

**KLASSIKER SEHEN
FILME VERSTEHEN**

Klassiker des Dokumentarfilms

„Klassiker sehen - Filme verstehen“ ist eine Veranstaltungsreihe der Deutschen Filmakademie. Das Begleitmaterial zu diesem Programm entstand in Kooperation mit dem Haus des Dokumentarfilms.

**DEUTSCHE
FILMAKADEMIE**

**HAUS DES
DOKUMENTARFILMS**
Europäisches Medienforum Stuttgart e.V.

Inhaltsverzeichnis

EINFÜHRUNG IN DAS PROJEKT

Zum Programm „Klassiker des Dokumentarfilms“.....	03
---	----

I. VOR DEM SCREENING

Vorbereitungstipps für Lehrende	06
Grundzüge des Dokumentarfilms.....	08
Schlaglichter auf die Entwicklung des Dokumentarfilms.....	11
Die Regisseur:innen des Filmprogramms.....	18

II. SCREENING

Hinweise für die Filmvermittler:innen und Lehrenden.....	24
ZOO	25
DER POLIZEISTAATSBESUCH	28
DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN (LES GLANEURS ET LA GLANEUSE).....	32
Zum Filmgespräch.....	36

III. NACH DEM SCREENING

Hinweise für Lehrende	39
Bezugsfilme.....	40
Arbeitsblätter.....	43

IV. LINKSAMMLUNG & LITERATURHINWEISE

Vorbereitungstipps für Schüler:innen	56
Literaturtipps	56
Portale zur Filmbildung	57

V. IMPRESSUM.....	59
-------------------	----

EINFÜHRUNG IN DAS PROJEKT

Filme spielen eine wesentliche Rolle im Freizeitverhalten von Kindern und Jugendlichen, sie beeinflussen stark ihre Sicht auf die eigene Erlebniswelt.

Zu einer umfassenden Filmbildung gehört die Beschäftigung mit der Filmgeschichte, um neuere Filme dekodieren und das tiefere Verständnis dieser Kunstform durchdringen zu können.

Mit der Reihe „Klassiker sehen – Filme verstehen“ will die Deutsche Filmakademie die Begegnung von Jugendlichen mit Klassikern initiieren und nachhaltig fördern.

Zum Programm „Klassiker des Dokumentarfilms“

Auch wenn in der Regel vor allem Spielfilme ins Kino kommen, sind Geschichte und Gegenwart des Films keineswegs darauf beschränkt, fiktionale Stoffe mit Hilfe von Schauspieler:innen auf die Leinwand zu bringen. Längst gehören Dokumentarfilme zum festen Kinoprogramm, die dem Publikum Einblicke in das reale Leben von Menschen ermöglichen.

Ziel dieses Programms ist es, Schüler:innen zu vermitteln, auf welche Weise Dokumentarfilme von der Wirklichkeit erzählen und wo die Unterschiede zwischen Spiel- und Dokumentarfilmen liegen. Gezeigt wird, wie zahlreich sich kreative dokumentarische Herangehensweisen und Formen im Laufe der Filmgeschichte entwickelt haben. So handelt es sich bereits bei den ersten Filmaufnahmen der Gebrüder Lumière 1895 um dokumentarische Filmszenen, die Momente des Alltags festhalten.

Heute sind dokumentarische Formen aus unserem medialen Alltag (Kino, TV, Internet, Social Media) nicht mehr wegzudenken. Doch gerade diese vermeintliche Omnipräsenz des Dokumentarischen macht es notwendig, zunächst mit Vorurteilen aufzuräumen.

Vorurteile gegenüber dem Dokumentarfilm:

- Dokumentarfilme sind langweilig.
- Dokumentarfilme sind eine objektive Abbildung der Realität.

Wer sich mit Dokumentarfilmen auseinandersetzt, merkt bald, dass diese Urteile auf Fehlannahmen basieren. Kein Film kann die Wirklichkeit genauso zeigen, wie sie ist. Denn zum einen verändert die Anwesenheit der Kamera jede Situation. Und zum anderen betrachtet jede Regisseurin oder jeder Regisseur und damit auch jeder Film die Welt immer nur aus der eigenen, individuellen Perspektive und spiegelt sie entsprechend wider.

Mit verschiedenen Aufgaben, Arbeitsanregungen und Filmbeispielen lernen die Schüler:innen, den Blick entsprechend zu schärfen und Dokumentarfilme als das zu sehen, was sie sind: subjektive, künstlerische Perspektiven auf die Wirklichkeit, in denen es darum geht, Geschichten zu erzählen, die eigene Wahrnehmung zu hinterfragen und dem Publikum neue Perspektiven auf die Welt zu eröffnen.

Im Mittelpunkt dieses Programms stehen drei klassische Dokumentarfilme sowie sechs ergänzende Referenzfilme, die auf verschiedene Weise etwas über den Zustand der Welt erzählen.

Alterseignung

Ab 9. Klasse, ab 14 Jahre

Fächer

Deutsch, Geschichte, Sozialkunde, Politik, Ethik, Religion, Lebenskunde, Kunst, Musik, Darstellendes Spiel, Psychologie, Französisch

Deutsch

- > Beschreibung und Vergleich von Szenen
- > Vergleich mit thematisch und formal ähnlichen Filmen
- > Analyse der Haltung der Autor-innen
- > Filmmontage und Kameraführung als dramaturgische Erzählmittel kennenlernen und beschreiben
- > Analyse der medienspezifischen Merkmale von Film- und Bildsprache
- > Einordnung des Films in zeitgeschichtliche Diskurse
- > Gattung des Dokumentarfilms kennenlernen und ihn in Zusammenhang zu anderen medialen Formen (z.B. Reportagen, Nachrichtenberichterstattung, Feature, Kommentar) setzen
- > Verschriftlichung von Inhalten in unterschiedlichen Text- und Bildformen (Exposé, Inhaltsangaben, Storyboards mit Textelementen)
- > Umgang mit Untertiteln
- > Sekundärtexte lesen und deuten
- > Texte recherchieren und bewerten
- > Eigene Texte in unterschiedlicher Form (Dialogszenen, Tagebucheinträge etc.) erstellen
- > Vorträge erarbeiten, üben und gestalten

Geschichte, Sozialkunde, Politik

- > Kennenlernen und Einordnen gesellschaftlicher Umstände, politischer und zeitgeschichtlicher Strömungen
- > Zeitgeschichtliche Kontextualisierung der Filme und Filmthemen
- > Identifizierung der Hauptthemen der Filme und gesellschaftliche Einordnung
- > Einordnen der Filme in die zeitgeschichtliche Epoche
- > Debatte über die im Film angesprochenen gesellschaftlichen Themen
- > Einordnung und Umgang mit Ironie im Dokumentarfilm
- > Menschenrechte, wie das Recht auf freie Meinungsäußerung und das Recht auf Pressefreiheit
- > Kritische Betrachtung der Begleiterscheinungen kapitalistischer Systeme
- > Themen Selbstermächtigung, DIY, Moral, Gerechtigkeit

Ethik, Religion, Lebenskunde, Biologie

- > Folgen des Lebens in der Überflussgesellschaft
- > Moralische Fragen und Dilemmata zur Frage der Gerechtigkeit
- > Wie objektiv soll, kann und darf ein Dokumentarfilm sein?

Musik

- > Unterschiedliche Formen von Filmmusik kennenlernen und ihren Einsatz sowie ihre Wirkungsweise beschreiben
- > Dramaturgische Funktion von Musik beschreiben und in Zusammenhang mit der Filmdramaturgie deuten
- > Ton bzw. Sound als auditives Gestaltungselement begreifen und Einsatz und Wirkungsweise im Film analysieren

Kunst, Darstellendes Spiel

- > Technische Möglichkeiten der Filmproduktion kennenlernen
- > Kennenlernen und Beschreiben visueller und auditiver Gestaltungsmittel
- > Herstellen eigener bildnerischer Arbeiten (Bilder, Skizzen, Storyboards, Collagen)
- > Herstellen eigener Kurzfilme oder Videoclips (thematisch gebunden oder frei)
- > Kennenlernen und Beschreiben unterschiedlicher dokumentarischer Stile

Französisch

- > Sprach- und Hörverständnis üben und verbessern
- > Bedeutung des Originaltons im Vergleich zur Synchronisation erfahren
- > Sekundärtexte lesen und deuten
- > Texte recherchieren und bewerten
- > Eigene Texte in unterschiedlicher Form (Dialogszenen, Tagebucheinträge etc.) erstellen
- > Vorträge erarbeiten, üben und gestalten

I. VOR DEM SCREENING

Vorbereitungstipps für Lehrende

Sie finden im ersten Teil der Materialien [VOR DEM SCREENING \(ab S. 18\)](#) Kompaktinformationen zu den drei Regisseur:innen sowie zum Thema Dokumentarfilm. Darüber hinaus gibt es in Teil IV [eine LINKLISTE \(S. 57\)](#), die zur thematischen Motivation und Anregung dient. Diese Liste ist zur Weitergabe an Schüler:innen gedacht, kann aber auch von Lehrenden genutzt werden, die sich über die Kompaktinformationen hinaus weiter thematisch beschäftigen möchten. Je nach Lerngruppe empfehlen sich alternativ folgende Herangehensweisen:

- a.) Sie vermitteln den Schüler:innen die Kompaktinformationen selbst in einem Vortrag, verknüpfen die Vorinformationen mit einem anschließenden Unterrichtsgespräch und geben den Schüler:innen die Links ([siehe dazu Vorbereitung für Schüler:innen, S. 56](#)) und Materialien zur Vertiefung in Eigenbeschäftigung.
- b.) Die Schüler:innen erhalten die Informationsmaterialien sowie die Vorbereitungstipps zum eigenen Studium und stellen ihre Ergebnisse in Kurzreferaten der Gesamtgruppe vor.
- c.) Sie kombinieren beide Varianten. Die methodische Gewichtung ist dabei Ermessenssache, die je nach Lernvoraussetzungen erfolgt. Sie können bei dieser Variante auch zusätzlich Filmausschnitte einsetzen, wenn gewünscht.

Welche Variante Sie dabei bevorzugen, bleibt Ihre Wahl. Wichtig ist, dass die Schüler:innen vor dem Kinobesuch einen Überblick über die Regisseur:innen, die Filmgattung Dokumentarfilm sowie ein Gefühl für die zeitliche Einordnung der Schaffensperioden im Rahmen von Historie allgemein, aber auch im Rahmen der Filmgeschichte, erhalten. Zum thematischen Zusammenhang mit Filmgeschichte und zu den Grundbegriffen der Filmsprache, vor allem der Bildgestaltung, gibt es verschiedene Werke zur Filmanalyse ([s. LITERATURLISTE, S. 56](#)).

Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Spiel- und Dokumentarfilm

Anders als Spielfilme, die in der Regel auf einem Drehbuch basieren und eine fiktive Handlung haben, beziehen sich Dokumentarfilme auf tatsächliche Phänomene oder Begebenheiten in der realen Welt. Wo im Spielfilm Schauspieler:innen die tragenden Rollen spielen, stehen im Dokumentarfilm „echte“ Menschen vor der Kamera, die ihre eigenen Geschichten, Emotionen und Ansichten im Film zeigen. Wie sich die Geschichte eines Dokumentarfilms entwickelt, entscheidet kein Drehbuch, sondern der Lauf des Lebens. Dokumentarfilmmacher:innen müssen darum im Produktionsprozess sehr offen und flexibel auf Entwicklungen reagieren, sie aufnehmen und verarbeiten.

Die Entwicklung der dokumentarischen Erzählung

Der rote Faden eines Dokumentarfilms wird darum oft erst nach den Dreharbeiten klar erkennbar, wenn das Filmteam das Material sichtet, ordnet und gruppiert. Im Prozess der Montage, also im Schnitt, entscheidet sich, wie genau sich das gewählte Thema dokumentarisch erzählen lässt, wie Spannung aufgebaut werden kann und die Geschichte zu ihrem Ende kommt.

Dokumentarfilm als „Fenster zur Welt“?

Oft gelten Dokumentarfilme als „Fenster zur Welt“ und als filmisches Format, das in der Lage ist, die Realität auf die Leinwand zu bringen. Dabei wird übersehen, dass eine objektive Abbildung der Realität in einem Film (oder in jeder anderen Kunstform) grundsätzlich unmöglich ist. Jede Filmaufnahme wird aus einem bestimmten Blickwinkel gemacht. Jeder Schnitt und jeder weitere Einsatz künstlerischer Gestaltungsmittel – wie Ton, Musik, Kommentar etc. – führen unweigerlich dazu, dass ein Film (egal ob Dokumentar- oder Spielfilm) einen subjektiven Blick auf die Wirklichkeit entwickelt, der zwar auf der Realität basiert, diese aber niemals 1:1 abbildet.



Definition Dokumentarfilm

Nicht die Inszenierung, sondern die Realität steht im Mittelpunkt der dokumentarischen Filmerzählung. Dennoch ist ein Dokumentarfilm niemals eine objektive Abbildung der Wirklichkeit, denn jeder Film ist das Ergebnis einer persönlichen Beobachtung bzw. Begegnung mit der komplexen Realität, die mit kreativen filmischen Mitteln dokumentiert und bearbeitet wird. Dokumentarfilme erzählen subjektiv, perspektivisch und mit Hilfe verschiedener künstlerischer Mittel über reale Welt(en).

GRUNDZÜGE DES DOKUMENTARFILMS

Kennzeichen von Dokumentarfilmen

Die Gattung Dokumentarfilm ist vielfältig. Daher sind bei so gut wie keinem Film alle Kennzeichen, gleichermaßen ausgeprägt zu erkennen.

Keine Schauspieler:innen – vom Umgang mit den Menschen vor der Kamera

Dokumentarfilme arbeiten in der Regel nicht mit Schauspieler:innen, sondern mit „echten“ Menschen. Die Hauptpersonen in einem Dokumentarfilm werden auch Protagonist:innen genannt. Sie können auf unterschiedliche Arten gefilmt werden. Im beobachtenden Stil („Direct Cinema“) wird versucht, die Menschen in ihrem Tun nur zu begleiten und die Situation vor der Kamera so wenig wie möglich zu beeinflussen. Auch wenn dieses Ziel nie ganz erreicht wird, weil das Wissen über die Existenz der Kamera das Verhalten der Protagonist:innen beeinflusst, bemüht sich der beobachtende Stil, möglichst wenig in die Realität einzugreifen.

Eine andere dokumentarische Herangehensweise sind Interviews, die auf verschiedene Arten geführt werden können. Angefangen vom Hintergrundgespräch, das der Recherche und Vertrauensbildung dient, über das Interview ohne Kamera, von dem im Film nur der Ton zu hören ist, bis hin zum lockeren Gespräch zwischen Regie und Protagonist:in vor der Kamera oder einem aufwendig mit mehreren Kameras gedrehten „Sit-Down“-Interview. Jede dieser Interviewformen führt zu unterschiedlichen Darstellungsweisen und die Entscheidung, wie ein Mensch ins Bild gesetzt wird, beeinflusst sehr stark, wie dieser Mensch im Film wirkt.

Auch wenn in ihm keine Schauspieler:innen festgelegte Rollen spielen, werden im Dokumentarfilm mitunter Situationen inszeniert, zum Beispiel, um Protagonist:innen in eine bestimmte Stimmung zu versetzen oder um Ereignisse nachzustellen, bei denen die Kamera nicht dabei war. Diese Art der Re-Inszenierung, die besonders bei Filmen zu historischen Themen häufig vorkommt und deren Einsatz durchaus umstritten ist, nennt man Re-Enactment. Für das Publikum ist es wichtig zu wissen, ob in einem Film etwa mit Inszenierungen gearbeitet wurde. Die Menschen vor der Kamera müssen sich dagegen darauf verlassen können, dass sie in allen Aufnahmesituationen angemessen dargestellt werden. Die Verantwortung dafür trägt das Filmteam.

Treatment statt Drehbuch – über die Entwicklung eines Dokumentarfilms

Spielfilmdrehbücher enthalten detaillierte Informationen über die Entwicklungen der Handlung, Orts- und Personenbeschreibungen sowie die Dialoge des Films. Bei einer Spielfilmproduktion bleibt nur wenig dem Zufall überlassen. Für den Dokumentarfilm gibt es kein festgelegtes Drehbuch. Gleichwohl arbeiten die meisten Dokumentarfilme mit einem Exposé bzw. einem Treatment.

Darin wird vor Drehbeginn festgehalten, worum es im Film gehen wird, welche Protagonist:innen auftauchen sollen, an welchen Orten gedreht wird und welche Entwicklungen sie erwarten. Anders als im Spielfilm sind diese Informationen immer vorläufiger Natur, denn wenn sich die Realität anders entwickelt als erwartet, kann ein Dokumentarfilmschaffender dies nicht stoppen oder ändern, sondern nur mit der Kamera dranbleiben und die Entwicklungen dokumentieren.

Filmische Gestaltungsmittel im Aufnahmeprozess

Doch auch im Dokumentarfilm werden während der Aufnahme Bilder und Töne gezielt gestaltet. Schließlich geht es nicht darum, das Geschehen nur zu dokumentieren, sondern auch darum, wie und auf welche Weise Orte und Menschen gefilmt werden.

Durch die Wahl von Bildausschnitt (Cadrage), Einstellungsgröße, Perspektive und Tiefenschärfe kann zum Beispiel Nähe oder Distanz zu einer Person hergestellt bzw. sichtbar gemacht werden. Die Wahl der Kamera (von der kleinen Handkamera, über die Drohne bis hin zur großformatigen Kamera mit Stativ) beeinflusst die Bildgestaltung ebenso entscheidend wie die Auswahl der Drehorte und der Filmton, der großen Einfluss darauf hat, wie sehr das Geschehen vor der Kamera die Zuschauenden berührt.

Dokumentarfilme entstehen am Schneidetisch

Während der Dreharbeiten zu einem Dokumentarfilm wird mehr Material aufgenommen, als später im Film Verwendung findet. Nicht selten läuft die Kamera lange mit, bevor sich unverhofft eine spannende Entwicklung ergibt. Entsprechend ist am Ende der Dreharbeiten sehr viel Material vorhanden.

Ein Drehverhältnis (d.h. das Verhältnis zwischen verwendetem und aufgenommenem Material) von 1:50 oder noch mehr ist im Dokumentarfilm heute keine Seltenheit mehr. Denn mit dem Umstieg von teurem Filmmaterial auf Video oder Digitalmedien haben sich die Materialkosten erheblich reduziert. Stattdessen dauert der Schnittprozess nun wesentlich länger. Die Kunst in der Montage von Dokumentarfilmen besteht darin, das vorliegende Material zu ordnen, zu interpretieren und es zu einer großen filmischen Erzählung zusammenzufügen.

Der Kommentar – eine Frage der Haltung

Der begleitende Off-Kommentar ist ein filmsprachliches Element, das im Dokumentarfilm sehr häufig genutzt wird. Er gibt in der Regel kontextualisierende Informationen, um die Filmbilder zu ergänzen, zu unterstreichen oder auch zu konterkarieren.

Er wird allerdings auch genutzt, um erzählerische Lücken zu überbrücken. Kommentare können von professionellen Sprecher:innen gesprochen werden (wie bei DER POLIZEISTAATSBESUCH (BRD 1967, R: Roman Brodmann)). Es gibt aber auch persönlich gehaltene Autor:innen-Kommentare der Regie wie bei Agnès Vardas LES GLANEURS ET LA GLANEUSE (DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN, F 2000).

