

# Ist die Ernsthaftigkeit der Fluch des Dokumentarfilms?

Jean-Pierre Rehm im Gespräch mit *kolik.film*

**Gefällt Ihnen die Idee eines Dossiers über „dokumentarische Sonderformen“?**

Es ist immer erfreulich, wenn jemand versucht, eine spezifische Dynamik genau zu dokumentieren. Ein Schwerpunktteil in einer Zeitschrift ist natürlich der Beweis dafür, dass eine gewisse Form von Dokumentarfilm eine große Vitalität besitzt: Vitalität aufseiten der Produzenten, aber auch Lebendigkeit und Neugier seitens der Rezipienten und des Publikums. Ich möchte jedoch feststellen, dass der Ausdruck „dokumentarische Sonderformen“ in meinen Augen einen Pleonasmus darstellt. Wenn es so etwas wie eine dokumentarische Form gibt, stellt sie ja ohnehin schon eine Sonderform dar. Sie muss einen gewissen Idiolekt aufweisen, nämlich eine eigene Filmsprache, die sich jedes Mal auf spezifische Weise zu dem äußert, wovon im Film die Rede ist. In gewisser Weise ist das auch das Thema des berühmten Films *Poto et Cabengo* von Jean-Pierre Gorin, eines Films über zwei amerikanische Kinder, die eine Sprache erfanden, die nur sie verstanden und sprachen. Ohne derart radikal sein zu wollen (die Radikalität ist allerdings relativ, denn man könnte den Film aus dem Jahr 1980 auch als chiffrierten und retrospektiven, melancholischen und emotionalen Kommentar zu der besonderen Arbeitsbeziehung zwischen Godard und Gorin in der Zeit der Dziga Vertov Group sehen), kann man einen Dokumentarfilm genauso wie einen fiktiven Film als Vertrag zwischen einem Film und „irgendetwas“ betrachten. Dieses „irgendetwas“ kann sein: ein Mensch oder mehrere Menschen, eine oder mehrere Sachen, eine Geschichte, ein Ort, eine Situation, ein Gefühl und so weiter. Wichtig ist nicht, womit oder mit wem der Vertrag abgeschlossen wird, denn alles ist gleich würdig, sondern im Gegenteil, wichtig ist die Art des abgeschlossenen Vertrags. Und ein „guter“ Vertrag ist niemals ein Normvertrag, sondern einer, der sich am besten an den Vertragspartner anpassen lässt, der angemessen ist. In gleicher Weise könnte man sagen, wenn man Zellen adäquat beobachten möchte, sollte man ein Mikroskop verwenden; möchte man hingegen Sterne beobachten, empfiehlt sich ein Teleskop. Es geht nicht darum, dass man sich bereits a priori für das eine oder das andere Werkzeug, für die eine oder die andere Form entscheidet, sondern man muss ein Werkzeug und eine Form wählen, die dem Projekt am besten entsprechen.

**Soll der Dokumentarfilm also eine wissenschaftliche Haltung an den Tag legen?**

Durchaus, aber das klingt ein wenig, als wolle man sich lustig machen. Versuchen wir zu differenzieren. Sagen wir, dass die Methoden des Dokumentarfilms für gewöhnlich stark von jenen der Verbreitung von Wissen und Information beeinflusst sind und dass sie sich verpflichtet fühlen, sich in einem ultrapädagogischen Licht zu zeigen. Die didaktische Mission rechtfertigt dann die formale Faulheit, die sich noch dazu als Gesetzmäßigkeit des Genres präsentiert: als Aufforderung zu sogenannter Einfachheit, zu sogenannter Klarheit, zu durchschnittlicher Länge, zu leicht wiedererkennbaren, eindeutigen und schlichten Formen et cetera. An dieser Stelle könnte man über den Einsatz von Ton oder Stimmen sprechen, obwohl es sich offensichtlich nur um ein Beispiel handelt, denn die Stimme und die Verwendung von Texten ganz allgemein, im Untertitel, auf dem Papier, sind von ausschlaggebender Bedeutung in diesem Zusammenhang. Es geht um den Sinn und um die Beziehung zwischen Bildern und Ton.

