markiert die Mitte des Films (*Midpoint*). Dann passiert jedoch etwas, was den scheinbaren Sieg in eine Niederlage umwandelt. Vielleicht wurde der Sieg mit den falschen Mitteln errungen oder der Antagonist ist doch stärker als erwartet.

Tiefer und tiefer sinkt nun unser Protagonist, die (inneren und äußeren) antagonistischen Kräfte scheinen Überhand zu gewinnen, bis er sich in einer scheinbar aussichtslosen Situation befindet, am Tiefpunkt ist er kurz davor, aufzugeben. (*plot point #2*, Übergang in den 3. Akt).

*You can't always get what you want
 You can't always get what you want
 You can't always get what you want
 But if you try sometimes well you just might find
 You get what you need.*⁸⁴

Aber unser Protagonist ist während des Films gewachsen, diesmal weiß er es besser, als noch am *Midpoint* und so hat er nun die Kraft ein letztes Mal auszuziehen und am Höhepunkt (*Climax*) alles richtig zu machen. Sehr oft wird hier sein Wunsch (*Want*) durch etwas ersetzt, dass der Protagonist viel notwendiger hat (*Need*).

Dancyger/Rush nennen dies „restaurative Drei-Akt-Geschichten“ (*restorative three-act stories*) weil sie das Bedürfnis des Protagonisten (und des Zusehers) nach Wiederherstellung des Gleichgewichts befriedigen. Das Gute siegt über das Böse und jeder bekommt was er verdient.⁸⁵ Das gilt für die Komödie, wo der Protagonist am Ende die Kurve kriegt und für die Tragödie, wo er an seinen eigenen Fehlern zerbricht.

⁸⁴ The Rolling Stones: You can't always get what you want. auf: Let It Bleed, 1969

⁸⁵ Dancyger/Rush, 2007 S.29

Ein letztes Wort zu Aristoteles: Die Wertschätzung der antiken Griechen für die Tragödie war zunächst wohl größer als für die arg volkstümliche Komödie.⁸⁶

Schnell trat die Komödie jedoch einen Siegeszug an, so dass etwa beim Dionysusfest bereits Ende des 500 Jh. V. Chr. mehr Komödien gespielt wurden als Tragödien.⁸⁷

Was daran liegen mag, das Tragödien meist länger waren und sind.

Heutzutage fristet die Tragödie, beim kommerziellen Film, leider ein Schattendasein. Die Filmschaffenden gehen wohl davon aus, dass das Publikum den Protagonisten nicht scheitern sehen will. Manchmal müsste die Industrie dem Zuseher einfach mehr zutrauen.

So bleibt mir nur, die tragische Struktur im Gegensatz zu Komödie zu beschreiben, Aristoteles hielt es noch umgekehrt.⁸⁸

Die Charakterkurve dreht sich bei der Tragödie um. Statt einem falschen Sieg, gibt es eine falsche Niederlage am Midpoint und am Ende geht der Protagonist, an der eigenen Unfähigkeit sich zu ändern, zugrunde.

Veränderung ist also oberstes Gebot. Nur ein „Held“, etwa in Actionfilmen, muss sich nicht ändern, er ändert die Welt.

4.6.2 Kritik

Wie bereits erwähnt gibt es Autoren die das Drei-Akt-Paradigma nicht akzeptieren wollen. Das tun sie mit gutem Recht, jeder sollte Filme so rezipieren und produzieren können, wie es ihm für richtig erscheint.

Problematisch ist jedoch die übertriebene Ideologisierung von Kunstformen. Hollywood aus einem politischen Kulturverständnis heraus zu kritisieren und die populäre Filmkultur gering zu schätzen, weil sie den Gesellschaftsvertrag mangelhaft einlöst, halte ich für überzogen. Ein elitäres Kulturverständnis bringt die Gesellschaft ebenso wenig weiter.⁸⁹ Kultur und Gegen-Kultur müssen immer parallel bestehen können.

⁸⁶ Vgl. Zimmermann, 2011 S.466 und Aristotele, 1998 S.11

⁸⁷ Vgl. ebenda, 2011 S.471f

⁸⁸ Vgl. Aristotele, 1998 S.12

⁸⁹ Vgl. Kiener, 1999 S.30

Lieber als diesen Eliten, die sich der Massenkultur gegenüber abschätzig äußern, möchte ich mich hier kurz jenen Kritikern widmen, welche die Verwendung des Drei-Akt-Paradigma in vielen hoch geschätzten Filmen loben, die Struktur aber auch als Zirkelschluss entlarven, welcher der Story nicht notgedrungen gut tut.

Dancyger/Rush argumentieren in *Alternative Scriptwriting*, dass zwar alle Geschichten ihre Bedeutung mit Verstreichen der Zeit offenbaren, die (restaurative) Drei-Akt-Struktur jedoch besonders horizontal angeordnet ist. Sie ist darauf angewiesen sich vorwärts zu bewegen, ansonsten bricht sie zusammen. Jede wichtige Szene drängt in Richtung plot point und jeder plot point ist wichtig weil jede Szene in seine Richtung drängt.

Der Zuseher kann also gar nicht anders als diese Hierarchie – was ist wichtig und was nicht?- zu akzeptieren. Details und Textur einer Geschichte gehen hier oft unter. Ambiguität, Variabilität und Unvorhersehbarkeit bleiben möglicherweise auf der Strecke.⁹⁰ Dabei sind es oft scheinbare Nebensächlichkeiten, die eine Geschichte organisch machen und unzählige unabhängige Filmproduktionen zu Publikumslieblingen werden lassen.

Das Problem liegt dabei nicht so sehr in der Drei-Akt-Struktur selbst, sondern im Fakt, dass sie sich inzwischen zur Produktionsroutine entwickelt hat. Wie wir bereits bei der Diskussion über Objektivität gesehen haben, sind solche Routinen Fluch und Segen zugleich.

Die Filmindustrie will Qualität, planbar machen, sie verlangt von ihren Autoren einen gewissen Grad an handwerklichem Geschick.. Die Drei-Akt-Struktur macht dabei die Geschichte für den Produktionsapparat erst greifbar.

Hollywood produziert und verleiht pro Jahr vierhundert bis fünfhundert Filme, muss sich dafür jedoch erst durch Abertausende Geschichten arbeiten muss, von denen der Großteil natürlich nur schmutziges Papier ist.⁹¹ Drehbuchlektoren haben es sich daher zur Angewohnheit gemacht, Drehbücher oft nach dem ersten Akt beiseite zu legen.

Vom künstlerischen Standpunkt ist es natürlich untragbar und die Filmindustrie läuft in Gefahr sich in den eigenen Routinen festzufahren.

⁹⁰ Vgl. Dancyger/Rush, 2007 S.30f

⁹¹ Vgl. McKee, 2008 S.20f

Frische Impulse können daher nur aus der Gegenkultur kommen und das Establishment würde gut daran tun, sich für diese zu öffnen. Die Gegenkultur könnte ohne das etablierte System jedoch gar nicht existieren. Beide sind daher auf einander angewiesen und nur scheinbar in Konkurrenz.

4.6.3 Struktur II: Praxis

Mein Verständnis des Drei-Akt-Paradigma, hat sich seit der Treatment Phase stark geändert. Gerade was Charakterentwicklung bedeutet war mir vor einem Jahr noch nicht klar und spielte daher beim Treatment weniger eine Rolle, als bei der Montage. Was mir auch nicht klar war, ist die Funktion einer beherrschenden Idee (*theme*), aber dazu später.

Charakterentwicklung wird bei vielen Dokumentarfilmen nicht beachtet, unter anderem weil es nicht immer einen Protagonisten gibt. Diese Filme bestehen aus einer Kette von Ereignissen, im besten Fall verbunden durch Kausalität.

Die Möglichkeit mit Protagonisten zu arbeiten wird z.B. bei Fernsehdokumentationen oft sträflich vernachlässigt. Hier herrscht noch immer falscher Objektivismus, mit anonymen allwissenden Sprechern vor. Dabei ist die Nähe zum Menschen, das Schaffen von Empathie, nicht nur ein Weg eindeutigen Subjektivismus zu schaffen, sondern auch ein cleveres Mittel, um den Zuseher zu fesseln.

Empathie garantiert, dass die emotionale Beteiligung des Publikums wachgehalten wird.[...] Beteiligung hat nichts zu tun mit dem Erwecken von Altruismus oder Mitgefühl[...] Wenn wir uns mit einem Protagonisten und seinen Wünschen im Leben indentifizieren, dann drücken wir in Wirklichkeit die Daumen für unsere eigenen Wünsche im Leben.⁹²

Ich behaupte nicht, dass dies in jedem Fall der beste Weg ist, eine Geschichte zu erzählen. Bei einer Biographie, die AKFDaw nun mal ist, drängt es sich aber geradezu auf, der Charakterentwicklung zu folgen und die Person um die es geht, dem Zuseher näher zu bringen.

⁹² Dancyger/Rush, 2007 S.161

Wo liegt also das Problem?

Zum einen darin, dass Charakterkurve und Konfliktkurve zwar schöne Mittel sind, um Geschichten oder sogar Geschichte zu strukturieren (sofern man dies für notwendig hält), sie sind aber auch in der außerfilmischen Realität sehr selten anzutreffen.

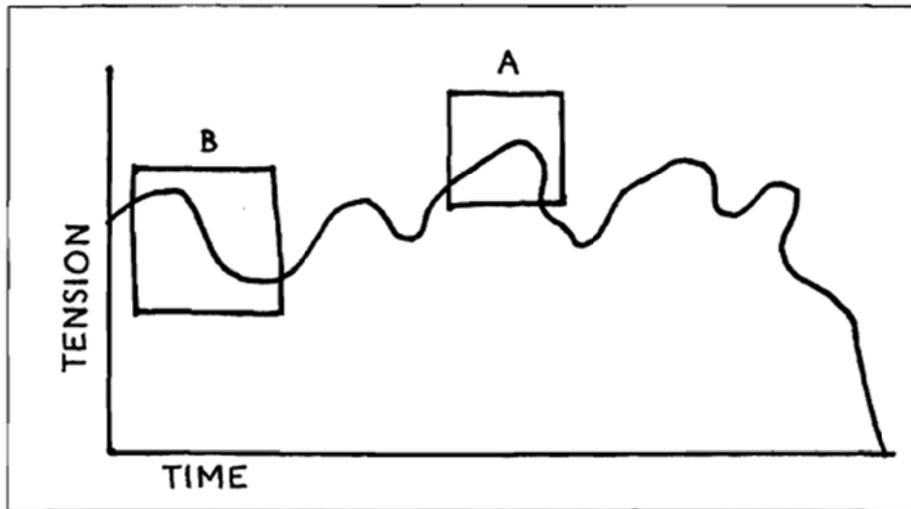


Abb. 5: Die Spannungskurve des wirklichen Lebens nach Pope, 1998⁹³

[...] documentarians work with fact, not fiction; we're not free to invent plot points or character arcs and instead must find them in the raw material of real life. Our stories depend not on creative invention but on creative arrangement, and our storytelling must be done without sacrificing journalistic integrity.⁹⁴

Auch wenn Curran Bernhard unreflektiert, fast beiläufig, Fakt und Fiktion trennt, ist die Unterscheidung zwischen *creative invention* und *creative arrangement* sehr treffend. Auch Pope argumentiert, dass das Leben ganz anders Strukturiert ist, als der Film.

F. Scott Fitzgerald said Americans have no second act, but he was only partially right. No one has a second act, or a first, or a third; life doesn't have acts because life has no structure; life just is. There are times (A) when some

⁹³ Pope, 1998 xviii

⁹⁴ Curran Bernhard, 2007 S.2

*small section of our lives reflects the artificial shape of a dramatic curve. But just as often, real life is a graph of irrational, or even tragic, lines (B).*⁹⁵

Wir sehen zwei Dinge: Zum einen, wie schwierig es ist für den Dokumentarfilm Konfliktbögen zu finden. Zum anderen, wie missverstanden die Tragödie und/oder die Charakterentwicklung in der Literatur ist: Während der Protagonistin in der Tragödie nämlich durchaus auf seine Vernichtung zusteuert, sollte die Spannungskurve nicht sinken, sondern steigen, die Konflikte zunehmen, nicht stagnieren. Hier fehlt eine Differenzierung der beiden Entwicklungen.

AKFDAW sollte strukturelle eine Komödie werden, mit eindeutigem Protagonisten. Ein halbwegs versöhnliches Ende, das war ich Anna schuldig. Sie hasst pessimistische Filme, wie also könnte ich ihr Leben zu einem machen?

Tragödien sind außerdem schwierig, ich habe sie noch nicht wirklich durchschaut, vielleicht weil ich in einer komödienlastigen Welt aufgewachsen bin. Dabei hätte sich eine Tragödie sich durchaus angeboten. Der aufmerksame Zuseher wird sie immer noch finden.

Wie also habe ich Drei-Akt-Struktur bei AKFDAW angewandt?

Als auslösendes Ereignis habe ich bei Anna ihren ersten Auftritt auf der Bühne gewählt. Sie selbst sagt „Da fing mein richtiges Leben an“. Bis dahin ist in ihrem Leben bereits viel passiert, aber eben nichts, was mit ihrem großen Wunsch zu tun hat, Schauspielerin zu werden.

Alles andere, die Flucht aus Wien, der Krieg, sind Nebensächlichkeiten in Annas egozentrischer Realität. Selektion, wir erinnern uns, und einen bestimmten Angriffspunkt.

Den Übergang zum zweiten Akt könnte sein, als sie zum englischen Theater kommt. Ein wichtiger Sprung auf ihrem Weg Richtung Wunschobjekt. Im Film habe ich den Aktbruch, visuell, aber etwas später gesetzt, kurz vor ihre Reise nach Rom.

Rom spielt, bis heute, eine so große Rolle in Annas Leben, dass ich intuitiv diesen Einschnitt als den größeren gesehen habe.

⁹⁵ Pope, 1998 xix

Hier gibt es schon das erste Problem mit der Strukturierung: Zwei große Ereignisse direkt hintereinander, beide mit ihrem Wunsch verbunden, welches ist der *plot point*? Obwohl ich glaube, den Aktbruch logistisch richtig gesetzt zu haben, kann ich diese Frage vom dramatischen Standpunkt nicht beantworten.

Warum nicht? Liegt hier ein Fehler meinerseits vor?

Anders als es die Grafik und der Name suggeriert, sind *plot points* nicht immer exakte Punkte, sondern Szenen und Sequenzen die Veränderung bringen.

Die Veränderung könnte mit dem englischen Theater und mit der Ankunft in Rom enden. Besonders elegant ist das nicht. Indem ich dem englischen Theater nur wenig Platz einräume, spiele ich die Veränderung in Annas Leben herunter. Eigentlich könnte ich es ganz weglassen, aber das würde die Kausalkette zerstören.

Sehen wir uns kurz den Idealfall an:

Auf der Bühne im Austrian Centre wird Anna Korda von einem italienischen Produzenten entdeckt (*Inciting Incident*), nachdem sie etwas zweifelt, ob sie ihre arme, aber herrschsüchtige Mutter zurücklassen kann, entscheidet sie sich, nach Rom zu gehen.

Die Realität ist da leider etwas komplizierter. Wie viel Freiheiten darf man sich jedoch bei der Gestaltung dieser Realität erlauben? Vielleicht ist der Aktbruch doch genau dort wo er hin muss.

Wir sind nun also - mehr schlecht als recht- im zweiten Akt angekommen. Anna ist in Rom. Sie klettert stetig die Karriereleiter hoch und...

Leider auch das: Reine Fantasie. Zwar ist Anna für einige Zeit glücklich, erlebt ihre „besten Jahre“ aber ihrem Ziel kommt sie eigentlich nicht mehr näher. Schon bald gibt sie die Schauspielerei auf und übernimmt einen Job als Dialog-Coach.

Sie verfolgt ein Ziel, scheitert und findet etwas anderes, was sie glücklich macht. *You can't always get what you want...* Eigentlich wäre der Film hier zu Ende. Die Geschichte ihres großen Wunsches ist vorbei. War der Aktbruch also ein Midpoint? Ein falscher Sieg?

Erlauben wir uns ein kleines Gedankenexperiment. Wie könnte die Geschichte verlaufen, wenn ich anders selektiert hätte?

Ein österreichischer Flüchtling kommt in London zum ersten Mal auf die Bühne (*Inciting Incident*), aber noch herrscht Krieg (Zweifeln), nach dem Krieg kommt sie zum Theater (*plot point #1*), endlich kann sie spielen, sie lernt einen Mann kennen und durch ihn kommt sie zum Film nach Italien (*Midpoint*), aber die Filmindustrie ist nicht das, was sie sich erträumt hat, sie will sich nicht korrumpieren lassen, daher bekommt sie keine Rollen. Ihre Karriere steht vor dem Aus (Tiefpunkt, *plot point #2*) Doch dann findet sie den Mut sich zu ändern, sie überwindet ihren Stolz und findet eine neue Karriere: Hinter der Kamera, als Dialog Coach (Klimax).

