

Wie der Dokumentarfilm die Wirklichkeit betrachtet Das Münchner Dokfest beginnt

Wir müssen reden

Die Grenze zwischen Realität und Fiktion verschwimmt. Welche Legitimation hat da noch der Dokumentarfilm?

VON MARTINA KNOBEN

Alles echtes Leben! Mit diesem Versprechen wirbt der Dokumentarfilm für sich. Das Label der Authentizität war immer schon ein Verkaufsargument und ist es in diesen digitalen, verunsichernden Zeiten mehr denn je. Deshalb war die Branche auch so erschüttert, als herauskam, dass die angebliche Doku „Lovermobili“ inszeniert ist, die Prostituierten von Bekannten der Regisseurin gespielt werden. Der Betrug trifft den Kern der Abmachung zwischen Dokumentarfilmern und Publikum: dass beobachtetes, nicht ausgedacht Leben zu sehen ist.

Dieses Bild des Dokumentaristen hat nie ganz gestimmt. Abbildung ohne inszenatorische Eingriffe ist gar nicht möglich. Wie sollten „reine“ dokumentarische Bilder auch aussehen? Wie die *Phantom Rides* der Stummfilmzeit vielleicht, als eine Filmkamera an die Spitze einer Lokomotive montiert wurde, um im vorbeifahren die Landschaften aufzunehmen? Die Form wirkt puristisch, tatsächlich aber werden dabei die Landschaften von der vorwärtstreibenden Kamera förmlich penetriert. Die Position des Dokumentaristen zwischen Fakten und Fiktion war immer ungenau und angreifbar. Zuschauer aber wünschen sich Orientierung und Sinn. „Das Publikum harrt ungeduldig der definitiven Nachrichten“, schrieb schon im August 1914 die Fachzeitschrift *Der Kinetograph* der Erste Weltkrieg bedeutete eine Generalmobilisierung auch für den jungen Film. Weil reale Kampfhandlungen kaum zu drehen waren – die Kameraleute wären außerhalb der Schützengräben in extremer Lebensgefahr gewesen –, wurden allerdings Nebenkriegsschauplätze hinter der Front gefilmt oder nachgestellte Kämpfe. Schon früh fand der Film auch zur Propaganda, der Krieg musste medial gerechtfertigt werden.

Alles kann heute gefälscht werden. Deshalb ist die Sehnsucht nach Authentischem so groß.

Heutzutage ist das Vertrauen in die Wahrhaftigkeit von Bildern wackeliger denn je. In Deep Fakes, mittels KI gefälschten Bildern und Videos, agieren Figuren, die nie vor einer Kamera standen, Schauspieler werden künstlich verjüngt. Geschult in den sozialen Medien, inszenieren viele Menschen sich selbst, sobald eine Kamera in der Nähe ist. Für den Dokumentarfilm mit seinem Motto *Seeing is believing* ist das verheerend. Drehverbote, Eingriffe durch PR-Abteilungen und Schranken wie das Recht am eigenen Bild erschweren zusätzlich den Zugang zu vielen Themen. Wenn echtes dokumentarisches Material schwer zu bekommen ist, gleichwohl die Grenze zwischen Original und Fälschung verschwimmt: Hat der Dokumentarfilm als Gattung womöglich ausgedient?

Als Antwort auf den Skandal um „Lovermobili“ ist nun eine intensive Diskussion über dokumentarisches Arbeiten entstanden. Sie war überfällig. Dass alle Bilder „gemacht“ sind, ist eine Binsenweisheit, die aber häufig nicht mitgedacht wird. Dokus werden vor allem thematisch wahrgenommen.

SZ: Es gibt auffallend viele Filme über Printjournalisten, vom Spielfilmklassiker „Die Unbeugsamen“ bis zur Doku „Kollektiv“, die 2020 den Europäischen Filmpreis bekam. Was ist so interessant an der Zeitungswelt?

Marc Bauder: Investigativ-Journalismus ist eine spannende Form der Erzählung. Man kann mit großer Unmittelbarkeit von der Suche nach Wahrheit erzählen, und das ist ein großes Bedürfnis, gerade jetzt.

