

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 51 (2009)
Heft: 298

Artikel: "Dokumentarfilm ist Kino" : Gespräch mit Jean Perret, Leiter von "Visions du Réel"
Autor: Vian, Walt R. / Perret, Jean
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864020>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

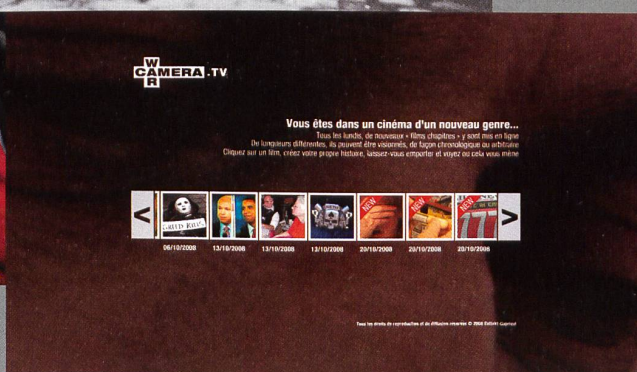
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

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



«Dokumentarfilm ist Kino»

Gespräch mit Jean Perret, Leiter von «Visions du Réel»

FILMBULLETIN Sah man bei L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE À LA CIOTAT der Gebrüder Lumière 1896 im Grand Cafe Reales, Wirkliches? Oder anders gefragt: Hatten die Gebrüder Lumière eine *vision du réel*?

JEAN PERRET Sie hatten auf alle Fälle eine Vision. Sie wollten beweisen, dass die "Maschine", die sie erfunden hatten, funktioniert. Sie nahmen etwa, in LA SORTIE DES OUVRIERS DE L'USINE LUMIÈRE, als Beweis die Körper der Mitarbeiter auf, die aus der Fabrik der Firma Lumière kamen. In dem Sinne sind sie cinéastes du réel.

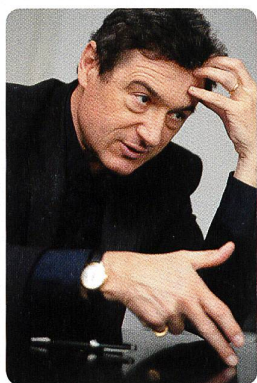
FILMBULLETIN Im Gegensatz zu den Brüdern Lumière hat Georges Méliès Fiktionales aufgenommen.

JEAN PERRET Méliès war ein Magier, er wollte Tricks zeigen, unglaubliche Tricks, die nur dank des Kinos möglich waren. Andererseits wissen wir aber, dass er politische Ereignisse – Krönungen, Trauerfeiern, verschiedene wichtige politische Ereignisse von damals – nachinszeniert hat. Auch Méliès wollte also etwas zeigen, das wirklich existiert, aber nicht live, direkt gefilmt werden konnte, weil das damals technisch noch nicht möglich war. Und

in diesem Sinne dachte er, wenn ich das so genau wie möglich rekonstruiere, kann ich meine Mitbürger davon überzeugen: das war wirklich so. Ja, es hat da Spuren echter Momente, auch wenn sie nachgemacht, nachinszeniert worden sind.

FILMBULLETIN Die Frage geht natürlich auch in die Richtung, was visions du réel für den Direktor von «Visions du Réel» denn bedeutet.

JEAN PERRET Einerseits Visionen, also eigentlich das Gegenteil des klassischen Dokumentarfilms, der normalerweise objektiv, journalistisch sein sollte. Visionen ...



FILMBULLETIN ...
Visionen im Sinne von Utopien?

JEAN PERRET Nein, nein, nicht nur. Zuerst Visionen im Sinne von: subjektiver Blickwinkel, Weltanschauung, Subjektivität. Filme, in denen die Welt mit eigenen Augen angeschaut wird und nicht im

Hinblick auf eine Objektivität. Filme, die eine Vision, eine Phantasie, vielleicht auch Träume, eine ideale Vorstellung von dem, was sein könnte, entwickeln. Wichtig ist die Radikalität der Filmemacher, ihre persönliche Art, ihren Blick auf die Welt zu richten.

Du réel: Diese radikalen Blicke müssen nach unserer Auffassung in der Welt verwurzelt sein. Diese Visionen müssen sich mit realen Situationen der Vergangenheit oder der Gegenwart auseinandergesetzt haben. Diese Auseinandersetzung ist das Wichtigste, egal ob sich die Filmemacher in ihrem eigenen Kreis, im Familienkreis oder in der weiten Welt bewegen. In den Visionen brauchen wir, das sage ich ganz subjektiv und ein wenig vereinfacht, brauchen wir *le goût du réel*, den Geschmack einer gewissen Authentizität. Es muss den Geschmack des Staubs haben, den man auf den Landstrassen findet, den man auf den Schuhen sehen kann.

FILMBULLETIN *NANOOK OF THE NORTH* von Robert J. Flaherty (1922) gilt als der klassische Dokumentarfilm. Hat er heute noch eine Bedeutung?

JEAN PERRET Völlig. *NANOOK OF THE NORTH* ist, wie du weisst, total nachgestellt worden. Flaherty hatte sich dokumentiert und filmte Eskimos, die zeigen, wie sie auf eine Art jagen oder fischen, die sie gar nicht mehr praktizierten, als der Film gedreht wurde. Der Film ist völlig nachgestellt, aber mit dem Anspruch des Filmemachers, einerseits ethnographisch so genau wie möglich zu sein, und andererseits ein Kinospektakel herzustellen. Das Spektakel muss eine Mythologie mittragen, muss den Zuschauer mitnehmen und bewegen. In diesem Sinne ist *NANOOK OF THE NORTH* ein perfekter Dokumentarfilm auch im Sinne von Visions du Réel, obwohl er völlig nachgemacht, inszeniert, kalkuliert, getrickst wurde.

FILMBULLETIN Klassiker sind sicherlich auch die Filme von Joris Ivens.