Ein langer Abspann böte sich an: Ein Ausblick, wie Anna als Coach mit Mastroianni arbeitete und mit James Bond! Wie Anna eine lange glückliche Karriere hatte und insgeheim froh ist, dass sie keine berühmte Schauspielerin geworden ist.

Durchaus eine Möglichkeit, das Material zu arrangieren. Ein netter 30 Minuten Film.

Aber Annas Geschichte geht weiter, und wie wir wissen, endete auch die ihres Wunsches nicht, sie ist nur seit 50 Jahren stagniert. Ist dieser Wunsch also der beste Gesichtspunkt, unter dem Annas Biographie zu betrachten ist?

Annas anhaltende Hoffnung war der Grund, warum mich Anna interessiert hat, mein erster Angriffspunkt. Mit fast neunzig Jahren immer noch nicht aufgeben, das fand ich erzählenswert.

Und daran hab ich festgehalten, auch als mir klar hätte sein sollen, dass dies nicht die eigentliche Geschichte ist. Denn sie hatte längst aufgegeben. Ihr Wunsch war nur eine Überbleibsel aus einer anderen Zeit.

*Your point of attack is very likely to change as you grow closer to your material and see which themes best serve the story you want to tell. You simply start with the best opening you have at that time and let it evolve from there.*⁹⁶

Das mag der Grund sein, warum ich beim ersten *plot point* so stark gezweifelt habe: Eigentlich erzähle ich zwei Geschichten. Die Geschichte von Annas Traum und die Geschichte von Annas Liebe zu Rom, oder auch die Geschichte von Annas Unfähigkeit sich von der Vergangenheit zu lösen und die Gegenwart zu akzeptieren.

⁹⁶ Curran Bernhard, 2007 S.68

Es fehlt daher eine beherrschende Idee, ein überspannendes Thema, eine simple Aussage welche der Film tätigen möchte und welche ihm als Rückgrat dienen könnte, um ihn einheitlicher zu strukturieren.

*Eine beherrschende Idee lässt sich in einem einzigen Satz ausdrücken. Dieser beschreibt, wie und warum sich das Leben verändert, von einer bestimmten Bedingung am Anfang zu einer anderen am Ende.*⁹⁷

„Man darf niemals aufgeben“, wäre so eine beherrschende Idee. Sie würde vielleicht funktionieren, wenn man den Annas Leben nur bis in die 80er Jahre betrachtet.

„Lass die Vergangenheit ruhen“ wäre eine andere Möglichkeit, betrachtet man Annas Leben vom heutigen Standpunkt.

Eine solche eindeutige Aussage fehlt dem Film und das schadet seiner einheitlichen Struktur, macht ihn schwerfälliger, aber möglicherweise auch facettenreicher, unbändiger.

Es mag Kritiker geben, die der beherrschenden Idee, genauso wie der Drei-Akt-Struktur, ablehnend gegenüber stehen, schließlich simplifiziert sie einen Film auf nur einen Satz.

Jede Szene in einem Film einer einzigen Idee unterzuordnen kann aber auch eine unglaublich inspirierende Herausforderung sein und ist sicherlich kreativ anspruchsvoller als absolute Strukturlosigkeit.

Kommen wir zurück zu AKFDAW: Der zweite Akt ist unaufgeräumt, es fehlt etwas das Konzept, einzelne Episoden sind nur deshalb im Film, weil ich sie für erzählenswert halte, sie dienen jedoch keiner beherrschenden Idee.

Anna Kordas Traum endet reichlich abrupt und der Film wirkt episodisch, wovor tatsächlich schon Aristoteles gewarnt hat.⁹⁸

Da es kein Ziel mehr gibt, ist es schwer, einen Midpoint zu finden. Deshalb unterbreche ich die Handlung in der Vergangenheit, nachdem ein wichtiger Abschnitt in Annas Leben, ihre erste und einzige Ehe und die retrospektiv „glücklichste Zeit ihres Lebens“, zu Ende geht.

⁹⁷ McKee, 2008 S.134

⁹⁸ Aristotele, 1998 S.19

Der *Midpoint* ist bei AKFDAW kein Hochpunkt, sondern ein erster Tiefpunkt. Die Unterbrechung nutze ich um, nach dem Prolog, einen weiteren Happen Gegenwart zu servieren.

Dann startet der Film neu und Annas neue Karriere, die als Dialog Coach, startet richtig durch. Sie trifft auch einen neuen Mann. Ein potentieller falscher Sieg für wiederum eine andere Geschichte. Die Geschichte von Annas Männerbekanntschaften.

Um einen ihm die nötige (z.B. emotionale) Tiefe zu geben, besteht ein Film meistens nicht nur aus einer Geschichte. Es gibt eine A-Story, meist die Geschichte des äußeren Konfliktes, eine B-Story, oft die Geschichte eines inneren Konfliktes eine C-Story usw. Die verschiedenen Geschichten laufen parallel, aber die A-Story dominiert die Struktur.

Bei AKFDAW dominiert in der zweiten Hälfte eine B-Story, weil die A-Story stagniert. Den Tiefpunkt bringt die Liebesgeschichte mit Alberto. Er funktioniert aber recht gut, weil auch Annas Karriere darunter leidet.

Den Bruch in den dritten Akt finde ich sehr gut, weil er nicht nur am Tiefpunkt liegt, sondern Anna auch örtlich wieder „Zurück nach Rom“ bringt. Auch auf der Gegenwartsebene habe ich – kurz vorher- einen kleinen Tiefpunkt eingebaut.

Interessanterweise ist es eine Wahrsagerin, welche Anna Mut macht (in einer Szene die ich leider kürzen musste). In vielen Geschichten gibt es am Bruch in den dritten Akt eine Mentorfigur, welche den Protagonisten zur Erkenntnis hilft.

Was nun folgt ist eine recht klassische Klimax. Sie befand sich bereits in Anna Kordas Manuskript. Anna hat lange für den Film gearbeitet und scheint sich daher bewusst zu sein, wie ein dritter Akt funktioniert. Nach Ihrem persönlichem „Escape to Victory“ klingt das Buch und der Film langsam aus.

Das funktioniert recht gut, obwohl ich mich im Epilog noch genötigt fühlte, die Kehrseite der Medaille zur Sprache zu bringen.

Das letzte Bild sehe ich als kleine Klimax in der Gegenwart, denn obwohl Anna nicht mehr mit Fred Zinnemann arbeiten kann, ist sie zumindest wieder an einem Film beteiligt. Und sie ist der Star.

4.6.4 Fazit

Das Drei-Akt-Paradigma ist durchaus eine Möglichkeit, Dokumentarfilme zu strukturieren. Nicht jede aus dem Leben gegriffene Story lässt sich jedoch in dieses Muster pressen und so sind andere Anordnungen erforderlich.

*There is no single way to tell a story, no right way, because the choice of form is a creative decision. The scriptwriter's choice of form communicates a basic feel and a point of view that fundamentally determines how we understand the story.*⁹⁹

Letztlich muss die Struktur der Geschichte angemessen sein, AKFDAW schafft dies nicht immer. Vor allem im zweiten Akt gibt es Schwierigkeiten, die mit der Selektion, also meinen Entscheidungen, zu tun haben, aber auch mit dem Ausgangsmaterial.

Selektion ist das Schlüsselwort. Sie ist das Werkzeug mit dem der Dokumentarfilmer Realitäten formt oder gar erschafft. Selektion des Themas, des Protagonisten, der Betrachtungsweise und eben auch der Struktur.

Darum kann die Drei-Akt-Struktur gar nicht falsch sein, unabhängig davon ob sie nun die älteste Form des Geschichtenerzählens oder ein Hirngespinnst Hollywoods ist. Fakt ist, dass sie sehr häufig verwendet wird und sei es nur um Produzenten von einem Treatment zu überzeugen.

Fakt ist auch, dass sie nicht ideal für jeden Film und Filmemacher ist.

Ich finde sie herausfordernd und bin der Meinung, dass sich ein Filmemacher nicht über dieses Paradigma hinwegsetzen kann, solange er es nicht gemeistert hat. Ob es für AKFDAW die richtige Entscheidung war, ist eine andere Frage.

Eine gewisse epische Breite wollte ich von Anfang an. Statt einen Kurzfilm zu machen, wollte ich Annas gesamten Leben gerecht werden. Ein schwieriges Unterfangen. Insgesamt will der Film vielleicht zu viel.

⁹⁹ Dancyger/Rush, 2007 S.30

Anna erwies sich zudem nicht als einfacher Protagonist. Wie viele reale Menschen, ist sie nicht immer Herr ihres eigenen Schicksals. Sehr spät merkte ich, wie passiv sie wirklich ist.¹⁰⁰

Es gibt durchaus Geschichten, in denen der Protagonist passiv agiert, die Filmtheoretiker nennen dies „plot driven“¹⁰¹, sie sprechen von einem „passiven Protagonisten“¹⁰². Manchmal kann ist dies durchaus mitreißend sein, man denke nur an Grimmelshausens *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch*.

Solche Geschichten sind jedoch eher die Ausnahmen, als die Regel, da es dem Zuseher nicht einfach fällt, sich mit einem nahezu ohnmächtigen Charakter zu identifizieren. Viel lieber schlüpfen wir in die Rolle desjenigen, der die Handlung aktiv vorantreibt, auch wenn, oder gerade weil unser eigenes Leben meist nicht so funktioniert.

Ich finde handlungsgetragene Filme durchaus interessant, aber so gerne ich es hätte, Anna Korda ist nicht Forrest Gump.

¹⁰⁰ Siehe Tagebucheintrag vom 05.09.2012

¹⁰¹ Vgl. Currant S.21

¹⁰² Vgl. ebenda S.24 und McKee, 2007

TREATMENT

ANNA KORDA IN EINEM FILM VON DANIEL ANDREW WUNDERER

Weißer Text vor schwarzem Hintergrund.

Am 21. März 2011 hält Anna Korda einen Vortrag vor Studenten der Universität Wien. Sie berichtet von einem bewegten Leben, von der Flucht aus dem nationalsozialistischen Wien, dem Theater in London und ihrer Arbeit in Rom und der ganzen Welt für Filme mit Brando, Conner und Mastroianni. Und immer wieder erzählt sie von ihrem Traum eine berühmte Schauspielerin zu werden. „Ich warte noch immer darauf entdeckt zu werden“, sagte sie, dann lacht sie. Erst später wird mir klar werden, wie ernst sie das meint.“

Sehen Sie jetzt:

*Anna Korda
in einem Film von
Daniel Andrew Wunderer*

Schwarzes Bild. Wir hören Anna Korda wie sie sich zu Recht macht.

Sie will eine Perücke tragen und es ist ihr wichtig, ihr Doppelkinn zu verstecken. Sie erzählt mir, dass sie gerne von Winona Ryder gespielt würde, weil sie sie für eine tolle Schauspielerin halte und sie wunderschön sei, wenn auch etwas zu alt inzwischen. Ich erkläre ihr, dass ich mir Winona Ryder nicht leisten kann und dass es doch darum ginge, Anna Korda vor die Kamera zu bringen und nicht eine andere Schauspielerin.

Erst wenn sie zufrieden ist, sehen wir Anna.

Sie erzählt warum sie wieder in Wien ist. Ihr Vermieter in Rom habe horrenden Summen verlangt und sich sogar mit ihrem Anwalt zusammengetan, um sie hinauszuekeln. In Spanien war sie nach mehreren Operationen in einem Altersheim. Die Umstände dort waren jedoch furchtbar, so dass sie unbedingt weg wollte. Hier in Wien gefällt es ihr nicht besonders, vor allem die Wohnung ist so viel kleiner als die in Rom, in jener Stadt in der sie die glücklichste Zeit ihres Lebens verbracht hatte.

1.AKT: Der Weg nach Rom

Sie zeigt mir ihre Fotoalben. Wir sehen das Album in einer Einstellung über unsere Schultern. Wir tauchen in das Album ein. Ich trete wieder hinter die Kamera, werde zum Zuseher. Ab jetzt spricht Anna in die Kamera. Ihre Erzählung wird mit animierten Bildern aus dem Fotoalbum unterstützt.

Über ihr Alter spricht sie nicht¹⁰³. Sie sagt ihr Name sei Anna Korda. Dies sei aber nicht der Name auf den sie getauft wurde, der sei Daisy¹⁰⁴. Den Nachnamen, den sie von ihrem Vater bekommen hatte, will sie nicht verraten. Der Vater¹⁰⁵ habe sie und ihre Mutter verlassen, als sie sechs war, um mit einer anderen Frau zu leben. Ab da habe sie ihn nur mehr einmal

¹⁰³ Sie wurde am 11. Dezember 1922 geboren, macht sich jedoch gerne jünger.

¹⁰⁴ Daisy Margarete Anna Maria Koppmann.

¹⁰⁵ Ernst Koppmann. Zeitweiße Direktor im Hotel Sacher und in den Sommermonaten Leiter des Grand Hotel am Wolfgangsee. Angestellt beim Österreichischen Verkehrsbüro. Annas Manuskript deutet an, dass die Mutter ihn vor allem heiratete, weil er ein Mann von Status war, nachdem ihre Liebschaft mit einem französischen Offizier aufgefliegen war. Vor der Hochzeit trat Ernst vom Judentum zum katholischen Glauben über.

im Monat gesehen, wenn er die Alimente vorbeibrachte. In den Arm genommen habe er sie nie.

Erst viel später habe sie in einer Seance erfahren, dass die Mutter ihm den Umgang mit ihr verboten hatte. Sie meint sie habe nie etwas von ihrem Vater gebraucht, auch nicht den Namen. Dann verrät sie mir¹⁰⁶, dass sie sich seiner jüdischen Herkunft wegen schämt. Die Juden hätten nämlich eine Mitschuld daran getragen, was geschehen sei. Gerade die orthodoxen Juden könne sie nicht leiden, weil sie mit ihrem auffälligen Äußeren den Hass angeschürt hätten.¹⁰⁷

Ihre Mutter Irene habe ihr immer Schuldgefühle eingeredet: Anna wäre der wahre Grund, warum der Vater die beiden verlassen hatte, weil sich die Mutter ständig um das Kind, anstatt um den Ehemann kümmern musste.¹⁰⁸

Mit der Mutter verbindet Anna ohnehin eine starke Hassliebe. Zum einen liebt sie ihr einziges Elternteil abgöttisch. Zum anderen ist die Mutter ein Kontrollfreak, der die eigenen Vorstellungen vor Annas (Daisys) Wünsche stellt.

„Wenn du einmal groß bist, wirst du für mich sorgen, gell?“, nimmt die Mutter ihrer Tochter ein Versprechen ab. Die Mutter ist Pianistin und so muss das Kind Klavier spielen lernen und immer wieder geloben, auf dem Begräbnis der Mutter Liszts „Liebestod“ zu spielen.

Kurz nach dem Anschluss schreibt der Vater einen Brief, er müsse das Land verlassen. Anna und ihre Mutter hören nie wieder von ihm. Von nun an sind sie ganz auf sich gestellt.

Eigentlich träumt Anna davon Schauspielerin zu werden, doch die Mutter tut dies als Irrsinn ab. Außer Klavier lernt sie noch Geige spielen und nimmt Tanzunterricht.

Mit 15 wird sie beim Zirkus Sarrasani als Tänzerin angeheuert, der 1938 ein zweiwöchiges Gastspiel in Wien. Die Mutter will es zunächst verbieten, weil sie der Ansicht war, dies wäre Arbeit für gewöhnliche Mädchen.

Anna kann sie jedoch überreden. Die anderen Mädchen hält sie für „dumme Hühner“, die Artisten und vor allem die Tiere haben es ihr jedoch angetan.¹⁰⁹ Als für den Zirkus die Zeit gekommen ist weiterzuziehen, verabschiedet sie sich schweren Herzens. Nun gilt es sich der Realität des nationalsozialistischen Österreich zu stellen.

¹⁰⁶ Vor der Kamera spricht sie nicht darüber. Im Manuskript schreibt sie, sie wäre als Kind gerne Jüdin gewesen, weil die jüdischen Kinder immer so hübsche Kleider trugen.

¹⁰⁷ Auch zum Austrofaschismus hat Korda ein eigenartiges Verhältnis. Im Manuskript schreibt sie „Schuschnigg mag ein guter Mann gewesen sein, aber der Perfidität und dämonischen Macht Hitlers nicht gewachsen“. Auf den Faschismus angesprochen, behauptete sie mir gegenüber zunächst, den habe es in Österreich nicht gegeben und meint, nachdem ich darauf bestand: „Schrecklich oder?“

¹⁰⁸ Im Folgenden wird die indirekte Rede, zwecks Lesbarkeit, über Bord geworfen. Das Präsens, die Erzählzeit des Films, ersetzt von nun an das Präteritum, die Erzählzeit der Schrift.

