

A man with a mustache, wearing a large, wide-brimmed straw hat and a dark blue jacket over a green shirt, is looking down at something in his hands. To his left, a young girl with dark hair and bangs, wearing a light pink dress, is looking at him. They are outdoors, with a landscape of hills and buildings in the background under a cloudy sky.

DOK. fest MAGAZIN

zum 32. Internationalen
Dokumentarfilmfestival München
03.–14. Mai 2017

Gefühle oder Wahrheit?

Ein Streitgespräch über den Dokumentarfilm im postfaktischen Zeitalter

Georg Stefan Troller

Diese Angst, nicht zu wissen,
wer man ist

Gastland Mexiko

Perspektiven jenseits von
Drogenbaronen und Tortillas

DOK. fest MÜNCHEN



DOK.art/fair

Wir glauben an fair, ökologisch und nachhaltig! Beim DOK.fest 2017 verwenden wir: CO2-neutrales Papier für alle Printmittel, fair und organisch produzierte Mitarbeiter-T-Shirts, Festivaltaschen aus regional hergestelltem und umweltzertifiziertem Recycling-Papier, ökologisch bewusstes Catering

Mehr zu unserem Nachhaltigkeitskonzept unter www.dokfest-muenchen.de/Nachhaltigkeit

Liebe Freundinnen und Freunde des Dokumentarfilms,

vom Suchen und Finden der Filme: Ein bisschen ist das wie auf einer Schnitzeljagd. Da fügt sich ein Hinweis zum nächsten, auf einmal wird die Richtung klar und am Ende liegt der Schatz vergraben – 157 Filme aus über 1000 Einreichungen und Festivalentdeckungen. Das Programm des DOK.fest ist mit großer Leidenschaft für den Dokumentarfilm kuratiert, für seine unterschiedlichen Themen und Formen. Die Vielgestaltigkeit des Programms ebenso wie die Konsistenzen, die Korrespondenzen spiegeln sich im DOK.fest-Magazin.

Was ist eigentlich die Aufgabe des Dokumentarfilms? Kann er uns in einen engeren Bezug zur Wirklichkeit bringen, die Welt ein Stück weit verändern, hier und jetzt? Ist das Geheimnis dabei die maximale Rechercheleistung oder eher die künstlerische Auslassung, die Aufforderung zum Transfer? Tobias Kniebe von der Süddeutschen Zeitung und Daniel Sponsel, Leiter des DOK.fest, haben sich zum konstruktiven Streitgespräch getroffen. Die Lust an der Auseinandersetzung, die ungebrochene Neugier auf das Gegenüber macht die Filme unserer diesjährigen Retrospektive aus: Sie ist dem Weltbürger Georg Stefan Troller gewidmet, der die Kunst des Interviews revolutionierte.

Glaube, Liebe, Hoffnung: In einem spielerischen Triptychon zerdenken wir uns die Köpfe über Möglichkeiten und Voraussetzungen der dokumentarischen Filmerzählung. Wir reisen mit drei Filmkomponisten einmal ins All und zurück, hören dabei Nachtigallen zwitschern und werden weggespült vom Grundrauschen der Erinnerung. Wie Erinnern im Zeitalter der sozialen Medien funktioniert, fragt ein Gastbeitrag aus dem NS-Dokumentationszentrum.

Wir wollten wissen, was Kinder sehen wollen, wenn sie an die Wirklichkeit denken, welche Themen die mexikanischen DokumentarfilmerInnen in der Vergangenheit und Gegenwart beschäftig(t)en, und wie es um die Rolle der Filmemacherinnen in afrikanischen Ländern bestellt ist. Vor der eigenen Haustüre kehren wir auch: Was ist eigentlich in unserem Europa los? Schließlich geben wir Ihnen noch jede Menge Tipps. Radikal subjektiv erzählen unsere ProgrammierInnen von ihrem Lieblingsfilm, ihrem Highlight der Schnitzeljagd.

Wir wünschen Ihnen eine Lektüre voller Einblicke, Weitsichten und Verlockungen! Und wir freuen uns darauf, Sie wiederzusehen, vom 03. bis zum 14. Mai 2017, auf dem 32. Internationalen Dokumentarfilmfestival: im Kino, natürlich.

Die Redaktion

Sarina Lacaf, Daniel Sponsel, Samay Claro, Anne Thomé



6

Die (R)Evolution des Dokumentarfilms in Mexiko

Der Einbruch der mexikanischen Filmindustrie ab 1960 ging einher mit einer nationalen Sinnkrise. Dokumentarische Anklagen avancierten zum Leitmedium dissidenter Stimmen. Die Produktionskrise des kommerziellen Spielfilms verhalf dem Dokumentarfilm zu einer unvorhergesehenen Blütezeit.



12

Um gute Filme zu machen, muss man gute Filme sehen

Wir glauben daran, dass der Dokumentarfilm Anstoß zur Veränderung in unserer Gesellschaft, unserer Kultur und bei unseren BürgerInnen geben kann. „Todo es posible“ bedeutet, darauf zu vertrauen, dass wir als Festivalorganisatoren durch das Kino zur Reflexion bewegen können.



16

Glaube, Liebe, Hoffnung

Glaube: „Der Dokumentarfilm existiert nicht – es sei denn, wir glauben an ihn.“
Liebe: „Er liefert uns kein Drama, Baby, aber Emotion im Spiegel der echten Gefühle anderer.“
Hoffnung: „Entrüstet verlassen wir den Kinosaal, um zu handeln.“



22

Klimaanlage und Nachtigall – Sounds aus All und Alltag

Fliegende Funken verwandeln sich in Klänge, das im Film wiederkehrende Geräusch eines überfahrenen Gullideckels wird Teil der Komposition.



26

Persönlichkeit ist Schicksal

Fast sechs Jahrzehnte lang hat Georg Stefan Troller die Schicksale unzähliger Menschen mit der Kamera begleitet – seine lebendigen Momentaufnahmen und sein untrüglisches Gespür für die Kernfragen ihrer Existenz machen sie zu Zeitgenossen für zukünftige Generationen.



34

Die Zukunft der Erinnerung

Als Plattform für Filme jeglicher Fassung, von Urlaubsberichten und Konzertmitschnitten über Katzenvideos bis hin zu rechtsradikalen Parolen und Gewaltdarstellungen, erscheint YouTube auf den ersten Blick nicht unbedingt als passender Ort für die traumatischen Erinnerungen von Holocaust-Überlebenden.



52

Visionen Europas

Die EU ist ein abstraktes Kontinuum, das zahlreiche Unterschiede vereint. Gerade das macht die Reichhaltigkeit der europäischen Palette aus – doch diese Palette nimmt trübe Farben an, wenn die Mächtigen nur die Interessen ihrer eigenen lokalen Eliten vertreten.



38

Gefühle oder Fakten?

„In einem Film erwarte ich ein Erlebnis. Und das beruht nicht auf Zahlen oder auf Fakten, sondern auf der Kraft der Bilder.“ „Dem würde ich so nicht zustimmen. Zu sagen, die Art des Erlebnisses ist völlig frei, halte ich für parasitär.“



Programmtipps

Über das Magazin verteilt finden Sie Hinweise auf ausgewählte Programmpunkte des 32. DOK.fest München. Das gesamte Programm von 157 Filmen aus 45 Ländern sowie zahlreiche Rahmenveranstaltungen finden Sie unter www.dokfest-muenchen.de.

45

Salons gründen, Whiskey trinken und rauchen

Seit jeher ist das Filmmachen in afrikanischen Gesellschaften eine männliche Domäne. „Wenn ich sage, dass ich die Regisseurin bin, lachen sie und nehmen mich nicht Ernst.“



56

Um sich in dieser Welt zurechtzufinden

Es ist wichtig, Kindern zu zeigen, dass es andere Arten der Bildsprache und des Geschichtenerzählens gibt. Sie entdecken neue Möglichkeiten, erleben andere Formen von Kreativität, lernen dabei, über den Tellerrand zu schauen und auch in anderen Zusammenhängen out-of-the-box zu denken.



32
Filmtipps aus dem
Programmteam

62
Partner

64
Impressum



Die (R)Evolution des Dokumentarfilms in Mexiko

Text von Sergej Gordon. Der Autor ist Mitglied des Zentralinstituts für Lateinamerikastudien und promoviert zum mexikanischen Film.

Die mexikanische Revolution ist das erste welthistorische Ereignis, das mit der Kamera bezeugt wurde. Rund sechzig Jahre später holten junge FilmemacherInnen zu einer Revision der revolutionären Mythen aus – ebenfalls mit den Mitteln des Dokumentarischen. Welche Aspekte der mexikanischen Gegenwart hält der aktuelle Dokumentarfilm, jenseits von Drogenbaronen und Tortillas, für die Geschichtsschreibung der Zukunft fest? Anlässlich der diesjährigen DOK.guest-Reihe begeben wir uns auf eine Reise durch 120 Jahre mexikanischer Filmgeschichte und begegnen der Historie dabei im Spiegel der nationalen kinematografischen Evolution.

Die kinematografische Revolution

Die Geburtsstunde des Films ist bekanntlich an das Dokumentarische gekoppelt. So wie andernorts waren auch die ersten mexikanischen Filmexperimente am Ende des 19. Jahrhunderts einem dezidiert dokumentierenden Interesse geschuldet und entfallen auf eine Zeit, in welcher noch keine trennscharfen Gattungsgrenzen innerhalb der Filmgeschichte existierten. Vor allem Salvador Toscano, erster Importeur der Lumière-Projektoren, läutete neben den Gebrüdern Alva und Jesús Abitia die naive Phase des registrierenden Films ein. Mit seiner Kamera hielt er zahlreiche historische Ereignisse fest, darunter die Jahrhundertfeier der mexikanischen Unabhängigkeit 1910. Es handelt sich um ein annus mirabilis in der mexikanischen Geschichte – das Jahr, in dem die Mexikanische Revolution mit der Rebellion von Francisco I. Madero gegen General Porfirio Díaz begann, der über dreißig Jahre hinweg die Geschicke des Landes autokratisch gelenkt hatte.

Toscano, ein Gründervater des mexikanischen Films, fing bedeutende Ereignisse der Revolution mit seiner Kamera ein, vor allem aber ihre Akteure,

die schon bald zu Kultfiguren avancierten: Porfirio Díaz, Francisco Madero, Emiliano Zapata oder Venustiano Carranza. Sie alle wurden von Toscano porträtiert und wussten die Wirkmacht des jungen Mediums für eigene Zwecke zu nutzen. Lange vor der russischen war die mexikanische Revolution dabei das erste welthistorische Ereignis, das kinematografisch erfasst wurde, auch wenn die Bilder des Kampfes um „Land und Freiheit“ erst 1950 von Toscanos Tochter veröffentlicht werden konnten. Das einzigartige kompilatorische Werk, das unter dem Titel MEMORIAS DE UN MEXICANO (Erinnerungen eines Mexikaners) erschien, wurde 1967 von der mexikanischen Regierung zu einem historischen Monument erklärt – eine seltene Nobilitierung des Dokumentarfilms als nouvelle source de l'histoire, wie der polnische Fotograf Boleslaw Matuszewski bereits 1898 das Medium Film feierte.

Eisenstein in Mexiko

Mit der Entstehung einer nationalen Spielfilmindustrie nach US-amerikanischem Vorbild in den 30er-Jahren begann jedoch eine lange Latenzperiode des Dokumen-

Programmtipp DOK.guest Mexiko

Fünf RegisseurInnen aus Mexiko zeigen uns das Land aus ihrer Perspektive. Während EL PASO einen kartellunterwanderten Unrechtsstaat zeigt, in dem Pressefreiheit ein unerreichbarer Traum ist, werfen EL CHARRO DE TOLUQUILLA und BAÑO DE VIDA unvoreingenommene Blicke auf ganz persönliche Schicksale. Das Fotografenporträt EL HOMBRE QUE VIÓ DEMASIADO konfrontiert uns mit der Zerbrechlichkeit unseres Seins und in PIES LIGEROS lassen uns zwei Langstreckenläufer aus dem nordmexikanischen Volk der Tarahumaras an ihren Geschichten zwischen internationaler Sportkarriere und Traditionsverbundenheit teilhaben.

tarfilms. Im Schatten der Época de Oro, der Blütezeit des industriellen mexikanischen Films (1936–1959), fristeten dokumentarische Formen ein unscheinbares Dasein. Höchstens als Wochenschauen oder als didaktisches Propagandainstrument drangen sie an die Massen, etwa im Rahmen nationaler Alphabetisierungskampagnen oder im Zuge der Privatisierung nationaler Rohstoffe unter Lázaro Cárdenas (1934–1940).

Ein Glücksfall für die mexikanische Dokumentaristik war die mexikanische Phase von Sergej Eisenstein (1930–1932). Neben den eher zufällig entstandenen Aufnahmen zum Erdbeben in Oaxaca (1931) gilt die Filmsymphonie QUE VIVA MÉXICO!, das vielleicht bekannteste unvollendete Meisterwerk aller Zeiten, für viele RegisseurInnen und FilmhistorikerInnen bis heute als stilbildender Urtext des mexikanischen Dokumentarfilms. Eisensteins Vorliebe für LaiendarstellerInnen in Abkehr von Hollywoods Starsystem und die Bevorzugung natürlicher Schauplätze gegenüber Studioaufnahmen erwiesen sich als Prinzipien, die sowohl Spiel- als auch Dokumentarfilme prägen sollten. Sein Erbe in Mexiko ist vielfältig – nicht selten erschöpfte es sich in der formalen Imitation pittoresker Motive, hieratischer Posen und zu Abziehbildern erstarrter Folklore. Die subversiven Obertöne von QUE VIVA MÉXICO!, die bis dahin allenfalls Paul Strand

LA FÓRMULA SECRETA, Rubén Gámez, MX 1965





CANOA, Felipe Cazals, MX 1976

1936 in seinem mexikanischen Projekt REDES (THE WAVE) geltend gemacht hatte, sollten erst ein Vierteljahrhundert später eine breite Nachahmerschaft finden, als eine Riege junger mexikanischer DokumentaristInnen zu einer historischen Revision ausholte.

Coca Cola in den offenen Adern Mexikos

Der Einbruch der mexikanischen Filmindustrie ab 1960 ging einher mit einer nationalen Sinnkrise. Die Ideale der Revolution als staatsbildendes Prinzip wurden nur noch nominell wahrgenommen, dokumentarische Anklagen avancierten zum Leitmedium dissidenter Stimmen. Die Produktionskrise des kommerziellen Spielfilms mündete so in eine Blütezeit des unabhängigen, experimentellen und reflexiven Kinos und verhalf Dokumentarfilmen – sowie der dokumentarischen

Ästhetik allgemein – zu unvorhergesehener Hochkonjunktur.

Besondere Beachtung verdient der Filmessay LA FÓRMULA SECRETA von 1965, in dem sich der Regisseur Rubén Gámez um ein neues mexikanisches Selbstverständnis bemüht. Den Spagat zwischen der uneinholbaren präkolumbinischen Identität und einem unverblühten Turbokapitalismus übersetzt Gámez in einen experimentellen Film. Auf der Suche nach einer Schockästhetik knüpft er dabei an die Tradition des Surrealismus an, deren Vertreter – wie Luis Buñuel, Leonora Carrington oder Antonin Artaud – bekanntlich eine sehr enge biographische Bindung zu Mexiko hatten. Wie es Jorge Ayala Blanco, renommierter Filmkritiker und ausgewiesener Bürgerschreck, behauptet, sei hier mit reichlicher Verspätung eine klaffende Leerstelle der mexikanischen Avantgarde geschlossen worden.

Gámez' ursprünglicher Titel COCA COLA EN LA SANGRE erinnert an jene nationale Befindlichkeit, die der mexikanische Schriftsteller Carlos Fuentes mit der ironischen Evolutionsformel „von Quetzalcóatl zu Pepsicóatl“ bezeichnet hatte: die Entwicklung von einer aztekischen Kosmvision und der gefiederten Schlange als Gottheit einer latent fortbestehenden Zivilisation hin zum braunen Soft Drink, der als Metapher für eine neue kulturelle und wirtschaftliche Patronage in den offenen Adern des modernen Mexikaners zirkuliert.

Nachdem 1968 im Massaker von Tlatelolco hunderte friedlich demonstrierende Studenten vom Militär ermordet worden waren, gerieten die revolutionären Mythen mit besonderer Schärfe auf den kinematografischen Prüfstand. In der Gefolgschaft von Leobardo López Arretches EL GRITO (1968), der die studentischen Aufstände im Stil des Direct →

Cinema festhielt, reiften kluge filmische Dokumente heran, die von einer Rhetorik der Anklage geprägt waren. 1970 legte der Argentinier Raymundo Gleyzer mit gerade mal 29 Jahren eine kontroverse historische Revision vor, deren Titel LA REVOLUCIÓN CONGELADA (die eingefrorene Revolution) zum geflügelten Wort für eine enttäuschte und rigoros gegängelte Übergangsgeneration wurde, parallel zum Wetterleuchten studentischer Bewegungen in Europa. Indem er sich des entlarvenden Interviews als emanzipatorischen Instruments bediente, schlug Gleyzer tiefe Wunden in das mexikanische Bewusstsein. Das belegt schon die Tatsache, dass sein Werk erst 2007 vom nationalen Index verbotener Filme genommen wurde.

Jener erdige Beigeschmack...

Ähnlich engagiert waren die dokumentarischen Werke von Arturo Ripstein (LECUMBERRI, EL PALACIO NEGRO, 1977) oder Paul Leduc (ETNOCIDIO:

NOTAS SOBRE EL MEZQUITAL, 1977). Als Gegenstimmen zur reaktionären Spielfilmindustrie richteten sie ihren Blick auf marginale Zonen der Gesellschaft und demontierten eine Form der Selbstdarstellung, die sich pittoresker Ästhetik bediente. Um eine beißende Ironie erweitert, schlug die selbstkritische Trilogie CHAPOPOTE (1979), EL CHAHUISTLE (1981) und CHARROTILÁN (1982) von Carlos Mendoza und Carlos Cruz ähnliche Töne an. Ihre satirischen Kollagen erinnern an Rius oder Rogelio Naranjo, mexikanische Karikaturisten (moneros), die mit spitzer Feder auf die Unvollkommenheiten der „perfekten Diktatur“ (Mario Vargas Llosa) verwiesen.

Jener erdige Beigeschmack (sabor a tierra), der mexikanischen Dokumentarfilmen häufig attestiert wird, findet sich auch in einer Reihe von hybriden Werken, die in den späten 70er-Jahren die Gattungsgrenzen zwischen Dokumentar- und Spielfilm ins Wanken brachten. Am eindrucksvollsten zeigte der Regisseur Felipe Cazals die Lust an der kinemato-

grafischen Mischform. In CANOA, den die diesjährige Berlinale erstmals als digital restaurierte Fassung zeigte, errichtete er 1976 der konservativen Hysterie im mexikanischen Hinterland ein trauriges historisches Monument. Dabei bediente er sich nicht nur konkreter historischer Ereignisse, sondern auch einer Reihe unkonventioneller Verfahren, die der Fiktion eine dokumentarische Aura verliehen. Noch stärker im Zeichen des reflexiven Kinos steht Raúl Araizas herausragende Metafiktion CASCABEL (Klapperschlange) von 1977, in dem das Vorhaben, einen Dokumentarfilm zum geografisch und wirtschaftlich randständigen Chiapas zu drehen, an scharfen ideologischen Diskrepanzen scheitert.