JEAN PERRET Das ist etwas anderes. Ivens ist als Visionär politisch engagiert – bis zum Maoismus, bis zu China. Er ist sozial engagiert, und er versuchte, direkt an die Wirklichkeit

heranzukommen. Er inszeniert nicht, soviel ich weiss.

FILMBULLETIN In seinen frühen Filmen hat er durchaus Szenen nachgestellt, im Spanischen Bürgerkrieg etwa – *THE SPANISH EARTH* (1937).

JEAN PERRET Ja, ja, gewiss. Aber er versucht wirklich, direkt an der Sache zu bleiben und so nahe wie möglich in der Zeit, in der es geschieht. Flaherty filmte *NANOOK OF THE NORTH* Jahre nach den Ereignissen. Ivens Werk ist ideologisch, politisch viel stärker durch linke Werte, Sozialismus und Kommunismus geprägt. Als er für *MISÈRE AU BORINAGE* die armen Minenarbeiter in Belgien in den kleinen, engen Häuschen filmte, wurde das natürlich ausgeleuchtet, das ist inszeniert, aber so nah an der Wirklichkeit wie möglich. Das ist schon eine andere Haltung als die von Flaherty. Was allerdings beide immer wieder anstreben ist, die Materialität des Realen zu erforschen und mit uns Zuschauern zu teilen. Den Geschmack des Realen in einen Film einzubringen.

FILMBULLETIN Joris Ivens nahm sich auch Zeit, er war manchmal monatelang vor Ort und begann erst dann zu filmen, als er erfasst hatte, was wesentlich ist.

JEAN PERRET Natürlich, die Zeit. Die Zeit ist der grösste Luxus der Filmer du réel. Es gibt zwar Momente, Situationen, wo man keine Zeit verlieren darf und losgeht, losschiesst, losfilmt, ok; aber meistens sind die Leute, die diese Filme du réel realisieren, Leute, die Zeit brauchen und sich Zeit nehmen. Nicht unbedingt, um die Filme vorzubereiten – das ist nicht das Wichtigste –, aber Zeit, um Leuten zu begegnen und zu entscheiden, was sie filmen wollen. Und dann natürlich viel Zeit für die Montage. Schneiden braucht Zeit. Peter Mettler etwa schnitt mehr als achtzehn Monate an *GAMBLING, GODS AND LSD* – unvorstellbar jetzt, im allgemeinen.

FILMBULLETIN Flaherty und auch Ivens drehten noch mit 35mm Film, mit viel Licht, denn es gab ja kein lichtempfindliches Material. Damals gab es relativ wenig Leute, die Dokumentarfilme drehten, der erste Durchbruch kam wahrscheinlich mit dem Aufkommen der 16mm-Kamera. Wo würdest du die Wende ansetzen?

JEAN PERRET Der Aufbruch erfolgt Ende der fünfziger Jahre, mit der *Nouvelle vague*. Technisch wird mit 16mm und den Tonbandgeräten – Nagra – etwas Neues möglich. Das ist natürlich ein Wendepunkt. Kein Zweifel. Das ändert die Geschichte des Films total – nicht nur die des Dokumentarfilms, des *kreativen cinéma du réel*, sondern die des Films überhaupt. Nun gibt es die Möglichkeit, ohne Beleuchtung wirklich näher ranzugehen. Als Flaherty *NANOOK OF*

THE NORTH filmte, wartete er, bis mittags die Sonne direkt in die Iglus hineinschien. Auch Méliès wartete auf Tageslicht. Er wartete in seinem Studio, bis die Sonne kam. Wunderschön, auf das Licht zu warten und zu hoffen, dass es kein Gewitter gibt. Heute kann man sogar in der Dunkelheit drehen.

Es gibt im *cinéma du réel* zwei Revolutionen. Die erste ist 16mm, kleinere Kameras, die man auf die Schulter nehmen kann, und Tonbandgeräte an Stelle der Lichttonaufzeichnung. Dank der Unabhängigkeit von Bild und Ton kann man nun unabhängiger arbeiten – auch wenn Kamera und Tonband mit einem kleinen Kabel verbunden sind.

Die zweite Revolution ist natürlich die Video-Revolution Ende der achtziger Jahre, die es allen Leuten ermöglicht, Filmemacher zu werden.

FILMBULLETIN Bleiben wir noch etwas bei der ersten Revolution. Ende der fünfziger, anfangs der sechziger Jahre gab es plötzlich ein *direct cinema*, ein *cinéma vérité*.

JEAN PERRET Nach dem Zweiten Weltkrieg befindet sich die Welt in einem weltweiten Trauma – wenigstens von Europa aus gesehen. Man weiss, dass die Menschheit sterblich ist, man weiss, dass die Atomkraft die Menschheit zerstören kann. Auch der Traum von einer harmonischen Welt ist zerstört. Und das ändert die Kinogeschichte – der Klassizismus liegt hinter uns. Nicht nur im Dokumentarfilm, auch im Spielfilm. Auch die Erwartungen des Publikums haben sich geändert. Und darum diese neuen Bewegungen im Filmschaffen, diese *nouvelles vagues*, nicht nur in Europa, auch in Japan, in Südamerika. Ende fünfziger, anfangs sechziger Jahre entwickelt sich etwas Unglaubliches. Treibende Kraft ist das Bedürfnis der Filmer und des Publikums, die Welt neu zu erforschen, neu zu verstehen. Diese Welt, die nicht mehr harmonisch sein kann, die aus dem Zweiten Weltkrieg, aus einer unglaublichen Hölle herauskommt – Menschen, die versuchen, sich neue Ziele zu setzen. In diesem Rahmen bietet das *cinéma du réel*, der Dokumentarfilm, natürlich eine Möglichkeit, auf die Strasse zu gehen und die Unzufriedenheit vieler Leute zu diskutieren, zu reflektieren und die Zustände zu kritisieren. Da stellt sich dann die Frage, wer hat, warum diese Kameras, diese Tongeräte erfunden? Ist es die Folge dieses Bedürfnisses oder ist das Gegenteil der Fall? Die Dialektik zwischen dem Bedürfnis, neue Bilder und ein neues Bewusstsein durch neue Bilder zu konstruieren, einerseits und andererseits die Mittel, die da erfunden werden und das ermöglichen. Theoretisch ist das eine interessante Frage. Tatsächlich aber ist die 16mm-Kamera etwas grundsätzlich Wichtiges, um uns, dem

