Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 19

Artikel: Was tut der Filmemacher mit der Wirklichkeit?
Autor: Christen, Thomas
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931501

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

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

Thomas Christen

Was tut der Filmemacher mit der Wirklichkeit?

Überlegungen zum Dokumentarfilm und zum Zyklus «Europäische Dokumentarfilme» im Fernsehen DRS.

Das Fernsehen DRS bemüht sich im Rahmen eines Schwerpunktes zum «Europäischen Film- und Fernsehjahr 1988» in verdienstvoller Weise um neuere Vertreter eines Genres, das es weder im Kino noch im Fernsehen leicht hat, die ihm angemessene Beachtung zu finden. Zwischen September und Jahresende stehen jeweils am Sonntagmorgen in der «Matinée» zwölf Dokumentarfilme auf dem Programm, die auf unterschiedliche Weise ganz verschiedene Einblicke in die Wirklichkeit vermitteln. Zu hoffen bleibt, dass der Zuschauer sich diese Gelegenheit nicht entgehen lässt, handelt es sich bei den ausgewählten Filmen doch um ungewöhnliche und hervorragende Beispiele, die deutlich machen, dass Dokumentarfilme weder «langweilig» noch «schulmeisterlich» sein müssen.

Der Dokumentarfilm ist so alt wie der Film selbst. Die ersten Filme der Gebrüder Lumière, die um die Jahrhundertwende die Geburtsstunde des neuen Mediums markierten, waren Dokumentarfilme – Dokumente der Wirklichkeit. Ihre Sujets waren – aus heutiger Sicht – wenig anspruchsvoll: Arbeiter verlassen eine Fabrik, ein Zug fährt in einen Bahnhof ein, allerlei markante Plätze und Orte. Der Reiz des Neuen bestand vor allem in der Neuartigkeit eines Mediums, das fähig war, Vorgänge und Begebenheiten, die an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit aufgenommen worden waren, auf der Leinwand wieder zum Leben zu erwecken. Das «Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit» war auf dem Gebiet des bewegten Bildes eingeläutet worden.

Eine strenge Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilm, also solchem mit fiktionalem Charakter, existierte damals noch nicht. Die ersten Dokumentarfilme waren eigentlich Nachrichtenfilme, ihre Hauptintention bestand zunächst einmal im Zeigen, im Entdecken. Beliebt wurden sogenannte «Reisefilme», die die Eindrücke von kreuz und quer durch die Welt reisenden Kameraleuten in die dunklen Kinosäle brachten, zunehmend auch von exotischen Schauplätzen. Der Begriff Dokumentarfilm wurde zum ersten Mal vom Briten John Grierson im Zusammenhang mit der Besprechung von Robert Flahertys «Moana» (1926) verwendet und leitete sich aus dem französischen «documentaire» ab, was auf «Urkunde» oder «Beweismittel» verweist.

Flaherty wird als der eigentliche Vater des modernen Dokumentarfilms angesehen, eines Dokumentarfilms, der sich nicht mit blossem Abfilmen begnügt, sondern durchaus auch das kreative, gestalterische, künstlerische Potential erschliesst. «A creative treatment of reality» – so definierte Grierson den Dokumentarfilm. Und damit beginnen aber auch die vielfältigen Probleme dieses Genres. Denn nun rücken Kriterien wie Wahrheit, Realität, Machart, Haltung usw. immer stärker ins Blickfeld.

Einen kreativen Schub mit didaktischen Untertönen erhält das Genre im Gefolge des sowjetischen Revolutionsfilms. Herausragendster Vertreter ist hier Dsiga Wertow, der mit seinen Experimenten nicht nur faszinierende neue Möglichkeiten erschloss, sondern diese Auseinandersetzungen auch in theoretischen Schriften weiterführte.