Fernab von Trachtenmädchen und Drogenbaronen

Nach einer weiteren großen Krise des nationalen Kinos in den 80er-Jahren scheint sich die Situation auf dem mexikanischen Filmmarkt etwas gebessert

34.
KASSELER
DOK DOCUMENTAR
FILM
UND
VIDEO FEST
14. - 19. NOVEMBER 2017

Awards

Golden Key € 5.000
Best Up-and-Coming Documentary

Golden Hercules € 3.500
Best Regional Work

Golden Cube € 3.500
Best Media Installation

junges dokfest: A38 - Production-Grant Kassel-Halle up to € 8.000

NEXT CALL FOR ENTRIES: APRIL 2017

Filmladen Kassel e.V. | Goethestr. 31 | 34119 Kassel | Fon: +49 (0)561 707 64-21 | dokfest@kasselerdokfest.de | www.kasselerdokfest.de

Foto: Michael Wolfahrt | Design: andler.espa

zu haben. Ein erhöhtes Interesse gilt dabei gerade dem Dokumentarfilm. Die gesellschaftliche Nachfrage nach einer dokumentarischen Weltaneignung lässt sich am non-fiction-freundlichen Zuschnitt vieler Filmfestivals ablesen (DocsMX, Ambulante, FICUNAM, FIGG, FICM). Doch auch wenn ein vereinfachter Zugang zu Produktionsmitteln klassische Barrieren abgebaut und die traditionellen Klans, von Everardo González als „kinematografische Ghettos“ bezeichnet, gesprengt hat, sind große Auditorien nur einem kleinen Prozentsatz vorbehalten. Der Schlüssel zum Erfolg scheint für die mexikanische Kinematografie auch heute noch in der Anerkennung jenseits der eigenen Grenzen zu liegen. Hierin liegt wohl auch ein Grund für die Tendenz zur Darstellungen einer kruden mexikanischen Realität, die neuere dokumentarische Produktionen wie CARTEL LAND (Matthew Heinemann, 2015) oder TEMPESTAD (Tatiana Huezo, 2016) an den Tag legen. Die folkloristisch verbrämten Mexikodarstellungen der charros (mexikanische Cowboys) und chinias poblanas (mexikanische Trachtenmädchen) scheinen als ready-mades für den fremden Blick ausgedient zu haben oder werden ironisch zitiert, wie in EL CHARRO DE TOLUQUILLA (DOK.fest 2017). Die freigewordene Nische der inszenierten nationalen Archetypen und der Mexican-Curious-Ästhetik wird in der Gegenwart von kaltschnäuzigen Drogenbaronen und unermüdlichen Schlepfern und Schmugglern eingenommen. Prekäre Einseitigkeit oder legitime Antwort auf die Brisanz mexikanischer Schattenwirtschaft?

Bis heute jedenfalls haben drei große Themen des mexikanischen Dokumentarfilms ihre Geltung nicht eingebüßt: die Auseinandersetzung mit der Revolution und ihren Folgen, die schwierige Beziehung zu den USA und die nicht minder schwierige Verhandlung der mexicanidad, der flüchtigen kollektiven Nationalidentität. Dass die gegenwärtige Zunahme mexikanischer Dokumentarfilme eine neue Generation von talentierten RegisseurInnen hervorbringt, sieht man an den bemerkenswerten Arbeiten von Everardo González (LOS LADRONES VIEJOS, 2007, LOS CUATES DE AUSTRALIA, 2011, EL PASO, 2016, LA



TEMPESTAD, Tatiana Huezo, MX 2016

LIBERTAD DEL DIABLO, 2017), Eugenio Polgovsky (LOS HEREDEROS, 2008, MITOTE, 2012), Juan Carlos Rulfo (DEL OLVIDO AL NO ME ACUERDO, 1999, EN EL HOYO, 2006, LOS QUE SE QUEDAN, 2008) oder Dalia Reyes (BAÑO DE VIDA, 2016). Neben großformatigen und aufwendig produzierten Hochglanzdokus wie HECHO EN MÉXICO (2012), deren Anziehungskraft

in der Abbildung nationaler Celebrities begründet liegt, sorgen auch unabhängige Produktionen zunehmend dafür, dass der Dokumentarfilm in Mexiko nicht mehr als „Aschenputtel der Filmindustrie“ (Jorge Rufinelli) gehandelt wird. Vielmehr weiß er das Interesse an Darstellungen einer gegensätzlichen, fragmentierten und asymmetrischen Gesellschaft zu entfachen. ●



Um gute Filme zu machen, muss man gute Filme sehen

Interview von Samay Claro

Der mexikanische Dokumentarfilm ist international erfolgreicher als der Spielfilm. Innerhalb der eigenen Landesgrenzen findet er vergleichsweise wenig Beachtung. Mit dem Festival DocsMX in Mexiko-Stadt kämpfen Geschäftsführer Inti Cordera und der künstlerische Leiter Pau Montagud seit zehn Jahren für seine Sichtbarkeit. Im Gespräch berichten sie davon, welchen Beitrag ihr Festival zur aktuellen Aufbruchsstimmung im dokumentarischen Filmschaffen leistet, welche Rolle der mexikanischen Lebenswirklichkeit darin zukommt und warum Donald Trump ein Problem mit den beiden hat.

Euer Festivalmotto lautete früher „Todo lo que van a ver es verdad“ („Alles, was ihr sehen werdet, ist wahr“), seit diesem Jahr lautet es „Todo es posible“ („Alles ist möglich“). Was heißt das für euch?

Cordera: Es beschreibt eine Geisteshaltung in der Arbeit, die wir tun. Wir glauben daran, dass der Dokumentarfilm Anstoß zur Veränderung in unserer Gesellschaft, unserer Kultur und bei unseren Bürgern geben kann. „Todo es posible“ bedeutet, darauf zu vertrauen, dass wir als Festivalorganisatoren durch das Kino zur Reflexion bewegen können. Mit dem alten Thema „Todo lo que van a ver es verdad“ eröffnen wir aber nach wie vor alle Vorstellungen. Das ist ja der Anspruch des Dokumentarfilms.

Montagud: Ein weiterer Aspekt von „Todo es posible“ ist, dass wir unser Programm aus Einreichungen zusammensetzen. Es wird davon bestimmt, was Filmemacher auf der ganzen Welt schaffen. Wir wissen anfangs selbst nicht, welche Themen und welche Formen zu sehen sein werden – wir wissen nur, dass es hochqualitatives Kino sein wird.

Wenn wir an Dokumentarfilme über Mexiko denken, haben wir meist Gewalt, Korruption und Drogenhandel im Kopf. Allerdings betrifft das auch und vor allem europäische oder US-amerikanische Produktionen. Welche Themen habt ihr in den letzten Jahren bei mexikanischen Dokumentarfilmen beobachtet?

Cordera: Die meisten Filme erzählen tatsächlich von der Lebensrealität in

Mexiko, zu der auch diese Themen gehören. Es gab Jahrgänge, in denen sich Filme über unberechtigt Inhaftierte häuften, andere erzählten verstärkt von Migration und Grenzen, wieder andere fokussierten die Ungerechtigkeit gegenüber der indigenen Bevölkerung. Aber im Grunde ist der Dokumentarfilm natürlich so divers wie das Land selbst mit seinen fünfzig verschiedenen Sprachen, seinen Traditionen und Kulturen. Was das Thema Gewalt angeht, so wurde es im nationalen Filmschaffen lange Zeit kaum behandelt. In den letzten zehn Jahren sehen wir uns sehr stark mit dem organisierten Verbrechen und dem Drogenhandel konfrontiert, doch im Dokumentarfilm wird das erst seit zwei, drei Jahren zum Thema gemacht.

Zeichnen sich auch neue formale Tendenzen ab?

Cordera: Noch vor zehn Jahren orientierte sich der mexikanische Dokumentarfilm sehr an traditionellen Formaten, an TV-Reportagen und Dokumentationen. Inzwischen gibt es viel mehr Autorenfilme und neue narrative Formen. Das hat damit zu tun, dass hier seit einigen Jahren mehr und vor allem auch internationale Dokumentarfilme gezeigt werden. Um gute Filme zu machen, muss man gute Filme sehen. Festivals wie das unsere, El Ambulante oder El Festival de la Memoria sind dabei, den Blick unserer Zuschauer und Zuschauerinnen zu schulen und zu erweitern, so dass nicht mehr nur das Fernsehen den Parameter für audiovisuelle Erlebnisse setzt, sondern das Kino.

Schlägt sich das auch in der Ausbildung nieder?

Montagud: Positive Entwicklungen in der Ausbildung verliefen parallel zu dem, was Inti schildert. Seit zehn Jahren gibt es immer neue Initiativen, eine Welle neuer Dokumentarfilmemacher. Die Jahre 2005/2006 markieren in Mexiko eine Zeit der Öffnung, was Themen und narrative Formen angeht. Allerdings gab es zu dem Zeitpunkt noch keine neuen Möglichkeiten der Auswertung. Viele mexikanische Dokumentarfilme gewannen Preise auf der ganzen Welt, wie EN EL HOYO von Juan Carlos Rulfo oder MI VIDA DENTRO von Lucía Gajá. Diese Erfolge gaben den Anstoß dafür, die Vorführungsmöglichkeiten, den Vertrieb und die Ausbildung zu öffnen. Filmemacher begannen, ihren Blick über die Grenzen von Mexiko und den USA hinaus zu richten und neue Erzählweisen aufzugreifen – BAÑO DE VIDA ist da ein gutes Beispiel. Das wiederum erhöht die Anzahl der mexikanischen Dokumentarfilme auf internationalen Festivals und lockt ausländische Filmschaffende nach Mexiko, um zu lernen. All das potenziert sich gegenseitig.

Zieht die Förderlandschaft nach, was diese Aufbruchsstimmung angeht?

Cordera: Es gibt drei Formen der Finanzierung in Mexiko. Die öffentliche Förderung über das Filminstitut IMCINE, FoproCine genannt, unterstützt bis zu fünfzehn Projekte im Jahr. Dann gibt es die unabhängige Produktion über Universitäten und Filmschulen oder auch Eigen-

Literaturhaus München

forever young

Das Literaturhaus wird 20!
Feiern Sie mit vom 28.6.-7.7.2017
www.literaturhaus-muenchen.de



Pau Montagud (links) und Inti Cordera gründeten vor zehn Jahren das DocsMX mit dem Ziel, den Dokumentarfilm in die mexikanischen Kinos zu bringen. Heute zählt das Festival jährlich 74.000 BesucherInnen.

finanzierung. Und die dritte Form ist EFICINE, ein Tax-Deduction-System, bei dem Unternehmen einen Teil ihrer Steuer in Projekte einbringen können. EFICINE ist das stärkste Finanzierungsmodell, konzentriert sich aber vor allem auf den Spielfilm, weil sich die Unternehmen davon höhere Sichtbarkeit versprechen. Die meisten mexikanischen Spielfilme sind zur Zeit leichte, unterhaltsame Kost und da sehen sich die Firmen besser vertreten als in ernstern Dokumentarfilmen. Außerdem kommen letztere ja auch viel seltener ins Kino. Interessanterweise ist der mexikanische Dokumentarfilm international derzeit wesentlich erfolgreicher als der Spielfilm.

Wie zum Beispiel TEMPESTAD von Tatiana Huevo, der 2016 auf dem DOK.fest den Kamerapreis ARRI AMIRA Award gewann...

Cordera: TEMPESTAD ist international auf fünfzig Festivals gelaufen, in Mexiko ist er gerade mal mit einer sehr kleinen Festival-Tour in die Kinos gekommen. Mit Glück läuft er in vierzig Sälen im Inland, mit vielleicht dreißig Kopien. Während die mexikanischen Dokumentarfilme international gefeiert werden, kommen hier vielleicht drei davon im Jahr in die Kinos.

Woran liegt das?

Montagud: Vor allem an den Gewohnheiten der Menschen. Das mexikanische

Publikum hatte lange Zeit nicht die Wahl zwischen Spiel- und Dokumentarfilmen. Mexiko ist das Land mit der drittgrößten Anzahl an Kino-Leinwänden in der Welt, doch die Vielfalt darauf ist verschwindend gering. Mit den 1400 Kopien von US-Produktionen kann hierzulande niemand konkurrieren.

2016 haben das DOK.fest und DocsMX das gemeinsame Trainingsprogramm DOCUNEXION MX-DE ins Leben gerufen. Im Oktober fand ein erster binationaler Workshop mit Filmemacherinnen und Filmemachern aus beiden Ländern im Rahmen eures Festivals statt. Wie habt ihr das Zusammentreffen erlebt?

Cordera: Interessant ist für mich der große Unterschied in der Themenwahl. Alle drei mexikanischen Projekte haben nationale Stoffe gewählt, während die drei deutschen Realitäten außerhalb des eigenen Landes beleuchten. Die drei Mexikaner: Ein Projekt handelt von einem mexikanischen Dorf, durch das eine Autorennstrecke führt. Ein anderes erzählt aus dem Leben von Lastwagenführern und das dritte handelt von der Problematik einer Region, die mit verseuchtem Wasser zu kämpfen hat. Die drei deutschen Projekte: Eines erzählt über eine alternative Lebensgemeinschaft in Spanien, ein anderes über Walfänger im indischen Ozean und das dritte über Kriegsveteranen in den USA. Kreisen wir besonders um uns selbst? Oder sind den

Deutschen etwa ihre eigenen Geschichten ausgegangen? Die Erfahrung in der Gruppe jedenfalls war sehr positiv und bereichernd für beide Seiten. Wir haben das Gefühl, da eine starke und nachhaltige Plattform für das gemeinsame Filmschaffen der beiden Länder aufzubauen.

Wie habt ihr als Dokumentarfilmfestival und direkte Nachbarn den Regierungsantritt von Trump erlebt?

Cordera: Trump hat eine neue Agenda auf den Plan gerufen, für Mexiko als Nachbarland und uns als Dokumentarfilmfestival ganz besonders. Schon eine Woche nach seiner Amtsübernahme kam so viel Dynamik in die Zivilbevölkerung wie seit 1985 nicht mehr, als ein großes Erdbeben eine Welle der Solidarisierung auslöste. Es scheint eine soziopolitische Bewegung zu entstehen, die sich natürlich auch in den audiovisuellen Künsten spiegeln wird – Filmemacher, die diese neue Realität erkunden und infrage stellen, und das nicht nur auf dieser Seite der Grenze. In den USA leben elf Millionen Mexikaner, darunter viele Dokumentarfilmschaffende, die sich schon jetzt fragen, wie sie die aktuellen Prozesse dokumentieren und so Reflexion und Erinnerung schaffen wollen.

Montagud: Die Antwort der Bevölkerung, der nordamerikanischen wie der mexikanischen, ist besonders im Bereich der Kultur sehr kraftvoll. Trumps Problem ist ja, dass er in einer Parallelwelt lebt, ganz weit weg von der Realität. Und damit stärkt er uns Dokumentarfilmer in gewisser Hinsicht. Denn wir widmen uns ganz und gar der Realität. Mit uns wird er also große Schwierigkeiten bekommen! ●

**Programmtipp Cuban Hat Pitch Night
06. Mai 2017, 20.00 Uhr, HFF Kino 1**

TeilnehmerInnen des binationalen Trainingsprogramms DOCUNEXION MX-DE pitchten ihre Projekte öffentlich im Rahmen des DOK.forum Marktplatz. Mezcal inklusive.

Glaube, Liebe, Hoffnung

Texte von Anne Thomé, Samay Claro, Sarina Lacaf

Der Dokumentarfilm steht seit seiner Geburtsstunde auf unsicheren Beinen. Von Anfang an streiten sich die ExpertInnen darüber, was ihn als singuläre Kunstform ausmacht. Das, was ihn im Innersten zusammenhält, ist immer auch das, was den Dokumentarfilm an seine Grenzen treibt. Drei Momente aus Filmen, die auf dem diesjährigen DOK.fest zu sehen sind, beflügeln die Redaktion dazu, sich dem Kern des Dokumentarischen aus drei Richtungen anzunähern. Ausgehend von der großen Begriffs-Trias zerdenken wir den Dokumentarfilm und umreißen ihn in kühnen Thesen als sinnliches Erlebnis, das uns glauben, lieben und hoffen lässt.

SWAGGER, Olivier Babinet, FR 2016

ATENTAMENTE, Camila Rodríguez, CO 2016

THE WAR SHOW, Andreas Dalsgaard und Obaidah Zytoon, DK/FN/SY 2016









Glaube Der Dokumentarfilm existiert nicht – es sei denn, wir glauben an ihn. Die Aussage mag irritieren, scheint der dokumentarische Film doch quasi naturgemäß einen Bezug zur Welt der Tatsachen herzustellen. Weit verbreitet ist gar die Vorstellung, er liefere den Beweis für eine Realität, die sich in dieser Form auch ohne sein Zutun abgespielt hätte. Generationen von TheoretikerInnen haben sich seither an diesem Anspruch abgearbeitet. Keine Frage: Der Status des Dokumentarischen ist unsicher, jetzt, im Zeitalter digitaler Bildbearbeitung, vollends ins Wanken geraten. Doch all das ändert nichts daran, was wir uns von Dokumentarfilmen wünschen und wie wir sie wahrnehmen. Wer einen Dokumentarfilm im Kino sieht, bringt eine konkrete Erwartungshaltung mit: Er erhofft sich einen Überblick über eine aktuelle Debatte oder einen Einblick in fremde Lebenswelten. Dafür willigt er ein, zu vertrauen, sich auf die Reise mit unbekanntem Ziel mitnehmen zu lassen. Im Film

SWAGGER kommen wir hautnah an die Protagonisten heran, um im nächsten Augenblick in die Totale abzugleiten. Die dank Dronentechnik geradezu immaterielle Kamera löst die Grenzen von Nah und Fern auf und wird so zur Metapher für das Unfassbare – die totale Überwachung der Banlieues. Wie keine andere Kunstform muss sich der Dokumentarfilm gegen den Vorwurf des Betrugs verteidigen. Eine paradoxe Situation, bleibt ihm doch gar nichts anderes übrig, als das Vorgefundene in etwas anderes, in Filmerzählung, zu verwandeln, eine Perspektive zu wählen, um später bei der Montage auszulassen, zu verdichten und damit im Prinzip – zu inszenieren. Die Frage lautet nicht, ob, sondern zu welchem Zweck und mit welchen Mitteln der Dokumentarfilm gestalten darf. Ob das Versprechen eingelöst wird und sich am Ende so etwas wie Wahrheit auf der Leinwand abzeichnet, bleibt nicht zuletzt den ZuschauerInnen überlassen und damit immer auch – Glaubenssache. ● *Anne Thomé*

Liebe Kann uns der Dokumentarfilm Liebe geben? Die perfekte Lovestory, in Spielfilm-Skripten bis zum Abwinken eingeübt, liefert er uns schon mal nicht. Wie auch – gibt es sie im richtigen Leben doch kaum und entwischt sie doch immer wieder dem sperrigen Rahmen einer dokumentarischen Kamera. Was macht also ein auf Realität und nicht auf Illusion beruhender Liebesfilm mit uns? Können wir wirklich mitfühlen? Uns für anderthalb Stunden selbst ein bisschen verlieben, in die ProtagonistInnen, in die Szenerie, in das Drama? Mehr noch als schillernde Figuren und eine perfekte Dramaturgie brauchen wir dafür eine gewisse Identifikation mit den Menschen auf der Leinwand, ein empathisches Verständnis. So sperrig, fremd oder zurückgenommen eine Geschichte auch ist – wir alle haben eine intuitive Vorstellung davon, wie und was ein anderer Mensch in bestimmten Situationen und Gegebenheiten fühlen könnte. Dieses Sich-selbst-Erkennen in den Gefühlen anderer über-

windet kulturelle, soziale und geografische Grenzen vielleicht souveräner als alle anderen Versuche der Verständigung. Im Film ATENTAMENTE entfaltet sich vor unseren Augen eine Liebesgeschichte zwischen zwei alten und mittellosen Menschen in einem Heim in Kolumbien. Vieles an dieser Geschichte kann uns sehr fremd und wie das Gegenstück zu einer Hollywood-Lovestory erscheinen: das profane Problem, Geld für eine gemeinsame Nacht im Hotel aufzutreiben, eine latente Lethargie und die allgegenwärtige Langsamkeit. Aber auch in ihr kann man sich selbst, oder ein vergangenes Ich, oder ein zukünftiges, wiedererfinden: in der Unsicherheit der beiden ProtagonistInnen, als sie endlich das erste mal ganz allein miteinander sein können, in ihrer Sorge und Zärtlichkeit füreinander. So bringt uns der Dokumentarfilm mit einer anderen, vielleicht tieferen Vorstellung von der Liebe in Kontakt: kein Drama, Baby, aber Emotion im Spiegel der echten Gefühle anderer. ● *Samay Claro*