Im Kommentar artikuliert sich die Haltung der Filmschaffenden zu ihrem Sujet meist deutlich, was dieses Element zu einem durchaus umstrittenen Thema macht. Verfechter:innen des rein beobachtenden Dokumentarfilms lehnen Kommentare oft als überflüssig und zu stark bewertend ab. Im Essayfilm und in klassischen Reportage-Formaten wird allerdings gern damit gearbeitet, weil der Kommentar auch eine von mehreren Möglichkeiten ist, das eigene filmische Handeln zu hinterfragen.

„Meinung“ oder „Objektivität“ im Dokumentarfilm

Oft wird bei Dokumentarfilmen als erstes darüber gesprochen, welche Aussagen oder welche Meinung(en) ein Film transportiert. Häufig werden dabei die im Film geäußerten Aussagen und Meinungen gleichgesetzt mit a) der Aussage des Films und b) der Sichtweise der Regie. Eine gängige Kritik gegenüber Dokumentarfilmen lautet, ein Film vertrete zu stark eine „Meinung“, statt objektiv zu informieren.

Es gibt verschiedene Gründe dafür, warum diese Forderung nach einem objektiven Dokumentarfilm an der Realität vorbeigeht:

- Kein Dokumentarfilm kann objektiv sein, denn es ist schon allein aufgrund der Perspektive der Betrachtung unmöglich, die Realität objektiv wiederzugeben.
- Jeder Dokumentarfilm ist das Ergebnis unzähliger kreativer und damit subjektiver Entscheidungen und wird immer aus einer subjektiven Perspektive erzählt.
- Die im Film von Protagonist:innen vorgebrachten Meinungen geben nicht 1:1 die Meinung der Filmschaffenden wieder. Die Regisseur:innen eines Dokumentarfilms arbeiten mit diesem Material, kontextualisieren in der Montage unterschiedliche Informationen und Ebenen und schaffen so ein filmisches Werk, das durchaus eine andere Botschaft haben kann, als diejenige, die ausdrücklich vor der Kamera artikuliert wird.
- Wie ein Film schließlich vom Publikum gelesen und verstanden wird, welche Meinung oder Aussage wahrgenommen wird und auf welche Resonanz eine Aussage trifft, darüber haben Filmschaffende nur sehr begrenzt die Kontrolle (siehe Zitat Agnès Varda S. 33).

Fazit: Dokumentarfilme sind subjektive Perspektiven auf die Wirklichkeit

Festzuhalten bleibt, dass sich Dokumentarfilme dem Ideal, Wirklichkeit unverstellt im Film zu zeigen, höchstens annähern können. Jeder Filmdreh bedeutet einen Eingriff in die Realität und verändert das Verhalten der Menschen vor der Kamera. Die Hoffnung, sich wie eine „Fliege an der Wand“ unsichtbar zu machen, hat sich auch nach 100 Jahren Filmgeschichte nie ganz erfüllt – egal wie viel kleiner und unauffälliger die Kameras im Laufe der Zeit geworden sind. Hinzu kommt, dass das individuelle Interesse der Filmschaffenden, die Konzentration auf eine Entwicklung oder ein Thema ebenfalls dazu führen, dass bestimmte Bereiche der Realität fokussiert und andere ausgeblendet werden.

Eine Filmaufnahme zeigt also nicht „nur“ das, was zufällig vor der Kamera geschieht, sondern vor allem das, was die Filmemacher:innen des Films zeigen wollen. Jede Aufnahme ist das Ergebnis kreativer Abwägungsprozesse und Entscheidungen. Sie wird von einem individuellen Standpunkt aus mit einer bestimmten Perspektive und Haltung gemacht und ist deshalb mindestens ebenso sehr Ausdruck eines subjektiven Blicks der Regie wie Abbild der Wirklichkeit. In der Montage werden schließlich aus einer großen Menge Material die Erzählstränge herausgesucht, die durch geschickte Kombination (z.B. mit Musik, Archivmaterial, Kommentar, o.ä.) am Ende des Produktionsprozesses die Filmerzählung formen. Dokumentarfilme zeigen also einen subjektiven, dramatisierten und gestalteten Blick auf die Wirklichkeit.

Fake-Dokus und Mockumentaries

Sonderfälle sind Filme, die zwar wie Dokumentarfilme wirken, in Wahrheit aber ganz oder teilweise inszeniert sind. Bekannte historische Beispiele für derartige „Mockumentaries“ sind etwa F FOR FAKE (F WIE FÄLSCHUNG, F/BRD, IR 1973) von Orson Welles und FORGOTTEN SILVER (NZ 1995) von Peter Jackson und Costa Botes. Fakes oder Mockumentaries nutzen typische Inszenierungsstile, Erzählhaltungen und Dramaturgien des Dokumentarfilms, erzählen damit aber inszenierte Inhalte. Obwohl Fakes in großen Teilen vorbereitet, geprobt und gespielt sind, wirken sie so streckenweise „echter“ als mancher Dokumentarfilm. Fakes nutzen also das Authentizitätsversprechen des Dokumentarfilms aus und parodieren diese Filmgattung.

Schlaglichter auf die Entwicklung des Dokumentarfilms

Der frühe Dokumentarfilm: die Gebrüder Lumière und NANOOK OF THE NORTH

Zu den ersten, öffentlich vorgeführten Filmen der Filmgeschichte gehören die Minutenfilme der Gebrüder Lumière, die 1895 und 1896 in Frankreich uraufgeführt wurden. Auguste und Louis Lumière, Inhaber einer Fabrik zur Herstellung von Fotoplatten, haben den sogenannten Cinematographen entwickelt, mit dem man Bewegtbilder aufnehmen, kopieren und projizieren konnte. Ihre Filme dokumentieren den Alltag, zeigen zum Beispiel, wie Arbeiter:innen die Lumière-Fabrik verlassen (LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON/ARBEITER VERLASSEN DIE LUMIÈRE-WERKE, F 1895) oder wie ein Zug in den Bahnhof einfährt (L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT/ANKUNFT EINES ZUGES IM BANHOF LA CIOTAT, F 1896).

Bei diesen ersten Filmen handelt es sich also um Dokumentarfilme. Gleichzeitig weiß man, dass sie keineswegs nur durch die Beobachtung des Geschehens zustande kamen, sondern teils mehrfach gedreht und auch inszeniert wurden, bis die Szene – wie gewünscht – im Kasten war. Auffällig ist auch, dass die Arbeiter:innen die Kamera, die damals kein vertrauter Anblick gewesen sein dürfte, ignorieren. Vermutlich sind sie bei den Aufnahmen Regieanweisungen gefolgt.

Bald entstanden längere Filme mit eigenständigen Geschichten. Neben dem Alltag, der weiterhin Thema war, zog es viele Filmemacher:innen nun hinaus in die Welt. Mit Hilfe von Filmen konnte das Publikum nun Perspektiven einnehmen, die in Wirklichkeit nur wenigen Menschen vergönnt waren.

Der US-Amerikaner Robert Flaherty schuf mit NANOOK OF THE NORTH (NANUK, DER ESKIMO, USA 1922) den ersten langen (stummen) Dokumentarfilm, der ein Publikumserfolg wurde. Flaherty filmte das Leben der Inuit in der kanadischen Arktis, die er schon vor den Dreharbeiten mehrfach besucht hatte, um ihre Lebensgewohnheiten in Reisebüchern zu beschreiben. Als er wenige Jahre später begann, ihren Alltag auch filmisch zu dokumentieren, stand er vor dem Problem, dass die Lebensumstände vor Ort sich sehr schnell veränderten und modernisierten. Flaherty entschied sich, nicht nur zu dokumentieren, was er vorfand, sondern griff energisch in die Realität ein, um das – seiner Meinung nach „echte“ – traditionelle Leben der Inuit zu zeigen. Er inszenierte mit einer Gruppe von Inuit eine fiktive Geschichte um den Ehemann und Vater Nanuk, der durch Jagen versucht, sich und seine Angehörigen zu ernähren.

Nanuks „Familie“ stellte Flaherty vor Ort mit unterschiedlichen Bewohner:innen zusammen. Er gab allen Hauptpersonen andere Namen und verlangte von ihnen, sich vor der Kamera möglichst, aus seiner Sicht, „urtümlich“ zu verhalten. So mussten die Männer, die längst mit Gewehren Robben jagten, wieder zum Speer greifen. Zudem fingierte er mithilfe einer bereits toten Robbe und geschickter Bildmontage eine erfolgreiche Jagd mit dem Speer.

Da das damals verfügbare technische Equipment nicht geeignet war, um im Eis der Arktis zu funktionieren, behalf sich Flaherty zudem oft damit, die Umgebung so umzugestalten, dass ein Dreh möglich wurde. Er errichtete Windschutzvorrichtungen für die Kamera und ließ halbierte Iglus bauen, damit genug Tageslicht hineinfiel, um auf der Leinwand zeigen zu können, wie der Alltag in einem Iglu aussieht.

Angesichts der Fülle von Eingriffen und Inszenierungen muss das Attribut „dokumentarisch“ heute mit Vorsicht genutzt werden. Trotz (oder gerade wegen?) der Inszenierungen wurde der Film ein großer Erfolg und prägte das im Westen vorherrschende Bild der indigenen Bewohner:innen der Arktis über Jahrzehnte.

Diese Vorgehensweise ist auch deshalb kritisch zu bewerten, weil Flaherty das Verhältnis zwischen Inuit und weißen Eroberern einseitig dargestellt bzw. inszeniert hat. Die Inuit werden als ursprüngliche, ungebildete Menschen ohne Technologie und Kultur vorgeführt, deren vermeintliche Naivität im Film für manchen Lacher herhalten muss.

Festzuhalten bleibt, dass eine zu starke Orientierung an den Erzählstrukturen und Methoden des Spielfilms den Dokumentarfilm in Erklärungsnot bringen. Wenn – wie in *NANOOK OF THE NORTH* – die Hauptpersonen gecastet sind, die Erzählung der Idee des Regisseurs folgt und einzelne Szenen minutiös „ge-scripted“, also festgelegt sind, bleibt von der dokumentarischen Substanz nur wenig übrig.

Künstlerische Experimente, erste politische Indienstnahme und Propaganda

Andere Wege als Flaherty gingen dagegen einige Avantgarde-Regisseur:innen, die dokumentarisch arbeiteten. Statt die Realität durch Inszenierungen so zu manipulieren, dass sie wie eine Spielfilmerzählung wirkt, konzentrierten sie sich darauf, dokumentarische Aufnahmen zu einem visuellen Gesamtkunstwerk zu verdichten. Regisseur:innen wie Walter Ruttmann, Esther Schub, Mikhail Kalatozov oder Joris Ivens machten die Welt in ihrer (im Alltag teils verborgenen) Schönheit sichtbar und ermöglichen dem Publikum einen ungewohnten Blickwinkel auf die Welt.

Walter Ruttmanns *BERLIN. SINFONIE EINER GROSSSTADT* (D 1927) zeigt, wie diese Herangehensweise funktioniert. Der Film sammelt Momente, Stimmungen und Erlebnisse auf den Straßen Berlins, die in einer orchestrierten und stark rhythmisierten Montage miteinander verknüpft sind. Dem Schnitt gelingt es, gleichzeitig sichtbar und unsichtbar zu sein. Einerseits entfaltet sich durch die Kombination verschiedener Bilder und Szenen eine den Film umspannende Erzählung über den Verlauf eines Tages in Berlin, andererseits rückt Ruttmann in seinen Bildfolgen die Montage selbst in den Blickpunkt und macht sie so sichtbar.

Andere Wege ging der Dokumentarfilm im revolutionären Russland. Filmpioniere wie Dziga Vertov, Sergej Eisenstein und die Brüder Boris und Michail Kaufman erarbeiteten theoretische wie auch filmische Manifeste, die danach fragen, wie Film am besten die Revolution unterstützen kann. Dziga Vertov lehnte (anders als Sergej Eisenstein) die Arbeit mit Schauspieler:innen an inszenierten Spielfilmen als bürgerlich ab. Nach Vertovs Überzeugung sollten Filme das Leben so zeigen, wie es ist, da nur dokumentarische Aufnahmen der Revolution dienen könnten.

Ein herausragendes Beispiel sind die von ihm verantworteten Wochenschauen (ab Beginn der Oktoberrevolution 1917) und insbesondere die Kinozeitung *KINO PRAWDA*, die er ab 1922 produzierte und die die Bevölkerung über die Revolution informieren sollte. Die stummen Episoden konzentrieren sich auf den Alltag im revolutionären Russland, die Bildgestaltung ist funktional, die Dramaturgie simpel und beschreibend.

Mitte der 1920er-Jahre begann Vertov, auch lange Dokumentarfilme zu produzieren. Sein Film *CHELOVEK S KINOAPPARATOM* (*DER MANN MIT DER KAMERA*, UdSSR) aus dem Jahr 1929 ist heute ein Klassiker des dokumentarischen Filmschaffens, der sowohl durch seine experimentierfreudige Montage und Szenen, in denen die Dreharbeiten selbst sichtbar gemacht werden, das Dokumentarfilmschaffen nachhaltig geprägt hat. Von zeitgenössischen Zuschauer:innen und damaliger Kritik wurde der experimentelle Stummfilm, der ohne Zwischentitel auskommt, allerdings eher negativ aufgenommen. Kritisiert wurden unter anderem der ungewohnt schnelle Schnitt und die Vielzahl neuer Filmtechniken (wie Mehrfachbelichtungen, Jump Cuts, Split Screens, Zeitraffer und Kamerafahrten), von denen einige Vertov selbst entwickelt hatte und hier erstmals anwendete.

Der Film zeigt den Tag in einer nicht näher bezeichneten sowjetischen Großstadt, aufgenommen durch den titelgebenden Mann mit der Kamera (aka Vertovs Kameramann Michail Kaufman), der immer wieder bei seiner Arbeit für den Film zu sehen ist. Auch die Arbeit im Schneiderraum wird gezeigt. Durch diese bewusst gesetzte Meta-Ebene grenzt sich DER MANN MIT DER KAMERA recht deutlich von BERLIN. SINFONIE EINER GROSSSTADT ab, obwohl die erzählerische Ausgangssituation vergleichbar ist.

Gleichzeitig läuteten die 1930er-Jahre eine Phase ein, in der Film im Allgemeinen und Dokumentarfilm im Besonderen verstärkt politisch instrumentalisiert und auch für Propaganda genutzt wird. Besonders augenfällige Beispiele sind die propagandistischen, aber filmsprachlich innovativen Dokumentarfilme Leni Riefenstahls, die mit ihrer Reichsparteitagstrilogie¹ und den Olympia-Filmen² entscheidend dazu beitrug, die faschistische Ästhetik und die NS-Ideologie zu verbreiten. Auch auf kommunistischer und alliierter Seite entstanden diverse Dokumentarfilme, die dem Agit-Prop und der Propaganda dienten.

Ab 1950: Dokumentarfilme als „Fenster zur Welt“

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich der Dokumentarfilm in verschiedene Richtungen weiter, hielt sich aber mit filmischen Experimenten stärker zurück als in der Vorkriegszeit. In einer Welt, in der das Fernsehen in den Kinderschuhen steckte und das Kino nach wie vor auch als Informationsmedium gesehen wurde, wurden Dokumentarfilme, die damals in Deutschland meist noch „Kulturfilme“ hießen, vom Publikum als „Fenster zur Welt“ begriffen. Dementsprechend boomten in dieser Zeit Filme, die das Publikum in ferne Welten mitnahmen und im weitesten Sinne der Horizonterweiterung dienten.

Heinz Sielmann und Jean-Jaques Cousteau drehten die ersten langen, dokumentarischen Tier- und Naturfilme, 1953 gelang Walt Disney mit THE LIVING DESERT (DIE WÜSTE LEBT, USA, R: James Algar) ein Kassenschlager. Auch ethnografische Filme und Reisefilme wurden immer beliebter. Ein anderes Subgenre, das in den 1950er-Jahren einen Aufschwung erlebte, waren Auftragsfilme, die z.B. durch große Konzerne oder staatliche Institutionen finanziert wurden und zwischen Werbung und Aufklärung changierten. Ein Kennzeichen dieser Filme ist ein starker Off-Kommentar, der mit Bildern „illustriert“ wird. Schon Jahre vorher hatte der Brite John Grierson in einer Filmkritik zu Robert Flahertys Film MOANA (USA 1926) für diese spezifische Art der dokumentarischen Herangehensweise den Begriff „documentary“ geprägt, der sich nun durchzusetzen begann.

Anders als bei den experimentellen, dokumentarischen Stummfilmen Vertovs und Ruttmanns stehen im Zentrum dieser als „documentary“ bezeichneten Filme nicht die Bilder, sondern der Text, der das dramaturgische Gerüst des Films bildet. Gedreht wird folglich nach der Vorgabe des textbasierten Skripts, das die spätere Montage bereits mitdenkt.

Diese Vorgehensweise hat praktische Auswirkungen auf die Dreharbeiten. Statt die Realität ergebnisoffen zu beobachten, werden hier gezielt die Puzzlestückchen aus der Wirklichkeit herausgesucht, die den bereits geplanten Filmtext visuell bebildern können. Überraschungen oder sogar Revisionen der eigenen Haltung bleiben auf ein Minimum reduziert. Selbstreflexive Überlegungen zur Frage, ob sich die Wirklichkeit tatsächlich so einfach abfilmen lässt, gab es nur selten. Der große Vorteil dieser Form besteht darin, dass der Aufwand relativ gering ist, da jede Aufnahme vorgeplant wird. Außerdem lässt sich auf diese Art fast jedes Thema bearbeiten (freilich um den Preis einer stereotypen Herangehensweise), was den bis heute andauernden Siegeszug dieser Methode erklärt.

¹ DER SIEG DES GLAUBENS (D 1933), TRIUMPH DES WILLENS (D 1935), TAG DER FREIHEIT! – UNSERE WEHRMACHT (D 1935)

² FEST DER VÖLKER (D 1938), FEST DER SCHÖNHEIT (D 1938)

Die Umbrüche seit den 1960er-Jahren

In den 1960er-Jahren entwickelte sich der Dokumentarfilm stürmisch und nachhaltig weiter. Das hatte auch damit zu tun, dass in den 1960er-Jahren leichte, tragbare und nicht zuletzt leisere 16mm-Kameras entwickelt wurden, mit denen es möglich war, unauffälliger zu drehen als bisher. Wo früher erst Stative für die schweren Kameras aufgebaut und dann die Protagonist:innen in die richtige Position gebracht und teils ausgeleuchtet werden mussten, konnte man mit den neuen Kameras auf der Schulter den Protagonist:innen einfach folgen.

Auch die Entwicklung von lichtempfindlicherem Filmmaterial und die Möglichkeit, den Ton synchron zum Bild aufzuzeichnen, bedeutete für Dokumentarfilmer:innen einen Quantensprung. Nun konnte das Filmteam auf die aufwendige Einrichtung von Drehorten meist verzichten. Die parallele Tonaufnahme ermöglichte authentische Mitschnitte der Dialoge und vollzog damit den ersten Schritt weg vom starken Off-Kommentar.

Zum anderen waren Publikum wie auch Filmschaffende selbst zunehmend damit unzufrieden, den teilweise radikalen gesellschaftlichen Wandel nur mit den althergebrachten Möglichkeiten des Dokumentarfilms zu begleiten. Die Befreiungsbewegungen in Asien, Lateinamerika und Afrika, die Proteste der Studierenden in Europa und die Hippie-Bewegung, die sich von den USA aus in die ganze Welt verbreitete, waren Zeichen eines Aufbruchs, der auch bisherige Narrative in Frage stellte und neue Stimmen – jenseits des allwissenden Off-Kommentars – hörbar machen wollte.