Erweiterung des «dokumentarischen» Spektrums

In den dreissiger Jahren entdeckten auch staatliche Stellen und Regierungen zunehmend den Dokumentarfilm und versuchten, ihn für eigene Anliegen einzuspannen (und auch zu missbrauchen). Das Spektrum des Genres wurde erweitert, indem auch erzieherische, aufklärerische Intentionen vermehrt an Bedeutung gewannen bis hin zum Konzept des Dokumentarfilms als Mittel der Überzeugung, des Überredens, schliesslich der Propaganda und Agitation. Während in Grossbritannien und den USA Filmemacher, die dem linken politischen Spektrum angehörten, eine Reihe von sozialkritischen Werken schufen (in den USA vor dem Hintergrund der «New Deal»-Politik von Roosevelt), wurden im faschistischen Deutschland zur selben Zeit Dokumentarfilme zum Propagandainstrument, das der nationalsozialistischen Ideologie zu Durchbruch und Festigung ver-

«Der Film – das ist die Wahrheit 24 × in der Sekunde.»
(Jean-Luc Godard)

helfen sollte. Leni Riefenstahls «Triumph des Willens» (1935) oder Hipplers «Der ewige Jude» (1940) sind berühmt-berüchtigte Vertreter aus dieser Zeit.

Es geht hier nicht darum, eine Geschichte des Dokumentarfilms zu skizzieren, sondern vielmehr um das Aufzeigen einiger Möglichkeiten, die diesem Genre offenstehen, um so auch einen Hintergrund für die zur Diskussion stehenden neuen und neusten Vertreter zu erhalten. In dem Masse, in dem – wie aufgezeigt – sich das Spektrum des Genres erweiterte, wurde auch eine präzisere Bestimmung immer schwieriger. Im Nachkriegsfilm findet im italienischen Neorealismus eine zunehmende Vermischung und Verschmelzung des dokumentarischen und fiktionalen Films statt. Indem diese Filme ihre Stoffe aus der unmittelbaren Gegenwart beziehen und um eine «realistische» Sicht der Dinge bemüht sind, fliessen in sie neben der Fiktion auch die Darstellung der Fakten ein, Elemente aus der Domäne des dokumentarischen Films.

Zweifel an der Evidenz des Nur-Dokumentarischen hatte bereits zu Beginn der dreissiger Jahre der Schriftsteller Bertolt Brecht geäussert vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung um die Verfilmung seines Stücks «Die Dreigroschenoper» durch G.W. Pabst. In seiner 1931 erschienenen Schrift «Dreigroschenprozess» ist zu lesen: «Die Lage wird dadurch so kompliziert, dass weniger denn je eine einfache ‹Wiedergabe der Realität› etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ‹etwas aufzubauen›, etwas ‹Künstliches›, Gestelltes.»

Der Umstand, dass die Realität nur dann aussagekräftig wird, wenn gleichsam ein inszenatorischer Prozess stattfindet, eine Transformation der äusseren Wirklichkeit, bezeichnet die Grundproblematik des Genres. Wie lässt sich ein solcher Eingriff bewerkstelligen, damit die Wirklichkeit «zum Vorschein» kommt? Gibt es überhaupt eine Wirklichkeit oder lediglich Wirklichkeiten, Teilaspekte der Realität? Fragen der Subjektivität, Selektion, der Handhabung des filmischen Materials schliessen sich an, aber auch solche nach der Rolle des Zuschauers oder dem Grad der (Selbst-)Reflexion, also inwieweit die Filme gerade diese Problematik der Wirklichkeitssuche und -findung thematisieren.

