Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 359

Artikel: Festival : "Die Entfaltung der Produktivkräfte im Dokumentarfilm macht seinen Reichtum aus"

Autor: Kremski, Peter / Ružika, Werner

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863483

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: 10.01.2026

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

Gespräch mit Werner Ružička zum vierzigjährigen Bestehen der Duisburger Filmwoche

«Die Entfaltung der Produktivkräfte im Dokumentarfilm macht seinen Reichtum aus»

Filmbulletin *Die Duisburger Filmwoche findet in diesem Jahr zum 40. Mal statt. Du warst von Anfang an dabei – erst als Teilnehmer, dann in der Auswahlkommission, und du leitest die Filmwoche nun seit 30 Jahren. Kannst du einmal auf die Anfänge zurückblicken?*

Werner Ružička Anfangs war die Ambition eine ganz andere. Man wollte eine Art deutsches Leistungsfestival haben, so wie das die Solothurner Filmtage für den Schweizer Film bieten. Diese Jahresschau des bundesdeutschen Films hat es auch einmal gegeben – mit Filmen von Fassbinder, Herzog und anderen Regisseuren des Neuen Deutschen Films. Auch ein paar Dokumentarfilme waren darunter. Das liess sich aber kein zweites Mal finanzieren. Da wurde dann von Klaus Wildenhahn und Hans Helmut Prinzler mit Angela Haardt als Kuratorin die Idee entwickelt, stattdessen ein Zentrum für den Dokumentarfilm zu schaffen, um diesen in die öffentliche Wahrnehmung zurückzuführen. Damals gab es noch die Debatte um eine notwendige Gegenöffentlichkeit, für die der Dokumentarfilm stand. Er war noch näher an der aktuellen Politik als heute.

Das war damals eine sehr politische Zeit. Habt ihr die Dokumentarfilmwoche auch aus einem ideologischen Bewusstsein heraus entworfen und entwickelt oder vielleicht auch aus einem ideologiekritischen Selbstverständnis?

Die AG Dokumentarfilm ist in Duisburg gegründet worden, und es gab eine gewisse Affinität zu den Gewerkschaften. Aber von unserer Seite aus gab es auch schon früh eine antirevisionistische Haltung. Wir wollten uns da nicht vereinnahmen lassen, obwohl man das natürlich versucht hat. Uns ging es stets um die Bündigkeit der Form, nicht um die Vertretung von Standpunkten in der Arbeitswelt.

Sicherlich gab es aber eine gewisse aufklärerische Tradition, die sich von der Frankfurter Schule her beschreiben liesse. Positionen, wie sie Alexander Kluge, Günter Hörmann oder David Wittenberg vertraten, waren durchaus wichtig. Aber erst mit der berühmten Kreimeier-Wildenhahn-Debatte kam man ab 1979/80 zu einer grundsätzlichen Diskussion von Modellen. Das war die historische Konfrontation einer radikal puristischen Schule mit Positionen, die man antischolastisch nennen kann. Da ging es um eine notwendige Begriffsklärung mit polemischer Zuspitzung. Man wollte sich eben voneinander abgrenzen.

Wildenhahn wollte unbedingt die Deutungshoheit behalten. Aber es gab andere, die sagten: Er hat einfach nicht recht mit seinem Purismus. Damit kam eine Bewegung in Gang, mit der man sich aus der babylonischen Gefangenschaft bestimmter dogmatischer Positionen im Dokumentarfilm befreite, in dem Fall eines puristisch verstandenen Direct Cinema, das Klaus Wildenhahn sehr scholastisch vertrat.

Gleichwohl haben sich damit aber nicht die kontroversen dokumentarischen Schulen und Seilschaften aus Duisburg verabschiedet. Wildenhahn hat bis zuletzt weiterhin seine Filme in Duisburg gezeigt. Auch Kreimeier, der bei der Filmwoche als Protokollant angefangen hatte und danach in der Auswahlkommission mitwirkte, war noch eine ganze Zeit lang in Duisburg dabei. In diesem Jubiläumsjahr ist er nach langer Abwesenheit noch einmal zurückgekehrt zu einem Werkstattgespräch mit Werner Schweizer.

Kannst du die sich in dieser historischen Debatte gegenüberstehenden Positionen kurz skizzieren?

