

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 41 (1999)
Heft: 221

Artikel: Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms : Do Sanh - der letzte Film von Hans-Dieter Grabe
Autor: Rothschild, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866681>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms

DO SANH – DER LETZTE FILM

von Hans-Dieter Grabe



Die Wirklichkeit hält sich in ihrem realen Ablauf nicht an eine Dramaturgie. Aber der gestaltete Dokumentarfilm strebt nicht die bloße Reproduktion dieses Ablaufs an. Wirkliche Geschichten lassen sich fast immer mittels dramaturgischer Regeln in eine filmische Form bringen. Es kommt darauf an, die jeweils adäquaten Regeln anzuwenden oder auch neu zu schaffen, und diese werden sich nur manchmal, nicht aber notwendig mit jenen dramaturgischen Regeln decken, die für den Spielfilm gelten, wobei zu bedenken ist, dass sich die Dramaturgie eines durchschnittlichen Hollywoodfilms von 1998 von der eines Films von Wim Wenders oder von Angelopoulos wahrscheinlich nicht weniger unterscheidet als diese von der Dramaturgie eines europäischen Dokumentarfilms.

Mehr noch: bestimmte Wirklichkeitssujets geraten notwendig in die Falle spezifischer Spielfilmdramaturgien. So scheint es unvermeidlich, dass eine Dokumentation über das Sterben eines HIV-Infizierten der Dramaturgie des Melodrams verfällt. Wo von Beginn an der Tod eines geliebten Menschen feststeht, wo die Liebe den Tod unbeantwortet überleben wird, entsteht Melodramatik. Davon leben zahlreiche Spielfilme vom Typ der LOVE STORY. Der Liebende ist im Fall der Aids-Dokumentation der sich thematisierende Filmemacher oder auch der Zuschauer, der im Laufe des Films zur Liebe verführt wird. Selbst jene Dokumentarfilme, die versuchen, das Thema leichtfüßig, gar heiter anzugehen, entkommen der Falle nicht. Sie bedienen das melodramatische Klischee des Lachens unter Tränen.

**Wirkliche
Geschichten
lassen sich
fast immer
mittels
dramaturgi-
scher Regeln
in eine filmi-
sche Form
bringen.
Es kommt
darauf an, die
jeweils adä-
quaten Re-
geln anzuwen-
den oder neu
zu schaffen.**

Auch der Protagonist des Films, von dem hier die Rede sein soll, stirbt an Aids. Dass der Film das Melodramatische weitgehend vermeiden kann, liegt wohl daran, dass die Erkrankung zu Beginn der Dreharbeiten noch nicht eingetreten und auch nicht vorhersehbar war. Die Ausgangslage enthielt nicht den Blick auf ein unabwendbares tragisches Ende, sondern war im Gegenteil ermutigend optimistisch.

Hans-Dieter Grabes *DO SANH – DER LETZTE FILM* kann freilich, ebenso wie jeder andere Dokumentarfilm, nicht als exemplarisch für die Gattung gelten. Die dokumentarischen Sujets und Verfahren sind zu vielfältig und unterschiedlich, als dass sich an einem Beispiel grundsätzliche Regelmäßigkeiten ablesen liessen.