Technische Neuerungen schufen also die praktischen Voraussetzungen dafür, dass Filmemacher:innen in aller Welt begannen, neue Möglichkeiten zu erproben, diese Welt im Umbruch filmisch begleiten zu können.

Direct Cinema

In den USA entwickelte eine Gruppe von Journalisten um Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker und Albert Maysles Anfang der 1960er-Jahre einen neuen Stil des Fernsehdokumentarfilms, den sie „Direct Cinema“ (anfangs synonym auch: „Uncontrolled Cinema“) nannten. Wie eine „fly on the wall“ (eine „Fliege an der Wand“), so die Grundidee, soll das Leben beobachtet werden, ohne es zu beeinflussen.

Aus naheliegenden Gründen empfiehlt sich diese Herangehensweise vor allem in Situationen, die selbst in einer Art dramatischer Struktur organisiert sind und einem klaren Ablauf folgen. So wird in PRIMARY (VORWAHLKAMPF, USA 1960, R: Robert Drew) der spätere US-Präsidenten John F. Kennedy im Vorwahlkampf begleitet und in THE MARCH (USA 1964, R: James Blue) geht es um den großen Marsch nach Washington, bei dem mehr als 200.000 Menschen für ein Ende der Rassentrennung demonstrierten.

Cinéma Vérité

Auch in Europa wurden die neuen technischen Möglichkeiten mit Interesse aufgenommen. In Paris drehten Jean Rouch und Edgar Morin im Sommer 1960 mit CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (CHRONIK EINES SOMMERS, F 1961) einen Film, der versucht, die dokumentarischen Ansätze Dziga Vertovs mit ethnologischen Methoden zu verbinden. Dafür interviewten sie in den Straßen und Cafés junge Leute zum Thema Glück. Das Publikum bekommt keinen „fertigen“ Film präsentiert, sondern es wird sichtbar gemacht, wie schwer es ist, diese Fragen vor einer Kamera zu beantworten.

CHRONIK EINES SOMMERS ist ein filmisches Experiment und ein spannendes Zeitdokument zugleich, weil die Suche nach der filmischen „Wahrheit“ und die Diskussionen und Überlegungen über die beste Vorgehensweise genauso in den Film integriert sind wie die Kritik und Selbstkritik der Filmemacher. Morin und Rouch sind vor und hinter der Kamera aktiv und reflektieren die eigene Rolle.

Anders als bei den Vertreter-innen des Direct Cinema, die sich darum bemühen, sich als Filmschaffende möglichst unsichtbar zu machen, arbeitet das Cinéma Vérité ganz bewusst und sichtbar mit Interaktionen, Selbstreflexivität und Provokation. Bis heute finden sich die Ansätze und Gedanken des Cinéma Vérité in vielen dokumentarischen Arbeiten wieder, zum Beispiel auch in den Dokumentarfilmen von Agnès Varda, beispielsweise DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN (F 2000).

Die Entwicklungen in der UdSSR und der DDR

In der DDR (und einigen Mitgliedsländern des Warschauer Pakts) vollzogen sich zeitgleich andere Entwicklungen. In den staatlich organisierten Film-Studios entstanden traditionell viele Dokumentarfilme, die sich mit Beginn des Kalten Krieges gezielt der Abgrenzung vom kapitalistischen Westen widmeten und als Instrumente im Klassenkampf begriffen wurden. Die propagandistisch geschickten, aber methodisch und ethisch oft fragwürdigen Interviewfilme des berühmten Regie-Duos Walter Heynowski und Gerhard Scheumann wurden auch international wahrgenommen.

Neben einer ausgeprägten Polemik gegenüber der Bundesrepublik, widmeten sich ihre Filme hauptsächlich aktuellen Konflikten und postkolonialen Kriegen. In DER LACHENDE MANN – BEKENNTNISSE EINES MÖRDERS (DDR 1965/66) interviewten sie den Söldner Siegfried Müller, auch als „Kongo-Müller“ bekannt, den sie im Laufe des Gesprächs gezielt betrunken machen, sodass der zynische Soldat sich vor der Kamera um Kopf und Kragen schwadroniert.

Neben solchen explizit politischen Filmen, die meist von der Staatsführung gewollt und streng reglementiert waren, entwickelte sich seit den 1960er-Jahren auch eine stillere, künstlerisch ambitionierte Richtung des Dokumentarfilms in der DDR. So drehten im Auftrag des DEFA-Studios in Potsdam Regisseur-innen wie etwa Jürgen Böttcher, Gitta Nickel und Volker Koepp differenzierte Porträts über Personen oder kleine gesellschaftliche Gruppen.

Volker Koepp spezialisierte sich unter anderem auf poetische Landschaftsbilder und verfolgte in seiner siebenteiligen „Wittstock“-Filmreihe (u.a. MÄDCHEN IN WITTSTOCK, DDR 1975) über Jahrzehnte das Schicksal einiger Frauen, die in der DDR-Provinz in einem Textilbetrieb arbeiteten. Noch ausdauernder waren Barbara und Winfried Junge, die mit ihrer 20 Filme umfassenden Langzeitdokumentation DIE KINDER VON GOLZOW (DDR/BRD/D 1961-2007) Mitglieder einer Schulklasse aus dem brandenburgischen Golzow über vier Jahrzehnte mit der Kamera begleiteten.

Viele der DEFA-Dokumentarist-innen dieser Zeit bewegten sich mit ihren Filmen auf einem schmalen Grat. Die DEFA forderte, dass die Dokumentarfilme das Leben im Sozialismus in einem positiven Licht zeigen sollten. Offene Kritik oder der Blick auf existierende Probleme konnten dazu führen, dass ein Film der Zensur zum Opfer fiel. Dennoch gelang es den Dokumentarfilm-Regisseur-innen immer wieder, einen ungeschönten Blick auf die Lebensrealität in der DDR zu werfen.

Die Demokratisierung des Dokumentarfilms durch die Videotechnik

In den 1970er-Jahren führte das Aufkommen der Videotechnik zu einer Demokratisierung des Dokumentarfilms. Für die Produktion großer Kinospielefilme war die Videotechnik zunächst noch nicht geeignet. Im dokumentarischen Bereich erleichterte die neue Technik das Drehen und den Schnitt jedoch enorm und verkürzte die Produktionsphase, da der Belichtungsvorgang im Kopierwerk entfiel.

Auch in der Kunstszene und im Rahmen sozialer Bewegungen wurde die Videotechnik begeistert aufgenommen, um der Berichterstattung der Massenmedien eine eigene Erzählung entgegenzusetzen. Es entstanden Bewegungsfilm, die rau, parteinehmend und wild waren. Die Anti-Atomkraftbewegung nutzte Video genauso wie die Punk- und Hausbesetzerszene. Sie alle wollten eine Alternative zum TV-Programm schaffen und eine Gegenöffentlichkeit aufbauen. Die Berichterstattung des Fernsehens wurde als rückständig, konservativ und langweilig wahrgenommen.

Diese Kritik traf auf ein Fernsehen, das in der BRD der 1970/80er-Jahre zum Hauptspielort für Dokumentarfilme geworden war. Die feste Verortung im Fernsehprogramm hatte spürbare Auswirkungen auf die Filme selbst, die immer stärker themenzentriert arbeiteten und kaum noch Raum für formale oder narrative Experimente hatten. Auch das Gebot der Ausgeglichenheit und Objektivität – bis heute Maßstab vieler TV-Produktionen – machte es schwer, unter dem Dach des Fernsehens kreative, künstlerisch anspruchsvolle und meinungsstarke Dokumentarfilme zu produzieren.

Für Dokumentarfilmmacher:innen, die das Medium Video für sich entdeckten, änderten sich daher viele Rahmenbedingungen. Zum einen erlauben kleine Kameras ein persönlicheres Arbeiten mit Protagonist:innen, weil damit das Team stark reduziert werden kann und Menschen auf die kleinen Videokameras anders reagieren als auf große Filmkameras. Das günstige Videomaterial gestattet es zudem, die Kamera mitlaufen zu lassen. Der Produktionsprozess wird so einfacher, Projekte können auch mit Kleinstbudgets weitgehend ohne externe Finanzierung verwirklicht werden.

Die Rückkehr des Dokumentarfilms ins „Große Kino“

Seit den 1990er-Jahren erlebt der Dokumentarfilm eine Renaissance im Kino, die durchaus mit den zeitgeschichtlichen Umwälzungen vor und nach dem Mauerfall zu tun hat. Die bahnbrechenden Ereignisse in Deutschland und aller Welt verlangten nach Dokumentation und Deutung. Parallel dazu entwickelten sich die Digitalisierung, die Videotechnik und vor allem digitale Bildbearbeitung weiter. Es gründeten sich spezialisierte Produktionsfirmen, die die veränderten Produktionsprozesse perfekt für die eigenen Zwecke nutzen und den Regisseur:innen Raum für stilistische und narrative Experimente verschafften.

Nach und nach trat der Dokumentarfilm aus dem Schatten des Spielfilms heraus – eine Entwicklung, die nicht zuletzt auch dadurch befördert wurde, dass der fiktionale Film Innovationsimpulse aus dem Dokumentarfilmgenre zog. In den 1990er-Jahren entstanden auffallend viele hybride Filme, bei denen die Grenzen zwischen dokumentarisch und fiktiv bewusst verwischt wurden. Dazu gehören die komplexen Arbeiten Ulrich Seidls, aber auch eher populäre Mockumentaries wie *THE BLAIR WITCH PROJECT* (*BLAIR WITCH PROJECT*, USA 1998, R: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez).

Die psychologischen und schauspielerischen Experimente zum Umgang mit Realität im Spielfilm, die das „Dogma 95“-Manifest forderte, wurden von Regisseuren wie Lars von Trier (*IDIOTERNE/DIE IDIOTEN*, DK 1998), Thomas Vinterberg (*FESTEN/DAS FEST*, DK 1998) und Susanne Bier (*ELSKER DIG FOR EVIGT/OPEN HEARTS*, DK 2002) erfolgreich umgesetzt und vermarktet.

In diesem Zuge entstanden handwerklich und formal herausragende Dokumentarfilme für das Kino, die sich nicht mehr darauf beschränkten, die Wirklichkeit nur zu beobachten, sondern die diese vielmehr auf allen Ebenen gestalteten.

Dazu zählt Andres Veiel's RAF-Dokumentarfilm BLACK BOX BRD (D 2001) oder auch Filme in deren Fokus publikumsträchtigere Themen wie Musik oder Natur stehen. ((BUENA VISTA SOCIAL CLUB D/USA/GB/F/ CU 1999, R: Wim Wenders), (RHYTHM IS IT!, D 2004, R: Thomas Grube, Enrique Sánchez Lansch), (MORE THAN HONEY (CH/D/AT 2012, R: Markus Imhoof)).

Die persönlich gehaltenen Filme des US-Regisseurs Michael Moore – etwa BOWLING FOR COLUMBINE (2002) oder FAHRENHEIT 9/11 (2004) – beweisen dagegen, dass sich ein politisches Thema und eine klare politische Haltung durchaus mit einem großen Auftritt im Kino vereinbaren lassen.

BOWLING FOR COLUMBINE erhielt 2003 den Oscar® für den besten Dokumentarfilm. Auch die Regisseurinnen Lucy Walker, Ava du Vernay und Liz Garbus stehen für engagierte Dokumentarfilme, die auch an den Kinokassen sehr erfolgreich sind.

Heute ist der Dokumentarfilm aus dem Kino nicht mehr wegzudenken. Parallel zu den „großen“ Kinodokumentarfilmen entstanden in den letzten Jahrzehnten auch viele dokumentarische Arbeiten, die neue Wege des Erzählens erproben und zum Beispiel die dokumentarische Herangehensweise durch Animationssequenzen ergänzen.

Tatsächlich liegt heutzutage, in einer Zeit, in der die Formenvielfalt des Dokumentarfilms fast grenzenlos zu sein scheint, die Herausforderung vor allem darin, aus der Vielzahl der möglichen Herangehensweisen diejenige zu finden, die dem eigenen Stoff am besten entspricht.

Die Regisseur:innen des Filmprogramms



Bert Haanstra

- > Geboren am 31. Mai 1916 in Holten, Niederlande
- > Gestorben am 23. Oktober 1997 in Hilversum, Niederlande

„Ich bin engagiert, wenn es um Menschen geht.“

- > Quelle Zitat: Katalog des Internationalen Dokumentarfilmfestivals Amsterdam 1988, S.58
- > Bert Haanstra, © Wikicommons, Quelle: Archief Beeld en Geluid

Bert Haanstra begann nach der Schule ein Fotografie-Studium an der Akademie der bildenden Künste in Amsterdam, verließ die Akademie jedoch frühzeitig. Er arbeitete zunächst als Pressefotograf und spezialisierte sich auf dokumentarische Aufnahmen. Seine geheime Leidenschaft blieb aber der Film. Bert Haanstra drehte bis ins hohe Alter sowohl Spiel- als auch Dokumentarfilme, die mehrfach mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet wurden, darunter der Oscar® für GLASS (NL 1958) und die Goldene Palme in Cannes für SPIEGEL VAN HOLLAND (NL 1950).

Überblick über das Werk

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges stieg Haanstra als Kameramann in einer Spielfilmproduktion ein und brachte sich die verschiedenen Gewerke (wie Kamera und Montage) selbst bei. Mit seinem zweiten Kurzfilm SPIEGEL VAN HOLLAND (NL 1950) wagte er ein visuelles Experiment: Der Film zeigt holländische Landschaften in ihren Spiegelungen in Grachten, Seen, Pfützen und anderen Wasserflächen. Der Film kommt ohne Dialoge aus und widmet sich ganz der visuellen Poesie. 1951 gewann Haanstra damit den Großen Preis beim Filmfestival in Cannes und wurde so mit einem Schlag berühmt.

Filme im Auftrag des Shell-Konzerns führten ihn in abgelegene Regionen wie den Dschungel von Sumatra. Die dort entstandenen Filme sind Musterbeispiele des sogenannten Kultur- bzw. Auftragsfilms, der Wissen vermitteln und Einblick in das Leben in fernen Weltregionen geben will. 1955 drehte Haanstra für das niederländische Ministerium für Bildung, Kunst und Wissenschaft einen Dokumentarfilm, in dem es um die Trockenlegung einer niederländischen Küstenregion geht. EN DE ZEE WAS NIET MEER (NL 1955) ist eine klassische „documentary“, die von starken, aber oft inszenierten Bildern, einem vorher festgelegten roten Faden der Erzählung und einem erläuternden Off-Kommentar getragen wird.

Dokumentarische Meisterwerke

Während der Arbeit an einem Auftragsfilm über eine Glasfabrik entstand als Nebenprodukt der dokumentarische Kurzfilm **GLAS** (NL 1958), der die Arbeit in der Fabrik als künstlerische Hymne auf das Handwerk ins Bild setzt. Mit **GLAS** gewann Haanstra den Oscar® und den Goldenen Bären der Berliner Filmfestspiele. Kurz danach realisierte er mit versteckter Kamera gedreht den dokumentarische Kurzfilm **ZOO** (NL 1962). Ebenfalls mit einer versteckten Kamera produzierte er anschließend den abendfüllenden Dokumentarfilm **ALLEMAN** (NL 1963), in dem er seine Landsleute porträtiert. **ALLEMAN** ist bis heute der erfolgreichste Dokumentarfilm des Landes der Niederlande.

Den Menschen im Blick

In den folgenden Jahrzehnten drehte Bert Haanstra erfolgreich sowohl Dokumentar- als auch Spielfilme. Darin „erzählte“ er ohne viele Worte, dafür aber mit Hilfe einfallsreich gestalteter Bilder und virtuoser Montage pointierte filmische Geschichten über das alltägliche Leben. Die großen politischen Themen überließ er anderen wie Chris Marker und Joris Ivens, deren oft dezidiert politische Werke er bewundert. Für Haanstra stand immer der einzelne Mensch im Mittelpunkt.

Filmografie von Bert Haanstra (Auswahl)

- > **SPIEGEL VAN HOLLAND** (DER SPIEGEL VON HOLLAND, NL 1950)
- > **PANTA RHEI** (PANTA RHEI, NL 1951)
- > **EN DE ZEE WAS NIET MEER** (UND DIE SEE WAR NICHT MEHR, NL 1955)
- > **FANFARE** (... UND DIE MUSIK BLÄST DAZU, NL 1958)
- > **GLASS** (GLASS, NL 1958)
- > **ZOO** (ZOO, NL 1962)
- > **ALLEMAN** (ZWÖLF MILLIONEN, NL 1963)
- > **TRAFIC** (TRAFIC – TATI IM STOSSVERKEHR, NL 1971)
- > **BIJ DE BEESTEN AF** (FRESEN UND GEFRESSEN WERDEN, NL 1972)
- > **CHIMPS ONDER ELKAAR** (SCHIMPANSEN UNTER SICH, NL 1984)



Roman Brodmann

- > Geboren am 18. Juni 1929 in Binningen, Schweiz
- > Gestorben am 1. Februar 1990 in Basel, Schweiz

„Wenn ich das Geld hätte, würde ich ein ganz freches, aufmüpfiges und respektloses Programm machen, das mit der Gesellschaft spielerisch, aber böse umgeht. Ich bin überzeugt, dass ich damit in kürzester Zeit beste Einschaltquoten erreichen würde.“

- > Quelle Zitat:
Daniel Brunner: Kunst des zweiten Blicks. Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 27.4.1988
- > Foto: Roman Brodmann, © Haus des Dokumentarfilms/SWR

Roman Brodmann war freier Journalist für Zeitung und Rundfunk, bevor er als Autor und Moderator für das Schweizer Fernsehen arbeitete. Nach Meinungsverschiedenheiten wurde dem progressiven und satirisch begabten Journalisten jedoch gekündigt. Brodmann fand ein neues Betätigungsfeld in Deutschland, zunächst beim ZDF, ab 1965 beim Süddeutschen Rundfunks (SDR) in Stuttgart.

Innerhalb weniger Jahre wurde er als Autor der Sendung „Zeichen der Zeit“ durch seine gesellschaftskritischen Filme deutschlandweit bekannt und als Pionier des politischen Dokumentarfilms bezeichnet. Brodmann gewann mit seinen Filmen mehrfach den renommierten Adolf-Grimme-Preis.

Die Stuttgarter Schule und „Zeichen der Zeit“

In der Dokumentarfilmreihe „Zeichen der Zeit“ entstanden zwischen 1957 und 1973 insgesamt 56 Folgen der Sendung. Heute werden diese zeitkritischen Filme als „Stuttgarter Schule“ bezeichnet³. Die Dokumentarfilmabteilung in Stuttgart grenzte sich bewusst und offensiv vom „Kulturfilm“ ab, der im Dritten Reich zu Propagandazwecken genutzt wurde. Die Regisseure und wenigen Regisseurinnen der Stuttgarter Schule wollten mit Film dagegen gängige Sichtweisen hinterfragen.