«Cinéma-vérité» und «Direct Cinema»

In den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren findet – nicht zuletzt vor dem Hintergrund gemachter Erfahrungen – auf dem Gebiet des dokumentarischen Films eine gewisse Neubesinnung und -orientierung statt. Da sich der Begriff «dokumentarisch» als zu weitläufig und unpräzise erweist, werden neue Umschreibungen versucht, die immer auch eine bestimmte Stossrichtung signalisieren. Berühmte Beispiele sind das «Cinéma-vérité» in Frankreich oder das «Direct Cinema» in den USA. Ausgangspunkt für diese Bewegungen ist zunächst einmal ein technologischer Wandel: die Entwicklung von der schweren, sperrigen 35mm-Kamera zur leichten und leicht handhabbaren 16mm-Ausrüstung, teilweise verbun-

Dokumentarfilme am Fernsehen DRS

Ausgewählte Dokumentarfilme zum Europäischen Film- und Fernsehjahr 1988 zeigt das Fernsehen DRS bis Ende Dezember in seiner «Sonntags-MATINEE». Bereits zu sehen waren *«Allô Police»* von Manu Bonmariage (Belgien 1987), *«Und damit tanzen sie noch immer – Stinjacke Cizme»* von Marijana Stoisits und Michael Rabe (Österreich 1986) und *«Hotet» (Bedrohung)* von Stefan Jarl (Schweden 1986, ZOOM 11/87). Als weitere Werke folgen:

9.10.:
«Erinnerungen an eine Landschaft» von Kurt Tetzlaff (DDR 1983)

16.10.:
«The Time Is Now» von Eduard Schreiber (DDR 1987)

23.10.:
«Augstaka tiesa» (Das letzte Gericht») von Herz Frank (UdSSR 1987 (ZOOM 21/87, S.6, und 20/88)

30.10.:
**«Spaltprozesse»* von Bertram Verhaag und Claus Strigel (BRD 1986)

6.11.:
**«O movimento das coisas» (Der Lauf der Dinge)* von Manuela Serra (Portugal 1985)

13.11.:
**«San Clemente»* von Raymond Depardon (Frankreich 1982)

20.11.:
**«Sans soleil»* von Chris Marker (Frankreich 1982, ZOOM 1/84)

27.11.:
«Ex voto» von Erich Langjahr (Schweiz 1986, ZOOM 11+19/86

26.12.:
**«Was machen Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?»* von Klaus Wildenhahn (BRD 1982)

Die mit einem * bezeichneten Filme werden von Thomas Christen im nebenstehenden Beitrag besprochen.

den mit der Möglichkeit der direkten Tonaufzeichnung. Da sich dabei auch das Filmmaterial wesentlich verbilligte, wurde der Film auch für unabhängige Realisatoren attraktiv (eine Tendenz, die sich im Gefolge der Entwicklung der Videotechnologie verstärkte). Eine andere Folge war die nun wesentlich grössere Bewegungsfreiheit und Flexibilität.

Beide Konzepte gehen von ähnlichen Voraussetzungen aus und zeigen auch durchaus ähnliche Ergebnisse. Ein wesentlicher Unterschied besteht allerdings in der Haltung, die der Filmemacher zum Objekt der Darstellung einnimmt. Während dieser beim «Direct Cinema» bestrebt ist, eine objektive Position einzunehmen, mischt er sich beim «Cinéma-vérité» durchaus in das ablaufende Geschehen ein. Ein typisches Merkmal sind hier die Interviewszenen, in denen die Beteiligten direkt zur Kamera sprechen und die Kamera auch als solche bewusst wird.

Die im «Direct Cinema» und im «Cinéma-vérité» entwickelten Techniken hatten einen nachhaltigen Einfluss auf das moderne Dokumentarfilmschaffen, Spuren davon sind denn auch in den meisten der heutigen Produktionen sichtbar. Es handelt sich aber natürlich auch um Entwicklungen, die mit der Unmittelbarkeit des Fernsehreportagestils viele Gemeinsamkeiten

Das Fernsehen DRS zeigt verschiedene Möglichkeiten des Dokumentarfilms der Gegenwart. Oben: «Spaltprozesse» von Bertram Verhaag und Klaus Strigel (BRD 1986). – Mitte: «O movimento das coisas» von Manuela Serra (Portugal 1985). – Unten: « San Clemente» von Raymond Depardon (Frankreich 1982). – Rechts: «Was machen Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?» von Klaus Wildenhahn (BRD 1982).

aufweisen, auch wenn «Cinéma-vérité» und «Direct Cinema» sich nicht so sehr an Tagesaktualitäten orientieren, sondern an vertiefenden Hintergrundinformationen.