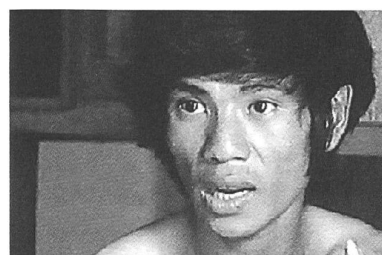
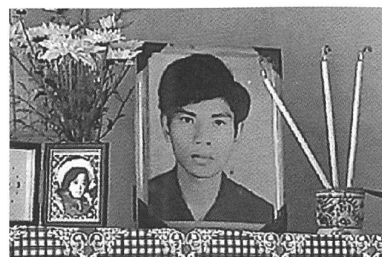
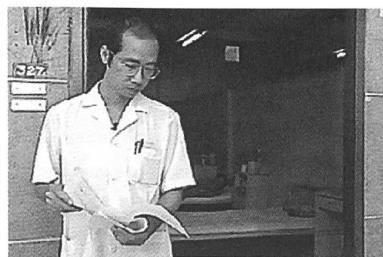
Auffälligster dramaturgischer Eingriff in das Material ist Hans-Dieter Grabes Entscheidung gegen die Chronologie. *DO SANH – DER LETZTE FILM* ist zum grösseren Teil eine Kompilation. Grabe hatte im Lauf von siebenundzwanzig Jahren vier Filme über den Vietnamesen Do Sanh gedreht und zuletzt noch eine Videobotschaft von ihm erhalten. Dass sich aus dem ersten Film eine Langzeitbeobachtung entwickeln würde, war 1970 nicht abzusehen. Dieser erste Film hatte ein Thema für sich, das keiner Ergänzung bedurfte. Der letzte Film darf sich so nennen, weil er nach Do Sanhs Tod vollendet wurde. Er benützt die zuvor gedrehten Filme und fügt ihnen den Bericht von Do Sanhs Sterben hinzu.

Die erste Einstellung zeigt uns Do Sanh (wie wir später erfahren werden: im Jahre 1990) auf seinem Fahrrad. Nach dem Titel wird dann mit einem Zeitsprung sofort nach dem Tod Do Sanhs angesetzt. Der Tod und seine Ursache werden zunächst sachlich mitgeteilt, ein Einstieg, der auch jenen, die die früheren Do-Sanh-Filme gesehen haben, gleich zu Beginn etwas Neues mitteilt. Die Lebensgeschichte wird nun, für jene, die noch nichts davon wissen, wie auch für die Eingeweiht-

ten zur Erinnerung und ergänzend zu Ende geführt, retrospektiv, vom Ende her aufgerollt. Das ist in der Spielfilmdramaturgie nicht ungewöhnlich, im Dokumentarfilm jedoch selten. So hat sich etwa Volker Koepp in seinem Film *WITTSTOCK, WITTSTOCK*, der ebenfalls aus seit 1974 gedrehtem Material kompiliert ist, bei seinen biographischen Langzeitbeobachtungen für eine chronologische Anordnung entschieden. Ein Grund könnte sein, dass die von Koepp gezeigten Lebensgeschichten, anders als die Do Sanhs, nicht abgeschlossen sind. Jedenfalls hat die Entscheidung für oder gegen die Chronologie Konsequenzen für die gesamte Dramaturgie eines Dokumentarfilms.

Auf die sachliche Mitteilung vom Tod Do Sanhs durch den Arzt folgt unmittelbar die Erzählung von Do Sanhs Frau über den Tag, als sie von seinem Tod erfuhr. Wir hören ihre Stimme aus dem Off und sehen dabei zunächst ein Foto des jungen Do Sanh. So werden, mit originär filmischen Mitteln, das Ende und ein früheres Stadium von Do Sanhs Leben in einer einzigen Einstellung zusammengebracht. Der Ablauf der Zeit wird vorübergehend aufgehoben, Vergangenheit und Gegenwart werden synchronisiert. Über zwei Zwischenschritte, eine neutrale Totale, die an die Befreiung Südvietnams erinnert, und ein Fragment aus einem späteren Gespräch mit Do Sanh, in dem er sich an seine Kindheit erinnert, führt der Film zurück an den Anfang der Dokumentationsreihe. Schon bei dem Gesprächsausschnitt adressiert Do Sanh den im Bild nicht sichtbaren, aber aus dem Off kurz hörbaren Filmemacher. Mit der Totale, die die eigentliche Rückblende eröffnet, wird *voice over* die damalige Situation aus heutiger Sicht erläutert. Grabe benützt also das Bildmaterial seines ersten Do-Sanh-Films, ergänzt es aber knapp durch einen nachträglichen Kommentar.

FILMTHEORIE



Grabe verzichtet bewusst auf eine elliptische Spannungsdramaturgie, die möglichst vieles offen lässt, und nimmt stattdessen Entwicklungen und Ergebnisse, die erst später eintreten, vorweg, um sich ganz auf die Person Do Sanhs zu konzentrieren, auf eine Geschichte kontinuierlicher Leiden und des Widerstands gegen sie.