Ihre Filme blickten *„hinter die Kulissen des Wirtschaftswunders, besuchten Schützenvereine, mokierten sich über den deutschtümelnden Wagnerkult, begleiteten einen Wahlkampf, entlarvten das faschistoide Potential der Burschenschaften, kümmerten sich um Tierquälerei, Verkehr, Schulen und Müll. (...) Der Off-Kommentar war lakonisch, ein spöttischer und ironischer Blick entstand auch dadurch, dass widersprüchliche Szenen gezielt aneinander montiert wurden. Dieser Stil sollte die ganze Reihe prägen.“*⁴

³ Im Detail: Kay Hoffmann: Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der Stuttgarter Schule, München 1996

⁴ Stefan Niggemeier: Zeichen der Zeit, abgerufen am 12. Juni 2022, <http://www.fernsehlexikon.de/94/zeichen-der-zeit/>

Neue Herangehensweisen jenseits gestellter Bilder

Brodmann war als Filmemacher immer bereit, die eigenen, im Vorfeld formulierten Thesen in Frage zu stellen oder zu verwerfen. Die Ordnung des Materials am Schneidetisch war für ihn die spannendste Phase der Filmproduktion. Er verglich die Montage mit dem Kochen. Nach dieser Logik war der Feinschnitt die Reduktion der Soße, die man immer mehr einkocht, bis wirklich nur noch die Essenz übrig bleibt. Am Schluss komme, so Brodmann, der Kommentar als Petersilie dazu.⁵

Überblick über das Werk

Roman Brodmann realisierte gut 80 Filme, darunter etwa DIE MISSWAHL. BEOBACHTUNGEN BEI EINER SCHÖNHEITSKONKURRENZ (BRD 1966). Der Film arbeitet mit beobachtender Kamera, ist im Stil des Direct Cinema mit Originalton gedreht und mit einem ironisch-zurückhaltendem Kommentar versehen. 1967 wurde er dafür mit dem Adolf-Grimme-Preis geehrt.

Im Jahr darauf gewann Brodmann den Preis erneut mit DER POLIZEISTAATSBESUCH. BEOBACHTUNGEN UNTER DEUTSCHEN GASTGEBERN (BRD 1967). Eines seiner Herzenthemen war die Entmilitarisierung, der er sich auch mit seinem Film VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH (BRD 1987) widmete.

Filmografie von Roman Brodmann (Auswahl)

- > **EXPORT IN BOND. GEHEIMAGENT 007 UND DIE FOLGEN** (BRD 1965)
- > **DIE MISSWAHL. BEOBACHTUNGEN BEI EINER SCHÖNHEITSKONKURRENZ** (BRD 1966)
- > **DER POLIZEISTAATSBESUCH. BEOBACHTUNGEN UNTER DEUTSCHEN GASTGEBERN** (BRD 1967)
- > **DIE REGENBOGENMACHER. BEOBACHTUNGEN BEI DEUTSCHEN WOCHENBLÄTTERN** (BRD 1967)
- > **DIE AUSGEZEICHNETEN DEUTSCHEN. BEOBACHTUNGEN UNTER ORDENSTRÄGERN** (BRD 1973)
- > **DR. RUDI DUTSCHKE ODER DER VERSUCH, EINE LINKE AUF DIE BEINE ZU STELLEN** (BRD 1977)
- > **DER TRAUM VOM SCHLACHTEN DER HEILIGSTEN KUH** (BRD 1987)
- > **ZIELE. KOPFGEBURT EINER NATION** (BRD 1988)
- > **DIE WELT IST EIN IRRENHAUS** (BRD 1989)

⁵ Vgl. Burkhard Althoff: Der Dokumentarfilmer Roman Brodmann – Werkübersicht und Analyse des satirischen Stils. MA-Arbeit Universität Erlangen-Nürnberg, S. G,3., zit. nach Kay Hoffmann: Zeichen der Zeit, München 1996, S. 56



Agnès Varda

- > Geboren am 30. Mai 1928 in Ixelles, Belgien
- > Gestorben am 29. März 2019 in Paris, Frankreich

„Mich interessiert der Widerspruch, das ist meine Antriebskraft. Widerspruch bedeutet Dialektik und die Dialektik ist dynamisch. Es ist langweilig, wenn sich alle einig sind.“

- > Quelle Zitat: Marli Feldfoss: Agnès Varda, WDR 2001
- > Foto: Agnès Varda, © Image: Martin Kraft (photo.martinkraft.com)
License: CC BY-SA 4.0 via Wikimedia Commons

Agnès Varda gilt als eine der bedeutendsten Filmemacherinnen des 20. Jahrhunderts. Sie war als Fotografin, Filmemacherin und Künstlerin aktiv und bewegte sich bewusst Zeit ihres Lebens abseits von Hollywood. Als klassische Autorenfilmerin entwickelte Agnès Varda die Ideen für ihre Filme immer selbst, schrieb die Drehbücher, suchte Drehorte und Schauspielerinnen aus und war – besonders bei ihren Dokumentarfilmen – oft auch Kamerafrau und Editorin. Für die Produktion ihres ersten Films *LA POINTE COURTE* (F 1955) gründete sie ihre eigene Produktionsfirma (Tamaris Film), mit der sie fortan alle ihre Filme realisierte und vertrieb.

Überblick über das Werk

LA POINTE COURTE ist eine stilvolle Parallelerzählung über ein Paar in der Krise vor der pittoresken Kulisse des südfranzösischen Dorfs Sète. Der Film wurde beim Festival in Cannes uraufgeführt und von der Filmkritik gefeiert. Danach wurde Agnès Varda von vielen als Vorläuferin der Nouvelle Vague um Jean-Luc Godard, François Truffaut und andere gesehen. Sie selbst fühlte sich dieser Gruppe aber nie zugehörig.

1961 drehte Agnès Varda ihren zweiten Spielfilm *CLÉO DE 5 À 7* (*CLEO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7*, F/I 1961), eine in Echtzeit erzählte Geschichte einer jungen Sängerin, die Angst vor einer Krebsdiagnose hat. Der Film lief erfolgreich im Kino und festigte Vardas Ruf. Mit ihren Folgefilmen *LE BONHEUR* (*DAS GLÜCK*, F 1965) und *LES CRÉATURES* (*DIE GESCHÖPFE*, FR 1966) konnte sie jedoch nicht an diesen Erfolg anschließen. In der Folge gelang es Varda nicht, einen weiteren Spielfilm zu finanzieren. Sie wandte sich verstärkt dem – günstiger realisierbaren – Dokumentarfilm zu. Die folgenden Jahre drehte sie Filme, die auf der Grenze zwischen Spiel- und Dokumentarfilm balancierten. *DAGUERRÉOTYPES* (*DAGUERREOTYPEN – LEUTE AUS MEINER STRASSE*, F 1975) war ihr erster langer Dokumentarfilm, in dem sie Nachbarinnen in ihrer Straße porträtierte. In den 1980er-Jahren entstanden fast ausschließlich Dokumentarfilme, die bei der Kritik auf Wohlwollen stießen, aber kommerziell nicht erfolgreich waren. Das änderte sich erst mit *SANS TOI NI LOI* (*VOGELFREI*, F 1985), ein kompromissloses Drama über eine junge Streunerin. 1985 gewann sie damit als erste Frau den Goldenen Löwen der Filmfestspiele in Venedig, weitere Preise folgten.

Fokus auf dokumentarische Formen

Nach dem Tod ihres Mannes Jacques Demy im Jahr 1990 wurde es ruhig um die inzwischen über 70-jährige. Erst 1997 nahm sie wieder eine Kamera zur Hand, als sie in Paris Menschen beobachtete, die nach Ende eines Marktes die Reste aufsammelten. Ihr Dokumentarfilm **LES GLANEURS ET LA GLANEUSE (DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN, F 2000)** setzt diesen Menschen ein Denkmal. Mit **LES GLANEURS ET LA GLANEUSE ... DEUX ANS APRÈS (DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN ... ZWEI JAHRE SPÄTER, F 2002)**, folgte eine emotionale und philosophische Reise durch ein Land, in dem die soziale Spaltung voranschreitet – erzählt von einer Künstlerin, die sich dieser Spaltung immer energisch entgegengestellt hat.

Späte Wertschätzung und Aufbruch zu neuen Ufern

Fortan erlebte Agnès Vardas Werk endlich die Wertschätzung, die ihr lange nicht vergönnt gewesen war. Sie gewann zahlreiche wichtige Filmpreise wie die Goldene Palme in Cannes (2015) und den Oscar® für ihr Lebenswerk (2017). Für Varda begann nun ihr „drittes Leben als junge Künstlerin“. Mit 75 Jahren wurde sie 2003 zur Biennale in Venedig eingeladen und drehte weiter erfolgreich Dokumentarfilme fürs Kino wie **LES PLAGES D'AGNÈS (DIE STRÄNDE VON AGNÈS, F 2008)** und **VISAGES VILLAGES (AUGENBLICKE: GESICHTER EINER REISE, F 2017)**. Der letzte Film Agnès Vardas ist der als Vermächtnis angelegte **VARDA PAR AGNÈS (F 2019)**, in dem die damals 88-jährigen dem Publikum mit viel Humor ihre filmische Philosophie erläutert, die sie selbst einmal als „cinécriture“ (auf dt. etwa „das filmische Schreiben“) bezeichnet hat.

Filmografie von Agnès Varda (Auswahl)

- > **LA POINTE COURTE** (LA POINTE COURTE, F 1955, SPIELFILM)
- > **CLÉO DE 5 À 7** (CLEO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7, F 1962, SPIELFILM)
- > **LE BONHEUR** (DAS GLÜCK AUS DEM BLICKWINKEL DES MANNES, F 1965, SPIELFILM)
- > **ONCLE YANCO** (ONKEL YANCO, F/USA 1968, DOKUMENTARFILM)
- > **BLACK PANTHERS** (BLACK PANTHERS, F/USA 1970, DOKUMENTARFILM)
- > **DAGUERRÉOTYPES** (DAGUERREOTYPEN – LEUTE AUS MEINER STRASSE, F 1975, DOKUMENTARFILM)
- > **L'UNE CHANTE L'AUTRE PAS** (DIE EINE SINGT, DIE ANDERE NICHT, F 1977, SPIELFILM)
- > **MUR MURS** (MAUERBILDER, F 1981, DOKUMENTARFILM)
- > **SANS TOIT NI LOI** (VOGELFREI, F 1985, SPIELFILM)
- > **JANE B. PAR AGNÈS V.** (JANE B ... WIE BIRKIN, F 1988, DOKUMENTARFILM)
- > **JACQUOT DE NANTES** (JACQUOT DE NANTES, F 1991, SPIELFILM)
- > **LES GLANEURS ET LA GLANEUSE** (DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN, F 2000, DOKUMENTARFILM)
- > **LES GLANEURS ET LA GLANEUSE ... DEUX ANS APRÈS**
(DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN ... ZWEI JAHRE SPÄTER, F 2002, DOKUMENTARFILM)
- > **LES PLAGES D'AGNÈS** (DIE STRÄNDE VON AGNÈS, F 2008, DOKUMENTARFILM)
- > **VISAGES VILLAGES** (AUGENBLICKE: GESICHTER EINER REISE, F 2017, DOKUMENTARFILM)
- > **VARDA PAR AGNÈS** (VARDA PAR AGNÈS, F 2019, DOKUMENTARFILM)

II. SCREENING

Hinweise für Filmvermittler·innen und Lehrenden

Das Screening der drei Filme, zuerst ZOO (NL 1962, 12 Minuten, Regie: Bert Haanstra), dann DER POLIZEI-STAATSBESUCH (BRD 1967, 45 Minuten, Regie: Roman Brodmann) und im Anschluss DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN (F 2000, 82 Minuten, Regie: Agnès Varda) ist der zentrale Moment des Programms.

Die Sichtung wird von einer-m Filmvermittler-in moderiert. Sollte die Vorführung von einem Lehrenden geleitet werden, übernimmt diese/r die Rolle der/des Filmvermittler-in und sollte sich entsprechend in die Filme einarbeiten. Es wird eine Einführung mit einem Vorgespräch geben, bei dem das Vorwissen der Schüler·innen zusammengeführt wird. Die Einführung zu den Filmen selbst (jeweils 10-15 Minuten) beinhaltet auch Beobachtungsaufgaben.

Die weiterführenden Informationen zu den Filmen, die die Lehrenden im Vorfeld erhalten, sollen möglichst nur teilweise vorgestellt werden, da die originäre Begegnung der Jugendlichen mit den Filmen im Vordergrund steht.

Nach den Filmsichtungen gibt es ein ausführliches Nachgespräch (45-60 Minuten), das den Schüler·innen einen Bezug zu den Filmen und auch zu ihrer eigenen Sicht auf Themen, Zeit und Filme ermöglicht.

ZOO (ZOO)



1962

Produktionsland:	Niederlande
Regie:	Bert Haanstra
Laufzeit:	12 Minuten
Format:	35 mm, s/w, ohne Kommentar
Altersfreigabe:	k. A.

> Fotos: Eye Filmmuseum, Amsterdam

Inhalt

Der 11-minütige Dokumentarfilm ZOO hinterfragt auf humorvolle Art Gemeinsamkeiten von Mensch und Tier. Der Film beginnt am frühen Morgen, wenn die Tiere erwacht sind und die ersten Menschen auf das Zoogelände strömen. Der Tagesverlauf bildet den narrativen Rahmen, in dem Tätigkeiten wie die Körperpflege und der Ticketkauf, erste Begegnungen zwischen Menschen und Tieren, Fütterungen und kleine Mittagsschlafchen (auf beiden Seiten der Gitterstäbe) bis hin zu Spieleinheiten mit dem Nachwuchs, Momenten der Langeweile, aber auch einige Zusammenstöße und Streitigkeiten stattfinden. Menschen wie Tiere tragen „ihre Jungen“, genießen ihr Essen, erschrecken sich und betrachten immer wieder nachdenklich ihr Gegenüber auf der anderen Seite des Gitters.

Die filmische Umsetzung

Der auf 35mm-Material, in Schwarz-Weiß gedrehte Kurzfilm erzählt seine Geschichte ohne Dialoge oder Off-Kommentar allein über die Bilder oder vielmehr die assoziative Kombination der Bilder.

Mal fügt Haanstra in der Montage Aufnahmen aneinander, in denen Tiere und Menschen direkt aufeinander zu reagieren scheinen, die gleichen Grimassen ziehen oder sich auf nahezu identische Weise um ihre Kinder kümmern. Dann wieder lenkt der Schnitt den Blick auf die Streifen eines Zebras, die sich in den Blockstreifen eines Kleides wiederfinden oder das ähnlich ruckartige Wenden des Blickes bei Tieren und Menschen.

Um die Frage, wer hier eigentlich wen beobachtet, in den Mittelpunkt zu rücken, arbeitet Haanstra bewusst mit unterschiedlichen Perspektiven. So werden die Schulkinder, die den Zoo betreten, von einer Giraffe und einem Strauß von oben herab betrachtet. Während die Tiere im Porträt aus einer hohen Kameraperspektive quasi Aug in Aug gefilmt wurden, sind die Schulkinder nur als Gruppe zu sehen und wirken damit weniger individuell als die majestätische Giraffe, deren Blickrichtung man teilt.

Dass sich das Publikum oft mit den Tieren identifizieren kann, lässt sich auch darauf zurückführen, wie Haanstra die Erzählung durch Bildgestaltung und Montage gestaltet. So sind mehrfach Kinder zu sehen, die Tiere ärgern, indem sie Steinchen auf sie werfen oder ihnen Grimassen schneiden. Haanstra koppelt diese Störmanöver zunächst in einer Parallelmontage mit Aufnahmen, in denen die Tiere auf die Provokation kaum reagieren. Erst nachdem in einer langen Schnittsequenz Spannung aufgebaut wurde, folgt nach einem weiteren Schnitt die filmische Reaktion in Form eines Tigers, der fauchend auf die Menschen vor seinem Gehege zuspringt.

Die Montage erzeugt hier regelrecht die tierische Reaktion. Zudem vergisst ZOO – auch angesichts vieler Ähnlichkeiten – nicht, dass Tiere und Menschen sich unter unterschiedlichen Bedingungen gegenüberstehen. Das Machtgefälle wird in der Schlusssequenz überdeutlich, in der in einem immer schneller werdenden Stakkato menschliche Gesichter aufeinander folgen, bis ein kleiner Affe völlig überwältigt die Tür zum Innenraum seines Geheges mit Schwung zuwirft und so die menschlichen Blicke aussperrt.

Bezug zum Werk Haanstras

Die Idee, mit einer versteckten Kamera zu arbeiten, setzte Haanstra später auch noch bei seinem Langfilm ALLEMAN (1963), einem Kino-Porträt seiner niederländischen Landsleute, um. Der Film beobachtet die Menschen im Alltag, bei der Arbeit und in der Freizeit und arbeitet mit einem starken, teils ironisch gefärbten Kommentar. Der Film liefert eine eindrucksvolle Momentaufnahme der niederländischen Gesellschaft, der dort bis heute im Kino zu sehen ist.

Nachdem Haanstra mit ZOO einen ersten Ausflug in die Tierwelt gemacht hatte, blieb er ein Leben lang fasziniert von der Natur. Er drehte mehrere Dokumentarfilme über Tiere, darunter den für den Oscar® nominierten Kinofilm BIJ DE BEESTEN AF (FRESEN UND GEFRESSEN WERDEN, NL 1972), der sich humorvoll, aber gleichzeitig auch wissenschaftlich fundiert den Unterschieden und Gemeinsamkeiten zwischen menschlichem und tierischem Verhalten widmet.

Bildgestaltung

Die sorgfältige Bildgestaltung Haanstras, der ursprünglich als Fotograf arbeitete, prägt auch ZOO, obwohl dieser überwiegend mit versteckten Kameras gedreht wurde. Nutzt man heute in solchen Situationen unauffällige, digitale Kameras, arbeitete Haanstra 1962 mit großen 35mm-Filmkameras, die in Büschen und Hecken, aber auch in extra gebauten Verstecken verborgen wurden.

Da Haanstra mit teurem Filmmaterial drehte, konnte er die Kameras nicht stundenlang „mitlaufen“ lassen, sondern musste seine Aufnahmen gezielt planen. Dafür verständigte er sich mit seinem Kameramann Fred Tammes vorab über die Art der Aufnahmen und die entsprechenden Kamerapositionen.

Häufig, zum Beispiel bei den Käfigen der Affen und der Raubkatzen, richteten sie je eine Kamera in Richtung Mensch und Richtung Tier. Andere Szenen wurden erhöht von Stativen aus aufgenommen, so dass sich die Kameras außerhalb des normalen Blickfeldes befanden. Gedreht wurde meist mit einer mittleren Brennweite. Dies ermöglichte genug Abstand zu den Menschen und Tieren vor der Kamera sowie eine möglichst breite Schärfentiefe, da die Bildkontrolle nur stichprobenartig und im Nachhinein stattfinden konnte.

Das dokumentarische Paradox

Mit ZOO verwirklichte Bert Haanstra einen Film, der dem dokumentarischen Ideal des „Direct Cinema“ (Siehe S. 14) – die Realität genauso abzubilden, wie sie ist, ohne sie dabei zu beeinflussen – recht nahekommt.

Tatsächlich bleibt der Wunsch, die Realität zu filmen, ohne sie zu beeinflussen, eine unlösbare Aufgabe. Schließlich ist es – anders als Haanstra es praktizierte – aus ethischen Gründen nicht vertretbar, Personen ohne ihr Wissen und ihre Einwilligung zu filmen. Sobald Menschen allerdings wissen, dass sie gefilmt werden, werden sie sich in der Regel anders verhalten. In ZOO versuchte Haanstra dieses Problem zu umgehen, indem die Zoobesucher:innen vor der Kamera namenlos bleiben und jeder nur kurz zu sehen ist. Allerdings würde heute diese Vorgehensweise nicht das fehlende Einverständnis der Abgebildeten wettmachen können.

Montage, Musik und der Verzicht auf einen Kommentar

Haanstra zeigt in ZOO beispielhaft, wie durch assoziative und kontrastierende Montage Geschichten und Ideen in den Köpfen des Publikums angestoßen werden können, ohne dass der Film selbst diese Geschichten ausformuliert. Er kombiniert Szenen, die teilweise ohne Zusammenhang aufgenommen wurden, im Film aber zu einer kausal wirkenden Kette von Einzelmomenten geschnitten werden. So werden in einer langen Montagesequenz Aufnahmen zueinander in Beziehung gesetzt, die Menschen und Tiere beim Essen zeigen und dabei die Ähnlichkeiten zwischen ihnen betonen.

