

**Wie der Dokumentarfilm die Wirklichkeit betrachtet** Das Münchener 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 Verfahren wirbt der Dokumentarfilm für sich. Das Label der Authentizität war immer schon ein Verkaufsargument und ist es in diesen digitalen Beleg, verunsicherten Zeiten mehr denn je. Deshalb war die Branche auch so erschüttert, als herauskam, dass die angebliche Doku „Lovemobil“ inszeniert ist, die Prostituierten von Bekannten der Regisseurin gespielt werden. Der Betrug trifft den Kern der Abmachung zwischen Dokumentarfilmmern und Publikum: dass beobachtete, nicht ausgedachte Leben zu sehen ist.

Dieses Bild des Dokumentaristischen hat nie ganz gestimmt. Abbildung ohne inszenatorische Eingriffe ist gar nicht möglich. Wie sollten „reine“ dokumentarische Bilder auch aussiehen? Wie die *Phantom Rides* der Stummfilmzeit vielleicht, als eine Filmkamera an die Spitze einer Lokomotive montiert wurde, um im Vorbeifahren die Landschaft aufzunehmen? Die Form wirkt dann etwas verschlüsselt, aber es werden dabei die Landschaften von den vom Kamerastrahl ausbreitenden Kamera förmlich penetriert.

Die Position des Dokumentarfilms zwischen Fakten und Fiktion war immer ungewiss und anstrengend. Zuschauer aber wünschen sich Orientierung und Sinn. „Das Publikum harrt ungeduldig der definitiven Nachrichten“, schrieb schon im August 1914 die Fachzeitschrift *Der Kinematograph*: der Erste Weltkrieg bedeutete eine Generalmobilmachung 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. Ge schult 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. Drehvorhänge, 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, gleichzeitig die Grenze zwischen Original und Fälschung verschwimmt: Hat der Dokumentarfilm als Gattung womöglich ausgedient?

Als Antwort auf den Skandal um „Lovemobil“ 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

men, ihre Ästhetik gilt als zweitrangig, wird von vielen Zuschauern kaum wahrgenommen. Ihre Gemäschtheit 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 „Lovemobil“.

**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 mittenlegen, 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 eigentlich wäre? Solche Hinweise gingen über die Minimalforderung, dass nachgestellte Szenen gekennzeichnet sein müssen – was in „Lovemobil“ versäumt wurde.

Im künstlerischen Dokumentarfilm ist

eine Fülle neuer Ausdrucksformen entstanden, die dem prekären, faszinierenden Verhältnis des Dokumentaristischen zur Wirklichkeit Rechnung tragen. Festivals spiegeln diese Annäherung von Dokumentar- und Spielfilmen, wenn sie, wie etwa die Viennale, ihnen keine jeweils eigenen Sektionen mehr zuweisen. Ulrich Seidl 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 abgegrenzte) Form ist der *Direct Cinema*, Moore populär gemacht: dessen Filme sind stark um sich 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 „Walt With Bashir“ (2008) möglich, der ein persönliches Trauma buchstäblich nachzeichnet.

Wenn Filme ihre Ästhetik gegenüber ihren Zuschauern bewusst machen, ist vieles möglich. Auch die Form des beobachteten Dokumentarfilms, ganz traditionell, die seit den Entstehungen über „Lovemobil“ besonders genau auf Manipulationen geprägt wird. Wenn die Filmemacher hier ehrlich bleiben, schaffen sie eine Nähe zum Geschehen, die einzigartig und mitreißt. Einfach so abschreiben kann man Be wegtheiter als Dokumente des Faktischen jedenfalls nicht. Man denkt nur an den Mord an George Floyd, den Smartphone-Videos von Passanten aufnahmen gehabt hatten. Handyfotos von Polizeigewalt sind die Stärke Waffes der „Black Lives Matter“-Bewegung. Aufnahmen der Wirklichkeit, das ist die gute Nachricht, machen immer noch Politik.



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

## Beklemmend und wunderschön

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

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

### The Last Hillbilly

Alle wissen, wie der Hillbillys sind, sagt Brian Ritchie und streicht vorsätzlich seinen Ziegenbart: „Arm, dumm, ungebildet, gewalttätig, rassistisch, aus Inzuch hervorgegangen. Und es ist alles wahr.“ „The Last Hillbilly“ wird also das Gegenteil zeigen, in sanften, wie aus der Zeit gefallenen Bildern, aufgenommen in den Wäldern und auf den Kentucky-Berge. Ursprünglich war die Idee der Dokumentarfilmerin Ursula Meier populär gemacht: dessen Filme sind stark um sich selbst kreisen, dass die Subjektivität des Ganzen auf der Hand liegt. Diane Sawyer und Thomas Jenkoe 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 Opiaten, anfällig für Demagogien 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 hinzu: süße sommerliche Langeweile und Fantasie etwa bei der Beerdigung eines Fisches. Und Brian Ritchie ist der Vater, der um sie bangt, ob sie wohl tough genug werden für dieses Leben. **TOBIAS KNIEBECK**