1 LA SORTIE DES OUVRIERS DE L'USINE LUMIÈRE von Louis und Auguste Lumière; 2 CAMERAWAR 6 von Lech Kowalski; 3 Dreharbeiten zu MISÈRE AU BORINAGE von Joris Ivens und Henri Storck; 4 MISÈRE AU BORINAGE; 5 Nanook, Nyla und Bob Stewart und Flaherty's Akeley Kamera im Umfeld von NANOOK OF THE NORTH von Robert J. Flaherty; 6 Ernest Hemingway und Joris Ivens bei den Dreharbeiten zu THE SPANISH EARTH von Joris Ivens; 7 GAMBLING, GODS AND LSD von Peter Mettler; 8 Dreharbeiten zu COMMENT YU KONG DÉPLAÇA LES MONTAGNES von Joris Ivens und Marceline Loridan; 9 NANOOK OF THE NORTH von Robert J. Flaherty

3



4



3

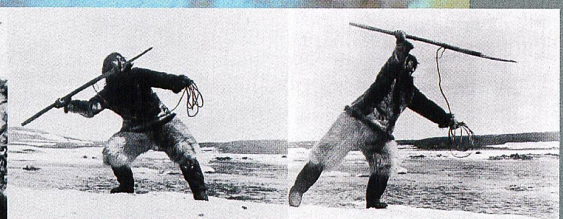


5

6

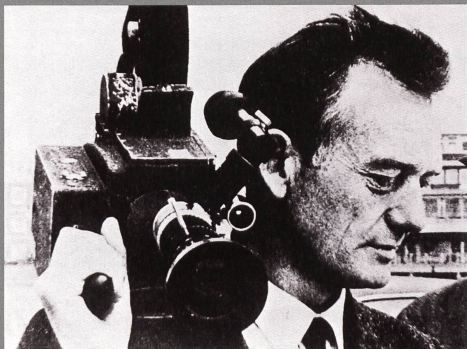


7



8

9



1

2



4

5

3

1 Richard Leacock; 2 R. A. S. NUCLEAIRE RIEN À SIGNALER von Alain de Halleux; 3 URSULA ODER DAS UNWERTE LEBEN von Walter Marti und Reni Mertens; 4 Alain de Halleux; 5 DÉCHETS: LE CAUCHEMAR DU NUCLEAIRE von Eric Guéret

Publikum, eine neue Erfahrung der Welt zu ermöglichen.

FILMBULLETTIN Ein Klassiker aus dieser Zeit ist natürlich Richard Leacock beispielsweise ...

JEAN PERRET Jean Rouch

FILMBULLETTIN Klaus Wildenhahn

JEAN PERRET Wildenhahn, sehr wichtig – er hat eine grosse Karriere auch im Fernsehen gemacht. Frederick Wiseman hat etwas später angefangen. Aber ja. Das sind 16-mm-Leute.

FILMBULLETTIN Volker Koepp?

JEAN PERRET Das ist 35mm, Koepp hat nur 35mm gedreht, bis heute. Natürlich auch, weil er in den DEFA-Studios gearbeitet hat. Sobald sich Ostdeutschland entwickelt hatte, ging alles durch das staatliche Studio, nur 35mm. Meistens 35mm, bis vor kurzem.

Diese Leute erfinden eine neue ästhetische Sprache des Films, und natürlich haben sie eine neue Art, Geschichten zu erzählen. Genauso wie gewisse Spielfilmregisseure – ein Godard, natürlich, ein Rohmer, ein Shuji Terayama in Japan, die Leute in Brasilien, Glauber Rocha und so weiter.

FILMBULLETTIN War das Aufkommen dieser Dokumentarfilme auch der Grund, ein Dokumentarfilmfestival in Nyon zu gründen?

JEAN PERRET 1969, ja, das war ein Grund. Die Hauptgeschichte des Films, das ist die Geschichte des Spielfilms. Alles, was daneben steht, ist mehr oder weniger unbekannt, wenig bekannt, zu wenig bekannt. Der Spielfilm hat seine Geschichte, es gibt aber auch den Dokumentarfilm mit seiner Geschichte und dann den Experimentalfilm, eine andere Sparte, die leider etwas am Rande steht, obwohl auch sie wichtig ist.

Das Dokumentarfilmfestival in Nyon entwickelt sich, weil es ein Bedürfnis gibt, diese Art Kino auf die Leinwand zu bringen und zu bewerten. Es gibt unglaublich viele Filme in dieser Zeit, aus Amerika, aus ... Ein Bindeglied zwischen dem Osten und dem Westen, zwischen dem kommunistischen und dem kapitalistischen Block zu sein, das war in dieser Zeit auch ein Ziel des Festivals. Das war wirklich eine Aufgabe des Festivals. Es gab damals zwei Dokumentarfilm-Festivals, die in Europa Brücken bauten: Leipzig in Ostdeutschland und Nyon in der Schweiz. In Nyon konnte man vielen Filmemachern aus dem Osten begegnen, aber etwa auch aus Kuba, das Festival war ein politischer, diplomatischer Treffpunkt.

FILMBULLETTIN Erinnerst du dich, was die ersten Programmschwerpunkte oder vielleicht eher die ersten Höhepunkte waren?

