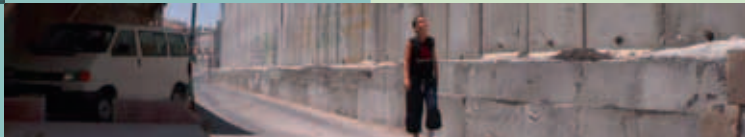




Mit Bildern bewegen – der politische Film heute



Mit Bildern bewegen – der politische Film heute



Inhalt

Vorwort Frederic Werner	4
Die Wiederkehr des politischen Films Zur Einführung Dr. Jan Hans	6
Das Politische, das Dokumentarische, das Utopische und der Film Suchbewegungen mit offenem Ausgang Georg Seeßlen	18
Wie entsteht „politisches Kino“? Dr. Robert Krieg	36
Der politische Dokumentarfilm im deutschen Fernsehen Eine aktuelle Bestandsaufnahme Wolfgang Landgraeber	48
Videoaktivismus oder Dokumentarfilm als Aktionsform Karin de Miguel-Wessendorf	56
Zur Situation des „politischen Spielfilms“ Dr. Jan Hans	66

„Geht dich das was an?“

Das politisch Bildende im Film

Stefanie Schlüter

74

Auswahl weiterführender Literatur und Links
zum politischen Film

Kirstin Büttner

84

Autorenverzeichnis

87

ISBN 978-3-86872-207-9

Herausgeber: Julius-Leber-Forum
der Friedrich-Ebert-Stiftung
Rathausmarkt 5
20095 Hamburg

Redaktion: Frederic Werner

Fotos: dpa, imc (independent media center) / indymedia.org,
kanalB, Krieg & Nolte GbR, Wikipedia, WDR/Günter Wallraff

Gestaltung: Pellens Kommunikationsdesign GmbH, Bonn

Druck: bub Bonner Universitäts-Buchdruckerei

Oktober 2009

Vorwort

Der Regisseur Ulrich Köhler schreibt zur Begründung, warum er keine politischen Filme mache: „Die Logik des Politischen ist verschieden von der Logik des Künstlerischen.“¹ Politik strebt, so Köhler, nach einem Kompromiss und verfolgt einen Zweck, Kunst dagegen kann kompromisslos und offen sein. Doch Politik im Film gibt es vermutlich so lange, wie es das Medium Film überhaupt gibt. Längst ist der politische Anspruch nicht mehr nur in Dokumentarfilmen und Reportagen zu finden. In Kino, Fernsehen und Internet werden gesellschaftlich und politisch relevante Themen in vielfältiger filmischer Form aufgegriffen. Die Welt beobachten und darstellen. Dabei Stellung beziehen und die Zuschauer anregen, ihre Position zu überdenken. Das ist der politische Film.

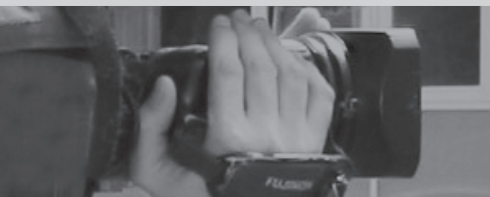
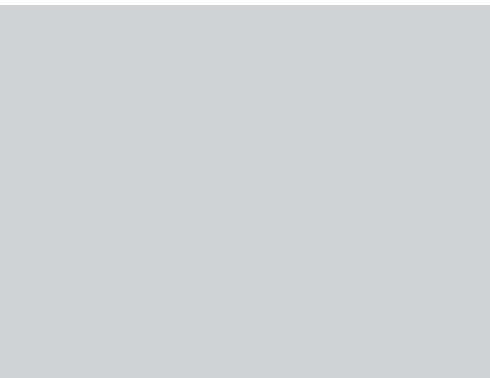
Selbstverständlich darf und möchte nicht jede (Film-)Kunst politisch verwertet werden. Doch schon durch seine Technik (zum Beispiel die Auswahl und Auslassung von Bildern) und die Motivation des Autors kommt ein Film nicht daran vorbei, Stellung zu beziehen. Darüber hinaus gibt es viele politische Filme, die als solche anerkannt werden wollen. Ein neuralgischer Punkt scheint darin zu bestehen, den inhaltlichen Ambitionen (des Politischen) und ästhetischen Ansprüchen (der Filmkunst) gleichermaßen gerecht zu werden. Die politische Bildung kann das Genre begleiten, um genau dieses Zusammenspiel zu reflektieren. Zugleich ist der politische Film ein relevantes Medium für die politische Bildung, um Themen aufzugreifen und Diskussionen anzuregen.

1 Ulrich Köhler: Warum ich keine „politischen“ Filme mache. In: newfilmkritik, 23.04.2007. <http://newfilmkritik.de/archiv/2007-04/warum-ich-keine-„politischen“-filme-mache/> (Stand: 05.08.2009).

Seit Michael Moores Filmen wird von einer Renaissance des politischen Films gesprochen. Diese „Wiederbelebung“ ist nicht unumstritten, weder hinsichtlich der Quantität der Filme und des Publikums noch mit Blick auf Qualität, Anspruch und Wirkung der Filme. Schafft es der politische Film aus der Nische in das Mainstreamkino, um dann doch bedeutungs- bzw. wirkungslos zu „versenden“? Ist der politische Film überhaupt geeignet für die ganz großen Formate? Ist mit der zunehmenden Beliebtheit des politischen Films eine Aufbruchstimmung in der Gesellschaft verbunden? Oder machen wir es uns leicht, indem wir uns die komplexe Welt in 90 Minuten erklären lassen wollen? Wie sieht es bei den „Machern“ von politischen Filmen aus? Welchen Anspruch haben sie und wie sehen die Rahmenbedingungen ihrer Arbeit aus?

Diesen Fragen geht das vorliegende Heft mit einer Sammlung unterschiedlicher Beiträge nach und ergründet dabei zugleich, was der politische Film überhaupt ist. Die Publikation geht maßgeblich auf eine Veranstaltung des Julius-Leber-Forums der Friedrich-Ebert-Stiftung im Juni 2009 in Hamburg zurück. Dort wurden verschiedene Formate des politischen Films vorgestellt und deren Bedeutung angeregt diskutiert. Diese Handreiche soll mithelfen zu ergründen, wo der politische Film am Anfang des 21. Jahrhunderts steht, wo seine Chancen und Potenziale, aber auch seine Grenzen liegen.

Frederic Werner
Julius-Leber-Forum
der Friedrich-Ebert-Stiftung



Dr. Jan Hans

Die Wiederkehr des politischen Films

Zur Einführung

Seit einiger Zeit ist in den Feuilletons die Rede von einer Renaissance des politischen Films. Und in der Tat: Zur allgemeinen Überraschung hat es in den letzten Jahren gleich eine ganze Reihe von Dokumentarfilmen mit gesellschaftsrelevanten Themen geschafft, aus ihren traditionellen Nischen – im Vorprogramm der Hauptfilme oder im Nachtprogramm der Fernsehanstalten – auszubrechen und in die Domäne der großen Kinoereignisse vorzudringen. Angesichts dieser Erfolge jubelt – stellvertretend für viele – ein Magazin für politische Kultur: „Der politische Film ist wieder da. Auferstanden aus den staubigen Gräbern der Arthouse-Videotheken und Programmkinos, feiert das Genre – das bisher als Relikt der Siebziger galt – heute seine fulminante Rückkehr auf den Leinwänden der Blockbuster-Kinos und der großen Filmfestspiele.“²

Damit nicht genug: Die tatsächliche oder vermeintliche Wiederkehr des politischen Films wird umstandslos als Indiz für ein verändertes gesellschaftliches Klima gedeutet: „Es hat sich ausgekichert für die Jünger der Spaßgesellschaft. Die Generation der lustigen Individualisten muss endlich einsehen, dass ein Leben ohne Politik ein Leben ohne Sinn ist und eine ständige Gefahr bedeutet. Die Gesellschaften der westlichen Welt und speziell Deutschlands verlassen fluchtartig den sinnfreien Raum der seichten Unterhaltung.“³

Und damit immer noch nicht genug – in dieser veränderten gesellschaftlichen Situation komme auch das Kino wieder zu seiner wahren Funktion: „Das Kino, das lange Zeit ein Mittel zur Zerstreuung war, wagt es heute wieder, sich als Wegweiser der gesellschaftlichen Selbstbetrachtung, als kulturelles und ideologisches Barometer anzubieten.“⁴

2 Dossier „Der politische Film“ auf www.cicero.de.

3 Dominik Johannes Schäfer: Die Spaßgesellschaft ist am Ende, www.literaturkritik.de.

4 Dossier „Der politische Film“ auf www.cicero.de.

Bevor wir in dieser Form die Wiederkehr des Politischen feiern, sollten wir fragen,

- wie diese Renaissance des Politischen und seine (Rück-)Eroberung des Kinos eigentlich aussieht;
- wer diesen Trend trägt und ob dieser Trend nur Ausdruck einer Mode oder eines tatsächlichen gesellschaftlichen Diskurses ist;
- und schließlich: Was meinen wir eigentlich, wenn wir von einem politischen Film sprechen?

Wann ist ein Film „politisch“?

Dass er vom Geschäft der Politik und Politikern handelt – wie die Fernsehserie *Kanzleramt* (ZDF, 2005) oder die zahllosen Hollywoodfilme, die im Oval Office des Weißen Hauses spielen (*Hello, Mr. President*, 1995) –, genügt uns in der Regel nicht, um einen Film politisch zu nennen.

Auch dass er eine bestimmte These vertritt, ist uns in der Regel aufgrund unserer Erfahrungen mit unterschiedlichen Ministerien für Agitation und Meinungsbildung eher suspekt. Wir haben sogar Begriffe für dieses Unbehagen: Werden Regierungsthesen vertreten, reden wir von „Propaganda“; geht es um das Aufdecken von Mächenschaften, sprechen wir von „Verschwörungstheorien“; beide Begriffe sind negativ besetzt.

Überhaupt: Es gibt da etwas Problematisches in der Koppelung der Begriffe „Film“ und „Politik“. Die Koppelung suggeriert, man könne vom Filmemachen zum Politikmachen übergehen und umgekehrt; sie verspricht, dass Film ein Medium zur Veränderung der Gesellschaft sein kann. Diese Vorstellung („Kunst als Waffe“) ist in der Tat ein Relikt aus den 1970ern.

30 Jahre später dominieren andere Grundstimmungen die Medienlandschaft. Die Furcht vor Propaganda, das Ersetzen von Zusammenhängen durch das isolierte Faktum und die daraus resultierende Fetischisierung der Einzelinformation („Fakten, Fakten, Fakten“), die Gewöhnung an den Umstand, dass Information unterhaltsam vermittelt werden muss („Infotainment“) – das alles hat dazu geführt, dass es heute vielfach zu genügen scheint, dass ein Thema (Rassismus, Antisemitismus, Nationalsozialismus, Kinderarmut, Arbeitslosigkeit, Gammelfleisch, Umweltverschmutzung) überhaupt aufgenommen wird, um das Etikett „politisch“ zu bekommen. Die Art und Weise, aus welcher Position oder Perspektive ein Thema behandelt wird, spielt dann nur noch eine untergeordnete Rolle. Die hohe Wertschätzung, die die sogenannte *political correctness* inzwischen genießt, hat ein Übriges getan, dass Meinungsfreudigkeit oder Positionbeziehen im Einheitsbrei der öffentlich-rechtlichen Ausgewogenheit untergegangen sind.

Aus dem Programm des „politischen Films“ der 1970er Jahre sind drei Aspekte in der Diskussion geblieben:

- die Idee, dass Politik nicht auf der großen Bühne und in den Abkommen und Verträgen anschaulich wird, sondern in den Formen, in denen sie in den Lebensverhältnissen der Einzelnen greifbar wird („das Politische ist das Private“);
- die Vorstellung, dass es vor allem darum geht, ein Thema im allgemeinen Medienrauschen überhaupt sichtbar zu machen, es dem allgemeinen Diskurs zuzuführen („Öffentlichkeit herstellen“);
- schließlich der erklärungsbedürftige Satz Godards, man solle „keine politischen Filme, sondern Filme politisch machen“ (dazu auch der Beitrag über „Videoaktivisten“ in diesem Heft).

Schauen wir uns unter diesen Aspekten die Filme an, die das Schlagwort von der Renaissance des Politischen begründet haben.

Bestandsaufnahme

Vorreiter und Wegbereiter des Dokumentarfilmbooms waren – bei aller inzwischen formulierten Kritik an ihrem ästhetischen und dokumentarischen Verfahren – die Filme von Michael Moore: *Roger & Me* (1989), *Bowling for Columbine* (2002) und *Fahrenheit 9/11* (2004). Sie ebneten dem nichtfiktionalen Film den Weg (zurück) ins große Kino.

Während man den Erfolg der Moore-Filme noch mit ihrer den Blockbuster imitierenden Brachialästhetik oder als ein Mitschwimmen auf der Reality-TV-Welle erklären kann, sind die Kinokarrieren von Filmen wie *Darwins Alptraum* (Hubert Sauper, 2004), *Workingman's Death* (Michael Glawogger, 2005) oder *An Inconvenient Truth* (Davis Guggenheim, 2006) mit solchen Deutungsmustern nicht zu erklären.

Es sind Filme, die man pauschal als globalisierungskritisch bezeichnen kann – Filme, die einerseits den Niedergang der industriellen Arbeitsgesellschaft in Europa, andererseits die neue globale Arbeitsteilung thematisieren. Die Reisen in die Rand- und Verelendungszonen der Weltgesellschaft zeigen entwürdigende Arbeitsbedingungen oder die Entmaschinisierung vor der Umwandlung in eine postindustrielle Dienstleistungsgesellschaft. Glawoggers *Workingman's Death* (ein Film, der in der Darstellung der Schwerstarbeit in verschiedenen Regionen der Welt den Wert von Arbeit an sich reflektiert) ist symptomatisch für diese Gruppe von Filmen, der u. a. auch *John & Jane* (Ashim Ahluwalia, 2005 – über sechs Mitarbeiter eines Callcenters in Mumbai, die

von Indien aus amerikanische Kunden betreuen), *China Blue* (Micha X. Peled, 2005 – über inhumane Produktionsbedingungen von Jeans in chinesischen Fabriken), *Der große Ausverkauf* (Florian Opitz, 2006 – über die dramatischen Folgen der Überführung von Wasser, Strom, Gesundheitsversorgung, Verkehrsmitteln in Privatbesitz), *Losers and Winners* (Ulrike Franke und Michael Loeken, 2006 – über die Stilllegung einer Dortmunder Kokerei und ihre anschließende Zerlegung und Verfrachtung nach China) zuzurechnen wären.

Eine zweite große Gruppe bilden die sogenannten Foodwatch-Filme in der Nachfolge von Morgan Spurlocks *Super Size Me* (2004 – über den Selbstversuch, sich exklusiv bei McDonald's zu ernähren). Neben dem bereits erwähnten *Darwins Alptraum* (über die ökologische und ökonomische Katastrophe durch die Aussetzung des Nilbarsches im ostafrikanischen Viktoriasee) wären hier zu nennen: *We Feed the World* (Erwin Wagenhofer, 2005 – über die Industrialisierung von Nahrungsmitteln), *Unser täglich Brot* (Nikolaus Geyrhalter, 2005 – über die Massenproduktion von Lebensmitteln), *Black Gold* (Marc und Nick Francis, 2006 – Kaffeehandel im Abhängigkeitsnetz der Weltwirtschaft), *Rauchopfer* (Peter Heller, 2003 – über die Strategien der Tabakmultis).

In Deutschland sind es vor allem Filme aus dem RAF-Komplex, die den Sprung ins Kino geschafft haben. Neben *Black Box BRD* (Andres Veiel, 2001) haben vor allem *Starbuck – Holger Meins* (Gerd Conradt, 2001) und *Schleyer. Eine deutsche Karriere* (Lutz Hachmeister, 2002) ein Publikum jenseits von Breloers *Todesspiel* (1997) und Eichingers *Baa-der Meinhof Komplex* (2008) gefunden.



Aus dem Film: *We feed the world*. Foto dpa
Tausende von Eiern werden in einer riesigen Fabrik künstlich ausgebrütet.

Publikum

Der Erfolg der genannten Filme führt zu dem zentralen Fragenkomplex: Ist die Wiederkehr des politischen Films nur eine Modeerscheinung oder – nach Jahren der Politikmüdigkeit und Politikverdrossenheit – Indiz für eine Aufbruchstimmung in der Gesellschaft?

Langjährige Beobachter der deutschen Szene bezweifeln, dass der Boom von einem ästhetischen oder politischen Projekt getragen wird, und deuten den Aufschwung eher als eine diffuse Begegnung von Angebot und Nachfrage.

Ergänzend verweisen Kultur- und Medienkritiker auf einen generellen Trend, den sie mit einem „größeren Misstrauen gegenüber der Fiktion“ und „einem stärkeren Verlangen nach Wirklichkeit“ (Denis Duclos, Valérie Jacq) in Verbindung bringen. Zugleich wachse in einer Gesellschaft, in der immer mehr wesentliche Reproduktionsprozesse unsichtbar werden, der Wunsch nach sinnlicher Erfahrung. Der Dokumentarfilmboom sei daher ein Indikator für ein Bedürfnis nach Wahrheit und Authentizität, aber auch für die Hoffnung, mittels „Filmwahrheit“ Wirklichkeit verändern zu können. Die genannten Filme hätten reüssieren können, weil sie eine klassische Aufgabe der Medien erfüllten: Sie boten Informationen, Perspektiven, Orientierungen an, die anderswo nicht so leicht und nicht so zugänglich zu erhalten waren.

Ausgehend von solchen Befunden kann man das potenzielle Publikum bestimmen, das diesen Trend trägt. Es ist ein Publikum,

- das sich nach den Erfahrungen aus dem Fernsehalltag, der ihnen die Realität zumeist nur schemenhaft und mit schnellen Schnitten präsentiert, wieder intensiver auf ein Thema einlassen will;
- das ein Bedürfnis nach Verdichtung komplexer Sachverhalte hat, das in den Aktualitätsmedien offenbar ungestillt bleibt;
- das früher schon in den nicht unbedingt populären Spätvorstellungen der Off-Kinos saß, weil es das Gemeinsam-Sehen schätzte und im Kino etwas sehen wollte, was das Fernsehen gar nicht oder nur auf unmöglichen Sendepunkten zeigte.