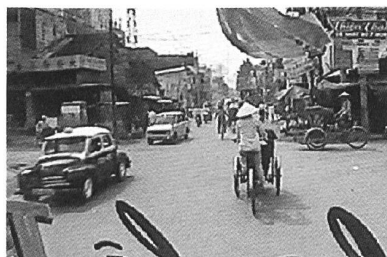
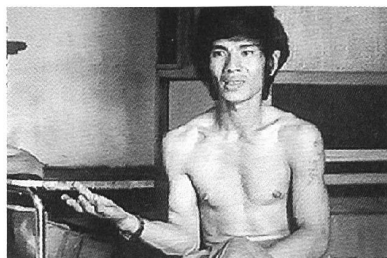
So schafft Grabe den ganzen Film hindurch eine komplexe Struktur zeitlicher Bezüglichkeiten, die nur der Film ex post, nicht die Wirklichkeit herstellen konnte. Zu den Bildern aus dem ersten Film, der Do Sanhs Verletzung und seine Behandlung durch deutsche Ärzte zeigt, sagt Grabe aus dem Off, was er erst vier Jahre später erfuhr, dass Do Sanh von Terre des Hommes zur Pflege nach Deutschland gebracht worden war. Die Trennung vom Bruder erzählt Do Sanh Jahre später, wir sehen Fotos aus einem früheren Film und erfahren *voice over* bereits an dieser Stelle, dass Do Sanh seinen Bruder nie mehr sehen sollte. Grabe verzichtet also bewusst auf eine elliptische Spannungsdramaturgie, die möglichst vieles offen lässt, und nimmt stattdessen Entwicklungen und Ergebnisse, die erst später eintreten oder die er selbst erst später erfuhr, vorweg, um sich ganz auf die Person Do Sanhs zu konzentrieren, auf eine Geschichte kontinuierlicher Leiden und des Widerstands gegen sie, eine Geschichte von Lebensmut und der schliesslichen Niederlage, die zwar traurig ist, aber nichts vom Optimismus, von der Kraft des Vorausgegangenen zurücknimmt. Das Leiden wird nicht als Schicksal dargestellt. Es hat seine Verursacher. Aber Grabe setzt auch nicht auf eine Mitleidsdramaturgie, die sich damit begnügt, die Schrecklichkeit der Umstände zu beklagen. Er schaut genau hin, zwingt den Zuschauer zum genauen Hinschauen, aber er vermeidet jegliche Sentimentalität, jegliches Pathos, jeglichen Voyeurismus.

Do Sanh wird nicht isoliert, sondern in seinem sozialen Umfeld gezeigt. Aber die Menschen, die ihn umgeben, werden buchstäblich an den Rand gedrängt – etwa die vietnamesischen Schulkinder, die mit einer Mischung aus Neugier und Beklemmung die Ankunft ihrer behinderten Mitschüler beobachten, oder die freiwilligen Helfer aus Deutschland, die sich um die verwundeten Vietnamesen kümmern. Sie gehören zu jenen, die

man heute als Gutmenschen verhöhnt. Ohne sie, das macht Grabe erkennbar, hätte jemand wie Do Sanh kaum oder nur im äussersten Elend überlebt. Das schwingt im Film mit, aber Grabe rückt es nicht ins Zentrum. Er wollte offensichtlich schon beim ersten Film keine Werbung für caritative Hilfsorganisationen inszenieren. Die müsste auch dramaturgisch anders aufbereitet werden.