Andere Sequenzen setzen auf eine ausgeklügelte Dramaturgie der Gegensätze zwischen Mensch und Tier. Da Haanstra auf einen Kommentar verzichtet, gibt er keine bestimmte Lesart vor, sondern lässt das Publikum eigene Schlüsse ziehen. Anders als bei ALLEMAN, in dem fast jede Szene durch einen launischen Kommentar erklärt wird, zeigt ZOO, was passiert, wenn die Bilder miteinander in Beziehung und für sich stehen.

Es wird spürbar, wie komplex jedes einzelne Filmbild ist und wie sehr sich Szenen in der Montage gegenseitig beeinflussen. Der für den Film komponierte Jazz-Soundtrack von Pim Jacobs unterstreicht und pointiert die Emotionen, die durch die Montage geweckt werden.

Bert Haanstra ist mit ZOO ein dokumentarisches Meisterwerk gelungen, das den Menschen einen Spiegel vorhält. Was genau wir in diesem Spiegel sehen, bleibt aber – zumindest ein wenig – uns selbst überlassen.

Der Polizeistaatsbesuch



1967

Produktionsland:	Bundesrepublik Deutschland
Regie:	Roman Brodmann
Laufzeit:	45 Minuten
Format:	16mm, s/w
Altersfreigabe:	ohne Alterangabe

> Fotos: Der Polizeistaatsbesuch© Haus des Dokumentarfilms/SWR

Inhalt

Ursprünglich war DER POLIZEISTAATSBESUCH als „ironisch glossierende Beobachtung“ eines Staatsbesuchs geplant. Der Fokus sollte nicht auf den Gästen selbst liegen, sondern auf den Sicherheitsvorkehrungen und dem Aufwand, der für den Besuch betrieben wurde. Da der Staatsbesuch des persischen Schahs der aufwendigste der Saison war, entschied sich die Redaktion, dessen Reise in Deutschland mit der Kamera zu begleiten.⁶

Der Film startet in der Kleinstadt Rothenburg mit den Vorbereitungen des Staatsbesuchs. Hier werden traditionelle Tänze und der Hofknicks geübt: Ein als Ritter verkleideter Schauspieler probt seine Begrüßungsrede. Die Sicherheitsvorkehrungen sind hoch und geraten allerorten in Konflikt mit dem Wunsch, möglichst viel jubelndes Publikum auf die Straßen zu ziehen.

Als der Schah mit seiner Frau Farah Diba am 27. Mai 1967 in der damaligen Hauptstadt Bonn landet, wird er mit militärischen Ehren begrüßt. Im Film sieht man, wie eine endlos scheinende Riege deutscher Honoratioren im Takt mit den Salutschüssen vor dem persischen Regenten knickt, der majestätisch in die anwesenden Kameras winkt.

Die filmische Umsetzung

Wiederholt zeigt Brodmann derartige Paraden und setzt die Selbstdarstellung so geschickt ins Bild, dass ihr eigentlicher Zweck, die Teilnehmer-innen besonders staatsmännisch wirken zu lassen, nach und nach in Frage gestellt wird. Dieser Effekt gelingt, indem die Kamera nah an die Protagonist:innen heranrückt.

⁶ Vgl. Kay Hoffmann: Zeichen der Zeit, München 1996, S. 110

Wenn das angestrengt lächelnde Gesicht Farah Dibas bei einem Staatsempfang in Schloss Brühl bildfüllend zu sehen ist und diejenigen, die sie im Sekundentakt untertänigst begrüßen, nicht einmal mehr sichtbar werden, dann ist überdeutlich, dass es hier nicht um Kommunikation, sondern ausschließlich um Repräsentation geht. Auf der Tonebene vermerkt der Kommentar leicht süffisant: „Nach einer Stunde Defilee sind die Gesichter von den Strapazen des Lächelns gezeichnet.“

Nach Stationen in Köln, Duisburg, Rothenburg und München geht die Reise der Gäste schließlich über eine gesperrte Autobahn Richtung West-Berlin. Dort haben die Studierenden der Freien Universität inzwischen zu Protesten aufgerufen. Der iranisch-deutsche Publizist Bahman Nirumand berichtet über die dramatische Menschenrechtslage in seinem Geburtsland. Obwohl kein Zweifel daran besteht, dass der Schah in Persien, dem heutigen Iran, auf diktatorische Art regiert, gilt er in Deutschland als gefährdete Person und wird während des Besuchs von mehr als 30.000 Polizisten geschützt.



Hintergrundinformation:

Iran und der Besuch des persischen Schahs in der BRD 1967

bpb.de: Irans Geschichte: 1941-1979 – Vom Zweiten Weltkrieg zur Islamischen Revolution
<https://www.bpb.de/themen/naher-mittlerer-osten/iran/40125/irans-geschichte-1941-1979-vom-zweiten-weltkrieg-bis-zur-islamischen-revolution/>

bpb.de: Die Situation eskaliert: Berlin, 2. Juni 1967
<https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/jugendkulturen-in-deutschland/36183/die-situation-eskaliert-berlin-2-juni-1967/>

Die Kritik am Schah bricht sich schließlich am 2. Juni 1967 in Berlin Bahn. Vormittags treffen vor dem Schöneberger Rathaus Protestierende auf sogenannte „Jubelperser“, organisierte Schah-Anhänger, die sie mit Totschlägern und Holzlaten angreifen. Die berittene Polizei hält sich erst abseits und geht schließlich gegen die Studierenden vor. Am Abend eskaliert der Protest vor der Deutschen Oper. Das Filmteam entschließt sich die Seiten zu wechseln. Statt der Opernvorführung dokumentieren sie die Proteste vor dem Gebäude.

Die Demonstrierenden tragen Papiertüten mit dem Konterfei des Schahs und werfen Mehlütten, Farbeier und Tomaten. Die Lage ist unübersichtlich, das Drehteam versucht, im Dunkeln den Überblick zu behalten. Plötzlich fällt ein Schuss. Der Student Benno Ohnesorg stirbt durch eine Polizeikugel in den Hinterkopf. Eine weitere Studierende und ein Polizist werden ebenfalls verletzt und Roman Brodmann und sein Team sind Zeugen eines Abends, der in die deutsche Geschichte eingehen wird. Das Filmmaterial, auf dem der Schuss als O-Ton zu hören, aber nicht zu sehen ist, wurde später für die Ermittlungen der Staatsanwaltschaft als Indiz ausgewertet.



> Foto: Der Polizeistaatsbesuch © Haus des Dokumentarfilms/SWR

Das Kaiserpaar fährt am nächsten Tag weiter nach Norddeutschland. Helmut Lemke, Ministerpräsident Schleswig-Holsteins, kommt in seiner Rede zu dem Schluss, dass sich die Bundesrepublik Deutschland und der Iran in ihren Bestrebungen, einen modernen Staat zu bilden, gleichen. Diese irritierende Aussage (schließlich wurde am Vorabend ein friedlicher Demonstrant durch eine Polizeikugel getötet) betont Roman Brodmann, indem er das Statement am Ende des Films zweimal hintereinander montiert.

Bezug zum Werk Brodmanns

Roman Brodmann war der Meinung, dass jeder seiner Filme politisch sei. Auch Themen wie Schönheitswettbewerbe, Rudolf Steiner oder ehrgeizige Mütter eislaufender Töchter wurden bei Brodmann so gezeigt, dass die politische Ebene des privaten Alltags sichtbar blieb – oder wurde. Er war ein Meister der Verdichtung und der sparsamen, aber punktgenauen Kommentare, nie verletzend, aber oft entlarvend. Dabei war seine Herangehensweise nicht agitatorisch, sondern eher vorsichtig tastend und am aufgenommenen Material orientiert. Als er für sein filmisches Werk den Basler Kulturpreis erhielt, lobte ihn der Laudator Dieter Ertel dafür, dass er nie eine Doktrin, sondern eine Sehweise vermittele.

Treatment und Film

Roman Brodmann arbeitete in enger Abstimmung mit der „Zeichen der Zeit“-Redaktion an bis zu sechs Filmen pro Jahr. Die Themen wurden entweder von den Autor:innen vorgeschlagen oder gemeinsam in der Redaktion entwickelt. Ausgangsidee von DER POLIZEISTAATSBESUCH war, die groß angelegten staatlichen Inszenierungen des Schah-Besuchs zu zeigen. Ursprünglich sollte mit zwei Teams gedreht werden: Das eine konzentrierte sich auf die Vorbereitungen in Rothenburg, das andere sollte die offizielle Seite des Staatsbesuchs protokollieren.

Zentraler Drehort war nicht Berlin, sondern Rothenburg. Als der Staatsbesuch zum Politikum wurde, änderte das Team sein Vorgehen, denn nun war interessanter, was draußen auf der Straße vor sich ging. Der Film zeigt exemplarisch, dass sich selbst ausgeklügelte dokumentarische Drehpläne ändern müssen, wenn das Leben anders spielt als erwartet.

Bildgestaltung, Montage und Kommentar

Visuell setzt der Film auf viele kleine und teils sehr genaue Beobachtungen. Es ist jedoch vor allem der Kommentar, der die Bilder teils humorvoll, teils kritisch kommentiert und auflädt. Dennoch lohnt sich ein Blick auf die Bildgestaltung. Die Schulterkameras mit leistungsstarken Richtmikrofonen und besonders lichtempfindlichem Film ermöglichten den Kameraleuten eine relativ große Bewegungsfreiheit.

Mit der kleinen Kamera drang das Team unauffällig ins Zentrum des Geschehens vor. So entstanden unter anderem die Nahaufnahmen von Farah Diba beim Defilee und die Szenen im Handgemenge vor der Oper in West-Berlin.

In der Montage bemüht sich Roman Brodmann, die offiziellen Fotoanlässe „gegen den Strich zu bürsten“. Deutlich wird dies etwa in der Sequenz der Ankunft des Schahs. Statt nur zu zeigen, wie das kaiserliche Paar über den roten Teppich schreitet, lässt Brodmann sein Kamerateam auch aufnehmen, wie zuvor der Teppich am Boden festgeklebt und hinterher wieder eingerollt wird.

Diese Sicherungsmaßnahme sei nötig, wie der Kommentar in Anspielung an die Geschichten aus 1001 Nacht bemerkt, damit der Teppich nicht wegfliege. Brodmann kommentiert selbst in pointierten Sätzen. Dabei kontrastiert seine Ungerührtheit deutlich mit dem scharfen inhaltlichen Sarkasmus. Beim Empfang auf Schloss Brühl, so erfährt man, begann die Generalprobe der Musiker verspätet, „denn die vorgesehene Probe verhinderte die Polizei. Sie prüfte mit dem bei Künstlern gebotenen Misstrauen die Instrumente, die – wo technisch möglich – in ihre Einzelteile zerlegt wurden.“

Die Forderung nach „Objektivität“ und „Ausgewogenheit“ des Dokumentarfilms

Es waren Kommentare wie dieser, die nach der Ausstrahlung von DER POLIZEISTAATSBESUCH zur Hauptsendezeit für Diskussionen sorgten. Dabei war das Echo beim Publikum wie in Presse und Politik gemischt. Die Mehrzahl der Zuschauenden reagierte positiv, doch andere kritisierten die „Verunglimpfung eines Staatsgastes“ und fühlten sich nicht objektiv informiert.

Ein Zuschauer verglich Roman Brodmann sogar mit dem NSDAP-Propagandaminister Joseph Goebbels und dem DDR-Propagandisten Eduard von Schnitzler und schrieb: „So viel penetrante Tendenz, wie in ihrem Fernsehbericht vermochte nach den Nazis nur der ehemalige Chefkomentator des Ostberliner Fernsehrundfunks auszuspuken.“⁷

Brodmanns Chef Heinz Huber antwortete darauf: „Ihr Vorwurf der einseitigen Berichterstattung überrascht, wenn man bedenkt, dass die Fernseher während des Schah-Besuchs in mehrstündigen Direktsendungen nur mit positiven Aspekten dieses Ereignisses versorgt wurden. Eigentlich sollten doch nach so viel Ehrerbietung auch 45 kritische Minuten in einem demokratisch konzipierten Programm Platz haben.“⁸

Tatsächlich wird in der zeitgenössischen Debatte um DER POLIZEISTAATSBESUCH eher über den Begriff der Ausgewogenheit als über die Objektivität der Herangehensweise diskutiert. Das Fernsehen wurde als Informationsmedium (und moralische Instanz) begriffen und dokumentarische Formate wie die „Zeichen der Zeit“-Filme wurden als (formatierter) Teil des Gesamtprogramms und nicht als solitäre Meinungsäußerungen betrachtet. Künstlerische Dokumentarfilme wurden dagegen eher als subjektive Aussagen der jeweiligen Regisseur:innen wahrgenommen und kritisiert.

⁷ Kay Hoffmann: Zeichen der Zeit, München 1996, S. 116

⁸ Brief Heinz Huber an P.B., zit. nach: Kay Hoffmann: Zeichen der Zeit, München 1996, S. 117

DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN (LES GLANEURS ET LA GLANEUSE)



2000

Produktionsland:	Frankreich
Regie:	Agnès Varda
Laufzeit:	82 Minuten
Format:	Video, Farbe
Altersfreigabe:	FSK 0

> Foto: Die Sammler und die Sammlerin, © picture alliance/United Archives | United Archives/Impress

Inhalt

Agnès Varda beginnt ihren Film DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN direkt: Sie schlägt im Lexikon nach, um den Titel des Films zu erklären. Während ihre Katze um das Buch herum streicht, sehen wir das erste Mal das Gemälde „Les Glaneurs“ (1857) von Jean-François Millet. Die Regisseurin macht dieses Bild zu einem wichtigen visuellen Anker ihres Films, zu dem sie immer wieder zurückkehren wird.

Den eigentlichen Anlass, sich diesem Thema zu widmen, gab – wie so oft bei Varda – eine zufällige Begegnung. Die Regisseurin traf Menschen, die etwas taten, was nicht zu unserer Überfluss- und Wegwerfgesellschaft zu passen scheint: Sie sammelten, was auf den Märkten liegen geblieben war. Agnès Varda, die sich immer wieder als geduldige, zugewandte und neugierige Zuhörererin erwiesen hat, sprach die Menschen an und stellte fest, dass sie jeweils unterschiedliche Beweggründe hatten. Einige sammelten aus Geldnot, andere wollten der Verschwendung ein Ende bereiten und wieder andere richteten ihre Lebensphilosophie darauf aus, möglichst nachhaltig zu leben.

Vardas Neugier war geweckt, nicht zuletzt, weil sie sich diesen Menschen verwandt fühlte: So wie diese – vermeintlich wertlose – Nahrungsmittel einsammeln, sammelte sie mit ihrer Kamera Bilder und Geschichten von Menschen, die auf den ersten Blick niemanden interessieren. Nur mit einer kleinen Videokamera im Gepäck machte sich Agnès Varda in der Folge auf den Weg durch Frankreich, um herauszufinden, wer die Sammler:innen im 21. Jahrhundert sind. Sie trifft im Film auf Menschen, die Kartoffeln, Trauben, Äpfel und Pflaumen sammeln, aber auch Sperrmüll und Lebenserfahrungen. Zugleich spricht sie auch mit denjenigen, denen die Felder und Äcker gehören und die größtenteils in friedlicher Ko-Existenz mit den Sammler:innen leben.

Die Philosophie des „Leben und leben lassens“ basiert auf Traditionen, ist aber auch gesetzlich verankert, wie ein in schwarzer Robe gekleideter Jurist erklärt, der mitten in einem Kohlfeld steht. Hier zeigt sich, wie verspielt Varda mit Protagonist:innen mitunter umging.

Deutlich problematischer gestaltet sich das Sammeln in der Stadt, wo Supermärkte noch genießbare Lebensmittel aussortieren und verhindern, dass Nahrungssuchende in ihren Müllcontainern danach stöbern, was Varda im Film zeigt und deutlich kritisiert.

Bezug zum Werk Vardas

Agnès Varda hat Zeit ihres Lebens Bilder und Geschichten gesammelt und damit ihre Spiel- und Dokumentarfilme gespeist. Dabei war sie nicht nur offen für neue Themen, sondern auch immer auf der Suche nach neuen Erzählformen. Varda sah sich als „strukturelle Filmemacherin“ und versuchte, mit jedem Film auch filmsprachlich etwas Neues auszuprobieren. Sie beschränkte sich nie nur auf den Bereich Spielfilm oder Dokumentarfilm, sondern wollte auf allen Feldern experimentieren, da sie die Realität als unverzichtbares Sprungbrett sah, um sich Dinge auszudenken. Gleichzeitig war sie überzeugt, „wenn man Kino macht, muss man das Leben neu erfinden.“⁹

Mit JACQUOT DE NANTES (1991) inszenierte Varda zudem ein Dokudrama. Im Mittelpunkt des Films steht nicht die möglichst authentische Re-Inszenierung von Jacques Demys Kindheit, sondern die philosophische Frage, wie Kreativität entsteht und wie Erinnern funktioniert. Immer wieder machte Varda in ihren Filmen sichtbar, wie sie Szenen inszeniert und lässt das Publikum hinter die Kulissen des Spielfilmsets schauen. Ihr Ziel war nicht die Erzeugung einer filmischen Illusion, sondern eine Diskussion darüber, wie Filme entstehen und wirken.

Agnès Varda war davon überzeugt, dass Menschen, die auf den ersten Blick unscheinbar sind, oft die spannendsten Geschichten erzählen. Diesem Prinzip folgte sie auch bei dem Dokumentarfilm AUGENBLICKE: GESICHTER EINER REISE (2017), den sie zusammen mit dem Künstler JR gedreht hat.

Treatment und Film

Bei DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN lag zwischen der ersten Idee für den Film und dem Drehbeginn nur eine kurze Zeitspanne, da Agnès Varda direkt mit einer kleinen Videokamera zu drehen begann und die Recherche in ihren Film integriert hatte.

Die Form und Struktur des Films standen am Anfang noch nicht fest, sondern wurden erst während der Dreharbeiten und teilweise sogar erst im Schnitt entwickelt. Hier ist Varda wirklich die Sammlerin der Eindrücke, der Stimmen und der Bilder.

„Dokumentarfilm ist eine Art, sich selbst an zweite Stelle zu stellen. Der Mensch vor der Kamera ist wichtiger als Du. Als Dokumentarregisseur bist nicht Du der ‚Master of the World‘, sondern die Person, die versucht, die Realität einzufangen. Jemand, der versucht, das Besondere an den Menschen vor der Kamera zu zeigen, ihre Geheimnisse und versteckten Talente zur Geltung zu bringen.“¹⁰

⁹ Marli Feldfoss: Agnès Varda, WDR 2001

¹⁰ David Van Taylor, Interview mit Agnès Varda: To tell the truth: Agnès Varda über die Produktion von Dokumentarfilm, <https://www.youtube.com/watch?v=aMIRtPspKk> (abgerufen am 12.06.2022)

Für Agnès Varda bestand die Produktion jedes Films aus drei Elementen:

- > **der Inspiration**, die sie aus der sie umgebenden Realität schöpft und zu einem oder mehreren Themen verdichtet, mit denen sie sich beschäftigt
- > **der Kreativität**, mit der sie ihre Themen angeht, um sie in Bilder, Szenen, Worte, Töne und Bewegungen zu übersetzen
- > **dem Teilen des Films** mit der Welt

Bildmotive, Montage und Kommentar

Ein zentrales Bild des Films ist das der herzförmigen Kartoffeln, die Varda auf dem Feld findet. Die zunehmend runzlicher werdenden Kartoffeln stehen für das Vergehen der Zeit und für die unaufhaltsame Entwicklung von allem Natürlichen. Dazu gehört auch das eigene Altern, das die Regisseurin mehrfach thematisiert, indem sie ihre faltigen Hände filmt.