JEAN PERRET Ich hab nicht alles gesehen (überlegt länger) ... Walter Marti und Reni Mertens, zum Beispiel, die habe ich in Nyon entdeckt. Wunderschöne Entdeckung, Schweizer,

sie kannten die Welt, waren belesen, man konnte mit ihnen diskutieren, sie waren zugänglich, offen, radikal, politisiert in humanistischem Sinn. Solche Leute. Komischerweise war auch der Inder Mrinal Sen, der Spielfilme macht, einmal Gast des Festivals. Diese Öffnung zu etwas anderem als nur strikt Dokumentarfilm war aber interessant.

Das Festival war ziemlich thematisch orientiert. Gerade auch aus Amerika kamen jede Menge Filme, über die Selbstbehauptung von Homosexuellen und Lesben. Filme zu Minoritäten allgemein und über Randfiguren der Gesellschaft waren sehr zahlreich. Ein Kino, das ziemlich radikal kritisierte. Die politischen Filme von Richard Dindo, Urs und Marlies Graf, Hans Sturm, die direkt im Wohlstand unserer Gesellschaften Kritik an diesem Wohlstand äusserten. Man war mit den Werten des Wohlstandes, des Kapitalismus nicht einverstanden und kritisierte. Das ist heute ganz anders geworden. Aber damals nahmen die Filmemacher noch das Risiko auf sich, etwas zu kritisieren, Stellung gegen etwas zu nehmen.

Heute gibt es das viel weniger. Jetzt kommt es wieder – ein wenig. Es ist kompliziert. Nach dem Fall der Berliner Mauer, nach dem Ende des Kommunismus, gab es noch so einen allgemeinen Zweifel: Welches sind die Werte, an denen wir uns orientieren können? Die politischen, ethischen, philosophischen Werte? Der Sozialismus hat versagt, es bleibt das kapitalistische Modell – das jetzt auch zu versagen scheint. Aber in den achtziger und neunziger Jahren gab es kein Modell mehr. Das bedeutet: das cinéma du réel wird einerseits vor allem mehr Fragen stellen und die Identität der Filmemacher und die Gesellschaft, in der sie leben, erforschen. Woher kommen wir? Was ist geschehen? Viele dieser Filmemacher arbeiten mit Archivmaterial. Wer sind wir? Wer bin ich? Wohin gehen wir? Wohin gehe ich? Wie können wir aus unseren Zweifeln etwas machen, das uns in Zukunft weiter bringt? Das sind eher Ich-orientierte Filme, nicht nur, aber es gibt viele Ich-orientierte Filme, die gerade auch durch die Video-Revolution erst möglich wurden. Jeder Mensch kann sich jetzt eine Videokamera kaufen. Unter Zweitausend Franken kannst du einen Film über dein Leben machen und auf YouTube verwerthen – auch am Festival «Visions du réel» zeigen, wenn er gut ist. Jeder kann das jetzt, jeder. Es ist nicht mehr so kompliziert.

Seit zwei, drei Jahren wird das Filmschaffen allerdings wieder radikaler und kritischer – natürlich, weil es der Welt schlechter geht, seit zwei, drei Monaten sehr schlecht. Sogar das kapitalistische Modell ist auf den Knien, und es gibt jetzt immer mehr Filme, die das

ganze System kritisieren. Auch die Umweltfragen natürlich – Atomkraftwerke. Wir zeigen dieses Jahr DÉCHETS: LE CAUCHEMAR DU NUCLEAIRE von Eric Guéret und R.A.S. NUCLEAIRE, RIEN À SIGNALER von Alain de Halleux zu diesem Thema. Es wird wieder radikaler diskutiert, kritisiert, und es wird wieder radikaler Stellung genommen.

FILMBULLETTIN Hat der Dokumentarfilm für dich etwas mit Kino zu tun?

JEAN PERRET Voll. Sonst würde ich «Visions du Réel» nicht leiten. Dokumentarfilm ist Kino.

Einerseits denke ich, dass das Kreative im cinéma du réel im Mittelpunkt der Filmkunst steht, besonders seit der Spielfilm vor etwa zwanzig Jahren zum Teil in eine Krise geraten ist. Leute wie Wim Wenders sagten: «Das Kino, der Kinofilm ist tot. Die Spielfilme haben keine Geschichten mehr zu erzählen, alles wurde bereits erzählt.» Man war im Postmodernismus, alles wurde nacherzählt, wiederholt. Neue Geschichten, neue Verwurzelungen von Geschichten waren im Spielfilmbereich schwer zu finden. Und diese Krise gibt es zum Teil immer noch. Inspiration? Was kann der Spielfilm heute noch erzählen? Ausserhalb der kommerziell bedeutenden Modelle Hollywood/Bollywood. In diesem Umfeld hat das kreative cinéma du réel, der Dokumentarfilm, eine historische Rolle zu spielen. Und er spielt sie. Er ist öfters, wenn nicht meistens viel kreativer in den Erzählstrukturen, in der Art und Weise, mit den Leuten umzugehen, zu erforschen, zu erfinden, sich in die weite Welt hinaus zu bewegen; er geht auch das Risiko ein zu sagen: ich weiss nicht, Zweifel zu haben. Wenn man daran denkt, wie die Script doctors heutzutage, auch in der Schweiz, die Spielfilme mit Regeln und Rezepten wirklich völlig zukleistern – das ist der Tod des Films. Im Dokumentarfilm hat man das noch nicht so, obwohl es eine Tendenz gibt, die Dokumentarfilme immer mehr zu verschriftlichen. Gewisse Kommissionen erwarten das. Auch als Dokumentarfilmer musst du heute vor Drehbeginn viel mehr schreiben. Das ist meistens ein Elend für die Dokumentarfilmprojekte.

Aalso Dokumentarfilm als zentraler Kern der Kreativität für die siebte Kunst, für die Filmkunst allgemein.