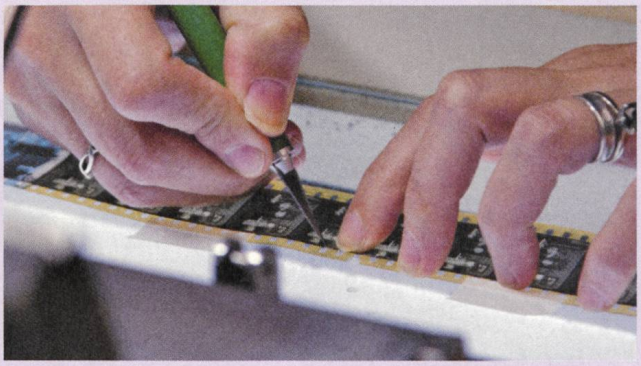
Wie gesagt, auf der einen Seite ein bestimmter Purismus, der vom Direct Cinema ausgeht und nur das als dokumentarisch akzeptiert, was vor der Kamera aufgenommen worden ist. Alles, was synthetisch ist, wird als spielfilmaffin abgelehnt. Dazu hat Klaus Wildenhahn damals einen Text veröffentlicht: «Über synthetischen und dokumentarischen Film». Ein Feindbild lieferte Walter Ruttmanns Berlin – die Sinfonie der Grossstadt aus dem Jahr 1927.

Klaus Kreimeier hat gegen Wildenhahn eine Position entwickelt, wonach ein Film und eben auch ein Dokumentarfilm immer synthetische Elemente aufweist, die etwa im Ton oder in der Montage auf einen jeweiligen Effekt hinzielen. Man kann einen Dokumentarfilm nicht auf eine reine und unvermischte Form reduzieren.

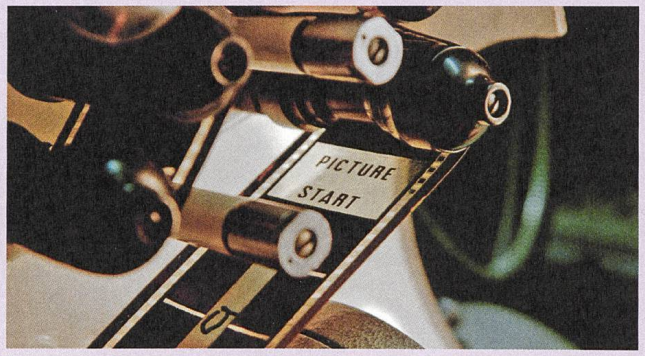
Mit dieser Kontroverse wurde gewissermassen eine Tür aufgestossen. Die Debatte ist dann im weiteren breit geführt worden in Zeitungen und Magazinen. So hatte es das vorher noch nie gegeben. Das passierte aus dem Gefühl heraus, dass es hier nicht bloss um zwei persönliche Positionen ging, sondern um Wirklichkeitstheorie. Und darum ging es ja auch. Viele andere Beiträge gab es zu dieser Diskussion, unter anderem auch von Alexander Kluge.

Heute ist die Debatte vermutlich historisch überholt angesichts der vielen Gattungsgrenzen überschreitenden Mischformen.

Nein, man kann feststellen, wie sich die historische Debatte auch in den Debatten des gegenwärtigen Festivals in Details immer wieder reaktualisiert.



Cinema Futures (2016) Regie: Michael Palm



Cinema Futures (2016) Regie: Michael Palm

Auch Peter Badel, Professor an der Filmhochschule Babelsberg, hat in seinem Vortrag über Kamerastrategien in Filmen des aktuellen Festivals die Frage nach der abbildbaren Wahrheit gestellt. Was kann die Kamera machen, wo ist sie, handelt oder beobachtet sie? Wo sind die Grenzen? Gibt es etwas, das der Dokumentarfilm nicht darf?

Seit dem Anstoss zur Diskussion damals in Duisburg hat sich viel getan. Wir haben heute eine sehr ausdifferenzierte Film- und Medienwissenschaft, in der die Dokumentarfilmtheorie eine grosse Rolle spielt. Im akademischen Diskurs ist die historische Debatte immer noch ein Thema, weil sie damals ja so paradigmatisch geführt worden ist und nicht bloss die persönliche Auseinandersetzung zweier Kontrahenten mit unterschiedlichen Positionen war. Das war damals ein Anfang, das Dokumentarfilmgenre von historisch-ideologischen Schlacken zu befreien, um in einer differenzierter gewordenen Welt mit neuen technischen Voraussetzungen frei arbeiten zu können. Wenn man sich das aktuelle Festivalprogramm ansieht, kann man feststellen, dass die Dokumentarfilmer ihre Möglichkeiten heute in einer grossen Bandbreite nutzen – in der Postproduktion etwa oder im Umgang mit Musik und Ton oder auch in der Arbeit mit Text. Die Entfaltung der Produktivkräfte im Dokumentarfilm macht heute seinen Reichtum aus. Dadurch sieht man umso mehr, dass die Reduktion auf die Position eines reinen Dokumentarfilms eine ideologische Begrenzung war.