In dieser Argumentation wird der politische Dokumentarfilm das immer beliebtere Gegenmittel zur schnell gefertigten und hurtig gelieferten Meldung.

Kino als Ort der Selbstverständigung

Dass Dokumentarfilme sich politischer Themen annehmen, ist nicht neu. Neu ist, dass Dokumentarfilme mit politischem Impetus als Hauptfeature im Multiplex – quasi in Konkurrenz zu *Titanic* – laufen, dass sie sich nicht ins Programm verirrt haben, sondern von vornherein für diese Präsentationsform angelegt und realisiert worden sind.

Von dieser Verbindung Dokumentarfilm/Multiplex haben auf den ersten Blick beide Partner profitiert:

- Indem das Kino in den letzten Jahren vermehrt zum „Auffangbecken“ aufklärerisch-investigativer Arbeiten geworden ist, hat es sich als Ort der gesellschaftlichen Selbstverständigung – eine Funktion, die das Kino weitgehend verloren hatte – ansatzweise wieder ins Gespräch gebracht.
- Dem neuen politischen Dokumentarfilm hat das Kino den Nimbus verliehen, eine alternative Sicht der Dinge zu zeigen, die nur an diesem privilegierten Ort zu zeigen ist.

Dass andererseits die Eroberung des großen Kinos und die damit eingegangene Verbindung für den Dokumentarfilm durchaus nicht unproblematisch ist, dass der Umzug ins Multiplex-Ambiente tief auf Inhalt und Form durchschlagen kann, darauf weist Georg Seeßlen in seinem Beitrag in diesem Heft hin.

Andere argumentieren, das Kino habe nur eine Domäne übernommen, die bis vor Kurzem noch fester Bestandteil des Fernsehens war, verdanke also seine Aufwertung lediglich einer Schwäche des Fernsehens. Dieser These begegnen Anhänger des Kinos mit dem Hinweis auf eine häufig unterschätzte Qualität des Mediums: Im Gegensatz zum Fernsehen ist das Kino kein „Restzeitmedium“ und kann etwas, was alle Konkurrenzmedien (außer dem Theater) nicht können: Es

kann das Publikum noch als Kollektiv, als zivilgesellschaftliche Einheit adressieren. Damit wird es zu einem zentralen Ort, an dem eine Gesellschaft sich über sich selbst verständigt.

Politischer Spielfilm

Es ist bislang wie selbstverständlich vom Dokumentarfilm die Rede gewesen – was die Frage provoziert: Gilt die Rede von der Renaissance des politischen Films auch für den Spielfilm?

Die Antwort mag auf Anhieb überraschen: Für die meisten der hier erwähnten Dokumentarfilmprojekte der vergangenen Jahre gibt es nicht minder erfolgreiche Entsprechungen auf der Spielfilmebene. Es zeigt sich, dass Globalisierungsfolgen und kriegerischer Wirtschafts-imperialismus, Veränderungen der Arbeitswelt, Umweltverseuchung und alltäglicher Rassismus durchaus mit den Mitteln des Genrekinos angemessen behandelt werden können. International am auffälligsten agiert in diesem Bereich George Clooney, der sich als Darsteller und Regisseur zu einer Art Leitfigur des populären politischen Films entwickelt. Seinen Film *Syriana* kann man als die differenzierte Antwort auf das Bush-Bashing von Moores *Fahrenheit 9/11* sehen. (Zu Einzelheiten siehe den Beitrag „Zur Situation des Politischen Spielfilms“ in diesem Heft.)

Bewegungsfilm

Während man im kommerziellen, öffentlich-rechtlichen Bereich nicht so sicher sein kann, ob es tatsächlich einen Zusammenhang zwischen „Politischer-Film“-Mode und gesellschaftlichem Prozess gibt, besteht genau daran in einem anderen Sektor überhaupt kein

Zweifel: beim Bewegungsfilm (der so heißt, weil er eng mit einer sozialen Bewegung verbunden ist, aus ihr hervorgeht und für diese gemacht wird).

Die Videoaktivistenbewegung gibt es seit Ende der 1970er Jahre; ihre Gründungsakte ist der Film *Züri brännt* von 1980. Hier findet man die legitimen Erben des Godard'schen Leitsatzes, dem zufolge es darum geht, nicht nur politische Filme zu machen, sondern politisch Filme zu machen.

Diese Szene hat im letzten Jahrzehnt einen rasanten Aufschwung erfahren. Die Gründe dafür sind im beschleunigten Zerfall der traditionellen Parteien, der Neubelebung von außerparlamentarischen Bewegungen, der stetig wachsenden Bedeutung von NGOs zu suchen – und letztlich auch der Digicam-Revolution geschuldet, die ein preiswertes, leicht handhabbares Produktionsmittel bereitstellt, das es erlaubt, dass wir alle zu jeder Zeit und an jedem Ort zu „No-Budget“-Filmmachern werden können. (Zu Einzelheiten siehe den Beitrag über „Videoaktivisten“ in diesem Heft.)

Neue Medienlandschaften?

Offenkundig werden wir Zeuge, wie sich im Medium des politischen Films eine Umorganisation der Medienlandschaft vollzieht. Wenn man die hier begonnene Argumentation zu Ende denkt, kann man sich ausmalen, welche Rolle das Fernsehen am Ende dieses Prozesses (noch) spielen wird: Das herkömmlich politisch sozialisierte (ältere) Publikum wird ins Kino abgewandert sein; den Videoaktivisten sind Fernsehen und Kino gleichermaßen egal; die Funktion des klassischen

Dokumentarfilms wird vom Dokumentarjournalisten übernommen und nimmt die Gestalt eines verlängerten Magazinbeitrags an; für die wenigen selbst- oder mitproduzierten politischen (Dokumentar-)Filme wird es im TV kaum noch Sendeplätze geben. Was bleibt, ist der Fernsehsender als Abspielstation.

Und während sich Kino und Videoaktivisten noch als Gewinner dieser Verschiebung wännen können, taucht am Horizont bereits ein neuer Konkurrent auf: das kippende Videobild und das unscharfe Handyfoto, das es via Flickr und Twitter immer häufiger bis in die Tagesschau schafft, um uns dort die „geregelt“e“ Berichterstattung des legalen Dokumentarjournalisten aus öffentlichkeitsscheuen Regimen zu ersetzen. Ob es sich dabei um eine neue Qualität des politischen Bildes, gar um ein Beispiel für die „revolutionäre Kraft des Internets“ handelt – oder ob wir nur einem ästhetischen Verfahren (Wackelbilder, unmotivierter Schnitt, Verlust der Kadrierung) aufsitzen, das inzwischen von jeder Billig-Doku-Soap eingesetzt wird, wenn der Eindruck von Authentizität erzeugt werden soll –, das muss Gegenstand einer anderen Diskussion werden. ■■■



Georg Seeßlen

**DAS POLITISCHE,
DAS DOKUMENTARISCHE,
DAS UTOPISCHE
UND DER FILM**

Suchbewegungen
mit offenem Ausgang

Bild – Politik – Blick

Zu behaupten, alles, was mit Menschen zu tun habe, sei „irgendwie“ politisch und damit sei auch jeder Film „irgendwie“ politisch, ist höchstens „irgendwie“ richtig. Was dies anbelangt, kommt es wohl zunächst auf eine etwas genauere Unterscheidung zwischen dem Bild und dem Blick an: Es ist nämlich ein Unterschied, ob man sich einen politischen Film ansehen möchte oder ob man sich einen Film politisch ansehen will. (Wie es auch einen Unterschied macht, ob man auf der Suche nach Wahrheiten oder nach Erkenntnissen ist.) So besehen also wird im analytischeren Blick aus einem B-Action-Movie leicht ein politischer Propagandafilm und aus einem „Forsthaus-Traumschiff-Charlie-Tatort“ im deutschen Fernsehen eine mediale Manufaktur des politischen Konsenses. Für jede Bilderkritik von Rang versteht sich daher diese Aufgabenstellung von selbst: den politischen (und „politischen“) Diskursen nachgehen, die sich aufgelöst, parzelliert, maskiert und konnotiert durch unsere Bilderströme bewegen, und den Interessen der ökonomischen und politischen Macht in diesen Bilderströmen nachgehen. Was gibt es Politischeres als das Interesse der Politik am „Unpolitischen“ in den Medien? Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem Politischen und dem Filmischen beantwortet diese (zugegeben manchmal mühselige) Arbeit noch lange nicht. Denn letztlich muss, wer politisch ins Kino geht, daraus ein Verlangen nach dem politischen Film ableiten, ungefähr so, wie der politisch Interessierte früher oder später ein Verlangen danach verspüren muss, zumindest demokratisch-kontrollierend in die Praxis der politischen Macht einzugreifen. Wir sprechen also, wenn wir uns vom Alles-ist-politisch-wenn-man-es-politisch-betrachtet-Standpunkt abkehren, vom Film, der mit einem politischen Bewusstsein erzeugt wurde, und vom Film, der ein politisches Bewusstsein erzeugt. Oder anders gesagt: vom Film, der politisch *sein will* und der das Politisch-

sein-Wollen auch nicht verbergen will. Oder noch einmal anders gesagt – und das klingt erst einmal eher utopisch als praktisch: Der politische Film ist das Gegenteil von einem ideologischen Film.

Damit tut sich für eine Definition des „politischen Films“ zugleich ein formal wie inhaltlich extrem weites Feld auf, zugleich aber entstehen, wenn wir nicht politisch über Film, sondern über politische Filme reden, strikte Trennungen. Die Geschichte von Politik und Film ist nicht die Geschichte von Politik im Film, ist nicht die Geschichte des politischen Films, ist nicht die Geschichte des politischen Kinos, ist nicht die Geschichte der politischen Kinematografie. Zusammenhängen freilich muss das alles schon und das heißt schon hier: Die Sache ist einigermassen kompliziert.

Die Trennung zwischen Politik und Ideologie ist natürlich eine Idealvorstellung. Ich bin mir nicht einmal sicher, ob jemand, der politisch denken will, dies tun kann, ohne zugleich Ideologie zu produzieren. Insofern nämlich, als aus Begriffen Ideen und aus Ideen Bilder werden. Wenn also der Weg von der Politik zur Ideologie der Vorgang einer Ein-Bildung ist, dann könnte man wohl ohne Weiteres argwöhnen, Ideologie sei ohnehin nichts anderes als verfilmte Politik (wenn man dazu auch nicht immer unbedingt eine Kamera benötigt), die Übertragung einer Überzeugung in ein bewegtes Bild. Damit allerdings wäre ein „politischer Film“ bereits ein Widerspruch in sich, weil das Bild im Allgemeinen und das Bewegungsbild im Besonderen bereits jene aufklärerisch-humanistischen Determinanten überschreitet, welche der „reinen“ Sphäre des Politischen als Auseinandersetzung in der Dimension des Diskurses zugeordnet sein sollen, wenn sie demokratisch, vernünftig und menschlich sein sollen. Das Bild ist zugleich weniger und mehr als die Idee, die es vermitteln soll (sodass wir im Übrigen auch unter keinen Umständen naiv vom Film als einem

„Medium“ des Politischen sprechen sollten, es sei denn unter Einbeziehung des McLuhan'schen Gedankens vom Medium, das selber Botschaft wird); es löst einerseits die „große Idee“ in kleine Beispiele auf und suggeriert andererseits als „ganzes“ Bild eine Harmonie, welche die Idee selber (noch) nicht haben kann. Es sind also, auch in einem politisch bewussten Film, die zwei Glücksräume der menschlichen Fantasie ebenso vertreten wie die zwei Unglücksräume. Die Glücksräume werden gebildet durch die Idylle (der „kleine Ort“: ich will anhand eines menschlichen Zusammenhangs an einem konkreten oder idealen Ort zeigen, wie eine politische Idee – sagen wir „Loyalität“ – funktioniert) und durch die Utopie (der „Nirgend-Ort“: ich will anhand eines geträumten Ganzen zeigen, wie sich die erarbeiteten Begriffe glücklich zusammenfügen). Zu den Unglücksräumen (die natürlich wieder einmal leichter herzustellen und dankbarer aufgenommen werden) gehört zuallererst das Gegenteil der Utopie, die Dystopie (ich zeige den Höllenort, der aus dem Großen und Ganzen wird, wenn man so weitermacht wie bisher oder die gegenteilige politische Idee – die Diktatur statt der Demokratie zum Beispiel – an die Macht kommt) und den engen Ort der Unfreiheit (Familie, Provinz, Schule und Gefängnis, Orte, aus denen man nur ausbrechen wollen kann). Alle diese vier Bildorte, wir begegnen ihnen immer und überall in der Fantasietechnik; es sind die Orte der Narration, der modernen Heldenreise, die davon eine Ahnung hat, dass sie den Sinn letztendlich nicht produzieren kann. Und ebendas steht dem politischen Film stets entgegen, nämlich dass das Kino zuallererst der Ort ist, an dem wir erwarten, dass uns Sinn erzeugt wird, der „draußen“ nicht mehr zu haben ist. Anders gesagt: Selbst die Kritik, die Analyse und der Diskurs sollen nicht verhindern, dass ich glücklich aus dem Kino komme (auch wenn vordem die Zombies kamen und die Welt unterging). Weil er sich poetische Justiz einbildet, tendiert der Film ohnehin dazu, sich vom Politischen zum Ideologischen zu entwickeln.

Politik gegen Ideologie

Ein Film beginnt also politisch zu werden, wenn er die Ideologie infrage zu stellen beginnt, die in der Umwelt (im Abgebildeten), die in den eigenen Produktionsbedingungen (im Abbilden) und die in sich selbst (in der Abbildung). Eine besondere Methode dabei ist das, was man als den „transzendentalen Stil“ beschrieben hat. Der Begriff ist missverständlich, weil nur ein Teil der Regisseure und Regisseurinnen, die sich ihm verschrieben haben, damit eine spirituelle oder (wie etwa Robert Bresson) gar eine religiöse Dimension verbunden haben. Entscheidend in der Dramaturgie eines solchen Films (wir vereinfachen für den Zusammenhang, in dem wir uns bewegen) ist es, dass die Lösung eines Konflikts weder in den Bildern noch in den Erzählungen noch gar in den Charakteren liegt, sondern außerhalb des Filmes. Ein „transzendentaler“ Film zeigt das Elend der Menschen (ohne Ideologie, ohne Gerechtigkeit) und verfolgt es bis zu dem Punkt, an dem es wahrhaft unerträglich ist. Was dann bleibt, ist nur die Empfindung der Gnade – oder die Revolte.

Dass sich das Transzendente und das Politische in unserer Filmgeschichte so sehr annähern, wie sich umgekehrt das Ideologische und das Politische voneinander entfernen, ist nur auf den ersten Blick überraschend. Nicht nur der „politische Film“, sondern auch der politische Diskurs musste lernen, sowohl der politischen Sprache als auch dem politischen Bild gründlich zu misstrauen. Und wir Cineasten haben gelernt, Filmen zu misstrauen, die nicht von allerstrengestem Bildbewusstsein und von einer sprachlichen Askese bestimmt werden, die an das Schweigen rührt. Ein politischer Film ist daher, nächste Definition, ein Film, der seine eigenen Produktionsmittel und seine eigenen Produktionsumstände kritisch reflektiert. Und wieder muss man hinzufügen: Das macht die Sache nicht unkomplizierter. (Wie könnten

wir da nicht an Jean-Luc Godard denken, der einst forderte, nicht politische Filme zu machen, sondern politisch Filme zu machen, und der, als einer der wenigen, mit dieser Forderung Ernst machte und dabei, zumindest phasenweise, so etwas wie „unlesbare Filme“ machte. Sie wären erst lesbar, wenn wir ihnen gegenüber die verlorenen politischen Fähigkeiten fänden, die Fähigkeit zu sehen, die Fähigkeit zu denken und die Fähigkeit zu sprechen.)

Was die Geschichte des politischen Films anbelangt, so befinden wir uns neuerlich in einer Falle: Wir sehnen uns nämlich einerseits nach einer Wiederkehr des Politischen im Film, wir sehnen uns aber andererseits auch nach einer Einfachheit. Ist das ein neuerlicher Widerspruch in sich? Ja und nein. Um dahinterzukommen, müssten wir uns vor allem über den ungeheuren Niedergang der politischen Kultur im Klaren sein. Würde uns nicht schon ein kleiner Aufklärertext aus dem 18. Jahrhundert intellektuell und ästhetisch überfordern? Nun ja, dafür müssen wir ja auch in so vielen medialen Dimensionen gleichzeitig denken. So ist der Film, vorweg ein Mittel der Zerstreuung, als politische Aufgabe ein Medium der Konzentration. Sehen wir in Deutschland Filme der „Berliner Schule“, von Christian Petzold oder Hans-Christian Schmid, gelangen wir ob ihrer Askese schon an den Rand der Aufmerksamkeit. Dabei erfüllen sie vor allem eine Grundforderung an den politischen Film: Genauigkeit.

Es ist wenig erstaunlich, dass in den letzten Jahren die Nachfrage nach „politischen Filmen“ gestiegen ist. Einerseits, weil man sich in ausgesprochen unübersichtlichen Verhältnissen wännen darf, in denen es gerade die politische Klasse ist, die sich der Entpolitisierung der Diskurse widmet (sie produzieren nicht nur in Wahlkampfzeiten ein Infotainment, das wie geschaffen scheint, Ideologie in „unpolitischer“ Form zu verbreiten). Andererseits, weil das Misstrauen gegenüber dem

konkurrierenden Bildmedium, dem Fernsehen, erheblich gewachsen ist. Der Film wird als das seriösere, wenn auch anstrengendere Medium wiederentdeckt, dem Dokumentarfilmer und der Dokumentarfilmerin wird mehr Verantwortung zugebilligt als audiovisuellen Nachrichtenschleudern. Das macht übrigens auch eine Akzeptanz von Leuten wie Michael Moore und Filmen wie *Super Size Me* oder *Borat* aus, die ja alle mit einigermaßen fragwürdigen Mitteln arbeiten: Ihre Autoren setzen sich aus, sie stellen sich den Authentizitätsfallen und den Gefahren der provozierten Realität. Sie erfinden, ganz im Gegensatz zu alledem, was wir vorher behauptet haben, das Politische nicht als asketische, genaue und „transzendente“ Alternative zum allfälligen Medienrauschen, sondern wollen es aus genau diesem entwickeln. (Was Michael Moore anbelangt, so hat er dabei offensichtlich den Bogen so weit überspannt, dass die Feuilletonriegen beinahe geschlossen von der Begeisterung zum Moore-Bashing überlaufen.)