Sehr interessant ist auch die gegenseitige Befruchtung, die Einflüsse des Dokumentarfilms auf den Spielfilm und zum Teil auch die Einflüsse des Spielfilms auf den Dokumentarfilm. Man spürt in gewissen Dokumentarfilmen, die jetzt im Kino laufen, den Einfluss der Erzählstruktur des Spielfilms, kann die Art und Weise, eine Geschichte in Spielfilmtadition zu erzählen, beobachten. Ich denke aber auch, dass es die Befruchtung des Spiel-

films durch den Dokumentarfilm gibt, dass die Einflüsse der Aufnahmen der Realität auf den Spielfilm prägend sind. Es gibt jetzt Filme – auch ganz wichtige Werke wie etwa das von Abbas Kiarostami –, die von diesem dokumentarischen Zugang zur Realität beeinflusst sind, und das bringt den heutigen Spielfilmen wieder mehr Saft, mehr Kraft, mehr Glut, mehr Glaubwürdigkeit. Sogar die traditionellen Spielfilmfestivals wie Cannes haben das – mit zwanzig Jahren Verspätung – verstanden. Jetzt bringen auch sie Dokumentarfilme, endlich. Sie haben zwar immer ab und zu einen gezeigt, aber jetzt haben sie begriffen, dass es im Dokumentarfilm etwas gibt, was so lebendig, so überzeugend ist, dass sie diese Filme auch programmieren wollen. Für uns ist das insofern ein Problem, als wir bestimmte Filme, die nach Cannes, Berlin, oder San Sebastian wollen, nicht mehr bekommen.

Diesen Einfluss, diese Befruchtung durch den geste documentaire spürt man seit Jahren auch in der Videokunst. Und darum haben wir seit ein paar Jahren die Sektion «Reprocessing Reality», wo wir uns mit Videokünstlern auseinandersetzen, die dieses Interesse für das image du réel haben. L'image du réel ist ein Bestandteil der Zukunft der Filmkunst, weil die Filmkunst unbedingt in unserer Realität Fuss fassen muss, in unseren Träumen, in unseren Utopien – und das bewirkt, das ermöglicht zentral der kreative Dokumentarfilm.

Dieser Dialog zwischen Dokumentar- und Spielfilm ist für mich sehr wichtig. Denn ich bin nicht Dokumentarfilmspezialist, ich bin Filmliebhaber. Der kreative Dokumentarfilm, das cinéma du réel, ist für mich Kernpunkt, zentraler Beitrag zur heutigen Filmkultur, die unbedingt Widerstand leisten muss gegen die allgemeine audiovisuelle Flut, in der wir leben.

Das cinéma du réel ist für uns heute eine Kunst, die ebenso wertvoll ist wie der Spielfilm. Cinéma du réel ist Film. Punkt. Wir plädieren in Nyon immer mehr für den abendfüllenden Film, plädieren für die Anerkennung von Dokumentarfilmen als Filme fürs Kino. Und die Erfahrung zeigt, dass die Zuschauer kommen. Die Konsumation von Kultur, in Museen, an Festivals, ist inzwischen meist mit Ereignissen verbunden, Events. Die Event-Kultur. Warum nicht? Wenn das die Leute dazu bringt, Neues zu sehen. Doch die Event-Kultur ist leider, leider eher dem Geist des schnellen Konsums verhaftet, das heisst: man geht an einen Event, um etwas zu sehen, was man schon kennt. Man geht hin, um sich Dinge bestätigen zu lassen, die man kennt – oder um Produkte zu konsumieren, die die Werbung schon bekannt gemacht hat. Das ist mir zu

eingeeengt. Wir in Nyon ermuntern die Leute, Dinge zu entdecken, die sie noch nicht kennen. Die Fähigkeiten der Zuschauer, Entdeckungen zu machen, sind riesig – hoffe ich. Ich habe Vertrauen. Sie müssen sich eben in dieser Sache ein wenig profilieren. Und diejenigen, die kommen – immer mehr Zuschauer kaufen sich wirklich ein Billet –, schauen hin und sagen dann: «Ich wusste das nicht. Das ist wirklich toll. Das hat mir gefallen. Danke.» Das ist unsere Belohnung. Die Filme sind abendfüllend, sind wie «echte» Filme – du kannst Emotionen empfinden, lachen, Tränen vergiessen, überlegen – alles mögliche. Kommt, um etwas zu entdecken, etwas, was ihr nicht kennt, das aber überzeugender ist als gewisse Spielfilme, weil eben dieser *goût du réel*, *le goût de l'authentique* vorhanden ist.

Und – da verwende ich ein Wort, das ich ganz bewusst mit Sorgfalt gebrauche –, da ist die Frage des Glaubens. Ein Problem der Audiovisionskultur heutzutage ist, dass wir als Konsumenten den Glauben an das, was wir sehen, verloren haben. Zumindest sind wir dabei, den Glauben zu verlieren. Zu viele Bilder überall, die News unglaublich. Der stetige Fluss von bewegten Bildern. Es gibt so viele Bilder, denen man nicht mehr trauen kann. Es ist schwierig, sich in dieser Flut von Bildern zurechtzufinden. Und da kann das *cinéma du réel* den Glauben an die Bilder zurückbringen. Glauben hat mit Religiosität zu tun, das ist mir bewusst. Aber ich schätze das Wort: la croyance. Wenn ich einen Film sehe, muss ich irgendwie an die Bilder glauben können, auch wenn es virtuell ist, auch wenn es inszeniert ist. Die Glaubhaftigkeit ist, meiner Meinung nach, vor allem in gutgemachten *Cinéma-du-réal*-Filmen spürbar – die Glaubwürdigkeit von dem, was wir sehen.

FILMBULLETIN Renato Berta beispielsweise sagt, neunzig Prozent des audiovisuellen Materials, mit dem wir da – je nach dem – «bevorzugt» werden, hat nichts mit Kino zu tun. Er vertritt die Auffassung: «Was entscheidend ist für das Kino, ist die Einstellung.»

JEAN PERRET Völlig einverstanden. Alles spielt sich in der Einstellung ab. Was liegt – von der Vielfalt und Komplexität des Realen – innerhalb des Bildausschnittes und was ausserhalb. Da spielt sich die erste Auseinandersetzung ab. Dann die Zeit, die der Filmemacher, der Kameramann sich nimmt, etwas auszuwählen, zu begrenzen, abzubilden und dann anzuschauen. Da passiert es. Die Flut der Zufallsbilder ist eine ewige Flucht von einem Stückchen Bild zum andern – genau das Gegenteil einer Einstellung.

