

Was ist das, Würde?

Ein paar Überlegungen zum leidenschaftlichen Sprechen über Dokumentarfilme von Cristina Nord

Donnerstag, 8. November 2007, 18 Uhr, Duisburg, Kino am Dellplatz. Werner Ružička, Chris Wright und Stefan Kolbe sprechen mit dem Duisburger Publikum über den Film *Das Block* (2007). Es ist eine bewegte Diskussion, voller Vorwürfe und scharfer Urteile. „Slumtourismus“, „dermatologische Inspektion“, „Voyeurismus“ sind ein paar der Schlagwörter, die fallen. Im Protokoll ist nachzulesen: „Kontroverse Meinungen werden ausgetauscht, man lässt sich nicht ausreden, Antworten und Fragen werden gleichzeitig in den Raum gerufen, und es gibt Szenenapplaus.“¹

Was ist passiert? In ihrem zweiten Langfilm nach *Technik des Glücks* (2003) schauen Kolbe und Wright, beide 1972 geboren, beide Absolventen der HFF Potsdam-Babelsberg, vier Menschen zu, die in einem Wohnblock im sachsen-anhaltinischen Gräfenhainichen leben. Die von Kolbe geführte Kamera rückt diesen Menschen so nah zu Leibe, dass man jedes geplatzte Äderchen, jede Hautschuppe und jede Zahnfüllung in Augenschein nehmen kann. Kausalitäten und Bezüge erschließen sich nicht oder nur bruchstückhaft, Handlungen bleiben rätselhaft, Fragmente von Lebensgeschichten tauchen auf und versinken wieder, die Porträtierten wirken wie in einer eigenen Welt eingekapselt, verwirrt, nicht Herr der Lage. *Das Block* ist kein Film, der einem hilft, Phänomene einzuordnen oder analytisch zu fassen. Nichts und niemand nimmt einen an der Hand und sagt: „Schaut her, hier wohnen die Wendeverlierer und die Russlanddeutschen, die, denen die Gesellschaft Anerkennung und Teilhabe versagt. Schaut her, wir zeigen und erklären euch das Prekariat.“

Ich sah den Film ein paar Monate vor der Vorführung in Duisburg, als ich im April 2007 die Visions du Réel in der Westschweizer Kleinstadt Nyon besuchte, und ich erinnere mich daran, wie sehr auch ich von den Close-ups, dem wirren Reden und den Angstatracken verunsichert war. Besonders das Ende – einer der Akteure liegt

¹ Nina Selig: *Protokoll zu der Diskussion von Das Block von Chris Wright und Stefan Kolbe* Moderiert von Werner Ružička, 29. Duisburger Filmwoche, 8.11.2007.

wimmernd im Bett, und man sieht ihm eine ganze Weile dabei zu – brachte mich auf, und ähnlich wie Teile des Publikums in Duisburg reagierte ich leicht aggressiv auf den Film, weil ich die Art und Weise, wie Kolbe und Wright arbeiteten, als Provokation missverstand. Ich hielt das, was sie in *Das Block* anstellten, für einen Verrat an den Figuren, für eine Verletzung von deren Würde. Zwischen dem Handlungsspielraum der Regisseure und der Ohnmacht der Figuren, dachte ich, tat sich, gewaltig und unüberwindbar, eine Asymmetrie auf, die gegen eine nicht genau formulierte Ethik des dokumentarischen Filmemachens zu verstoßen schien.

Die Klage, es werde im Gespräch über dokumentarische Formen nicht mehr gestritten und nicht mehr gerungen, ist oft zu hören. Besonders in Duisburg, dem Ort, den das leidenschaftliche Debattieren von technischen, ästhetischen und filmpolitischen Entscheidungen so sehr auszeichnete, wird sie laut. Die Leute, heißt es, streiten sich einfach nicht mehr; die Zeichen stehen zu sehr auf Konsens; längst hat ein „anything goes“ der darstellerischen Mittel die Notwendigkeit klarer Positionierung zur Seite gedrängt. Die Entschiedenheit, mit der eine Kamerafahrt als Symptom moralischer Niedertracht aufgefasst wurde, gehört der Vergangenheit an. Aber ist das wirklich so? Sind nicht genau die Situationen, in denen das Publikum eine Machtasymmetrie zwischen Regisseur und Akteur wahrnimmt, in denen es glaubt, die Gefilmten würden ausgenutzt oder einem voyeuristischen Vergnügen ausgeliefert, Motor für Streit und Auseinandersetzung? Und wenn das so ist, dann tritt eine zweite Frage ins Spiel: Was genau passiert in solchen Augenblicken? Woher kommt die Intensität?