Ein weiteres wiederkehrendes Motiv sind verschiedene Gemälde von Sammler:innen. Varda nutzt im Film den Blick in die Vergangenheit, um abzugleichen, was sich zwischen damals und heute geändert hat. Einmal bemerkt sie, dass – anders als auf den Gemälden, auf denen die Menschen in Gruppen sammelten – heute die meisten Sammler:innen allein unterwegs sind.

Neben diesen metaphorischen Motiven stehen die Menschen im Mittelpunkt. Anfangs beobachtet Varda sie aus gebührendem Abstand, sodass auch das Umfeld der Protagonist:innen sichtbar wird. Wenn sie die Personen schließlich angesprochen hat, stellt auch die Kamera, die Varda oft selbst als subjektive Kamera führt, eine größere Nähe her. Es ist bemerkenswert, dass der Film nie wie eine Sozialreportage wirkt.



> Foto: Die Sammler und die Sammlerin, © picture alliance/United Archives | United Archives/Impress

Varda begegnet allen Gesprächspartner:innen mit dem gleichen, ehrlich wirkenden Interesse und auf Augenhöhe. Nie hakt sie einen Fragenkatalog ab oder bestimmt den Gesprächsverlauf. Sie hört den Menschen zu und wartet, dass sie sich ihr zeigen. Im Gegensatz dazu setzt Varda die Expert:innen auf verschmitzte Weise in Szene: Die Jurist:innen erklären die gesetzlichen Grundlagen des Sammelns inmitten eines Kohlfelds und vor einem Sperrmüllhaufen.

Für Agnès Varda war die Montage eine der wichtigsten Phasen der dokumentarischen Filmproduktion. Sie orientierte sich zunächst am Gesagten und entschied, welche Aussagen sie im Film haben wollte. War dieser rote Faden gelegt, fokussierte sie sich auf die visuelle Ebene und kombinierte Aussagen mit Bildern.

Dabei bevorzugte Varda Bilder, die Platz lassen für Interpretationen.

„Die Bilder lesen muss schon jeder selbst. Und wir müssen respektieren, dass jeder die Fähigkeit hat, einen Film (auch anders als wir es uns gedacht haben) zu lesen. (...) Was ich grundsätzlich sehr mag, ist, nicht alles zu sagen und zu zeigen. Ich finde es gut, wenn ein Dokumentarfilm nicht alle Teile einer Person zeigt, sondern nur manche. Den Rest muss man sich erfinden und dazu denken.“¹¹

Agnès Varda ist in ihren Dokumentarfilmen (und auch in manchem Spielfilm) immer als gestaltende Regisseurin mit einer Meinung und einem Interesse sichtbar. Sie stand auch als Autorin vor der Kamera und griff mitunter wahrnehmbar in den Film ein, sodass das Publikum daraus leicht den Schluss ziehen konnte bzw. kann, dass ihr Film keine „objektive“ Dokumentation der Welt darstellt. Stattdessen versuchen ihre Filme, die Welt in ihrer Komplexität auf subjektive Weise zu zeigen.

¹¹ David Van Taylor, Interview mit Agnès Varda: To tell the truth: Agnès Varda über die Produktion von Dokumentarfilm, <https://www.youtube.com/watch?v=aMIRtPspKk> (abgerufen am 12.06.2022)

Zum Filmgespräch

Nachdem die Schüler:innen im Unterricht in das Thema, die Filmgattung und das Leben und Werk der drei Filmschaffenden eingeführt wurden, findet vor der Sichtung der Filme im Kino ein kurzes Gespräch statt. Hier werden die wichtigsten Punkte zum Vorwissen über die beiden Regisseure und die Regisseurin gesammelt sowie eigene Erfahrungen der Schüler:innen mit Dokumentarfilmen besprochen (ca. 10 Min.).

Mögliche Beobachtungsaufgaben

Hier finden Sie Anregungen zu möglichen Beobachtungsaufgaben, aus denen der:die Filmvermittler:in oder ggf. die Lehrperson zwei bis vier für die Schüler:innen auswählt. Was erfährt man über die dargestellte Welt und die Menschen, die dort leben?

-
- Auf welche Weise versuchen die drei Filme, die Wirklichkeit auf die Leinwand zu bringen?
-
- Welche Geschichten werden in den Filmen erzählt? Worin unterscheiden sich die Themen?
-
- Aus welcher Perspektive sind die Filme erzählt? Welche Position nimmt die Regie im Film ein?
-
- Notiere Szenen, die du besonders spannend oder aussagekräftig findest.
-
- Achte bei diesen Szenen auf die filmische Gestaltung:
 - > Aus welcher Position und Perspektive wurde gefilmt? Wie nahe ist die Kamera den Personen?
 - > Wie wirkt die aufgenommene Situation? Wie trägt die Bildgestaltung (besonders die genutzten Bildeinstellungen) zu dieser Wirkung bei?
 - > Welche Rolle spielen Worte und Dialoge in dieser Szene? Was wird gesagt und wie wird es gesagt?
 - > Welche Rolle spielt die Tonebene: Welche Geräusche fallen besonders auf und wie wirken sie? Wird Musik verwendet? Welche Art von Musik ist das und wie beeinflusst sie die Wahrnehmung der Bilder?
 - > Viele Dokumentarfilme erzeugen – zumindest zeitweise – die Illusion, die Kamera wäre unsichtbar, wie eine „fly on the wall“, und würde das gefilmte Geschehen in keiner Weise beeinflussen. Entsteht dieser Eindruck auch in der vorliegenden Szene?

Abschlussdiskussion

-
- Welches Menschenbild wird in den Filmen gezeichnet? Welche Szenen sind es, die dieses Menschenbild besonders nachdrücklich formen?
-
- Vergleiche die Menschenbilder aller drei Filme. Wo gibt es Gemeinsamkeiten, wo Unterschiede?
-
- Welche Position nimmt der:die Regisseur:in im Film ein? Wie unterscheiden sich die Positionen der Regisseur:innen?

Ablauf des Screenings

Screening:

ZOO

12 Minuten

Gespräch nach ZOO

(ca. 10-15 Minuten, die Fragen können auch teilweise im Nachgespräch verwendet werden und in Vergleich zu den folgenden beiden Filmen gesetzt werden)

- > Persönliche Einschätzung der Schüler:innen
- > Kurze Beschreibung des Filminhalts
- > Beschreibung der Filmästhetik
- > Wirkung der Montage
- > Wirkung der Musik
- > Wie wirkt sich die Tatsache aus, dass der Film auf Sprache verzichtet?
- > Fragerunde (Q&A)

Kurze Pause vor dem zweiten Screening

Screening:

DER POLIZEISTAATSBESUCH

45 Minuten

Gespräch nach DER POLIZEISTAATSBESUCH

(speziell zum Film und im Vergleich zu ZOO ca. 30 Minuten)

- > Persönliche Einschätzung der Schüler:innen
- > Kurze Beschreibung des Filminhalts
- > Dramaturgischer Aufbau des Films
- > Wirkung der Montage
- > Wirkung des Kommentars
- > Thema: objektiv vs. subjektiv
- > Unterschiede und Ähnlichkeiten zu ZOO
- > Fragerunde (Q&A)

Pause (30 Minuten)

Screening:

DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN

82 Minuten

Gespräch nach DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN

(speziell zum Film und im Vergleich zu ZOO und DER POLIZEISTAATSBESUCH ca. 30 Minuten)

- > Persönliche Einschätzung der Schüler:innen
- > Kurze Beschreibung des Filminhalts
- > Dramaturgischer Aufbau des Films
- > Positionierung der Filmmacherin
- > Umgang mit Protagonist:innen
- > Thema: objektiv vs. subjektiv
- > Unterschiede und Ähnlichkeiten zu ZOO und DER POLIZEISTAATSBESUCH
- > Fragerunde (Q&A)

III. NACH DEM SCREENING

Hinweise für Lehrende

Zu den Arbeitsblättern

Die Schüler:innen erhalten die sechs ausgewählten Filme auf DVD oder bei einzelnen Filmen auch als Sichtungslink. Die Filme passen inhaltlich, zeit- und filmgeschichtlich zu dem Programm, ergänzen dieses und dienen zur vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Thema Dokumentarfilm.

Zu jedem Film gibt es ein Arbeitsblatt mit inhaltlich und nach Schwierigkeitsgrad differenzierten Aufgaben, die in Einzel-, Partner- oder Gruppenarbeit (nach Absprache oder wie in den Arbeitsblättern vermerkt) bearbeitet werden können.

Pro Schüler:in ist ein getippter Schreibumfang von anderthalb Seiten als Mindestergebnis (exklusive Bilder oder Fotos) zu erwarten.

Bezugsfilme

NANOOK OF THE NORTH

(NANUK DER ESKIMO, USA 1922, R: ROBERT FLAHERTY, 79 MINUTEN, STUMM, FSK 6)

Altersempfehlung:	ab 10 Jahre, ab 5. Klasse
Themen:	indigenes Leben, Stummfilm, früher Dokumentarfilm, Familie, Ethnologie
Unterrichtsfächer:	Geografie, Deutsch, Geschichte, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde

Der Regisseur Robert Flaherty gibt dem Publikum mit diesem Film einen Einblick in den Alltag des Inuit-Jägers Nanuk, der in den frühen 1920er-Jahren im hohen Norden Kanadas lebt. Flahertys Stummfilm gehört zu den ersten langen Dokumentarfilmen und gilt heute als eine der bedeutendsten Arbeiten aus der Frühzeit des Dokumentarfilms. Flaherty zeigt darin das – vermeintlich – ursprüngliche Leben von Nanuk und seiner Familie über den Zeitraum eines Jahres hinweg. Der Film bezaubert durch seine klare, spannende Erzählung, poetische Bilder und viele humorvolle Momente. Inzwischen weiß man jedoch, dass die Familie Nanuks keine war, sondern von Flaherty „zusammengecastet“ wurde. Viele Szenen des Films plante er minutiös, inszenierte sie für die Kamera und orientierte sich dabei stark an den Erzählstrukturen und Methoden des Spielfilms.

CHELOVEK S KINOAPPARATOM / MAN WITH A MOVIE CAMERA

(DER MANN MIT DER KAMERA, UDSSR 1929, R: DZIGA VERTOV, 80 MINUTEN, STUMM, FSK OHNE ALTERSBESCHRÄNKUNG)

Altersempfehlung:	ab 12 Jahre, ab 7. Klasse
Themen:	Sowjetunion, Alltagsleben, Dokumentarfilm, Kino, Wahrnehmung, Agitation
Unterrichtsfächer:	Deutsch, Geschichte, Kunst, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Politik, Wirtschaftskunde

Dziga Vertov dokumentiert den Tagesablauf einer großen sowjetischen Stadt, zeigt Impressionen vom Erwachen, der Arbeit und der Freizeit in den 1920er-Jahren im post-revolutionären Russland. Der Film ist nicht nur ein spannend gefilmtes und geschnittenes Zeitdokument, sondern auch ein Nachdenken über das Filmemachen selbst und ein politisches Manifest in filmischer Form. Vertovs Kameramann Michail Kaufman ist als der titelgebende „Mann mit der Kamera“ immer wieder mit seiner Kamera im Film zu sehen, um zu verdeutlichen, was es heißt, Dokumentarfilme zu drehen und das „Leben so zu zeigen, wie es ist“.¹² Vertov sprach sich gegen jede Art von Inszenierung aus und schuf durch seine gewagten und wegweisenden Montage-Experimente eine ganz neue Form des dokumentarischen Films.

¹² Vertov, Dziga (1926): Vorläufige Instruktion an die Zirkel des ‚Kinoglaz‘, zit. nach Hohenberger, Eva: Bilder des Wirklichen, Vorwerk 8, Berlin 2000, S. 90

MÄDCHEN IN WITTSTOCK

(MÄDCHEN IN WITTSTOCK, DDR 1974, R: VOLKER KOEPP, 20 MINUTEN, NICHT FSK-GEPRÜFT)

> Sichtungslink:

Mediathek der bpb: <https://www.bpb.de/mediathek/video/207554/maedchen-in-wittstock/>
(abgerufen am 19.06.2022)

Altersempfehlung:	ab 12 Jahre, ab 7. Klasse
Themen:	DDR, Arbeit, Planwirtschaft, Emanzipation, Frauenbild, Jugend, Coming-of-Age
Unterrichtsfächer:	Deutsch, Geschichte, Kunst, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Politik, Wirtschaftskunde

Der DEFA-Regisseur Volker Koepp reiste 1974 in die märkische Kleinstadt Wittstock, wo kurz vorher vor den Toren der Stadt ein großes Obertrikotage-Werk seinen Betrieb aufgenommen hatte. Koepp erlebt einen Betrieb im Aufbruch. Die jungen Frauen der sogenannten Jugend-Brigade erzählen ihm und der Kamera sehr offen von ihrem Leben, ihren Erwartungen und Enttäuschungen. Koepp wird Zeuge eines Konfliktes um die Leitung der Jugendbrigade und dokumentiert, wie die Belegschaft um eine sinnvolle Lösung ringt und schließlich die Hinweise und Bedenken der jungen Arbeiterinnen gehört und umgesetzt werden. Der Kurzfilm, der gleichzeitig der Beginn einer siebenteiligen Langzeitdokumentation ist, ist eine sensible Studie über weibliches Selbstbewusstsein und Basisdemokratie in der DDR.

WE FEED THE WORLD – ESSEN GLOBAL

(WE FEED THE WORLD, D 2005, R: ERWIN WAGENHOFER, 95 MINUTEN, FSK 6)

Altersempfehlung:	ab 12 Jahre, ab 7. Klasse
Themen:	Ernährung, Globalisierung, Nachhaltigkeit, Konsum und Produktion, Politik, Armut, Wirtschaft, Werte, Gerechtigkeit, Umwelt, Migration, Menschenrechte, Ökologie
Unterrichtsfächer:	Deutsch, Religion und Ethik, Geschichte, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Politik, Erdkunde/Geografie, Wirtschaftskunde, Philosophie, Biologie

Welchen Einfluss hat die Globalisierung auf die Nahrungsmittelproduktion und den persönlichen Konsum? Erwin Wagenhofer folgt der Spur internationaler Warenströme und Geldflüsse und dokumentiert an mehreren praktischen Beispielen den Weg, den unsere Lebensmittel vom Produktionsort bis zum Einkaufswagen zurücklegen. WE FEED THE WORLD gehört zu den ersten investigativen Dokumentarfilmen, die aufdeckten, welche drastischen Auswirkungen die industrielle Nahrungsmittelproduktion, politische Interventionen und die Entwicklung gentechnisch veränderter Nahrungsmittel tatsächlich haben – auf das Wohlergehen von Menschen weltweit und auf unseren eigenen, ganz persönlichen Speiseplan.

THE WOLFPACK

(THE WOLFPACK – MITTEN IN MANHATTAN, USA 2015, R: CRYSTAL MOSELLE, 90 MINUTEN, FSK 12)

Altersempfehlung:	ab 13 Jahre, ab 8. Klasse
Themen:	Freiheit, Selbstbestimmung, Menschenrechte, Bildung, Trauma, Coming-Of-Age, Erwachsenwerden
Unterrichtsfächer:	Deutsch, Englisch, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Kunst, Ethik, Religion, Psychologie

In diesem ungewöhnlichen Dokumentarfilm geht es um Grenzen: zwischen Film und Realität, Inszenierung und Wahrheit, drinnen und draußen, erlaubt und verboten. Verboten ist vieles für die Kinder der Familie Angulo, die ihr Hare-Krishna-geschädigter Vater in ihrer Sozialwohnung mitten in Manhattan mehr oder weniger gefangen hält, um sie vor der bösen Welt zu beschützen. Keine Schule, keine Freund:innen, stattdessen Unterricht zu Hause. Der einzige Kontakt zur Außenwelt sind die 5.000 Spielfilme auf DVD und Video, die sie in- und auswendig kennen und zu Hause mit selbstgebastelten Kostümen und Requisiten nachspielen und auf Video aufnehmen. Tarantino, Scorsese und Hitchcock als Fenster zur Welt. Regisseurin Crystal Moselle ist zufällig zur Stelle, als die Brüder den Ausbruch wagen und so wird ihr Film zu einem packenden, emotionalen Psychogramm einer Familie im Umbruch.

SONITA

(SONITA, D, CH, IR 2015, R: ROKHSAREH GHAEM MAGHAMI, 91 MINUTEN, FSK 6)

Altersempfehlung:	ab 13 Jahre, ab 8. Klasse
Themen:	Frauen, Menschenrechte, Diskriminierung, Tradition, Islam, Familie, Freiheit, Emanzipation, Rebellion, Musik, Filmsprache, Migrationie
Unterrichtsfächer:	Deutsch, Englisch, Geografie, Musik, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Ethik, Religion, Politik, Psychologie

Sonita ist als Kind mit ihren Geschwistern vor den Taliban aus Afghanistan geflohen und lebt seitdem ohne Papiere und ohne Schulbildung in Teheran. Jetzt als 18-Jährige wäre sie gern so berühmt wie Rihanna oder Michael Jackson, aber ihre Familie plant ihre Zwangsheirat mit einem fremden Mann. Sonita wehrt sich auf ihre Art und begehrt mit wütenden Rap-Texten gegen ihr Schicksal auf. Als sie mit ihrem Song „Brides for Sale“ einen viralen Internet-Hit landet, spitzt sich die Lage zu: Soloauftritte von Frauen sind im Iran streng verboten, ganz zu schweigen von provokanten Videos. Die Regisseurin Rokhsareh Ghaem Maghami hält dennoch zu ihr und entscheidet sich sogar, ihre dokumentarische Beobachterposition aufzugeben und selbst ins Geschehen einzugreifen. SONITA ist ein Dokumentarfilm, der die Themen Zwangsheirat und Emanzipation beleuchtet und gleichzeitig die Frage nach der dokumentarischen Ethik stellt.

Arbeitsblätter

Ein Hinweis an Lehrende zum Einsatz der Arbeitsblätter:

Die Aufgaben müssen nicht vollständig und chronologisch bearbeitet werden. Wählen Sie die Aufgabenvorschläge aus, die Ihnen für die Arbeit mit Ihrer Klasse und für den gegebenen Zeitrahmen sinnvoll erscheinen und wandeln Sie diese wenn nötig ab, damit sie sich in Ihren Unterricht optimal einfügen. Die Arbeitsblätter lassen sich gut in Kleingruppen von 2-4 Schüler-innen bearbeiten und sprechen verschiedene Leistungsniveaus an.

Empfehlung für die Schüler-innen:

Bitte weisen Sie die Lerngruppe darauf hin, dass sie sich das Arbeitsblatt für den zu bearbeitenden Film bereits vor der Filmsichtung einmal durchliest, um bei der Sichtung bereits zu wissen, auf welche Aspekte des Films sich die Fragen beziehen.

NANOOK OF THE NORTH

(NANUK DER ESKIMO, USA 1922, R: ROBERT FLAHERTY, 79 MINUTEN, STUMM, FSK 6)

Vor der Filmsichtung:

Recherche zur Situation der indigenen Völker Kanadas Anfang des 20. Jahrhunderts: Wie lebten die Inuit in dieser Zeit und wie wurde ihr Leben durch die Besiedelung ihres Landes durch Weiße beeinflusst?