Daniel Sager: Wahrheitsfindungsprozesse werden ja immer schwieriger und verändern sich durch die Digitalisierung. Stichwort Fake News, Social Media, da ist ganz viel im Wandel. Umso wichtiger wird die Rolle des Journalismus als eine Instanz, die versucht einzuordnen, was stimmt und was nicht.

In Ihrem Film sind handwerkliche Prozesse zu sehen, die kaum jemand kennt. Das digitale Forensikergibt zum Beispiel, die Rolle des Journalisten als eine Instanz, die versucht einzuordnen, was stimmt und was nicht.

men, ihre Ästhetik gilt als zweitrangig, von vielen Zuschauern kaum wahrgenommen. Ihre Gemachtheit wird manchmal auch absichtlich verschleiert. „Auftraggebende Redaktionen, Filmförderungen und Festivals präferieren heute oft Erzählweisen, deren Dramaturgie, dokumentarische Unebenheiten“ möglichst eliminieren sollen“, schreibt die Deutsche Akademie für Fernsehen in ihrer Stellungnahme zum Fall „Lovermobili“.

Gerade diese Lücke zwischen Abbildung und Realität sollte sichtbar sein

Dabei sollte das Gegenteil der Fall sein. Dokumentarfilme sollten die Lücke zwischen Abbildung und Realität mitdenken, ihre Arbeitsweise sichtbar machen und so in einen Dialog mit dem Zuschauer treten. Warum steht die Kamera, wo sie steht? Mit welcher (oder wessen) Perspektive blickt sie auf die Welt? Was ist im Film nicht zu sehen, weil es nicht gefilmt werden konnte, aber wichtig wäre? Solche Hinweise gingen über die Minimalforderung, dass nachgestellten Szenen gekennzeichnet sein müssen – was in „Lovermobili“ versäumt wurde – weit hinaus.

Im künstlerischen Dokumentarfilm ist eine Fülle neuer Ausdrucksformen entstanden, die dem prekären, faszinierenden Verhältnis des Dokumentarischen zur Wirklichkeit Rechnung tragen. Festivals spiegeln diese Annäherung von Dokumentar- und Spielfilmen, wenn sie, wie etwa die Viennele, ihnen keine jeweils eigenen Sektionen mehr zuweisen. Urdiskord arrangiert die Einstellungen in seinen Filmen so kunstvoll tableauartig, dass klar ist, dass die Menschen in diesen Bildern nicht spontan agieren, sondern sich mehr oder weniger selbst spielen. Andres Veiel verbindet Kino und Theater, ließ etwa in *Der Kick* (2006) zwei Schauspieler die Aussagen von Menschen nachsprechen, deren Leben durch einen Mord aus der Bahn geworfen wurde. Eine mittlerweile sehr abgenutzte Form hat der Showman Michael Moore populär gemacht, dessen Filme so stark um ihn selbst kreisen, dass die Subjektivität des Ganzen auf der Hand liegt. Wenn der Regisseur selbst die Quelle seiner Erzählung ist, ist auch ein Zeichentrick-Dokumentarfilm wie „Waltz With Bashir“ (2008) möglich, der ein persönliches Trauma buchstäblich nachzeichnet.

Wenn Film diese Ästhetik gegenüber der stilsommerischen Langeweile und Fantasie etwa bei der Beerdigung eines Fisches, und Brian Ritchie ist der Vater, der um sie bangt, ob sie wohl tot genug sein werden für dieses Leben. TOBIAS KNEBE