Bekanntermaßen gibt es ja einerseits den Wunsch nach Eindeutigkeit und andererseits den Wunsch, das Bild dem Ton (dem expliziten Sinn) zu unterwerfen. Man sollte sich übrigens vor Augen halten, dass das Diktat der Einfachheit eine Forderung der Avantgarde aus den 30er-Jahren ist, in ihrem Namen hat Eisenstein Walt Disney verteidigt und Brecht den berühmten Satz von sich gegeben: „Man muss die Doppeldeutigkeit abschaffen.“ Ich bin im Gegenteil nach wie vor davon überzeugt, dass der Dokumentarfilm – wenn man ihn von Pseudoregeln befreit (beziehungswise den Regeln der Werbung, zu denen auch die gut gemeinte politische und kulturelle Propaganda gehören) – bewegend, rührend und überraschend sein kann, ein Rahmen, innerhalb dessen Forschung stattfindet und Erfahrungen gemacht werden, wie sie auch Wissenschaftler machen: mit extremer methodischer Strenge und einer großen Genauigkeit auch bei winzigen Details.

**Schränkt man damit das Feld nicht extrem auf „Spezialisten“ ein?**

Die Herausforderung besteht paradoxerweise zum Teil darin, sehr bescheiden zu arbeiten. Und zwar nicht, weil man damit rechnet, ein großes Publikum zu erreichen. Außerdem wird der Zeitfaktor oft vernachlässigt: Ein Dokumentarfilm gilt oft als Ware mit einem raschen Ablaufdatum. *Numéro Zéro* von Jean Eustache hingegen wurde 1973 gedreht und kam 2003 ins Kino: ein Film, der 30 Jahre gebraucht hat, um sein Publikum zu erreichen. Wir dürfen die Pädagogik nicht gegen die „Forschung“ ausspielen. Sie haben recht, es handelt sich um ein ziemlich heikles Wort. Es ist einerseits erhaben und andererseits scheint es einem Comic à la *Gelehrter Cosinus* entsprungen zu sein. Wir sollten vielmehr eine Vielzahl von pädagogischen Ansätzen fordern.

**Eustache drehte einen Film über seine Großmutter, war sie also die Pädagogin?**

Unbedingt. Genau das. Jia Zhangke, der der zweistündigen Premiere ohne englische oder chinesische Untertitel beigewohnt hatte, sagte zu mir: „Was für eine wunderbare Regisseurin, diese Frau!“ Das heißt aber auch, dass Eustache nicht nur zwei Kameras auf die alte Dame gerichtet, sondern auch ein technisch sehr einfaches Instrument der Zeiterfassung aufgestellt

hat. So konnte der Film zum Vermittler eines Wortes, eines sprechenden Körpers werden, der sich nicht darauf beschränkte, Anekdoten oder Geschichten zu erzählen, sondern gleichzeitig oder vor allem die Erfahrung und die Tiefe einer Zeitdauer vermittelte. Aus diesem Grund ist der Film auch nach 30 Jahren noch so lebendig, so leidenschaftlich: Er nährt sich aus einer Zeitlichkeit und gibt eine Zeitlichkeit wieder, ein Material, das über die chronologische Abfolge weit hinausgeht.