Das „echte“ Dokumentarische im Film dagegen versuchte sich zu adeln, man könnte fast sagen, es setzte gegen die „schnellebige“ Kultur der TV-Features, des Infotainments und der Nachrichtenfilme eine Art von optischer Weisheit: Es sollte Tiefe sein, wo Oberflächlichkeit herrscht, es sollte Zeit sein, lange Beobachtung, lange Einstellung, wo Hektik und Effekt herrschen, es sollte Reflexion sein, wo Besinnungslosigkeit herrscht, es sollten Autoren sein, wo Mechanismen herrschen, es sollte ein demokratisches Sehen sein, wo populistisches Zeigen herrscht. Doch das ist der Preis für diese humanistische Reife des dokumentarischen Sehens.

Die Geste des Dokumentarischen

Im Kino verhielten sich das Dokumentarische und das Fiktive schon immer sehr prekär zueinander, denn eine Filmkamera behandelt eine echte und eine gespielte Geste so gleich wie ein echtes und ein nachgemachtes Objekt. Zum Problem wurde das aber erst ein paar Jahrzehnte nach der Erfindung des Mediums. Für den Anfang verhielt es sich wohl so einfach, wie es das rororo-Filmlexikon erklärt: „Die frühesten Filme waren Dokumente alltäglicher Begebenheiten, aber der Reiz der Neuheit verbrauchte sich schnell, und sehr bald schon traten dramatische Erzählungen an die Stelle des gefilmten Alltags.“

Natürlich ist das auch eine Frage von Technik, Macht und Moral. Der Film muss sich (ob er will oder nicht) der von der Kamera selbst nicht zu beantwortenden Frage stellen, ob in der Welt eine Ordnung steckt oder nicht. Die Frage nach Inszenierung und Dokument interferiert also mit der Frage nach Ordnung und Zufall. Deshalb stammen die schönsten Dokumentarfilme von Menschen, die einen Wunsch haben, die hässlichsten von Menschen, die eine Überzeugung haben, und die aufrichtigsten von Menschen, die sich der Welt mit nichts als Geschmack, Neugier und Methode nähern.

Vor allem aber ist es eine Frage der sozialen Verabredungen. In der Geschichte des Dokumentarfilms sind die Höhepunkte in der Regel mit sozialen Bewegungen verknüpft. Schließlich: Was nutzt mir ein wahrheitsgetreues Bild der Wirklichkeit, wenn ich nicht zur gleichen Zeit die Hoffnung hege, sie verändern zu können? Wertow, Flaherty, Grierson, Grémillon – nicht denkbar ohne die Impulse aus der Gesellschaft; die Höhenflüge des kubanischen, des kanadischen, des Kerala-Dokumentarfilms – immer auch Ausdruck von Aufbruchstimmungen in der jeweiligen Gesellschaft.

Die Frage ist also: Könnte man an Dsiga Wertow und Kino-Prawda anknüpfen in der Zeit von NTV, Big Brother und Videoclip, also den letzten kommerziellen Zerfallsprodukten der einstigen Kameraneugier auf die Geschichte, das menschliche Verhalten und die ästhetische Freiheit? Natürlich so wenig, wie man das Kino noch einmal erfinden kann. In ihrem ersten langen Film wollten Wertow, Michail Kaufman und Elisaweta Swilowa „das Leben selbst“ finden, wie es dann der Neorealismus und die „Dogma“-Vertreter wieder wollen, die sich der Fiktion gleichsam mit den Mitteln der Dokumentation, der Reportage nähern und die das Subjekt, das aus der Geschichte längst vertrieben scheint, wenigstens im eigenen Leben wiederzufinden suchen. Von der „Chimäre der reinen Dokumentarfilmlehre“, von der etwa Andres Veiel spricht – „die Kamera ist unsichtbar, sie beobachtet nur, hält etwas fest, was ohne sie genauso passiert wäre“ –, hat sich das Kino spätestens in seinem Zustand der „Postmoderne“ entfernt. Das Dokumentarische definiert sich im „postbürgerlichen Zeitalter“ nicht mehr so sehr über die Fähigkeit des Films, Wirklichkeit „objektiv“ zu finden und subjektiv zu überwinden, sondern es definiert sich durch seine Einstellung gegenüber dem Subjekt. Von der traditionellen Vorstellung vom Dokumentarfilm aus muss das zu einer „unreinen“ Form, zur Vermischung von Dokumentation und Fiktion führen. Vielleicht wie im richtigen Leben auch: Einen gleichsam vorkinematischen Zustand des Unbeobachtetseins, einer Wirklichkeit vor ihrer Inszenierung und medialen Reproduktion, gibt es offensichtlich hierzulande nicht mehr. Dokumentarfilmer unserer Tage müssen sehr genau über ihr Handwerk nachdenken, weshalb möglicherweise die brachiale Unbekümmertheit eines Michael Moore zwischenzeitlich auch als Befreiung empfunden wurde.

Die reine Dokumentarfilmlehre

Der klassische Dokumentarfilm ist eine Verlängerung aller Impulse, vom Leben zu wissen, Bewusstsein zu bilden: die Reise, das Mikroskop, die Landkarte, die Enzyklopädie, historisches Quellenstudium, das Experiment, die Debatte. Und nicht zuletzt ist der Dokumentarfilm eine Form von Geschichte und Erinnerung durch das Subjekt: *visual oral history*. In den Gesten gegen das Vergessen und in den Gesten des Widerstands hat das Dokumentarische im Kino die Epoche des digitalen Rausches überlebt. Je mehr den Bildern der Geschichte misstraut wurde, desto mehr konzentrierte man sich auf das Bild des Menschen als Täter und als Opfer. Unverzichtbar nach wie vor ist das Genre für die Erinnerungsarbeit, die das Fernsehen nur noch in der Form einer Teilnahmeshow liefern mag. Wir brauchen Filme wie *Omulaule* von Beatrice Möller, Nicola Hens und Susanne Radelhof, die am Beispiel Namibia die deutsche Kolonial- in die Zeitgeschichte verlängern. Als Geste gegen das Vergessen ist der Dokumentarfilm paradoxerweise „zeitlos“, so notwendig wie ein Begriff von einer Sache. Aber das heißt nicht, dass man auf diesem Feld Theorie und Praxis des Misstrauens gegenüber dem Bild vergessen könnte.

Wenn wir von einem „neuen“ Dokumentarfilm sprechen, so scheint sein Zugriff auf die Realität durchaus frivol; er traut der Realität, insofern er selbst am Prozess der Herstellung beteiligt ist, und die Subjekte dieser Beteiligung, entweder der Filmemacher oder die Filmemacherin oder aber ein anderes cineastisches Subjekt, die Menschen, mit denen und für die ein Film entstehen mag, bestimmen die Haltung der Kamera. Die Inszenierung will sich nicht mehr hinter dem Mythos der „objektiven Wirklichkeit“ verbergen. Im besseren Fall beteiligt der neue Dokumentarfilm den Zuschauer bis zu einem gewissen Grad an seinen Bewegungen von Recherche und Methode.

Gesten des Widerstands

Der Realität des Jahres 2004 kann man nicht so ohne Weiteres habhaft werden. Die Dinge und die Menschen müssen ihre Geschichte preisgeben, und es ist die Frage, wie man das macht. Immer geht es wie in Christian Bauers *The Ritchie Boys* um das Subjekt und seine Tücke. In den Megacities weiß man so wenig, wo man sich befindet, wie in *Berlin Beirut* von Myrna Maakaron. Aber gerade dies gibt uns wiederum die Freiheit, den poetischen Ort zu (er)finden. Oder wenigstens, wie Andrzej Klamt und Ulrich Rydzewski in *Carpatia*, einer Sehnsucht nach der verlorenen Zeit Ausdruck zu verleihen – oder einer Sehnsucht nach dem verlorenen Ort, wie in *Suite Havanna* von Fernando Pérez, das verlorene Leben eines Menschen wie in *Olga Benario* von Galip Iyitanir. Wie reagiert man auf Entortung und Entzeitlichung? Gewiss kann man wie Andreas Dresen darauf beharren und zeigen: einen konkreten Menschen an einem konkreten Ort zu einer konkreten Zeit unter konkreten Bedingungen. Aber sogar einen Film wie *Herr Wichmann von der CDU* anzusehen, mag zum Zweifel an der Wirklichkeit führen. Je wirklicher die Methode, desto entwirklichter der Gegenstand! Formale filmische Brüche „einzubauen“ (wie jüngst in *Derrida*), um einem Sujet gerecht zu werden, scheint noch weniger sinnvoll. Sie müssen im Gegenteil gefunden werden. Die Aktualität der Filme von Lutz Dambeck etwa besteht darin, dass sie ein offenes Geflecht der Informationen liefern, derer man sich selbst bedienen muss. Das Netz setzt einerseits eine Verschwörungstheorie an, weist aber andererseits gerade auf die Lücken in der Wahrnehmung der Welt hin. Christian Bauer hat eine ganz eigene Subjektpoesie der Recherche entwickelt, und in Ulrich Seidls Filmen um die Darsteller ihrer selbst erfahren wir nicht nur einiges über unsere Gesellschaften, sondern auch über die neuen Verhältnisse zwischen Signifikat und Signifikant.

Wenn man schon das Dokumentarische als Haltung gegenüber der Welt neu beschreiben muss, um wie viel mehr ist da der Begriff „Film“ auf den Prüfstand zu legen. Man kann schon „Filme“ ausschließlich auf der Festplatte seines Notebooks herstellen (und es sind „Dokumentarfilme“!); Video, HD-Material oder Film geben nicht nur unterschiedliche ästhetische Codes vor, sondern auch jeweils andere „Wirklichkeiten“. In Fluss geraten sind schließlich die Grenzen zwischen den Filmbereichen nicht nur in Hinblick auf Material, Form und Methode. Während früher oft mit der dokumentarischen Arbeit begonnen wurde, um dann zum Spielfilm zu wechseln, ist nun für viele Regisseure eine umgekehrte Wendung möglich, Andreas Dresen (*Herr Wichmann von der CDU*), Martin Scorsese, Jonathan Demme, Wim Wenders, Werner Herzog und andere wechseln zwischen dokumentarischen und fiktiven Filmen, und in einigen Fällen finden die dokumentarischen Arbeiten mehr Anklang bei Kritik und Publikum als die fiktiven. Dass Oliver Stone zugleich sein fiktionales Alexander-Projekt und mit *Comandante* einen Dokumentarfilm über Fidel Castro auf den Markt bringt, mag durchaus in beiden Richtungen als „Interpretation“ zu lesen sein. Michael Apted und Kevin Costner haben ihre fiktionalen Amerikabilder durch Dokumentationen begleiten lassen, die ein wenig wie Fußnoten wirken. Das neue Speichermedium DVD gibt dieser Verknüpfung von Fiktion und Dokumentation schließlich ein kommerzielles Forum. Das alles bringt zweifellos einen enormen Popularitätsgewinn für das Genre – die großen Namen und das neue Medium machen es so mainstreamfähig, wie es seit Jahrzehnten nicht mehr war.

Der Dokumentarist als Performer

Das – durchaus zweifelhafte – Verdienst von Michael Moore ist es, dem Dokumentarfilm wieder eine Gegenwärtigkeit und Direktheit zurückgegeben zu haben, wie sie dann auch in *Super Size Me* zu erkennen war. Die Kamera drängelt sich hier ins richtige Leben zurück und wird wie eine Waffe gehandhabt. Der „neue“ Dokumentarfilmer muss diese Direktheit freilich sich selbst, dem kinematografischen Subjekt, abgewinnen, er kann sie nicht mehr fraglos aus dem Material erzielen. Aus der sozialen Geste des *guerilla shooting* entsteht dabei so etwas wie eine Performance: Das Authentische entsteht durch die angestrengte Anwesenheit des Autors in seinem Werk.

Wir müssten wohl von drei Aspekten der Renaissance des politischen Dokumentarfilms sprechen. Der erste ist institutionell bedingt. Wir können einfach nicht mehr glauben, dass uns die großen Bildermaschinen, die technisch dazu viel besser in der Lage wären, aufgrund der von ihnen präsentierten und repräsentierten Machtverhältnisse ein „ehrliches Bild“ liefern könnten. Der überschaubarere Apparat sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption schafft ein neues Vertrauen. „Man sucht“, sagt Andres Veiel, „die kleinen Erfahrungswelten, die transparent sind, die nachvollziehbar sind und wo ich mich unmittelbar verorten kann.“ Man kann das, zum Zweiten, auch als einen Vorgang der Intimisierung betrachten. Der neuere Dokumentarfilm bezieht sich vielleicht viel weniger auf eine „objektive“ Wirklichkeit oder auf die Kraft des Augenblicklichen, der sozialen Maskerade zu widersprechen, als auf das erkannte Subjekt: Er beschreibt gleichsam ein Subsystem, dessen Grenzen anerkannt werden, eine „Welt für sich“, die sich dem Blick öffnen kann, weil nicht behauptet wird, sie müsse einen Sinn aus dem Ganzen ziehen. Dazu gehören zum Dritten die Transparenz der Methode, die Konzentration



Publikumspremiere *Fahrenheit 9/11*. Foto: dpa.

Berlin: Mehr als 1.200 Zuschauer verfolgen am Abend des 28.07.2004 im Ehrenhof des Schlosses Charlottenburg in Berlin die Open-Air-Publikumspremiere des Kinofilms *Fahrenheit 9/11* von Regisseur Michael Moore.

in einer gemeinsamen Kommunikationssituation, die Möglichkeit des Hinterfragens, der Autor als moralische und als methodische Instanz. Alles zusammengenommen ergibt wohl den Versuch, ein neues Vertrauen in die Bilder zu begründen.

Das eine Extrem also wäre der angewandte „Mooreismus“, der mit offenem Wunsch nach Angriff, Karikatur und Polemik auf die Welt zugeht. Erträglich ist das in der Tat nur, weil man diese Formen von Denunziation in aller Offenheit vorträgt, so wie man ja auch in der

Zeitung eine Karikatur durchaus als Meinungsbildung gelten lässt. Das zweite Extrem aber ist ein ergebnisoffenes Vorgehen: In Harun Farockis und Ingemo Engströms Film *Erzählen* lautet die Frage: „Wie können wir über etwas reden, wovon wir nichts verstehen?“ Und die Antwort ist: „Gerade indem man über etwas spricht, das man nicht verstanden hat, beginnt man zu verstehen.“

Die Renaissance des politischen Dokumentarfilms scheint momentan eher von einer diffusen Begegnung von Angebot und Nachfrage als von einem ästhetischen und politischen Projekt getragen. In der Kritik und wohl auch unter den Filmemachern kann es durchaus als tragisches Missverständnis erscheinen, dass gerade jene Dokumentarfilme kommerziell erfolgreich sind, die eigentlich nicht gerade das erneuerte, sondern eher ein beliebiges Dokumentieren repräsentieren: freundlicher Ethnokitsch à la *Die Geschichte vom weinenden Kamel*, die Ableitungen von Reality-TV wie in *Super Size Me*, Moores *Fahrenheit 9/11*. Wenn man optimistisch ist, kann man hoffen, dass die Erfolgsfilme dem dokumentarischen Film einen Weg bahnen, auf der es auch komplexere Arbeiten schaffen, ein größeres Publikum zu erreichen. Wenn man weniger optimistisch ist, könnte man befürchten, es werde sich in der Dokumentarfilmabteilung die Marktordnung des Spielfilms abbilden: Den Blockbustern stehen dann eine schmale Schicht von mittleren Erfolgen und eine gesunkene Chance für den sperrigen und genauen Film gegenüber.

Die Verbindung von Dokumentarfilm und Mainstreamkino ist auch, was ihren Ort anbelangt, durchaus nicht unproblematisch. Schon wer auf dem letzten Dokumentarfilmfestival in Leipzig das Multiplex-Ambiente in Kauf nehmen musste, weiß, wie tief da die Veränderungen gehen, die auf Inhalt und Form durchschlagen müssen. Auf der Strecke bliebe dann nicht nur der innovative und eigenbrötlerische

Film in den Nischen, sondern auch der schnelle und direkte Dokumentarfilm als politischer Eingriff vor Ort. Der technische und ästhetische Aufwand wird auf diese Weise nämlich zum Kriterium: Der Dokumentarfilm muss technisch groß genug für seine neuen Orte werden. Selbst ein Film wie *Touch the Sound* muss schon mit Strategien der Überwältigung arbeiten. Anders gesagt: Der ästhetische Mehrwert wird selbst zu einem Argument in der Marktkonkurrenz. Das wiederum hat zur Folge, dass Dokumentarfilme teuer und langsamer werden, und damit steigt der Einfluss des investierten Kapitals, der mitproduzierenden Fernsehanstalten und der gesellschaftlichen Agenturen. Auf dem Markt gibt es nur drei wirkliche Argumente: den Sensations- und Innovationswert (den Skandal der Intimisierung), die Wunscherfüllung (genau das, was wir sehen wollen, bekommen wir auch zu sehen) und schließlich die Teilhabe an einem öffentlichen Diskurs (was man gesehen haben muss). Tatsächlich ist man gegenüber dem Ansturm des „neuen“ Dokumentarfilms gelegentlich ganz froh, einen Film nach der Art altmodischer Formen zu sehen: Interviewfilm, Langzeitbeobachtung, Porträt, historische Dokumentation, kurz, jene Filme, die ihre Form ganz in den Dienst des Wissens stellen. Denn paradoxerweise droht nun auch der Dokumentarfilm über seiner neuen Popularität seine eigene Geschichte zu vergessen.