Mögliche Quellen:

> Für Schüler:innen bis 14 Jahre:

br.de: Wie lebten Inuit früher?

<https://www.br.de/kinder/inuit-leben-glauben-und-musik-der-eskimos-kinder-lexikon-100.html>

(abgerufen am 12.06.2022)

> Für Schüler:innen bis 12 Jahre:

planet-wissen.de: Inuit

<https://www.planet-wissen.de/kultur/voelker/inuit/index.html>

(abgerufen am 12.06.2022)

Zur Entstehung des Films können die Schüler:innen auch die auf den Film konzentrierten Ausschnitte aus dem Text „Schlaglichter auf die Entwicklung des Dokumentarfilms“ (S. 11) lesen.

Nach der Filmsichtung:

Beispielszene zur nochmaligen Sichtung: Nanuks Familie steigt aus dem Kanu und wird vorgestellt (Minute 4:46-6:57)

1.) Ein Film aus der Frühzeit des Kinos

- a) Kurze Inhaltsbeschreibung. Beschreibt in wenigen Sätzen, worum es im Film geht und um welche Art von Dokumentarfilm es sich bei NANOOK OF THE NORTH handelt. Was zeichnet den Film aus?
- b) NANOOK OF THE NORTH ist einer der ersten dokumentarischen Langfilme und entstand, als man noch keine Möglichkeiten hatte, beim Filmen den Originalton aufzunehmen. Wie hat dieser Film ohne Sprache auf euch gewirkt? Konntet ihr der Geschichte folgen und euch in die Figuren einfühlen? Begründet eure Beobachtungen.
- c) Vergleicht NANOOK OF THE NORTH mit dem Film ZOO, der ebenfalls auf Dialog und Kommentare verzichtet. Achtet besonders darauf, wie beide Filme ihre Geschichte erzählen, findet Gemeinsamkeiten und Unterschiede.

2.) Realität und Inszenierung

- a) Was zeichnet einen Dokumentarfilm aus? Fertigt gemeinsam eine Mindmap zu diesem Thema an und formuliert anschließend eine kurze Definition von „Dokumentarfilm“.

b) Heute wissen wir, dass der Regisseur viele Szenen ganz genau geplant und inszeniert hat (z.B. auch die Kanuszene). Schaut euch die Beispielszene mit dem Kanu noch einmal an. Beschreibt genau, was zu sehen ist. Was deutet darauf hin, dass diese Szene inszeniert ist? Sind euch weitere Szenen aufgefallen, die inszeniert sein könnten? Welche sind das?

c) Wie bewertet ihr die Tatsache, dass dieser Dokumentarfilm mit Inszenierungen arbeitet? Verändert diese Information eure Sicht auf den Film? Wie bewertet ihr Flahertys Handeln?

3.) Die (post)koloniale Perspektive

a) In welchen Szenen kommt Nanuk mit den Neuerungen der industrialisierten Welt in Kontakt und wie reagiert er darauf?

b) Wie kommentiert Flaherty Nanuks Handeln in den Zwischentiteln?

c) Heute weiß man, dass Flaherty die Inuit darum bat, sich so zu verhalten wie ihre Vorfahren, obwohl sie schon längst mit den Möglichkeiten und Handlungsweisen der industrialisierten Welt (wie Gewehren oder auch Schallplatten) vertraut waren. Flaherty begründete dies damit, dass er das ursprüngliche Leben der Inuit zeigen wollte, das zu Beginn der Dreharbeiten bereits im Begriff war zu verschwinden. Wie bewertet ihr dieses Ziel und seine Umsetzung im Film? Welche Folgen hat die Darstellung der Inuit für das Bild, das wir bis heute von dieser Volksgruppe haben?

CHELOVEK S KINOAPPARATOM / MAN WITH A MOVIE CAMERA

(DER MANN MIT DER KAMERA, UDSSR 1929, R: DZIGA VERTOV, 80 MINUTEN, STUMM, FSK OHNE ALTERSBESCHRÄNKUNG)

Vor der Filmsichtung:

Recherche: Findet heraus, wie das Leben in der sowjetischen Gesellschaft in der Produktionszeit des Films aussah. Welchen politischen Strömungen und Ereignissen setzt Vertov mit dem Film ein Denkmal?

Mögliche Quellen:

> **hanisauland.de: Sowjetunion (UdSSR)**

<https://www.hanisauland.de/wissen/lexikon/grosses-lexikon/s/sowjetunion-lexikon>
(abgerufen am 12.06.2022)

> **zeitklicks.de: Russland: Bürgerkrieg und Gründung der Sowjetunion**

<https://www.zeitklicks.de/weimarer-republik/zeitklicks/zeit/18/kunst/russland-buergerkrieg-und-gruendung-der-sowjetunion/>
(abgerufen am 12.06.2022)

> **bbp.de: Das junge Politik-Lexikon: Sowjetunion (UdSSR)**

<https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/333047/sowjetunion-udssr/>
(abgerufen am 12.06.2022)

Nach der Filmsichtung:

1.) Stummfilm und Montage

- a) Beschreibt in wenigen Sätzen, worum es im Film geht und um welche Art von Dokumentarfilm es sich bei DER MANN MIT DER KAMERA handelt. Was zeichnet den Film aus?
- b) Der Film hat eine hohe Schnittfrequenz, d.h. es werden sehr viele Filmbilder in schneller Folge miteinander kombiniert (montiert). Wie wirkt sich der rasante Schnitt auf die Wahrnehmung des Films aus?

2.) Wechselwirkungen zwischen Film und Leben

- a) Vertov war ein Gegner des Spielfilms. Er wollte das Leben so zeigen, wie es ist und auf Inszenierungen verzichten. Ist es möglich, die Wirklichkeit so zu zeigen, „wie sie ist“? Begründet eure Meinung!
- b) Der Film erzählt auf mehreren Ebenen vom Filmemachen. Welche Bereiche des Filmemachens und welche handelnden Personen werden gezeigt? Überlegt euch, wie diese in den Film integrierten Aufnahmen der Dreharbeiten auf das zeitgenössische Publikum gewirkt haben könnten, für die Film noch ein neues Medium war.
- c) Vertov war der Ansicht, die Kamera sei besser als das menschliche Auge in der Lage, das Leben in seiner Vielgestaltigkeit abzubilden. In welchen Szenen versucht er dies deutlich zu machen? Teilt ihr diese Meinung? Findet Pro- und-Kontra-Beispiele zu dieser Frage (aus dem Film, aber auch aus anderen Lebensbereichen).

3.) Politischer Film

- a) DER MANN MIT DER KAMERA zeigt, wie das Leben in einer sowjetischen Großstadt in den 1920er-Jahren aussah. Im Film werden verschiedene gesellschaftliche Schichten gezeigt. Diskutiert darüber, wie die Menschen dargestellt sind und ob sich die Darstellungsweisen je nach gesellschaftlicher Stellung der Personen voneinander unterscheiden.
- b) Dziga Vertovs Film wirkt wie eine Hymne auf den Fortschritt, die Mechanisierung und Industrialisierung der Welt. Der Film zeigt, wie optimistisch die technischen und politischen Innovationen aufgenommen wurden, die als Garant gesellschaftlicher Weiterentwicklung wahrgenommen wurden. Wie wirkt dieser ungetrübte Fortschrittsglaube heute, 100 Jahre später, auf euch?
- c) Dziga Vertov begriff sich selbst als politischer Filmmacher, der mit seinen Filmen den Kommunismus verbreiten und die klassenlose Gesellschaft vollenden wollte. Er forderte, Dokumentarfilme sollten im Zentrum der Filmproduktion stehen, weil nur sie dem Publikum als „Instrument der Erkenntnis“ dienen und das Leben der Menschen verbessern könnten. Spielfilme waren für ihn eine gefährliche Illusionskunst. Wie könnte Vertov zu dieser Beurteilung gekommen sein? Teilt ihr seine Ansicht? Erfüllt Vertov mit DER MANN MIT DER KAMERA seine eigenen Forderungen? Begründet eure Meinung!

Optionale Beobachtungsaufgabe

Sucht euch im Film eine ca. 10-minütige Sequenz aus, die ihr besonders gut gelungen findet und sichtet sie mit diesen Beobachtungsaufgaben:

- a) Dziga Vertovs hat in diesem Film viele Aufnahme- und Montagetechniken eingesetzt, die zuvor noch niemals ausprobiert wurden. Macht euch während der Sichtung Notizen zu Montagetechniken und Aufnahmetricks wie: Mehrfachbelichtungen, Zeitlupen und Zeitraffern, rückwärts abgespieltem Filmmaterial, Split-Screens, eingefrorenen Bildern, Match Cuts und Jump Cuts, ungewöhnliche Kameraperspektiven oder Stop-Motion-Animationen.
- b) Notiert eure Beobachtungen in Stichpunkten, so dass ihr nach der Sichtung des Films darauf zurückkommen könnt.

MÄDCHEN IN WITTSTOCK

(MÄDCHEN IN WITTSTOCK, DDR 1974, R: VOLKER KOEPP, 20 MINUTEN, NICHT FSK-GEPRÜFT)

Vor der Filmsichtung:

Recherche zur Situation in der DDR in den 1970er-Jahren: Diese Aufgabe kann gut als Hausaufgabe erledigt werden. Die Form kann variieren:

- a) Text- oder Internet Recherche (z.B. auf www.bpb.de oder www.planet-wissen.de)
- b) Zeitzeug:innen-Interview mit Familienmitgliedern, Freund:innen, Bekannten

Folgende Themen solltet ihr betrachten: Leben und Arbeiten in den 1970er-Jahren, Gleichberechtigung, Medien, Umgang mit Kritik am System.

Sichtungslink:

Mediathek der bpb: <https://www.bpb.de/mediathek/video/207554/maedchen-in-wittstock/>
(abgerufen am 19.06.2022)

Nach der Filmsichtung:

Beispielszene zur nochmaligen Sichtung: Koepp fragt danach, was sich im Betrieb noch verbessern muss (Minute 04:00-09:57)

1.) Interviewfilm mit starkem Kommentar

- a) Beschreibt in wenigen Sätzen, worum es im Film geht und um welche Art von Dokumentarfilm es sich bei MÄDCHEN IN WITTSTOCK handelt. Was zeichnet den Film aus?
- b) Auf welche Weise bzw. auf welchen filmischen Ebenen ist der Regisseur Volker Koepp selbst im Film wahrnehmbar? Wie kombiniert der Film die beobachtenden Aufnahmen mit den Interview-Szenen?
- c) Der Regisseur Volker Koepp spricht selbst den Off-Kommentar. Welche Art von Informationen wird dort vermittelt? In welchem Zusammenhang stehen Kommentar und Filmbilder?

2.) Kritik vor der Kamera

- a) Sichtet die Beispielszene erneut. Welche Konflikte werden hier thematisiert? Wer wird in welcher Situation befragt? Wie unterscheiden sich die Antworten, wo gibt es Ähnlichkeiten?
- b) Die Mädchen werden an ihrem Arbeitsort interviewt. Überlegt, wie dieser Drehort die Interviewatmosphäre beeinflusst haben könnte.
- c) In der DDR wurde selbst berechtigte Kritik an den Lebensumständen oft als grundlegende Opposition wahrgenommen und Kritiker:innen als Feind:innen der DDR dargestellt.¹³ Wie bewertet ihr vor dieser Information die Aussagen der Frauen im Film? Welche Szenen bzw. Aussagen der Protagonistinnen könnten aus eurer Sicht damals als problematisch wahrgenommen werden?

¹³ siehe Folgeseite

3.) Frauenbild

- a) Der Film stellt Arbeiterinnen einer Textilfabrik im Aufbau vor. Wie werden die Frauen vom Filmteam ins Bild gesetzt? Wie gehen sie selbst damit um, dass sie gefilmt werden?
- b) Welche zusätzlichen Informationen über die Frauen vermittelt der Regisseur Volker Koepp über den Kommentar? Welche Informationen über die Frauen habt ihr vermisst? Überlegt euch, mit welchen Informationen ihr selbst gern in einem Film vorgestellt werden würdet.
- c) Welches Frauenbild wird aus eurer Sicht im Film transportiert? Findet Belegszene für eure Wahrnehmung.
- d) **Zusatzaufgabe:** Vergleicht die Filme MÄDCHEN IN WITTSTOCK und DER POLIZEISTAATSBESUCH im Hinblick auf das darin formulierte bzw. sichtbar werdende Frauenbild.

4.) Praktische Übung

Findet euch in 3er-Gruppen (1 Kameraperson, 1 fragende Person, 1 befragte Person) zusammen und interviewt euch gegenseitig an einem öffentlichen Ort in der Schule (z.B. auf dem Schulhof) zu einem in eurer Schule kontrovers diskutierten Thema, z.B. Verhaltensregeln in der Schule, aus eurer Sicht ungerechte Benotungen, Bewertung des Unterrichts. Tauscht euch im Anschluss an das Interview darüber aus, wie ihr euch in euren Rollen gefühlt habt und vergleicht eure Situation mit der der jungen Mädchen im Film.



Hinweis:

Volker Koepp drehte noch sieben weitere Filme in Wittstock. Er begleitete einige der Protagonistinnen über mehr als zwanzig Jahre bis in die Nachwendezeit, in denen alle porträtierten Frauen ihre Arbeit verloren und sich neu orientieren mussten. Alle Filme der Reihe stehen bei der Bundeszentrale für politische Bildung als Stream zur Verfügung:

<https://www.bpb.de/mediathek/207554/maedchen-in-wittstock>

¹³ Volker Koepp drehte MÄDCHEN IN WITTSTOCK im Auftrag des volkseigenen DEFA-Studios, bei dem er fest angestellt war. Koepp gehörte zur Gruppe „dokument“, deren Aufgabe es war, das Leben der Menschen in der DDR zu zeigen. Wie alle DEFA-Regisseur:innen war er dazu angehalten, ein positives Bild vom Sozialismus zu zeichnen. Kritik an den Lebensbedingungen oder gar der Staatsführung konnte dazu führen, dass Filme der Zensur zum Opfer fielen. Zusätzliche Informationen zu diesem Thema gibt es hier:

> <https://www.hdg.de/lemo/kapitel/geteiltes-deutschland-modernisierung/reformversuche-im-osten/systemkritik.html> (abgerufen am 12.06.2022)

> <https://www.mdr.de/zeitreise/ddr/ddr-defa-dokumentarfilme-volker-koep-100.html> (abgerufen am 12.06.2022)

> <https://www.defa-stiftung.de/defa/biografien/kuenstlerin/volker-koep/> (abgerufen am 12.06.2022)

> https://www.deutschlandfunkkultur.de/kunstzensur-in-der-ddr-defa-filme-aus-dem-giftschrank.2168.de.html?dram:article_id=339614 (abgerufen am 12.06.2022)

WE FEED THE WORLD – ESSEN GLOBAL

(WE FEED THE WORLD, D 2005, R: ERWIN WAGENHOFER, 95 MINUTEN, FSK 6)

Vor der Filmsichtung:

Brainstorming zur Globalisierung

- a) entweder als offenes Brainstorming zum Thema Globalisierung in der Klasse
- b) oder als Recherche/Hausaufgabe, bei der anhand versch. Beispiele die Produktion und der Transport von Nahrungsmitteln nachvollzogen wird. Mögliche Beispiele wären Tomaten, Lebensmittel aus Soja, Produkte mit Palmölanteil, Südfrüchte, etc.

Nach der Filmsichtung:

1.) Filmthema Globalisierung

- a) Beschreibt in wenigen Sätzen, worum es im Film geht und um welche Art von Dokumentarfilm es sich bei WE FEED THE WORLD handelt. Was zeichnet den Film aus?
- b) Der Film nimmt mit der Globalisierung ein abstraktes Phänomen in den Blick. Welche Bilder findet Erwin Wagenhofer, um die Globalisierung anschaulich zu machen? Ist es aus eurer Sicht gelungen, geeignete Bilder zu finden? Welche anderen Bilder oder Beispiele hättet ihr euch noch vorstellen können?
- c) Wie würdet ihr selbst „Globalisierung“ definieren? Versucht zunächst, eine eigene Definition zu entwickeln. Recherchiert dann gängige Definitionen und vergleicht diese mit eurer Definition.
- d) Erdbeeren im Winter, Apfelsinen im Sommer: Heutzutage sind fast alle Nahrungsmittel jederzeit in vielen Teilen der Welt verfügbar. Welche langfristigen Folgen hat das?

2.) Verzicht auf einen Off-Kommentar

- a) Regisseur Erwin Wagenhofer verzichtet auf einen begleitenden Off-Kommentar. Was könnte der Grund dafür sein? Überlegt, welche Funktionen Off-Kommentare im Dokumentarfilm haben.
- b) Der Film arbeitet mit Zwischentiteln, die die Kapitel einleiten. Diese Zwischentitel sind recht ungewöhnlich formuliert. Notiert euch 3-4 Zwischentitel und versucht nach der Filmsichtung, die Zwischentitel mit dem im Film gewonnenen Wissen zu erklären. Gefällt euch diese ungewöhnliche Form der Zwischentitel? Begründet eure Meinung.
- c) Ohne einen Off-Kommentar bleiben die Meinungen der Protagonist:innen im Film unmoderiert nebeneinanderstehen und es ist nicht immer leicht, die Haltung der Regie zu den im Film geäußerten Meinungen abzuleiten. Ist WE FEED THE WORLD deshalb ein „objektiver“ Dokumentarfilm?
- d) Führt eine Pro-und-Kontra- Diskussion zu der Frage „Können und sollten Dokumentarfilme über kontroverse Themen objektiv informieren?“ Findet euch dafür in zwei Arbeitsgruppen zusammen. Die eine Gruppe sammelt Pro-Argumente, die andere Kontra-Argumente.

3.) Vergleich

- a) Vergleicht WE FEED THE WORLD mit DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN. Worin unterscheiden sich die Filme, wo seht ihr Ähnlichkeiten? Welcher der beiden Filme hat euch besser gefallen und warum?
- b) Schwerpunkt Protagonist:innen: Wer kommt in den beiden Filmen zu Wort? Lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen den Protagonist:innen beider Filme finden? Welche Unterschiede gibt es? Auf welche Weise werden die Menschen vor der Kamera befragt?
- c) Hat einer der beiden Filme euch persönlich berührt oder zum Nachdenken gebracht? Welcher Film war das? Notiert eure Gedanken und Überlegungen dazu.
- d) Sind beide Filme für euch politische Dokumentarfilme? Begründet eure Meinung.

4.) Selbstversuch

Welche Auswirkungen hat das (eigene) Konsumverhalten auf die Produktion von Nahrungsmitteln? Protokolliert für einen festgelegten Zeitraum (z.B. eine Woche) das eigene Konsumverhalten. Haltet in einer Tabelle fest, welche Lebensmittel ihr konsumiert und woher diese Lebensmittel stammen. Versucht, die Transportwege der Lebensmittel bis auf euren Tisch nachzuvollziehen. Beurteilt auch die Qualität der Lebensmittel in Hinsicht auf Geschmack, Nährwert und Frische.

Bewertet am Ende des Versuchszeitraums, in welchem Verhältnis die Qualität der konsumierten Nahrungsmittel und die möglichen sozialen, ökologischen und ökonomischen Folgen stehen.

THE WOLFPACK

(THE WOLFPACK – MITTEN IN MANHATTAN, USA 2015,
R: CRYSTAL MOSELLE, 90 MINUTEN, FSK 12)

Vor der Filmsichtung:

Schaut euch das Plakat zum Film und den Filmtitel an und überlegt, welche Art von Film ihr erwartet.