The Last Hillbilly

Alle wissen, wie wir Hillbillies sind, sagt Brian Ritchie und streicht von seinem Gesicht. „Arm, dumm, ungebildet, gewaltig, rassistisch, aus Inzucht hergekommen. Und es ist alles wahr.“ The Last Hillbilly wird dann eher das Gegenteil zeigen, in sanften, wie aus der Zeit gefallen Bildern, aufgenommen in den Wäldern und Bergen Kentuckys. Brian Ritchie ist Poet, er liebt das Rätselhafte und Uneindeutige der Sprache, die bei ihm um Heimat und Identität kreist, Armut und Ausbeutung, Zukunftslosigkeit und Verlorenheit. Diane Sara Bouzgarrou und Thomas Jenko suchen nach der Wahrheit hinter dem Klischee vom weißen Trash in den blauen Hügeln, hinter der Legende von den Bergleuten aus den Kohleminen, die heute im Blick der Welt nur noch arbeitslos sind, abhängig von Opium, anfällig für Demagogen wie Donald Trump. So haben sie dann Brian Ritchie gefunden, der am Anfang vor allem seine Gedichte rezitiert. Ein rein poetischer Essay wird der Film dann aber nicht, die Kinder bringen Direktheit hinein, stülpe sommerliche Langeweile und Fantasie etwa bei der Beerdigung eines Fisches, und Brian Ritchie ist der Vater, der um sie bangt, ob sie wohl tot genug sein werden für dieses Leben. TOBIAS KNEBE

The Rossellinis

Tante Isabella ist sauer, und plötzlich ist alles anders herum, steht der Filmemacher selbst im Mittelpunkt seines Films. Ich kam mir vor wie eine unschuldige Idiotin,



Die Welt im Blick: Ausschnitte (von links im Uhrzeigersinn) aus „The Rossellinis“, „Lost Boys“, „Monobloc“, „The Case You“ und (mitrill) „Taming the Garden“. FOTOS: DOKFEST MÜNCHEN, COLLAGE: SZ

Beklemmend und wunderschön

Kinderwunsch, Flucht und Plastikstühle: Tipps zum Start des Münchner Dokumentarfilm-Festivals

Der Dokumentarfilm nimmt die Welt in den Blick, unvorhersehbar, manchmal lustig, manchmal verstörend. Zum Start des Münchner Dokfests, das pandemiebedingt auch in diesem Jahr digital stattfindet, ein paar Tipps.

Die von einem Junkie ausgenutzt wurde, erklärt Isabella ihrem Neffen Alessandro Rossellini, der sie befragen will für seinen Film „The Rossellinis“, über die Familie seines Großvaters – Roberto Rossellini, einer der wichtigsten Filmemacher des italienischen Neorealismus. Ein Mann von genialischer Dynamik, gewaltigem Verlangen nach Unabhängigkeit, in dessen Schatten die Familienmitglieder sich schwer tun sich zu profilieren. Das Familienleben eine Soap, und auch die Recherche darüber gehört dazu. Isabella und Alessandro schauen fröhlich das Urnengrab ab. Besuch beim immer noch jugendlichen Sohn Roberto – far too beautiful to be intelligent? – der glücklich auf einer schwedischen Insel im Haus der Mutter lebt. Ingrid Bergman, Rossellini zweite Frau, ihre Liebe war ein Skandal in den Fünfzigern. Die dritte Frau war die Inderin Sonali Das Gupta, auch da gibt es Kinder und Verwandte. Das Genialische hält sie alle gefangen, die „Rossellinis“. FRITZ GÖTTLER

The Case You

Ein Probenraum, fünf Frauen, zum Teil haben sie einander lange nicht gesehen. Was sie verbindet, ist eine Erfahrung, die sie nie über vergessen würden und nun besprechen. Was junge Schauspielerinnen und Schauspieler beim Casting durchmachen, bleibt meist diffus. Die Besetzungsscouts spielen in den Köpfen und die Vorstellung, auf die Rolle zu verzichten, sei doch eine Option gewesen. Was Alison Kuhn hier schildern lässt, ist ermüdet. Erst denkt man: Eine Massencaasting, was kann da schon passiert sein? Eine ganze Menge. Es ging um die Rolle einer 15-Jährigen in einem Film über Missbrauch, und die Bewerberinnen wurden einem Regisseur, einer Produzentin, älteren Schauspielern ausgeliefert. Die fünf schildern, wie sie in ein Spiel gedrängt wurden, bei dem bald nicht

mehr klar war, wo der Ernst anfängt. Namen werden nicht genannt. Dann erzählen sie, dass diese Geschichte aktuell bleibt, weil die nackten Seelen und Körper dabei gefilmt wurden und in einer Doku landen – besser kann man Machtmissbrauch kaum erklären. SUSAN VAHABZADEH