Im zweiten Film von 1974 gibt es eine Folge von Einstellungen, in denen die aus Deutschland nach Südvietnam zurückgebrachten Kinder, darunter auch Do Sanh, mit einem Bus in ein Heim von Terre des Hommes gefahren werden. Wir sehen das Innere des Busses, Do Sanh am Fenster, wir sehen, zum Teil aus seiner Sicht, die vorbeiziehende Landschaft, Soldaten auf Lastwagen und am Strassenrand, aber in zwei Einstellungen sehen wir von aussen, in Totalen, wie sich der Bus eine kurvenreiche Strasse hochschlängelt. Da nähert sich die Dokumentation dem Spielfilm. Hatte Grabe ausser dem Kameramann im Bus tatsächlich einen zweiten, der neben dem Bus her, diesem vorausfuhr? Oder sind hier nachgedrehte Bilder eines anderen oder desselben Busses zwischen-geschnitten? Diese Totalen sind aber von Bedeutung. Sie objektivieren Do Sanhs Blick und machen für den Zuschauer die Entfernung erfahrbar, die Kinder da zurücklegen, denen ihre Heimat nach fast fünf Jahren in Deutschland fremd geworden ist.

Zwischen dem zweiten und dem dritten Film von 1990 klafft eine grosse zeitliche Lücke von gut fünfzehn Jahren. Grabe füllt sie durch die Erzählung Do Sanhs in Nahaufnahme frontal in die Kamera, unterbrochen von nur zwei Standfotos. Aus dem Schüler von 1974, der sich, nach den Jahren in Deutschland, erst in Vietnam zurechtfinden musste, ist ein verheirateter Mann mit einer zweijährigen Tochter geworden. Hier nun unterbricht



Interesse für Menschen anstelle von Sensation ist das Grundprinzip dieses Films und somit auch ein Bekenntnis zu einem eher in der Defensive befindlichen Verständnis von Fernsehen.

Grabe wiederum die Chronologie, indem er Do Sanhs Witwe und Tochter beim Besuch seiner Urne zeigt. An eben der Stelle, wo Do Sanh die Utopie einer glücklichen Familie entwickelt, wird der Zuschauer daran erinnert, wie wenig Zukunft er zu diesem Zeitpunkt noch vor sich hatte. An einer späteren Stelle wiederholt Grabe dieses Verfahren: Eine kurze Einstellung zeigt eine Feier zum Gedenken an den ein Jahr zurückliegenden Tod Do Sanhs.

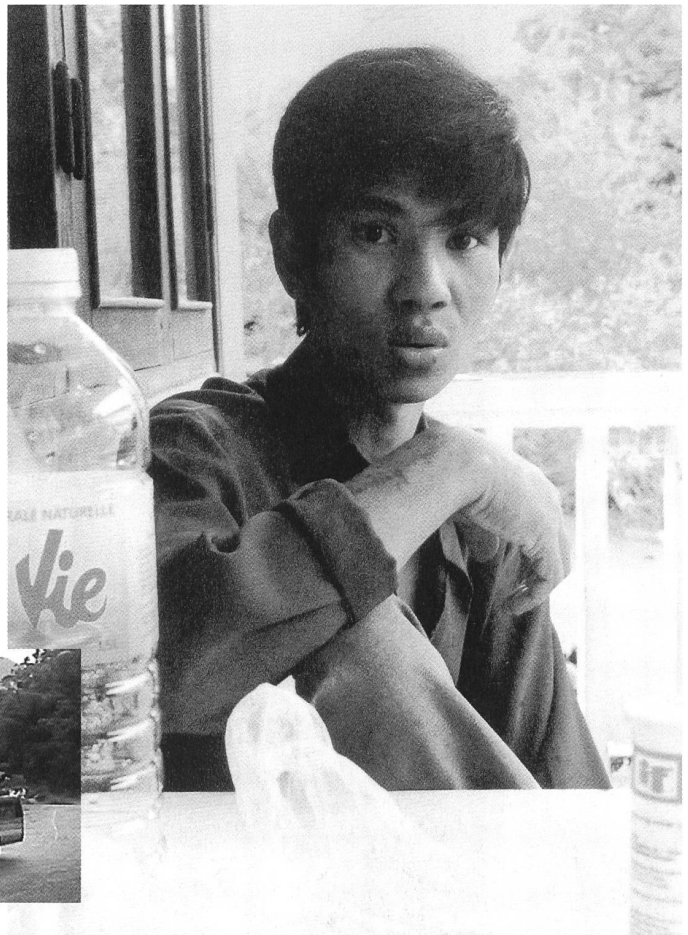
Refrainartig setzt Grabe Bilder einer gemächlichen Flussfahrt und der Suche nach Do Sanh mittels eines Kindheitsfotos ein. Sie dienen, ebenso wie die nach langsamen Ausblenden, auch der Geräusche, eingefügten Schwarzkader, nicht der Informationsvermittlung, sondern der Rhythmisierung. Sie unterstützen ein Zeitgefühl, das einer Spannungsdramaturgie diametral entgegengesetzt ist. Interesse für Menschen anstelle von Sensation: das ist das Grundprinzip dieses Films und somit auch ein Bekenntnis zu einem eher in der Defensive befindlichen Verständnis von Fernsehen.