die von einem Junkie ausgenutzt wurde, erklärt Isabella ihrem Neffen Alessandro Rossellini, der sie befragen will, um einen 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 nach Unabhängigkeit, in dessen Schatten die Familienmitglieder sich schwer tun zu profilieren. Das Familienleben eine Soap, und auch die Recherche darüber gehört dazu. Isabella und Alessandro staunen fröhlich das Urnengrab ab. Besuch beim immer noch jugendlichen Sohn Roberto – far too beautiful to be intelligible? –, der glücklich auf einer schwedischen Insel im Hafen der Mutter lebt. Ingrid Bergman: „Roberto, du bist ein Mensch! Ich liebe dich.“ Der ist wieder der Pfefferkuchen. Die Frau war die Inderin Sonali Das Gupta, auch da gibt es Kinder und Verwandte. Das Geniale hält sie allen 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 lieber vergessen würden und nun besprechen. Was junge Schauspielerinnen und Schauspieler beim Casting durchmachen, bleibt meist diffus. Die Besetzungssozuspielt in den Köpfen und die Vorstellung, auf die Rolle zu verzichten, sei doch eine Option gewesen. Was Alison Kuhr hier schildern lässt, ist erstaunlicher. Erst denkt man: Ein Massengeschwanz, was kann da schon passiert sein? Eine ganze Menge. Es ging um die Rolle einer 15-Jährigen in einem Film der Mutterbrauch, und die Bewerberin wurde einem Regisseur, einer Produzentin, älteren Schauspielern ausgeliefert. Die fünf schildern, wie sie in ein Spiel gedrängt wurden, bei dem bald nichts mehr haben. Sie sind aus Plastik, sie sind billig. Der Film von Hause Wendlir ist eine Ehrenrettung für den „Monobloc“, das meistverkauft Möbelstück der Welt. Etwa ein Milliarde seiner Art wurde seit den Siebzigerjahren weltweit verkauft. Wendlir Filmteam reist um die ganze Welt, nach Uganda zum Beispiel, wo arme Leute kostengünstige 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**

**This Rain Will Never Stop**  
Gebirge, Flüten, Militäraparaden und darüber ein Himmel, so dramatisch wie je ein Wollenkenntigen von Adam Adams: Alina Gorlows Menschenscanspanner „This Rain Will Never Stop“ lässt den Einzelnen verzweigen vor dem ewigen Wogen von Wenden und Vergehen. Ihr Film erzählt die Geschichte des Kurden Andy Suleiman, der aus Syrien in die Ukraine flieht, dort in einem Kreisgraben gerät und dann in den Osterkarawane gerät und dann zurück nach Syrien will. In tiefenschwarzen Schwarzweiß blitzt Szenen einer zerstörten Famille auf. Aufdrüf auf der Hochzeit seines Bruders in Hamburg, bei einer Eisreise ins irakische Kurdistan, wo er so fremd ist wie in Lubanib, bei der Überführung seines Vaters nach Syrien. Man sieht ihn in den Armen seines Onkels im Irak, der den Gast mit Tränen um Kissen überstülpt, sieht verstimmt, verschämt, kämpft bei der Physiotherapie. Der Mensch ist ein wundes, wehes Nichts in einer erbarmungslosen Welt. Aber ohne ihn wäre diese Welt noch erbarmungsloser. Wem 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 knapp 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 Hause Wendlir ist eine Ehrenrettung für den „Monobloc“, das meistverkauft Möbelstück der Welt. Etwa ein Milliarde seiner Art wurde seit den Siebzigerjahren weltweit verkauft. Wendlir Filmteam reist um die ganze Welt, nach Uganda zum Beispiel, wo arme Leute kostengünstige 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**

**Menschenkind!**  
Jetzt liegt sie da, Kissen unter dem Hintern, der Schnapsender hat das Zimtern verlassen, Faedha mit der Mutter, die bald Großeltern werden soll. So beginnt das Leben der Nelly Belobrovaja, und so beginnt die Doku ihrer Mutter, der Krimi-Regisseurin Marina Belobrovaja. Der Film erzählt von Kindern, die dann Samenspenden geboren wurden, Nelly wächst über Jahre vor der Kamera auf. Klingt nach Rührstück, aber dafür geht die sowjetisch-israelische Filmemacherin viel zu hart mit sich selbst und anderen ins Gericht. Sie hat einen feinen Film gemacht, über ihr Kind und andere Elternkonstellationen jenseits der Norm. Über das große Glück, aber auch die Verletzungen und die Wut, die das mit sich bringen kann. Dass man nach 80 Minuten das Gefühl hat, der Familie Belobrovaja sehr nah gekommen zu sein, liegt auch daran, wie die Mutter das Muttersein mit kippender, wackelnder, draufhalternder Kamera einfängt. Unvorhersehbar, lustig, beklemmend, nerventreibend, wunderschön. All das erlebt sie im Kondensat, so als einziger Elternteil. **LAURA HERTREITER**