This Rain Will Never Stop

Gebirge, Fluten, Militärparaden und darüber ein Himmel, so dramatisch wie je ein Wolkenungstun von Ansel Adams: Alina Gorlovas Menschheitspanorama „This Rain Will Never Stop“ lässt den Einzelnen verzweifeln vor dem ewigen Wogen von Werden und Vergehen. Ihr Film erzählt die Geschichte des Kurden Andriy Suleiman, der aus Syrien in die Ukraine flieht, dort für das Rote Kreuz arbeitet, in den Krieg in der Ostukraine gerät und dann zurück nach Syrien will. In tiefenschmerzhaft Schwarzweiß blitzen Szenen einer zersplitterten Familie auf. Andriy auf der Hochzeit seines Bruders in Hamburg, bei einer Reise ins irakische Kurdistan, wo er so fremd ist wie in Luhansk, bei der Überführung seines toten Vaters nach Syrien. Man sieht ihn in den Armen seines Onkels im Irak, der den Gast mit Tränen und Küssen überschüttet, sieht verstümmelte, versehrte Kämpfer bei der Physiotherapie. Der Mensch ist ein wundres, weiches Nichts in einer erbarmungslosen Welt. Aber ohne ihn wäre diese Welt noch erbarmungsloser. Wenn der Sinn nach biblisch-monumentalen Bildern zu den großen Fragen steht, der ist hier sehr richtig. SONJA ZEKRI

Monobloc

Manchmal sieht man sie noch, die Plastikstühle für knappe fünf Euro. Sie stehen auf Balkonen, auf Terrassen, vor Imbissbuden und stapelweise im Baumarkt. Aber so richtig will sie in der westlichen Welt niemand

mehr haben. Sie sind aus Plastik, sie sind billig. Der Film von Hauke Wendler ist eine Ehrenrettung für den „Monobloc“, das meistverkaufte Möbelstück der Welt. Etwa eine Milliarde seiner Art wurde seit den Siebzigerjahren weltweit verkauft. Wendlers Filmteam reist um die ganze Welt, nach Uganda zum Beispiel, wo arme Leute kostenlose Rollstühle mit Monobloc-Sitz bekommen. Und, per Found-Footage-Video, ins Frankreich der Vergangenheit, wo Henry Massonnet den Plastikstuhl aus einem Guss Anfang der Siebziger erfand. Er sollte ein Lifestyle-Produkt werden. Die Doku erzählt nicht nur Designgeschichte, sondern ist auch eine Übung in ästhetischer Demut. KATHLEEN HILDEBRAND

Menschenskind!

Jetzt liegt sie da, Kissen unterm Hintern, der Samenspende hat das Zimmer verlassen, Facetime mit der Mutter, die bald ihren Guss Anfang der Siebziger erfand. Er sollte ein Lifestyle-Produkt werden. Die Doku erzählt nicht nur Designgeschichte, sondern ist auch eine Übung in ästhetischer Demut. KATHLEEN HILDEBRAND

„Solche Filme kann man eigentlich nicht machen“

Ein Gespräch mit Marc Bauder und Daniel Sager, die eine Doku über die Arbeit der Investigativ-Journalisten der „Süddeutschen Zeitung“ gedreht haben

Mit dem Film „Hinter den Schlagzeilen“ über das Investigativ-Resort der Süddeutschen Zeitung eröffnet das Münchner Dokfest. Zu erleben ist unter anderem, wie die Ibiza-Affäre in Österreich entthüllt wird. Ein Gespräch mit dem Regisseur des Films Daniel Sager und Produzent Marc Bauder.

SZ: Es gibt auffallend viele Filme über Printjournalisten, vom Spielfilmklassiker „Die Unbeugsamen“ bis zur Doku „Kollektiv“, die 2020 den Europäischen Filmpreis bekam. Was ist so interessant an der Zeitungswelt?

Marc Bauder: Investigativ-Journalismus ist eine spannende Form der Erzählung. Man kann mit großer Unmittelbarkeit von der Suche nach Wahrheit erzählen, und das ist ein großes Bedürfnis, gerade jetzt.