Zwischen Voyeurismus und Neugier

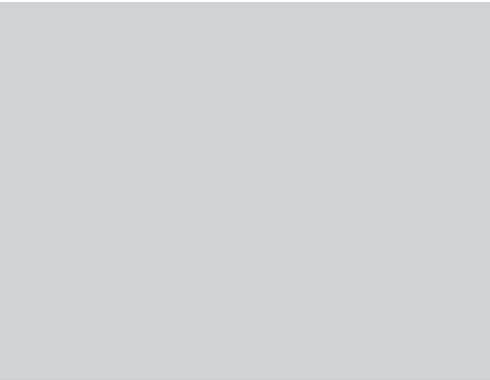
Das Dokumentieren im Film bezieht sich womöglich auf den Unterschied zwischen Voyeurismus und Neugier, auf das Sehen-Wollen und das Erkennen-Wollen, auf den Widerspruch zwischen mitleidigem Sadismus und dem, was Brecht das solidarische Miterleben nannte. Im Fernsehen mögen wir uns an die Abfolgen von Triumph und Zusammenbruch gewöhnen; der Dokumentarfilm kann, sehr weit jen-

seits von *Fahrenheit 9/11*, den Menschen und dem System ihre Geschichte zurückgeben. Wenn wir Filme wie *Allende. Der letzte Tag des Salvador Allende* von Michael Trabitzsch in ihrer Menschlichkeit bewundern, bleibt das Problem dennoch, wie sehr sich Geschichte in das Drama einerseits und in die Psyche andererseits auflösen lässt, ohne den Blick für die Zusammenhänge von Macht und Interesse zu verlieren. Das Politische kehrt auf eine ganz besondere Weise zurück, gleichsam jenseits der großen Erzähl- und Erklärungszusammenhänge, aber auch jenseits der Tradition des politisch-analytischen Blicks, für den es doch in Deutschland so viele Beispiele, von Kluge, Bitomsky, Farocki, von Heynowski, Scheumann und Koepp, gibt. Die Politik des Subjekts im Film muss am Ende indes die Welt genauso verkennen, wie es eine Politik der „objektiven Wirklichkeit“ getan hat. Die Versuchung zum Unterhaltamen ist groß, und nur wenige, wie etwa Robert Bramkamp, setzen weiterhin auf diskursive und visuelle Intelligenz im Zuschauerraum.

Dass das Genre heute seine dogmatischen Selbstbegrenzungen verliert, mag man begrüßen, aber die neue Freiheit bedeutet auch eine Programmflexibilität, die das mediale Floaten besonders leicht macht. Michael Moore verzichtet gar auf seine Oscar-Chance, damit sein Film über das Fernsehen eine möglichst große Zuschauermenge erreicht. Aber dieser Pragmatismus in der Verwertung kann nicht ohne Rückschlag auf die Produktionshaltung bleiben. Die Mitte ist nicht für jedes mediale Geschehen der ideale Ort. Und ein populistischer Dokumentarfilm ist vermutlich so ziemlich das Letzte, was wir brauchen.

Bescheidene Forderungen

Bevor man andere Filme machen kann, muss man anders über Filme sprechen. Ganz wie im richtigen Leben, so hat auch in der Filmproduktion der ökonomische Diskurs den politischen gefressen. Wir reden über Filme, selbst wenn uns das gelegentlich unheimlich wird, in den Dimensionen einer Ware, die schon dann „richtig“ wird, wenn sie sich auf dem Markt durchsetzt oder wenigstens hält. (Umgekehrt tendieren wir dazu, uns ein wenig, wie man derzeit gern sagt, „fremd-zuschämen“, wenn wieder einmal ein Film das Massenpublikum findet, der Ideologie als Feel-good- und Hassmaschine erzeugt.) Politisch ist ein Film (und ein Gespräch über Filme), wenn der grundsätzliche Widerspruch zwischen Ware und Kunst, zwischen gesellschaftlicher und individueller Produktion im Film kritisch bearbeitet wird. Das sagt sich ziemlich leicht. Unsere Filmkultur, so wie sie ist, überfordert es. So setzt sich, noch einmal, das Politische als Transzendenz. Der politische Film erzeugt nicht allein Utopie. Der politische Film ist eine Utopie. ■■■



Dr. Robert Krieg

Wie entsteht „politisches Kino“?

Danach gefragt, wie politisches Kino entsteht, frage ich mich als politischen Filmemacher, welchen Anspruch ich damit verbinde. Für mich ist der politische Film ein Instrument der Aufklärung. Ich nutze es, um Menschen eine Stimme zu geben, die sonst ungehört bleiben würden. Ich lasse sie ihre Geschichte erzählen, die sonst keiner kennenlernen würde. Ich bin neugierig auf ihre Lebensentwürfe und die Utopien, die sich damit verbinden. In der Verbindung dieser Geschichten entsteht ein Bild der gesellschaftlichen Verhältnisse. Politischer Film ist der Versuch, auf die Gestaltung dieser Verhältnisse Einfluss zu nehmen.

Als politischer Filmemacher beschäftige ich mich über einen längeren Zeitraum hinweg intensiv mit einem politischen Thema, um seine vielen und widersprüchlichen Facetten und deren Veränderungsprozesse nicht nur abstrakt, sondern auch sinnlich zu erfahren. Ich möchte hier stellvertretend für mein Vorgehen zwei Beispiele anführen: Das sind erstens der Israel-Palästina-Konflikt und zweitens die Verfolgung und Diskriminierung von Menschen, die von der Mehrheitsgesellschaft als „sozial minderwertig“ eingestuft werden.

1989 entstand *„Intifada – auf dem Weg nach Palästina“*. Dieser Film konzentrierte sich auf die massenhaften zivilen und gewaltfreien Widerstandsformen des palästinensischen Aufstands gegen die israelische Besatzungspolitik, die in sich den Kern einer zukünftigen Zivilgesellschaft bargen. Knapp zehn Jahre später, 1998, versammelten wir im Fechner'schen Stil neun Bürgerinnen und Bürger Israels um einen imaginären Tisch, die mehrheitlich als überzeugte Zionisten nach Palästina gekommen waren und als aktive Kämpfer für eine gerechte Zweistaatenlösung einen kritischen Blick auf die Zukunft wagten. Zurzeit entsteht ein Film in Bethlehem über sechs junge Männer, die der Generation der „Kinder der Steine“ angehören. Wir wollen wissen,

was aus der Aufbruchstimmung ihrer Jugend geworden ist und wie ihr Leben nach dem Zusammenbruch des Friedensprozesses aussieht.

Während meiner Studienzeit lernte ich Paul Wulf kennen, einen von ca. 400.000 Menschen, die während des NS-Regimes als „sozial Minderwertige“ zwangssterilisiert wurden. Er war einer der Ersten, der das Schweigen darüber brach und die Öffentlichkeit mit seiner Lebensgeschichte konfrontierte. Ich machte einen kleinen Videofilm und schrieb einen Text über seinen vergeblichen Kampf um Wiedergutmachung in dem 1984 von Götz Aly und Karl Heinz Roth herausgegebenen Buch „Erfassung zur Vernichtung. Von der Sozialhygiene zum Gesetz über Sterbehilfe“. 20 Jahre später realisierten wir den Film *Lebensunwert* mit Paul Brune. Einmal als „sozial minderwertig“ eingestuft, überlebte Paul Brune die NS-Zeit und Nachkriegsjahre nur knapp. Trotz seines akademischen Abschlusses als Gymnasiallehrer wurde er sein Leben lang als ehemaliger Anstaltsinsasse verfolgt und diskriminiert. Zur Geschichte von Paul Wulf und Paul Brune haben wir 2007 das Buch „Lebensunwert? Paul Wulf und Paul Brune. NS-Psychiatrie, Zwangssterilisierung und Widerstand“ herausgegeben. In den letzten Jahren ist eine Bewegung ehemaliger Heiminsassen entstanden, die um ihre Rehabilitierung kämpfen und erstmalig in der Öffentlichkeit ernst genommen werden. Unser Film über Paul Brune wird inzwischen überall in Deutschland in der Ausbildung pflegerischer und medizinischer Berufe eingesetzt.

Als politischer Filmemacher zu arbeiten bedeutet für mich auch, mich in einem politischen Kontext zu bewegen: Ich habe in den 1980er Jahren die Filmwerkstatt Münster in Nordrhein-Westfalen mit aufgebaut. Vorbild dabei waren für mich die britischen Filmworkshops, die in den 1970ern entstanden waren und sich wieder verstärkt der



© Krieg & Nolte GbR

sozialen Realität der Mehrheit der britischen Bevölkerung zuwandten. Nach meinen Vorstellungen sollte unsere Filmwerkstatt ähnlich eingebettet sein in ein Netzwerk alter und neuer politischer, kultureller und sozialer Bewegungen. Sie sollte ihr ästhetischer Spiegel sein und sich gleichzeitig inhaltlich von ihnen befruchten lassen. Das hat nur sehr begrenzt funktioniert, da eine Mehrheit der Filmschaffenden andere Ziele verfolgte. In der Universitäts- und Beamtenstadt Münster existierten die alten und neuen sozialen und politischen Bewegungen vor allem im universitären Milieu und waren in der „normalen“ Bevölkerung sehr schwach ausgeprägt. Wir konnten uns aber als Profis etablieren und unsere Filme in renommierten Kinos zeigen. Bis heute ist die Filmwerkstatt eine wichtige kulturelle Institution in der Stadt.

Politischer Filmmacher zu sein, bedeutet für mich, nicht nur politische Filme zu machen, sondern auch im Godard'schen Sinne *politisch* Filme zu machen. In den 1980er Jahren – als ich angefangen habe, Filme zu realisieren – gab es eine breite und vielfältige, politische und soziale Bewegung zu den Themen Abrüstung, Umwelt, Gender, Dritte Welt, antikoloniale Befreiungsbewegungen und Internationalismus. Der politische Film hat darauf reagiert und diese Bewegungen mit vorangetrieben. Meine Dokumentarfilme über den Widerstand der Palästinenser und der Sahrauis gegen Besatzung und Fremdherrschaft korrelierten mit dem Bedürfnis der Solidaritätsbewegungen, ihr Anliegen in die Öffentlichkeit zu bringen. Diese Filme waren für die konkrete Auseinandersetzung im Kino gemacht und weniger für den anonymen Rahmen des Fernsehens. Und es gab das Publikum dazu! Im Fall der Sahrauis spielte die Gender-Thematik noch eine besondere Rolle. Es sind im Film die Frauen, die in der algerischen Wüste das Überleben der Menschen in den Flüchtlingslagern absichern und die organisatorische Verantwortung tragen.

Politisch Filme zu machen war in den 1990er Jahren kaum noch möglich. Der „postmoderne Zynismus der 90er“ (Jan Hans), das Sicheinrichten im scheinbar Unumkehrbaren und der Zerfall der politischen und sozialen Bewegungen taten ihr Übriges. Es wurde das Ende der Geschichte ausgerufen. Meine persönliche Konsequenz war, mir ein neues politisches Umfeld an einem der Orte meiner Filme zu suchen. Dabei kam mir eine Anfrage von jungen palästinensischen Journalisten entgegen: Ich begann mit dem Aufbau eines Medienausbildungszentrums in Ostjerusalem. Mit dem Ziel, die Kompetenz des Filmmachens in die Hände derer zu legen, *über* die ansonsten nur berichtet wurde.

Was verstehe ich unter „politischer Film heute“?

Der politische Dokumentarfilm scheint wieder salonfähig zu sein: „Michael Moore und seine Epigonen haben ihn für den Mainstream neu erfunden ... Vom Instrument der Aufklärung ist er zuerst zu einem Instrument der Konfrontation und dann zu einem der Manipulation geworden“ (Georg Seeßlen). Die Attraktivität seiner Filme gerade bei jüngeren Zuschauern scheint Moores Konzept recht zu geben: Junge Menschen interessieren sich wieder für politische Inhalte. Generell stellt sich für mich dabei die Frage, ob diese neuen politischen Dokumentarfilme den Dingen wirklich auf den Grund gehen oder eher diffuse Gefühle der Wut und des Ausgeliefertseins bedienen, die aus der Ohnmacht gegenüber scheinbar unabänderlichen Verhältnissen entstehen. Auch wenn die Filme von Michael Moore große emotionale Nähe zum Zuschauer herstellen und sie möglicherweise sogar zu politischer Aktivität motivieren: Es reicht nicht aus, dass die Menschen die richtigen politischen Parolen rufen – sie müssen auch verstanden haben, warum sie diese Parolen rufen. Politischer Film sollte keine geschlossenen Weltbilder liefern. Er muss anstrengen, die Sinne ansprechen, Widersprüche zeigen und zu Widerspruch reizen. Es geht nicht um das große Wirgefüh, sondern um das Nachfragen, das mitunter ratlos machen kann.

Unter „politischer Film heute“ verstehe ich die Wiederentdeckung des Ästhetischen im Politischen. Hier kann man an der Kunst van Goghs anknüpfen. Auch van Gogh wollte als Maler den Dingen auf den Grund gehen, sie nicht nur naturalistisch abbilden. Sein Bild „Die Kartoffelesser“ (1885) mag hier als Beispiel dienen.



Vincent van Gogh: „Die Kartoffelesser“ (1885), © Wikipedia

Van Gogh schreibt an seinen Bruder: „Ich habe mich nämlich sehr bemüht, den Betrachter auf den Gedanken zu bringen, dass diese Leutchen, die bei ihrer Lampe Kartoffeln essen, mit denselben Händen, die in die Schüssel langen, auch selber die Erde umgegraben haben; das Bild spricht also von ihrer Hände Arbeit und davon, dass sie ihr Essen ehrlich verdient haben ... Man muss die Bauern malen, indem man selber einer von ihnen ist und fühlt und denkt wie sie, indem man nichts anderes sein kann, als man ist.“ Van Gogh ist kein Romantiker. Er weiß sehr genau um seine Herkunft und die Besonderheit seines Tuns, die ihn nie einen Bauern werden lässt. Aber er hat unter ihnen gelebt und versucht, eine möglichst große Nähe zu ihnen

herzustellen. Van Gogh faszinierte die Intensität des Blaus der Jacken und Hosen, die die Bauern auf dem Feld trugen. Um der Farbe Blau auf den Grund zu gehen und sie entsprechend malen zu können, beschäftigte er sich ausführlich mit der Herstellung des Stoffes, mit dem sich die Bauern kleideten.

Joris Ivens, einer der Doyens des politischen Dokumentarfilms, ging noch einen Schritt weiter. Er fasste selbst mit an, um einen Arbeitsvorgang sinnlich zu begreifen, bevor er ihn filmte. Das gelang ihm so gut, dass ihn während einer Filmvorführung ein chinesischer Arbeiter der Lüge bezichtigte. Wenn er wirklich ein Regisseur sei, dann könne er den Film nicht gemacht haben, denn ein Regisseur könne den Arbeitsvorgang nicht verstehen. Oder aber er sei kein echter Regisseur, sondern ein Arbeiter.

Van Gogh ging es darum, durch sein Bild beim Betrachter Eindrücke und Gedanken zu evozieren, die nicht unmittelbarer Teil der Darstellung sind. In der Begegnung des Politischen mit dem Ästhetischen kann Aufklärung im besten Sinn entstehen: Eine suggestive Kamera, ein assoziativer Schnitt können den Zusammenhang zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen häufig besser begreiflich machen als ein O-Ton oder Kommentar.

In einer Sequenz unseres neuen Films *Kinder der Steine* blickt einer unserer Protagonisten, der in einer Hühnerschlachterei arbeitet, beunruhigt von seiner Arbeit auf. Im nächsten Bild sieht man eine Einheit der israelischen Militärpolizei, die auf der gegenüberliegenden Straßenseite Gasgranaten abfeuert. Diese beiden Szenen sind nicht am gleichen Tag gedreht worden. Aber sie haben am selben Ort stattgefunden. Der assoziative Schnitt erzählt eine Realität, die hinter beiden Szenen liegt. Es gehört zum Alltag unserer Protagonisten im Film,



© Krieg & Nolte GbR

als Unbeteiligte jederzeit und ohne Vorwarnung in eine militärische Auseinandersetzung verwickelt zu werden.

Das Bild des Käfigs voller Hühner korrespondiert mit mehreren Einstellungen von der neun Meter hohen Mauer, die die besetzten Gebiete von Israel abtrennt. Die Menschen in den besetzten Gebieten haben keinen Bewegungsspielraum. Wie in einem großen Freiluftgehege leben sie physisch und psychisch eingeeengt ohne Perspektive und ohne die konkrete Möglichkeit, aus ihrem Leben etwas zu machen.

Der Trend im Dokumentarfilm geht zur Inszenierung. Fiktionale Anleihen können im Dokumentarfilm affektive Nähe und Empathie



© Krieg & Nolte GbR

herstellen, zum Beispiel im Nachempfinden von Angst, Hoffnung, Spannung oder Erleichterung. Dabei dürfen die inszenierten Anteile nicht die Illusion herstellen, dass „es so gewesen ist“. Der Zuschauer muss Zeuge der Darstellung bleiben und behält dadurch den Zugang zur Reflexion des Geschehenen. Herausragende Beispiele sind in jüngster Zeit die beiden Filme *Man on Wire* und *Stranded*. Sie grenzen sich wohlthuend ab von den Doku-Dramen und *re-enactments*, die das Fernsehen überfluten und die politischen, kulturellen und sozialen Zusammenhänge auf banale zwischenmenschliche Interaktion und emotionale Identifikation reduzieren, in denen sich der Zuschauer, ohne viel nachdenken zu müssen, jederzeit wiederfindet und bestätigt fühlt. Dramatisierung bis hin zum *re-enactments* eröffnet dem politi-

schen Dokumentarfilm neben Archivmaterial und Dokumenten zusätzliche ästhetische Ausdrucksformen, Vergangenes zu erzählen, das man nicht mehr abbilden kann. Der Einsatz der ästhetischen Mittel hängt von den Inhalten ab, die man darstellen will: Der Zwang, zum Beispiel jedem Stoff einen erzählerischen Spannungsbogen aufzudrücken, ist absurd und geht am Bedürfnis der Zuschauer vorbei, die nicht nur unterhalten, sondern aufgeklärt werden möchten.