#### **Kennen Sie noch andere, vielleicht jüngere Beispiele?**

Ja, bleiben wir konkret, denn im Grunde geht es darum, die Filme einzeln zu erwähnen. Filme mit Idiolekt, mit einem unentzifferbaren privaten Idiolekt. Einem Idiolekt, der sich in der Höhle des Universalismus einnistet und gleichzeitig wider Erwarten verständlich ist: Siehe die Reaktion von Jia Zhangke! Zum Beispiel eine weitere minimalistische Situation, ebenfalls ein Gespräch. *El Monstruo en la Piedra* (2016), in dem der spanische Regisseur Ignasi Duarte mit dem berühmten argentinischen Schriftsteller Alberto Laiseca spricht. Damit das Interview nicht Gefahr läuft, abgedroschen, sperrig und trocken zu wirken, erfindet Duarte eine Regel, die das Spiel von Grund auf verändert. Er hat fast 500 Fragen gesammelt, die aus den Dialogen stammen, die Laiseca in seinen Romanen seinen Personen in den Mund legt, und ausgehend von diesen Dialogen stellt er dem Schriftsteller in einer einzigen Nacht Fragen. Das Resultat ist sehr beeindruckend. Denn es offenbart sich nicht das, was Laiseca denkt, nicht seine Meinungen oder Ideen zu diesem oder jenem. Nein, es offenbart sich vor allem, strahlend hell wie ein Wunder, wie er denkt. Anders gesagt, wir sehen seinen Zugang zum Prozess des Schreibens, wir dürfen die Augen, die Ohren, die bewegliche, dünne, sensible Grenze zwischen Leben und Schreiben berühren. Noch einmal anders gesagt, man zeigt uns den Weg, der zu dem Mysterium führt, das sich Literatur, Macht der Fiktion, Entstehung der Erzählung et cetera nennt. Es ist ja wirklich ein sehr seltenes Vergnügen, dass man zusehen kann, wie sich ein Mensch, ein Schriftsteller, langsam, aber sicher in eine fiktive Person, in eine Person seiner eigenen Fiktion verwandelt! Zweifellos stellt sich Laiseca von den ersten Sekunden an als außergewöhnliche Persönlichkeit dar, die nicht nur tun kann, was sie will, sondern die drauf und dran ist, sich zu verwandeln.

#### **Ihr Beispiel stammt aus dem Bereich der Kunst, werden dadurch die Vorgänge deutlicher?**

Das glaube ich nicht. Die Vorgänge sind nach wie vor schwierig zu beschreiben. Wie soll man den Körper eines Akteurs beziehungsweise den Körper eines Schauspielers am besten einstufen?

#### **Mag sein. Können Sie einen Film mit explizitem politischem Engagement nennen?**

Natürlich. Ich betone jedoch noch einmal, man darf nicht glauben, dass die Richtigkeit eines Vertrags und die Art und Weise, wie er eingehalten wird, von seinem Objekt abhängen. Um eine Antwort auf Ihre Frage zu geben, nenne ich einen österreichischen Film. *Those Shocking Shaking Days* von Selma Doborac, ein Film, der zum ersten Mal 2016 bei der Diagonale gezeigt wurde, der dann für das FID-Festival ausgewählt worden ist und übrigens zweimal prämiert wurde. Der Film ist zugleich spannend und leidenschaftlich, streng und barock. Es ist ein

„Meta“-Film. Er stellte sich die Frage nach dem Film und vor allem, so scheint es, nach der Möglichkeit der filmischen Darstellung eines Bürgerkrieges wie des Konflikts auf dem Balkan. Eine Offstimme beziehungsweise Untertitel geben eine Reihe von Kommentaren in Form von Fragen ab. Der Protagonist dieses filmischen Abenteuers ist also die Theorie. Doch im Verlauf des Films merkt man nach und nach, dass die Theorie, die für gewöhnlich der Garant der Vernunft, der Ausdruck des Maßvollen ist, einem gewissen Durcheinander, einem Exzess zum Opfer fällt: Es geht zu schnell, die Fragen sind zu tiefgründig, zu komplex, es gibt einfach zu viele Fragen, man kann nicht auf sie antworten und sie auch nicht im Gedächtnis behalten, es gibt zu viele Ideen, man verliert unweigerlich den Faden. Was ist los? Es ist einfach zu viel los.