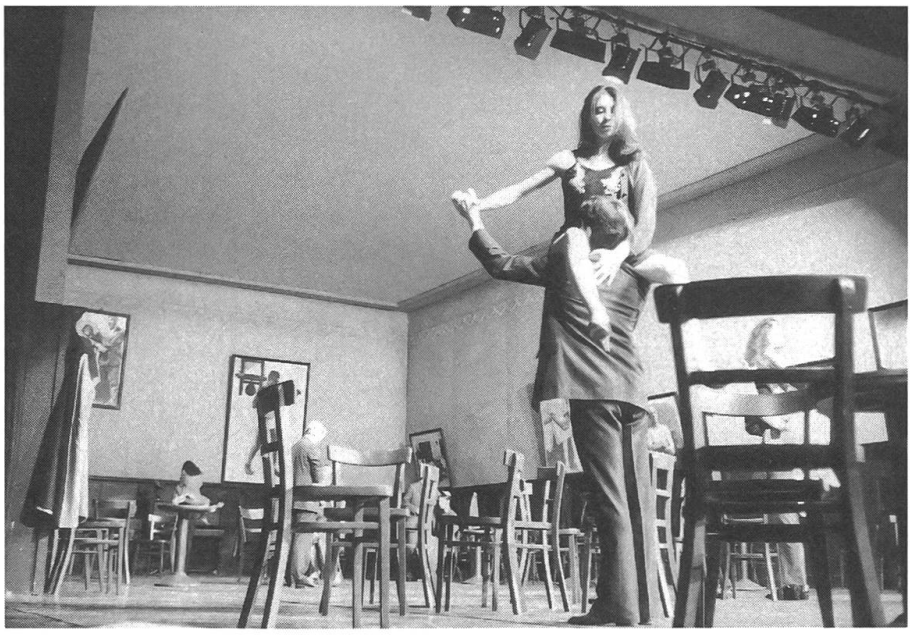
Da die Kamera immer beweglicher wird, sich gleichsam von der Last des Gewichtes befreit, entsteht manchmal der Eindruck, als würde sie mit dem Menschen, der sie bedient, eins werden und so auch praktisch überallhin mitgenommen werden können. Gerade im Bereich der TV-Berichterstattung hat diese Entwicklung bisweilen recht zwiespältige Resultate hervorgebracht, wie dies sich an aktuellen Beispielen wie Geiselnahme oder Flugzeugabsturz ablesen lässt, wenn um den Preis von Sensationsbildern buchstäblich alle Grenzen hinter sich gelassen werden. Auf einem anderen Gebiet, dem des alternativen politischen Dokumentarfilms, der sich im Sinne von Gegenöffentlichkeit und Gegeninformation versteht, eröffneten sich damit aber auch Möglichkeiten, wie sie vor dreissig Jahren noch undenkbar erschienen. Der im Zyklus gezeigte Film *«Spaltprozesse»* ist ein typisches Beispiel für eine Produktion, die es sich zum Ziel gemacht hat, ein Gegengewicht zur offiziellen Berichterstattung zu sein, die Sicht der Gegenseite, die sonst kaum zu Wort kommt, zu dokumentieren.

Im folgenden wollen wir auf fünf der programmierten Filme etwas näher eingehen und anhand von ihnen und vor dem Hintergrund der einleitend skizzierten Entwicklungen Möglichkeiten des Dokumentarfilms der Gegenwart aufzeigen. Da die Auswahl vor allem auch die Themen- und Formenvielfalt berücksichtigt, eignet sie sich für unser Vorhaben recht gut. Zur Diskussion stehen folgende Filme: «Spaltprozesse», «O movimento das coisas», «San Clemente», «Was machen Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?» und als Kontrastbeispiel mit experimentellem Charakter «Sans soleil».