Dennoch existiert so etwas wie ein Wendepunkt in Grabes Film, und der ist nicht durch das Material vorgegeben, sondern funktioniert allein durch dessen gezielte Anordnung. In einer nach Do Sanhs Tod gedrehten Einstellung erzählt dessen Frau, dass er durch das Morphinum, das Do Sanh wegen seiner ständigen Wunde am künstlichen Darmausgang spritzte, drogensüchtig und in der Folge HIV-infiziert wurde. An diesem Punkt wird der bis dahin rätselhafte Zusammenhang

zwischen der Kriegsverletzung, von der Grabes erster Film ausging, und der Todesursache Aids erkennbar. Erst danach montiert Grabe jene Szenen, in denen die deutsche Betreuerin versucht, Do Sanh zum Verzicht auf Drogen zu bewegen. Hier entsteht nun so etwas wie ein Konflikt. In der Deutschen, die ihn zu etwas zwingen will, was ihm schwer fällt, findet Do Sanh, der bis dahin den Film visuell wie thematisch beherrschte, ein Gegenüber. Diese Szenen, die nicht durch Selbstdarstellung, nicht durch Do Sanhs Charme und Präsenz geprägt sind, haben intimen Charakter und werden, nicht nur weil es verlangt wurde, sondern aus einer immanenten Logik heraus, mit einer Videokamera von Grabe selbst gefilmt.

Der Videobrief, in dem der an Aids erkrankte Do Sanh gegenüber Grabe seine Bedenken gegen einen weiteren Film über sein Schicksal formuliert, enthält eine Pointe, die mitten in die Problematik des Dokumentarfilms führt. Sie erinnert daran, dass nicht nur die gelebte Wirklichkeit den Film determiniert, sondern auch der Film die gelebte Wirklichkeit. Das Zeigeverbot ist an dieser Stelle eindringlicher als es jedes Zeigen sein könnte. Die dokumentationsethische Selbstthematizierung wird hier nicht vom Filmemacher, sondern von seinem Objekt ins Spiel gebracht – und zwar mit dem Medium des Filmemachers, mit einem Video. Grabe nimmt es auf in seinen letzten Film über Do Sanh. Nach Do Sanhs Tod.

FILMTHEORIE



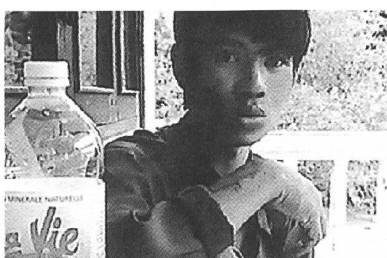
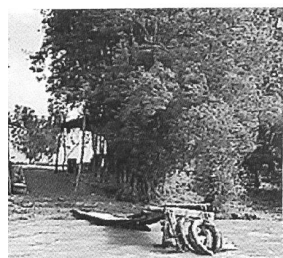
Der Dokumentarfilm, der seinen Protagonisten unmittelbar vorstellt, kann es sich leisten, bislang unbekannte Individuen zu wählen. Aber auch hier wird sich jeder Filmemacher fragen: ist das Schicksal des Ausgewählten hinreichend interessant?