Ein Erguss von Theorie. Der Gedanke bricht sich Bahn, jedoch fließend, rinnend, wie bei einem Aderlass. Und langsam, plötzlich, stellt man fest: Der Aderlass hat nichts Abstraktes, und die Theorie äußert sich deshalb in Form von Fragen, weil jemand, ein Körper, ein Subjekt, wie auch immer man es nennen möchte, die nervöse Quelle dieser Fragen ist. Und man stellt fest, dass es sich um eine Autobiografie handelt. Jemand (die Regisseurin? Ein Land? Ein Mosaik von Ländern?) wurde verletzt, und der Gedanke bestand in dieser sich schmerzhaft und ungehemmt außerhalb der Wunde ausbreitenden Blutung. Eine leidvolle (aber extrem schamhafte) Autobiografie, eine mangelhafte Reflexion (die jedoch erstaunliche analytische Kraft besitzt), ein Film mit blauen Flecken (der jedoch über außergewöhnlichen Ehrgeiz und seltenen Mut verfügt; die deutlichsten blauen Flecken manifestieren sich jedoch in der Auswahl der Bilder bis hin zur schwarzen Leinwand), das alles miteinander ergibt, und der Titel lügt nicht: *Those Shocking Shaking Days*. Dieses Beispiel zeigt sehr gut, dass die Kategorien nicht mehr stimmen, ganz im Gegenteil, sie haben sich aufgelöst, und zwar zu Recht, denn letzten Endes handelt es sich darum, sich der Komplexität der Auswirkungen eines kriegerischen Konflikts bewusst zu werden.

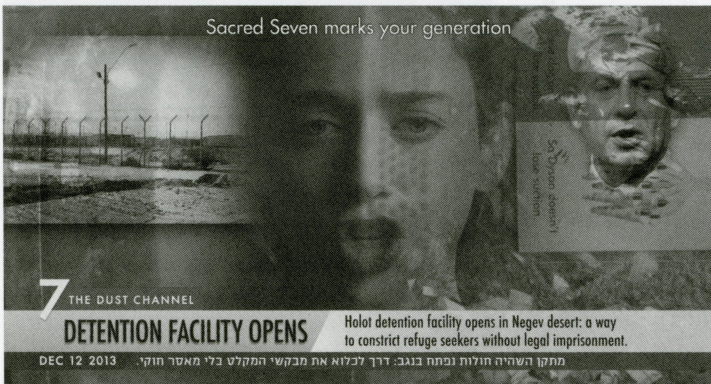
#### **Glauben Sie, ausgehend von diesem sehr aussagekräftigen Beispiel, dass die Ernsthaftigkeit der Fluch des Dokumentarfilms ist?**

Tatsächlich gibt es beim Dokumentarfilm eine christliche oder besser gesagt eine masochistische Tendenz. Das ist gewiss seine Krux. Der Film von Selma Doborac ist jedoch aufgrund

Würden Sie denken, dass Ihre persönlichen Fotoalben einen Mehrwert für das Leben eines anderen darstellen, beispielsweise desjenigen, der sie entwendet hat? Oder denken Sie, dass jener Plünderer dies nur getan hätte, um Sie zu demütigen oder um Sie zu demoralisieren?