FILMBULLETIN Um Pio Corradi, einen andern Kameramann, zu zitieren: «Früher waren die Leute nervös, wenn die Kamera lief. Da

fragten die Filmemacher: Muss die Kamera schon wieder laufen? Heute dagegen muss ununterbrochen gedreht werden, und wenn dann die entscheidende Szene nach zwölf Stunden tatsächlich vor der Kamera wäre, ist der Kameramann nicht mehr wirklich auf's höchste konzentriert, um sie aufzunehmen.»

JEAN PERRET Einverstanden. Wir sind dieses Jahr in Nyon mit mehr oder weniger 1600 Filmen konfrontiert worden, und es gibt viele Videofilme, bei denen man schon nach ein paar Minuten spürt, dass eine Auswahl präsentiert wird aus einem Rohmaterial von Stunden, Stunden und Stunden. Man spürt es, weil es keine Konzentration gibt.

Es ist eine komplexe Frage. Ein Volker Koepp zum Beispiel, der lange 35mm-Filme gedreht hat, weiss, wenn du eine Filmrolle für ein paar Minuten in der Kamera hast: jetzt gilt es. Die ganze Filmkultur in Osteuropa, auch die Leute im Spielfilmbereich, die haben ein Wissen von diesem Moment, zwischen der Kamera und dir, der Kamera und den Leuten, die du filmst. Die wissen, was da passiert ist ein Mirakel, ein Mysterium – etwas passiert in dieser Art, die Zeit zu verdichten. Die Videogeräte erlauben nur selten, die Aufnahmen zu verdichten, weil man stundenlang drehen kann. Das verändert natürlich die Wahrnehmung der Realität und dann auch die Wahrnehmung der Geschichte, die man erzählen will. Wie kann man das schneiden, nachher? Es gibt jede Menge Filme, die nicht geschnitten, nicht montiert sind, weil der Cutter das Material nicht hat, etwas zu erzählen. Es ist das Gegenteil von verdichtet – es ist beliebig.

FILMBULLETIN Cutter berichten, dass sie dreihundert Stunden Material für einen Film von neunzig Minuten verarbeiten.

JEAN PERRET Natürlich gibt es auch Ausnahmen: Ein Frederick Wiseman dreht unglaublich viel und immer in langen Einstellungen. Lange, stundenlange Einstellungen sind bei ihm sehr wichtig. Und dann macht er seine Montage – und dann stimmt alles. Wiseman braucht das, um die Struktur seiner Geschichten zu finden. Aber die Einstellung, dieser Einschnitt in Raum und Zeit, ist grundsätzlich wichtig. Auch die Tiefe, die Fläche, die Belichtung, alles ist in der Einstellung vorhanden. Die Grundfragen der Kinokunst werden in der Einstellung gestellt – und beantwortet.

FILMBULLETIN Nach diesen Kriterien wählst du die Filme aus?

JEAN PERRET Ja, sicher. Aber wir plädieren bei «Visions du réel» auch für die Anerkennung der Diversität des Ausdrucks, der Vielfalt der Kreativität. Das heisst: Es gibt auch Filme, die mit kleinen Videokameras gedreht wurden, die Bilder wackeln, sind sogar parkinsonmässig

gedreht, aber einige unter ihnen können auch eine Macht, ihre Authentizität, ihren Wert entfalten. Es gibt keine absoluten Regeln. Wir suchen *le geste du cinéaste* und die Radikalität einer Geste, die die Identität des Filmemachers bezeugt und mir als Zuschauer etwas erzählt. Denn in dieser Geste des Filmemachers steckt schon das, was ich ohne ihn nicht gesehen hätte. Wahrscheinlich hat es mit meiner Neugierde zu tun: Ich möchte immer wieder etwas erfahren, entdecken, das ich noch nicht kenne, noch nicht gesehen habe.

FILMBULLETIN Als Direktor eines Dokumentarfilmfestivals hast du den Überblick, weil du dich das ganze Jahr jeden Tag mit Dokumentarfilmen beschäftigst. Was sind die aktuellen Tendenzen?

JEAN PERRET Das ist eine riesige Frage. Einerseits, immer wieder – auch dank dieser Videorevolution –, diese Ich-Filme. Filme, die die Identität des Filmemachers, auch seines Familienkreises und der Freunde erforschen. Wer bin ich? Wo habe ich meine Wurzeln? Woher komme ich? Viele dieser Filme verarbeiten Archivmaterial, aus dem Familienarchiv, aber auch aus allgemein zugänglichen Archiven des zwanzigsten Jahrhunderts – seit es Bildarchive gibt.

FILMBULLETIN Kannst du ein paar Beispiele nennen?

JEAN PERRET Das absolute Meisterwerk im Bereich der Archivfilme ist für mich das Werk von Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi. Ein Riesenswerk. Es besteht nur aus Archivmaterial. Sie erforschen die ganze Geschichte der Kolonisation, der Kriege, der Kriegsgefangenen, der Gewalt des zwanzigsten Jahrhunderts. Das ist die politische, philosophische Aufgabe, die sie sich gegeben haben.

Ein sehr schönes Beispiel unter den eher Ich-Filmen ist das Werk der Japanerin Naomi Kawase, die ihren Vater nie gekannt hat und von ihrer Grossmutter erzogen wurde. Die ersten Filme ihrer Karriere sind eher experimentell, 8mm, Super8, dann 16mm und schliesslich Video. Das ist ein wunderschönes poetisches Werk mit Filmen, die Kawases Identität erforschen wollen. Sie geht mit der Kamera zu ihrer Grossmutter und findet dann auch ihren Vater, kurz bevor er stirbt.