Poetischer «Lauf der Dinge»

Manuela Serra knüpft mit ihrem Film *«O movimento das coisas»* an eine traditionsreiche Richtung des dokumentarischen Films an, die bis zu Robert Flaherty zurückreicht, ohne allerdings in ihre Schilderung des Lebens in einem portugiesischen Dorf, das seine über Jahrhunderte gewachsenen Strukturen noch weitgehend erhalten hat, einen verklärenden Unterton einzubringen. In ruhigen, unspektakulären Bildern ohne begleitenden Kommentar wird eine Welt des Bauerntums und Kleinhandwerks gezeigt, in die die Technik noch kaum Einzug gehalten hat. Die Tonspur ist überaus reich an Klängen aus der Natur und der Welt der Menschen, die noch in Eintracht und Harmonie mit ihr leben. Doch diese Idylle ist eine auf Zeit, Veränderungen deuten sich an, mehr beiläufig allerdings – en passant. Wir sehen, wie eine Frau früh am Morgen das Dorf verlässt, um in einer Fabrik zu arbeiten. Einmal kommt, als die Kamera die nähere Umgebung des Dorfes zeigt, eine riesige Autobahnbrücke ins Bild, die sich in Bau befindet. Und in der Schlusseinstellung blicken wir auf einen Horizont, der Industrieanlagen zeigt.

In naher Zukunft werden diese «Zeichen» wohl auch ihre Auswirkungen auf das Leben im Dorf haben. Wahrscheinlich ist, dass die Distanz zwischen den folkloristischen Verrichtungen, wie sie im zweiten Teil des Films gezeigt werden, und dem alltäglichen Lebenszusammenhang grösser werden wird, wenn beispielsweise immer mehr Leute auswärts arbeiten, vielleicht auch wegziehen werden, wenn der Tourismus wegen der Verbesserungen der Verkehrsverbindungen Einzug halten, wenn es zu Industrieansiedlungen kommen wird. Vorläufig ist alles noch mehr oder weniger intakt, doch die Ruhe, die herrscht, ist trügerisch.



Kämpferisches aus der Niederpfalz

Gar nicht ruhig und idyllisch geht es in *«Spaltprozesse»* von Bertram Verhaag und Claus Strigel zu, es herrscht geradezu ein Klima des Bürgerkriegs. Hintergrund bildet der Kampf eines Teils der Bevölkerung und «Zugereister» gegen den Bau der Wiederaufbereitungsanlage im bayrischen Wackersdorf. Bau eines Hüttendorfes, Räumung durch die Polizei, Sitzblockaden, Demonstrationen vor dem Bauzaun, gewalttätige Auseinandersetzungen, Einsatz von Tränengas, Schlagstöcken und Gummigeschossen – das sind Stationen des Widerstands. Die Stossrichtung des Films wird klar: Gegeninformation, Parteinahme für die Demonstranten, die in der Realisierung des Bauwerks nicht nur eine Gefahr für ihren unmittelbaren Lebensraum, sondern auch den Einstieg in den Atomstaat sehen, Korrektur der Berichterstattung der «offiziellen» Medien als Sprachrohr von Politik- und Wirtschaftsinteressen, die hier Chaoten und notorische Krawallmacher am Werke sehen. Immer wieder kommen – um mit diesem Feindbild aus den Medien aufzuräumen – einfache, bislang unpolitische Bürger zu Wort, die ihren Glauben an die Demokratie als Herrschaft des Volkes verloren haben vor dem Hintergrund dieser Ereignisse.