¹⁰⁹ Zwar leidet Anna immer wieder unter dem Sexismus verschiedenster Männer, aber eine Tiefe persönliche Verachtung äußert sie meist gegenüber Frauen. Ihre Beziehungen zu diesen sind oft geprägt durch Rivalität und Eifersüchteleien. Ähnlich ihrer Einstellung zum Judentum drängt sich die Vermutung auf, dass Anna sich stark über andere definiert, und Minderwertigkeitskomplexe ihre Identität plagen.

Eine Freundin der Mutter, die das Land bereits verlassen hat, schreibt einen Brief aus England, man habe sie gut aufgenommen und würde nach weiteren Dienstmädchen suchen. Man könne Annas Mutter über das Home Office anfordern und den beiden so zur Flucht verhelfen.

Anna zweifelt daran, dass Dienstmädchen ein angemessener Beruf für ihre Mutter ist und Wien will die 15-jährige schon gar nicht verlassen. Aber den beiden bleibt nicht viel anderes übrig. Ein Monat später, erhalten sie die notwendigen Papiere.

Ausgerechnet einige Tage vor ihrer Abreise verliebt sich Anna in den 22-jährigen Johannes Pall. Er ist Schauspieler am Burgtheater, welches Anna so gerne besucht, um die Stars anzuhimmeln, welche ihre Vorbilder sind.¹¹⁰

Johannes bittet Anna mit ihm spazieren zu gehen. Er erzählt ihr von seinem Leben, aber auch voller Begeisterung vom Naziregime. Anna verrät ihm, dass ihr Vater Jude ist und dass sie das Land verlassen wird. Er küsst sie, sagt ihr wie wundervoll das Leben sei, wenn sie nur daran glaube.



Abb. 6: Daisy und ihre Patin Margarete.

Am 13. Mai 1939 verlassen Anna und ihre Mutter ihre Wohnung in Wien. Zwei Stunden bevor sie am Bahnhof sein müssen trifft sich Anna ein letztes Mal mit Johannes, im Rathauspark. Er erscheint in Uniform, Anna ist überrascht, sie hat nicht gewusst, dass Johannes in der SS ist. Sie küssen sich, Anna weint, zum Abschied schenkt er ihr einen Strauß Maiglöckchen und ein Foto. Auf der Rückseite steht: *Ich wünsche Dir meinen Glauben an das Leben, denke immer daran. Du wirst glücklich sein.*

Am Südbahnhof wird sie von ihrer Tante Grete und ihrem Mann Kari¹¹¹ verabschiedet. Die beiden tragen das Abzeichen der Partei. Nach dem Krieg wird Grete ihr erzählen, sie sei am Karmelitermarkt gewesen, als Susi, die Schwester des Vaters, nach Auschwitz abtransportiert wurde.

¹¹⁰ Besonders Maria Eis, deren Hündchen sie spazieren führen durfte.

¹¹¹ Margarete, Baronin von Ulrich, selber Halbjüdin und ihr Mann Karl ein ehemaliger illegaler Nazi. Grete war Annas Taufpatin, keine Blutsverwandte. Im Buch schreibt Anna, Tante Grete wäre unter dem Einfluss von Kari zum überzeugten Nazi geworden. Mir erzählte sie man habe ihr gesagt, die beiden hätten mit Albert Göring zusammengearbeitet, wären also insgeheim Regimegegner gewesen.

Die beiden fahren mit einem Kindertransport, die Mutter hat die Erlaubnis mitzufahren, um auf die Kinder aufzupassen. Im Zug nimmt Anna sich vor, eines Tages nach Wien zurückzukehren. Am Morgen des nächsten Tages erreichen sie England.

In London wird Anna von ihrer Mutter getrennt und kommt in das Kloster St. Mary im Londoner Eastend, das von einem französischen Orden geleitet wird. Dort behandelt man sie streng, die anderen Kinder sind nicht sehr nett zu ihr, weil sie Ausländerin ist, noch dazu „Deutsche“.

Der Träumerin Anna fällt das Leben im Kloster nicht leicht, zu sehr ist ihr Denken geprägt von der heilen Welt der Operetten und Theaterstücke.¹¹² Um ihr die Flausen aus dem Kopf zu treiben, verbrennt eine der Nonnen Annas beachtliche Sammlung von Autogrammkarten und Fotos von Sängern und Schauspielern.

Nur sonntags darf sie ihre Mutter in Kingston, wo diese als Dienstmädchen arbeitet besuchen. Anna beschwert sich über das Kloster und es wird eine Familie gefunden, bei der sie unterkommen kann. Sie hilft im Haushalt, aber dann bricht der Krieg aus. Das Familienoberhaupt wird eingezogen und Anna muss die Familie verlassen.

Von nun an lebt sie alleine. Mit einem anderen Mädchen aus Wien arbeitet sie in einer Schneiderei. Die ihr vorgesetzten Frauen kann sie nicht ausstehen, daher ist sie insgeheim froh, als eine Bombe die Schneiderei zerstört.

Das Flüchtlingskomitee vermittelt Anna Arbeit in einer Puppenfabrik, in der auch andere Österreicherinnen werken. Hier ist die Atmosphäre besser. Annas Mutter jedoch verliert ihre Anstellung aufgrund einer Augenentzündung. Sie ist arbeitsunfähig. Der lange vorausgesagte Moment, da Anna sich um ihre Mutter kümmern muss, ist gekommen.

In der Fabrik erzählt ihr ein Mädchen vom Austrian Center, einem Treffpunkt für emigrierte Österreicher. Hier findet Anna mehr ins soziale Leben zurück und Anschluss an die österreichische Gemeinde in London.

Es dauert nicht lange, bis auch die Puppenfabrik den Fliegerbomben zum Opfer fällt. Ihre nächste Anstellung findet Anna in einem Blumengeschäft, die Mutter findet Arbeit in einer Konditorei.

Wann immer Schauspieler im Geschäft vorbeikommen, nimmt Anna ihren Mut zusammen und erzählt von ihrem Traum, selbst auf der großen Bühne zu stehen. Die meisten Kunden finden das anmaßend, manche schenken ihr jedoch auch Theaterkarten. Im österreichischen Kulturzentrum trifft sie Sigurd Lohde. Er verschafft ihr Zutritt zu einem Talentwettbewerb im Kulturzentrum.

Sie entschließt sich das Fiaker Lied mit eigenem Text zu intonieren. Ihre Mutter begleitet sie auf dem Klavier:

*Wenn Wien das wieder würde, wie's vor dem Hitler war,
dann könnt' ma alle z'ruckfahn, vielleicht schon in an Jahr.*

¹¹² Bis heute mag sie keine „bösen“ Filme und sie scheint nur schwer mit den Schattenseiten des Lebens umgehen zu können. Dies ist der Grund warum ich denn Film nicht in Verzweiflung enden lassen möchte.

*Wenn's aber doch noch dazert, so woll'n ma tapfer sein
 Und fest die Zähn' zusammenbeißen und kane Trä' mehr wein'!
 Dann gibt's für uns kann Göring, kann Goebbels und kann Hess,
 dann is zu End' mit BDM, mit Hajot, SA und SS!
 Dann gibt es nur mehr eines, unds das heißt Österreich,
 ob Christ, ob Jud', ob arm, ob reich, dann san ma alle gleich!*

*Und wenn i dann in Prater geh',
 dann denk i, wann i's Riesnrad seh':
 Mei Stolz is, i bin halt a Weaner Kind,
 an echt's Weaner Madel, we man net alle Tag' fin'
 Mei Bluat is so lüftig, so leicht wie der Wind...
 I bin halt an echt's Waener Kind!*

Sie gewinnt den Wettbewerb und tritt ab sofort in allen möglichen Stücken und Shows auf, in den Emigrantencubs und beim Exiltheater „Laterndl“.¹¹³ Unter der Woche arbeitet sie weiterhin im Blumengeschäft, aber sie scheint ihrem Traum ein Stück weit näher gekommen zu sein.

Anna möchte singen lernen, kann sich aber die Stunden nicht leisten. Jan van Loewen sagt ihr dennoch Hilfe zu, wird aber bald zudringlich und Anna bricht die Gesangsstunden ab.

Sie schreibt einen Brief an den deutschen Schauspieler, Frederik Moll. Er spielt den Othello im New Theatre in London. Tatsächlich darf sie sich mit ihm in der Garderobe treffen und bittet ihn um Rat, was sie tun müsse, um in England Theater spielen zu können. Ohne ein Wort zu sagen drückt er sie an sich und versucht sie zu küssen. Nur mit mühen schafft sie es, sich zu befreien und auf die Straße zu flüchten.

Auch Richard Tauber, ein berühmter Wiener Opernsänger, der in London in „Das Land des Lächelns“ auftritt, verhält sich nicht viel anders. Er empfängt Anna nach der Aufführung, noch immer als Chinese geschminkt. Als das Mädchen gesteht, dass sie keine Arbeitserlaubnis hat, zieht er sie zu sich und fordert sie auf „a bisserl nett“ zu ihm zu sein. Wieder wehrt Anna sich und nimmt sich vor, künftig vorsichtiger zu sein.

Einzig Karel Stephanek, ein tschechischer Schauspieler, versucht ihr weiterzuhelfen. Sein Agent meint jedoch es sei für eine Österreicherin aussichtslos.¹¹⁴ Anna ist aber noch nicht gewillt aufzugeben.

Dreimal die Woche nimmt sie Schauspielunterricht, ihre Lehrerin ermutigt sie dazu sich selbst zur Schauspiellehrerin ausbilden zu lassen. Anna lässt sich überzeugen, obwohl sie lieber selbst auf der Bühne stehen würde.

¹¹³ Im erweiterten Kreis des Austrian Centre, gab es mehrere österreichische Laiengruppen. Das Laterndl war eine davon. Die Kritik an Hitler war kein seltenes Thema bei den Aufführungen. Vgl.: Dove, Richard: *Bühne frei für Österreich. Das Laterndl und andere österreichische Theatergruppen im britischen Exil*. S.138ff in Baerman et al. 2004 S.120-147

¹¹⁴ Leider mussten die Szenen über Moll, Tauber und Stephanek gekürzt werden, der 1. Akt ist ohnehin zu lang.

Während sie Kriegsdienst in einer Soldatenkantine leistet, spielt sie in halbprofessionellen Stücken mit, bis ihr endlich eine Arbeitsgenehmigung als professioneller Schauspielerinn bewilligt wird.¹¹⁵ Dennoch fällt es ihr schwer Arbeit zu finden.

Für einen Hungerslohn arbeitet sie am Theater in Scarbourough, wo Theaterstücke am Fließband geprobt und aufgeführt werden. In dieser Zeit entscheidet sie sich, anstatt Daisy ihren dritten Namen Anna zu verwenden.¹¹⁶

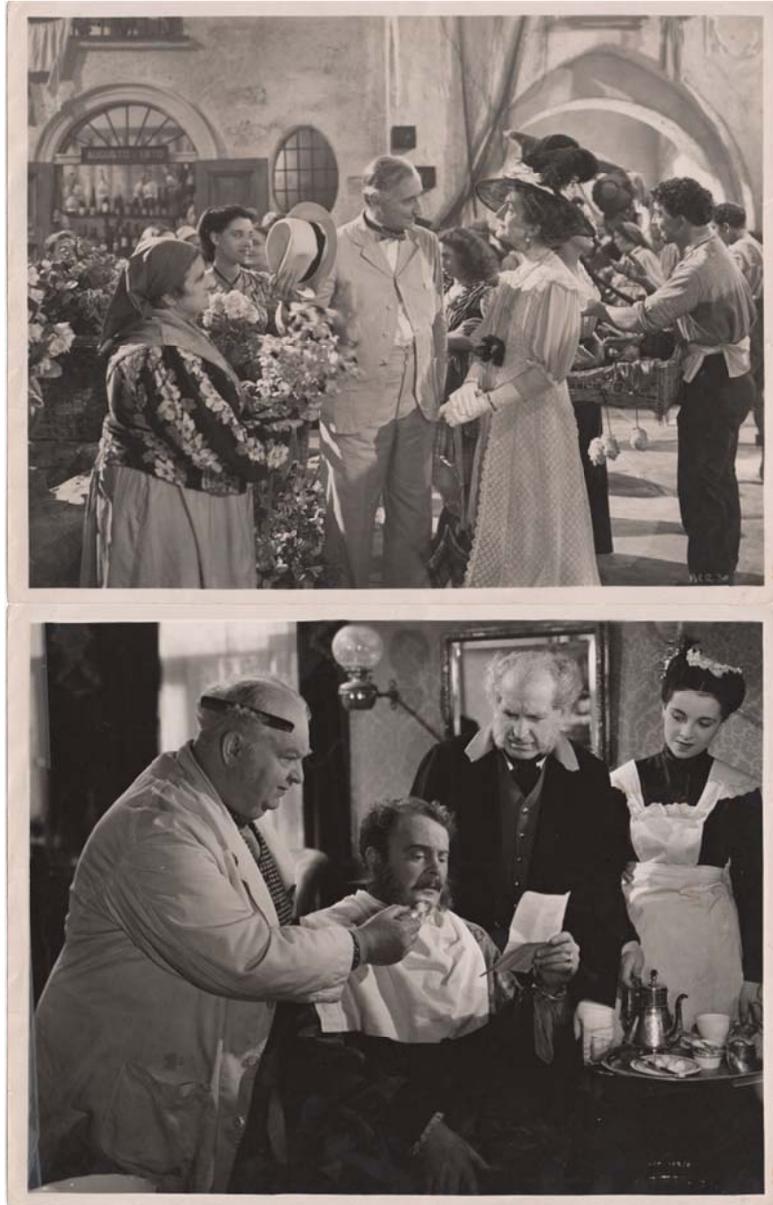


Abb. 7: Anna Korda in den Alexander Korda Produktionen "A Man," "About the House" (1947) und „Anna Karenina“ (1948)

¹¹⁵ Weder vor der Kamera noch im Buch spricht sie darüber, aber sie heiratete einen befreundeten Iren, um die Papiere zu erhalten. Angeblich war er in der IRA.

¹¹⁶ Während englische Namen in Wien schick gewesen waren, war Daisy in England sehr antiquiert.

Ihren Nachnamen wählt sie in Anlehnung an jenen Mann, der ihr 1947 zu ihrer ersten Filmrolle verhilft: Alexander Korda.¹¹⁷ Der gebürtige Ungar, bringt sie in *A Man About The House* (1947) unter.

Sie spielt ein italienisches Blumenmädchen. Ihre wenigen italienischen Sätze kritzelt sie sich auf die Hand.

Auch für *Anna Karenina* (1948) holt Korda sie zurück. Unter der Regie des Franzosen Julien Duvivier spielt Anna ein Dienstmädchen ohne Text. Als Anna ihren ganzen Mut zusammennimmt und Vivian Leigh gesteht, wie schön sie sie findet, antwortet diese: "Schön? Ich seh doch aus wie ein großer Bär"!

Anna spielt in einigen Theaterstücken im Fernsehen, dann schafft sie es endlich eine große Rolle an Land zu ziehen. In *The Lake of the Swans* spielt sie Tschaikowskys Frau Antonina und erhält hervorragende Kritiken.¹¹⁸

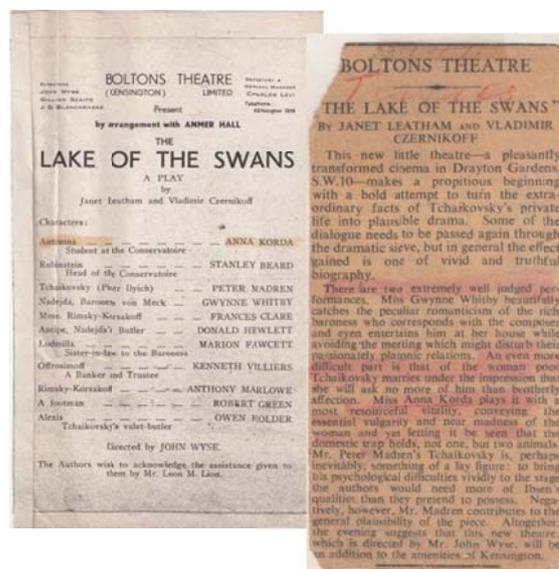


Abb. 8: Programmheft und Theaterkritik zu „Lake of the Swans“ (1946/47)

Für das Stück *Summer at Nohant* ist sie nur Zweitbesetzung, aber sie lernt den Schauspieler Laurence Payne kennen, zu dem sie sich hingezogen fühlt. Sie ist überzeugt, ihn aus einem früheren Leben, während der florentinischen Renaissance zu kennen. Er findet vor allem ihren Plastikregenmantel aufregend.¹¹⁹

Jahre später, trifft sie Laurence in Rom wieder. Er spielt den Josef in *Ben Hur* (1959), der in Cinecittá gedreht wird. Er gesteht ihr, dass seine Frau nie Verständnis für seinen Fetisch hatte. Er überredet sie mit ihm in ein Geschäft für Gummiwaren zu gehen, sie erstehen

¹¹⁷ Auch diese Szene wurde aus dem Film gekürzt. Anna war wetterbedingt sehr müde und reagierte gereizt auf Fragen zu ihrem Namen. Das Licht war schlecht und ich genervt. Es ist vor allem mir zuzuschreiben, dass die Aufnahmen vom 2. Drehtag kaum zu gebrauchen sind.