## **Those Shocking Shaking Days Selma Doborac**

Plakat *Those Shocking Shaking Days*



Dust Channel, Roe Rosen

seines Exzesses und seiner Strenge eine Ausnahme, die Verrücktheit ist nicht ernsthaft, sondern bedrohlich, das ist viel ergreifender! Und er erspart uns den Gedanken, dass es keine Vorsehung gibt. Roe Rosen hingegen zeigt uns in seinem Werk ein Universum und schlägt eine Tonart an, die Ernsthaftigkeit durch Satire ersetzen. Roe Rosen ist ein israelischer Künstler, der sich nicht als Regisseur begreift, sich jedoch unter anderem des Mediums Film bedient und dabei alle Register zieht: Werbung, Videoclip, Talkshow, Musikkomödie, Burleske und so weiter. Sein letzter Film *The Dust Channel*, der auf der nächsten Documenta in Kassel und in Athen gezeigt werden wird und dessen Weltpremiere bei der FIDMarseille stattfand, ist ein Geniestreich. In der Tradition der Surrealisten, mit einem Filmausschnitt von Farocki, geht es vor allem um einen Staubsauger, um den Dyson DC07, der berühmt ist für seine Effizienz und seine durchsichtige Hülle. Doch im Grunde geht es um das Flüchtlingslager Holot in der Wüste. Man lacht, man lacht laut, man lacht lauthals. Doch das Lachen bleibt einem im Halse stecken und erlaubt, ungehörige neue Erkenntnisse zu gewinnen.

Übersetzt von Karin Fleischanderl

Werner Dütsch

# 193 Plätze – ja und?

40 Jahre Duisburger Filmwoche

Alljährlich im November sechs Tage mit zwei Dutzend Filmen. Keine Filmflut, keine Massen, keine Messe, kein Pitching. Seit 40 (vierzig!) Jahren ist die Duisburger Filmwoche ein Akt des Widerstandes gegen die Filminflation großer Festivals und Parteinahme für ein Publikum, dem andernorts ständig gedroht wird, dass es etwas versäumt.

Nach jedem Film ein Gespräch mit dem Regisseur, eine Stunde, manchmal mehr. Die Moderatoren sind vorbereitet, sie gehören der Auswahlkommission der Filmwoche an, die über einige Hundert Filme befindet. Drastische Auslese, gelegentlich mit Folgen: Mehrere Hundert Ablehnungen jährlich können die zeitweilige oder dauerhafte Aufkündigung von Freundschaften nach sich ziehen. Möglich war auch (nur einmal?), dass Werner Ružička – Filmwochenleiter seit 1985 – gegen den Willen der Kommission einen Film ins Programm nahm und konsequenterweise plötzlich keine Kommission mehr hatte.

Dokumentarfilm definiert sich in Duisburg immer wieder neu, ohne geregelte Abgrenzung. [...] *sein Film sei* – so ein Regisseur – *eine spielerische Form, die sich dokumentarischer Formen bediene. Wie man an den in Duisburg gezeigten Filmen sehen könne, zeichne sich diese Entwicklung zur Mischform, zur gegenseitigen Beeinflussung allgemein ab.* Der Beitrag der Filmwoche zur Kreimeier-Wildenhahn-Debatte (darf oder soll der Filmemacher nachhaltig ins dokumentarische Material eingreifen?) ist ein ständiges Plädoyer für Vielfalt. Vielleicht fehlen Duisburg dokumentarisch zu nennende Arbeiten, die nicht für Kino und TV bestimmt sind und ein wenig angeberisch gleich als Videokunst auftreten.

Wie über 40 Jahre Filmwoche schreiben? Zuverlässigste Zeugen sind die Protokolle, die für alle Gespräche und Diskussionen erstellt, schon am Tag nach der Filmvorführung ausliegen.<sup>1</sup> Regisseure bestehen schon mal auf Korrekturen, Regisseurinnen sind da lässiger. Die Texte vermitteln einen glaubwürdig anmutenden Rückblick auf Streitgewohnheiten, Erklärbedürfnisse, Idiosynkrasien, moralisch-ästhetische Forderungen, verbale Rempeleien, Begeisterung und gelegentliches Schweigen.

2006 erinnert sich Harun Farocki (häufigster Regiegast in Duisburg?): *Marx verschwand und Foucault kam.* Dafür blieb Walter Benjamin – mit einer Verschiebung: 1984 wird sein Engel der Geschichte heraufbeschworen, 2014 geht es um einen Satz, der 30 Jahre zuvor als