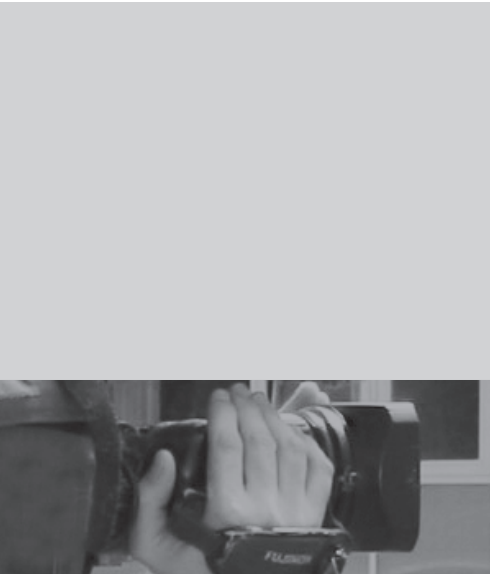
Es gibt genügend Zuschauer, die sich für politische Inhalte interessieren, auch wenn die Geschmacklosigkeiten des Privatfernsehens ein anderes Bild suggerieren. Projekte in Kindergärten und Schulen zeigen, dass sich erstaunlich viele Kinder für Politik interessieren, regelmäßig im Fernsehen die Nachrichten verfolgen und ihre Eltern befragen, wenn sie etwas nicht verstanden haben.

Wenn man es für politische Kultur hält, genau hinzuschauen auf unsere Verhältnisse, auf unsere Realität, dann soll der politische Dokumentarfilm ebendas leisten und ermöglichen: das genaue Hinschauen. Das ist meistens schon spannend genug.

Ich schließe mit einem Zitat von Rosa Luxemburg: „Es ist und bleibt die revolutionärste Tat, immer das laut zu sagen, was ist.“ Für unseren Kontext muss das heißen: das deutlich zu *zeigen*, was ist. ■



© Krieg & Nolte GbR



Wolfgang Landgraber

**Der politische
Dokumentarfilm im
deutschen Fernsehen**

Eine aktuelle
Bestandsaufnahme

In letzter Zeit wird dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen vermehrt der Vorwurf gemacht, es gleiche sich im Kampf um Akzeptanz und Quote den kommerziellen Anstalten immer mehr an, Unterhaltungsangebote und Sportberichterstattung, vor allem über Fußball, breiteten sich auf Kosten von Information und politisch-kritischen Sendungen immer weiter aus. So sehr sich diese Ansicht beim ersten Augenschein zu bestätigen scheint (Fußballspiel-Übertragungen auch von drittrangigen Begegnungen haben in der Tat ebenso zugenommen wie Livesendungen von Wintersport-Events wie Biathlon), so differenziert ist das Bild doch bei näherem Hinsehen. Denn Informationsangebote über Politik, Kultur, Wissenschaft, Geschichte und Natur haben keineswegs abgenommen, sie wurden allenfalls von Sendepätzen in der Primetime verdrängt oder finden vermehrt in den Informations- und Kulturkanälen der Öffentlich-Rechtlichen wie ARTE, Phönix, 3sat und den digitalen Sendern von ARD und ZDF wie einsfestival oder im ZDF-Theaterkanal statt. Richtig ist: Der analytisch-kritische Dokumentarfilm und seine Anverwandten wie die politische Fernsehdokumentation und die Reportage sind nach wie vor im Programm – nur nicht mehr so prominent wie früher platziert. Interessierte Zuschauer müssen heute zweifellos mehr Mühe aufwenden, um sie zu suchen und zu finden.

Was ist eine „politische Dokumentation“, was ein „politischer Dokumentarfilm“?

Entgegen landläufigem Verständnis erschöpfen sich politische Dokumentationen keinesfalls in der Darstellung des politischen Raums, nämlich der Berichterstattung über Parteien und ihre Spitzenleute, Wahlkämpfe, Lobbyisten und was sonst noch in der Bundeshauptstadt Berlin und rund um die Landtage von Interesse ist. Filme über

die sogenannte Politikerpolitik bilden im Verhältnis zu solchen, denen ein breiteres Politikverständnis zugrunde liegt, sogar die Ausnahme, haben in Wahlkampfzeiten mit Porträts über die jeweiligen Matadore allenfalls temporäre Konjunktur, wie im Wahljahr 2009 mit Filmen über die Bundeskanzlerin und ihren sozialdemokratischen Herausforderer.

Der politische Dokumentarfilm kann sich den amerikanischen Saatgutmulti Monsanto vornehmen und seine Versuche schildern, den Weltmarkt unter seine Kontrolle zu bringen (*Monsanto – zwischen Gift und Genen*), kann die zynische Politik der Weltmächte gegenüber dem Völkermord im Sudan anprangern (*Die Todesreiter von Darfur*), sich die korrupten Spielchen herrschender Politiker mit wirtschaftlich dominanten Unternehmen in einer Großstadt wie Köln vornehmen (*Die Story – Milliarden-Monopoly*) oder sich – rückschauend – mit politischen Morden der Weimarer Republik beschäftigen (*Verschwörung gegen die Republik*) – allesamt Beispiele aus dem politischen Dokumentationsprogramm des WDR-Fernsehens der letzten Zeit.

Dabei ist es vielleicht nur unter Profis interessant, wo die Grenzlinie zwischen dem politischen *Dokumentarfilm* und der politischen *Fernsehdokumentation* verläuft, und der Unterschied berührt eher die Form und die Länge der Filme als inhaltliche Fragen. Der Dokumentarfilm, meist in abendfüllendem Format, verzichtet in der Regel auf einen erklärenden, einordnenden Kommentar, lässt lieber die Protagonisten im On- oder Off-Ton sprechen, beobachtet, argumentiert allenfalls durch die Montage, durch Effekte, durch Musik. Anders die meist 45 oder 60 Minuten lange Dokumentation: Sie leistet Einordnung, stellt Zusammenhänge her, schaut auf die Dinge mit analytisch-kritischem Blick, ist häufig konfrontativ, schließt Expertenmeinungen ein. Ein Meister dieser konfrontativen Methode war der kürzlich in den Ruhe-

stand verabschiedete, mehrfach mit dem Grimme-Preis ausgezeichnete WDR-Filmemacher und -Redakteur Gert Monheim. Manche Jüngere wandeln bereits erfolgreich auf seinen Spuren.

Vom Wert der Recherche im politischen Dokumentarfilm

Für die renommierten politischen Dokumentaristen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens ist Recherche alles und eine Dokumentation ohne Recherche nichts. Zu den spannendsten dokumentarischen Sendereihen in der ARD gehörte lange Jahre die Serie *Gesucht wird...* mit Filmen über das Nachkriegsversteck des Naziarztes Josef Mengele (Autor Felix Kuballa), über den vergrabenen Giftmüll des Chemieriesen Bayer (Autor Gert Monheim), über die Hirnwäsche der Sekte Scientology (Autor Egmont R. Koch) oder über die verdeckte, weil verbotene Entwicklung biologischer Waffen (Autoren Wolfgang Landgraeber und Holger Vogt). Bei *Gesucht wird...* konnte der Zuschauer an der Recherche der Autoren teilnehmen, bekam die Schwierigkeiten, Widerstände, Irr- und Umwege bei der Suche nach der Wahrheit hautnah mit.

Rechercheintensiv, gleichzeitig äußerst spannend in der dramaturgischen Umsetzung war eine weitere ARD/WDR-Doku-Serie in den 1980er und 1990er Jahren, die jetzt mit neuen Folgen eine Wiederauf-erstehung erlebt: die Reihe *Politische Morde*, entwickelt von dem ehemaligen WDR-Auslandsredakteur Heribert Blondiau mit Filmen zum Beispiel über den „Bankier Gottes“ Roberto Calvi, der unter einer Themsebrücke ermordet aufgefunden wurde, über die Beseitigung des kongolesischen Politikers Patrice Lumumba, die Ermordung Robert Kennedys und weitere Fälle, die als politische Mordverschwörungen Weltgeschichte schrieben.

Von der Recherche geprägt ist auch eine Doku-Serie aus jüngster Zeit, *Das rote Quadrat*, eine ARD-Reihe des Hessischen Rundfunks. In letzter Zeit schien die Konjunktur für diese fast detektivisch zu nennenden, rechercheintensiven Geschichten vorbei zu sein – *Das rote Quadrat* hatte zuletzt trotz brillanter Filme mäßige Quoten. Die Befürchtung wuchs, dass die Spezies der Autoren, die Spaß hatten an schwierigen Recherchen, vom Aussterben bedroht sein könnte. Die Jüngeren – so klagten die alten Rechercheprofis, für die kein Weg zu weit und kein Hindernis zu hoch war, um Missstände aufzudecken und die dafür Verantwortlichen namhaft zu machen (häufig verbunden mit monatelangem juristischem Hickhack um Gegendarstellung und Widerruf durch die Betroffenen) – bevorzugten immer mehr den komfortablen Rechercheweg via Internet. Die nachwachsende Generation konstatierte, dass sich nur noch wenige aufwändige Recherchen leisten könnten, weil die Budgets für Recherchen in den Fernsehredaktionen immer knapper würden. Wie auch immer: Der sorgfältig recherchierte und gemachte politische Dokumentarfilm befindet sich vorläufig auf dem Rückzug, aber es gibt auch die Beobachtung, dass engagierte junge Filmemacher dennoch nicht davon lassen wollen und sich gern am Vorbild der Älteren, die das Pensionsalter erreicht haben oder dicht davorstehen, orientieren. Eines von diesen Vorbildern ist der Kölner Journalist und Filmemacher Günter Wallraff.

Die erstaunliche Renaissance eines Unbequemen: Günter Wallraff

Der „Enthüllungsjournalist“, der in den 1970er Jahren bei BILD Hans Esser war und in den 1980ern der türkische Leiharbeiter Ali, hatte sich für mehr als ein Jahrzehnt aus seinem angestammten Genre zurückgezogen. Seit 2007 ist er wieder da: Für das ZDF schmuggelte er sich unter falscher Identität in ein Callcenter ein, um dessen fortwähren-



© WDR/Günter Wallraff

den Betrug an ahnungslosen Telefonkunden zu dokumentieren und Opfer auch unter den ausgebeuteten, mit Hungerlöhnen abgespeisten Beschäftigten auszumachen. Für WDR und NDR und parallel für das ZEIT-Magazin heuerte er 2008 unter falschem Namen und äußerlich verändert in einer Brotfabrik im Hunsrück an, die unter anderem für den Discounter Lidl Billigbrötchen produziert. Er enthüllte dort Zustände wie in frühkapitalistischen Zeiten: Beschäftigte arbeiteten für minimale Löhne im Akkord, vielfach ohne Kündigungsschutz und Lohnfortzahlung im Krankheitsfall, Betriebsräten wurde nach Guts-herrenart gekündigt, wenn sie nicht kuschten, und es haperte an der betrieblichen Sicherheit: Verbrennungen durch die heißen Backbleche waren an der Tagesordnung, und oft gerieten Arbeiter in gefährliche Situationen am Fließband. Das alles dokumentierte Günter Wallraff mit verdeckter Kamera – zunächst ohne Aussicht auf ein Ende der Missstände. Erst als er den obersten Lidl-Boss in einer ZDF-Live-sendung mit den Vorwürfen konfrontierte und für die ARD-Reportage

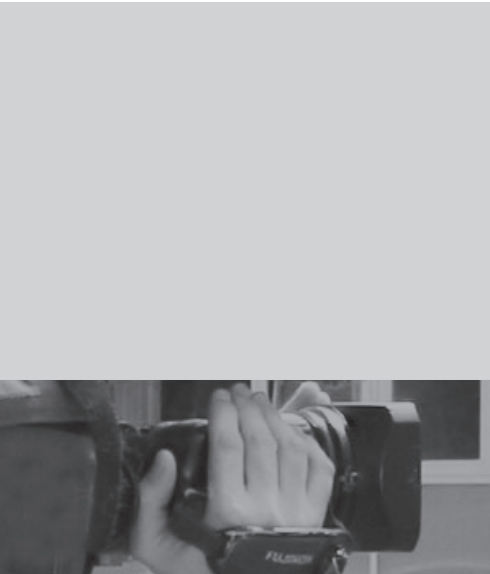
Tage später noch einmal nachlegte, nahm sich Lidl seinen Brötchenlieferanten zur Brust. Entweder würden die Missstände abgestellt und vernünftige Tariflöhne gezahlt, oder das Unternehmen verlöre den Auftrag. Der Brötchenbäcker fügte sich.

Selten passiert, was hier passierte: dass eine politische oder sozialkritische Reportage auf einen Schlag alles verändert und einen aufgedeckten Missstand heilt. Oft ist dafür – wenn überhaupt eine Veränderung erreicht wird – eine lange und zähe Nachberichterstattung nötig. Seit 2009 ist Günter Wallraff wieder für den WDR unterwegs: Undercover hat er am eigenen Leib getestet, wie tolerant oder intolerant sich der Durchschnittsdeutsche gegenüber farbigen Ausländern verhält. Der lange Dokumentarfilm, der aus seinen Beobachtungen entstanden ist, kommt zunächst ins Kino und wird dann auf ARTE und wohl auch im Ersten zu sehen sein. Weitere Projekte ruhen bereits in Wallraffs Schublade. 65 ist er inzwischen, hält sich mit Marathonläufen fit und ist nach wie vor bereit, für die Enthüllung von schlimmen politischen und sozialen Zuständen manches aufs Spiel zu setzen, und sei es die eigene körperliche Unversehrtheit.

Redakteure als Partner für engagierten politischen Fernsehjournalismus

Wallraff mag ein leuchtendes Einzelbeispiel sein für engagierten Journalismus, der auch mal Grenzen auslotet oder sie gar überschreitet. Aber es hilft ihm nicht, wenn ihn die durch seine Undercover-Methoden Bloßgestellten anschließend in Grund und Boden klagen. Das kann existenzgefährdend sein, und der Versuch, kritische Autoren durch die juristische Keule zum Schweigen zu bringen, wird nach wie vor unternommen. Leute wie Wallraff brauchen deshalb Partner, die

ihnen helfen – umsichtige Begleiter, die in gefährlichen Situationen auf sie aufpassen, und engagierte Redakteure, die ihre riskanten Projekte in den Anstalten durchsetzen und sie gleichzeitig journalistisch und juristisch absichern. Das WDR-Fernsehen, das sich nicht weniger als vier regelmäßige wöchentliche Sendeplätze für die kritische politische und zeithistorische Dokumentation leistet, etwa mit Sendungen wie *Die Story*, *WDR-Dok*, *Menschen hautnah* und *Kinozeit-Dokumentarfilm*, fühlt sich als Garant für den Erhalt dieses Genres, und zwar durchgängig von der Intendantin bis zum Nachwuchsredakteur, der außerdem weiß, dass das Justizariat des Senders ihm und seinen Autoren im Zweifelsfall den Rücken stärkt. Notwendig war dies in letzter Zeit insbesondere bei einer Serie von WDR-Dokumentationen, die den Kölner Filz schonungslos durchleuchteten. Inzwischen haben die Mächtigen in der Rheinmetropole erfahren müssen, dass ihnen der Sender, dessen Logo selbstbewusst über der Stadt strahlt, allzeit peinlich auf die Finger sieht. Und seine Mitarbeiter, vor allem die in den Redaktionsstuben, wissen, dass sie um den Erhalt dieser journalistischen Freiheiten und der Sendeplätze, auf denen sie sich entfalten können, jeden Tag kämpfen müssen, indem sie Qualität abliefern, vor allem durch wasserdichte Recherchen. Nichts wirkt der Behauptung, das öffentlich-rechtliche Fernsehen werde mehr und mehr zum Element einer unkritischen Unterhaltungsmaschinerie, überzeugender entgegen als die politisch und sozial wache, engagierte, gut recherchierte und glaubwürdige Fernsehdokumentation auf sicheren Sendeplätzen. ■■■



Karin de Miguel-Wessendorf

**Videoaktivismus
oder Dokumentarfilm
als Aktionsform**

Unter Videoaktivismus versteht man die durch die Videotechnik ermöglichte Nutzung von Dokumentarfilmen (im weitesten Sinne) als taktisches Mittel im politischen Kampf für soziale Gerechtigkeit oder für den Umweltschutz. Die Nutzung von Video innerhalb politischer Gruppen beginnt in den 1970er Jahren mit der Einführung von kostengünstigen Videokameras für den Amateurbereich. Doch erst in den 1990er Jahren und vermehrt am Anfang des neuen Jahrtausends, im Rahmen der weltweiten Vernetzung von politischen Gruppen und sozialen Bewegungen dank der Möglichkeiten der digitalen Technik, erlebt Videoaktivismus einen regelrechten Boom und wird als eigenständige Form der politischen Arbeit gesehen.

Technischer Fortschritt ermöglicht „Camcorder-Revolution“

Das Phänomen der weltweiten explosionsartigen Verbreitung in der Nutzung von Video als Mittel zur politischen Veränderung ab den 1990er Jahren, die mit der Digitalisierung einhergeht, kennt man als „Camcorder-Revolution“ oder „Handycam-Revolution“. Dieses Phänomen wird durch drei Faktoren hervorgebracht. Als Erstes zu benennen ist die neue Welle von politischem Aktivismus in den sogenannten neuen sozialen Bewegungen: Das verbreitete Gefühl einer globalen Krise bringt ein Wachstum in der Zahl, Vielfalt und Kraft der Bewegungen weltweit hervor. Und, was wichtiger ist, diese Bewegungen vernetzen sich dank der neuen Kommunikationstechnologien und arbeiten zusammen, was an den weltweiten Mobilisierungen zu Gipfeltreffen, Großdemonstrationen und Weltsozialforen zu sehen ist. Der zweite Faktor der Camcorder-Revolution ist das Scheitern der Massenmedien darin, die Erfahrungen und die Belange dieser Gruppen wiederzugeben. Als Drittes kommt die technologische Entwicklung dazu. Die zunehmende Vereinfachung, Verkleinerung und Kostensen-

kung der Videotechnik ermöglicht es gesellschaftlichen Gruppen, die sich von den Mainstreammedien nicht repräsentiert fühlen (linke politische Gruppierungen, gesellschaftliche Randgruppen, ethnische Minderheiten ...), sich die Technik anzueignen und ihre eigenen Medien zu produzieren: billigere, leicht zu bedienende Kameras, der verbreitete Zugang zu Computern, die relativ einfach zu erlernende Schnittsoftware ermöglichen es potenziell jedem, der einen Videofilm realisieren möchte, dies selbstständig zu tun, ohne den inhaltlichen Filter oder die finanzielle Abhängigkeit von Redaktionen oder Filmförderungsanstalten. Die Existenz von kostenlosen, unzensierten Distributionskanälen wie dem Internet ermöglicht es politischen Gruppen oder sogar Einzelpersonen, die eigenen Medien selbst zu veröffentlichen.