Hoffnung Seit jeher ist der Dokumentarfilm Träger maßloser Hoffnungen. Die Wirklichkeit, in ihrer Komplexität überwältigend, können wir mit seiner Hilfe analytisch durchdringen, neu organisieren, ja, entschlüsseln – so erhofft man es sich. Blicke, freier und klüger als die an Raum, Zeit und die eigenen Scheuklappen gebundenen der menschlichen Augen, enthüllen bis dato ungesehene Gegenwart. Die simple Formel, die uns hoffen lässt: Der Dokumentarfilm zeigt die Wirklichkeit und erschafft so eine bessere. Kino, das sein Publikum transformiert: Im Zeichen demokratischer Aufklärung lässt sich Konsens über soziale Werte und damit eine Schar mündiger BürgerInnen herstellen. Oder aber wir ziehen gleich in den Kampf, verlassen entrüstet den Kinosaal, um zu handeln – gegen die kapitalistische, postkoloniale, in welcherlei Hinsicht auch immer zu revidierende Realität. Der revolutionäre Geist der 1920er-Jahre erhofft sich vom Dokumentarfilm gar die filmische Verwirklichung einer im

Leben kaum zu verwirklichenden Utopie: „Auf den Flügeln der Hypothesen stürmen unsere durch Propeller angetriebenen Augen in die Zukunft“ (Dziga Vertov). Doch die Hoffnung kann auch in der Vergangenheit liegen: Im Film THE WAR SHOW albern zwei junge Menschen ausgelassen am Strand herum, ein Moment der Freiheit und Unbekümmertheit aus dem Sommer 2011, der längst Erinnerungsbild geworden ist. Kaum ein Jahr später ist der Mann, ein syrischer Regimegegner, tot. Die Regierung verbietet sein Begräbnis und attackiert die Trauernden, wie wir aus dem Off erfahren. Im Zusammenspiel von Bild und Ton treffen Utopie und der unerträgliche Ist-Zustand direkt aufeinander. Dass dieser Film unmittelbare politische Konsequenzen haben wird, ist Wunschdenken. Vielleicht aber, abseits allen Überschwangs, verändert er die Wirklichkeit der Gedanken im gleichen Maße, wie er sich mit diesen Bildern der Hoffnung trotzig der Desillusionierung verweigert. ● *Sarina Lacaf*



Klimaanlage und Nachtigall – Sounds aus All und Alltag

Text von Julia Teichmann

Der Ton macht die Musik – das gilt im Dokumentarfilm ganz besonders. Manchmal aber macht auch die Musik den Ton. Die Klangkünstler vom filmmusikalischen Kollektiv Paradox Paradise verknüpfen beides: Geräusche verwandeln sich in Klänge, Instrumente imitieren den Sound der Wirklichkeit. Bilder, Ton und Töne fließen untrennbar zu einem synästhetischen Gesamtkunstwerk zusammen. Das DOK.fest hat John Gürtler, Jan Miserre und Lars Voges in den letzten Jahren sowohl mit dem Dokumentarfilmmusikpreis als auch dem Kompositionsförderpreis gewürdigt. Ein Besuch in ihrem Studio, in dem Klänge entstehen, bevor sie Film werden dürfen.

Es regnet, draußen vor dem Fenster. Wir hören den Regen so laut, als wäre er im Zimmer des alten Mannes, der hinausblickt und sich erinnert. Auch weil sein Enkel ihn dazu zwingt. Schon vor der Frage hören wir, was der alte Mann hört: das Rattern der Güterzüge. Es geht über in einen an- und abschwellenden Klangteppich aus atmenden Orgelbässen und Geigenrauschen, der wiederum in einen Wintersturm mündet. „Was hast du gesehen?“, fragt Levin Peter seinen Großvater, der als Wehrmachtssoldat im ostukrainischen Mariupol stationiert war, in **HINTER DEM SCHNEESTURM** (DOK.fest 2016).

John Gürtler hat den Sound der Erinnerung zu Levin Peters eindringlicher Spurensuche komponiert. Gürtler bildet mit Jan Miserre und Lars Voges das filmmusikalische Kollektiv Paradox Paradise: Mal teilen sich die Musiker Projekte auf, mal komponieren sie gemeinsam, für Spielfilme wie für Dokumentarfilme. In letzteren, erzählt Gürtler, sei „mehr Raum für Experimente“, die Arbeit sei intimer: „Am Spielfilm sind eben viel mehr Leute beteiligt.“ „Immer“, so Gürtler, „unterstützen wir uns gegenseitig mit Ideen“.

So entdecken wir Zwischenwelten

Raum für Kontemplation, für Ideen gibt den drei Multiinstrumentalisten ihr Berliner Studio mit allen erdenklichen Instrumen-

ten. Sie sind jeden Tag dort und können die Musik vor Ort theoretisch gleich filmreif produzieren: „Das Haptische“ sei sehr wichtig, so Voges, „das Herumprobieren mit den Instrumenten“. Zu dritt decken sie instrumental praktisch die gesamte Bandbreite ab: Miserre ist zuständig für Schlagzeug und Tasteninstrumente, Voges für Saiteninstrumente und Gesang, Gürtler kommt vom Saxophon, spielt Holzblas- und Tasteninstrumente und singt auch – „von allem ein bisschen“. Es ginge ihnen nicht nur darum, so Gürtler, mit klassischen Instrumenten die richtige Musik für einen Film zu finden. Oft präparieren sie die Instrumente auch und „entdecken so Zwischenwelten“.

Aber die Zwischenwelten sind nicht der erste Schritt. Am Anfang steht meist eine Vision des Regisseurs oder der Regisseurin – wenn Gürtler, Miserre und Voges früh in das Projekt involviert werden. Das ist ihnen am liebsten. „Werden wir erst spät gefragt, gibt es keinen kreativen Raum mehr, sich emotional, intuitiv vom Thema leiten zu lassen“, so Gürtler. Denn dann wurde der Film in der Regel bereits auf sogenannte Temp-Tracks geschnitten, auf für den Schnittprozess angelegte Musik. Das limitiert den Komponisten: Eigentlich bleibt ihm nur noch, sich mit seiner Musik an den vorgegebenen Sound anzupassen. „Wir wollen, dass auf unsere Musik geschnitten wird.“ Miserre ergänzt: „Bei

nur drei Wochen Zeit läuft es auf den kleinsten gemeinsamen Nenner hinaus. Uns geht es aber nicht um das Erstebeste – wir wollen etwas Unerwartetes.“

Funken verwandeln sich in Klänge

So wie bei der Arbeit mit Nicolas Steiner an seinem dokumentarischen Triptychon **ABOVE AND BELOW** (DOK.fest 2015), das Randgestalten und ihr Leben an gesellschaftsfernen Orten in den Blick nimmt. Der Prozess hat fast zwei Jahre gedauert. Steiner, der selbst einmal vor der Entscheidung gestanden habe, Musiker oder Filmemacher zu werden, „hat uns immer ermutigt, neue Sachen auszuprobieren, hat uns mittels Fotos und Gesprächen sehr früh mit einbezogen“, berichtet Gürtler. Deshalb konnte zum Beispiel der Kameramann beim Drehen schon angedachte Musik hören – und sich entsprechend dazu bewegen. Der Abspann-Song sei in Gürtler „diese zwei Jahre lang gereift.“ Kein Auftragswerk, ein emotionales Lied, das für sich selbst steht. „Die guten Stücke“, fügt Miserre hinzu, „entstehen absichtslos.“ Heraus kam der Dokumentarfilmmusikpreis 2015 – und ein Film, bei dem Bilder, Ton und Musik ineinanderfließen, hymnisch, sphärisch, atmosphärisch. Fliegende Funken verwandeln sich in Klänge, das im Film wiederkehrende Geräusch eines überfahrenen Gullideckels wird Teil der Komposition.



kinokino
mittwochs 23:15

Das Filmmagazin im BR Fernsehen
kinokino.de facebook.com/brkinokino

kinokino Publikumspreis des DOK.fest München.
Preisverleihung am 13. Mai im Audimax der HFF.

kinokino

DOK.fest
MÜNCHEN



Von links nach rechts Lars Voges, John Gürtler, Jan Miserre

Annäherung an die Wahrnehmung eines Hundes

Überhaupt spielen die Geräusche, die Atmosphäre, der Sound des Alltags am Drehort eine wichtige Rolle für das Trio. Mit ihrem Konzept für STRAY DOGS, wieder unter der Regie von Levin Peter, haben Paradox Paradise den Kompositionsförderpreis auf dem DOK.fest 2016 gewonnen. Auf den Spuren der Space-Hündin Laika, die als erstes Lebewesen ins All gesandt wurde und dort starb, folgt der Film Moskauer Straßenhunden.

Mit dem Sounddesigner von STRAY DOGS, Jonathan Schorr, arbeiten sie eng zusammen. Dieser legt selbstgebaute Kontaktmikros auf Gleise oder spaziert mit Fledermausmikros, die nur sehr Hochfrequenten aufzeichnen, durch Moskau. Ziel sei „eine Annäherung an das Gehör, an die Wahrnehmung eines Hundes“, so Gürtler. Naturgegebene Klänge in Moskau werden musikalisch übersetzt: Die Rhythmik und Melodik von Maschinen, das Rattern einer alten Klimaanlage etwa, transformieren die drei in instrumentale Klänge – Gleiches geschieht mit dem Gesang einer Nachtigall, der vom Synthesizer nachgespielt wird. „Unsere Musik“, sagt Voges, „ist sehr nah an dem, was vor Ort vorhanden ist“. Disparates – die Nachtigall, die Hunde, die 80er-Jahre-

Musik, die aus einer nahen Bar schallt – wird dann verknüpft zu „einer musikalischen Achterbahnfahrt“.

Am meisten Angst haben Gürtler, Miserre und Voges vor Belanglosigkeit. Nicht so sehr vor Pathos oder Kitsch, das könne auch gut sein, so Miserre: „Das kann man zum Beispiel in TWIN PEAKS hören.“ Deshalb gehen sie an jeden Film neu heran, „damit man sich nicht dauernd wiederholt, sich nicht mit sich selbst langweilt“. Als Vorbilder – die freilich ganz andere Musik machten als sie – nennen sie die großen Klassiker: Ennio Morricone, Nino Rota und Bernard Herrmann. Alle drei seien mutige Komponisten, so Voges, „die Musik als eigenes Element verstehen“. Komponisten, die sich wegbewegten von der klassischen Orchesterbesetzung, die abgefahrene Instrumente einsetzen und, ergänzt Miserre, „deren Stil man aus tausenden heraus erkennt“.

Wenn dann, ganz am Schluss, eine Deadline näher rückt, „kann der Ton schon mal ruppiger werden“, erzählt Miserre. Aber schließlich seien sie ja mit „viel Herzblut“ dabei. Und sie sind aufeinander angewiesen: Alle drei haben sie Familie. Gürtler unterrichtet an der Filmakademie in Ludwigsburg, an der er auch studiert hat, Miserre und Voges sind in verschiedene musikalische Projekte ein-

gebunden, sie sind beide viel auf Tour: Miserre spielt zum Beispiel bei Till Brönner, Voges für verschiedene „Blues-Urgesteine“. Außerdem hat er seine eigene Blues Band: The Love Gloves.

Am Ende einer Komposition geht es dann darum, musikalisch noch einmal reinen Tisch zu machen: Kill your darlings. Gürtler schätzt, nicht nur in diesem Zusammenhang, den Minimalismus: „Man braucht auch Ruhepausen.“ Und so stellt sich beim Komponieren schließlich die zentrale Frage nach den Zwischenräumen, den Lücken: „Wie gestaltet man eigentlich Stille?“ ●

Programmtipp Fokus Musik 06. Mai 2017, 21.00 Uhr, HFF Audimax

In diesem Jahr erhält Elias Gottstein den mit 5.000 Euro dotierten Dokumentarfilmmusikpreis für seine vielschichtige Ton-Musik-Collage zu Sobo Swobodniks Essay 6 JAHRE, 7 MONATE UND 16 TAGE – DIE MORDE DES NSU. Bei der feierlichen Prämierung mit Filmscreening wird außerdem der Kompositionsförderpreis des DOK.forum an ein herausragendes Projekt in Entstehung verliehen.



Persönlichkeit ist Schicksal

Text von Anne Thomé

Das DOK.fest widmet seine Retrospektive 2017 dem Filmemacher, Journalisten und Autoren Georg Stefan Troller. Sein radikal subjektiver Interviewstil und eine Vorliebe für widersprüchliche Charaktere in seinen Porträts und Reportagen waren ab den 60er-Jahren erst umstritten, dann stilbildend, und machten ihn letztendlich international bekannt. Ist die Direktheit und herausfordernde Bissigkeit der Fragen des 95-Jährigen das, was der Fernsehlandschaft heute gut tun würde? Unsere Autorin unternimmt den Versuch einer unmittelbaren Annäherung an seine legendären Personenbeschreibungen.

Lange Zeit bin ich spät schlafen gegangen. Auf meinen nächtlichen Streifzügen gelangte ich mitunter an Orte, die ich seit Jahren nicht mehr aufgesucht hatte. Entlegene, fremde Umgebungen wie die hinteren Reihen des Bücherregals – oder das Spätprogramm im Fernsehen, wo ich eines Nachts auf folgende Szene stieß:

Zwei Grablichter schaukeln auf den Wellen. Daneben kauert ein halbbekleideter Inder im Lotussitz, Tempelansichten. In den milchigen Farben vielfach abgenutzter 16mm-Streifen. Exotik kurz nach Mitternacht, touristische Ansichten aus den letzten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts?! – Da setzt die Stimme ein: „Benares, Indien, da, wo die Leute am Ganges beten. Ganz schön pittoresk, das. Kommt gleich nach dem Turm zu Pisa. Glauben? Warum sollte man dran glauben? Ist doch nicht unser Bier. Wir haben ja – na, zum Beispiel Lebensstandard, Demokratie, Wissenschaft – das, was die Leute hier auch gerne möchten, nur sind sie eben zu doof. Wer nichts hat, muss beten. Gedanken eines Europäers

in Benares bei vierzig Grad im Schatten. Vielleicht sagen wir's nicht laut, aber denken tun wir's doch, oder?“ Was für ein Einstieg – ich merke, wie ich mich in meinem tiefen Sessel unwillkürlich aufrichte – vorgetragen in raunendem Erzählerbass, der von weit her zu kommen scheint. Der traut sich ja was! Ist es der ironiefreie und damit so unzeitgemäße Ton, der mich irritiert? Oder diese Dringlichkeit, die mir eine Reaktion – ja eine Haltung – abverlangt? Und das um 23.56 Uhr. Mein Interesse ist geweckt. Umschnitt und die Titel fahren ein: ... satprem der weg nach innen ein film von georg stefan troller.

Gedanken eines Europäers kurz vor Mitternacht

Troller – der Name lässt Erinnerungen aufflackern. Bei früheren Recherchen zu einem nie begonnenen Promotionsprojekt war ich schon einmal auf ihn gestoßen. Als Porträtfilmer und Reporter der ersten Stunde hatten ihn Presse und

Fachzeitschriften damals einhellig gefeiert – als Virtuosen des Interviews und Fernsehponier. Ein Dinosaurier, schießt es mir durch den Kopf, aus einer Zeit linearer Programmgestaltung, als die Massenmedien noch Massen vor den Fernsehgeräten versammelten. 1921 als Sohn eines jüdischen Pelzhändlers in Wien geboren, flieht Troller mit siebzehn Jahren vor den Nazis nach Amerika – „da merkst du, dass du ein Niemand bist, ein Postpaket, ein Ding, das man hin und her schubsen kann“ –, Fotos vom Spielfilmset: Troller in der Uniform des US-Soldaten, Kriegsende und Rückkehr nach Europa, Deutschland, dann wieder Österreich – „Es war wie eine Rückkehr in den Schoß der Mutter. Aber kann man mit dreißig in den Schoß der Mutter zurückkehren?“ –, erneuter Aufbruch: Studium in L.A. und New York, 1949 mit dem Fulbright-Stipendium in der Tasche nach Paris, erste Aufnahmen als Rundfunkreporter für den RIAS, Troller, der sich am Mikrofon festhält wie ein Ertrinkender, wenig später dieselbe Szene im Kreis seiner Mitarbeite-

FAKES, FAKTEN, FOOTAGE

DOKVILLE 2017

29. + 30. JUNI 2017
KINO METROPOL 2
STUTTGART

FRÜHBUCHERRABATT SICHERN
UND BIS ZUM 15. MAI
FÜR DOKVILLE 2017 ANMELDEN!

www.dokville.de

HAUS DES
DOKUMENTARFILMS

Parallel zum SWR Doku Festival und zur Verleihung »Deutscher Dokumentarfilmpreis« und »Förderpreis Haus des Dokumentarfilms«



Mit dem dokumentarisch-szenischen Vexierspiel SELBSTBESCHREIBUNG (DE 2001) wagt Georg Stefan Troller (rechts) eine kritische Selbstbeschau. Im unverföhrenen Dialog mit seinem jugendlichen Alter Ego, verkörpert von dem Wiener Schauspieler Alexander Pschill, fragt er danach, wie er wurde, was er ist.

rlinen, jetzt mit der Kamera ausgerüstet: Das erste Pariser Journal wird abgedreht.

Beschlagen, akribisch, von der alerten Wendigkeit eines Emigranten, ist Georg Stefan Troller der richtige Mann für das junge Medium Fernsehen. Mit vollem Einsatz wirft er sich in seine Arbeit. „Ich war fast dreißig und immer noch eine Null.“ In rasanter Abfolge entstehen Porträts und Kurzreportagen erst für den WDR, dann für das ZDF, für die er nach eigener Schätzung fast zweitausend Interviews führt. Auf Anhieb interessieren mich die Personenbeschreibungen, diese Momentaufnahmen namhafter wie namenloser Menschen, von denen Troller im Zeitraum von zweiundzwanzig Jah-

ren siebzig Folgen herausbringt. Da Muhammad Ali 1974, wild gestikulierend mit dem Furor der Entschlossenheit, hier wenig später der Dichter und DDR-Exilant Thomas Brasch, wie ein scheues Tier durch das Gebüsch seiner West-Vorurteile blinzelnd, dort Ron Kovic, der querschnittsgelähmte Vietnamrückkehrer, der seinen Körper mühsam aus dem Rollstuhl stemmt – Kämpfer und Verstoßene allesamt, denen das Leben seine Zumutungen ins Gesicht gefurcht hat und die trotzdem weitermachen. Wie dieses Weitermachen immer wieder möglich werden kann, das ist die brennende Frage, die Georg Stefan Troller antreibt.

Der Interviewer als Therapeut und Beichtvater

Mit der Unermüdlichkeit des persönlich Betroffenen hält er den Menschen sein Mikrophon entgegen, immer auf der Lauer, bereit zuzuschlagen, wenn sich einer öffnet. Und doch täuscht sich der junge Brasch, wenn er voll Misstrauen gegenüber einer kapitalistischen Kulturindustrie bemerkt: „Sie sind der Kellner, die Fernsehzuschauer sind die Gäste und ich bin das Schnitzel.“ Für Troller, das wird schnell klar, steht nicht weniger auf dem Spiel als für seine „Opfer“. Hinter jeder Frage deutet sich eine Sehnsucht an, die in der eigenen Suche →



SATPREM – DER WEG NACH INNEN, Georg Stefan Troller, DE 1981

wegung wurzelt und einen fast wehmütig an diese andere Fernsehzeit zurückdenken lässt. Statt das Leben der Menschen vor dem Bildschirm zu konsumieren, wird der Zuschauer geradezu brüsk dazu aufgefordert, sich selbst an die Stelle des Gefragten, des Fragenden zu setzen: Wie würde ich reagieren? Was geht mich das an? Lassen sich in den Antworten, die die Menschen vor der Kamera geben, vielleicht sogar Angebote für das eigene Leben finden? Das Fernsehen als Rettungsinsel, als Reibungsfläche – und das damals zur besten Sendezeit. Gekonnt stimmt sich Troller auf den Ton seines Gegenübers ein, wird zum Therapeuten, Beichtvater, ja Liebenden. Es ist die fatale Logik des Wettstreits, der verinnerlichte Überlebenskampf, der ihn dabei immer wieder auch in die Rolle des „Täters“ zwingt, dessen, der den anderen zu etwas braucht und bereit ist, dieses etwas notfalls auch gegen seinen Willen aus ihm herauszuholen.