Eine andere Tendenz ist – sie hat auch eine Tradition im Schweizerfilm – diese Tendenz der Filmemacher, die Welt zu erkunden, die weite Welt besser kennenzulernen, Lateinamerika etwa. Oder: Was macht Volker Koepp nach dem Fall der Mauer in Berlin? Er erforscht sozusagen den «neuen Kontinent» Nord- und Osteuropa, wohin er vorher nicht oder nur zum Teil reisen konnte, und bringt uns – mir hier, uns, die wir in der Schweiz wohnen – eine

neue Geographie von Europa. Er geht hin und versucht, die Wanderungen dieser Bevölkerung zu verstehen, zu verstehen, was da passiert ist, weshalb sie auswandern mussten. Oder *THE SOUND OF INSECTS – RECORD OF A MUMMY*, der neueste Film von Peter Lichti, nachdem er sich selber als rauchenden Nichtraucher in seiner Schweiz gefilmt hat, erzählt die Geschichte eines Japaners, der in einem Wald verschwindet, um zu verhungern bis zum Tod. *Leonard Retel-Helmrich* wohnt in Amsterdam und erforscht nun Indonesien, sein Ursprungsland, aus dem er stammt. Er versucht, als Aussenstehender, obwohl er natürlich die Sprache spricht, zu verstehen, was mit diesen Leuten passiert. Also die Erforschung der Welt und der Versuch, diese Welt besser zu verstehen.

Eine dritte Tendenz ist sicher der mehr politisch-kritische Film jetzt. Filme, die sich mit Wirtschafts-, Ökonomie-, Umweltfragen auseinandersetzen. Filme, die Recherchen, Investigationen in der besten Tradition des aufklärerischen Journalismus unternehmen. Filmemacher, die nachforschen, ein Dossier entwickeln, über Atomkraftwerke etwa.

Eine weitere Tendenz, die aber nicht neu ist, sind Filme über Kunst, über Künstler, über Musik, über Maler, über Bildhauer, über Schriftsteller. Das Porträt von Künstlern ist für den Dokumentarfilm ein Thema in sich – besonders mit Künstlern aus dem Bereich der Musik. Musik ist sehr befreundet mit dem Kino.

FILMBULLETIN Welchen Einfluss nimmt das Fernsehen auf den Dokumentarfilm?

JEAN PERRET Das ist die grosse Frage. Einerseits wissen wir, wir – das Publikum, du, ich –, wir brauchen immer mehr dokumentarische Bilder, um uns und die andern besser kennenzulernen. Das ist klar.

Der Markt hat sich, dank den Fernsehanstalten, die allgemein auch mehr Sendeplätze haben, vergrössert. Aber das Perverse oder das Fragwürdige daran ist: die Fernsehanstalten sind dominant in der Finanzierung und in der Ausstrahlung. Sie beherrschen den Markt und haben darum immer mehr Einfluss auf die Art und Weise, wie die Filme gemacht werden sollen. Wie weit können die unabhängigen Filmemacher unabhängig bleiben, und wie weit können die Fernsehanstalten ihre Regeln durchsetzen – das ist die permanente Auseinandersetzung. Es gibt in verschiedenen Ländern unterschiedliche Situationen. Es gibt Länder, wo der Dialog ziemlich fruchtbar ist.

FILMBULLETIN Zum Beispiel?

JEAN PERRET Die Galiionsfigur des Fernsehens, das wirklich die Entwicklung, die Emanzipation des Dokumentarfilms ermöglicht hat, ist die deutsch-französische Fernsehstation Arte. In diesem Rahmen wurden für unabhän-

1 Volker Koepp bei Dreharbeiten, 2 THE EYE OF THE DAY von Leonard Retel Helmrich; 3 HERR ZWILLING UND FRAU ZUCKERMANN von Volker Koepp, 4 STATUE LEGISLATIVE von Frederick Wiseman, 5 THE SOUND OF INSECTS – RECORD OF A MUMMY von Peter Lichti; 6 PAMMINTI ELETTRICI N. 4-S. ASIA-AFRICA von Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi; 7 GHIRO GHIRO TOPO von Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi; 8 WITTSTOCK, WITTSTOCK von Volker Koepp; 9 PROMISED PARADISE von Leonard Retel Helmrich; 10 MOGARI NO MORI von Naomi Kawase





gige Filmemacher unglaubliche Fortschritte erzielt. Auch in Deutschland gibt es in den Fernsehanstalten Gesprächspartner im Filmbereich, die sehr intelligent, sehr belesen, hoch kultiviert sind. Das ist leider nicht immer der Fall und jetzt wird es auch deshalb wieder schwieriger, weil einige Redakteure in Pension gehen und ihre Nachfolger aus der jüngeren Generation viel weniger Kenntnisse über die Filmgeschichte haben, über diese Kultur, die die unsere ist.

Allgemein gilt, der Markt des Fernsehens ist prägend und reduziert die Ausdrucksmöglichkeiten: 52minütige Filme, in den ersten Minuten muss alles angesprochen werden. Die Raster sind ganz klar. Die Kunst der Filmemacher und Produzenten bleibt nun, sich damit auseinanderzusetzen und sich irgendwie die Freiheit zu bewahren. Das ist sehr kompliziert und wird immer schwieriger. Darum sind die Fördergelder der Länder, der Kulturministerien unglaublich wichtig. Ein Land, das eine echte, gute Filmkultur will, muss das Filmschaffen staatlich unterstützen, kein Zweifel. Es gibt Länder, ja sogar Kontinente, deren Filmkultur sich in einer katastrophalen Situation befindet, weil der Staat sich nicht beteiligt. Die Ostblockländer sind heute in einer sehr schwierigen Situation. Die staatlichen Studios sind weg, und andere Institutionen haben kein Geld und noch weniger Ideen, um die Filmkultur wirklich zu unterstützen. Es fängt jetzt wieder an, ist aber sehr sehr schwierig und braucht viel Zeit. Besonders für den Dokumentarfilm.