¹¹⁸ Winter 1946/47

¹¹⁹ Schlafen sie miteinander oder nicht? Unklar im Manuskript.

eine rote Schürze, wie Schlachter sie tragen, aber mit in sein Hotel will sie dann doch nicht gehen.¹²⁰

1947 lernt sie Patrick Crean kennen. Er ist Schauspieler und Fechtmeister.¹²¹ Sie verlieben sich ineinander. Crean war bereits verheiratet gewesen und so konnten die beiden nicht in der Kirche heiraten. Sie lebten gut ein Jahr zusammen und Anna ist kurz davor ihn zu verlassen, als in Paddys ausgebombtem Elternhaus, dessen Tote Mutter zu ihr spricht. Es ist nicht das erste Mal, dass sie Stimmen hört. Sie ist überzeugt Paddy aus vorigen Leben zu kennen.¹²²

Am 24. August 1948 heiraten die beiden standesamtlich. Paddy hat eine Fechtschule, wird aber von seinem Partner betrogen. Er und Anna spielen weiterhin Theater, können sich aber nur schwer über Wasser halten.

Da bekommt Paddy ein Angebot das alles verändern würde: Er sollte als Fechtmeister für den Film *Master of Ballantrae* (1953) arbeiten und den Star Errol Flynn doublen. Gedreht würde neben England auch auf Sizilien.

2.AKT: Rom

Anna folgt ihrem Mann nach Italien, glücklich das kalte, graue England verlassen zu können. Sie bekommt eine kleine Rolle in dem Film.

Flynn behandelt Paddy gut, aber er ist ein Trinker und Anna nicht sehr sympathisch. Er schmeißt wilde Partys mit leichten Mädchen, denen er im Gegenzug kleine Rollen in seinen Film verschafft. Anna ist entsetzt, aber diese Praxis ist im italienischen Filmgeschäft Gang und Gebe. Es fällt ihr schwer in diesem System gute Rollen zu landen.

Paddy arbeitet an zwei weiteren Filmen für Flynn: *Il maestro di Don Giovanni* (1954) und *Willhelm Tell*. Letzterer wird nie vollendet weil Flynns italienischer Co-Produzent das Geld nicht aufbringt. Gedreht wurde in den Schweizer Alpen. Paddy will sich von Flynn Geld leihen, um nach Rom zurückzukehren. Aber Flynn ist pleite.¹²³

Im „Hollywood am Tiber“ gibt es jede Menge Arbeit. Zwar setzt sich immer wieder mal ein Produzent, mit dem ganzen Geld eines Films ins Ausland ab, aber die Sonne scheint und das Leben ist billig. Anna erinnert sich an diese Zeit, als die glücklichste ihres Lebens.

¹²⁰ Schreibt sie zumindest im Buch, was gelogen ist. Anna hat eine Schwäche für „schöne“ Männer und mehrere Affären während ihre 10 jährigen Ehe. „Wenn ich etwas zu schätzen weiß dann Schönheit“, sagte sie mir einmal, meistens sagt sie jedoch „...Talent“. Die Episode ist amüsant, aber eigentlich unwichtig und wurde daher gekürzt.

¹²¹ Geboren am 27. Juni 1910, gestorben am 22. Dezember 2003 Seine Autobiographie „More Champagne Darling“ erschien 1981 und ist heute vergriffen.

¹²² Sie hatte Visionen der beiden als Wikinger und in der Biedermeierzeit. Patrick Crean beschreibt sie als „very psychic“ Siehe Crean, 1981 S.22

¹²³ Die Dreharbeiten zu *Willhelm Tell* fanden im Sommer 1953 statt, Flynn investierte all sein Geld in den Film. Vgl. Schlay/Weber/ Zauner, 2008 S.38f und 169f

Sie arbeitet als Synchronsprecherin und als Übersetzerin für Constance Smith¹²⁴, die eine Schülerin in Paddy's Fechtschule gewesen war. Dann erfährt sie, dass Hedy Lamarr in Rom einen Film von Edgar Ulmer dreht.

Sie trifft sich mit dem Regisseur, der ebenfalls aus Wien stammt. Dieser meint, er habe zwar keine Rolle für sie, da er an jede Menge italienische und französische Schauspielerinnen gebunden sei, aber diese bräuchten eine Sprachtrainerin, da sie kaum Englisch sprächen.

Anna akzeptiert den Job. Wie es ihre Lehrerin einst vorhergesehen hatte, kommt ihr ihre Ausbildung zur Schauspiellehrerin jetzt zu gute. Eine neue Karriere beginnt. Der Film ist jedoch kein glückliches Projekt. Hedy Lamarr erweist sich als schreckliche Diva, sie feuert Ulmer und holt einen arroganten französischen Regisseur an Bord: Marc Allegret.¹²⁵

Paddy bekommt die Rolle des Major Denisov in *War and Peace* (1956). Anna spielt kleinere Rollen u.a. in der Serie *Captain Gallant of the Foreign Legion* (1955-1957) und in *Arrivederci Roma* (1957) mit Mario Lanza. Ihre Rolle in *For the First Time* (1959) wird gestrichen, weil Zsa Zsa Gabor keine weitere Blondine neben sich haben will.¹²⁶



Abb. 9: Patrick Crean kostümiert für Krieg und Frieden

Anna sehnt sich nach Stabilität in diesem unsicheren Geschäft. In einer Illustrierten liest sie, dass der berühmte Hellseher und Astrologe Francesco Waldner in Rom lebt. Sie macht in ausfindig und die beiden werden Freunde. Sie vertraut seinen Fähigkeiten blind, ebenso wie unzählige Prominente aus Film und Politik. Sie darf sein Strandhaus verwenden und Anna vermittelt ihm eine Assistentin. Diese erweist sich jedoch als intrigant und schafft es jedoch einen Keil zwischen die beiden zu treiben.

¹²⁴ *Un po' di cielo* (1955)

¹²⁵ *L'eterna femmina* (1954). Der Film blieb unfertig und wurde in verschiedenen Schnittfassungen und mit verschiedenen Titeln veröffentlicht. (*L'amante di paride*, *Loves of Three Queens*).

Anna fährt mit Paddy auf die Insel Capri (1957). Die Zeit dort genießen sie sehr. An einem weinseligen Abend lernen sie Enzo Aprea kennen, einen jungen Mann aus Neapel. Als Paddy zurück muss nach Rom, meint Anna sie würde gerne bleiben. Paddy zeigt sich verständnisvoll, wie immer ahnt er nichts Böses.

Anna beginnt eine Affäre mit Enzo. Im Mondschein von Capri entdeckt sie mit über dreißig ihre Sexualität, die bei Paddy immer zu kurz gekommen ist. Sie verliebt sich in Enzo, aber die Affäre hat keine Zukunft.

Nach sechs Monaten entscheidet Enzo, dass es an der Zeit wäre, sich eine Arbeit zu suchen. Anna hilft ihm eine Anstellung bei einer Zeitung in Neapel zu bekommen. Von nun an will er sich auf seine Arbeit konzentrieren.

Jahre später sieht sie ihm in Fernsehen. Zunächst erkennt sie den bärtigen Mann im Rollstuhl nicht. Er hatte es als Schriftsteller und Journalist bei der Rai geschafft, war dann aber erkrankt und hatte beide Arme und Beine verloren.¹²⁷ Nun setzte er sich für die Rechte der Behinderten ein.¹²⁸

Als Anna ihre Affäre gesteht, tätschelt Paddy nur ihren Kopf und meint: „Wie jung du doch bist, Darling“, aber es ist dennoch der Anfang vom Ende ihrer Beziehung.

Es wird immer schwieriger, Arbeit zu finden. Produktionsfirmen gehen Pleite, Bezahlung bleibt aus.

Während der Suezkrise geht Paddy zur Polizei, um seine Aufenthaltsgenehmigung zu verlängern. Er gerät an den falschen Beamten: „Ihr Engländer wollt immer nur Krieg machen“, beschuldigt er Paddy und verweigert seinen Stempel.

Da Paddy ein Angebot hat in England ein die Kampfszenen der Fernsehserie *The Adventures of Robin Hood* (1955-1960) zu choreographieren entschließt er sich, in seine Heimat zurückzukehren. Anna will in Rom bleiben. Zeitlebens bleiben die beiden Freunde, aber ihre Ehe ist gescheitert.

Anna arbeitet noch an einem Film mit Constance Smith, *Giovanni dalle bande nere* (1958), aber dann muss sie sich ihren Lebensunterhalt als Reiseführerin und Lehrerin verdienen. 1960 arbeitet sie außerdem bei der Olympiade als Übersetzerin.

Im selben Jahr bewirbt sie sich für die Stelle als Dialogtrainer für den Film *Oriazi e Curiazi* (1960) Der Regisseur Terrence Young gibt sich beim ersten Treffen sehr arrogant, aber sie bekommt den Job. Gedreht wird in Titograd, Jugoslawien,¹²⁹ um Geld zu sparen.

¹²⁷ Er erkrankte am Winiwarer-Buerger-Syndrom.

¹²⁸ Im Film sagt Anna, Aprea wäre mit 50 gestorben. Er wurde jedoch 1932 geboren und starb 1995 (Vgl. Chronik vom 9.8.2011 auf <http://www.lucanianews24.it/?p=34062>, zuletzt aufgerufen am 3.4.2012). Letztlich wurde diese Episode wegen Überlänge gekürzt.

¹²⁹ Heute Podgorica, Montenegro,

Aber die Produktion ist vom Pech verfolgt, ständig regnet es und so verbringt die Crew mehr Zeit mit Liebegeschichten im Hotel als am Set. Schließlich wird der Film in Cinecittá fertiggedreht. Den Star Alan Ladd beschreibt Anna als einfach aber sehr nett.

Während der Dreharbeiten in Rom bekommt Anna einen Anruf: Ihrer Mutter ginge es schlecht, sie würde wohl bald sterben. Aber Anna hat keine Zeit nach Wien zu fahren, wohin ihre Mutter zurückgekehrt war. Als sie die Nachricht ereilt die Mutter sei Tod, nimmt sie sich einige Tage frei, um die Formalien zu erledigen, dann kehrt sie nach Rom zurück. Zum Begräbnis ihrer Mutter geht sie nicht.

Lange Zeit wirft sie sich vor nicht mal einen Grabstein besorgt zu haben, bis sie *The Visit* (1964) dreht, eine Dürrenmatt Verfilmung von Bernhard Wicki, mit Anthony Quinn und Ingrid Bergman. Sie ist Dolmetscherin für den Komponisten Hans-Martin Majewski und erzählt ihm ihre Sorgen. Einige Monate später erhält sie einen Brief, dass ein Grabstein für ihre Mutter errichtet wurde..

Nach Beendigung des Films fragt Terrence Young Anna, ob sie als „Girl Friday“ für ihn arbeiten möchte. Er könne ihr jedoch nichts zahlen. Für Young übersetzte Anna Drehbücher und dolmetschte bei Treffen mit Schauspielern und Produzenten. Der Regisseur lebte immer weit über seine Verhältnisse.

Als nächstes arbeitet Anna mit Jean Marais an *Ponzio Pilate* (1962). Bei den Dreharbeiten freundet sie sich auch mit Basil Rathbone an. Danach dreht sie in Lissabon und Barcelona und Madrid.¹³⁰

Dann holt Terrence Young sie zurück. Inzwischen hatte er mit *Dr.No* (1962) die James Bond-Reihe begründet, nun wollte er Anna als Dialogue Coach für *From Russia With Love* (1963). Annas Schülerin ist Bond-Girl Daniela Bianchi. Sie ist schön, hat aber wenig Talent und keinen Ehrgeiz.

Gedreht wird in London und Istanbul, wo Anna Sean Connery kennenlernt. Sie ist von seinem Talent und Charme fasziniert. Eines Abends versucht er sie zu verführen, aber der selbstbewusste Mann ist nicht ihr Typ, sie verliebt sich vielmehr in einen schüchternen Kollegen aus dem Art Department, leider ist er verheiratet.

Nach *From Russia with Love* arbeitet Anna mit zwei Schauspielern die am Meer wohnen¹³¹. Eines Tages wird sie am Strand angesprochen. Man bietet ihr an mit Marcello Mastroianni zu arbeiten. Sie wird zu Carlo Ponti zitiert, mit dem Mastroianni einen Vertrag hat. Er erklärt ihr, dass Mastroianni unbedingt innerhalb von zwei Wochen Englisch lernen müsse, sonst würde David Lean sich einen anderen Schauspieler für Dr. Schiwago suchen. Anna nimmt die Herausforderung an.

¹³⁰ Für den Disney Film: *The Ballad of Hector the Stowaway Dog* (1964) und für (1962)

¹³¹ Außerhalb Roms. Einer der Schauspieler ist Sergio Fantoni der für einen Film mit Frank Sinatra übte.

Aber Mastroianni, der gerade *Casanova 70* (1965) dreht, hat kein Interesse Englisch zu lernen. Er bittet Anna im bei den Dreharbeiten, die durch mehrere europäische Länder führen, zu folgen. Üben will er jedoch nicht. Anna freundet sich mit Marisa Mell an. Sie genießt ihre Zeit, obwohl sie ein schlechtes Gewissen hat, das Mastroianni sein Geld an ihr verschwendet.¹³²



Abb. 10: Zeitungsartikel (1964)

Mastroianni ist nicht der einzige lernfaule Schüler, die Italiener sind es von Fellini und Co. gewohnt, dass alles bei der Synchronisation gerichtet werden konnte. Anna macht selbst

¹³² Ihr Vertrag war mit Mastroianni selbst, nicht mit Ponti.

auch Synchron für Fellini, meist spielt sie Nonnen.¹³³ Fellini ist ausgenommen nett, während es sich Gino Pontocorvo¹³⁴ nicht nehmen lässt, den Sprecherinnen während der Aufnahmen in den Hinter zu kneifen.

Der „machismo“ ist weit verbreitet. Auch Sergio Leone, den sie als fleißigen Regieassistent kennen gelernt hat, versucht sie ins Bett zu kriegen. Unverblümt bittet er sie „mach dich frei“¹³⁵.

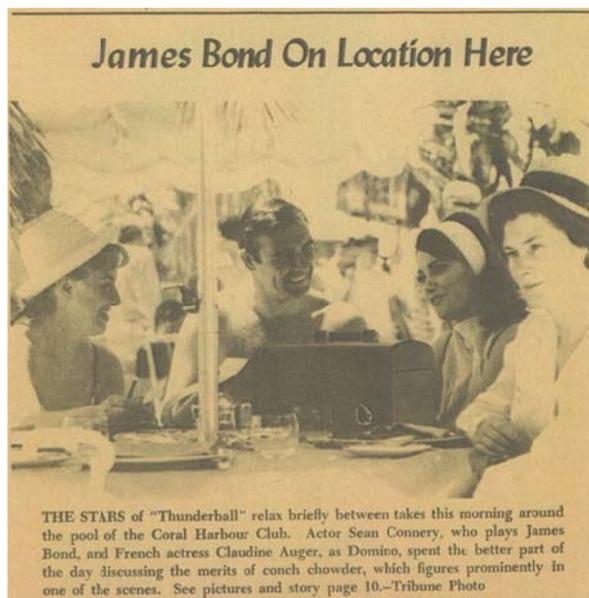


Abb. 11: Zeitungsausschnitt: Am Set von Thunderball.

Für *Thunderball* (1965) holt Terrence Young Anna zurück. Gedreht wird auf den Bahamas. Ihre neue Schülerin Bond Girl Claudine Auger, mag Anna sehr und auch die anderen Schauspieler sind sehr nett. Claudine hat eine Affäre mit Connery, aber nach außen muss alles abgestritten werden, zudem will Auger nicht, dass Anna Zeit mit den anderen Bond-Girls verbringt. Insgesamt ist es jedoch eine sehr glückliche Produktion für Anna.

Als nächstes jedoch geht sie nach London, um an Alberto Sordis *Fumo di Londra* (1966) zu arbeiten. Der Regisseur, Hauptdarsteller und Produzent Sordi ist geizig und arrogant und steigt allen Frauen nach. Anna ist dem Nervenzusammenbruch nahe. Dann bekommt sie ein Angebot für fünf Monate nach Barcelona zu gehen. Sie lässt sich ein ärztliches Attest ausstellen und macht sich davon.

Die Dreharbeiten zu *Il grande colpo di Surcouf* (1966) genießt sie sehr. In Barcelona bekommt sie ihren Lieblingsskater und langjährigen Gefährten Buzzy geschenkt.