Nach der Filmsichtung:

1.) Filmische Collage aus verschiedenen Materialien

a) Beschreibt in wenigen Sätzen, worum es im Film geht und um welche Art von Dokumentarfilm es sich bei THE WOLFPACK handelt. Was zeichnet den Film aus?

b) THE WOLFPACK besteht aus Film- und Videoszenen, die verschiedene Personen mit einer Kamera aufgenommen haben. Welche sind dir beim Zuschauen aufgefallen? Notiert drei bis vier Szenen (in Stichworten) und überlegt, von wem sie stammen und zu welchem Zweck sie ursprünglich gedreht worden sind.

c) THE WOLFPACK arbeitet ohne begleitenden Off-Kommentar. Überlegt, warum die Regisseurin sich gegen einen Kommentar entschieden hat. Wie hätte ein begleitender Kommentar aussehen können? Aus welcher Perspektive hätte er erzählt werden können und welche Auswirkungen hätte das auf den Film gehabt? Sucht euch ein oder zwei Szenen aus, zu denen ihr einen alternativen Kommentar schreibt, den ihr dann selbst sprecht. Besprecht hinterher gemeinsam, wie euer Kommentar die Filmszene beeinflusst hat.

2.) Einfluss der Dreharbeiten auf das Geschehen vor der Kamera

a) Crystal Moselles Anwesenheit und die Dreharbeiten beeinflussten das Leben aller Mitglieder der Familie Angulo. Wie waren die verschiedenen Familienmitglieder (Kinder, Mutter und Vater) direkt davon betroffen?

b) Welche längerfristigen Folgen hatten die Dreharbeiten für die Familie? Wie werden diese Folgen im Film thematisiert bzw. reflektiert?

c) Regisseurin Crystal Moselle genießt das Vertrauen der Familie Angulo. Wie geht sie mit diesem Vertrauen um? Auf welche Weise erzählt sie die Geschichte der Familie? Welche anderen Darstellungen wären denkbar gewesen?

3.) Film als einziger Kontakt zur Außenwelt

a) Recherchiert zum Thema soziale Isolation und Vereinsamung¹⁴ und diskutiert, wie der fehlende Kontakt zur Gesellschaft sich auswirken kann.



¹⁴ Zum Beispiel hier: <https://www.noisolation.com/de/research/consequences-of-social-isolation-for-children-and-adolescents> (abgerufen am 12.06.2022)

b) Die Kinder der Familie Angulo wachsen in fast vollständiger Isolation auf. Ihr einziger Berührungspunkt mit der Außenwelt sind Spielfilme. Welche möglichen Folgen könnte eine solche ausschließlich medial vermittelte Wahrnehmung der Welt haben?

c) Wie würdet ihr die Brüder beschreiben? Womit beschäftigen sie sich? Was sind ihre Stärken, was können sie gut? Wo haben sie Schwächen, wo fehlt es ihnen an Erfahrungen? Wie reflektieren die Brüder sich selbst?

4.) Thema Ausgewogenheit

a) Brainstorming: Was versteht ihr unter einem ausgewogenen Film? Dokumentarfilme wie THE WOLFPACK werden besonders häufig unter dem Gesichtspunkt der Ausgewogenheit diskutiert. Das liegt daran, dass in Dokumentarfilmen oft kontroverse Meinungen zu oder unterschiedliche Perspektiven auf das behandelte Thema sichtbar werden und im Mittelpunkt des Films eine Aussage über reale Gegebenheiten steht (und nicht eine ausgedachte Geschichte wie im Spielfilm). Inwiefern spielt die Frage nach der Ausgewogenheit in Bezug zu THE WOLFPACK eine Rolle?

b) Welche verschiedenen Perspektiven und Sichtweisen gibt es in der Familie Angulo? Wie finden sich diese im Film wieder? Werden die verschiedenen Perspektiven der Protagonist:innen im Film aus eurer Sicht angemessen sichtbar?

c) Die Regisseurin Crystal Moselle steht deutlich auf Seite der Brüder, entscheidet sich aber dennoch dafür, auch die Mutter und den Vater im Film erklären zu lassen, warum ihre Kinder eingeschlossen in der Wohnung aufwachsen. Wie bewertet ihr die Tatsache, dass auch die Eltern zu Wort kommen? Wie hätte der Film ausgesehen, wenn Mutter und Vater nicht die Möglichkeit bekommen hätten, ihr Verhalten zu erklären?

SONITA

(SONITA, D, CH, IR 2015, R: ROKHSAREH GHAEM MAGHAMI, 91 MINUTEN, FSK 6)

Vor der Filmsichtung:

Brainstormings zum Leben in Afghanistan und der Situation von Frauen:

Recherchiert zur Situation der Frauen in Afghanistan und Iran zwischen 2005 und 2015.

> **Medicamondiale.de: Wo wir Frauen stärken: Afghanistan**

<https://www.medicamondiale.org/wo-wir-arbeiten/afghanistan.html>

> **dw.com: Afghanistan: Frauenrechte im Wandel der Zeit**

<https://www.dw.com/de/afghanistan-frauenrechte-im-wandel-der-zeit/a-60499977>

> **Int. Gesellschaft für Menschenrechte (IGFM): Frauenrechte im Iran**

<https://www.igfm.de/frauen-im-iran/>

> **BPB: Das Herz der iranischen Zivilgesellschaft – die Frauenbewegung**

<https://www.bpb.de/themen/naher-mittlerer-osten/iran/308493/das-herz-der-iranischen-zivilgesellschaft-die-frauenbewegung/>

Nach der Filmsichtung:

1.) Porträtfilm

a) Beschreibt in wenigen Sätzen, worum es im Film SONITA geht. Was zeichnet den Film aus, wodurch unterscheidet er sich von Filmen, die ihr sonst kennt?

b) Um Sonita zu porträtieren, kombiniert die Regisseurin beobachtende Aufnahmen mit Interviews und Ausschnitten aus dem Musikvideo „Brides for Sale“. In welchen Szenen erfährt man etwas darüber, was Sonita denkt und fühlt? Findet ihr, dass SONITA ein gelungenes Porträt ist? Begründet eure Meinung.

c) Die Kamera bleibt fast immer auf Augenhöhe mit Sonita. Das ändert sich nur, als Sonita die Regisseurin darum bittet, sie freizukaufen. In dieser Einstellung (ab Minute 37:45) filmt die Kamera Sonita aus der Vogelperspektive. Was bewirkt diese Kameraperspektive?

2.) Thema Zwangsehe

a) Sonita droht eine Zwangsehe. Tragt zusammen, was ihr im Film darüber erfahren habt und recherchiert bei Bedarf im Internet.¹⁵ Warum werden Mädchen gegen ihren Willen verheiratet? Welche Rolle spielt das Brautgeld? Spielt die Religion beim Thema Zwangsehe eine Rolle?

b) Wie steht Sonita zu ihrer Familie in Afghanistan? In welchen Szenen erfährt man etwas über dieses Verhältnis?

¹⁵ siehe Folgeseite

c) Schaut euch noch einmal das Video „Brides for Sale“ an:

<https://www.youtube.com/watch?v=n65w1DU8cGU>. Im Verlauf des Videos werden auf Sonitas Gesicht mehr und mehr (geschminkte) Spuren körperlicher Gewalt sichtbar, die schließlich von Make-up verdeckt werden. Am Schluss wischt Sonita sich die Schminke komplett vom Gesicht. Wie deutet ihr diese metaphorischen Bilder?

3.) Eingriff in die Realität

a) Die Regisseurin Rokhsareh Ghaem Maghami hat ihren Film mit einem sehr kleinen Team gedreht. Was könnte der Grund dafür gewesen sein und wie beeinflusst die Größe eines Filmteams die Dreharbeiten eines Dokumentarfilms?

b) Wie entwickelt sich die Beziehung zwischen der Regisseurin und Sonita im Verlauf der Dreharbeiten und wo wird das im Film sichtbar?

c) In einem Interview sagte Rokhsareh Ghaem Maghami: „Ich hätte keinen Film verantworten wollen, in dem ich Zeugin werde, wie ein Mädchen verkauft wird.“¹⁶ Wie bewertet ihr diese Aussage?

d) Die Frage der dokumentarischen Haltung wird auch in dem Text „Eingriff in die Realität – Die Arbeit einer Dokumentarfilmerin“ von Bettina Braun diskutiert. Lest euch den Text durch (<https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1605/kf1605-sonita-eingriff-in-die-realitaet/>) und sprecht darüber, welche Eingriffe in die Realität jeder Dokumentarfilmdreh mit sich bringt. Überlegt, welche Folgen es hat, wenn ein-e Regisseur-in so intensiv in die Wirklichkeit eingreift wie im Fall von Sonita. Diskutiert darüber, ob es einen Unterschied darstellt, dass im Film deutlich thematisiert wird, was passiert.

4.) Eingriff in die Realität

a) Der Film kombiniert verschiedene Materialien, darunter Interviews, beobachtende Aufnahmen und verschiedene von Sonita gestaltete Collagen mit Szenen aus dem Musikvideo zu Sonitas Song „Brides for Sale“. Welche Funktion übernimmt das Musikvideo im Film?

b) Sonita stellt im Film gemeinsam mit anderen Kindern und Jugendlichen eine traumatische Situation aus ihrem Leben nach. Was erfahren wir in dieser Szene über ihre Flucht und welche Funktion hat die Szene im Film?

c) Welche psychologischen Effekte und Folgen könnten das theatrale Ausagieren und das Nachspielen von Situationen und Gefühlen für die Beteiligten haben?

¹⁵ Wenn ihr zusätzlich noch recherchieren wollt, findet ihr hier weitere Informationen zum Thema:

> <https://amnesty-frauen.de/unsere-gruppe/themen/zwangsheirat/> (abgerufen am 12.06.2022)

> <https://www.care.de/schwerpunkte/geschlechtergerechtigkeit/zwangsheirat/> (abgerufen am 12.06.2022)

> <https://www.plan.de/kinderschutz/zwangsheirat.html> (abgerufen am 12.06.2022)

> <https://www.frauenrechte.de/unsere-arbeit/themen/gewalt-im-namen-der-ehre/168-was-ist-zwangsheirat/365-zwangsheirat-formen-> (abgerufen am 12.06.2022)

¹⁶ > <https://www.kinofenster.de/download/kf1605-sonita-pdf/> (abgerufen am 12.06.2022)

IV. LINKSAMMLUNG & LITERATURHINWEISE

Vorbereitung für Schüler:innen

Im Januar 2019 fand im Rahmen der von der Pariser Cinémathèque française organisierten Masterclasses eines der letzten Interviews mit Agnès Varda statt. Agnès Varda erläutert unter anderem, weshalb sie ihre Themen manchmal dokumentarisch, manchmal fiktional und manchmal ganz anders behandelt.

<https://www.arte.tv/de/videos/081908-011-A/masterclass-mit-Agnès-varda/> (abgerufen am 19.06.2022)

Literaturtipps

Allgemein

- > Bergala, Alain: Kino als Kunst – Filmvermittlung an der Schule und anderswo, Schüren-Verlag, Marburg: 2006
- > Bienk, Alice: Filmsprache – Einführung in die interaktive Filmanalyse (inkl. DVD mit 120 Ausschnitten aus 60 Filmklassikern), Schüren-Verlag, Marburg 2008
- > Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung, Junius, Hamburg 2011
- > Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, UTB Verlag, Stuttgart 2013
- > Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Metzler-Verlag, Stuttgart 2012
- > Kamp, Werner / Rüssel, Manfred: Vom Umgang mit Film. Volk und Wissen/Cornelsen-Verlag. Berlin 1998
- > Klant, Michael / Spielmann, Raphael: Grundkurs Film 1: Kino, Fernsehen, Videokunst: Materialien für die Sek I und II, Schroedel Verlag, Braunschweig 2008
- > Klant, Michael: Grundkurs Film 3. Die besten Kurzfilme (dazu passend: DVD mit 18 Kurzfilmen), Schroedel-Verlag, Braunschweig 2012
- > Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Erich-Schmidt-Verlag, Berlin 2001
- > Monaco, James: Film verstehen. 2. Auflage. Überarbeitete Neuauflage, Rowohlt, Hamburg 2011
- > Müller-Hansen, Ines: Arbeitsbuch Film. Kopiervorlagen zur Geschichte, Analyse und Produktion von Filmen, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr 2014
- > Pfeiffer, Joachim: Grundkurs Film 2: Filmkanon, Filmklassiker, Filmgeschichte: Materialien für die Sek I und II, Schroedel-Verlag, Braunschweig 2010
- > Steinmetz, Rüdiger: Filme sehen lernen. DVD mit Begleitbuch. Zweitausendeins-Verlag, Frankfurt a. M. 2008
- > Straßner, Veit: Filme im Politikunterricht. Wie man Filme professionell aufbereitet, das filmanalytische Potenzial entdeckt u. Lernprozesse anregt – mit zehn Beispielen. Für die Sekundarstufe II, Wochenschau Verlag, Frankfurt am Main 2013

- > Vision Kino (Hg.): Schule im Kino – Praxisleitfaden zur Filmbildung für Lehrkräfte,
<https://www.visionkino.de/unterrichtsmaterial/leitfaeden>

Portale zur Filmbildung (alle Links abgerufen am 19.06.2022)

- > Filmwissen Online: <https://filmwissen.online/>
Kooperationsprojekt zu den Themen Filmgeschichte und Filmsprache für Filminteressierte ab 14 Jahren, herausgegeben von der Deutschen Filmakademie e.V.: Eine digitale und interaktive Reise durch die Welt des Films, die neue Formen der Wissensvermittlung und künstlerischen Auseinandersetzung ermöglicht.
- > Vierundzwanzig.de: <https://www.vierundzwanzig.de/de/home/>
Das Wissensportal der Deutschen Filmakademie e.V.: Interviews, Masterclasses, einem Glossar sowie einer Darstellung der verschiedenen Gewerke.
- > kinofenster.de: <http://www.kinofenster.de>
Das filmpädagogische Online-Portal, herausgegeben von der Bundeszentrale für politische Bildung: Filmbesprechungen, Hintergrundinformationen, Unterrichtsmaterialien sowie Glossar und Methoden.
- > Vision Kino: <http://www.visionkino.de>
Website von Vision Kino gGmbH – Netzwerk für Film- und Medienkompetenz: Filmtipps für die schulische und außerschulische Filmarbeit, Unterrichtsmaterialien sowie Informationen zu den SchulKino-Wochen und News aus dem Bildungsbereich.
- > Medienradar: <https://www.medienradar.de/>
Ein medienpädagogisches Angebot für Schule und Jugendarbeit, herausgegeben von der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen e.V.: Der Fokus liegt auf Medienthemen, die die Lebenswelt von Kindern und Jugendlichen unmittelbar berühren.

Zum Thema Dokumentarfilm

- > Braun, Bettina: Eingriff in die Realität – Die Arbeit einer Dokumentarfilmerin (kinofenster.de 2016)
<http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archivfilm-des-monats/kf1605/kf1605-sonita-eingriff-in-die-realitaet/> (abgerufen am 19.06.2022)
- > Bräutigam, Thomas: Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms, Schüren Verlag, Marburg 2019
- > Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 1999
- > Heinzelmann, Herbert: Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Eine kurze Geschichte des Dokumentarfilms (kinofenster.de 2007) https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-desmonats/kf0711/wie_wirklich_ist_die_wirklichkeit/ (abgerufen am 19.06.2022)
- > Hohenberger, Eva: Bilder des Wirklichen, Vorwerk 8, Berlin 2000
- > Kammerer, Ingo/Kepser, Matthis: Dokumentarfilm im Deutschunterricht, Schneider Verlag, Baltmannsweiler 2014

- > Lipp, Thorolf: Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in die Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films, Schüren-Verlag, Marburg 2016
- > Ziemann, Luc-Carolin: Dokumentarfilm im Unterricht, FSF, LISUM, VISION KINO, Berlin 2022, https://www.visionkino.de/fileadmin/user_upload/Unterrichtsmaterial/sonstige/Dokumentarfilm-im-Unterricht.pdf (abgerufen am 19.06.2022)
- > Zimmermann, Peter: Dokumentarfilm in Deutschland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2022
- > Zimmermann, Peter/ Hoffmann, Kay: Dokumentarfilm im Umbruch, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2006
- > Das Portal dok' mal versammelt Informationen zum Thema Dokumentarfilm <https://www1.wdr.de/kultur/film/dokmal/dokumentarfilme/index.html> (abgerufen am 19.06.2022)
- > Haus des Dokumentarfilms: Doksite (Überblick über Dokumentarfilme in Kino, TV und Mediatheken) <https://www.doksite.de/de/> (abgerufen am 19.06.2022)
- > Mediathek der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb: Dokumentarfilme im VoD <https://www.bpb.de/mediathek/film-highlights/> (abgerufen am 19.06.2022)
- > Filmwissen Online: interaktives Modul zur Geschichte des Dokumentarfilms: <https://filmwissen.online/wirklichkeit-wahr/von-der-ansicht-zum-kulturfilm/>
- > Filmwissen Online: interaktives Modul zum Reise- und Expeditionsfilm (zu NANOOK OF TEH NORTH): <https://filmwissen.online/blick-in-die-welt/reisebilder/>

Zu den Regisseur·innen

- > Kline, T. Jefferson: Agnes Varda: Interviews, □University Press of Mississippi, Jackson 2015 (engl.)
- > Hediger, Vinzenz: Agnès Varda im Gespräch. (zwei Videos, insgesamt 70 Minuten) In: [agnes-vara.de](https://www.agnes-vara.de). Deutsches Filminstitut, Deutsches Filmmuseum, 14. April 2016 (englisch, französisch), <https://www.agnes-vara.de/2016-04-vara.html> (abgerufen am 19.06.2022)
- > Hoffmann, Kay: Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der Stuttgarter Schule, Stuttgart, TR-Verlagsunion 1996
- > Hoffmann, Kay: Zeichen der Zeit. Die Filme der Stuttgarter Schule 1956-1973, absolut Medien, Fridolfing 2011

V. IMPRESSUM

Herausgeber und Copyright

Deutsche Filmakademie e.V.

Köthener Straße 44
10963 Berlin

T.: +49 30 257 587 9 - 0

Mail: info@deutsche-filmakademie.de

Haus des Dokumentarfilms – Europäisches Medienforum Stuttgart e.V.

Teckstraße 62
70190 Stuttgart

T.: +49 711- 92 93 09 00

Mail: hdf@hdf.de

Autorin

Luc-Carolin Ziemann (Text und Arbeitsblätter)

Redaktion

Katja Hevemeyer (Deutsche Filmakademie e.V.) verantwortlich

Kirsten Taylor (Redakteurin & freie Filmvermittlerin)

Kay Hoffmann (Haus des Dokumentarfilms)

Anna Leippe (Haus des Dokumentarfilms)

Anne Fabini (Filmeditorin, Story Consultant für Dokumentarfilm, Mitglied der Deutschen Filmakademie)

Lektorat

Kirsten Taylor (Redakteurin & freie Filmvermittlerin)

Gestaltung und Design

Marc Pitzke (www.dasmcp.de)

Veranstalter, Partner und Förderer:

„Klassiker sehen - Filme verstehen“ ist eine Veranstaltungsreihe der Deutschen Filmakademie

**DEUTSCHE
FILMAKADEMIE**



**HAUS DES
DOKUMENTARFILMS**
Europäisches Medienforum Stuttgart e.V.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Licence \(CC BY-NC-SA 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/). Dies gilt für alle Inhalte, sofern sie nicht von externen Quellen eingebunden werden oder anderweitig gekennzeichnet sind.