«Spaltprozesse» ist ein Musterbeispiel des Agitationsfilms in der Nachfolge etwa eines Dsiga Wertow, auch wenn damals noch die Möglichkeit des Interviews mit unmittelbar Betroffenen, die einen hohen Grad an Emotionalität vermitteln, fehlte. Denn Emotionalität ist es vor allem, die dieser Film mit seinen Bild- und Toncollagen vermittelt und die die Solidarität auch bei unbeteiligten Zuschauern erreichen soll. Während die Gegner der WAA Wackersdorf «aus dem Herzen» sprechen, verbirgt sich die Staatsmacht hinter Masken. Aussagen ihrer Repräsentanten werden zudem oft aus dem Zusammenhang gerissen und manchmal auch ironisch verfremdet, der Lächerlichkeit preisgegeben. Konflikt, Konfrontation, Kampf – auch formal stellt sich der Film ganz auf diese Linie ein: Bilder, die unvermittelt aufeinanderprallen, Blickwinkel, die scharf akzentuieren, rhythmisierende Elemente auf der Tonspur, aufpeitschende Songs anstelle eines Kommentars. Der Titel des Films ist durchaus doppeldeutig: «Spaltprozesse» bezeichnet nicht nur jene Vorgänge, die in der umstrittenen Atomanlage ablaufen sollen, sondern auch jene zwischen den Bürgern und Repräsentanten des Staates. Der Film sieht seine Aufgabe auch darin, die erstgenannten zu verhindern, die letzteren jedoch tatkräftig zu fördern...

«Cinéma-vérité» im Irrenhaus

Eine ältere Frau steht vor einer Eisentüre, wartet, dann schlägt sie lange an die Türe. Nach einer Weile öffnen ihr zwei Krankenschwestern, und – die Kamera geht mit ihr hinein, wird «begrüsst», folgt der Frau ins Innere bis zu ihrem Bett. Erstaunte Fragen anderer Mitbewohner: «Macht ihr hier Fotos?» Schliesslich eine erboste Stimme aus dem Off: «Hinaus! Wer hat Sie eingelassen? Gehen Sie sofort hinaus!» Die Kamera wird gestossen, die Bewegungen werden hektischer, bis wir uns schliesslich wieder vor der Eingangstüre befinden.

So beginnt *«San Clemente»* von Raymond Depardon und Sophie Ristelhueber. Depardon zeigt dieses Eindringen in eine sonst verschlossene Zone der menschlichen Gesellschaft – in eine Irrenanstalt – in einer einzigen, ungeschnittenen Einstellung. Sie ist charakteristisch für den Stil des Films: eine ungemein flexible, bewegliche Kamera nimmt gleichsam wie ein Beobachter das Geschehen wahr, reagiert ungemein sensibel auf das, was um sie herum vorgeht. Es herrscht keine Distanz mehr, was sich unter anderem auch darin zeigt, dass die gefilmten Personen immer wieder auf die Anwesenheit der Kamera reagieren, sei dies im kommunikativen Sinne oder durch Verweigerung oder Aggression (einmal schiesst eine Frau aus einer Türe hervor und traktiert die Kamera mit einem Besen).

«San Clemente» dauert knapp 100 Minuten und besteht lediglich aus ungefähr 70 verschiedenen Einstellungen. Die Einstellungen sind zwar lang, aber keineswegs langatmig, denn die Kamera bewegt sich fast ständig, sie stellt sich permanent auf das Geschehen vor der Kamera ein, reagiert darauf – und nicht umgekehrt. Depardon, der vom Fotojournalismus herkommt, macht damit ständig bewusst, dass die Kamera nicht ein unsichtbarer Beobachter ist, es im Grunde auch nicht sein kann, weil ihre Anwesenheit immer die Abläufe verändert.

Depardon ist mit «San Clemente» eine ungemein intensive Dokumentation über eine psychiatrische Anstalt und ihre Insassen geglückt, gerade weil es ihm – wenigstens ansatzweise – gelingt, jene Kommunikationsbarrieren zu durchbrechen, die ein Grundproblem der Krankheit der Patienten darstellen, oder aber ihr Vorhandensein deutlich erfahrbar zu machen. Es ist ein Film, der, gerade weil er auf jeden Kommentar verzichtet, den Zuschauer aufwühlt. Seine Aussage setzt sich wie ein Puzzle aus den ver-

Film reflektiert – mit den Mitteln des Films – sich selbst: «Sans soleil» von Chris Marker (Frankreich 1982).

schiedenen Eindrücken von Bild und Ton zusammen, nicht didaktisch-autoritär, sondern aus dem Material selbst: verwirrend-vielfältig – wie die Wirklichkeit selbst.