Daniel Sager: Wahrheitsfindungsprozesse werden ja immer schwieriger und verändern sich durch die Digitalisierung. Stichwort Fake News, Social Media, da ist ganz viel im Wandel. Umso wichtiger wird die Rolle des Journalismus als eine Instanz, die versucht einzuordnen, was stimmt und was nicht.

In Ihrem Film sind handwerkliche Prozesse zu sehen, die kaum jemand kennt. Das digitale Forensikergibt zum Beispiel, die Rolle des Journalisten als eine Instanz, die versucht einzuordnen, was stimmt und was nicht.

Sager: Wir wollten nicht, dass im Film Journalisten darüber reden, wie sie arbeiten, wir wollten, dass man sieht, wie sie arbeiten. Deshalb die Erzählform des Direct Cinema, das möglichst unbeteiligten Beobachtens. Deshalb die ausführliche Betrachtung der einzelnen Schritte nach der Zuspülung des Videos, bis zu dem Punkt, wo die Texte darüber geschrieben werden, die letzten Wörter des Artikels.

Warum keine Interviews, kein Kommentar? Warum diese Form?

Sager: Nähe zu den Protagonisten aufzubauen, gelingt mit der Form des Direct Cinema am besten. Wir wollten journalistisches Handeln erlebbar machen. Dass es zum Beispiel verschiedene Positionen in den Redaktionen und verschiedenen Rollen gibt, Journalisten und Chefredakteure, auch den juristischen Blick. Dass um Worte und Entscheidungen gerungen wird, dass das kein Selbstläufer ist, wie es Medienhäusern zum Teil unterstellt wird. Ich glaube, dass Direct Cinema die ehrlichste Form der Filmmontage ist, und man muss das Film auch anerkennen, dass wahrhaftige Momente zu sehen sind. Weil er – anders als ein Film wie *Lovermobili* – seine Ecken und Kanten hat sowohl im Schnitt als auch in der Kameraführung.

Das Direct Cinema ist seit „Lovermobili“ unter Fälschungsvorwurf geraten.

Sager: Der filmischen Darstellung in „Lovermobili“ sieht man an, dass versucht wurde, Situationen so re-inszenieren, der

Film hat eine sehr deutliche Spielfilm-Ästhetik, mit Bildern, in denen eine Person über mehrere Minuten etwas erzählt vor einem Hintergrund, der toll aussieht. Bei unserem Film haben wir es mit einer ganz anderen Erzählform zu tun, da würde ich den



Marc Bauder (links) hat den Dokumentarfilm „Hinter den Schlagzeilen“ produziert. Daniel Sager (rechts) führt. Bauder wurde als Regisseur des Dokumentarfilms „Master of the Universe“ (2013) bekannt, Sager mit dem Film „The Long Distance“ (2015). FOTOS: LARS BOGEIS, MARKE WÜLLER/MARJANA HARDER (COURTESY SIOBANO)

Begriff „Direct Cinema“ überhaupt erst zu lassen. Die Voraussetzung ist, dass Vertrauen geschaffen wird und man Zeit mitbringt. Natürlich gab es viele Tage, an denen wir bei der Süddeutschen Zeitung vor Ort waren, an denen nichts passierte. Aber Daniel Sager war da, bevor etwas passierte und danach. Und das ist, was Direct Cinema so aufwendig macht, dass man sehr viele Drehtage braucht, um dann in dem Mo-

ment dabei zu sein, wenn Dinge passieren. Dann wird im Rifer des Gefechts gar nicht darüber nachgedacht, dass eine Kamera dabei ist.

Bauder: Aber das Interessante am beobachtenden Dokumentarfilm ist ja gerade, dass man da ist, bevor etwas passiert. Man muss Zeit mitbringen.

Wie viel Zeit war das? Sager: Wir haben das Projekt ein Jahr vorbereitet, das war 2017. Ursprünglich war geplant, über ein Jahr hinweg zu drehen. Dann haben sich die Prozesse in die Länge gezogen. Am Ende haben wir über die Zeit von zwei Jahren gedreht und hatten dann noch mal grob ein Dreivierteljahr Postproduktion.