Um ein Bewusstsein dafür zu bekommen, wie nötig hier eine filmästhetische Begrifflichkeit ist, war die Debatte damals wichtig und ist es auch heute noch. Also – um zu begreifen, was an Neuem interessant ist und was man damit machen kann, wo aber die Grenzen liegen und wo man aufpassen muss. Am Horizont der historischen Debatte zeichnete sich ja die Befürchtung ab, dass sich, wenn man nicht aufpasst, das Dokumentarische im Fiktionalen bewegt und sozusagen Teil der Traumfabrik wird. Heute hat sich das so weit verändert, dass wir im aktuellen Festivalprogramm von Duisburg, ohne rot zu werden, einen Film wie Ruth Beckermanns Die Geträumten präsentieren, den man nach klassischen Kriterien einen fiktionalen Film nennen muss. Gleichwohl läuft er aus unserer Sicht zu Recht in Duisburg, weil er für uns auch unter den hohen Bogen des Dokumentarischen fällt.

Zum Vergleich, vor 26 Jahren lief mit Good News zum ersten Mal ein Film von Ulrich Seidl hier. Das war die erste Ausgabe des Festivals, an dem die Schweiz und Österreich beteiligt waren. Heute wird jeder nachvollziehen können, dass Seidls Methode dokumentarisch ist, obwohl sie, beckmesserisch betrachtet, hochgradig synthetisch ist. Die Interviews mit den Protagonisten sind im Text vorbereitet, die Protagonisten werden im Nachspann als Darsteller bezeichnet. Damals wurde das – auch zu Recht – noch sehr kritisch gesehen und hat eine grosse Empörung ausgelöst. Die Frage, wie weit man gehen und das Genre perforieren darf, stand natürlich in einer Kontinuität zur Kreimeier-Wildenhahn-Debatte. Besonders in Österreich war das auch mit einer Frage der Moral gekoppelt – in Hinsicht auf das im Film transportierte Menschenbild.

Diskurs und Kontroverse sind zweifellos Bestandteil des Festivalkonzepts von Duisburg.

Die Debattenkultur mit ihrer Bereitschaft, Notwendigkeit und Lust, miteinander zu reden nach jedem Film, war immer ein Eigenständigkeitsmerkmal der Duisburger Filmwoche. Deshalb konnten dort auch solche Fragen aufkommen und sich dort und von dort aus weiterentwickeln. Verbunden ist das mit einer Reduktion des Programms auf 25 Filme, wodurch wir mit der uns eigenen Hybris behaupten, diese Filme stehen für alle weiteren 300, die es gäbe. Wir glauben, man kann an dieser Auswahl pars pro toto zeigen, worum es insgesamt geht. Das erschliesst sich dadurch, dass wir die Filme im Anschluss immer zur Diskussion stellen. Die Autoren setzen sich hin und geben vor Publikum Rechenschaft über ihre Arbeit. Diese Diskussionen haben heute nicht mehr die Programmatik der Kreimeier-Wildenhahn-Debatte. Jetzt geht es konkret ums Handwerk. Deshalb hat das Festival auch einen Werkstattcharakter.

Das gehört gewissermassen zu den Grundbausteinen des Festivalkonzepts. Gibt es auch Weiterentwicklungen?

Die bedeutendste Konzepterweiterung kam 1989/90 mit der deutschen Wiedervereinigung und der Zunahme einer neuen Germanozentriertheit. Zu der Zeit gab es nur noch Wendefilme am laufenden Band, die sehr aufgeregt und sehr inhaltlich daherkamen und im Nachhinein unter dokumentarischen Gesichtspunkten kaum Bestand gehabt haben. Als Gegengewicht kamen zu diesem Zeitpunkt die Schweiz und Österreich als beteiligte Filmländer zum Festival hinzu. Das hat der ganzen Sache eine sehr wohltuende antijournalistische Kontur gegeben und auch frischen Wind in die Debatten gebracht.

Mit der Schweiz und Österreich kamen ganz andere dokumentarische Strategien hinzu. Aus schweizerischer Sicht etwa Filme wie die von Richard Dindo oder Hans Stürm mit ihren historisch bezogenen Formen oder literarischen Ansätzen. Oder aus österreichischer Sicht Filme wie die von Seidl, Glawogger oder Geyrhalter mit ihrer Argumentation in theatralisch-tableauhaften Bildern. Das hat der Wirklichkeitsdarstellung ein neues Potenzial eröffnet. Und es bedarf immer wieder neuer visueller Sensibilitäten, um sich in den Zeiten zurechtzufinden, die vor einem liegen.

Mit Werner Ružička sprach Peter Kremski

→ www.duisburger-filmwoche.de