Kunst und Alltag – Arbeitsprozesse

Der Titel von Klaus Wildenhahns Film *«Was machen Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?»* verweist zunächst einmal auf eine ganz pragmatische Fragestellung, die gleichsam das Gerüst dieser Dokumentation bildet. Im Frühjahr 1982 studierten Pina Bausch und ihre Truppe das Stück «Walzer» während 45 Probetagen in einem ehemaligen Kino in Wuppertal ein. Wildenhahn beobachtet mit seiner Kamera diesen Arbeitsprozess; dabei ist weniger das Stück selbst Mittelpunkt des Interesses, wir erhalten kaum eine Vorstellung davon vermittelt, wie es denn schlussendlich bei der Premiere in Amsterdam aussehen wird, sondern das Verfahren, das hier zugrunde liegt, ein Verfahren übrigens, das durchaus Parallelen zur Arbeit des Filmemachers aufweist. Aus Alltag und Lebenserfahrung wird zunächst einmal umfangreiches Material entwickelt, gesammelt, das später schrittweise zu existentiellen Situationen verdichtet wird, gleichsam in einer Art von Montage – so wie Wildenhahn selbst seinen Film aus über 20 Stunden Material montierte.

Auf einer zweiten Ebene wird der Ort, an dem das Ganze sich abspielt, einbezogen – ausgeweitet auf die Stadt Wuppertal; Ansichten einer tristen Industriemetropole, die in seltsamem Kontrast zu dieser künstlerischen Arbeit steht und dennoch unentrinnbar mit ihr verbunden ist. Aussagen einer Industriearbeiterin, die durch die Monotonie der Akkordarbeit krank geworden ist und diese Erfahrungen nun reflektiert, bilden das Bindeglied zwischen Alltagsleben und künstlerischer Arbeit. Denn Pina Bauschs Inszenierungen sind nicht in einem luftleeren, ästhetischen Raum angesiedelt, sondern eben vor dem Hintergrund solcher Erfahrungen wie Monotonie, Entfremdung, Einsamkeit, Kommunikationsverlust.

Wildenhahns Film ist, obwohl fürs Fernsehen gedreht, keine leichtverdauliche Reportagekost. Er braucht einen offenen, wachen, aktiven Zuschauer, der selbst bereit ist, solche Verknüpfungen, die der Film anbietet, jedoch nicht aufdrängt, her-

zustellen. Obwohl didaktisch angelegt, gibt es hier keinen pädagogischen Zeigefinger, keine griffigen Interpretationsrezepte. Wildenhahn macht das Gezeigte sinnlich erfahrbar – die Schlüsse ziehen, das muss der Zuschauer selbst.

Philosophisch, meditativ und reflexiv

Im Gegensatz zu den vier bereits besprochenen Beispielen stösst Chris Markers *«Sans soleil»* immer wieder an die Grenzen des Dokumentarfilms, lässt sie bisweilen auch hinter sich, bricht aus in das Gebiet des experimentellen Films, der filmischen Avantgarde. Marker montiert, ja komponiert Bilder, die andere gedreht haben (wohl auch für einen anderen Kontext als jenen, in dem sie nun erscheinen), verfremdet sie, lässt sie verfremden. In «Sans soleil» interessiert weniger das Was, sondern das Wie. Film denkt – mit den Mitteln des Films – über sich selbst nach, über sein Wesen, über das Verhältnis zur Wirklichkeit, über Manipulation, über das gesamte Spannungsfeld, das wir eingangs aufzuzeigen versucht haben. Markers Reflexionen, die auch weit über den Gegenstand Film hinausgreifen, eine Bildkultur, eine Kultur des Bildes im allgemeinen betreffen, sind nicht akademisch-trocken, sondern sinnlich, mit dem Impetus des Spielerischen.