Die Personenbeschreibungen werden ein großer Erfolg. Troller erhält unzählige Zuschriften von ZuschauerInnen, die ihm von ihrer Ergriffenheit berichten. Doch niemanden überrascht der Zuspruch so sehr wie den Filmemacher selbst. „Diese Angst, nicht zu wissen, wer man ist, das ist eine Angst, die einem in den Knochen hängen bleibt. Zu einem Zeitpunkt, wo mich jeder schon für eine Fernsehberühmtheit gehalten hat, saß diese Angst noch ganz tief in mir.“ Entwaffnend freimütig erzählt Troller im

Gespräch mit seinem Freund und Weggefährten Axel Corti 1989 von seiner Existenzangst, dem lebenslangen Trauma der Emigration und der Genugtuung, von den Deutschen nun endlich geliebt zu werden. Was ihn nach all den Jahren noch umtreibe? Georg Stefan Troller zögert: Der Wunsch, die Begierde, jetzt so sein zu müssen, wie man eigentlich ist.

Zeitgenossen für zukünftige Generationen

Minute 31: Ein Mann, alterslos mit schlohweißem Haar, lehnt im Licht des einfalenden Morgens an der Fensterbank. Es ist Satprem, der als junger Mann das KZ überlebte, monatelang durch den brasilianischen Dschungel wanderte und sich jetzt als Einsiedler im Nilgiris-Gebirge bei Benares in Indien niedergelassen hat – wir ahnen es: ein heimlicher Bruder des Filmemachers. Georg Stefan Troller trifft ihn Anfang der 80er-Jahre und wird diese Begegnung rückblickend als eindrucksvollste seines beruflichen Lebens beschreiben. „Es ist mir, als hätte ich ihn immer gesucht: Er ist der einzige, dem ich alles sagen kann, und von dem ich unverschämt erwarte, dass er alles versteht. Nein, es ist mehr als Verstehen. Es ist sogar mehr als Mitfühlen. Es ist, von seiner Seite, das absolute Zutrauen, dass auch du schaffen kannst, was er geschafft hat, und warum nicht noch weiter gehen?“ Noch einmal hebt die Stimme an, dieses klangvolle, mit feinen Widerhaken versehene Timbre, eine Provokation ganz im Lacan'schen

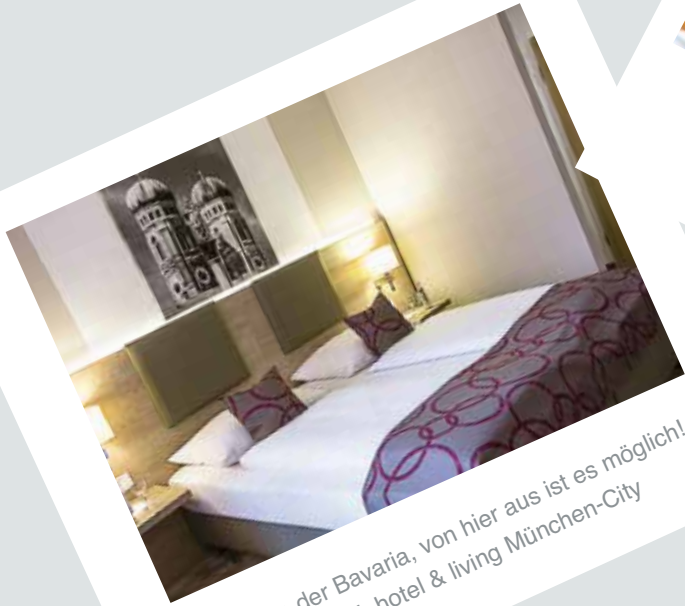
Sinne: „Vielleicht haben Sie einfach Glück gehabt?“ Zwei eisblaue Augen blitzen auf, dann huscht ein Lächeln über die Lippen des Weißhaarigen. Nein, kein Glück. „Persönlichkeit ist Schicksal“, wird Georg Stefan Troller seine Frage viele Jahre später selbst beantworten. „Und – nur mit Zittern und Zagen schreibe ich es hin – es passiert, wenigstens in sozusagen ‚normalen‘ Zeiten auch dem einzelnen das ihm Gemäße, das, worauf er angelegt ist, worauf etwas in ihm hinaus will.“ Wieder fahren die Schreibmaschinenlettern des Titels ein – weiße Minuskel auf tief schwarzem Grund, von Artefakten der Digitalisierung durchsiebt: personenbeschreibung ein film von georg stefan troller. Ein paar Augenblicke aus dem Leben eines Menschen. Eingefangen vor fast vierzig Jahren. Im Rückblick scheinen sie mir ein ganzes Universum zu umschließen. Diese Bilder aus der grauen Vorzeit haben mich direkt in meinem Alltag erreicht. Hier und Jetzt. Fast sechs Jahrzehnte lang hat Georg Stefan Troller die Schicksale unzähliger Menschen mit der Kamera begleitet – seine lebendigen Momentaufnahmen und sein untrügliches Gespür für die Kernfragen ihrer Existenz machen sie zu Zeitgenossen – auch für zukünftige Generationen. Der Filmemacher und Buchautor wird im Dezember 2017 sein 95. Lebensjahr vollenden. ●

Programmtipp Retrospektive

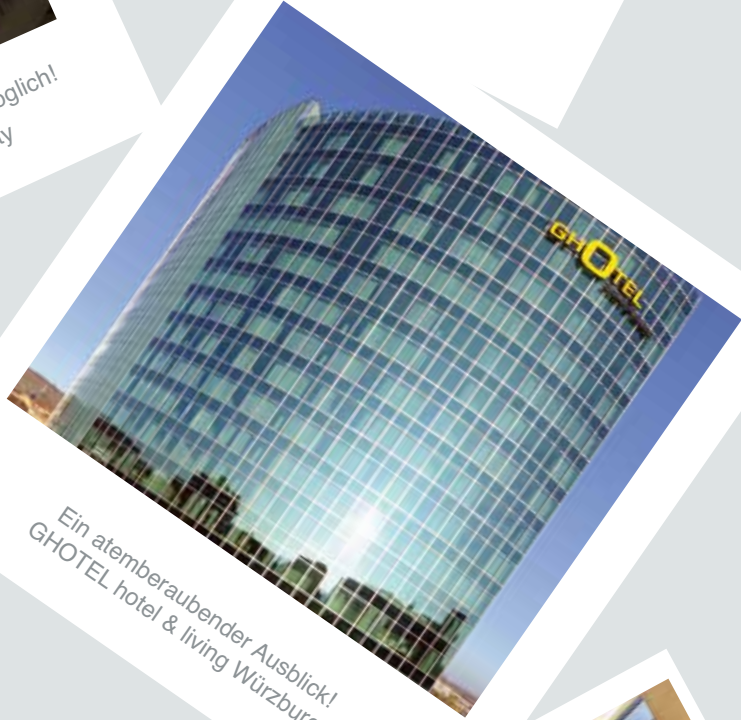
In den Filmen der Retrospektive begegnen uns radikale Einzelkämpfer (MUHAMMAD ALI – DER LANGE WEG ZURÜCK), Menschen, die von der Gesellschaft zu Außenseitern gemacht wurden (RON KOVIC – WARUM VERSCHWINDEST DU NICHT?), und solche, die sich selbst ins Abseits katapultiert haben (AMOK!). Der Hunger nach Geschichten führt den Journalisten auf die Straßen seiner Pariser Wahlheimat (TAGE UND NÄCHTE IN PARIS) und zu den Mördern und Schwererziehbaren ins Gefängnis (MORD AUS LIEBE, BEGEGNUNG IM KNAST). Georg Stefan Troller wird ausgewählte Filme seiner Werkschau persönlich im Filmmuseum München vorstellen.



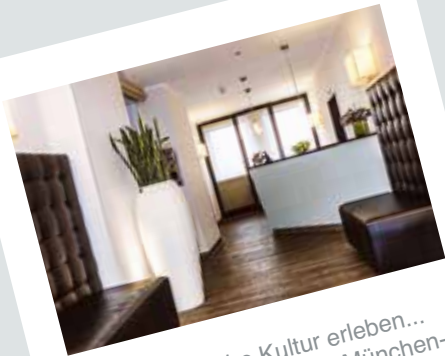
Entspannen Sie in der Landeshauptstadt
GHOTEL hotel & living Hannover



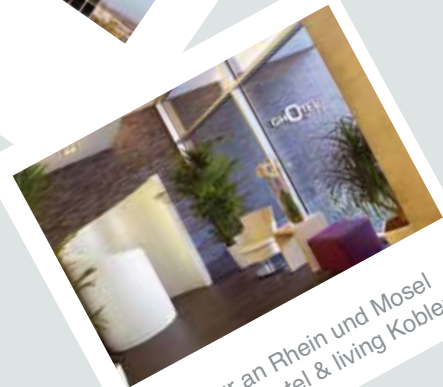
Ein Foto der Bavaria, von hier aus ist es möglich!
GHOTEL hotel & living München-City



Ein atemberaubender Ausblick!
GHOTEL hotel & living Würzburg



Die bayrische Kultur erleben...
GHOTEL hotel & living München-
Nymphenb



Kultur an Rhein und Mosel
GHOTEL hotel & living Koblenz

Deutschlandweit zu Hause mit...

GHOTEL
hotel & living



EL MAR LA MAR

Eine äußerst sinnliche und ästhetische Auseinandersetzung mit einem sehr aktuellen Thema: Migration. Ein Filmessay par excellence, schmerzhaft, schön und intensiv zugleich.

Adele Kohout



CAMERAPERSON

Ein kleines großes Filmwunder: Schon nach wenigen Minuten ist man gebannt von den Aufnahmen, die Kirsten Johnson in ihrer über 25-jährigen Arbeit als Kamerafrau „gesammelt“ hat. Wie entstehen die Bilder, die in wenigen Augenblicken eine ganze Welt evozieren können? Fast beiläufig, aber sehr durchdacht zeigt CAMERAPERSON, was ein Dokumentarfilm kann: überwältigen, zum Nachdenken anregen – und noch so vieles mehr.

Moni Haas



DREAM EMPIRE

Wenn man diesen Film verlässt, muss man sich die Augen reiben wie nach schweren Träumen. Ein Trip nach China, der sich irgendwie verläuft. Mit Figuren, die es nur im echten Leben gibt, und mit einer Geschichte, die dramatisch, wahr und aus den wirklichen Wünschen und Hoffnungen einer fremden Welt gestrickt ist.

Sebastian Sorg



THE BOY ON THE BICYCLE

Wie können wir unseren Kindern erklären, was es bedeutet, als geflüchteter Mensch zu leben? Meine Empfehlung dazu ist der Film THE BOY ON THE BICYCLE. Mit seinem Fahrrad nimmt uns der 16-jährige Ahmed mit in sein aktuelles Leben in einem der größten Flüchtlingscamps in Jordanien, in dem er seit drei Jahren wohnt. Aus der einzigartigen Sicht eines Kindes zeigt uns Ahmed, der aus Syrien fliehen musste, die Schule, das Krankenhaus und ein Fußballturnier im Containerdorf. Nicht mal der drohende Sandsturm nimmt ihm seine positive Einstellung – er findet immer wieder einen Weg, mit seinen Freunden eine gute Zeit zu verbringen.

Maya Reichert



KOMUNIA

In diesem polnischen Film betretet die 14-jährige Ola ihren autistischen Bruder Nikodem mit so viel Liebe und Geduld, dass es einem Freude macht, den beiden zuzusehen, obwohl sie in miserablen Verhältnissen leben – ohne Mutter, aber mit alkoholkranken Vater. Der Junge will unbedingt zur Erstkommunion gehen. Dafür muss er den Katechismus lernen, was ihm mit Hilfe seiner Schwester gelingt, die ein unglaublich taffes Mädchen ist, dabei aber auch sehr, sehr einsam. Ein unbedingt sehenswerter Film!

Ulla Wessler



A YOUNG GIRL IN HER NINETIES

Kann man Liebe auf der Leinwand sehen? Und das in einem Heim für Alzheimer-Patienten? Also ausgerechnet an einem Ort, der von großer Melancholie geprägt ist und in erster Linie Bewegungslosigkeit ausstrahlt? Valeria Bruni Tedeschi ist nach ihren Leinwanderfolgen als Schauspielerin und Spielfilmregisseurin zusammen mit Yann Coridian das Kunststück gelungen, diesen winzig kleinen, aber für jeden sichtbaren Moment des Sich-Verliebens für die Ewigkeit zu bannen – in den Augen der über 90-jährigen Blanche Moreau. A YOUNG GIRL IN HER NINETIES ist ein einziger dokumentarischer Ausnahmement allerintimsten Geschehens.

Simon Hauck



SUBSUELO

Wie lang ist eigentlich ein guter Film? Ein Film im DOK.fest-Programm beantwortet diese Frage mit: „sieben Minuten“. Ein Cinepoem, das erzählt von der Liebe, vom Schmerz – von der fahlen Farbe der Hoffnung. In Buenos Aires gedreht – wo sonst?

Jan Sebening



ALL THESE SLEEPLESS NIGHTS

Das blaueste Blau des Himmels an den Stränden der Weichsel in Warschau, die Qualität einer Freundschaft ausloten, lieben wollen und die Nächte durchfeiern. Wie geht das nochmal genau, das Leben?

Elena Álvarez



BAÑO DE VIDA

Filme über Mexiko kreisen oft um soziale Missstände, Kriminalität oder den Versuch, in den US-Nachbarstaaten ein besseres Leben zu finden (zumindest war das so im Prä-Trump-Zeitalter). BAÑO DE VIDA erzählt hingegen ganz persönliche Geschichten im privatesten Mikrokosmos, den man sich – außerhalb der eigenen vier Wände – wohl vorstellen kann: dem öffentlichen Bad. Hier berichten die ProtagonistInnen von Schicksalsschlägen und den Widrigkeiten des Lebens – eingefangen von einer sehr intensiven Kamera, die den Menschen trotz der Intimität des Schauplatzes ihre Würde lässt. Selten waren sechzig Minuten Haut-Schrubben und Haare-Schäumen spannender anzusehen!

Anja Klauack



KÖNIGE DER WELT

Mit ihrer Band Union Youth schaffen es die Freunde Maze, Michael, Jan und Nobse mit Anfang zwanzig bis in die USA. Das war kurz nach der Jahrtausendwende. Dann reißen die Drogen Maze den Boden unter den Füßen weg. KÖNIGE DER WELT begleitet seine Protagonisten hautnah durch Entzug und Freundschaftskrisen bis zum hoffnungsvollen Neustart. Eine Coming-Off-Age-Story mit Mitte dreißig!

Anne Thomé



MAMA COLONEL

Mit MAMA COLONEL ist dem kongolesischen Filmemacher Dieudo Hamadi ein wunderbares Heldinnenporträt gelungen. Die Polizistin Honorine Munyole, verwitwet und siebenfache Mutter, setzt sich mit ihrer Polizeieinheit nicht nur für den Schutz von Kindern und Frauen ein, sondern springt da für die Gemeinschaft ein, wo der kongolesische Staat versagt. Hoffnungsvolle Nachrichten aus dem Kongo, der sonst als Sinnbild für Rohstoff-Ausbeutung, gewaltvollen Konflikt und staatliche Dysfunktionalität auf dem afrikanischen Kontinent steht.

Barbara Off



EL CHARRO DE TOLUQUILLA

Ein Mariachi-Sänger und Kleinstadtcowboy zwischen den Welten: Nachtclubs und Familienleben, Moderne und Traditionen. Der Held von EL CHARRO DE TOLUQUILLA ist einer mit Schwächen. Für Frauen und Alkohol, aber auch für seine kleine Tochter und für seine Freundin, die ihm immer wieder die Hölle heiß macht. Der große Schatten auf seinem Leben: Er ist HIV-positiv. Und so bekommt er seinen eigenen Machismo gespiegelt – hat er doch eine Krankheit, die man mit Homosexualität in Verbindung bringt. Ein Film wie ein Ritt in den Sonnenuntergang, über Autobahnen, auf Zugbrücken, mit Engelsflügeln. Komisch und tragisch, poetisch und skurril – „ein Flirt der Gegenwart mit der Vergangenheit“, wie der Regisseur selbst sagt: Zitate aus alten Charro-Filmen tauchen in Bildern und Musikdramaturgie auf und mischen sich mit Elektroklängen.

Samay Claro



DENK ICH AN DEUTSCHLAND IN DER NACHT

Romuald Karmakars Rückkehr zum Sujet der Elektronischen Musik ist Porträt und Reflexion einer ganzen Subkultur und macht durch die Nutzung des Kopfhörertons der DJs und DJanes erfahrbar, was sonst im Verborgenen bleibt: die Kunst hinter dem Bedienen der Mischpult-Regler.

Luc Sporrer



LETTERS FROM BAGHDAD

Jeder kennt Lawrence von Arabien. Doch wer kennt Gertrude Bell? LETTERS FROM BAGHDAD stellt die britische Geheimagentin und Archäologin, die Historikerin und Extrembergsteigerin endlich angemessen vor. Ihre Briefe an Eltern und Freunde, kongenial vorgetragen von Tilda Swinton, bilden den Erzählfaden dieses Biopics. Unfassbar faszinierend sind die akribisch ausgewählten und sorgfältig montierten Original-Archivaufnahmen der Zeit: LETTERS FROM BAGHDAD transportiert uns direkt in das Kairo und Bagdad der 1910er- und 20er-Jahre, in die Zeit vor dem Untergang des Osmanischen Reichs bis zur Neuordnung des Nahen Ostens nach dem Ersten Weltkrieg. Nicht umsonst gilt Bell als „Mutter des Irak“. Hundert Jahre nach dem Sykes-Picot-Abkommen und der Balfour-Erklärung erinnert uns LETTERS FROM BAGHDAD daran, wie der Orient war, bevor Machtinteressen ihn zu dem unaufhörlichen Krisenherd werden ließen, als der er uns heute zumeist in den Medien begegnet. Ob Churchill oder Blair oder Cameron: Bells Analysen des Scheiterns britischer Politik im Irak treffen ins Mark. LETTERS FROM BAGHDAD ist eine filmische Perle. Und jede Szene ein Juwel.

Silvia Bauer



ULTRA

Kann ein Film ernsthaft zeigen, wie es sich für einen Sportler anfühlt, bei Kilometer 89 eines 246 Kilometer langen Ultralaufs die erste Krise zu haben? Ich sage: Nein, das geht nur mit der eigenen Teilnahme – eigentlich. Der Film ULTRA ist ein Selbsterfahrungstrip, der dem Zuschauer nur eines erspart – diese 246 Kilometer selbst laufen zu müssen. Ins Kino joggen und ansehen: ein Muss.

Daniel Sponsel



EL HOMBRE QUE VIO DEMASIADO

Die Geschichte eines faszinierenden Mannes: Enrique Metinides ist der Sensationsfotograf Mexikos. Mit acht Jahren schoss er sein erstes Unfallbild. Ein Kaleidoskop der mexikanischen Sensationsfotografie.