Das Ibiza-Video war ein Glücksfall auch für Ihren Film. Wussten Sie, dass es dieses Material gibt, als Sie anfangen zu drehen?

Sager: Wir wussten, dass wir einen Film über investigativen Journalismus in der Süddeutschen Zeitung machen wollten. Wir wussten aber noch nicht, um welche Fälle es konkret gehen wird. Es kam dann zu dem tragischen Tod der maltesischen Journalistin Daphne Caruana Galizia, und uns war sofort klar, dass das Teil des Films sein muss. Vom Ibiza-Video wussten wir ein Jahr, bevor es veröffentlicht wurde. Auch grob, worum es darin geht, aber wir kannten die Details nicht, weil sie aus Quellenattributionen natürlich geheim gehalten wurden. Deshalb sprechen die beiden Hauptprotagonisten aus der Süddeutschen Zeitung in den ersten Szenen etwas ver-

klausuliert. Wir haben versucht, diese Recherche einzuordnen, auch wenn wir erstmal gar nicht wussten, ob das Material jemals veröffentlicht werden wird. Glücklicherweise kam es dann aber dazu.

Wie kann man sich als Filmemacher ein so langwieriges Projekt leisten?

Bauder: Solche Filme kann man eigentlich nicht machen, es sei denn, man geht an die Grenze zur Selbstausbeutung. Ich würde dieses Thema in Zusammenhang mit „Lovermobili“ gern ins Zentrum der Debatte rücken. Alle wollen die schwierigen, spannenden Geschichten, die Neues aufdecken, möglichst geheime Sachen aus Tageslicht holen, aber kaum jemand will akzeptieren, dass das eine lange Dreizeit bedeutet und die Beteiligten davon leben müssen. Gar nicht davon zu reden, dass solche Filme auch im Schnitt entstehen. Versuchen Sie mal durchzusehen, dass Sie nicht die klassischen acht oder zehn Wochen schneiden, sondern die doppelte Zeit! Da ist eine Lage entstanden, in der man Gefahr läuft, bestimmte Anforderungen irgendwann bedienen zu wollen.

Auch investigativen Journalismus muss man sich leisten wollen. Und man weiß nicht, was am Ende dabei herauskommt. Bauder: Mit dem Unterschied, dass wir als Filmproduzenten dem koproduzierenden Sender garantieren müssen, dass etwas herauskommt. Wenn ich Geld für den Film bekommen habe, kann ich nicht nach einem Jahr sagen: Oh, das wird aber nichts.

Es hat eine gefährliche Unwucht bekommen, wie in Deutschland Dokumentarfilme finanziert, wahrgenommen und zum Teil hergestellt werden.

Mich hat überrascht, wie spannend der Journalismusalltag in Ihrem Film ist.

Bauder: Es werden aber auch Recherchen gezeigt, die bis jetzt noch nicht zu einem publizistischen Erfolg geführt haben. Da mit der Zuschauer sieht, dass nicht alles gleich gewinnbringende Erkenntnisse bringt. Investigativer Journalismus hat auch mit Frustration zu tun, mit Nachschüren und nochmal neu Ansetzen. Man wacht nicht morgens auf und findet ein belastendes Video über einen Politiker im Briefkasten, es ist ein mühsames Zusammensetzen von Puzzleteilen.

Die Medienlandschaft verändert sich gerade rasant, der Printjournalismus steht stark unter Druck. Wollten Sie das in Ihrem Film nicht thematisieren?

Sager: Wir hatten Material dazu, haben uns beim Schnittprozess aber dagegen entschieden, es einzubauen. Das hätte den Rahmen des Films gesprengt.

Bauder: Vielleicht gibt der Film aber auch genau die passende Antwort auf die Einsparungen und Kürzungen in der Branche, weil er zeigt, was die Besonderheiten und die Relevanz des in der Tiefe arbeitenden, investigativen Journalismus sind. Und dass es sich am Ende auch auszahlt, wenn diese Räume geschaffen werden. INTERVIEW: MARTINA KNOBEN