Jeder wird an sich selbst beobachtet haben, dass solche Prozesse alles andere als rational, logisch und vorhersehbar sind. Es handelt sich um intuitive Reaktionen, und die fallen sehr unterschiedlich aus. Was den einen empört, ist dem anderen gleichgültig, und was mich vor zehn Jahren aus der Fassung brachte, das nehme ich heute mit einem Schulterzucken wahr – oder auch mit Verständnis und Anerkennung. Wenn ich an Duisburger Diskussionen zurückdenke, so fällt mir mindestens eine Situation ein, die mich trotz großen Abstands noch heute eine gewisse Aufgebrachtheit verspüren lässt. Es war 2012 nach einer Vorführung von Nikolaus Geyrhalters Krankenhausstudie *Donauspital*; der österreichische Regisseur sagte im Gespräch, er habe mit dem Problem umgehen müssen, dass einige derer,

die im Bild auftauchen, keine Einverständniserklärung, gefilmt zu werden, unterzeichnet haben. Seine Reaktion: Er habe digital neue Gesichter anfertigen lassen. So habe er dem Film lästige schwarze Balken oder verpixelte Gesichter erspart. Ich empfand dies als doppelten Affront, zum einen gegenüber den Menschen im Bild, die ohne ihr Wissen und ohne ihr Einverständnis ein neues Gesicht verpasst bekamen, zum anderen gegenüber den Menschen vor der Leinwand, die manipulierte Bilder sehen, ohne dass im Bild eine Spur dieser Manipulation zu erkennen wäre. Im Protokoll der Diskussion ist dieser Aspekt nur am Rande festgehalten, ein anderer Aspekt spielt eine größere Rolle. Unmut unter den Zuschauern stiftete der Umstand, dass die letzte Ölung einer Todkranken nachgestellt war. Dementsprechend wurde lebhaft debattiert, was von einem Ritual und dessen Intensität bleibt, sobald es wiederholt wird. Und wie es um das Selbstverständnis des Seelsorgers bestellt ist, wenn der bereit ist, die rituelle, als einmalig konzipierte Handlung noch einmal – also des rituellen Kerns entledigt – auszuführen.

Ein anderes Beispiel: die Premiere von Romuald Karmakars *Land der Vernichtung* (2003) während der Berlinale, in einem der großen Kinos am Potsdamer Platz. Der Film erkundet langsam und geduldig die Gegenden im südöstlichen Polen, in denen 1942 und 1943 die so genannte Aktion Reinhardt stattfand, das heißt die Massenerschießungen von jüdischen Polen. Außerdem schaut sich Karmakar die Orte aus der Nähe an, an denen Konzentrations- und Vernichtungslager waren. Eine der Akteurinnen im Film ist eine ältere Frau, die von den Deutschen in Haft genommen und gefoltert wurde. In einer Szene steht sie in einem unwirtlichen Gang. Sie kann kein Deutsch, Karmakar kein Polnisch, die Untertitel geben dem Publikum nachträglich ein Wissen über die Situation, das den in der Situation Anwesenden fehlt. Die Frau wird von ihren Erinnerungen überwältigt, und sie fleht Karmakar an, er möge zu filmen aufhören, aber Karmakar filmt weiter. Nach der Vorführung gab es eine Diskussion, für die das Wort „lebhaft“ ein Euphemismus wäre, so sehr wurde der Regisseur dafür attackiert, sich über den Willen der Frau hinweggesetzt zu haben. Während für viele im Saal die Lage glasklar war, das heißt an der Übergriffigkeit Karmakars kein Zweifel bestehen konnte, hatte ich – zunächst intuitiv – eine andere Reaktion. Ich blieb ruhig und fragte mich, wer festlegt, dass sich ein Filmemacher niemals über den Willen des von ihm Gefilmten hinwegsetzen sollte,

und ob es nicht noch andere Instanzen, die für solche Entscheidungen von Belang sind, gäbe – etwa den Erkenntnisgewinn, der aus einer solchen Szene hervorgeht. Nicht zu vergessen, dass es eine besonders üble Form von Paternalismus sein kann, wenn man sein Gegenüber zu schonen müssen meint, statt ihm etwas zuzumuten. Es liegt nahe, dass es so etwas wie eine relationale Beziehung gibt: Je härter das Sujet eines Films, je unbequemer die Auseinandersetzung damit, umso eher ruft der Film harsche Reaktionen hervor. Ein Teil der Wut, die sich in Berlin und, folgt man dem Protokoll, auch ein paar Monate später in Duisburg daran entzündete, das Karmakar den Willen der Frau übergang, schuldete sich mit Sicherheit dem Umstand, dass man für die eigene Hilflosigkeit angesichts der Verbrechen, die die Generation der Väter und Großväter in Polen verübt haben, ein Ventil braucht. Anders formuliert: Die Wut und die Ohnmacht angesichts der deutschen Verbrechen verwandelt sich in Wut auf den Filmemacher. Es ist dies ein durchaus nachvollziehbarer Transfer von Emotionen; seine Nachvollziehbarkeit bedeutet freilich nicht, dass er auch erkannt würde. Wäre er den Zuschauern bewusster, stritten sie möglicherweise weniger leidenschaftlich.