Caro Piotrowski



HASHTI TEHRAN

Stetig rotiert der Blick der Kamera, eröffnet ganz allmählich Raum um Raum: Ein Film vermisst eine Stadt anhand prägnanter Entwicklungen an ihren Ausläufen. Geistreich und formbewusst lässt uns HASHTI TEHRAN nicht nur mehr über die Korrelation von Mensch und Raum verstehen, sondern auch über das Kino.

Sarina Lacaf



LA TEMPESTAD CALMADA

Flirrendes Meer, philosophierende Fischer und ein nächtliches Sturmsaufkommen: Omar A. Razzak schafft durch seine eigenwillige und atmosphärische Erzählung ein meisterlich entschleunigtes Filmepoem.

Maren Willkomm



MOTHERLAND

Alltag in einer Frauenklinik in Manila: Mütter, Babys, Schwestern, Väter, Geburten, Gespräche. Der Blick auf den Mikrokosmos ist liebevoll und zugewandt. Fließend werden die Episoden verknüpft – eine Reise ins Herz der philippinischen Gesellschaft.

Julia Teichmann



FOR AKHEEM

Der Film begleitet die 15-jährige Daje auf ihrem harten Weg zum Highschool-Abschluss in einem Vorort von St. Louis. Das Durchhaltevermögen und der starke Willen des afroamerikanischen Mädchens, gegen die widrigen Umstände um sie herum zu bestehen, sollten uns alle ermutigen, in schwierigen Situationen nicht aufzugeben.

Johanna von Websky

Die Zukunft der Erinnerung

Text von Kirstin Frieden. Die Autorin ist für das Veranstaltungsprogramm und die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit des NS-Dokumentationszentrums zuständig.

Gedenkstätten und Erinnerungsorte haben ein Problem: Sie verlieren ihre ZeitzeugInnen. Mehr als siebzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gibt es nur noch wenige Menschen, die den Nationalsozialismus erlebt, seine Verbrechen überlebt haben. Mit den Erinnerungen der im Holocaust Verfolgten verliert das kollektive Gedächtnis seine mächtigste Stimme. Ihre Authentizität und Unmittelbarkeit ist nicht zu ersetzen. Was tun? Wer zeugt jetzt für die ZeugInnen?

#UPLOADING_HOLOCAUST, Udi Nir und Sagi Bornstein, AT/DE/IL 2016



Dass der Dokumentarfilm es vermag, die Erinnerungen von ZeitzeugInnen lebendig zu halten, ist früh erkannt worden und bis heute etabliert. In den 1970er-Jahren fanden Holocaust-Überlebende Eingang in Filme, Serien und Dokumentationen. Die amerikanische TV-Serie HOLOCAUST (1978) prägte die deutsche Erinnerungskultur wie kein anderes Fernseheseignis der noch jungen und im Wesentlichen mit Verdrängung befassten Nachkriegsgesellschaft.

Claude Lanzmann setzte mit seinem epochalen Meisterwerk SHOAH bereits 1985 ein Zeichen gegen das Schweigen und Vergessen. Der neunehalb-stündige Dokumentarfilm begleitet ZeitzeugInnen an historische Orte der Vernichtung. In Interviews und von langsamen Kamerafahrten eingefangen, werden sie mit der Geschichte und ihren zum Teil verdrängten Erinnerungen konfrontiert. Als erster brachte Lanzmann die am Holocaust „Beteiligten“ und die Opfer vor die Kamera und damit ins öffentliche, mediale Bewusstsein.

1994 war es Steven Spielberg, der mit der Shoah Foundation ein umfangreiches „Archiv der Stimmen“ anlegte und einen großen Schritt in Richtung Digitalisierung machte. Die Organisation nahm weltweit Berichte von Überlebenden des Holocaust auf und archivierte sie als sprechende historische Quellen für nachfolgende Generationen. Mittlerweile verfügt die Stiftung über eine digitale Datenbank, das Visual History Archive (VHA). Dafür wurden bislang Interviews von über 52.000 Holocaust-Überlebenden aus 56 Ländern und in 32 Sprachen aufgezeichnet und digitalisiert. Es handelt sich um die weltweit größte Interviewsammlung zum Holocaust-Gedenken und um einen Schatz für eine Zukunft ohne AugenzeugInnen.

Erinnerung digital

Der Prozess der Digitalisierung erfasst alle Bereiche unseres Lebens. Gerade auch das kulturelle Gedächtnis ist medialen Transformationsprozessen ausgesetzt. Die Frage, wie die Zukunft der Erinnerung aussieht, wie – und in welchen Medien – das Thema verhandelt und vermittelt wird, ist virulent. Die Digitalisierung bringt Vorteile – gerade im Hinblick auf



Im YouTube-Video „Dancing Auschwitz“ (2010) tanzt der Auschwitz-Überlebende Adolek Kohn mit seinen EnkelInnen vor dem ehemaligen Vernichtungslager zum Disco-Klassiker „I will survive“.

die Bewahrung der Stimmen von ZeitzeugInnen –, sie birgt aber auch Gefahren, zum Beispiel eine Trivialisierung des Gedenkens.

Das soziale Medium YouTube ist ein Produkt dieser Digitalisierung und Inbegriff einer veränderten Kommunikation. Als Plattform für Filme jeglicher Fassung, von Urlaubsberichten und Konzertmitschnitten über Katzenvideos bis hin zu rechtsradikalen Parolen und Gewaltdarstellungen, erscheint YouTube auf den ersten Blick nicht unbedingt als passender Ort für die traumatischen Erinnerungen von Holocaust-Überlebenden. Und doch hat sich hier schon vor einigen Jahren einer von ihnen „zu Wort“ gemeldet. Adolek Kohn, 89-jähriger Auschwitz-Überlebender, tanzte 2010 in dem Video „Dancing Auschwitz“ mit seinen EnkelInnen vor den ehemaligen nationalsozialistischen Vernichtungsstätten zum Disco-Klassiker „I will survive“. Wenn

die Gruppe in dem mehr als 400.000 Mal geklickten Clip vor den früheren Verbrennungsöfen im Konzentrationslager Auschwitz tanzt, dann wirkt das mindestens irritierend, wenn nicht verstörend. Der Vorwurf der Trivialisierung und Verunglimpfung drängt sich auf. Andererseits: Das YouTube-Video ist Kohns ganz persönliche filmische Auseinandersetzung mit der durchlittenen Vergangenheit. →

**Programmtipp DOK.special, 05. Mai 2017,
19.00 Uhr, NS-Dokumentationszentrum**

Gemeinsam mit dem NS-Dokumentationszentrum zeigt das DOK.fest #UPLOADING_HOLOCAUST (AT/DE/IL 2016, Udi Nir, Sagi Bornstein) in Anwesenheit der beiden Regisseure.

Für ihn ist dies die Möglichkeit, über sein Trauma zu sprechen. Hier ist es kein Interview, sondern eine Performance, die von dem Erlebten erzählt und zugleich einen regen Beweis von Kohns Überleben darstellt – für immer auf YouTube gebannt. Der Vorteil einer Erinnerung-performance auf YouTube liegt zweifelsohne auch im Medium an sich: YouTube erreicht auf kürzestem und niederschwelligem Weg die jungen AdressatInnen. Der verstörende erste Eindruck erregt zusätzliche Aufmerksamkeit. Die Erinnerungen Kohns erreichen somit die junge Zielgruppe genau dort, wo sie sich die meiste Zeit aufhält: im sozialen Netzwerk.

Die neuen ZeitzeugInnen

In diesem Kommunikationsraum der sozialen Medien ist auch #UPLOADING_HOLOCAUST entstanden. Der Dokumentarfilm besteht ausschließlich aus dem YouTube-Material israelischer SchülerInnen. Jedes Jahr treten die Nachkommen verfolgter und ermordeter jüdischer

Menschen die sogenannte „Reise nach Polen“ an, besuchen Aufenthaltsorte ihrer Verwandten und halten ihre Eindrücke in YouTube-Clips fest. Auf dieser Reise begeben sie sich aber nicht nur auf die Spuren ihrer Vorfahren, sie versuchen das von ihnen Durchlebte – auch angeleitet durch LehrerInnen und Guides – regelrecht „nachzufühlen“. Dies ist ein irritierendes und gleichzeitig faszinierendes Unterfangen, das die Jugendlichen unmittelbar mit ihren Handycameras festhalten. Die israelischen Filmmacher Udi Nir und Sagi Bornstein setzten #UPLOADING_HOLOCAUST 2016 vollständig aus mehr als 20.000 dieser YouTube-Clips zusammen. Zu Wort kommen darin nicht die Zeuginnen des Holocaust, sondern ihre Nachkommen in vierter Generation. Indem sich die ProtagonistInnen in eine Performance der Opferidentifikation und „Retraumatisierung“ begeben, versuchen sie tatsächlich eine Stellvertreterfunktion einzunehmen und das Leid ihrer Vorfahren zu bezeugen. Die Art der Visualisierung

und „Konservierung“ als YouTube-Video entspricht wiederum ganz ihrem eigenen Lebens- und Kommunikationsraum. Die junge Generation ist geradezu besessen davon, alles immer und überall zu fotografieren, aufzunehmen, zu verbreiten und zu teilen. Und dennoch erscheint dies in #UPLOADING_HOLOCAUST als paradoxes Bestreben, vor allem dann, wenn die jungen Menschen „aus ihren Rollen fallen“ und wieder ganz „sie selbst“ sind, im Handydisplay das Makeup überprüfen, Selfies machen oder sich gegenseitig mit Kartoffelchips bewerfen. Der persönliche Blick dieser jungen Menschen aber, ihre authentische Betroffenheit und Unbeholfenheit vermitteln einen eindringlichen Zugang zur Vergangenheit, der doch stets in der Gegenwart verhaftet bleibt. Diese stellvertretenden „neuen ZeitzeugInnen“ auf YouTube können die Holocaust-Überlebenden und ihre Erinnerungen nicht ersetzen, aber sie können einen Teil der Lücke besetzen, die diese in nicht allzu ferner Zukunft hinterlassen werden. ●

GESCHICHTEN, DIE JEDER KENNT. MUSICALS, DIE ALLE SEHEN WOLLEN!

Deutsches Theater München | Schwanthalerstraße 13 | TICKETS: 089 – 55 234 444 | www.deutsches-theater.de

Bühne der Stadt München
**DEUTSCHES
THEATER**

Das Deutsche Theater München veranstaltet eine Produktion von
WHOOPI GOLDBERG & STAGE ENTERTAINMENT

DAS BROADWAY-MUSICAL
SISTER ACT
★★★★★

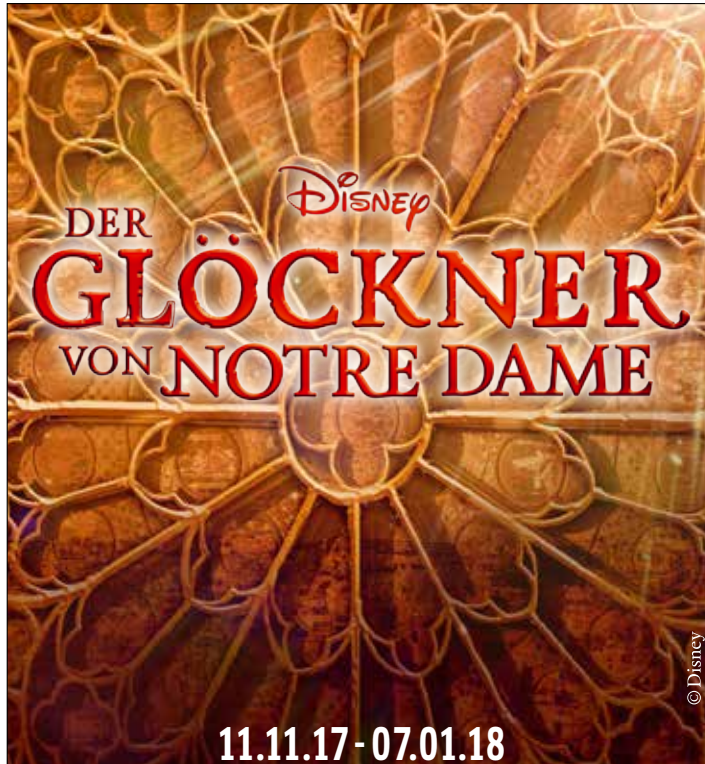
**7 MILLIONEN
BEGEISTERTE ZUSCHAUER
WELTWEIT!**

19.05.-09.07.



Disney
**DER
GLÖCKNER
VON NOTRE DAME**

11.11.17 - 07.01.18



DAS SIEHT NACH SPASS AUS.

**IST ES AUCH. WER DIE WELT
BESSER MACHEN WILL, MUSS
DINGE ANDERS MACHEN.**

Das Greenpeace Magazin - 100% werbefrei,
100% unabhängig und vor allem sehr besonders.
Alle zwei Monate neu, **ab 29,50€ im Jahr** sind
Sie dabei. greenpeace-magazin.de



Gefühle oder Fakten?

Redaktion: Sarina Lacaf

„Erklärungen sind in besonderer Weise Journalistenquatsch [...]. Wer als Kino-Dokumentarist heute etwas auf sich hält, wirft seine Zuschauer in der Regel ohne weitere Hilfe in eine fremde Situation hinein, in der diese sich dann selbst zusammenreimen sollen, was eigentlich los ist. [...] Die Macht der unverfälschten Eindrücke, so die Überzeugung, wird im Kino ihre Wirkung schon tun, die Welt schon verändern.“ Unter dem Titel **„Gefühlte Wahrheit“** konstatiert Tobias Kniebe am 8. November 2016 in der Süddeutschen Zeitung eine aktuelle Tendenz zur **„ideologischen Selbstentmachtung“** des Dokumentarfilms. Kampfeslustig folgt er DOK.fest-Leiter Daniel Sponsels Einladung zum Streitgespräch.

Sponzel: Sie schreiben in Ihrem Artikel: „Wenn eine wichtige Filmkritikerin nach der Berlinale erklären will, warum sie mit dem Goldenen Bären für Gianfranco Rosis Mittelmeer-Flüchtlings-Dokumentation FUOCOAMMARE nicht einverstanden ist, legt sie ihre ganze Geringschätzung in den Satz: ‚Das waren für mich eher journalistische Bilder‘. Da stöhnt der Filmemacher getroffen auf, und die Kenner nicken wissend – journalistische Bilder, und überhaupt alles, was Journalisten ebenfalls machen würden, geht im Dokumentarfilm gar nicht.“ Ist es der – zurecht – verletzte Stolz des Journalisten, der zum Gegenschlag ausholt?

Kniebe: Also wenn, dann war das eine unbewussteste Motivation. Ich fühle mich den journalistischen Bildern nicht in besonderer Weise verpflichtet. Auslöser für den Text war vielmehr die Beobachtung, dass ich bei vielen Dokumentarfilmen in letzter Zeit weniger beeindruckt war, als ich es mir erhofft hatte – und zwar, weil ich oft nicht einmal mehr verstanden habe, was überhaupt vorgeht. Insofern ist das Anliegen des Artikels die Erinnerung daran, dass Geschichtenerzähler jeglicher Art auch immer in der Pflicht stehen, ihre Zuschauer zu orientieren. Zum Zweiten gab es viele Dokumentarfilme, die versucht haben, mich bei wichtigen politischen Themen zu überzeugen – wie etwa Friedrich Mosers A GOOD AMERICAN, der mir klar machen will, welche Gesetzesbrüche es bei der Geheimdienstarbeit in den USA gibt. Da habe ich mich gefragt: Wenn es schon darum geht, mich von diesen „Wahrheiten“ zu überzeugen oder meine Wahrnehmung der Realität zu verändern, warum kriege ich dann nur einen einzigen Zeugen? Warum wird nicht versucht, die Behauptungen des Films auf eine stabilere Grundlage zu stellen, indem weitaus mehr Beweise herangeschafft werden? Das ist eben das, was der Journalismus auch macht.

Sponzel: Ich sehe das ganz anders. Es sei denn, es handelt sich wirklich um einen zeitgeschichtlichen Film, in dem die Faktizität quasi

über allem steht. Ich kann zum Beispiel keinen Film über die NSU-Morde machen, ohne Orte und Namen zu nennen. Aber in einem Film wie FUOCOAMMARE, von dem Sie sich noch mehr journalistische Nachforschung wünschen, geht es einfach um etwas ganz anderes. Die erzählerische Absicht ist eine andere, nämlich die Beschreibung eines ganz bestimmten Momentums, eines Raumes, der Insel Lampedusa an der Außengrenze Europas, in Zeiten eines großen Zustroms von Menschen auf der Flucht. Und diese Beschreibung will ich mit einer gewissen künstlerischen Freiheit interpretiert sehen. Ihre Maßstäbe davon, was da jetzt die wichtigen und richtigen Fakten sind, würde ich da überhaupt nicht anlegen.

Kniebe: Aber der Film beschäftigt sich mit so einer Art Schicksalsthema der ganzen Welt. Da ist enorm wichtig, was die tatsächlichen Fakten sind, damit man zu Lösungen kommt und nicht zu Pogromen und Terror. Aus dieser Dringlichkeit des Themas zieht der Film ja auch seinen Anspruch auf Relevanz. Und umgekehrt muss er sich gerade deshalb unbedingt die Frage stellen: Wie bildet er die Wirklichkeit denn da ab? Wenn man tatsächlich nach Lampedusa fahren würde, könnte man nachvollziehen, was der Film da zeigt, oder käme man zu ganz anderen Schlüssen?

Sponzel: Sie nennen da Punkte, denen für mich viel eher der Journalismus verpflichtet ist: mich mit Zahlen zu versorgen und mit den faktischen Hintergründen. In einem Film erwarte ich ein Erlebnis – ein Evidenzerlebnis möglicherweise. Und das beruht nicht auf Zahlen oder auf Fakten, sondern vielmehr auf der Kraft der Bilder, der singulären Protagonisten, des szenischen Moments – also auf all dem, was das Kino ausmacht.

Kniebe: Dem würde ich so nicht zustimmen. Dieses Erlebnis steht in ganz engem Bezug zu einem Konflikt, der uns

alle betrifft. Zu sagen, die Art des Erlebnisses ist völlig frei, halte ich für parasitär. Dann bedient man sich des Elends der Menschen oder der drängenden Fragen der Zuschauer, um Aufmerksamkeit zu erregen, stellt sich aber nicht der Verantwortung, dass man da in einer ganz großen Debatte mitmisch.

Sponzel: Da haben wir uns missverstanden. Ich meine, gerade das Evidenzerlebnis kann jenseits der Fakten für ein Thema und seine Relevanz sensibilisieren, kann mich als aktiven Bürger dazu bringen, anders zu handeln als ich es vielleicht tun würde, wenn ich dieses Erlebnis nicht gehabt hätte. Das ist nicht komplett entkoppelt von Fakten. Die kennen wir ja parallel auch, weil wir gleichzeitig Radio hören, Fernsehen gucken, Zeitung lesen. Der Dokumentarfilm kann dazu eine sehr wertvolle Ergänzung bieten, die mit den Mitteln des Kinos arbeitet und nicht mit den Mitteln des rein Faktischen.

Kniebe: Es gibt eine Grenze, die ich da unbedingt ziehen würde: Wenn ein Dokumentarfilm ein Evidenzerlebnis herstellt – zum Beispiel eben die Evidenz, dass wir angesichts der Situation auf Lampedusa dringend etwas an unserer Politik verändern müssen –, dies aber erreicht, indem er Bilder in falsche Kontexte setzt, falsche Zusammenhänge herstellt, letztlich also Evidenzen schafft, die so gar nicht existieren, würde ich das Ergebnis ablehnen.

Sponzel: Um derart drastische Fälle geht es doch nicht, gegen Verfälschung verwahre ich mich natürlich auch.

Kniebe: Naja, so habe ich Sie gerade aber verstanden, dass Sie diese Freiheiten einfordern...