## „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

**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, des möglichst unbeteiligten Beobachtens. Deshalb die ausführliche Betrachtung der einzelnen Schritte nach der Zubereitung 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, besser. Wir haben journalistisches Handeln erlebbar machen. Dass es zum Beispiel verschiedene Positionen in den Redaktionen und verschiedene Rollen gibt, Journalisten und Chefredakteur, auch den juristischen Blick. Dass um Worte und Entscheidungen gerungen wird, dass das kein Selbstläufer ist, wie es Medienhäusern zum Teil unterstellen wird. Ich glaube, dass Direct Cinema die ehrliche Form des Dokumentarfilms ist und man es dem Film auch anmerkt, dass wahrhaftige Momente zu sehen sind. Weil er – anders als ein Film wie „Lovemobil“ – seine Ecken und Kanten hat sowohl im Schnitt als auch in der Kameraführung.

**Das Direct Cinema ist seit „Lovemobil“ unverkennbar.**

**Sager:** Der Filmstil unterscheidet in „Lovemobil“ sieh man an, dass dort versucht wurde, Situationen zu re-instanziieren. 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-

ment dabei zu sein, wenn Dinge passieren. Dann wird im Eifer 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 weiß nicht 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 auch mal grob ein Dreivierteljahr Postproduktion.

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

**Sager:** Wir wussten, dass wir einen Film über investigativen Journalismus in der Süddeutschen Zeitung machen würden. Wir wussten aber noch nicht, um welche Fälle es konkret gehen wird. Es kam dann zu dem tragischen Tod des maltesischen Journalisten 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 Quellen stammten. Und danach. Und das ist, was Direct Cinema so aufwendig macht, dass man sehr viele Leihstage braucht, um dann in dem Mo-

ment dabei zu sein, wenn Dinge passieren. Dann wird im Eifer 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 weiß nicht 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 auch mal grob ein Dreivierteljahr Postproduktion.

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

**Sager:** Wir wussten, dass wir einen Film über investigativen Journalismus in der Süddeutschen Zeitung machen würden.

**Und 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 bekomme habe, kann ich nicht nach einem Jahr sagen: Oh, das wird aber nichts.

**Es hat eine gefährliche Unwucht bekommen, wie spannend der Journalistentalzug in Ihrem Film ist.**

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

**Die Medienlandschaft verändert sich gerade, rasch. Der Printjournalismus steht unter Druck. Wollen Sie das in Ihrem Film nicht thematisieren?**

**Bauder:** Vieleicht 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 die Tiefe arbeiten, investigativen Journalismus sind. Und dass es sich am Ende auch auszahlt, wenn diese Räume geschaffen werden.

INTERVIEW: MARTINA KNOBEN



**Begriff „Direct Cinema“ überhaupt erst zu lassen. Die Voraussetzung ist, dass Vertrautheit geschaffen wird, und man Zeit bringt. 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 Leihstage braucht, um dann in dem Mo-**

**klausuriert. Wir haben versucht, diese Recherche einzubinden, auch wenn wir erst 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 weiß nicht mitbringen.

**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 Selbstausbauung. Ich würde dieses Thema in Zusammenhang mit „Lovemobil“ gern ins Zentrum der Debatte rücken: Alle wollen die schwierigen, spannenden Geschichten, die Neues aufdecken, möglichst geheime Sachen Aachen Tagesblatt hören, aber kaum jemand will akzeptieren, dass das eine lange Drehzeit bedeutet und die Beteiligten davon leben müssen. Gar nicht davon zu reden, dass solche Filme auch durch Schnitt entstehen. Suchen Sie auch durchzurütteln, dass Sie nicht die klassischen acht oder neun Wochen schneiden, sondern die doppelte Zeit! Da ist eine Lage entstanden, in der man Gefahr läuft, dass die Beteiligten davon leben müssen. Gar nicht davon zu reden, dass solche Filme auch durch Schnitt entstehen. Suchen Sie auch durchzurütteln, dass Sie nicht die klassischen acht oder neun Wochen schneiden, sondern die doppelte Zeit! Da ist eine Lage entstanden, in der man Gefahr läuft, dass die Beteiligten davon leben müssen.

**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 bekomme habe, kann ich nicht nach einem Jahr sagen: Oh, das wird aber nichts.