Seit der Camcorder-Revolution „bewaffnen“ sich politische Aktivisten auf der ganzen Welt mit Videokameras, um Menschenrechtsverletzungen zu verhindern, auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen und um von den Massenmedien vernachlässigte Themen in die Öffentlichkeit zu bringen. Videoaktivismus umfasst ein breites Spektrum von verschiedenen Formaten: von der unmittelbaren Nutzung der Kamera als „Waffe“, als Schutz vor Menschenrechtsverletzungen, über kurze Videoclips, die kurzfristig im Internet veröffentlicht werden, um auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen, bis zum Einsatz fertig montierter Filme als taktischem Mittel zur Organisation von politischen Gruppen oder zu Mobilisierungszwecken. Videoaktivismus umfasst aber auch die Realisierung von aufwändig produzierten Dokumentarfilmen, mit dem Anspruch, eine breite Öffentlichkeit zu erreichen und ihre Aufmerksamkeit auf Themen zu lenken, die in den offiziellen Kanälen nicht vorkommen.

Selbst ein Teil der sozialen Bewegung

Trotz der unterschiedlichen Formen gibt es einen gemeinsamen Nenner, der Videoaktivismus ausmacht und ihn von dem, was wir hier den politischen Dokumentarfilm nennen, unterscheidet: Für Videoaktivisten sind die Filme, die sie realisieren, eine Form der politischen Aktion. Sie verstehen sich selbst als Teil einer sozialen Bewegung oder einer politischen Gruppe, die sie durch ihren Videoaktivismus unterstützen und kritisch begleiten oder der sie nach außen hin mehr Gehör verschaffen wollen, und fühlen sich den Zielen und Prinzipien dieser Gruppe verpflichtet. Es geht dabei nicht nur darum, mit der Videokamera aus einer politischen Bewegung heraus auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen, sondern vermehrt auch darum, die Bewegung selbst sichtbar zu machen.

Das bezeichnendste Beispiel dafür ist die internationale globalisierungskritische Bewegung. Spätestens seit dem G8-Gipfel in Genua 2001 ist Videoaktivismus ein unverzichtbarer Bestandteil dieser Bewegung geworden. Kein Gegengipfel, kein Sozialforum, keine internationale Großdemonstration ist ohne Videokameras denkbar. In erster Linie dient die Anwesenheit der Videokameras dazu, Übergriffe der Polizei zu dokumentieren und die Geschehnisse aus der Perspektive der Demonstranten darzustellen. Nach dem Gipfel in Genua verbreiteten sich unzählige Bilder der extremen Anwendung von Gewalt vonseiten der italienischen Polizei nicht nur über die Internetseiten von Videoaktivisten und politischen Gruppen, sondern drangen allmählich auch in die etablierten Medien ein. Weil sie eine Innensicht des Geschehens boten, aus der die Brutalität und Willkür der Polizisten gegen die Demonstranten hervorging, bewirkten sie in gewissem Maße eine Solidarisierung in der öffentlichen Meinung und

eine Veränderung in der allgemeinen Wahrnehmung der Globalisierungskritiker. Abgesehen von relativ ungeschnittenem Rohmaterial, das schnell im Internet veröffentlicht wurde, um die Vorfälle bekannt zu machen (vor allem auf den Seiten von indymedia), wurden von Videoaktivisten auch dramaturgisch durchdachte Filme geschnitten, die einen tieferen Einblick in das Geschehen ermöglichen sollten.

Ein Beispiel dafür stellt der von der deutschen Videoaktivistengruppe kanalB erstellte Spezial *Genua* dar, der einige Wochen nach den Vorfällen in Genua Aufmerksamkeit auf das Geschehene lenken wollte, um Unterstützung für die gefangenen Demonstranten zu schaffen und Spenden für die Rechtshilfe zu sammeln. Der halbstündige Film folgt einer Gruppe von deutschen Aktivisten auf ihrer Reise nach Genua. Die Schilderung des Gegengipfels, der friedlichen Aktionen und Demonstrationen der ersten Tage, Interviews, in denen Demonstranten aus verschiedenen Ländern ihre Motivationen zum Protest erklären, werden in der zweiten Hälfte des Videos durch den Einbruch der Gewaltbilder in den Hintergrund gedrängt, womit der Film die Wahrnehmung der Beteiligten vermitteln will. Die polizeilichen Übergriffe werden aus den Demonstrationen heraus gefilmt, wodurch der Zuschauer auf eine Weise in die Ereignisse einbezogen wird, die mit der Außenperspektive einer Nachrichtensendung nicht möglich wäre. Die extremste Form der körperlichen Nähe bieten die Aufnahmen einer Aktivistin, die auf den Boden gefallen ist und von Polizisten niedergeschlagen wird, während ihre Kamera weiterläuft. Zusätzlich zu den Bildern der Übergriffe zeigt der Film Interviews mit Verletzten, Aktivisten oder Nachbarn, die Zeugen der Geschehnisse waren, und Krankenschwestern, die den Zustand der Verletzten entrüstet schildern. Es entsteht ein beeindruckendes Bild der Ereignisse, durch das der Zuschauer dazu gebracht werden soll, sich zu solidarisieren und die Gefangenen oder Verklagten aktiv zu unterstützen.



© imc (independent media center) / indymedia.org, kanalB

Aktivistische Videos bieten also eine Berichterstattung oder auch eine dokumentarische Darstellung „von innen“, da sich die Videomacher als Teil dessen begreifen, was sie schildern. Durch diese Haltung distanzieren sie sich explizit vom Anspruch der Objektivität und Unparteilichkeit der Massenmedien und grenzen sich von der außenstehenden Berichterstattung von Journalisten und auch vom beobachtenden Dokumentarfilm ab. Videoaktivisten möchten nicht nur berichten oder aufklären, sie möchten in die gesellschaftliche Realität eingreifen.

Der Film als Aufklärungs-, Organisations- und Kommunikationsmittel

Innerhalb von sozialen Bewegungen ist Videoaktivismus ein wirksames Medium zur Vernetzung. Gerade in der globalisierungskritischen Bewegung, die auf einer solchen Vernetzung aufbaut und neue Strate-

gien der politischen Arbeit hervorbringt, wie die internationale Mobilisierung zu Großdemonstrationen bei Gipfeltreffen, die Thematisierung von global auftretenden Problemen auf lokaler Ebene, die Planung von politischen Strategien auf internationaler Ebene in den Weltsozialforen, ist der Einsatz von Kommunikationsnetzwerken wesentlich für die Entwicklung solcher Strategien. Für das Ziel, Aufklärung über die Hintergründe der globalen Krise zu betreiben und die Gesellschaft politisch zu alphabetisieren, eignet sich Film besser als jedes andere Medium.

Nicht nur durch die Perspektive und die Zielsetzung, sondern auch formal hebt sich der Videoaktivismus von anderen Formen des Dokumentarfilms ab: Sei es in Form von kurzen Videoclips, die im Internet schnell verbreitet werden, oder von längeren Dokumentarfilmen mit einer ausgearbeiteten Dramaturgie, bewegt sich der Videoaktivismus abseits von den gewohnten Formaten der etablierten Medien. Da es politische Aktivisten sind, die selber die Kamera in die Hand nehmen, grenzt sich der Videoaktivismus auch ästhetisch von den professionellen Medien ab. Verwackelte Kamera, unscharfe Bilder, zu lange O-Töne, holpriger Schnitt sind in vielen Fällen die Folge der Unerfahrenheit der Urheber oder aber die Folge daraus, dass die Videos in einer Situation entstanden sind, in der keine Zeit für Einstellungen oder ästhetische Überlegungen bleibt. In vielen anderen Fällen aber wird bewusst eine Ästhetik gewählt, die sich von den professionellen Medien abgrenzt und darauf verweist, dass der Schwerpunkt im Inhaltlichen/Politischen und nicht im Filmischen/Visuellen liegt. In beiden Fällen entspricht die Ästhetik der Videos dem Anspruch, dass Professionalität keine Bedingung mehr ist, um Filme zu machen. Darüber hinaus verweist sie auf das Misstrauen der Videoaktivisten gegenüber den Massenmedien, die von standardisierten formalen und inhaltlichen Kriterien geprägt sind.

Alternative Distributionskanäle und Gegenöffentlichkeit

Videoaktivisten berichten aus der eigenen Erfahrung als politisch handelnde Menschen heraus. Da sie diese Erfahrungen in den Massenmedien nicht oder nicht richtig wiedergegeben finden, schaffen sie sich ihre eigenen Medien und ihre eigenen, alternativen Distributionskanäle mit dem Ziel, eine Gegenöffentlichkeit zu erzeugen und auch denjenigen Gruppen und Strömungen eine Stimme zu verschaffen, die bis dahin nicht beachtet oder bewusst aus der öffentlichen Diskussion herausgehalten wurden. In Deutschland sind die zahlreichen Filme zu Hartz IV als Beispiel hervorzuheben. Aber auch bei den Opel-Streiks, der Anti-Lidl-Kampagne oder dem Bündnis gegen die Privatisierung der Bahn ist der Einsatz von Videokameras ein wichtiger Bestandteil von sozialen Auseinandersetzungen geworden.

Die wichtigste Vertriebsmöglichkeit für Videoaktivisten ist das Internet, das auf unterschiedliche Weise benutzt wird. Einige Gruppen, wie kanalB, stellen selbst produzierte Filme zu verschiedenen Themen direkt auf ihre Homepage zum Herunterladen und bieten sie zusätzlich in besserer Bildqualität auf Video oder DVD zum Verkauf an. Andere, beispielsweise AkKraak, geben monatliche Videomagazine mit Clips zu verschiedenen Themen heraus, die abonniert werden können und auf Bestellung verschickt werden. Neben Gruppen von aktiven Videoproduzenten gibt es solche, die sich auf den Vertrieb spezialisieren: autofocus videowerkstatt zum Beispiel konzentriert sich auf eine Archiv- und Verleihtätigkeit von politischen Videos und bietet sie über einen Onlinekatalog zum Verkauf an. Aber auch YouTube wird mittlerweile neben der weltweiten Plattform für alternative Berichterstattung indymedia von Videoaktivisten für kurze, schnell zu verbreitende Clips benutzt.

Noch wichtiger ist aber die kollektive Rezeption in Diskussionszusammenhängen. In den letzten Jahren haben unabhängige Filmfestivals, wie die „Globale“ in Deutschland oder die „Normale“ in Österreich, an Bedeutung gewonnen. Festivals sind ein wichtiger Bestandteil der sozialen Bewegungen geworden: Sie dienen als Diskussionsforen, als Ort der Weiterbildung und Vernetzung, als Treffpunkt für politisch Aktive und Medienaktivisten. Sie dienen aber auch dazu, ein breiteres Publikum zu erreichen, weil sie in regulären Kinosälen stattfinden. Bei den mittlerweile innerhalb der Szene etablierten Festivals ist eine bemerkenswerte Entwicklung zu beobachten: Solche Festivals fördern die Produktion von aufwändigen hochqualitativen Dokumentarfilmen, die den Anspruch haben, eine breite Öffentlichkeit zu erreichen und ihre Aufmerksamkeit auf Themen zu lenken, die in den Mainstreammedien nicht vorkommen.

Videoaktivisten beziehen Stellung

Zusammenfassend können wir festhalten, dass Videoaktivismus eine Form des politischen Films ist, mit der gesellschaftliche Verhältnisse untersucht, kritisiert und durchschaubar gemacht werden und mit der die Formen von Widerstand dagegen propagiert und diskutiert werden.

Auch politische Dokumentarfilme, die für das Fernsehen oder für das Kino produziert werden, können aus einer politischen Position heraus erzählen und Stellung beziehen. Filme wie *Der große Ausverkauf* von Florian Opitz oder *We Feed the World* von Erwin Wagenhofer relativieren den Anspruch an Unparteilichkeit, um aus der Perspektive der Beteiligten zu berichten. Sie ergreifen Partei, möchten den Zuschauer aufklären und ihn dazu anregen, seine Position zu überdenken. Videoaktivisten möchten darüber hinaus den Zuschauer explizit zum poli-

tischen Handeln motivieren. In dieser Haltung liegt meines Erachtens ein Hauptunterschied zwischen Videoaktivismus und anderen Formen des politischen Dokumentarfilms.

Der zweite entscheidende Unterschied liegt in den Produktionsbedingungen. Durch die Aneignung der Produktions- und Distributionsmittel durch die Beteiligten oder die politischen Aktivisten wird eine Demokratisierung des Mediums Film erreicht. Diese Demokratisierung birgt viele Chancen. Eine von den Massenmedien unabhängige Berichterstattung und Dokumentarfilmproduktion, die durch Inhalt und Form den öffentlichen Diskurs und den Mediendiskurs kritisch hinterfragt, nimmt beständig zu.

Es gibt eine ganze Generation von Filmemachern, die dazu geworden sind, weil es Camcorder gibt. Sie hätten ohne Videoaktivismus keine Chance gehabt, ihre Filme im Fernsehen oder im Kino zu zeigen. Jetzt aber finden sie eine Öffentlichkeit und ein Publikum. Auf der anderen Seite gibt es Filmemacher, die früher für WDR und ARTE Filme gemacht haben und heute ihre Produktionen übers Internet finanzieren und so unabhängig von den Redaktionen die Filme machen können, die sie wollen. (Ein Beispiel dafür ist die Trilogie *NeueWUT* von Martin Keßler).

Es bleibt abzuwarten, ob diese aktivistischen Dokumentarfilme langfristig ein großes Publikum außerhalb der eigenen Szene erreichen werden oder ob sie in einer Nische bleiben. Es stellt sich auch die Frage, ob der wachsende unzensurierte Zugang zu Themen und visuellen Informationen tatsächlich zu einer Politisierung der Gesellschaft und zu einer Aktivierung des Einzelnen führen wird. ■■■



Dr. Jan Hans

**Zur Situation des
„politischen Spielfilms“**

Populäres Kino verbunden mit politischen Stoffen galt lange als ein Widerspruch in sich. Die Mischung aus bekannten Schauspielern, publikumswirksamen dramaturgischen Mustern und einer Story, deren politische Implikationen unverkennbar waren, ist als Relikt der 1970er und 1980er Jahre verschrien. Generelle Vorbehalte gegen die fiktiven Genres tun ein Übriges – ein nach Reality-Formaten süchtiges Jahrzehnt sucht, so scheint es, die Behandlung gesellschaftsrelevanter Fragen im Dokumentarfilm.

Umso mehr erstaunt, dass es für die meisten erfolgreichen Dokumentarfilmprojekte der vergangenen Jahre nicht minder erfolgreiche Entsprechungen auf der Spielfilmebene gibt. Die Themenliste der Oscar-Kandidaten aus dem Produktionsjahrgang 2005/06 liest sich wie der Veranstaltungsplan eines linken kulturwissenschaftlichen Seminars: Medienkritik (*Good Night, and Good Luck*), amerikanischer Wirtschaftsimperialismus (*Syriana*), Rassismus (*L.A. Crash*), Feminismus und Arbeitswelt (*North Country*), Homo- und Transsexualität (*Brokeback Mountain, Transamerica*), Globalisierung (*The Constant Gardener*), Palästina-Konflikt (*Munich, Paradise Now*), Stasi-Deutschland (*Das Leben der Anderen*). Vorreiter dieser Entwicklung ist Hollywood, und hier wiederum George Clooney, der sich mit kunstvoll erzählten, differenziert argumentierenden, gleichwohl aber hochgradig unterhaltsamen Filmen wie *Syriana* oder *Good Night, and Good Luck* zum Leitwolf des politischen US-Kinos entwickelt hat.

Und was ist mit dem deutschen Spielfilm?

In einem Themenheft zum Verhältnis von Politik und Film in Deutschland gibt die Bundeszentrale für politische Bildung im Oktober 2005 ihrer staatstragenden Überzeugung Ausdruck, dass der deutsche Film

auf mustergültige Weise – „deutsche Gegenwart und Vergangenheit werden heute nicht mehr so bierernst aufgearbeitet wie zu Fassbinders Zeiten“ – zur Diskussion einlade und die politische Meinungsbildung befördere. In deutschen Kinos sei alles in Ordnung – wäre da nicht Hollywood. „Dummerweise“, zitiert die Bundeszentrale den Erfurter Staatswissenschaftler Michael Strübel, „bestehen 80 Prozent des Kino-programms durch die Macht der US-Verleihfirmen aus Popcorn-Kino“, aus Filmen also, „die jeden politischen Anspruch vermissen lassen, die gefallen wollen und bestehende Werte und Einstellungen bestätigen, statt sie zu hinterfragen“.

Dieser bildungsbürgerliche Kulturchauvinismus – hier deutsches/europäisches Kunstkino, dort Hollywood-Fast-Food – hat eine lange Tradition und hat ebenso lange den Blick darauf verstellt, dass ein Kino, das die Zeit reflektiert und die gesellschaftlichen Diskurse sichtbar macht, in Deutschland immer noch nur in rudimentären Ansätzen vorhanden ist.

Wesentliche Gründe dafür liegen in der Veränderung der Medienlandschaft (Einführung des dualen Systems) mit ihren Folgen für die Filmfinanzierung und der Produktionsbedingungen des Kinos. Die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten gerieten im Verlauf der 1980er Jahre immer mehr unter den Konkurrenzdruck der privatwirtschaftlichen Sender und vernachlässigten schon sehr bald ihren Bildungsauftrag zugunsten der Quote. Die Filmindustrie ist insofern betroffen, als kaum noch Produktionen ohne die finanzielle Beteiligung der Fernsehanstalten denkbar sind. Damit geraten Fernsehredakteure, die ihre Posten häufig der tatsächlichen oder vermeintlichen Nähe zu einer Partei oder im Rundfunkrat vertretenen Interessengruppe verdanken und (deshalb) nicht notwendigerweise etwas von Film verstehen, in

eine zentrale Position: Dank der von ihnen verwalteten Budgets haben sie plötzlich ein entscheidendes Mitspracherecht bei Auswahl und Gestaltung eines Stoffes. Der Effekt solcher Konstellationen potenziert sich, je mehr Anstalten und Gremien der Kultusbürokratie an der Filmfinanzierung beteiligt sind.