Sponzel: Nicht in Form von Verfälschung. Was Sie im Artikel kritisieren, das sind Lücken, die die Filme lassen. Die Freiheit der Kunst oder die Aufgabe der Kunst ist ja immer eine Transformation. Das, was da draußen ist, was wir erleben,



Tobias Kniebe, Jahrgang 1968, studierte Journalistik, Philosophie und Politikwissenschaft und ist Absolvent der Münchner Journalistenschule. Seit 1990 ist er Autor der Süddeutschen Zeitung, seit 2008 auch Redakteur. Mit Elmar Fischer schrieb er das Drehbuch des Terrorisumdramas FREMDER FREUND, das 2003 mit dem „First Steps Award“ ausgezeichnet wurde.

transformiert der Künstler in ein Kunstwerk. Und das kann von Abstraktion bis Konkrektion alles beinhalten. Was Sie für den Dokumentarfilm einfordern, ist eine – wie ich finde – zu weit führende Konkrektion. So kann der Dokumentarfilm gewisse Freiheiten der Kunst und des Kinos nicht nutzen.

Kniebe: Ich sage, Kunstwerke müssen sich einer sehr kritischen Überprüfung ihrer Behauptungen stellen. Wenn man dem nicht zustimmt, dann öffnet man Tür und Tor für verfälschte Evidenzen. Natürlich hat jedes Kunstwerk alle Freiheiten zu machen, was es will. Aber ich habe dann auch die Freiheit, seinen Wert zu beurteilen. Und einer der Maßstäbe dafür ist: Werden die Evidenzen mit Mitteln hergestellt, die ich nachvollziehen kann, die auch außerhalb des Kunstwerkes noch Sinn ergeben, oder auf eine Weise, die für mich hochmanipulativ ist? Damit sinkt oder fällt für mich

der Wert des Kunstwerkes. Ich spreche ihm nicht den Kunstcharakter ab – es gibt aber eben auch Kunstwerke, die absolut nichts taugen.

Sponsel: Sie legen da einen Maßstab an den Dokumentarfilm, der sehr streng ist.

Kniebe: Auch die Maßstäbe an einen Spielfilm sind sehr streng. Zum Beispiel, was ihre versteckten ideologischen Botschaften betrifft.

Sponsel: Es handelt sich aber um eine andere Art von Strenge hinsichtlich eines Abgleichs zwischen vorfilmischer Wirklichkeit und dem Kunstwerk...

Kniebe: Das liegt an dem speziellen Vertrag, den der Dokumentarfilm mit seinen Zuschauern schließt. Ein Vertrag wird ja implizit bei jedem Kunstwerk geschlossen – beim Horrorfilm ist klar: Alle mög-

lichen dürfen sterben, aber die Heldin eben nicht. Wenn so ein Vertrag gebrochen wird, führt das unter Umständen zu Wut beim Zuschauer. Beim Dokumentarfilm ist dieser Vertrag ungemein gewichtig, mit dem Label kauft man einen besonderen Bezug zur Wirklichkeit. Gleichzeitig ist genau das natürlich die ganz große Chance des Dokumentarfilms. Ich würde ihm daher absolut nicht dazu raten, die Macht dieses Vertrages rhetorisch abzuschwächen. Da verliert er zu viel. Ich finde, dass dieser Vertrag in heutigen Zeiten wichtiger wird, weil immer mehr daran hängt, was man über die Wirklichkeit jenseits des Kinos überhaupt aussagen kann.

Sponsel: Lücken und Interpretationsfreiräume widersprechen dem, was Sie sagen, überhaupt nicht. Ich sehe gerade darin den großen Reiz von in dieser Hinsicht offenen Dokumentarfilmen: dass ich als Zuschauer gefordert bin, die Lücken →

mit meinen Erfahrungen, mit meinem Wissen, mit meiner Reflexion zu füllen. Da entsteht ein ganz besonderes Spannungsfeld zwischen mir und dem Film. Es besteht ein großer Gewinn darin, dass sowohl die Macher als auch das „mitgewachsene“ Publikum des Dokumentarfilms mittlerweile viel mehr gestalterische Freiräume zulassen als etwa noch in den 70er- und 80er-Jahren.

Kniebe: Künstlerische Freiheiten halte ich für absolut wichtig und ich will auch keinesfalls den Eindruck erzeugen, als würde ich grundsätzlich gegen Poesie im Dokumentarfilm argumentieren. Mein Gefühl war aber, dass eine interne Stimmung in der Dokumentarfilmszene entstanden ist, dass man sich in seiner Poesie, in der Offenheit seiner Formen, auch in der Aufhebung der Pflicht, viel zu erklären, unheimlich wohlfühlt und sich darin gegenseitig bestärkt – und dann eben auch den Vorwurf „journalistischer

Bilder“ erfindet. Es ist das eine, für besonders poetische Bilder gefeiert zu werden, das andere, einen Film zu einem hochrelevanten Thema zu erschaffen, der die Menschen wirklich erreicht. Und da habe ich viele verpasste Chancen gesehen, gerade bei dokumentarischen Kunstwerken mit großen Auslassungen und Freiheiten. Man kann sich im kleinen Kreis immer wieder gegenseitig auf die Schulter klopfen, aber die Aufgabe, die dem Dokumentarfilm, speziell in diesen Zeiten, zukommen könnte, wäre eigentlich viel größer. Eigentlich unterstreicht mein Artikel die Relevanz des Dokumentarfilms.

Sponsel: Das ist ein interessantes, aber meiner Meinung nach unvollständiges Bild. Ich bin ja sehr nah dran an der Szene und gerade, wenn ich mir die jungen Regisseurinnen und Regisseure anschau, sehe ich ganz stark das Verlangen, relevant zu sein und Aufklärung (im besten Sinne des Wortes) zu

betreiben. Dieses Prinzip treibt auch heute noch die meisten an, genau wie vor dreißig Jahren. Nur, dass man in der Zwischenzeit gelernt hat, dass auch im Dokumentarfilm von Bedeutung ist, wie erzählt wird, nicht nur, was erzählt wird.

Kniebe: Das würde ich auch gar nicht abstreiten. Warum fährt man – wie bei WE COME AS FRIENDS von Hubert Sauper, auf den ich in meinem Artikel auch eingehe – unter großen Gefahren in den Südsudan? Natürlich, weil man etwas Relevantes erzählen möchte. Aber, wo ich die verpasste Chance sehe, ist: Wenn man schon mit einem Kleinflugzeug von Ort zu Ort durch die Wüste geflogen ist, so viel Geld ausgegeben und sein eigenes Leben riskiert hat, warum macht man sich dann nicht die Mühe, einmal ganz klar in den Film einzubauen, welche Warlords hier gegen wen stehen, welche dieser Leute, die da reden, Opfer sind und welche Täter. Es ist ein ganz kleiner letzter Schritt, an dem



MIRANDA PENNELL

UNDER DOX

internationales filmfestival dokument und experiment

halbzeit
8 juni 2017
filmmuseum
münchen

FILMSTADT MÜNCHEN

aber alles hängt. Wenn man im Spielfilm einen Shoot-out inszeniert, hat man natürlich auch alle überhaupt nur denkbaren Freiheiten der szenischen Auflösung, aber wenn man am Ende nicht mehr versteht, wer überhaupt auf wen schießt, dann ist das Ganze irgendwie sinnlos. Und da stößt der Dokumentarfilm für mich an die Grenzen seiner Freiheit. Denn wenn er so frei ist, dass man nicht mehr versteht, worum es geht, ist alles wieder für die Katz.

Sponzel: Da scheint der Dokumentarfilm, aus Ihrer Perspektive, über das Ziel hinausgeschossen zu sein. Man wollte sich wegentwickeln von fader Informationsübermittlung und hat dabei die Verbindung zum Sujet verloren. Das ist aber sicherlich auch abhängig vom Betrachter, da müsste man jeden einzelnen Zuschauer fragen, ob er das genauso wahrgenommen hat. Ich bin mir allerdings sicher, dass sich kein Künstler damit wohlfühlt, missverstanden zu werden oder nur von ganz wenigen verstanden zu werden, so wie Sie das darstellen. FUOCOAMMARE halte ich außerdem in keinster Weise für missverständlich. Bei WE COME AS FRIENDS trifft das vielleicht zu, dass es Verständnishürden gibt, wenn man nicht genügend Hintergrundwissen mitbringt. Bei FUOCOAMMARE fordern Sie meiner Meinung nach aber etwas ein, was der Film überhaupt nicht will. Sie fordern in Wirklichkeit einen anderen Film.

Kniebe: In Bezug auf FUOCOAMMARE ging es mir darum, nach sehr genauem Anschauen meine eigenen Gefühle einfach mal zurückzuspiegeln. Das ist ja der Dialog, den Kritik hoffentlich leisten kann. Das Porträt dieses stillen Insellebens finde ich tatsächlich auch sehr eindrucksvoll. Aber es gab kleine Momente in diesem poetischen Kunstwerk, die mich wirklich elektrisiert haben, wo ich dachte: Da wäre noch so viel mehr zu holen und niemand tut es. Das war weniger ein konkreter Vorwurf an diesen Film, sondern eher als positiver Impuls an andere Filmemacher gedacht.



WE COME AS FRIENDS, Hubert Sauper, FR/AT 2014

Sponzel: Für mich erreicht der Film genau das, was ich mit „Evidenz-erlebnis“ meine. Den Titel Ihres Artikels, „Gefühlte Wahrheit“, der ja eigentlich kritisch gemeint ist, den würde ich in dieser Hinsicht ins Positive verkehren: Gefühlte Wahrheit, ja unbedingt – in dem Sinne, dass am Ende des Kinoerlebnisses beim Zuschauer ein Gefühl zur Wahrheit übrigbleibt.

Kniebe: Naja, als Überschrift für diesen ganzen Komplex, über den wir diskutieren, taugt der Titel eigentlich nicht. Es geht nicht darum, Gefühle gegen Wahrheit auszuspielen.

Sponzel: Nein, das nicht, aber schon darum, ein Verhältnis aufzubauen. Die Wahrheit – was natürlich ein wirklich großes Wort ist, vielleicht besser die Wirklichkeit – ist die Basis. Und in der Vermittlung durch das Kunstwerk gelange ich zu einem Empfinden der Wahrheit.

Kniebe: Also für mich klingt „Gefühlte Wahrheit“ schon sehr nach Fake News...

Sponzel: Ja, aber es steckt eben noch eine andere Interpretation darin, im Sinne einer vertieften Wahrheit.

Kniebe: Das ist in jedem Fall missverständlich. Ich sehe im Moment das Problem, dass zu viele vermeintliche Wahr-

heiten – jetzt ganz unabhängig vom Dokumentarfilm – auf der Welt nur gefühlt werden, einer faktischen Überprüfung aber nicht standhalten. Die große Chance für den Dokumentarfilm wäre im Moment: Man beginnt mit einem starken Gefühl und geht dann aber in die Überprüfung, man geht in die Wirklichkeit und justiert seine Gefühle anhand dessen, was man dort tatsächlich erlebt. Interessanterweise ist ja ein Dokumentarfilm-Regisseur, Stephen Bannon, kurzzeitig zum wichtigsten Berater von Donald Trump geworden. Mit gefühlten Wahrheiten kann man auch gegen seine Gegner arbeiten.

Sponzel: Wenn man das so weit treibt, haben der Dokumentarfilm und überhaupt das Kino natürlich eine wahnsinnig große Macht. Wirklichkeiten und deren Interpretation zu manipulieren, das kann der Dokumentarfilm vielleicht am allerwirksamsten, weil...

Kniebe: ...man ihm diesen Vertrag noch glaubt.

Sponzel: Aber solche Filme stehen jetzt nicht im Fokus unserer Diskussion.

Kniebe: Naja, man muss schon darüber reden.

Sponzel: Diese ganze Debatte muss man im größeren Kontext →



SEEFUEHRER – FUOCOAMMARE, Gianfranco Rosi, FR/IT 2015

sehen – Stichwort „postfaktisches Zeitalter“. Meiner Meinung nach haben weder Journalismus noch Dokumentarfilme noch Spielfilme je ein anderes Verhältnis zur Wahrheit oder Wirklichkeit gehabt als heute. Es entsteht bloß der Eindruck aus dem Gesamtkontext, weil sich die Kanäle und Frequenzen potenzieren und so viel viraler Unsinn als Faktizität etabliert wird, dass jetzt einfach alles diesbezüglich auf dem Prüfstand steht. Der Dokumentarfilm steht heute in einem neuen Zusammenhang und hat dort zwar immer noch die gleiche Aufgabe wie früher, aber es wird vermutlich viel genauer hingeschaut.

Kniebe: Das ist doch ganz klar in einer derart aufgeladenen politischen Situation. Wenn man einen Dokumentarfilm über die Gesetzesbrüche der NSA macht, dann muss man auch gefasst darauf sein, dass man sich mit sehr mächtigen Gegnern anlegt, die die NSA-Praxis verteidigen wollen. Das heißt, man muss sich so gut wie möglich gegen eine Diskreditierung der eigenen Quellen wappnen – und sich nicht bloß auf seine künstlerische Position zurückziehen. Nicht: Ich treffe da mal einen Menschen und lasse den reden und mach was möglichst Poetisches draus. Sondern: Ich rechne damit, dass mein Zeuge zerlegt wird, und versuche, ihn zu schützen. Diese Realität unserer Zeit sollte man einfach in seine Arbeit einbeziehen.

Sponzel: Das ist schon ein besonderes Beispiel für ein komplexes und großes Thema, dem ein Filmemacher vielleicht gar nicht gewachsen sein kann.

Kniebe: Gerade da ist es wichtig, dass man die Sache anpackt. Und genau das könnte der Dokumentarfilm.

Sponzel: Es gibt viele großartige Dokumentarfilme, die sich Freiheiten nehmen, aber nicht so weit gehen, dass sie missverständlich, geschweige denn verfälschend sind. CITIZEN FOUR, der Film von Laura Poitras über Edward Snowden, ist für mich ein gutes Beispiel. Auf die Fakten bezogen passiert darin sehr wenig, dafür leistet er etwas ganz anderes, er ermöglicht einen einzigartigen Zugang zu einem dramatischen Protagonisten. Wir erleben da einen Menschen in einem krisenhaften Schlüsselmoment seines Lebens, mit all seinen Nöten und Ängsten, und wir können ihm entweder vertrauen oder ihn hinterfragen. Das ist genug Stoff für ein Drama. Da stimmt der Vertrag und trotzdem bleibt letztendlich ganz vieles offen, was den Kontext dieses Themas angeht – und das kann es auch ruhig, denn diese Erfahrung ist ganz unabhängig davon, welche konkreten Auswirkungen Snowdens Enthüllungen haben.

Kniebe: Aber auch CITIZEN FOUR lebt ja davon, dass die Themen, die er anreißt, in der Presse auseinandergespült werden, und ergänzt die Debatte durch diesen intimen Blick in ein Hotelzimmer. Ganz allein für sich, wenn es global überhaupt keine Reaktionen auf diese Enthüllungen gegeben hätte, würde er nicht funktionieren. Insofern ist das für mich ein Beispiel dafür, wie ein Kunstwerk seine politische Umgebung, die journalistisch geführte Debatte und seine eigene Wirkung sehr genau mitreflektiert. Genau darum geht's – dass man sich dessen bewusst ist, davon nicht losgelöst zu sein.

Sponzel: Den Kontext zur Weltpolitik finde ich auch da wieder zu viel verlangt. Man kann von diesem Film nicht erwarten, dass er das alles von vorne bis hinten auserzählt, wir kennen das Vorher und mittlerweile auch das Nachher ja ohnehin. Da bleiben wir doch besser bei einer Miniatur von sechs Tagen in einem Hotelzimmer. In dieser Konzentration arbeitet der Film so feingliedrig und präzise – und erzählt vom ganz Kleinen trotzdem ins Große! Nun ja, ich sehe die Chancen des Dokumentarfilms genau in dieser Freiheit, gerade auch in Fragen der Evidenz oder Poesie, während er für Sie seine Chancen genau da verspielt – wenn er sich zu viele Freiheiten nimmt statt präzise an der Thematik zu erzählen, um größtmögliche Wirkung zu erzielen. Letztlich sind wir uns ja einig, dass der Dokumentarfilm in jeder Form mehr Freiheiten hat als früher, gleichzeitig aber seine Verbindlichkeiten nicht auflösen darf. Wie das genau funktioniert, ist natürlich eine gute Frage. ●

Salons gründen, Whiskey trinken und rauchen

Text von Barbara Off, Projektleiterin DOK.network Africa

In Deutschland ist die Debatte um die Lage der Dokumentarfilmemacherinnen bekannt. Bei Festivals und im Kino sind sie mit ihren Filmen immer noch unterrepräsentiert, während der Löwenanteil der höher dotierten Senderbudgets an die männlichen Kollegen geht. Doch wie sieht die Situation auf dem afrikanischen Kontinent aus, wo Frauen vor allem im privaten Bereich hinter den Kulissen agieren und im öffentlichen und politischen Leben kaum in Erscheinung treten? Was bedeutet es für Filmemacherinnen, sich angesichts dieser patriarchalen Gesellschaftsstrukturen in einer von Männern dominierten Branche zu behaupten? Ein Gespräch mit drei Dokumentarfilmregisseurinnen aus Gabun, Niger und dem Senegal.

Aïcha Macky, Niger

Es gibt so viele Themen und Probleme in ihrem Land, die Frauen betreffen. Aïcha will diese an die Öffentlichkeit bringen, auf Frauenrechte aufmerksam machen und so zu einem sozialen Wandel beitragen. „Doch viele der Frauen sind Analphabetinnen. Mit Büchern kann ich sie nicht erreichen, mit Filmen hingegen schon.“ Deshalb war für Aïcha Macky, geboren 1982 in Zinder im westafrikanischen Niger, nach ihrem Soziologiestudium in der Hauptstadt Niamey klar, dass sie zum Film will. Ihren Master in Dokumentarfilm absolvierte sie an der Universität Gaston Berger in St. Louis im Senegal.

In der muslimisch geprägten Gesellschaft im Niger können Frauen keine öffentlichen Personen sein. Als Filmemacherinnen müssen sie aber zwangsläufig in der Öffentlichkeit arbeiten, spätestens wenn sie ihre Filme präsentieren. Seit jeher ist das Filmemachen eine männliche Domäne. Licht, Ton, Kamera, alles Männer. In ihrem Alltag als Filmemacherin stößt Aïcha daher auf zahlreiche Hürden: „Wenn ich sage, dass ich die Regisseurin bin, lachen sie und nehmen mich nicht ernst.“ Auch dass sich beim Dreh eine männliche Crew um eine weibliche Protagonistin schart, kann schon zum Problem werden. Für einige Leute im Niger hat das Filmemachen etwas Verrücktes, Unschickliches an sich. Filmemacherinnen haben daher einen schlechten Ruf.

In Aïchas Film L'ARBRE SANS FRUIT, der bei den Africa Movie Academy Awards im nigerianischen Port Harcourt als bester Dokumentarfilm ausgezeichnet wurde, geht es um Kinderlosigkeit. Ein Tabuthema in der nigrischen Gesellschaft. Als verheiratete Frau ohne Kinder war es für Aïcha einfach, Vertrauen zu den im Film porträtierten Frauen aufzubauen und sie zum Erzählen zu bringen. „Für die Betroffenen waren diese Gespräche wie Medizin“, erzählt Aïcha. Dabei geht es nicht nur um Einzelschicksale, sondern um die gesellschaftliche

Rolle der Frau im Allgemeinen. Denn die Frage, die sich Aïcha und die anderen kinderlosen Frauen stellen müssen, ist: Welche Rolle können sie als Frauen annehmen, wenn sie die traditionell vorgesehene der Mutter nicht erfüllen können? Als der Film im Niger gezeigt wurde, waren die Leute begeistert.