Bei *Das Block* ist es ähnlich: Wohin mit dem, was der Anblick des wimmernden Mannes auslöst? Es gegen die Filmemacher zu wenden, ist eine Möglichkeit, eine produktivere ist, sich die Frage zu stellen, warum es so schwierig ist, auszuhalten, dass jemand hilflos ist. Mein Blick auf diesen Film hatte sich ein paar Monate nach der ersten Sichtung in Nyon geändert: Noch immer war ich ein wenig skeptisch, aber deutlich eher bereit, die besondere Leistung wertzuschätzen. In einer Rezension in der taz schrieb ich im Oktober 2007, *Das Block* könne „einen ganz schön gegen sich aufbringen. Wenn gegen Ende Hans-Joachim Werner eine – diesmal wahrscheinlich nicht von ihm selbst inszenierte – Angstattacke durchleidet, fragt man sich, ob Diskretion nicht eine feine Sache wäre und ob das geht: die Figur auf diese Weise in ihrem Elend zu präsentieren. Streben Kolbe und Wright nach einer besonderen Form der Einfühlung, die sich erst einstellt, nachdem alle Möglichkeiten der Distanzierung durchgestrichen sind?“

Wiedergesehen habe ich *Das Block*, als ich im Frühjahr 2017 für das Brüsseler Goethe-Institut eine kleine Werkschau mit drei Arbeiten von Chris Wright und Stefan Kolbe zusammenstellte. Wir zeigten *Pfarrer* (2014), *Das Block* und *Technik des*

Glücks. An zwei Abenden waren die Regisseure nach den Vorführungen anwesend, um ihre Filme mit dem Publikum zu diskutieren. Erstaunlicherweise war diesmal *Pfarrer* der Film, der eine hitzige Debatte nach sich zog – in diesem Fall vor allem, weil das Publikum, das mehrheitlich des Themas wegen gekommen war, sich einen Film wünschte, der, statt die Nöte und die Zweifel der zukünftigen Pfarrer in den Blick zu nehmen, „objektiv“ – das Wort fiel oft – über das Predigerseminar in Wittenberg berichtet hätte. Die meisten Zuschauer, die sich zu Wort meldeten, waren an Fernsehdokumentationen gewöhnt und dementsprechend überrascht und verärgert über die Freiheiten, die sich ein künstlerischer Dokumentarfilm nimmt. Am nächsten Abend, nach der Vorführung von *Das Block*, war es ganz anders. Im Q & A zitierte ich die Vorwürfe von einst, redete noch einmal von „dermatologischer Inspektion“ und von „Slumtourismus“, nicht weil ich den Begriffen eine Definitionsmacht über den Film zutraute, sondern um an den Grad der Hitze zu erinnern, den die Debatte einst hatte. Schon während ich diese Begriffe in den Raum stellte, wurde deutlich: Sie passten nicht zu dem, was wir eben gesehen hatten. Ohne Anbindung hingen sie im Raum, fast, als wären sie einem anderen Film gemacht worden.

Und jetzt fragte ich mich, wer ich war, dass ich an der These von der besonderen Form der Einfühlung je hatte zweifeln können. Oder warum ich versucht war, anzunehmen, nur dessen Würde bleibe gewahrt, der auf der Leinwand souverän wirke. Was ist das für eine Vorstellung von Würde, wenn sie das Unsouveräne, das doch unverbrüchlicher Teil von Existenz ist, nicht umfasst, wenn sie das Klägliche ausschließt? Und was wäre es für eine reduzierte Vorstellung von dokumentarischer Ethik, wenn laut dieser Ethik die prekären, heiklen, schwierigen Bilder ausgeklammert bleiben sollten? Das wäre doch, zugespitzt formuliert, eine Ethik der Sauberkeit und der Leinwandhygiene, und die kann niemand ernsthaft verlangen. Umgekehrt formuliert: Es ist eine besondere Leistung, wenn es Filmemachern gelingt, dafür zu sorgen, dass sich die Zuschauer auf die prekäre Lage der Porträtierten einlassen, und wenn sie Würde gerade dort erkennbar werden lassen, wo sie auf den ersten Blick abwesend ist. Man kann noch weitergehen, denn genau an dieser Stelle wird es überaus politisch, vorausgesetzt, man bezieht – so wie das etwa Douglas Crimp oder Didier Eribon tun – Begriffe wie Scham und Stigma in die politische Diskussion ein und fragt sich mit ihrer Hilfe, warum bestimmte

Lebensverhältnisse so unsichtbar sind bzw. warum sie, sobald sie sichtbar werden, so heftige Abwehr auslösen.