Diese Situation hat keinesfalls zur Folge, dass politische Themen ausgegrenzt werden – ganz im Gegenteil: Es gibt eine Reihe von Themen, die gefördert zu haben für jede Anstalt nachgerade ein Muss ist. Bestimmte Themen erfreuen sich einer geradezu inflationären Aufmerksamkeit. Es entsteht die groteske Situation, dass „Kulturproduzenten Geld nachgeworfen kriegen für Projekte gegen Rassismus, Nationalsozialismus, die Unterdrückung von Minderheiten oder die Armut in fernen Ländern“ – so der Filmmacher Ulrich Köhler.

Zu Kriterien der *correctness* und der Gesinnung gesellen sich solche der Machart. Bedrohlich wird der Einfluss der koproduzierenden „Erzählmaschine Fernsehen“ durch den Umstand, dass sie Geschichte offenbar nur in der Form von Geschichten wahrnehmen kann. Der bereits zitierte Köhler konstatiert: „Die staatliche Kulturförderung liebt Filme, die politische Aufklärung in Geschichten ‚verpacken‘. Auf der Verpackung steht dann zum Beispiel: die bewegende Liebesgeschichte zwischen einem türkischen Mädchen und einem Skinhead.“ Und er kommt zu dem Schluss: „Diese Politik ... produziert einen Berg künstlerisch wertloser, klischeebeladener Filme, die ... den gesellschaftlichen Stillstand fördern, indem sie dem sowieso schon einverstandenen Bürger das Gefühl geben, Gutes zu tun, wenn er ‚politische‘ Filme oder Theaterstücke konsumiert.“

Vollends bedrückend wird die Situation des politischen Films in Deutschland durch die in den letzten Jahren erfolgte Machtkonzentration auf dem Produktionssektor, die im Aufbau des Eichinger-Imperiums und dem Ausbau der Degeto, der Filmeinkaufsorganisation der ARD, ihren sichtbarsten Ausdruck gefunden hat. Georg Seeßlen behauptet: Die „audiovisuelle Kultur in Deutschland befindet sich unter der Kontrolle von wenigen mächtigen Erzähl- und Bildermaschinen. Das, was wir sehen und was wir nicht sehen und wie wir sehen, wird von nicht mehr als einem Dutzend Menschen bestimmt.“ Und sein Urteil über das Produkt: „Was durch die Eichinger- oder Degeto-Maschinen getrieben wurde, sieht als Fertigprodukt immer gleich aus, fast schon unabhängig davon, was an Talent, Fleiß und Ideen als Rohstoffen hineingegeben wurde.“

Unter diesen Bedingungen hat sich eine History-Film-Kultur herausgebildet, die Geschichte nur noch unter Verwertungsaspekten (Emotion, Drama, massentaugliche Spannung) betrachten kann und inzwischen ihr eigenes Genre hervorgebracht hat: das „Event-Movie“, das normalerweise zwei Teile hat und einen irgendwie bewegenden Moment der jüngeren Zeitgeschichte behandelt, den man als Kulisse für eine melodramatische Liebesgeschichte benutzen kann. Gespielt wird das Ganze von der sogenannten ersten Garde Fernsehdeutschlands (auch „Rote-Teppich-Fraktion“ genannt); erzählt wird haarklein und ausführlich. Dabei müssen nicht alle Fakten und jedes Zwiegespräch verbürgt sein; aber die Accessoires, insbesondere die Autonummern, die Frisuren und die Schlager, müssen stimmen, um beim Publikum den Eindruck zu erzeugen: So war's. Auf diese Weise hat ein Millionenpublikum auf allen Fernsehkanälen (und dann noch einmal aufbereitet fürs Kino) waschecht deutsche Geschichte durchlebt: die Nacht der Zerstörung Dresdens im alliierten Bombenhagel vom

13. Februar 1945 (*Dresden* – Suso Richter, 2005), die Flucht aus Ostpreußen (*Die Flucht* – Kai Wessel, 2007), den Untergang der „Wilhelm Gustloff“ im Januar 1945 (*Die Gustloff* – Joseph Vilsmaier, 2008), die Blockade Berlins (*Die Luftbrücke* – Dror Zahavi, 2005), die Teilung Berlins (*Die Mauer* – Hartmut Schoen, 2006), die Flucht aus Ostberlin (*Der Tunnel* – Suso Richter, 2001), die Wendedramen zwischen Nationaler Volksarmee und Neuem Forum (*Das Wunder von Berlin* – Suso Richter, 2008). 2010 geht es auf ProSieben weiter mit der Fluchtgeschichte *Go West – Freiheit um jeden Preis*, produziert von der Firma teamWorx, die die meisten Filme dieser Kategorie verantwortet und damit zur drittmächtigsten deutschen Erzähl- und Bildermaschine aufgestiegen ist.

Die Neigung, einen widerspenstigen, schmerzhaften historischen Stoff einer privatisierenden, intimisierenden Behandlung zu unterwerfen und in schlichten Erzählformaten still zu stellen, hat sich besonders verheerend auf die nach der Jahrtausendwende produzierten Filme über die Zeit des Nationalsozialismus und seine Protagonisten ausgewirkt. Filme wie *Rosenstraße* (Margarethe von Trotta, 2003), *Napola* (Dennis Gansel, 2004) oder *Sophie Scholl* (Marc Rothemund, 2005) gelten offenbar nur deshalb als immerhin noch diskussionswürdig, weil sie von Eichingers *Untergang* (Oliver Hirschbiegel, 2004), das abstoßende Modell eines Nazi-Exploitation-Films, noch überboten werden. Der Filmkritiker Dietrich Kuhlbrodt kommt, wenn er die Flut der Filme über das Dritte Reich Revue passieren lässt, zu dem lakonisch-ironischen Schluss: „Nazis immer besser, Linke immer marginaler.“

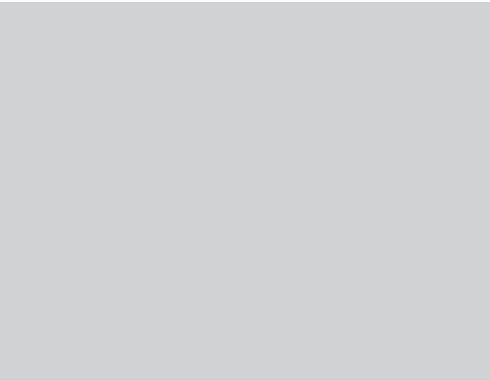
Was hier exemplarisch an Event-Movies und „Nazifilmen“ aufgezeigt wurde, gilt der Tendenz nach auch für die Behandlung der anderen

großen Themen, für die sich das deutsche Kino interessieren könnte: Studentenbewegung, RAF-Terror, Frauenemanzipation, Migration, Arbeitslosigkeit. Am hoffnungsvollsten gestaltet sich die Auseinandersetzung mit den aus der Wiedervereinigung resultierenden Komplexen. Aber ist es symptomatisch, dass die erfolgreichsten Filme dieser Sparte im Modus der Komödie argumentieren?

Keine akzeptablen politischen Spielfilme aus deutscher Produktion? Doch, es hat sie immer gegeben. Es gab sie schon in Zeiten der Kohl-Ära (*Das Leben ist eine Baustelle* – Wolfgang Becker, 1997), und es gibt sie in der Berliner Republik (*Sommer vorm Balkon* – Andreas Dresen, 2004; *Du bist nicht allein* – Bernd Böhlich, 2007) – die kleinen, unspektakulären, klug produzierten Filme, die zeigen, wie und warum das Private das Politische ist. ■■■



Dreharbeiten zum Film „Sommer vorm Balkon“, Foto dpa.



Stefanie Schlüter

„Geht dich das was an?“

Das politisch Bildende im Film

Politische Filme

Filme im Kontext politischer Bildung werden häufig als Illustrationsmedien für die Vermittlung „politischer Themen“ wahrgenommen und eingesetzt. Im Allgemeinen werden Filme erst dann vom Radar bildungsrelevanter Institutionen erfasst, wenn sie eine „thematische“ Anbindbarkeit an das Curriculum vermuten lassen. Aus diesem Grund wird in der politischen Bildung besonders Geschichtsfilm ein hoher Stellenwert beigemessen. So wurden in diesem Jahr beispielsweise die Filme *Berlin '36* (Regie: Kaspar Heidelbach), *John Raabe* (Regie: Florian Gallenberger) oder *The Reader (Der Vorleser)* (Regie: Stephen Daldry) für den schulischen Unterricht empfohlen. Solche und andere vermeintlich „politischen Filme“ dienen in der Regel als Stichwortgeber für ein im (Geschichts-)Unterricht anvisiertes „Thema“ wie den Nationalsozialismus. Dabei privilegiert das hierzulande dominante Filmvermittlungsmodell nicht nur den filmischen Inhalt vor der Form, sondern basiert auf einer getrennten Betrachtung des filmischen Sujets und seiner ästhetischen Umsetzung.

Diese künstliche Trennung zieht jedoch (nicht nur) im Feld politischer Filmbildung eine Reihe von Problemen nach sich: Filmempfehlungen für pädagogische Kontexte und Unterrichtsmaterialien zu Filmen, die in erster Linie an thematischen Gesichtspunkten ausgerichtet sind und die ästhetische Gestaltung der Filme unabhängig davon verhandeln – oder sogar ganz in den Hintergrund drängen –, laufen Gefahr, sich auf die allzu offensichtlich „politischen Filme“ zu beschränken und dabei die Vielfalt der Erscheinungsformen des Politischen im Film zu verkennen. Gleichzeitig werden die Filme als eigenständige Werke ebenso wenig ernst genommen wie die Zuschauer als wahrnehmende, denkende und handelnde Subjekte. In einem polemischen Text mit dem Titel „Warum ich keine ‚politischen‘ Filme

„mache“ beschreibt Ulrich Köhler⁵ aus der doppelten Perspektive des Kinozuschauers wie des Regisseurs in treffender Weise die Kräfte, die auch in einer politisch gemeinten Filmbildung am Werk sind. Als Ausgangspunkt für seine Überlegungen dient ihm der Film *Family Life* des bekanntermaßen „politischen Regisseurs“ Ken Loach:

„Das Problem des Films ist nicht die Glaubwürdigkeit der Geschichte – so etwas könnte sich zugetragen haben –, es ist das schale Gefühl, einzig deshalb auf diese emotionale Butterfahrt geschickt worden zu sein, um eine Botschaft zu kaufen: Psychosen sind das Produkt repressiver Familienstrukturen und einer technokratischen Psychiatrie. Hinter dem Naturalismus des Spiels versteckt sich vor allem diese These. Ich als Zuschauer spüre die politische Dramaturgie und fühle mich betrogen ... Wäre der Film offen didaktisch wie ein Brecht'sches Drama oder würde er wie Bresson in L'argent seine dramaturgische Kausalkette nicht verstecken, hätte ich dieses Gefühl nicht ... Die Form ist eben auch politisch. Sie verrät viel über die Haltung des Filmemachers gegenüber Figuren und Zuschauern ... Traurig zu sehen, wie der grandiose Schauspielregisseur Loach die Komplexität der Welt immer wieder einem politischen Programm opfert.“⁶

Eine weitere Tendenz im Feld der politischen Filmbildung ist das unausgewogene Verhältnis zwischen dem Streben nach Aktualität auf der einen Seite, das heißt einer Orientierung an bundesdeutschen Kinostartterminen, und der teilweisen Ausblendung von aktuellen, öffentlich geführten Diskursen zu Filmen andererseits. Im Fall von *The Reader*, einer Verfilmung von Bernhard Schlinks Bestseller *„Der Vorleser“*, führte dieses Missverhältnis zu einer weitestgehend unhinterfragten Empfehlung des Films für den schulischen Unterricht,

5 Ulrich Köhler gehört einer jungen Generation von Regisseur(inn)en an, für die das Feuilleton den Begriff „Berliner Schule“ (in Frankreich: „Nouvelle Vague Allemande“) geprägt hat. Ästhetisch stehen einige Filme aus dieser „Schule“ realistischen Erzählweisen nahe.

6 Ulrich Köhler: Warum ich keine „politischen“ Filme mache. In: newfilmkritik, 23.04. 2007. <http://newfilmkritik.de/archiv/2007-04/warum-ich-keine-„politischen“-filme-mache/> (Stand: 05.08.2009).

ohne die bereits lange vor dem Verleihstart veröffentlichten Kritiken im deutschen und amerikanischen Feuilleton einzubeziehen oder auch nur darauf zu verweisen. So erschien bereits mehr als einen Monat vor der Deutschlandpremiere des Films auf der Berlinale eine Rezension in der Süddeutschen Zeitung, die kritisch Stellung bezieht und zudem auf das vernichtende Presseecho beim amerikanischen Filmstart eingeht. Der Film presse „dem Zuschauer mit unendlichem darstellerischen und inszenatorischen Aufwand Mitleid für die [KZ-] Massenmörderin ab, die sich in ihrer bundesdeutschen Zelle mühsam das Lesen beibringt. Dann aber lässt er ihn allein damit, wenn er beginnt, sich zu fragen, warum diese Frau ihre Haftstrafe nicht gründlich verdient haben soll. So verlässt man das Kino mit dem vagen Gefühl, emotional missbraucht worden zu sein, für eine bloße narrative Hypothese.“⁸

Filme „politisch sehen“

Der Einsatz von Filmen in Kontexten politischer Bildung verlangt, wie Regisseur Köhler es in seinem Text von der Filmkritik einfordert, die konkrete Auseinandersetzung mit einzelnen Filmen bei gleichzeitiger Überprüfung ihrer ästhetischen Kriterien: „Es ist schon eine Menge Arbeit, die innere Kohärenz von Filmen zu untersuchen. Ich vermute, dass dadurch mehr über die ‚Politik‘ eines Films zu erfahren ist als durch das vordergründige Abscannen nach politischen Inhalten.“ Die Herausforderung, der sich auch eine im Feld des Politischen agierende Filmvermittlung zu stellen hat, besteht in dem, was man als „Bildpolitik“ bezeichnen könnte. Die Politik der Bilder stellt gerade deshalb

8 Jörg Häntzschel: Der spröde Kitsch der Verdrängung. In: Süddeutsche Zeitung, 18.12.2008. Online: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/382/452090/text/>. Es ließen sich hier zahlreiche kritische Besprechungen von *The Reader* aufführen. Eine Presse-schau über das deutsche Feuilleton findet sich unter <http://www.film-zeit.de/Film/20473/DER-VORLESER/Presse/> (Stand: 05.08.2009).

eine große Herausforderung dar, weil sie eine differenzierte Analyse der Filme und eine erkennbare Haltung des Vermittlers/der Vermittlerin zu den vermittelten Filmen ebenso voraussetzt, wie sie das Politische nicht nur in den filmischen Sujets, sondern in den Zusammenhängen zwischen Film und Wirklichkeit sucht.

Wie sehr ein durch die Filmkritik geführter Diskurs auch „politisch bildend“ wirken kann, wenn er sich für bildpolitische Fragen interessiert, lässt sich exemplarisch am kanonischen Text *Das Travelling in Kapo* des französischen Kritikers Serge Daney nachvollziehen.⁹ Daney beschreibt darin, welchen immensen Einfluss eine von Jacques Rivette verfasste Filmkritik mit dem Titel „De l'abjection“ („Über die Niedertracht“)¹⁰ auf ihn als jungen Leser hatte: „Meine Revolte hatte Worte gefunden, um sich zu formulieren. Aber da war noch mehr. Mit der Revolte ging ein Gefühl einher, das nicht ganz so klar und zweifellos weniger rein war: die dankbar aufgenommene Erkenntnis, die erste Gewissheit meines künftigen Kritikerlebens erlangt zu haben.“¹¹ Rivettes Kritik initiierte den damals 17-jährigen Daney; sie zeigte ihm die Notwendigkeit auf, sich gegenüber Filmbildern politisch zu verhalten. Diese Haltung hat Daney ein ganzes Leben lang begleitet. Gegenstand von Rivettes Kritik ist der Film *Kapo* (Regie: Gillo Pontecorvo – Italien, Frankreich, Jugoslawien, 1960), der in einem Konzentrationslager spielt. Daneys Interesse erwächst aus Rivettes Verurteilung einer einzigen Kamerafahrt in diesem Film:

9 Serge Daney: *Das Travelling in KAPO*. In: ders.: *Im Verborgenen*. Kino, Reisen, Kritik. Aus dem Französischen von Johannes Beringer. Wien: PVS Verleger 2000. S. 15–37. (Das Buch ist 1994 unter dem Titel „*Persévérance*“ bei P.O.L., Paris, erschienen.) Daneys Text ist auch deshalb interessant, weil er die Bedeutung der Filmvermittlung für seine eigene bildpolitische Sozialisation beschreibt und dabei die verschiedenen Vermittlungskontexte (Filmkritik, Schule, Kino usw.) als etwas Zusammengehöriges begreift.

10 Jacques Rivette: *De l'abjection*. Zuerst erschienen in: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 120, Juni 1961. In deutscher Sprache erschienen: Jacques Rivette: *Über die Niedertracht*. In: ders. *Schriften fürs Kino*. Revue CICIM, Nr. 24/25. München, Januar 1989. S. 147–152.

11 Serge Daney: *Das Travelling in Kapo*. S. 18.

„Sehen Sie sich indessen in *Kapo* die Einstellung an, in der Riva sich umbringt, indem sie sich in den elektrischen Stacheldraht stürzt; der Mensch, der sich in diesem Augenblick zu einer Kamerafahrt vorwärts entschließt, um den Leichnam in Untersicht zu rekadrieren, wobei er es sich angelegen sein lässt, die erhobene Hand in einem bestimmten Winkel seiner endgültigen Kadrage zu fixieren, für diesen Menschen kann man nur die tiefste Verachtung empfinden.“¹²

Von Jean-Luc Godard stammt die bei Rivette und Daney zitierte Formel, nach der Kamerafahrten „eine Frage der Moral“ seien. Das heißt nichts anderes, als dass ästhetische Entscheidungen eine politische Dimension haben. Die erkennbare Haltung des „Menschen zu dem, was er filmt, und folglich zur Welt und allen Dingen“¹³ ist ein wesentlicher Aspekt dessen, was der Begriff „Bildpolitik“ beinhaltet. Diese Haltung drückt sich in der Wahl der filmischen Mittel ebenso aus (*Kapo*) wie durch unterschiedliche Strategien, das Gefilmte zu reflektieren und sich als filmende Person (hörbar und sichtbar) ins Verhältnis zum Film, zur Wirklichkeit und auch zum Zuschauer zu setzen. Im Kontext politischer Bildung wäre zu fragen, ob nicht der Vermittlungsauftrag darin besteht, den Zuschauer in dem Prozess zu begleiten, eine eigene Haltung zu den Filmen und zur filmisch vermittelten Wirklichkeit herauszubilden. Statt bloß „politische Filme“ zu sehen, sollte es vielmehr darum gehen, Filme „politisch zu sehen“. Bezogen auf den Zuschauer besitzt auch Daneys Frage „Geht dich das was an?/ Schaut dich das an?“¹⁴ noch immer Gültigkeit; sie bedarf vielleicht nur eines kleinen Zusatzes: *Wie* schaut dich das an?