Von Barcelona geht sie nach Madrid, um den Regisseur Sergio Corbucci zu treffen. Für ihn arbeitet sie an *Navajo Joe* (1966) mit dem damals noch relativ unbekanntem Burt Reynolds.

¹³³ Wahrscheinlich für *Giulietta degli spiriti* (1965), sicher ist sie sich jedoch nicht.

¹³⁴ *La battaglia di Algeri* (1966)

¹³⁵ „mettiti in libertà“. Anna glaubt sich zu erinnern, dass sie Synchron für *C'era una volta il west* (1968) gemacht hat, aber ihre Erinnerung an die Arbeit als Synchronsprecherin ist eher lückenhaft, da man hier mit der eigentlichen Produktion wenig zu tun hatte.

Da sie die einzige ist, die sich mit Reynolds unterhalten kann werden die beiden Freunde und für eine kurze Zeit auch Geliebte. Reynolds ist sehr schüchtern und unsicher, möchte aber unbedingt berühmt werden. Er ist mit Judy Carne verheiratet, die mehr auf Frauen steht, aber einen gewissen Status hat.

Für seine Fernsehserie *Hawk* geht Reynolds für einige Zeit zurück nach Amerika, als er zurück kommt eröffnet er Anna, dass er versuchen werde, seine Ehe zu retten. Die beiden schwören sich immer Freunde zu bleiben, aber der Kontakt bricht bald ab.

Finanziell ist 1966 ein gutes Jahr für Anna. 4 Filme dreht sie in diesem Jahr in Spanien. Einer davon ist *The Desperate Ones* (1968)¹³⁶ vom polnischen Regisseur Alexander Ramati¹³⁷, der ihr besonders unangenehm in Erinnerung bleibt. Zwei der Darsteller, Raf Vallone und der Maximilian Schell belästigen ständig die weibliche Crew.

In Ägypten coacht Anna Julie Menard für *Come rubammo la bomba atomica* (1967). Diese dreht dort einen weiteren Film: *Il lungo, il corto, il gatto* (1967) In Menards Suite entdeckt dessen Regisseur Anna's Kater Buzzy und gibt ihm die Titelrolle.¹³⁸

Inzwischen hat Anna eine Wohnung in Madrid gekauft. Immobilien sind sehr günstig. Zudem hat sie viele Freunde dort. Einer ihrer liebsten Freunde ist Fernando Helbeck mit dem zusammen sie 1967 an *Las Vegas, 500 millones* (1968) u.a. mit Elke Sommers und Jack Palance arbeitet.

Auf einer Party, die Fernando für seinen Freund gibt¹³⁹, sieht Anna, Alberto Vasquez Rodrigues zum ersten Mal. Er ist arrogant und ignoriert sie. Durch die gemeinsamen Freunde verbringen die beiden jedoch immer öfter Zeit miteinander und werden ein Paar. Zunächst ist die Anziehung vor allem körperlich, aber bald zieht Alberto bei Anna ein.

Der Winter bricht ein, daher gibt es keine Arbeit mehr in Spanien. Anna will zurück nach Rom. Alberto, der als Modedesigner arbeitet, ist sich nicht sicher, aber sie überzeugt ihn mitzukommen, um seinen Traum Maler zu werden zu verwirklichen. Für die nächsten fünf Jahre erhält sie die beiden während er malt.

Zurück in Rom tut sich Anna zunächst schwer, Arbeit zu finden, weil sie über ein Jahr weg gewesen war. Zudem spielte sich eine „schwule Mafia“ sich die Arbeit gegenseitig zu.

Zurück in Rom bekommt Anna einen Anruf aus Deutschland. Robert Siodmak braucht sie in Rumänien für einen Film mit Orson Welles. Es stellt sich als äußerst schwierig heraus für Alberto, der aus dem faschistischen Spanien kommt, Papier für das kommunistische Rumänien zu bekommen, aber dann können er und Buzzy mit, beide bekommen eine kleine Rolle im Film.

Die Armut in Rumänien bedrückt Anna und Orson Welles erweist sich als besoffener Egomane, Robert Siodmak ist jedoch sehr nett. Anna spricht kein Rumänisch, darum dolmetscht ihr eine Kostümbereiterin. Zum Dank will Anna ihr etwas schenken. Die Rumänin

¹³⁶ Auch bekannt als *Beyond the Mountains*.

¹³⁷ Für den Anna später auch an *Assisi Underground* arbeitet.

¹³⁸ Diese Episode musste ebenfalls komplett rausgekürzt werden.

¹³⁹ Fernando war später der Liebhaber von Pedro Almodóvar, den Anna nicht besonders mochte. Dieser arbeitete damals allerdings noch bei der Post.

bittet sie, ihr Mascara zu besorgen, das für die Einheimischen in Rumänien kaum zu bekommen sei.

Für *Quemada* (1969)¹⁴⁰ arbeitet Anna wieder mit Gillo Pontecorvo, der sich auch an sie erinnert. Wieder anpumpt er sich als unangenehmer Zeitgenosse. Ihm gegenüber steht Marlon Brando, den Anna, entgegen anderer Darstellungen, als „einen Engel“ bezeichnet.

Gedreht wird in Kolumbien, wo Anna ihren Schüler kennenlernt, Evaristo Márquez einen „Mann aus dem Dschungel“, der „noch nie einen Film gesehen hat“. Die Rolle wollte eigentlich Sidney Portier spielen, aber Pontecorvo hasst Schauspieler.

Auch mit Brando ist er auf dem Kriegsfuß. Es bilden sich zwei Lager, eines um den Regisseur¹⁴¹ und das andere um Brando und seinen „Hofstatt“. Der Regisseur jagt Brando durch unzählige Takes, aber dieser zeigt sich geduldig, auch mit Márquez. Manchmal jedoch verlässt er einfach das Set und geht seinen eigenen Interessen nach.

Das Problem mit Márquez ist, dass es unmöglich ist, ihm englische Sätze beizubringen, daher erfindet Anna eine Kunstsprache aus Englisch und Spanisch, um korrekte Lippenbewegungen für die Synchronisation zu erhalten.

Aber Márquez weiß nicht, was er da sagt, darum müssen Brando und der Regieassistent in ständig anstupsen, um ihm den Einsatz zu geben. Zudem tut er sich schwer gleichzeitig zu gehen und zu sprechen.

Eines Tages findet Brando heraus, dass die schwarze Crew ein anderes Essen bekommt, als die weiße. Er weigert sich weiterzudrehen, wenn dies sich nicht ändert.¹⁴²

Der Regisseur hat die Angewohnheit seine Frau und Kinder mit aufs Set zu bringen. Die Kinder schreien, sie läuft im Bikini herum und Pontecorvo lässt sie ständig durch den Sucher schauen, um die Einstellung zu wählen. Irgendwann wird es dem Kameramann zu bunt. Fluchend verlässt er die Produktion.

Einmal kauft Brando Wein für die Crew, aber der Regisseur lässt die Flaschen ausleeren und meint jeder, der von ihm tränke, wäre sein Feind.¹⁴³

Eines Tages ruft Pontecorvo einige Mitarbeiter zu sich ins Büro, unter ihnen auch Anna. Eine hitzige Diskussion über Brando entbrennt. Pontecorvo zieht einen Revolver und droht damit, ihn zu erschießen. Anna ist entsetzt. Wenig später reicht sie ihre Kündigung ein.

¹⁴⁰ Der Film sollte ursprünglich *Quemada* heißen und eine spanische Kolonie zeigen. Das gefiel dem Franco Regime jedoch nicht und aus Spanisch wurde Portugiesisch.

¹⁴¹ Laut Anna alles „Pseudo-Kommunisten“, tatsächlich war Pontecorvo ein erklärter Marxist und auch Brando beklagte sich: „manche Teile meiner Texte stammten direkt aus dem Kommunistischen Manifest“ Brando, 1994 S.297.

¹⁴² Brando berichtet davon in seiner Autobiographie. Vgl. Brando, 1994 S. 298

¹⁴³ Weder in der Brandos Autobiographien noch in der Biographie von Manso sind diese Episoden zu finden. Beide berichten jedoch von den widrigen Umständen und der offenen Feindschaft zwischen Pontecorvo und Brando. Dennoch spricht Brando mit großem Respekt von dem Regisseur spricht und es gibt viele Hinweise dass Brandos Sturheit die Situation nicht verbesserte. Vgl. Manso, 1998 S. 457ff und Brando, 1994 S. 294ff

Außerhalb Roms dreht Anna erneut einen Western *Indio Black* (1970) mit Yul Brynner. Brynner erweist sich als sehr sanfter, netter Kollege.

Wenn Anna nach einem langen Drehtag nach Hause kommt ist jedoch kein Essen im Haus und den Abwasch muss sie auch selber machen. Alberto weigert sich Frauenarbeit zu machen. Diese Arroganz kennt sie sonst von ihm nur, wenn sie in Spanien seine Eltern besuchen, wo die Mutter ihre Söhne verhätschelt.

Zudem weigert er sich Bilder zu verkaufen. Er möchte eine Ausstellung machen, aber ihm fehlen die Verbindungen. Dann jedoch hat er Glück: Freunde von Anna, arbeiten an der Ausstattung für Polanskis neuen Film *Che?* (1972) und suchen Bilder.

Alberto leiht ihnen einige seiner Werke. Polanski ist begeistert. Er möchte den Künstler fördern.¹⁴⁴ Er erwirbt eines der Bilder und sagt Alberto er würde damit in eine Galerie seiner Wahl marschieren. Alberto wählt London. Der Galerist erklärt sich sofort bereit für alle Ausgaben (Rahmen, Kataloge usw.) aufzukommen. Die Ausstellung wird ein großer Erfolg, Alberto verkauft alle Bilder. Endlich kommt er zu Geld, aber der Verlust seiner „Kinder“ lastet schwer auf seiner Seele und der Erfolg verstärkt seine Arroganz noch.

Anna bekommt derweil einen Job in Israel: *Moses the Lawgiver*. Wieder nimmt sie Alberto und Buzzy mit. Doch dann bricht der Jom-Kippur-Krieg aus. Große Teile der israelischen Crew werden eingezogen. Verwundete werden in ihrem Hotel untergebracht.

Die italienische Crew bangt um ihr Leben, sie bitten Burt Lancaster um Hilfe, der versucht zu vermitteln. Doch der Produktionsleiter stellt ein Ultimatum, wer die Produktion jetzt verliese, würde nie wieder für ihn arbeiten. Das ist Anna egal und so endet ihre Arbeit an dem Monumentalfilm.

Alberto will zurück nach Spanien, am besten in die Nähe seines Bruders, der auf Teneriffa lebt. Jetzt da er Geld hat, kann er es sich leisten ein Haus zu bauen. Der Immobilienmakler Sam schlägt Lanzarote vor, da er selbst auf der Insel wohne. Anna wäre Mallorca lieber, aber Alberto interessiert ihre Meinung nicht. Er entwirft das Haus selbst und beauftragt Sam, es zu bauen.

Während Anna und Alberto den Umzug planen, kümmert sich Sam um die Bauarbeiten in Oasis de Nazareth. Er versichert den beiden, dass alles nach Plan verläuft. Dann ist der große Tag gekommen: Schweren Herzens verlässt Anna Rom, um ein neues Leben zu beginnen.

Als Anna und Alberto auf Lanzarote finden sie nur ein paar Grundmauern vor. Sam hat ihr Geld dazu verwendet ein anderes Haus fertig zu bauen.

Anna ist geschockt, aber Alberto versteht sich mit Sam. Der gewiefte Makler bringt sie in Helmut Meewes' Haus unter, natürlich nur bis Albertos Haus stünde. Der deutsche Regisseur sei nämlich so gut wie nie auf Lanzarote. Einige Wochen später kommt er doch in sein Feriendomizil und Anna und Alberto müssen weiter ziehen.

¹⁴⁴ Vgl. Cabañas Bravo, S.186

Als das Haus endlich fertig ist, verbessert sich ihre Lage nicht. Alberto hat das Haus für sich gebaut, nicht für sie. Er hat ein riesiges Studio, Anna noch nicht mal ein Zimmer. Er umgibt sich zudem mit dubiosen Gestalten, von denen sein Kumpel Sam noch nicht mal der schlimmste ist.

Anna hasst die karge Insel zunehmend. An einem einzigen Film arbeitet sie während dieser Zeit: Für den Jupitermond von *Operation Ganymed* (1977) ist Lanzarote der perfekte Drehort.

Dann findet Anna heraus, dass Alberto sie betrügt, ist aber bereit ihre Augen vor der Wahrheit zu verschließen. Als Alberto im Streit jedoch mit einem Messer aus der Küche kommt, entschließt sie sich nach Rom zurück zu kehren.

In Rom übersetzt Anna Drehbücher. Doch eines Tages ruft Alberto sie an und bittet sie zurück zu kommen. Anna lässt sich breitschlagen.

Zurück in Lanzarote erzählt Alberto ihr, seine Liebhaberin hätte sich umgebracht. In der darauffolgenden Zeit ist Alberto rastlos, er malt jedoch nicht. Anna ignoriert er komplett.

Dann wird Alberto von César Manrique¹⁴⁵ eingeladen für ein paar Wochen nach Paris zu gehen. Als er zurückkehrt holt Anna ihn am Flughafen ab.

Anna schlägt ihm einen Neustart vor, sie ist bereit das vergangene hinter sich zu lassen und in die Zukunft zu blicken. Er antwortet: "Ich will nicht mehr mit dir leben. Pack deine Koffer und hau ab."

Anna fleht Alberto an 10 Jahre Beziehung nicht einfach weg zu werfen, aber er bleibt hart. Mit ein paar Habseligkeiten und Buzzy unterm Arm verlässt Anna Lanzarote.

3. AKT: Zurück nach Rom

Anna ist am Boden zerstört. In Rom findet sie kaum Arbeit und der Schatten Albertos hängt noch lange über ihr. Drei Jahre braucht sie, um sich von ihm zu befreien.

In dieser Zeit arbeitet sie nur bei einem Film. Terrence Young gibt ihr einen kleinen Job, als Coach für Nebendarsteller, in *Bloodline* (1979) mit Audrey Hepburn und Romy Schneider.

Um sich über Wasser zu halten arbeitet Anna als Empfangsdame im Pelzgeschäft Fendi.

Im Mai 1980 erfährt sie von einem anderen Coach, der zwei Filmangebote hat, aber nicht beide wahrnehmen kann. Prompt ruft sie an. Er erklärt sich bereit ihr einen Film zu überlassen, wenn sie ihm 150 Dollar die Woche von ihrem Gehalt abgäbe. Anna gibt sich unterwürfig und bittet ihn sich mit 100 zufrieden zu geben. Er schlägt ein.

¹⁴⁵ Der Architekt und Maler César Manrique, prägte das Bild Lanzarotes nachhaltig, mit seinen Ideen und Entwürfen.



Abb. 12: Zeitungsausschnitt (1980): Pelé, Anna, Stallone und John Huston.

Der Film Victory (1981) ist für Anna eine Wiedergeburt. Endlich schafft sie es die Schatten John Huston. Die Hauptrollen spielen Sylvester Stallone und Michael Cain.

Anna's Schüler ist Pelé, den Anna liebt. Lange Zeit hatte sie eine unerklärliche Angst vor Schwarzen gehabt, aber der charmante Fußballer lässt sie dies schnell vergessen.

Die Bezahlung ist gut und während die anderen Produktionsmitglieder ihr Geld für Kaviar und Champagner ausgeben¹⁴⁶, bringt Anna ihr Essen selber mit. Endlich kann sie auch ihre finanziellen Sorgen überwinden.

Anna schwört sich nie wieder im Leben einen Kompromiss einzugehen.

EPILOG

Nach Escape to Victory¹⁴⁷ wirkt Anna noch an zahlreichen Filmen mit.

Sie arbeitet mit Giallo-Legende Dario Argento...

Anna erzählt von Dario

Und erneut mit Sean Connery...

Anna erzählt wie Connery sie begrüßt.

Mit Sir Ben Kingsley

....

¹⁴⁶ Anna erzählt mir, man habe sogar Mädchen eingeflogen für Stars wie Stallone, der im Übrigen am liebsten oben ohne posierte.

¹⁴⁷ Der Film endet (oder vielmehr hat seine Klimax) an einem Hochpunkt in ihrem Leben und nicht an einem der vielen Tiefpunkte, zu dem sie die Gegenwart sicher zählen würde. Diese Konstruktion reflektiert ihre rückwärtsgerichtete Denkweise, ihren Hang zu schwülstigen Happy Ends und meinen eigenen Anstand, um nicht Feigheit zu sagen.

Und auch Burt Reynolds trifft sie wieder...

Anna erzählt von Reynolds.