Das Ende des Films wiederholt eine Szenenordnung des Anfangs. Auf den Bericht vom Sterben Do Sanhs durch seine Frau folgen Strassenbilder von der Feier des Befreiungstags. Das letzte Bild gehört der spastischen Frau Do Sanhs, die in ihrem Rollstuhl durch die belebten Strassen von Ho-Tschi-Minh-Stadt fährt. Sie dreht das Antriebsrad ihres Rollstuhls wie die Kurbel einer antiken Filmkamera. Die Wirklichkeit und der Film sind eins geworden.

Zu den wichtigsten Entscheidungen in jenen Künsten, auf die der Begriff «Dramaturgie» sinnvollerweise Anwendung findet, gehört jene über den Protagonisten. Er ist in der Regel ein Individuum. Versuche, ein Kollektiv zum Protagonisten zu machen, wie etwa in der «Massnahme», den «Tagen der Commune», der «Ermittlung», im PANZERKREUZER POTEMKIN oder in den MÄNNERN VON ARAN (in denen der deutsche Titel interessanterweise den Singular des Originals, den man gleichermassen mit «Mann» wie mit «Mensch» übertragen könnte, durch einen Plural ersetzt), sind zwar interessante, aber doch vereinzelte Ausnahmen geblieben. Und wo Menschen überhaupt nur marginal Gegenstand der Abläufe sind wie etwa im Prager Schwarzen Theater oder in Ruttmanns BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, nähern sich Theater oder Film dem Experiment, für das möglicherweise Kategorien der bildenden Kunst adäquater sind als jene der szenischen Künste.

Wo der Protagonist ein Individuum ist, muss dieses hinreichend interessant sein. In der Regel steht es in einem Konflikt mit einem Antagonisten oder mit der Umwelt wie beispielsweise Ödipus, Elektra, Hamlet, der Prinz von Homburg, Woyzeck, Nora, Ödön von Horváths Frauenfiguren oder Max Frischs Biedermann. Im dokumentarischen Drama, das ja, anders als gemeinhin der Dokumentarfilm, das Dokument durch Schauspieler nachstellen lässt, greift man in der Regel auf historische Persönlichkeiten zurück wie Danton, Oppenheimer, Eichmann oder Toller. Der Dokumentarfilm, der seinen Protagonisten unmittelbar vorstellt, kann es sich leisten, bislang unbekannte Individuen zu wählen. Aber auch hier wird sich jeder Filmemacher, wird erst recht jeder Fernsehredakteur fragen: ist das Schicksal des Ausgewählten hinreichend interessant? (Die mangelnde Beantwortung dieser Frage ist verantwortlich für die ärgerliche Anzahl von Dokumentarfilmen, deren Macher ihr narzisstisches Interesse an der eigenen Familiengeschichte verabsolutieren und das potentielle Interesse seitens eines fremden Publikums vollkommen überschätzen.) Hat dieses Schicksal einen tragischen oder auch einen glücklichen Höhepunkt, gibt es in seinem Ablauf Peripetien und Momente der Verzögerung? Das ist wohl ein Grund, weshalb Opfer und Täter des Nationalsozialismus in Deutschland bevorzugte Gegenstände von Dokumentationen sind. Ihr Leben hatte einen dramaturgisch vorteilhaften Verlauf. Hans-Dieter Grabe hat Opfer und Täter des Nationalsozialismus filmisch dokumentiert –

FILMTHEORIE



Die Dramaturgie, die Grabe gewählt hat, ist nicht beliebig. Sie entspricht einer spezifischen Sicht auf die Welt, einem spezifischen Interesse am Individuum, der Überzeugung, dass der Zuschauer einbezogen, aber nicht über-rumpelt werden soll.

interessanterweise beim Täter ohne dessen Präsenz. Er war, als der Film entstand, bereits tot, was dramaturgische Probleme ganz eigener Art aufwirft.