Das war ein großer Erfolg für Aïcha. Denn in ihrem Land ist das Filmemachen nicht wirklich als Beruf angesehen, sondern wird eher als Vergnügen betrachtet. Viele Frauen haben zwar Film studiert, aber üben ihre Profession in letzter Konsequenz nicht aus. Meistens passt es den Ehemännern nicht, wenn ihre Frauen sich in der zwielfichtigen Filmwelt bewegen. Daher wechseln die Frauen nach der Hochzeit größtenteils zum Fernsehen oder werden Journalistinnen. Und so bleibt das Filmemachen ein männlich dominiertes Metier. Doch Aïcha findet es wichtig, dass Frauen ihre Geschichten selbst erzählen. Denn wer sonst soll sich all dieser Themen, die Frauen betreffen, annehmen? „Ich denke, Frauen können am besten über Frauenthemen sprechen.“ ●

Programmtipp Afrikatag

12. Mai, 14.00 bis 22.30 Uhr, HFF Kino 1

Unter dem Motto THE FUTURE IS FEMALE!? nimmt der Afrikatag 2017 die Rolle der Frau in afrikanischen Gesellschaften in den Fokus. Drei Filme, darunter Aïcha Mackys L'ARBRE SANS FRUIT, erzählen Geschichten von Mut und neuen Visionen jenseits von Gewalt, Krieg und männlicher Dominanz. Samantha Biffot ist Teil der abschließenden Podiumsdiskussion. Ihr Film THE AFRICAN WHO WANTED TO FLY läuft im Wettbewerb DOK.horizonte.



Samantha Biffot, Gabun

Vor ein paar Jahren, als es noch so gut wie keine Filmindustrie in Gabun gab, gründete Samantha Biffot in der Hauptstadt Libreville ihre eigene Produktionsfirma Princess M Productions. Samantha ist ein Kind der 80er-Jahre, geboren 1984 in Gabun, aufgewachsen im internationalen Jetset. Die Tochter eines Diplomaten verbrachte ihre Kindheit zwischen Südkorea, Frankreich, Großbritannien und Südafrika. In Paris studierte sie an der École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle Film mit Schwerpunkt Schnitt und kehrte 2010 zurück nach Gabun. Die Bedingungen für Filmschaffende sind hier schwierig, lediglich das Institut Gabonais de l'Image et du Son beteiligt sich mit einem kleinen Budget an Ko-Produktionen. Ein bis zwei Filme können so pro Jahr finanziert werden – viel mehr ist von staatlicher Seite nicht zu erwarten. Von Samanthas erstem langen Dokumentarfilm THE AFRICAN WHO WANTED TO FLY war das Institut begeistert, mit internationaler Unterstützung aus Belgien und Frankreich konnte das Projekt finalisiert werden. Der Großteil der FilmemacherInnen in Gabun ist jedoch auf sich allein gestellt und muss hart arbeiten, um Filme zu realisieren. „Gleichzeitig ist das total spannend. Wir fühlen uns wie Pioniere“, meint Samantha.

In den 70er- und 80er-Jahren, noch bis Anfang der 90er gab es eine lebendige Filmkultur in Gabun. Heute sind die Kinos oft marode und verlassen. Und das, obwohl es so viel Stoff für Filme gibt: „Es gibt viele drängende Themen in Gabun und in Afrika allgemein. Der Dokumentarfilm kann an dieser Stelle die richtigen Fragen stellen.“ Angesichts der schwachen Filmindustrie kann Samantha von Filmen aber nicht leben, geschweige denn von Dokumentarfilmen. Am Anfang hielt sie sich mit Werbe- und Imagefilmen über Wasser, inzwischen produziert sie auch fürs Fernsehen. In ihrem Film THE AFRICAN WHO WANTED TO FLY erzählt sie die Geschichte des Gabuners Luc Bendza, der

mit gerade mal 15 Jahren sein Land in Richtung China verließ, um in einem Shaolin-Tempel die chinesische Kampfkunst zu erlernen. Eine außergewöhnliche Heldengeschichte, die Samantha für ihr Land, Afrika und die Welt dokumentierte. „Ich wollte diesen Film machen, um der afrikanischen Jugend neben Rappern und Fußballern ein positives Vorbild zu geben.“

In Samanthas Augen hat es Vor- und Nachteile eine weibliche Filmemacherin zu sein. „Männer werden automatisch ernst genommen. Ich muss hingegen immer mit einer Extraportion Autorität auftreten. Wenn man sich aber erst einmal den nötigen Respekt verschafft hat, vertrauen die Leute einem auch.“ Im Vergleich zu anderen afrikanischen Ländern findet sie die Situation für Filmemacherinnen in Gabun verhältnismäßig gut: „Die Gesellschaft hier ist nicht mehr so traditionell und konservativ wie in anderen westafrikanischen Staaten. Manche sagen, wir sind weniger afrikanisch, fast schon verwestlicht.“ Und bei der Arbeit an sich ist es manchmal sehr wertvoll, eine Frau zu sein: Als Martial-Arts-Kämpfer, der vollkommen in die unnahbare, chinesische Kultur abgetaucht ist, zeigte Samanthas Protagonist von THE AFRICAN WHO WANTED TO FLY vor der Kamera erst keinerlei Emotionen – erst recht nicht umringt von einer männlichen Crew am Set. „Am Anfang war es Luc sehr unangenehm, über seine Gefühle zu sprechen. Doch dann hat er sich geöffnet. Ich glaube nicht, dass ein männlicher Filmemacher diesen Prozess mit Luc hätte durchmachen können.“ ●



Rama Thiaw, Senegal

Afrikanische Filmemacherinnen haben es, Rama Thiaws Meinung nach, doppelt schwer. Als schwarze Frauen müssen sie nicht nur unter Beweis stellen, dass sie sich in einer Männerdomäne auskennen, sondern auch noch, dass sie die gleichen Fähigkeiten wie Weiße haben. Geboren 1978 in Nouakchott in Mauretanien, verbrachte Rama Thiaw ihre Kindheit zwischen dem Senegal und Frankreich. Sie studierte Wirtschaftswissenschaften an der Sorbonne Universität in Paris und entwickelte erst spät ein Interesse für Film. Nach einem Masterstudium in Regie kehrte sie in den Senegal zurück, wo sie in Dakar ihre eigene Produktionsfirma Boulle Fallé Images gründete.

Hier hat sie einen französischen, weißen Assistenten. Automatisch meinen die Leute, dass er der Boss sei. Während des Drehs für Ramas Film *THE REVOLUTION WON'T BE TELEVISED* (DOK.fest 2016), der die Geschichte der senegalesischen Jugendbewegung Y'en a Marre erzählt, hatte die Filmemacherin eine hauptsächlich männliche Crew aus weißen und schwarzen Technikern. „Obwohl ich es war, die alle geschult hatte und bezahlte, folgten die Schwarzen den Anweisungen der weißen Techniker mehr als meinen.“ Derlei soziale Praktiken haben in letzter Konsequenz auch Auswirkungen auf die Qualität der Filme. Bei manchen wichtigen Szenen sei kein Ton aufgenommen worden, weil der weiße Kameramann das nicht als wichtig erachtete, berichtet Rama.

Das patriarchale Gesellschaftssystem des Senegal ist dabei das Hauptproblem: Frauen haben zwar großen Einfluss in der Gesellschaft, sie agieren und ziehen die Fäden aber hinter den Kulissen. Obwohl es genauso viele männliche wie weibliche FilmemacherInnen im Senegal gibt, werden die männlichen Kollegen in der Öffentlichkeit viel stärker wahrgenommen. Als schwarze Filmemacherin muss sie dreimal mehr leisten als eine weiße Frau und viermal mehr als ein weißer Mann, sagt Rama.

Was das Filmemachen an sich angeht, macht es für sie jedoch keinen Unterschied, ob es sich um einen Filmemacher oder eine Filmemacherin handelt. Das filmische Endprodukt ist ein genderneutrales Kunstwerk, das für sich allein steht und auch nicht das Geschlecht seines Urhebers oder seiner Urheberin kommuniziert.

Der traditionelle Respekt vor den Älteren ist ein weiteres gesellschaftliches Problem, das es jungen Filmemacherinnen schwer macht, Erfolg zu haben. „In unserer Gesellschaft muss man alt sein, um respektiert zu werden. Junge Leute können nie so gut wie die Älteren sein, allein aufgrund des Mangels an Erfahrung“, erklärt Rama. Was vor allem im kreativen Bereich, der von neuen Impulsen lebt, natürlich völliger Unsinn sei. Rama ist selbst Beweis dafür. Mit ihrem eigenwilligen Film, der bei der 66. Berlinale Premiere hatte, tourte sie um die ganze Welt. Zuletzt wurde *THE REVOLUTION WON'T BE TELEVISED* im Museum of Modern Art in New York gezeigt.

Nachhaltigen Wandel kann man nur erreichen, wenn diese gesellschaftlich gewachsenen, mentalen Strukturen aufgebrochen und dekonstruiert werden. Aber wie kann man das bewerkstelligen? Frauen müssen vor allem zusammenhalten statt sich im Wettbewerb zueinander zu sehen, schlägt Rama vor: „Sie müssen Salons gründen, zusammen Whiskey trinken und rauchen und dabei entscheiden, in welche Projekte sie investieren wollen. Wir Frauen müssen uns genauso organisieren wie die Männer.“ Aber das allein wird nicht reichen. Die Erziehung der nächsten Generation und die Einführung einer Quote könnten, ihrer Meinung nach, vielleicht in zwanzig Jahren zu einer wahren Gleichberechtigung führen. Es wird in jedem Fall ein politischer Kampf. ●



Visionen Europas

In welchem Europa wollen wir leben? Zwölf Filme aus der Fokus-Reihe DOK.euro.vision zeigen zwölf Momentaufnahmen der europäischen Gemeinschaft, zwölf Perspektiven für die Zukunft. Die RegisseurInnen stellen ihre filmischen Visionen Europas vor.



Olivier Babinet, SWAGGER, FR 2016

SWAGGER zeigt den Blickwinkel von Jugendlichen mit Migrationshintergrund in französischen Banlieues, die voller Leben und Ambition sind und denen man Perspektiven bieten muss. Eine reife Jugend, die nichts anderes verlangt als sich zu entfalten, wenn man ihnen die Chance dazu lässt. Mein Film skizziert zwei mögliche Zukunftsentwürfe: Die europäische Zukunft kann glänzend sein, gemeinschaftlich – oder aber entmenschlicht durch Angst und die Verachtung des jeweils anderen, ein großer Polizeistaat, der keinen menschlichen Kontakt mehr mit den Bevölkerungen der Ghettos hätte und sie von Drohnen kontrollieren ließe.



Carmen Té, SALICELLE RAP, DE/IT 2016

Mein Film zeigt die Peripherien im europäischen Süden. Hier gibt es die höchsten Geburtenraten Europas. Leider verfehlt der Staat seine Verpflichtungen komplett: Armut ist ein großes Problem, soziale Aufgaben übernehmen Kirche und Schule weit über ihre eigentliche Verantwortung hinaus. Arbeitgeber ist fast ausschließlich die organisierte Kriminalität. In diesem Umfeld gelingt es nur wenigen, ihr Leben zu verbessern – wie den Rappern in meinem Film. Der Reichtum der Menschen im Süden liegt in ihrer Menschlichkeit, ihrer Kreativität und Freude am Leben. Die Gemeinschaften im Süden sollten auf die richtige Art und Weise geschützt und gefördert werden, damit sie positiv zur Zukunft Europas beitragen können.



Timothy George Kelly, BREXITANNIA, GB/RU 2016

„Die Geschichte lehrt uns, dass für jedes Reich – vom Römischen Reich über das Ottomanische, das Französische, Britische bis zum Sowjetischen Reich – gilt: Sobald es zu groß wird, implodiert es. Ich hatte das Gefühl, dass die Europäische Union kurz vor diesem Moment steht.“ Elizabeth, eine euroskeptische Tory-Wählerin und Café-Besitzerin aus Northumberland. BREXITANNIA zeigt ein Bild von Europas Todestrieb: rebellierende Bürgerinnen und Bürger, die unter den Sparmaßnahmen infolge der globalen Finanzkrise leiden, und die Skepsis und den Zynismus derer, die am Beispiel Griechenlands gesehen haben, wozu Europa bereit ist, um seine Steueragenda durchzusetzen. Beim Brexit geht es nicht bloß um Immigration, um erbitterten Nationalismus, sondern um etwas, das all dem vorausgegangen ist: eine Identitätskrise. Der Brexit bedeutet nicht das Ende des Neoliberalismus, er ist nur ein gewaltiger Riss in dessen Fassade. Und Risse kann und wird man kitten – bis das nächste Erdbeben kommt.



Hauke Wendler, Carsten Rau, DEPORTATION CLASS, DE 2016

Europa droht nicht nur entlang der Trennlinie konkurrierender politisch-ideologischer Weltbilder auseinanderzubrechen. Was die Menschenrechte betrifft, tut sich ebenfalls eine immer größere Kluft auf. Auch dafür steht der Titel unseres Films: für Menschen, die nicht Business Class reisen, sondern staatlichen Zwangsmaßnahmen ausgesetzt sind. Das Europa der Zukunft sollte ein Europa des Dialoges sein, in dem Schwarz-Weiß-Schemata und sturer Bürokratismus immer weniger Platz haben. Mit unserem Film möchten wir unserem Publikum die Möglichkeit geben, sich eine eigene Meinung zu bilden und aktiv in die Debatte einzugreifen, denn bei jedem dieser Streitpunkte geht es auch um die Gesamtidee einer weltoffenen, liberalen Gemeinschaft von Staaten und Menschen.



Guido Hendriks, STRANGER IN PARADISE, NL 2016

STRANGER IN PARADISE zeigt ein Europa der Paralleluniversen. Paralleluniversen, in denen Menschen in ihren eigenen Gated Communities gefangen sind. Das gilt sowohl für MigrantInnen, AsylbewerberInnen und Geflüchtete, als auch für die EuropäerInnen selbst. Ich hoffe, mein Film kann einige Augen für einen möglichen Ausweg und die Zukunft Europas öffnen.



Peter Zach, BEYOND BOUNDARIES, SI/DE 2016

Der Film zeigt Europa am Ende eines Zyklus, nach dem Fall der Mauer. Er erzählt von einer Utopie der Vergangenheit, von einer Zeit in Mitteleuropa, in der es schien, als würden alle Grenzen offen und durchlässig. BEYOND BOUNDARIES zeigt den kulturellen Reichtum von Sprachen, Geschichte und Ideen, die sich aus der Auflösung von Grenzen generieren und deren Austausch zu vielen Freiheiten führt. Aber er wirft auch einen skeptischen Blick auf die Entwicklungen in Europa, einer Gemeinschaft, die gerade dabei ist sich zurückzuentwickeln.



Ingeborg Jansen, A GREEK WINTER, NL 2016

Mein Dokumentarfilm zeigt einen Mikrokosmos – ein Stück Europa, das winzig ist, an dem jedoch viele Tendenzen sichtbar werden. Ich hoffe, das Bild eines südeuropäischen Landes zu vermitteln, Griechenlands, das enorm unter der Wirtschaftskrise und dem strengen Finanzregime der EU leidet, in dem die Solidarität zwischen den Menschen aber dennoch sehr stark ist. Sie versuchen sich gegenseitig überall dort zu helfen, wo der Staat scheitert. Europa sollte diese Solidarität ins Blickfeld nehmen, wertschätzen und auf ihr aufbauen. Es gibt auch viele positive Geschichten über die EU, die man erzählen könnte. Doch dabei darf man die Augen vor der Misere der ärmeren Länder und BürgerInnen nicht verschließen. „Wir EuropäerInnen“ sollten, all unserer Differenzen zum Trotz, zusammenstehen und zumindest versuchen, einander zu verstehen.



Mustafa Ünlü, AH, TR 2016

Terror und Gewalt können mächtige Werkzeuge sein, um das Leben unserer Gesellschaften zu dominieren und zu zerstören, indem sie jedes einzelne Individuum mit Angst, Unsicherheit und Misstrauen infiltrieren. Europa wird zunehmend in seinem Herzen angegriffen, aber weitaus häufiger an seinen abgelegenen Extremitäten – mit denen es durch Millionen von Adern aufs Engste verbunden ist. Empathie, Solidarität und die Fähigkeit, das Leid der anderen zu verstehen und zu fühlen, sind die einzigen Mittel, unsere Welt gegen das Böse zu verteidigen.



Matthias Heeder, Monika Hielscher, PRE-CRIME, DE 2017

In Hinblick auf Big Data und Verbrechensprävention zeigt sich in Europa ein heterogenes Bild: England setzt präventive Polizei-Technologien sehr offensiv ein, Frankreich entwickelt entsprechende Systeme als staatliches Projekt, Deutschland agiert eher vorsichtig, föderal mit verschiedenen präventiven Software-Systemen nebeneinander. PRE-CRIME stellt eine verstärkte kybernetische Steuerung der europäischen Gesellschaften in Aussicht. Diese Entwicklung zeigt übrigens, wie reaktionär der Anti-EU-Populismus ist. Big Data kennt keine nationalen Grenzen, keine Mauern, keinen Ausschluss. Das sind Ideen und Konzepte aus der analogen Vergangenheit. Was die Zukunft bringt? Mehr Big Data. Und mehr Unruhe.



Peter und Petra Lataster, MISS KIET'S CHILDREN, NL 2016

MISS KIET'S CHILDREN illustriert die tiefe Auffassung, dass wir eine moralische Verpflichtung haben, Kindern aus Kriegsgebieten zu helfen. Wir sollten darauf vertrauen, dass wir die Kraft haben, das möglich zu machen. Diese Kinder sollten nicht als Last für unsere Gesellschaften angesehen werden, sondern als Versprechen für die Zukunft. Unser Film zeigt Humanismus in Aktion.



Tarquin Ramsay, FREE SPEECH FEAR FREE, GB 2016

Mein Film schaut Europa dabei zu, wie es unter seinem illusorischen Schirm der Freiheit sitzt. Dass es sich hierbei um eine Selbsttäuschung handelt, wurde auf der ganzen Welt durch den Brexit und Trump offenbar. Wir zeigen Netzwerke im europäischen Untergrund, die dafür kämpfen, unsere Redefreiheit zu verteidigen. Wir nutzen die Perspektive junger Menschen, um eine Zukunft Europas zu umreißen, die stärkere Positionen gegenüber der Verteidigung von Privatsphäre und Redefreiheit vertritt. Denn 1984 war erst der Anfang...



Will Mathijs, ON THE EDGE OF HAPPINESS, BE 2016

Mit ON THE EDGE OF HAPPINESS möchte ich Kritik am derzeitigen Europa üben, das behauptet, eine humanitäre Gemeinschaft zu sein. Meiner Meinung nach ist es aber viel zu oft weit entfernt davon, überhaupt irgendeine Gemeinschaft zu sein. Vielmehr sehe ich da eine Horde einflussreicher Leute, die einen Haufen Geld für sich selbst ausgeben statt für die Menschen, die sie vertreten sollen. Die EU ist ein abstraktes Kontinuum, das zahlreiche Unterschiede vereint. Gerade das macht die Reichhaltigkeit der europäischen Palette aus – doch diese Palette nimmt trübe Farben an, wenn die Mächtigen nur die Interessen ihrer eigenen lokalen Eliten vertreten. Mit dem nötigen Maß an schwarzem Humor und Integrität stellt mein Film den Mikrokosmos von EuropäerInnen dar, die in „ihrem eigenen“ Europa ums Überleben kämpfen. Viele Filme handeln von Migration aus Afrika und dem Mittleren Osten. Dieser handelt von innereuropäischer Migration – ein vergessenes, aber hochaktuelles Thema. Für die Zukunft Europas gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder es löst sich auf und wir konzentrieren uns auf multilaterale Beziehungen – oder wir vereinigen uns wirklich. So oder so, es wird schmerzhaft.