Patrick Crean dessen Namen sie noch heute trägt stirbt 2003

Anna erzählt von dem guten Verhältnis das die beiden aufrechterhalten haben. Und dass er die Zeit in Rom mit ihr immer als seine glücklichsten bezeichnet habe.

Dann spricht sie noch kurz über die Einsamkeit und wie man sich nach jedem Film aus den Augen verliert.

Anna lebt heute in einer kleinen Wohnung in Wien.

Sie wartet immer noch darauf, entdeckt zu werden.

PRODUKTIONSTAGEBUCH

Vorwort vom 02.08.2011

Nachdem ich meine Erfahrungen mit Anna einer Psychologin dargelegt hatte und diese den Verdacht äußerte, dass Anna möglicherweise an einem Borderline-Syndrom leidet, habe ich mich entschlossen doch Tagebuch zu führen.

Ich habe schon länger darüber nachgedacht, mich bisher aber vor der zusätzlichen Arbeit gesträubt. Dieser kleine Film sollte nicht allzu sehr in mein Privatleben überschwappen.

Meine Wahrnehmung von Anna unterliegt einem ständigen Wandel und ich fühle mich, als würde ich den Zuseher belügen, wenn ich ihm nicht die Möglichkeit böte, nachzuvollziehen, dass, wann, wie und vor allem warum, also mit welcher Berechtigung ich in die Selbstdarstellung von Anna eingegriffen habe.

Meist in dies in dem Bestreben geschehen, dem Zuseher das näher zu bringen, was ich tatsächlich wahrnehme. Jenes Bild von Anna also, das sich mir in wochenlanger Arbeit mit ihr präsentiert und welches ganz anders ist als jenes, welches sie von sich selbst zu zeichnen versucht.

Nachdem sie mir mehrmals nicht nur die Auskunft verweigert hat, was ich ihr gerne zugestehe, sondern – nach einem längeren Vorgespräch, in dem ich ihr die Angst vor der „Wahrheit“ zu nehmen versuchte- der Kamera auch Dinge erzählt, von denen sie mir erklärt hat, dass sie anders vorgefallen sind, sehe ich mich nun genötigt diese zumindest schriftlich festzuhalten.

Unwichtige Details oft, die mich manchmal jedoch stark an ihrer Geschichte zweifeln lassen und die dem Zuseher nur schwer zu vermitteln sind.

Natürlich könnte ich versuchen, den Zuseher Anna beim Lügen erwischen zu lassen und habe mir auch angewöhnt die Kamera viel öfter laufen zu lassen. Dadurch entsteht jedoch viel zu viel Material. Ich filme auch nicht, wenn Anna mich bittet die Kamera auszuschalten.¹⁴⁸

Die moralische Verantwortung ist hier zweigespalten: Einerseits besteht eine gewisse Verantwortung gegenüber dem Zuseher, andererseits gegenüber einer alten Frau, die mich an ihrem Leben teilhaben lässt und wohl auch das Recht dazu hat, dies in einer Form zu tun, welche sie für angemessen erachtet.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Nachtrag 02.09.2012: Mit über einem Jahr Distanz sehe ich Annas Flunkerei bei weitem nicht mehr so schlimm, ich erinnere mich aber, dass ich es damals als sehr frustrierend empfand, wenn sie bewusst Details änderte. Inzwischen habe ich diese Stellen einfach gekürzt und selbst ab und an schwindeln müssen, um langatmige Erklärungen zu umschiffen.

¹⁴⁹ Nachtrag 31.1.2012: Bei der Präsentation im Colloquium hat eine Kollegin zur moralischen Verantwortung gemeint, ich hätte Anna doch wohl sicher darauf hingewiesen, dass es sich um eine wissenschaftliche Arbeit handelt. Dies habe ich mehrmals getan, aber sie schien nie recht zu verstehen was das bedeutet. Wer kann es ihr verdenken. Ich habe ihr versucht zu erklären: „Ich darf nicht lügen“. Was auch immer das heißen soll.

Glatte Lügen, habe ich mich entschieden, werde ich einfach nicht in den Film hineinnehmen, sofern ich weiß, dass es sich um solche handelt.

Ein Tagebuch für mich also, damit ich glaube näher an der Realität zu sein, von der ich eigentlich weiß, dass ich sie nicht abbilden kann. Ein Tagebuch auch für den Leser, um ihm mehr Einblick zu gewähren. Und ein Tagebuch für Anna, damit ich nicht in Versuchung gerate, sie vor der Kamera bloßzustellen. Bloßzustellen in ihren Augen, denn wie ich ihr des Öfteren versucht habe zu erklären, sind all ihre „Verfehlungen“ durchaus menschlich.

Das Tagebuch ist in einer freien Form gehalten, was Sprache und Tempi betrifft.

Nachträge

Da dieses Tagebuch mitten in den Dreharbeiten begonnen wurde, sind einige retrospektive Ergänzungen notwendig, Gedanken, die mit keinem Datum versehen werden können:

Nach dem ersten Treffen mit Anna war ich zunächst etwas missmutig. Ich hatte gehofft, eine nette, bescheidene alte Dame zu treffen, die mir mit Freude über ihr Leben erzählt, auf den sie an ihrem Lebensabend ohne Scham zurückblicken könnte.

Tatsächlich war Anna erfreut darüber, über ihr Leben sprechen zu können und vor allem darüber, einen Film zu machen. Sie entpuppte sich aber auch sofort als schwieriger Charakter.

Sie neigt sehr stark zur Verdrängung, was sie manchmal auch selbst eingesteht – während sie bei anderen Gelegenheiten das genaue Gegenteil behauptet.

Genauso wie sie lange nicht realisieren hatte wollen, dass sie aus Rom weggehen müssen werde, scheint sie sich ihrem hohen Alter nicht gerne bewusst zu sein.

Besonders vor der Kamera ist sie eitel, will Falten und hängende Haut verbergen und eine Perücke tragen. Auch beim Gehen mit dem Rollator, im täglichen Leben für jeden sichtbar, lässt sie sich nicht gerne filmen.

Sie fragt mich, ob ich ihr am Computer Filmediting beibringen könne, obwohl ihr selbst für E-Mails das Verständnis fehlt. Ich weiche dem aus.

Immer wieder meint sie, über unangenehme Dinge will sie nicht reden, tut es dann aber doch. Jedoch nicht vor der Kamera. Sie lässt kein gutes Haar an ihrem Leben in Wien und sie mag nur „schöne“ Filme, die ich ja eher nicht mag.

Sie habe sich immer gewünscht, von Winona Ryder gespielt zu werden, erzählt sie mir bei mehreren Gelegenheiten. Sie scheint das ernst zu meinen. Ich erkläre ihr, ich mache einen Dokumentarfilm. Ich pflichte ihr bei und sage, ich kann mir Winona Ryder nicht leisten und es gehe ja vielmehr darum endlich Anna Korda vor die Kamera zu bringen.

Für den Dokumentarfilm hat sie wenig Verständnis. Sie ist ausgebildete Theaterschauspielerin und hat mit Stars und Sternchen des Hollywoodfilms verkehrt. Was es heißt, vor der Kamera zu stehen weiß sie also, nur nicht in der Art und Weise, wie ich es gerne hätte.

Obwohl ich ihr erkläre, wie wichtig die Ambivalenz des Protagonisten ist, versucht sie ständig, den Film als Vehikel zu benutzen um sich selbst gut dastehen zu lassen. In mir hingegen steigt das Bedürfnis, das Gegenteil zu tun.

Wir sprechen darüber, warum sie den Namen ihres Vaters nicht nennen will.

Ein Grund sei, dass er sie verlassen hat, aber dann nennt sie auch noch einen zweiten: Sie schäme sich insgeheim für ihre jüdische Herkunft. Viele Freunde hätten schon versucht, sie davon abzubringen, aber sie sei der Meinung die orthodoxen Juden hätten großen Anteil an der Schuld am Judenhass

Obwohl sie zu mir sehr nett ist, ist Anna mir nicht sonderlich sympathisch. Das erschwert die Arbeit. Vielleicht liegt es auch daran, dass ich nicht so einfach das bekomme, was ich möchte. Ich glaube aber, dass ihre Schattenseiten den Film interessanter machen könnte. Ich sage Anna, sie soll mir nichts erzählen, worüber sie nicht sprechen möchte, hoffe jedoch, dass sie es dennoch tut.

Ich schwanke zwischen Verständnis für Anna, Abneigung gegenüber vielen ihrer Ansichten, meiner Integrität als Mensch und Filmemacher und dem Willen das Filmprojekt nicht zu gefährden.

Sie die an Geister, Engel, Wiedergeburt und viele andere Dinge glaubt, erzählt mir verachtend über ihren französischen Schüler, dem sie versucht Englisch beizubringen, weil er gerne Filmschauspieler wäre, der aber noch nie gearbeitet habe und noch viel schlimmer zum Psychologen geht.

Sie fragt mich, ob ich an solchen Schmarrn glaube. Ich sage „Ja“, vermeide aber eine Diskussion, weil ich weiß, dass sie nicht gerne hört, wenn man etwas gegen ihren Glauben sagt. Schade, dass es für den Glauben keinen Plural gibt, denn der wäre bei Anna durchaus angebracht.

Einen Tiefpunkt erreichen wir, als sie sich nicht an den Faschismus in Österreich vor Hitler erinnern will und dann, nachdem ich darauf bestehe, dass er existiert hat, nur meint: „Schrecklich oder?“

Aus irgendeinem Grund stört mich dieser Opportunismus noch mehr, als unhaltbare Aussagen. Ich sage nichts.

Anna wurde als Flüchtling in England nicht immer gut behandelt, schimpft aber auch mal gerne selber über Ausländer:

Bei einer Taxifahrt, fährt der Taxler die falsche Route. Sie wird wütend. Beim Aussteigen erkläre ich ihr, dass die Taxifahrer sich fast nur mehr aufs Navigationssystem verlassen und ich nicht glaube, dass er uns bescheissen wollte.

Sie pflichtet mir bei, meint aber auch „ihr(???) lasst zu viele Ausländer rein!“

Ein weiterer Tiefpunkt wird zum Hoffnungsschimmer. Annas Nachbarn haben wiedermal geschimpft, weil sie die Tauben füttert.

Anna regt sich über diese „Proleten“ auf. Inzwischen tut es mir schon kaum mehr leid, dass die Kamera in solchen Momenten meist noch in der Tasche steckt. Ich weiß ohnehin, sie würde es der Kamera nie erzählen und ich weiß auch, dass ich es nicht heimlich filmen will.

Dann sagt sie: „Ich habe das Proletariat immer gehasst“.

Diesmal reicht’s mir. Ich kann nichtmehr daneben sitzen und keine Diskussion lostreten. Auch die Angst, sie würde wieder in den Modus „soziale Erwünschtheit“ schalten und mir einfach erzählen, was sie glaubt, dass ich hören will, ist weg. Ich weiß inzwischen, meinem Film bringt das ganze eh nichts.

Ich sage ihr ganz ruhig, dass wir doch alle Arbeiterschicht seien und sie dürfe sowas nicht so verallgemeinern. Es gäbe Arschlöcher in allen Schichten.

Sie pflichtet mir bei, sagt, sie habe sich am Set mit den einfachen Menschen besser verstanden, als mit den „Stars“. Dann sagt sie: „Du musst über mich wissen: Ich sage manchmal Dinge und dann zehn Minuten später das Gegenteil“.

Darauf, dass sie mir wegen der „Proleten“ Recht gibt, darauf gebe ich keinen Pfifferling. Ihre Selbsteinsicht macht sie mir jedoch fast sympathisch.

Ich nehme mir vor, von nun an öfters aus der Rolle des stillen Beobachters zu schlüpfen und aktiver an Annas Leben teil zu nehmen.

Nachdem ich sie nicht dazu bringen kann, die Kamera zu ignorieren, wäre es ohnehin sinnlos, meine Präsenz herunterzuspielen.

Die Dreharbeiten werden angenehmer, jetzt, wo ich mir selbst erlaube, ein Mensch zu sein.

Ich versuche noch immer, nicht mit Anna zu streiten, gehe aber mit ganz anderem Selbstvertrauen zur Arbeit. Auch mit der technischen Seite werde ich langsam vertrauter. Endlich kann ich etwas relaxter an die Sache gehen.

Anna sagt, sie sehe mich als Freund, fühle sich wohl mir und sie erzähle mir Dinge, die sie nicht jedem erzählen würde. Der Kamera erzählt sie diese Dinge aber immer noch nicht.¹⁵⁰

Wir haben ein längeres Gespräch darüber. Ich glaube schon, sie soweit zu haben, auch der Kamera die Wahrheit über ihr Verhältnis mit Laurence Payne zu erzählen, aber im entscheidenden Moment lügt sie wieder.¹⁵¹

Harsch kann ich deswegen aber nicht werden, genauso wie ich meinen Film gestalte, hat sie das Recht ihre Geschichte zu gestalten. Es frustriert mich manchmal aber doch sehr.

Ich denke, es wäre wichtig zu zeigen, wie unzufrieden sie in Wien ist. Gewisse Dinge will ic aber nicht zeigen z.B., wenn sie schlecht über ihre Freundinnen redet, die sie langweilen.

Sie möchte jedoch vor der Kamera überhaupt nicht über ihr heutiges Leben reden. Solche Momente kommen immer nur spontan und sie versichert mir immer, dass sie mir vertraut. Das bringt mich natürlich in eine blöde Situation, da ich ihr Vertrauern auf keinen Fall enttäuschen möchte.

03.08.2011

Des Öfteren beschwert sich Anna über ihre Freundinnen. Erst neulich sagte sie: „Ich mag sie nicht mehr, aber sie war super, als es mir nicht gut ging“.

Ich erklärte ihr, dass ich verstehe, dass manche Freunde sehr treue Seelen seien, aber die Chemie nicht passe, so dass man nicht ständig mit ihnen rumhängen möchte.

¹⁵⁰ Es ist als wäre noch eine andere Person im Raum, oder vielmehr ein ganzes Publikum.

¹⁵¹ Das war im Edit leicht zu bereinigen. Aber die Szene entfiel ohnehin, da sie relativ belanglos war.

Ich glaube jedoch, dass diese Freunde die wertvollsten sind, weil sie immer zu einem stehen.

Annas Hauptargument gegen die Freundinnen ist:

„Die wissen nichts über mich. Du weißt viel mehr.“

Ich muss wieder an Borderline denken, dessen Symptome Narzissmus und gestörte soziale Bindungen sind. Außerdem neigen Borderliner dazu, Stimmen zu hören und sich magischem Denken hinzugeben.

Ihre Wohnung ist voll von Fotos und Bildern. Auf denen sie selbst zu sehen ist.

Angeblich können Borderliner auch sehr klammern und tatsächlich versuchte Anna von Anfang an eine sehr persönliche Bindung aufzubauen.

Ich möchte aber nicht zu viel reininterpretieren. Vielleicht ist sie auch nur gelangweilt. Sie hat keine engen Beziehungen und ist oft einsam.

Ich muss auf jeden Fall aufpassen, eine gewisse Distanz zu wahren, wenn ich nicht vereinnahmt werden will.

Manchmal fühle ich, ich sollte ihr helfen, ihren Lebensabend schöner zu gestalten. Anders als Anna glaube ich nämlich nicht an Wiedergeburt.

Anna sagt mir, sie wolle nicht mehr über schlechte Dinge reden Sie habe nach unserer Unterhaltung den ganzen Tag nur geheult

Ich sage ihr, über Alberto müssten wir unbedingt noch reden.

Ein Filmstudent von der Akademie interessiert sich auch für Annas Story.

Heut habe ich etwas Neues probiert: Anstatt mich hinter der Kamera zu verstecken, bin ich vor sie getreten. Natürlich verliere ich so die Kontrolle über die Technik, aber es ist einfacher, ein natürliches Gespräch zu führen.

Anna beginnt über das Alter zu reden und über ihre Art, Dinge zu verdrängen. In diesen ehrlichen Momenten ist sie mir am liebsten.

Diesmal konnte ich sie auch filmen. Ich weiß nicht, ob Anna wusste, dass die Kamera läuft. Mir kam es so vor, als wollte sie es gar nicht wissen.

Ich habe mich nicht zurück gehalten und ihr meine Meinung zu ihrer Situation gesagt, im Versuch ihr weiterzuhelfen. Die beobachtende Rolle ist damit endgültig durchbrochen. Ein Satz von Anna ist mir besonders hängen geblieben: „Du hast noch nie was falsches gesagt.“

Danach habe ich noch kurz mit Annas Freundin Christine geredet. Anna hatte mich gebeten ihr etwas von Christine zu bringen.

Diese bestätigt mir, dass Anna sehr viel von ihren Freunden „nimmt“, sie gerne für Gefallen einspannt.

Christine schient eine gute Seele zu sein, die das gerne hinnimmt.

Ab und zu denke ich schon, ich sollte mit Anna ans Meer fahren. Was wäre schon eine Woche für mich, wenn es sie glücklich macht. Aber ich sträube mich doch sehr. In nur einem Monat muss ich in Finnland sein und ich habe Angst, dass ich mich zu sehr vereinnahmen lasse.