12 Jacques Rivette: Über die Niedertracht. S. 148 f.

13 Jacques Rivette: Über die Niedertracht S. 149.

14 Serge Daney: Das Travelling in *Kapo*. S. 21. Das im Französischen verwendete Verb *regarder* kann die Bedeutungen „etwas anschauen“ und „einen etwas angehen“ haben. Auf diese Doppelbedeutung hebt Daneys Text hier ab.

Wie schaut dich das an?

Die Differenz zwischen dem Dokumentarfilm *Bowling for Columbine* (Regie: Michael Moore – Kanada, USA, Deutschland, 2002) und dem Spielfilm *Elephant* (Regie: Gus van Sant – USA, 2003) liegt in der Haltung der Regisseure zur gefilmten Wirklichkeit und ihrem Zuschauer. Bei beiden Regisseuren, Michael Moore und Gus van Sant, bildet der Amoklauf an der Columbine High School (1999) den Ausgangspunkt für die filmische Arbeit. Während Moore als politischer Aktivist und Journalist auftritt und in investigativer Manier Ursachenforschung betreibt, geht Gus van Sant auf ästhetischem Weg gegen ebenso spekulative wie reduktionistische Erklärungsmodelle an. Mit anderen Worten: Michael Moores aufklärerische Perspektive nimmt dem Zuschauer das Sehen und Verstehen der Welt ab. Dagegen gibt Gus van Sant ein Plädoyer dafür ab, verschiedenen Standpunkten offen gegenüberzustehen. Die einzige Botschaft seines Films könnte lauten: Es gibt kein „So ist es gewesen“. Diese Einsicht vermittelt sich durch die ästhetischen – oder anders ausgedrückt: bildpolitischen – Entscheidungen des Regisseurs, die auf eine „demokratisierte“ statt „hierarchisierte“ Form der Wahrnehmung abzielen. So erzählt der Film nicht den linearen, in logischen Schritten nachvollziehbaren Verlauf einer Handlung, die notwendigerweise auf den Amoklauf zweier Schüler hinausläuft. Vielmehr bewegt sich der Plot in Wiederholungsschleifen vorwärts, die einer „zwingenden“ Abfolge erzählerisch entgegenwirken.

Ein Modell für die Demokratisierung von Wahrnehmung führt der Film zu Beginn des Kapitels „Acadia“ vor. Zu sehen sind ein Stuhlkreis mit Schülern und ein Lehrer, der die Frage in den Raum wirft, ob es möglich sei, Homosexuelle an ihrem Aussehen zu erkennen. Statt die sich entwickelnde Diskussion konventionell in Schuss/Gegenschuss aufzulösen, macht die Kamera langsam die Runde von einem Schüler-

gesicht zum nächsten. Während der Zuschauer dem Gesprächsfluss überwiegend aus dem Off folgen kann, bekommt er in einer ungeschnittenen Einstellung einmal alle Gesichter und ihre Reaktionen zu sehen. Jede Figur – nicht nur die jeweils sprechende – verdient hier gleich viel Aufmerksamkeit. Gus van Sants formale Umsetzung seiner Idee dessen, was Demokratie in der Schule sein kann, entzieht dem Zuschauer die Aussicht auf eine einfache Erklärung, in diesem Fall die These, dass die Gewalt der Schüler sich gegen das repressive System Schule richtet.

Das bildpolitisch Interessante an der Gegenüberstellung dieser beiden Filme ist, dass das Fiktionale, das ausgestellt Künstliche (*Elephant*), mehr Potenzial für eine produktive Auseinandersetzung mit Wirklichkeit freisetzt als das Dokumentarische (*Bowling for Columbine*). Einer der Gründe dafür mag die Weigerung Gus van Sants sein, dem Zuschauer eine Geschichte nach dem Schema des klassischen Illusionskinos zu erzählen: Gegen eine Identifikation mit den Figuren bietet *Elephant* dem Zuschauer einen Außenblick an, bei dem die Rollenverteilung zwischen Opfern und Tätern nicht eindeutig festgeschrieben ist. Statt einem klassisch dramatisierten Plot folgen Augen und Ohren dem unaufgeregten Alltag einiger Schüler, die alle ihre je individuellen Sorgen haben. Dann begehen zwei der Jugendlichen einen Amoklauf – das ist so gekommen, es hätte aber auch anders kommen können. Warum es dazu kam, dafür hat der Film – wie das wirkliche Leben – keine vorschnelle Antwort parat.

In *Elephant* münden die Authentizitätseffekte (Laiendarsteller, improvisierte und entdramatisierte Szenen) aufgrund ihrer stark ästhetisierten Darstellung nicht in eine Realitätsbehauptung. Im Vergleich dazu kippt das Dokumentarische in *Bowling for Columbine* ins Fiktionale, ohne dies hinreichend zu reflektieren: Die spekulative These etwa, mit der Moore das sich im weit verbreiteten Waffenbesitz

äußernde Schutzbedürfnis der Amerikaner aus der Einwanderungs- und Siedlungsgeschichte des Landes herleitet, lässt sich nur im Zeichentrick visualisieren. Problematisch ist hier nicht das Mischverhältnis von Dokumentarisch/Fiktional, sondern vielmehr der aktivistisch motivierte Gestus Michael Moores, der gegenüber dem Zuschauer die Behauptung aufrechterhält, das Wahre zu zeigen und das Gute zu tun.

Kontakt auf Augenhöhe

Der Essay *Les glaneurs et la glaneuse* (Frankreich, 2000) der französischen Autorenfilmerin Agnès Varda führt in einen ganz anderen, scheinbar unpolitischen Kontext des Dokumentarischen. Vardas Film über das Sammeln arbeitet – ähnlich wie Gus van Sants Spielfilm – an der Auflösung von (Wahrnehmungs-)Hierarchien. „Bildpolitik“ heißt bei Varda ganz konkret, jenseits der starren Grenzen zwischen Kunst und Leben, zwischen Hoch- und Populärkultur zu agieren. So führt der Film assoziativ-spielerisch vor Augen, wie die verschiedenen ökonomischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Bereiche, mit denen das „Sammeln“ konnotiert ist, nicht nur nebeneinander existieren, sondern wie – zumindest potenziell – alles mit allem zusammenhängt. Aus ihren filmischen Recherchen knüpft Varda ein mehrdimensionales Netz, in dem die Positionen von Obdachlosen, Migrant(inn)en und libertär lebenden Jugendlichen ebenso gleichberechtigt nebeneinander stehen wie die von Juristen, Psychoanalytikern, Winzern, Bäuerinnen oder der Regisseurin Varda als Kunsthistorikerin und Rapmusik-Dichterin.

Ausgehend von François Millets Gemälde „Les Glaneuses“ („Die Ährenleserinnen“) transportiert Vardas Montage den Zuschauer an Orte, die im Alltag kaum miteinander kommunizieren: Vom Musée d’Orsay – einem ehemaligen Bahnhof, in dem Millets Gemälde ausgestellt ist – geht es auf ein Feld, auf dem eine Bäuerin vorführt, wie die

Ernte früher mit den bloßen Händen aufgesammelt wurde. Obwohl diese Arbeit heute von Maschinen verrichtet wird, scheint die Sammelleidenschaft ungebrochen. Nahezu alles wird auf-, ein- oder einfach nur gesammelt: seien es die Ernteabfälle auf den Feldern, das liegen gebliebene Obst und Gemüse am Ende eines Markttags oder – Gedankensprung – die Bilder im Museum und die Bilder der Welt.

Wenn Varda ihre digitale Handkamera auf Obdachlose richtet, die sich von den Abfällen der Gesellschaft ernähren, dann hat das nichts Voyeuristisches, nichts Ausbeuterisches. Vardas filmische Kontaktaufnahme mit der Welt und den Menschen ist persönlich, spontan und manchmal überraschend. So entpuppt sich beispielsweise ein von Varda interviewter Weingutbesitzer als der bekannte Psychoanalytiker Jean Laplanche.¹⁵ In solchen Momenten offenbart sich die Stärke von Vardas filmischem Umgang mit Wirklichkeit, denn der Film behauptet weder einen Wissensvorsprung vor dem Zuschauer noch verbirgt er seine Quellen. Bei Varda ist der Zuschauer, anders als bei Michael Moore, Teil des filmischen Entdeckungsprozesses. So „schaut“ der Film sein Publikum genauso unmittelbar an wie auch die gefilmten Menschen und die im Bild eingefangene Wirklichkeit.

Filme wie Gus van Sants *Elephant* und Agnès Vardas *Les glaneurs et la glaneuse* geben auf sehr unmittelbare Weise zu verstehen, dass das politisch Bildende nicht allein in den „Themen“, den Sujets, von Filmen zu suchen ist. Insofern sie der Wirklichkeit ebenso wie ihren Zuschauern auf Augenhöhe begegnen, lassen sie sich als Modelle für eine bildpolitisch ausgerichtete Filmvermittlung verstehen. Sie überlassen es dem Zuschauersubjekt, die Welt mit und in den Filmen zu entdecken und eine eigene Haltung dazu einzunehmen – ein offenes, aber wirksames Bildungsangebot. ■■■

15 Dieses vermeintliche „Wissensdefizit“ wird von Varda nicht etwa vertuscht. In ihrem Folgefilm *Deux ans après* (Frankreich, 2002) sucht Varda Jean Laplanche ein weiteres Mal auf und erklärt ihm im Interview, dass sie nicht gewusst habe, dass er Psychoanalytiker sei.

Auswahl weiterführender Literatur und Links zum politischen Film

Zusammenstellung von Kirstin Büttner

1. Der politische Film in Buch und Aufsatz:

ai journal – Das Magazin für Menschenrechte, 02/2006, **Mit der Kamera gegen die Ohnmacht**. Aufsätze u. a.: Maren Niemeyer: Klappe auf – Menschenrechtsfilme sind wichtiger Bestandteil politischer Aufklärung; Das Publikum ist korrumpierbar – Ein Gespräch mit Michael Verhoeven.

Furhammer, Leif; Isaksson, Folke (Hg.): **Politics and Film**. New York 1971. Eines der ersten Bücher zum Thema „politischer Film“.

Harding, Thomas: **The Video Activist Handbook**. London 2001.

iz3w, Ausgabe 302, Sept./Okt. 2007, **Reloaded – internationaler Dokumentarfilm**. Aufsätze u. a.: Keine Probleme mehr am Abend: Interview mit dem Filmemacher Peter Ohlendorf über den Verlust filmischer Freiheit; Jona Henze: Politischer Dokumentarfilm zu Lateinamerika; Georg Seeßlen: Das Dokumentarische, das Filmische und die Menschenrechte; Hito Steyerl: Die Ehre der Wirklichkeit – Wann ist das Dokumentarische wahr, wann ist es politisch, wann ist es Kunst?

Martini, Heidi: **Dokumentarfilm-Festival Leipzig. Filme und Politik im Blick und Gegenblick**. Berlin: DEFA-Stiftung 2007.

Roß, Heiner (Hg.): **Lernen Sie diskutieren! Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945**. Berlin 2005. Eine Veröffentlichung zu einem historischen Aspekt, den Film nach dem Zweiten Weltkrieg zur Erziehung zur Demokratie einzusetzen.

Segeberg, Harro (Hg.): **Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien.** Marburg 2009. Dokumentation einer Tagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft, in der sich einige Beiträge (zum Beispiel Christian Hißnauer, Ursula von Keitz, Peter Zimmermann, Kay Hoffmann) sich explizit mit politischen Tendenzen im Dokumentarfilm beschäftigen.

Baumgärtel, Tilman; Farocki, Harun: **Vom Guerillakino zum Essayfilm.** Berlin, 1999.

Zimmermann, Peter, Hoffmann, Kay (Hg.): **Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien.** Konstanz 2006. Eine aktuelle Bestandsaufnahme der Entwicklung des Dokumentarfilms seit den 1990er Jahren. Beitrag der Filmemacherin Katarina Cizek zur Handycam-Revolution.

2. Der politische Film im Internet

Critical Art Ensemble: **Video und Widerstand: gegen Dokumentarvideos.**
In: <http://www.hybridvideotracks.org/2001/archiv.html>.

De Miguel-Wessendorf, Karin: **Videoaktivismus am Beispiel der Videoproduktion der Zapatista-Gemeinschaften in Chiapas (Mexiko), 2006.**
<http://www.grin.com/e-book/115517/videoaktivismus-am-beispiel-der-videoproduktion-der-zapatista-gemeinschaften>.

Does, Carsten: **Videoaktivismus, qu'est-ce que c'est? – Thesen, Fragen, Perspektiven.** In: <http://www.hybridvideotracks.org/2001/archiv.html> (Erschienen unter dem Titel „Haste mal 'nen Film?“. In: jungle world, 12.9.2001.)

Grefe, Christiane: **Blut, Rauch, Schwefel. Die Zeiten werden härter, der weltweite Kapitalismus skrupelloser. Und mit Wucht kehrt der politische Dokumentarfilm zurück.** In: Die Zeit, 27.04.2006, Nr. 18
http://www.zeit.de/2006/18/Working_men_s.

Kammann, Uwe; Jurkuhn, Katrin; Wolf, Fritz: **Im Spannungsfeld – zur Qualitätsdiskussion öffentlich-rechtlicher Fernsehprogramme.** (Studie der Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn 2007.)

In: <http://library.fes.de/pdf-files/stabsabteilung/04418inf.html>.

<http://kanalb.org/>

kanalb ist die vielleicht bekannteste Internetplattform für Videoaktivismus und gleichzeitig ein Videomagazin.

Krieg, Peter: **Auswilderung eines Dokumentaristen – eine Fiktion mit Hoffnungen.** Dokville 2008: Eröffnungsvortrag, 05.06.2008.

<http://www.dokville2009.de/?p=350>.

Tode, Thomas: **Filmische Gegeninformation. Einige Schlaglichter aus der Filmgeschichte,** Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik.

In: <http://eipcp.net/transversal/1003/tode/de>.

3. Filmfestivals zum politischen Film

„Globale Filmfestival“

www.globale-filmfestival.org / Die „Globale“ ist ein politisches Filmfestival, welches jährlich von politischen Aktivisten, Journalisten, Filmemachern, Studenten und Filmliebhabern organisiert wird.

„Perspektive“, Nürnberg

www.humanrightsfilmfestival.org / Perspektive ist das erste Filmfestival in Deutschland, das sich dem Thema Menschenrechte widmet.

„One World Festival“, Berlin

www.oneworld-berlin.de / Politisches Filmfestival mit wechselnden Themenschwerpunkten im Themenspektrum Menschenrechte.

„Globians“, Berlin

www.globians.com / Ein digitales Filmfestival mit sehr eigensinnigen politischen Filmen aus der ganzen Welt.

Autorenverzeichnis

Kirstin Büttner arbeitet als freie Filmschaffende in Hamburg. Gemeinsam mit der Bildschön Filmproduktion arbeitet sie an der Realisierung langer Dokumentarfilme für Kino und Fernsehen. Sie war in der Konzeption und mit Recherche an der Entstehung der Veranstaltung „Der politische Film“ und des vorliegenden Heftes beteiligt.

Dr. Jan Hans war nach seiner Tätigkeit als Journalist und Übersetzer ab Ende der 1960er Hochschullehrer mit den Arbeitsgebieten: Antifaschismus (Mitbegründer des Hamburger Instituts für Exilforschung), Popularkultur, Filmtheorie.

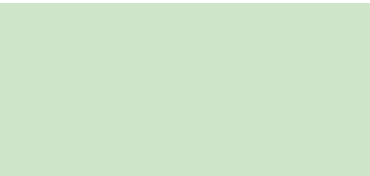
Dr. Robert Krieg arbeitet für verschiedene Universitäten, Stiftungen und Ministerien wissenschaftlich u.a zum Thema „Migration und Depravation“. Er leitete von 1992 bis 1996 das Ausbildungsprogramm zum Aufbau des palästinensischen Rundfunk- und Fernsehwesens und ist seit 1983 Autor und Regisseur von Fernsehberichten und Dokumentarfilmen.

Wolfgang Landgraeber ist Leiter der Programmgruppe Gesellschaft/Dokumentation im WDR-Fernsehen. Bevor er diesen Posten 2001 übernahm, gehörte er selber zu den renommierten investigativen Fernsehjournalisten des Senders und wurde für seine Dokumentationen vielfach ausgezeichnet.

Karin de Miguel-Wessendorf schrieb ihre Magisterarbeit zum Thema „Videoaktivismus am Beispiel der Zapatista-Gemeinden in Chiapas (Mexiko)“. Sie arbeitete als Koordinatorin beim G8-TV in Rostock und organisiert mit der „Globale“ ein globalisierungskritisches Filmfestival in Köln.

Stefanie Schlüter arbeitet als freie Filmvermittlerin im Schnittfeld von Kino, Museum, Schule und Hochschule (www.filmvermittlung.de). Derzeit ist sie Mitarbeiterin im freien Forschungsprojekt „Kunst der Vermittlung – aus den Archiven des filmvermittelnden Films“.

Georg Seeßlen war Dozent an verschiedenen Hochschulen im In- und Ausland und arbeitet als freier Autor. Er gilt als einer der bekanntesten, wichtigsten und produktivsten deutschen Filmkritiker. Er setzt sich u. a. seit Jahren mit dem „Politischen“ im Kino und Fernsehen auseinander.



ISBN 978-3-86872-207-9