Als Grabe den ersten Film drehte, in dem Do Sanh zu sehen ist, konnte er, anders als Kipphardt oder Weiss, Enzensberger oder Dorst in bezug auf ihre Protagonisten, nicht wissen, ob Do Sanh ein Schicksal vor sich hatte, das zu interessieren vermag. Er konnte nicht ahnen, welches Charisma dieser Junge entwickeln würde, dass er deutsch sprechend und als Vermittler zwischen schwer Körperbehinderten und aktiv im Leben Stehenden sozusagen die ideale Besetzung für einen Film werden würde. Als Grabe seinen letzten Film über Do Sanh montierte, wusste er das alles. Erst jetzt konnte er, ex post, jene Dramaturgie überstülpen, die die genannten Bühnendokumentaristen von vornherein bei der Wahl ihrer Protagonisten voraussetzen konnten.

DO SANH – DER LETZTE FILM zeigt Menschen, die etwas erzählen, in erster Linie Do Sanh selbst, aber auch seine Frau oder das *voice over* Grabes, das nur akustisch vorgeführt wird, aber sich nicht grundsätzlich unterscheidet von einem Dokumentaristen, der sich mit den selben Worten vor die Kamera stellt. Die gezeigte Erzählung Do Sanhs ist eine Wirklichkeit, nicht jedoch notwendig eine Wahrheit. Wie Do Sanh seine Betreuerin bezüglich der Drogen belogen hat, so könnte er Grabe, etwa in seiner Antwort auf die Frage, ob er jemals gestohlen habe, belogen haben. Der Film entscheidet das nicht. Seine Wahrheit ist genau die Unentscheidbarkeit bezüglich der Wahrheit des Erzählten. Dass der Film selbst zeigt und nicht etwa, wie es eine modische Redeweise suggeriert, erzählt, lässt sich besonders schön verdeutlichen an einer Szene, in der das Zeigen sogar im Bild selbst thematisiert wird. Der Arzt im ersten Film verlängert die Zeigebewegung der Kamera, wenn er Do Sanhs Unterleibsverletzungen demonstriert. Noch ehe das Kind Do Sanh des ersten Films etwas ge-

sprochen hat, ist durch Zeigen Information vermittelt worden. Die Kameraperspektive und Grabes Dramaturgie bestimmen, wie etwas gezeigt wird, sie organisieren das Gezeigte.

Ist die Dramaturgie, die Hans-Dieter Grabe gewählt hat, zwingend? Keineswegs. Er hätte sich dafür entscheiden können, viel häufiger und schon zu Do Sanhs Lebzeiten andere über ihn sprechen zu lassen. Er hätte den Tod seines Protagonisten bis zuletzt geheim halten können. Er hätte Fremdmaterial über den Vietnamkrieg verwenden können. Er hätte sich selbst im Bild zeigen oder seine Kommentare ausbauen können. Er hätte seine seltenen hörbaren Fragen aus dem Off herauschneiden oder viel mehr davon im Film lassen können. Er hätte Musik zur Emotionalisierung einsetzen können. All dies hätte einen anderen Film ergeben, der auch seine Vorzüge haben mag. Aber die Dramaturgie, die Grabe gewählt hat, ist auch nicht beliebig. Sie entspricht einer spezifischen Sicht auf die Welt, einem spezifischen Interesse am Individuum, der Überzeugung, dass der Zuschauer einbezogen, aber nicht über-rumpelt werden soll. Sie organisiert das Material, das keinen Autor kennt, zu einem Film, der die unverwechselbare Handschrift Hans-Dieter Grabes trägt.

Thomas Rothschild

Die wichtigsten Daten zu DO SANH – DER LETZTE FILM: Regie und Buch: Hans-Dieter Grabe; Kamera: Tran Dung Tien (1997), Hans-Dieter Grabe (Hi8, 1992), Horst Bendel (1990), Kurt Werner Drews (1974), Carl Franz Hutterer (1970); Schnitt: Carla Sperber (1998, 1994); Elfi Kreiter (1991, 1975, 1970). Produktion: ZDF; Produzent: Christoph von Henne; Redaktion: Horst Kalbus. Deutschland 1998. 16mm, Hi8, Beta; Farbe; Dauer: 99 Min.