Anna will sich nicht mit alten Menschen umgeben, wohl auch weil sie es hasst, alt zu sein. Für junge Menschen hingegen ist es schwer, sich an Annas Leben anzupassen. Ich selbst fühle mich in diesem Ambiente des Alterns auch nicht wohl.

Dabei hat Anna mehr junge Leute in ihrem Leben, als viele andere Senioren. Wahrscheinlich fürchtet sie sich auch davor, diese zu verlieren.

Christine meint, Anna falle es schwer damit umzugehen, dass sie für fünf Wochen weggeht und das auch ich bald für drei Monate nicht in Wien bin.

Eigenartig wie schnell man Wichtigkeit und Verantwortung für das Leben anderer erlangen kann. Mein Film hat heute wohl endgültig eine subjektive Sicht auf das Altern gewonnen.

04.08.2011

Ich kann langsam verstehen, warum Anna sich nicht mit alten Menschen umgeben will. Ich habe auch das Gefühl, dass mich der Umgang mit ihr älter macht.

Aber dieses Gefühl geht noch tiefer: Seit ein paar Jahren arbeite ich jetzt schon an Dokumentarfilmprojekten mit und stets vermisse ich die Verspieltheit, die Jugendlichkeit und Banalität.

Im Grunde merke ich seit einigen Jahren, dass ich langsam wirklich erwachsen werde und das sich diese Prozess nicht aufhalten lässt.

Im Unterschied zu Anna, genieße ich das älter werden aber auch. Es ist oft auch schön, dass nicht jede Kleinigkeit tragisch erscheint und dass Selbstsicherheit immer mehr dem Selbstzweifel überwiegt

Mit 26 bin ich langsam bereit, erwachsen zu werden, Anna ist mit 88 jedoch nicht dazu bereit, alt zu sein.

Heute habe ich mir einen „Rig“ ausgeliehen, eine Schulterstütze für meine Kamera, um Anna zur Caritas zu begleiten.

Dadurch sieht meine Kamera richtig professionell aus. Das letzte Mal konnte ich dort mit meiner „Fotokamera“ noch problemlos filmen.

Diesmal werde ich jedoch sofort komisch beäugt und nach wenigen Minuten nähert sich mir eine Dame, die mich fragt, was ich hier mache.

Ich antworte Wahrheitsgemäß, dass ich Anna filme.

Die Dame informiert mich recht brüskiert, dass ich hier ohne Drehgenehmigung nicht filmen dürfe. Ich sage ihr, dass hätte ich nicht gewusst und dann würde ich halt nicht filmen.

Die Frau aber scheint mir nicht echt zu glauben, behandelt mich, als ob ich mutwillig das Gesetz brechen wolle. Ich frage mich schon, was die Caritas zu verbergen hat, da fordert sie mich auf, meine Kamera abzugeben.

Daraufhin werde ich wütend, blaffe sie an, dass ich das ganz bestimmt nicht tun werde. Sie meint, dann müsse sie mich auf Schritt und Tritt begleiten und ich sage, das könne sie gerne tun, aber die Kamera behalte ich, denn wir sind ja nicht im Faschismus.

Tatsächlich folgt uns die Dame. Das grüne Licht am Mikro macht sie nervös. Sie sagt ich soll die Kamera ausschalten, sonst würde sie mich rausschmeissen

Ich solle die Pressestelle anrufen und um eine Dreherlaubnis fragen. Was die gute Frau nicht zu verstehen scheint, ist, dass es mir wirklich egal ist, ob ich filmen kann oder nicht, ich lasse mich nur nicht gerne wie ein Krimineller behandeln.

Ich rufe also die Pressestelle an. Die Dame dort ist sehr nett und ich bekomme die Erlaubnis, ich solle einfach mit Frau X reden. Frau X ist die wütende Frau mir gegenüber. Ich reiche das Telefon weiter und nachdem Frau X die Verantwortung abgegeben hat, lässt sie mich gewähren.

Es ist schon erschreckend, wie wenig Menschen bereit sind, Eigenverantwortung zu übernehmen.

05.08.2011

Anna hat mich gestern Nacht noch angerufen, um mir für alles zu danken. Sie benutzte die neue SIM-Karte, die ich ihr besorgt habe. Ihr altes Handy funktioniert nämlich nicht richtig.

Für solche Gefälligkeiten zahlt sie natürlich selbst, sie lebt bescheiden, aber nicht geizig, isst immer auswärts, geht viel ins Kino und leistet sich gerne mal eine Ikone

(welche nicht billig sind) oder eine Kleinigkeit von der Caritas (welche sehr billig sind).

Meiner Meinung nach hat sie zu viel Zeug in ihrer kleinen Wohnung, das meiste ist Ramsch.

Ich frage sie, ob sie nicht etwas davon loswerden möchte, um mehr Platz zu schaffen, aber sie kann sich schwer von Dingen trennen und neues Zeug kaufen scheint eine ihrer wenigen Freuden zu sein.

06.08.2011

Ein produktiver Drehtag. Ich habe in letzter Zeit wenig geschlafen und bin daher gestern schon Nachmittag ins Bett gegangen, daher bin ich heute topfit, zum Glück.

Als ich bei Anna ankomme, klagt sie über Schmerzen und sagt, ich müsse sie aufheitern. Sie ist eigenartig und gedämpft. Das habe ich bei ihr schon vorher erlebt.

Schlechte Tage wirken sich bei ihr natürlich mehr aus, als bei einem jungen Menschen und das Wetter ist mies.

Von den Fenstern kommt nur ein kaltes nebeliges Licht und mit dem Kunstlicht kann ich noch immer nicht umgehen. An einem anderen Tag hätte ich wohl schnell aufgegeben und Anna ins Bett geschickt, aber laut Planung ist heute der vorletzte Drehtag und ich habe bereits Zeit verloren.

Kurz verdächtige ich Anna sogar, die Arbeit hinauszögern zu wollen. Obwohl sie mich nämlich immer wieder damit überrascht, dass sie sich an alles Mögliche erinnert, hat sie angeblich vergessen, dass ich ab Dienstag kaum mehr Zeit für sie haben würde. Das habe ich ihr aber in den letzten Wochen mehrmals gesagt.

Die Erinnerung funktioniert schon komisch in ihrer Selektivität.

Es gelingt mir mit dem Scheinwerfer eine annehmbare Situation zu schaffen, kein schönes Bild, aber zumindest sieht man Anna und sie erwacht während des Erzählens zu neuem Leben und selbst die Sonne kommt noch etwas zu Vorschein.

Erst nach zwei Stunden wird Anna müde und ich sage ihr, in fünfzehn Minuten würden wir fertig sein, dann könne ich ihr Mittagessen holen, was ich dann auch tue.

Ich glaube nicht, dass wir morgen fertig werden können, aber wenn wir so wie heute arbeiten, sollte es möglich sein am Montag, den ich mir in Reserve gehalten habe, die Dreharbeiten zu beenden.

07.08.2011

Bin heute nicht zufrieden, das Problem ist jedoch nicht Anna, sondern ich, Ich kann mich nicht entscheiden, ob die Bilder überbelichtet sind oder unterbelichtet. Die wechselnde Sonne macht das auch nicht besser.

Irgendwann entscheide ich mich, mich auf das Interview zu konzentrieren und mich mit der Technik später zu beschäftigen. Kameramann werde ich nie werden, soviel steht fest.

Ich habe außerdem Angst, dass ich bei Anna auf Widerstand stoßen werde, weil sie nicht gerne über unangenehme Dinge spricht. Aber dann erzählt sie mir sehr ehrlich von ihren Erlebnissen auf Lanzarote, will gar nicht aufhören, aber dann läutet ihre Physiotherapeutin mit Annas Mittagessen.

Sie hat eine ruppige Art, Anna mag sie jedoch und sie scheint sehr nett zu sein.

Was mich jedoch wundert ist die Art, wie sie mit mir über Anna spricht, als wäre diese gar nicht im Raum in der dritten Person, wie beim einem Kleinkind, von dem man annimmt, dass es einen nicht wirklich versteht. Anna ist jedoch so in ihr Mittagessen vertieft, dass sie wirklich nicht zu hören scheint.

Sie bringt Anna aber auch einen Engel aus Kroatien mit. Die Leute sind so nett zu Anna, ich weiß gar nicht, warum sie sich immer beschwert.

Mir kommt die Idee, den Film in „Von Katzen und Engeln“ umzutaufen. Den Moment wo sie den Engel auspackt, filme ich nicht, bin vielmehr froh, nicht mehr drehen zu müssen.

Ein toller Filmemacher bin ich.

Es ist nett, dass auch mal jemand anderes im Haus ist, oft komme ich mir mit Anna alleine vor. Ähnlich wird es dem Zuseher gehen, der vielleicht froh wäre um eine Interview mit der Therapeutin.

Einerseits ist die Einsamkeit sehr präsent in Annas Leben, andererseits ist sie nicht so alleine, wie sie sich oft zu fühlen scheint.

Was also ist ehrlicher für die filmische Realität?

Sebastian von der Filmakademie hat sich auch endlich bei Anna gemeldet. Auch er will eine Doku für seine Uni drehen, hatte sich aber eine Weile nicht gemeldet.

Anna hat bereits begonnen, an ihm zu zweifeln, ich ermutige sie jedoch stets, geduldig zu sein. Ihr scheint oft nicht bewusst zu sein, dass die Leute auch andere Dinge zu tun haben.

Ihr Leben läuft langsamer als das, von Leuten die viel beschäftigt sind und irgendwie scheint sie auch Angst zu haben, verlassen zu werden.

Als ich ihr heute zum hundertsten Mal sage, dass wir morgen den letzten Drehtag haben, meint sie ganz aufgeregt: „Was? Dann sehe ich dich nie wieder?“

08.08.2011

Anna fragt mich, wie viel Material ich habe. Ich schätze etwa 20 Stunden. Sie gibt sich sehr verwundert, wir hätten doch erst 3-4 Mal gedreht.

Wir kommen wieder auf das Alter zu sprechen. Ich sage, es gäbe sicherlich auch Vorteile, was sie jedoch vehement ablehnt. Das Alter sei ein Grauen.

Ich weiß auch nicht, was ich dazu sagen soll.

Mit den Interviews werden wir heute fertig. Noch immer sträubt sie sich, gewisse Dinge in die Kamera zu sagen, aus Angst vor Leuten, die den Film sicher nie zu sehen bekommen.

Sie sagt sie wünscht sich „immer“ mit mir zusammen zu arbeiten. Ich bin schon froh, dass sie sich mit mir wohl fühlt. Ob sie den fertigen Film mögen wird, weiß ich nicht und ich bin froh, dass ich jetzt wieder mehr an andere Dinge denken kann.

Wenn man am Leben eines anderen Menschen arbeitet, gerät das eigene irgendwie in den Hintergrund. Ich habe mich in letzter Zeit gefühlt, als lebe ich in zwei Realitäten.

13.08.2011

Ich schaue wieder bei Anna vorbei. Sie sagt sie habe mich vermisst, ich sage nichts.

Wir sehen uns ihre Fotoalben an, die ich teilweise digitalisieren möchte. Viele Fotos sind Kopien. Anna erklärt mir, dass sie viele Originale an Auktionshäuser verkauft habe.

Kinderfotos fehlen auch. Sie habe nie viele gehabt, meint sie, aber einige habe sie an einen Verlag in England geschickt, der ihr Buch verlegen wollte.

Der Verleger sei jedoch von der Bildfläche verschwunden und die Bilder auch.

17.08.2011

Ich bringe Anna die Fotos zurück.

Sie möchte lernen mit dem Computer umzugehen. Ich bin skeptisch. Das Internet wäre sicher ein Tor in die Welt für sie, andererseits fehlt ihr jegliches Verständnis für diese Dinge.

Sie erklärt mir, es gäbe Kurse für Senioren, sie habe diesen auch zwei Mal besucht, aber einen PC mit drei anderen Senioren teilen, das wolle sie nicht.

19.08.2011

Auf der Geburtstagsfeier meiner Großmutter fragt mich jemand, was mein Thema mit Geschichte zu tun hat.

Gut achtzig Leute kommen über den Tag verteilt vorbei. Ich sehe mir meine Oma an, das große Haus...

Sie hat den Großteil ihres Lebens im Dorf verbracht, erst nachdem ihr Mann gestorben war, konnte sie weiter reisen als Südtirol. Mit Achtzig reiste sie unter anderem nach Südafrika.

Auch sie war vor dem Krieg geboren, allerdings aus einem wohlhabenden Haus. Sie war im BDM, ihr Vater in der NSDAP, später in der CDU.

Sie war nie ein Querdeneker gewesen, sondern eine brave Bürgerin, stets hilfsbereit und eine fleißige Ehefrau und eine gute Oma, und nach Opas Tod unsere Matriarchin, die sehr genau wusste, was sie wollte

Ein Sohn lebt mit seinen zwei Kinder auf demselben Grundstück, der andere lebt im selben Dorf und führt den Familienbetrieb, nur meine Mutter konnte es dort nicht aushalten.

Körperlich ist meine Oma noch viel fitter als Anna, aber auch sie hat ihre Gebrechen und einige Operationen hinter sich.

Das wichtigste ist aber, das sie im Alter sehr zufrieden wirkt. Sie ist in der Rheumaliga, geht zum Kreistanz und ins Thermalbad. Nichts was für junge Menschen besonders interessant ist.

Junge Leute kommen über die Familie und die Dorfgemeinschaft in ihr Leben, ihre Freunde sind jedoch Senioren wie sie, einige mehr, einige weniger verkalkt.

Ihr Lebensschema, das weder mir noch meiner Mutter jemals sehr erstrebenswert erschien ist im starken Kontrast zu Annas aufregendem Leben. Und doch wirkt meine Großmutter heute viel glücklicher.

11.12.2011

Heute hat Anna ihren 89. Geburtstag. Gestern habe ich sie auf eine Party begleitet, von einer Bekannten, die am gleichen Tag Geburtstag hat. Anna kennt dort niemanden. Die Feier war jedoch angenehmer als erwartet.

Ich schenke Anna eine CD von Yves Montand, den sie unbedingt beim Soundtrack dabei haben wollte. Ich mag es nicht, wenn sie versucht, mir in den Film reinzureden, ein bisschen entgegenkommen kann ich ihr aber in diesem Fall schon.

Die schnulzig verklärten Chansons passen ganz gut zum Film.

18.01.2012

Ich schaue bei Anna vorbei. Sie meint ich hätte mich öfter melden können.

Ich zeige ihr das „Fiaker Leid“. Sie ist begeistert vom Archivmaterial, kann den Ton aber nicht richtig hören. Sich selber findet sie grässlich, meint wir hätten einen besseren Kameramann gebraucht, sonst scheint sie zufrieden.

Sie lobt mich mit ihrem altbekannten Spruch: „Wenn ich etwas zu schätzen weiß, dann Talent“. Mir ist das etwas unangenehm, da sie nur einen kleinen Teil des Films gesehen hat. Ich weiß doch, wie gern sie sich etwas vormacht.

Sie sagt es gäbe noch viel mehr Material von viel größeren Aufmärschen, ich erkläre ihr, bei dem Lied gehe es nicht um die Massen, sondern ums Individuum.

20.01.2012

Annas DVD-Player ist kaputt. Ich besorge ihr einen neuen, weil sie nicht gut laufen kann und mit den Verkäufern auch nicht zurechtkommt.

„Und wenn du dann wieder kommst, kaufen wir einen Computer“

Ich weiß nicht, was sie sich davon verspricht, ich glaube es geht vor allem darum, dass sie oder wir irgendetwas tun.

Sie fragt mich, ob wir zusammen einen Film machen wollen, sie schreibe nämlich seit längerem einen. Über die 5. Seite ist sie jedoch nie hinausgekommen.

Ich sage ihr, ich möchte nichts versprechen, was ich nicht halten könne.

Sie hätte gerne Barrage Balloons im Film und das Lied Lili Marleen. Damit kann ich leben.

06.04.2012

War gestern bei Anna, noch ein paar hundert Fotos holen. Sie freut sich, mich zu sehen.

Wieder sagt sie, dass ich kein guter Kameramann bin und wieder spricht sie davon, den Film ins Fernsehen zu bringen. In der jetzigen Form halte ich das für unmöglich.

Außerdem würde sie gerne das Fiakerlied neu drehen. Sie will auch die Übersetzung ins Englische machen, kann aber nicht mehr tippen.

Mit ihr ist es immer ein Balanceakt, zwischen Hoffnung-geben und die Wahrheit sagen.

Als ich gehe, meint sie, ich gäbe ihr Sicherheit.

09.04.2012

Es ist an der Zeit dies zu beenden.

Der Film ist was er ist, nicht mehr und nicht weniger.