In einer Welt der Bilder, des Bilderüberflusses laufen wir bald einmal Gefahr, nichts mehr zu sehen, blind zu werden. Was vor knapp einhundert Jahren mit Filmen begann, die sich als «Dokumente der Wirklichkeit» verstanden, ist zu einer gigantischen Verwertungsmaschine geworden. Marker streut ein wenig Sand in das Getriebe dieser Maschine, indem er zwar seinerseits einen «Bildersalat» produziert, gleichzeitig aber immer wieder Bestandteile herauspickt, sie dreht und wendet, genauer ansieht. Was tut der Filmemacher mit der Wirklichkeit? Unsere Ausgangsfrage sollte vielleicht öfters gestellt werden – auch in den Filmen selbst. ■

Matthias Rüttimann

Wege aus der Krise – dank dem Fernsehen

Zur Rolle des Fernsehens DRS bei der Finanzierung unabhängiger Dokumentarfilme

«Die meisten Projekte sind langweilig, kleinkariert, müde, reaktionär, völlig unwesentlich.» Das Verdikt sprach Alex Bänninger, der damals neugebackene Abteilungsleiter des Programmressorts Kultur und Gesellschaft beim Fernsehen DRS, vor versammelter Dokumentarfilmergilde anlässlich einer Tagung in Solothurn im Juni 1986. Dieses Stelldichein zwischen Filmschaffenden, Produzenten und Vertretern von Bund und Fernsehen war nötig geworden, weil der Schweizer Dokumentarfilm in eine ernsthafte Krise geraten war.

«Dass der schweizerische Dokumentarfilm am Ende der siebziger Jahre an einem – vorläufigen – Ende angekommen ist, kann wohl nicht bestritten werden», stellte der Zürcher Filmpublizist Martin Schaub 1983 im Cinema-Jahrbuch («Die eigenen Angelegenheiten») fest. Doch erst drei Jahre später, im Anschluss an die 21. Solothurner Filmtage 1986, an denen gerade noch elf Dokumentarfilme und vier Videos dokumentarischen Charakters neben 82 Experimental-, Trick- und Spielfilmen zur Aufführung gelangt waren, rafften sich die Betroffenen, und dies waren zunächst die unabhängigen Dokumentaristen, auf, den Missstand zu analysieren. Im «ciné-bulletin» 126 (Juni 1986), dem schweizerischen Organ der Verbände des Filmschaffens, eröffneten sie die Diskussion und wagten verschiedene Diagnosen. «Durch das Fernsehen, nur durch das Fernsehen», betonten Reni Mertens und Walter Marti, sei die Misere entstanden (Seite 6). Urs Graf, ein weiterer Filmemacher, ortete den wunden Punkt im zu engen Kulturraum, der einen ungenügenden Markt für profunde, zeitaufwendige und daher nicht billige Filme abgebe (Seite 7). Hans Stürm, der Politiker und nimmermüde Aufklärer unter den Dokumentaristen hierzulande, fasste den morbiden Zustand und seine Ursachen dialektisch (Seite 10). Die Kulturindustrie mit ihrer Flut an «Kürzestfutter», mit dem die Medienmanager das Bedürfnis des Publikums nach Aufklärung abspeisen und einlullen, entzöge dem engagierten, auf Veränderung und wirkliche Aufklärung bedachten Dokumentarfilm die Zuschauer. Da diese Massenproduktion an Bildern jedoch keine Erfindung dieses Jahrzehnts sei, könne sie nicht allein die Ursache für das Abserbeln der Filmgattung sein. Die Krise verweise ebensosehr auf eine kreative Sackgasse, in der die Autoren angelangt seien, meinte Stürm selbstkritisch: «Meine Mühe (nicht Krise) mit (nicht nur) dem Dokumentarfilm liegt im Suchen nach dieser anderen eigenen Form von Aufklärung.»