**FFF
@DOK.FEST
MÜNCHEN
2017**

**Filmförderung und Service
für den Medienstandort Bayern**

www.fff-bayern.de
www.film-commission-bayern.de

Robert & Horet, München

FFF FilmFernsehFonds
Bayern

**Konstantin Grcic –
Design is Work**

Regie: Gereon Wetzel
Produktion: if...Productions
Erfolgslarhen

Leben – Gebrauchsanleitung

Regie: Jörg Adolph, Ralf Bücheler
Produktion: megaherz
Sender: SWR, BR
FFF-Fernsehfilmförderung, Erfolgslarhen

Salicelle Rap

Regie: Carmen Té
Produktion: Parthenope Film
Sender: ORF
FFF-Nachwuchsförderung

Von Sängern und Mördern

Regie: Stefan Eberlein
Produktion: Filmbüro Süd
Sender: SWR, WDR
*FFF-Projektentwicklungsförderung,
FFF-Fernsehfilmförderung*

**Code of Survival oder
das Ende der Gentechnik**

Regie: Bertram Verhaag
Produktion: DENKmal-Film Verhaag
FFF-Kinofilmförderung

Ganz große Oper

Regie: Toni Schmid
Produktion: Kick Film
Sender: BR, Arte
FFF-Kinofilmförderung



Um sich in dieser Welt zurecht- zufinden

Interview von Sarina Lacaf

Was kann der Kinderdokumentarfilm? Welchen Aufgaben ist er verpflichtet, wie gewagt darf er erzählen? Mit ihrem preisgekrönten Film NINNOC bezeugt die niederländische Regisseurin Niki Padidar, dass der Kinderdokumentarfilm erwachsen geworden ist. Seine Rolle als wissensvermittelnder Erklärfilm mit offen pädagogischer Absicht hinter sich lassend, kann er nun ein Kunstwerk sein, das Kindern die Freiheit einräumt, im Spiegel der ProtagonistInnen über sich selbst nachzudenken. Wir fragen Niki Padidar, die in einem Land mit wegweisenden Strukturen für den Kinderdokumentarfilm arbeitet, nach ihrer Vision, und woher man eigentlich weiß, was Kinder mögen.



Niki Padidar arbeitet seit zehn Jahren als Regisseurin, Autorin und in der Formatentwicklung für das holländische Fernsehen, insbesondere für die Altersgruppe der 10- bis 12-Jährigen. Ihr Kurzfilm NINNOC lief auf mehr als vierzig internationalen Festivals und wurde unter anderem mit dem IDFA Award für den besten Kinderdokumentarfilm ausgezeichnet. In traumwandlerischen Bilderwelten empfindet der Film die Gefühlswelt der 14-jährigen Ninnoc nach, die sich nicht immer nur anpassen möchte, um von anderen gemocht zu werden, und stellt vorgefertigte Meinungen zu Normalität und zum Anderssein auf den Prüfstand.

Wenn Erwachsene Filme für Kinder machen, setzen sie dann nicht immer bloß ihre eigenen Mutmaßungen darüber um, was Kinder mögen?

Padidar: Ich höre ständig Leute, die Filme oder Fernsehen machen – auch mich selbst – darüber reden, was Kinder cool finden und was sie interessiert. Tatsächlich weiß das natürlich keiner von uns wirklich. Wenn die Leute ein oder zwei Kinder im Zielgruppen-Alter haben, denken sie immer gleich, die wären repräsentativ für alle Kinder dieser Welt. Aber es gibt wenige, die raus gehen und wirklich etwas darüber in Erfahrung bringen. Ich mag es sehr, an Schulen zu gehen und Kinder nach ihrer Meinung zu Themen oder schon fertigen Filmen zu fragen.

Findest du so auch die Stoffe für deine Filme?

Padidar: Für mich gibt es bei der Themenwahl zwei Aspekte. Zum einen das, was im Leben der Kinder und in ihrer Welt relevant ist: soziale Beziehungen, Familie, Schule, Tiere und so weiter. Diese Dinge erfahre ich nur, wenn ich viel mit Kindern spreche. Der zweite Aspekt ist das, womit Kinder im Leben zwangsläufig konfrontiert werden: Krieg, Tod, Pornographie, Nachrichten, Weltgeschehen. Natürlich wünschen sich Kinder so etwas nicht direkt, aber vielleicht sind sie bereit, sich damit zu beschäftigen, wenn man ihnen einen Zugang ermöglicht. Manchmal ist es also auch gut, etwas zu machen, von dem du selbst glaubst, dass es gut für Kinder ist. Es muss nicht immer Graffiti, Rappen oder Skateboard sein, damit Kinder sich interessieren. Sie werden interessiert sein, wenn du ehrlich bist und der Film gut ist.

Wie stark denkt man die Zielgruppe bei Regie-Entscheidungen mit?

Padidar: Bei NINNOC habe ich das kaum gemacht. Gleichzeitig war ich mir unsicher, wie der Film bei Kindern ankommen würde. Viele meinten, er könnte zu abstrakt werden, zu philosophisch, zu schwierig. Zahlreiche Preise, die der Film gewonnen hat, wurden allerdings von Kinderjurys vergeben. Und die hatten daneben die Wahl zwischen Animationsfilmen, viel Action und all dem, was allgemein als notwendig erachtet wird, um Kinder zu unterhalten. Das bestätigt mir, dass Kinder normale Menschen sind. Ich versuche also nichts extra für Kinder zu machen – ich glaube, Kinder hassen es, wenn man krampfhaft versucht, sich auf ihr Level „hinabzugeben“. Was mir gefällt, gefällt Kindern hoffentlich auch.

Aber verstehen sie es auch?

Um das zu gewährleisten, habe ich bei NINNOC nur in einer Hinsicht eingegriffen: Ninnoc ist sehr schlau und benutzt viele Fremdwörter. Die habe ich im Film alle rausgeschnitten oder ich zwang Ninnoc, sie zu erklären. Wenn du zu komplizierte Worte oder Konzepte benutzt, dann überschminkst du die Dinge. Das finde ich falsch. Um zum Kern der Dinge vorzudringen, musst du offen sein. Das habe ich durch die Arbeit mit Kindern

gelernt, aber es gilt genauso für Erwachsene.

Unterschätzen wir Kinder auch hinsichtlich ihrer Fähigkeit, filmische Darstellungsweisen zu unterscheiden, zu verstehen und zu bewerten?

Padidar: Kinder sind oft sogar cleverer als wir. Ich habe viele Jugendfilme gemeinsam mit jungen Menschen angeschaut. Viele sind wahnsinnig cool und glitzernd und protzig mit Gesangseinlagen und all diesen Dingen, die Kinder angeblich mögen – und das stimmt in gewisser Hinsicht schon. Aber sie merken immer, wenn es nur Form ist. Sie merken, wenn da nichts dahinter ist und die Filme bloß zugekleistert sind und cool sein wollen. Das Wichtigste ist, dass du Kinder ernst nimmst.

Es herrscht eine große Scheu davor, Kindern auch stilistisch etwas zuzumuten. Dabei zeigt der Erfolg von NINNOC, dass Kinder künstlerisch anspruchsvolle Filme nicht nur akzeptieren, sondern sogar faszinierend finden können.

Kinder mit künstlerischem Anspruch zu konfrontieren, ist deshalb so wichtig und wertvoll, weil ein Film sie dadurch – hoffentlich – auch abseits seines Inhalts auf eine ganz andere Weise beeinflusst. Es ist wichtig, ihnen zu zeigen, dass es andere Arten der Bildsprache und des

Programmtipp DOK.education

Vom 4. bis 15. Mai 2017 bietet das Kinder- und Jugendprogramm des DOK.fest ein vielfältiges Angebot aus Schulklassen-Workshops, Lehrerfortbildungen, einem Jugendfilmwettbewerb und Kinovorstellungen für junge Menschen an. Niki Padidars NINNOC ist einer von drei Kurzfilmen, die in der Dokumentarfilmschule von DOK.education intensiv betrachtet werden: Gemeinsam mit FilmemacherInnen und MedienpädagogInnen erkunden SchülerInnen aller Altersstufen hier, mit welchen künstlerischen Mitteln der Dokumentarfilm unbekannte Lebenswirklichkeit erfahrbar macht.

Geschichtenerzählens gibt. Sie entdecken neue Möglichkeiten, erleben andere Formen von Kreativität und lernen dabei, über den Tellerrand zu schauen und auch in anderen Zusammenhängen out-of-the-box zu denken. Natürlich kann das auch spannend für sie sein.

Gibt es Dinge, die ein Dokumentarfilm für Kinder nicht darf?

Padidar: Solange du Kindern einen Kontext und Erklärungen gibst, kommen sie mit so gut wie allem zurecht. Das heißt aber nicht, dass man alles thematisieren muss. Ich muss sie nicht mit Pädophilie konfrontieren, wenn das höchstwahrscheinlich keine Rolle in ihrem Leben spielt. Aber Sex, Krieg, aktuelles Geschehen wie gerade etwa Flucht und Migration – das sind Dinge, denen sie früher oder später begegnen werden. Eltern denken oft, dass diese Sachen ihre Kinder noch überhaupt nicht beschäftigen. Aber das tun sie. Also ist es besser sie vorzubereiten als zu leugnen, dass all das existiert.

Das heißt aber, Filme für Kinder brauchen stärkere Positionierungen, klarere Urteile als Dokumentarfilme für Erwachsene, die ihren Zuschauerinnen und Zuschauern mehr Souveränität in der Interpretation zutrauen können?

Padidar: Hinter vielen Begriffen, die wir tagtäglich benutzen, stecken extrem komplexe Zusammenhänge, die Kinder nicht automatisch überblicken können. Terrorismus zum Beispiel. So was muss immer erklärt werden. Allerdings ist es schwierig, dabei nicht zu werten, nicht einseitig zu sein und seine eigene Meinung nicht auszudrücken. Bei NINNOC habe ich genau das versucht. Es ging mir nicht darum zu zeigen: „Schaut, gemobbte Kinder sind traurige Opfer“. Oder: „In Wirklichkeit sind gemobbte Kinder echt toll“. Stattdessen wollte ich verschiedene Seiten von Ninnocs Persönlichkeit erzählen, sodass du als Zuschauer selbst entscheiden kannst, was du über sie denkst. So sollte es immer sein.

Ist das also die Aufgabe des Dokumentarfilms für Kinder – Kontext liefern und aufs Leben vorbereiten?

Padidar: Wenn Kinder einen Film sehen und sich damit identifizieren können, kannst du ihnen auf diese Weise vielleicht bei einem Thema helfen, mit dem sie sich sonst alleine fühlen. Wenn Kinder, die ausgegrenzt werden, in NINNOC zum Beispiel sehen, dass es andere mit den gleichen Schwierigkeiten gibt, kann ihnen das Stärke oder ein Beispiel geben, an das sie sich in schweren Zeiten halten können. Genauso funktioniert das etwa im Fall von geschiedenen Eltern oder Verstorbenen. Kleine Werkzeuge an die Hand zu geben, um sich in dieser überwältigenden Welt zurechtzufinden, ist für mich definitiv eine wichtige Aufgabe des Dokumentarfilms. Aber das heißt nicht, dass jeder Film diese wirklich ernst Themen behandeln muss. Kinder dürfen auch Spaß haben. ●

Münchner Stadtbibliothek
Gasteig, Carl-Amery-Saal

cinema inter- national

Filmkultur in Originalsprache

Aktuelle Informationen zum Programm unter
www.muenchner-stadtbibliothek.de



münchner
stadtbibliothek



Förderer



Hauptponsoren



Sponsoren und Partner



Preisstifter



Hotel und Gastronomie



Gastgeber



BAYERISCHE
STAATSOOPER

MIK
MÜNCHNER KAMMERSPIELE



münchener
stadtbibliothek



Museum
Fünf Kontinente

**volks
theater**

HOCHSCHULE
FÜR FERNSEHEN UND
FILM MÜNCHEN



Literaturhaus
München



Katholische
Akademie
in Bayern

NS-Dokumentationszentrum
München
Lern- und Erinnerungsort zur
Geschichte des Nationalsozialismus



ONTIMMAYS
THE NEUE
DESIGN
MUSEUM

~
Instituto
Cervantes
München

Technik

ARRI Media



Webgate
cloud services



mpw

BIG
cinema
www.big-cinema.de

Roger Over
FUNKGERÄTE
www.roger-over.com

UFO FILMGERÄT

MacConsult

döring



Medienpartner

BR BAYERISCHES
FERNSEHEN



BR BAYERN

in
münchen
DAS PROGRAMM-MAGAZIN



hochschule macromedia
university of applied sciences

MUCBOOK

Mobilitätspartner



Weitere Partner

DOK.fest Cord Club, Ebenböckhaus, Evangelische Stadtakademie München, Favorit Bar, Filmfest Dresden, Harry Klein, Institut Français, Jüdisches Museum, Juri & Aki Films, Kasseler Dokfest, Königreich der Niederlande, Lange Nacht der Musik, Münchner Volkshochschule, Rachel Carson Center for Environment and Society, SOS Kinderdörfer weltweit, Studentenwerk München, Tschechisches Zentrum, Villa Waldberta **DOK.education** Doris-Wuppermann-Stiftung, Drehort Schule, Edith-Haberland-Wagner Stiftung, gebrueder beetz filmproduktion, Kinderkino München, Kreisjugendring München-Stadt, M80, Medienzentrum München des JFF, Netzwerk Interaktiv, Pädagogisches Institut München, Stadtjugendamt der Landeshauptstadt München, Stadtkultur-Netzwerk Bayerischer Städte, Stiftung Prix Jeunesse, update. jung & erwachsen der Münchner Stadtbibliothek Am Gasteig **DOK.forum** AG DOK, bayern design, Bundesverband Filmschnitt Editor, Creative Europe Desk München, Deutsche Journalistenschule München, Diagonale Graz, Docmine, DocsMX, Documentary Campus, Haus des Dokumentarfilms Stuttgart, MedienNetzwerk Bayern, Mexikanische Botschaft in Deutschland, MPW, Münchner Filmwerkstatt, Phi Centre, SerienCamp.tv, Solothurner Filmtage, Süddeutsche Zeitung VR, Sunny Side of the Doc, SWISS FILMS, Vertretung der Regierung von Québec.

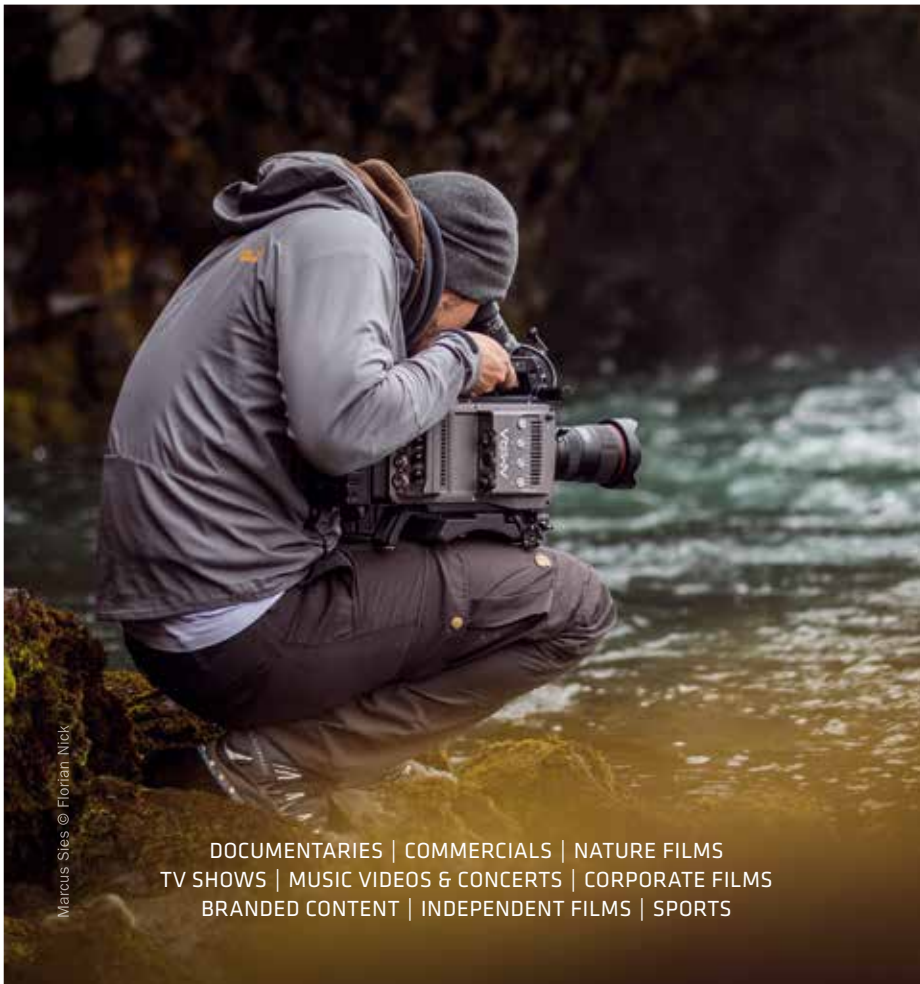
Internationales Dokumentarfilmfestival München e.V.,
 Festivalleitung und Geschäftsführer: Daniel Sponsel,
 Dachauer Straße 114, 80636 München

Redaktion: Samay Claro, Sarina Lacaf und Anne Thomé
 Konzept und Gestaltung: Stephanie Roderer, studio-pingpong.de
 Titelseite: Prof. Gerwin Schmidt
 Anzeigen: Tina Jehle, adworks Medienbüro
 Druck: Christian Döring GmbH

© Internationales Dokumentarfilmfestival München e.V. 2017

Bildnachweis:

Titelbild aus EL CHARRO DE TOLUQUILLA, S. 3 Juri Mazumdar,
 S. 6 Alamy, S.22 RAUMZEITFILM, S. 25 Timm Kröger,
 S. 34 gebroeder beetz filmproduktion, S. 35 YouTube,
 S. 41 Pablo Bücheler, S. 43 KGP



Marcus Sies © Florian Nick

DOCUMENTARIES | COMMERCIALS | NATURE FILMS
 TV SHOWS | MUSIC VIDEOS & CONCERTS | CORPORATE FILMS
 BRANDED CONTENT | INDEPENDENT FILMS | SPORTS

AMIRA[®]

GO ANYWHERE, SHOOT ANYTHING.



ARRI AMIRA. TRULY CINEMATIC.

www.arri.com/amira



FILME VON **STUDIERENDEN** &
ABSOLVENTEN DER HFF MÜNCHEN
AUF DEM
DOK.fest
2017

© Nikolai Huber

© Tuna Kaptan

**STUDENTEN
WETTBEWERB**

© wirFilm

© Rebecca Hoefft

FIND FIX FINISH

von Sylvain Cruiziat und
Mila Zhluktenko

TAGE DER JUGEND

von Yulia Lokshina

DOK.euro.vision

SALICELLE RAP
von Carmen Té

DOK.deutsch

**HASSAN GEGEN DEN REST
DER WELT**

von Till Schauder

**LEBEN - GEBRAUCHSAN-
LEITUNG**

von Jörg Adolph und
Ralf Bücheler

**SOME THINGS ARE HARD
TO TALK ABOUT**

von Stefanie Brockhaus

DOK.international

LEANING INTO THE WILD
von Thomas Riedelsheimer

SEWOL - DIE GELBE ZEIT
von Minsu Park

SUBSUELO

von Tuna Kaptan

ZEIT UND ENERGIE

von Charlotte Funke
und Bettina Sandhäger

MÜNCHNER PREMIEREN

**AUF MEINEM WEG - SIEBTE UND ACHTE KLASSE IN DER
WALDORFSCHULE**

von Maria Knilli

COOL MAMA

von Peter Heller

DIE GUTEN FEINDE

von Christian Weisenborn

FARBE DER SEHNSUCHT

von Thomas Riedelsheimer

**DAS BAND IST NICHT
GERISSEN**

von Jörg Schmitzger

665 FREUNDE

von Jonas Gernstl



HOCHSCHULE
FÜR FERNSEHEN UND
FILM MÜNCHEN



BR

32. Internationales
Dokumentarfilmfestival München

VIKTOR
Main Competition

Preis des Bayerischen Rundfunks und von Global Screen
dotiert mit 10.000 Euro