05.09.2012

Der Film ist fertig, gut 5 Monate nachdem ich mir vorgenommen habe ihn so zu lassen wie er ist. Man könnte sicher noch einiges machen, aber andere Dinge warten.

Gestern ist mir aufgefallen, warum Anna eigentlich kein guter Protagonist für eine Story ist. Joana die mir zweimal assistiert hat, drückte es so aus: „Sie ist nicht eine von den alten Menschen, in die man sich sofort verliebt.“ Das mag stimmen, aber das Problem ist eigentlich ein anderes.

Ich entwickle gerade ein Drehbuch für die University of Salford, meine Abschlussarbeit, mit dem Titel *Don't Tell*. Mein Professor wies mich gestern darauf hin, dass der Protagonist immer noch zu passiv sei. Dinge passieren ihm, er löst sie nicht aktiv aus. Das gleiche Problem hat Anna.

Die sie definierende Eigenschaft, ist eine bemerkenswerte Gabe, Unglück zu erleiden, es zu verdrängen. Sie selbst sagt „Ich hatte immer ein Hindernis zu überwinden“, aber in der Realität scheint sie diese Hindernisse an sich vorbei ziehen zu lassen. Sie erträgt das Leben genauso, wie die meisten anderen Menschen auch.

Sicher, als junge Frau in England, hat sie immer wieder die Initiative ergriffen, um ihren Traum zu verwirklichen. Letztlich war es jedoch Glück (und Sigurd Lohde), das sie zum Theater brachte. Die Ausbildung zu Schauspiellehrerin machte sie gegen ihren Willen. Zum Film brachte sie ihr Mann. Dialog Coach wurde sie, weil Edgar Ulmer ihr dies anbot und in ein tiefes Loch fiel sie weil Alberto sie verschmähte.

Selbst um sich wieder aus diesem Sumpf zu arbeiten, war ihre größte Leistung, unterwürfig gegenüber einem anderen Coach zu sein.

Und auch heute noch wartet sie passiv darauf, entdeckt zu werden, klammert sich an andere Menschen, um sie zu retten.

Personenregister

A	Allegret, Marc	49	R	Ramati, Alexander	54
	Aprea, Enzo	50		Rathbone, Basil	51
	Argento, Dario	58		Reynolds, Burt	53, 58
B	Bergman, Ingrid	51	S	Schell, Maximilian	54
	Bertolucci, Bernardo	18.		Schneider, Romy	57
	Brando, Marlon	54, 55		Siodmak, Robert	54
	Brynnner, Yul	55		Smith, Constance	49, 51
C	Caine, Michael	57		Sommers, Elke	54
	Carne, Judy	53		Sordi, Alberto	53
	Crean, Patrick	48,49, 50,58		Stallone, Sylvester	57
	Cohen, Ethan und Joel			Stephanek, Karel	46
	Connery, Sean	52,53, 58		Stone, Oliver	10
	Corbucci, Sergio	53	T	Tarantino, Quentin	14
D	Duvivier, Julien	47		Tauber , Richard	46
E	Eis, Maria	44	U	Ulmer, Edgar	49
F	Fellini, Federico	53.	V	Vallone, Raf	54
	Flynn, Errol	48, 49		Van Loewen, Jan	47
	Folman, Ari	12		Vásquez Rodriguez, Alberto	54, 55, 56, 57
G	Gabor, Zsa Zsa	49		Vertov, Dziga	20
H	Huston, John	57	W	Waldner, Francesco	50
	Hepburn, Audrey	57		Welles, Orson	54
K	Kingsley, Ben			Wicki, Bernhard	51
	Korda, Alexander	47	Y	Young, Terrence	51, 52, 53, 57
L	Ladd, Alan	51	Z	Zinnemann, Fred	60
	Lamarr, Hedy	49			
	Lanza, Mario	49			
	Lea, David	52			
	Leigh, Vivian	47			
	Leone, Sergio	53			
	Lohde, Siegurd	45			
M	Manrique, César	57			
	Mastroianni, Marcello	36, 52, 53			
	Marais, Jean	51			
	Majewski, Hans-Martin	51			
	Meewes, Helmut	56.			
	Mell. Marisa	52			
	Moll, Frederik	46			
	Morricone, Ennio	19			
P	Palance, Jack	54			
	Payne, Laurence	48			
	Pelé	57, 58			
	Polanski, Roman	56			
	Pontecorvo, Gilio	53, 54, 55			
	Ponti, Carlo	52			
	Poitier, Sydney	55			
Q	Quinn, Anthony	51			

Filmregister

- A Man About The House* (1947) S.48
- Anna Karenina* (1948) S.48
- Arrivederci Roma* (1957) S.50
- Ben Hur* (1959) S.50
- Bloodline* (1979) S.58
- Captain Gallant of the Foreign Legion* (1955-1957) S.50
- Casanova 70* (1965) S.53
- Che?* (1972) S.57
- Come rubammo la bomba atomica* (1967) S.55
- Death Proof* (2007) S.14
- Der Mann mit der Kamera* (1929) S.20
- Dr..No* (1962) S.53
- Fargo* (1996) S.6
- For the First Time* (1959) S.50
- From Russia With Love* (1963) S.53
- Fumo di Londra* (1966) S.54
- Giovanni dalle bande nere* (1958) S.52
- Hawk* (1966) S.54
- Il grande colpo di Surcouf* (1966) S.54
- Il lungo, il corto, il gatto* (1967) S.55
- Il maestro di Don Giovanni* (1954) S.50
- Indio Black* (1970) S.56
- La strategia del ragno* (1970) S.18
- Las Vegas, 500 millones* (1968) S.55
- L'eterna femmina* (1954) S.50
- Master of Ballantrae* (1953) S.49
- Moses the Lawgiver* (1974) S.57
- Navajo Joe* (1966) S.54
- Nixon* (1995) S.9
- Operation Ganymed* (1977) S.57

Oriazi e Curiazi (1960) S.52

Ponzio Pilate (1962) S.52

Quiemada (1969) S.55

The Adventures of Robin Hood (1955-1960) S.51

The Desperate Ones (1968) S.55

The Visit (1964) S.52

Thunderball (1965) S.54

Un po' di cielo (1955) S.50

Victory (1981) S.58

War and Peace (1956) S.50

Willhelm Tell S.50

Abbildungsverzeichnis

Theorieteil:

Abb. 1: www.sydfield.com/paradigm.pdf (24.09.2012)

Abb.2: Lange, 2009 S.36

Abb. 3: Pope, 1998 S.xvii

Abb.4: Eigene Zeichnung, nach Andy Walker.

Abb.5: Pope,1998 xviii

Treatment:

Alle Abbildungen stammen aus dem Privatbestand von Anna Korda. Einzelne Urheber sind leider nicht mehr feststellbar, mit Ausnahme von

Abb.7: Copyright *London Films Productions*, London.

Abb 9: Copyright *Daily American*, Pennsylvania.

Abb 11: Copyright *The Tribune*, Nassau, Bahamas.

Abb 12: Foto: *United Press International*.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir

Literatur

A

Andrew, Dudley: What cinema is! Oxford, 2010.

Anderson, Linda: Autobiography. London/New York. 2011.

Artis, Anthony Q.: The Shut Up and Shoot Documentary Guide – Any Budget. Any Camera. Any Time. Amsterdam et al. 2008.

B

Bazin, André : Was ist Film? Berlin, 2004.

Bearman, Marietta/ Brinson; Charmian/ Dove, Richard/ Grenville, Anthony/ Taylor, Jennifer: Wien - London, hin und retour : Das Austrian Centre in London 1939 bis 1947. Wien 2004.

Behrendt, Gideon: Mit dem Kindertransport in die Freiheit : vom jüdischen Flüchtling zum Corporal O'Brian . Frankfurt am Main 2001.

Bellantoni, Patti: If it's purple, someone's gonna die : the power of color in visual storytelling. Amsterdam [u.a.] 2005.

Bentele, Günther / Hesse, Kurt [Hrsg.]: Publizistik in der Gesellschaft. Konstanz 1994.

Bonfadelli, Heinz: Medienwirkungsforschung I – Grundlagen und theoretische Perspektiven. Konstanz 2004.

Borstnar, Nils : Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft / Nils Borstnar ; Eckhard

C

Cabañas Bravo, Miguel [Hrsg.]: El arte español fuera del siglo XX – su perspectiva al final del milenio. Madrid 2001.

D

Dancyger, Ken/Rush,Jeff: Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules. Amsterdam 2007.

E

Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter [Hrsg.]: Strategie der Blicke - Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. München 1996.

F

Field, Syd: Screenplay: The Foundations of Screenwriting. New York 2005.

G

Gulino, Paul: Screenwriting – The Sequence Approach. New York/London 2004.

H

Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität - Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz 1994.

Huber, Heidrun: Filmrecht für Dokumentarfilm, Doku-Drama, Reportage und andere Non-Fiction-Formate. Konstanz 2011.

I/J/K

Kiefer, Marie Luise: Medienökonomik - Einführung in eine ökonomische Theorie der Medien. München/Wien 2005.

L

Lange, Henrik: Filmklassiker für Eilige – Und am Ende kriegen sie sich doch, München 2009.

Lavandier, Yves: La dramaturgia - Los mecanismos del relato - cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic. Madrid 2003.

Leurs, Annette: Geschäftsberichte - Können *narrative* Strukturen die *Memorabilität* steigern? Düsseldorf 2006.

Lumet, Sidney: Making Movies. New York 1995.

M

McKee, Robert: Story - Die Prinzipien des Drehbuchschreibens. Berlin 2008.

Miloslavic, Hrvoje [Hrsg.]: Die Ostmark-Wochenschau. Wien 2008.

N/O/P

Pabst ; Hans Jürgen Wulff . - 2., überarb. Aufl. . - Konstanz : UVK-Verl.-Ges. , 2008.

Paget, Derek: True Stories. Documentary drama on radio, screen and stage. Manchester/New York 1990.

Q/R

Rhodes, Gary D./Springer John Parris: Docufictions – Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. Manchester/New York 2005.

Rosenthal, Alan (Hrsg.): Why Docudrama: Fact-Fiction on Film and TV. Carbondale, Ill. [u.a.] 1999.

Rother, Rainer: Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin 1991.

S

Saunders, Dave: Documentary. London [u.a.] 2010.

Schick, Thomas/Ebbrecht, Tobias [Hrsg.]: Emotion - Empathie - Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung . Berlin 2008.

Schlay, Maria Luise/ Weber, Reinhard/ Kathrin Zauner: Errol Flynn – Eine Bio –und Filmographie. Landshut 2008.

Schmitt, Christian: Kinopathos. Große Gefühle im Gegenwartsfilm. Berlin 2009.

Snyder, Blake: Save the Cat - The last book on screenwriting you'll ever need. Studio City, Kalifornien 2005.

T

Taylor, Henry Mc Kean: Rolle des Lebens - die Filmbiographie als narratives System. Marburg 2002.

Thompson, Roy/Bowen Christopher J.: Grammar of the Shot. Burlington/Oxford 2009.

U/V/W

Walter, Richard: The Whole Picture. Strategies for Screenwriting Success in the New Hollywood. New York [et al.] 1997

Weidinger, Andreas: Filmmusik. Konstanz 2006.

Winston, Brian: *Lies, damn lies and documentaries*. London 2000.

Z

Zimmermann, Bernhard [Hrsg.]: Handbuch der griechischen Literatur der Antike, Band1 –Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. München 2011.

Zimmermann, Peter [Hrsg.]: Fernseh-Dokumentarismus –Bilanz und Perspektiven. München 1992.

Zeitschriften:

Publizistik 4/2008 (Jahrgang 53/2008, Dezember 2008)

Abstract

This thesis, which consists of a written and a filmic part, tries to do three things:

Firstly it tries to draw an adequate filmic biography of Anna Korda.

To do this, it asks secondly, which filmic tools the historian and filmmaker can use to create authenticity or to deconstruct it, how he can pull the viewer into an alternate reality or push him out of it.

Of this tools a particular the thesis takes particular interest in the Three-Act-Structure, theorizes it and evaluates, whether it is suitable for documentary filmmaking.

1. Today Anna Korda lives in Vienna. In 1939 she had to flee from the city. In England she became a theatre-actress. Then she moved to Rome with her husband, to act in films. The city is at the time is called "Hollywood on the Tiber". But Anna doesn't have a lot of success. Therefore she starts working as a dialog coach for Italian, French and Spanish actors.

As a coach she works on films with Mastroianni, Brando and Connery, for directors like Sergio Leone, Dario Argento, Terrence Young, Fred Zinnemann and many more. But in the 80's the business starts its decline. The Italian film industry almost dies.

When Anna is not able to pay rent in Rome anymore, she moves back to Vienna. There she lives in a small apartment. She loves to go to the cinema and dream about long lost times.

2. Film has many ways to create authenticity, the same tools can be used to deconstruct it though, or to procure more transparency to the viewer. Text, audiocommentary, color and music are just some of these tools.
3. This thesis argues, that the documentary distinguishes itself from fiction merely in a formal way, not in its accuracy in depicting reality. Instead of invention it uses selection to form reality. Therefore there is no reason why it shouldn't use the same structures as fiction movies.

In fact Three-Act-Structure is widely used in documentary today and can work really well. It is however not necessarily the best way of forming any film. The structure should be chosen due to the given subject and how the filmmaker wants to explore it.

The film industry therefore should keep their production routines, one of which is film-structure, flexible and not overvalue one paradigm as the only possible.

Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit, welche aus einem schriftlichem und einem filmischen Teil besteht, versucht drei Dinge:

Erstens eine adäquate filmische Biographie von Anna Korda zu bieten

Um dies zu bewerkstelligen, fragt sie zweitens, welche filmischen Mittel dem Historiker und Filmmacher zur Verfügung stehen, um Authentizität zu schaffen bzw. diese zu dekonstruieren, um den Zuschauer entweder in alternative Realitäten zu führen oder aus ihnen hinaus zu stoßen.

Von diesen Mittel gilt drittens ein besonderes Augenmerk der Drei-Akt-Struktur, welche theoretisiert und dann auf ihre Anwendbarkeit beim Dokumentarfilm geprüft wird.

1. Anna Korda lebt heute wieder in Wien. 1939 musste die Halbjüdin aus der Stadt flüchten. In England wurde sie Theaterschauspielerin. Dann geht sie mit ihrem Mann nach Rom, um Filmschauspielerin zu werden. Die Filmstadt erlebt gerade ihre Blütezeit. Als Schauspielerin kann Anna sich jedoch nicht etablieren, daher wird sie Sprachtrainerin für italienische, spanische und französische Darsteller.

In dieser Funktion arbeitet sie an Filmen mit Mastroianni, Brando und Connery und für Regisseure wie Sergio Leone, Dario Argento, Terrence Young, Fred Zinnemann und vielen mehr. Ab den 80ern gehen die Aufträge stetig zurück. Langsam stirbt das italienische Filmgeschäft.

Als sie es sich nicht mehr leisten kann, in Rom zu leben, kehrt sie nach Wien zurück, dort lebt sie in einer kleinen Wohnung. Sie geht gern ins Kino und schwelgt in Erinnerung an eine vergangene Zeit.

2. Der Film verfügt über unzählige Mittel um Authentizität zu schaffen, dieselben Mittel können aber auch verwendet werden, um diese zu zerstören oder dem Zuseher mehr Quellentransparenz zu bieten. Dazu gehören unter anderem Text, Audiokommentar, Farbgebung und Musik.
3. Diese Arbeit versucht zu belegen, dass der Dokumentarfilm vor sich vor allem formal und nicht durch Wirklichkeitsnähe vom Spielfilm unterscheidet. Er verwendet Selektion nicht freies Erfinden als realitätsbildendes Mittel. Daher kann er ohne weiteres auf Strukturen zurückgreifen, die dem Spielfilm vorbehalten scheinen.

Es wird festgestellt, dass die Drei-Akt-Struktur beim Dokumentarfilm bereits zur Anwendung kommt und auch funktionieren kann. Sie stellt jedoch nicht notgedrungen die beste Variante dar, einen Film zu gestalten. Diese hängt vielmehr vom Stoff, vom Filmemacher und davon ab, wie er an die Geschichte herangehen will.

Die Filmindustrie sollte ihre (notwendigen) Produktionsroutinen, zu denen auch Filmstruktur zählt, flexibel halten und nicht ein Paradigma als das einzig mögliche annehmen.

Curriculum Vitae

Name: Daniel Andrew Wunderer

Geburtsdatum: 29.04.1985

Geburtsort: Basildon (GB)

Nationalität: Italienisch

2011-Heute

Salford University, England

Screenwriting (MA)

2005-Heute

Universität Wien, Österreich

Diplomstudium Geschichte (Mag.)

2009-2010

Università degli studi di Siena, Italien

Literatur- und Filmgeschichte (Erasmus)

2005-2011:

Universität Wien, Österreich

Publizistik- und Kommunikationswissenschaften (Bakk.)