FILMBULLETIN Wo steht der Schweizer Dokumentarfilm im internationalen Vergleich? Oder geht es immer um individuelle Filme und einzelne Filmemacher?

JEAN PERRET Es geht immer wieder um individuelle Talente, es geht immer wieder um die Ausdauer und die Fähigkeiten einzelner Menschen. Es geht um leben und überleben.

Aber wenn man das ein wenig thematisieren will, kann man immer wieder sagen: Der Dokumentarfilm der Schweiz ist viel stärker als in anderen Ländern ein Bestandteil unserer Filmkultur. Er ist anerkannt. Es entstehen, besonders in der deutschen Schweiz, regelmässig viel mehr Dokumentarfilme als in andern Ländern – und vor allem Filme, die in den Kinos zu sehen sind. Filme, die regelmässig auch einen gewissen Erfolg haben. 20 000, 30 000 oder 40 000 Zuschauer für einen Film in den Kinos in der Schweiz, das ist schon gut. Sehr gut. Es gibt traditionell eine Reihe von Filmemachern, die wirklich Filme für das Kino konzipieren, lange, neunzigminütige Filme. Das Schweizer Filmschaffen hat sich das bewahrt. Auch der Dokumentarfilm hat die Erzählstrukturen verfeinert, nimmt das Publikum in Anspruch,

versucht, das Publikum zu interessieren, anzupeilen. Der Experimentalfilm gilt auch immer noch als ein kleiner Bestandteil unserer Filmkultur – es wird aber schwieriger, für ihn gibt es immer weniger Aufmerksamkeit.

Und der Schweizer Dokumentarfilm ist einer, der immer noch reist. Lisa Faessler hat mit *TRANS-CUTUCU. ZURÜCK IN DEN URWALD* wieder einen neuen Film im Urwald von Lateinamerika gemacht, Peter Liechti hat eine Geschichte aus Japan genommen, und Vadim Jendreyko erzählt in *DIE FRAU MIT DEN FÜNF ELEFANTEN* die Geschichte einer Übersetzerin, die aus der Ukraine kommt und in Deutschland lebt. Aber es gibt auch Schweizer Filme, die sich mit der Schweiz auseinandersetzen, die Figuren aus der Schweiz auf die Leinwand bringen. In der Schweiz gibt es ein ziemlich breites Angebot an Dokumentarfilmen. Auch die Produktion für das Fernsehen ist zum Teil interessant. Ich hab vor kurzem *FAMILIENTREFFEN – MARTHALER THEATER IM GRAND HOTEL* von Sarah Derendinger entdeckt, der für das Schweizer Fernsehen gemacht worden ist und die Vorbereitung eines Spektakels in einem Hotel, mit Marthaler und seinen Schauspielern, zeigt. Wunderschöner Film, Fernsehfilm, wunderschön gemacht.

Es gibt bei uns ein sehr lebendiges Filmschaffen, weil es durch den Staat, die Kantone und Stiftungen unterstützt wird, sonst ginge es nicht. Der kreative Dokumentarfilm ist zum grossen Teil *à fonds perdu*, das muss man wissen. Ein Dokumentarfilm kann in der Schweiz immer noch eine echte Kreation sein, nicht nur eine Anwendung von Rezepten, die man kennt – diese Sensibilität gibt es noch.

FILMBULLETIN Siehst du das in Gefahr?

JEAN PERRET Ich denke, dass es für jüngere Filmemacher wahrscheinlich viel schwieriger wird. Die werden kaum die Kraft und die notwendige Ausdauer haben, sich gegen den zunehmenden Quotendruck zu stemmen. Das Problem ist: der Markt – für das Filmschaffen allgemein, also auch für den Dokumentarfilm – erlaubt immer weniger, dass Leute sich irren. Es ist aber unmöglich, ein kreatives Metier auszuüben, ohne das Recht zu haben, sich zu irren, sich zu verlieren, einen Film zu vermasseln. Das zu wissen und das auszuhalten ist unbedingt nötig, obwohl diese Möglichkeit immer mehr ausradiert wird. Das Fernsehen, aber auch die Kommissionen, gehen immer weniger Risiken ein mit Filmen, von denen man nicht im Voraus wissen kann, dass sie erfolgreich sein werden. Das ist ein Problem. Das heisst, es gibt eine Selbstzensur, die sich wahrscheinlich immer mehr durchsetzen wird, weil der Markt verlangt, dass sich der succès, der Erfolg schon im Projekt abzeichnen muss. Von daher kommt

auch ein Problem der Kommissionen – ich bin in der eidgenössischen Kommission für Dokumentarfilme in Bern –, das Problem, dass die Dokumentarfilmprojekte leider immer ausführlicher beschrieben werden müssen. Wenn man alles im Voraus planen, schreiben, beschreiben muss, kann das für bestimmte Projekte eine Einschränkung sein. Der kritische Dokumentarfilm lebt auch aus dem Moment heraus. Aber ich sehe Projekte, wo sogar die Dialoge bereits formuliert sind – für einen Dokumentarfilm. Dann kommen die Leute an den Drehort und wollen das, was sie zum Teil schon geschrieben, recherchiert oder das, was sie schon geträumt haben, nachspielen. François Truffaut sagt – bezogen auf den Spielfilm –, man muss gegen das Drehbuch drehen und gegen das gedrehte Material schneiden.

FILMBULLETIN Kann man ja immer noch.

JEAN PERRET Das sollte möglich sein, aber es gibt keine absolut gültigen Rezepte. Es gibt Filme, die man vorbereiten, recherchieren muss, man kann alles schreiben, und das klappt. Es gibt aber andere, bei denen das nicht funktioniert. Die Tendenz ist schon, weniger Risiken einzugehen. Man muss immer mehr – auch in der Schweiz –, schon im Voraus wissen, welcher Verleiher den Film in Vertrieb nimmt und wie die Kinoauswertung geplant ist. Das ist zwar gut gemeint, aber das kann eine Beschränkung sein. Das schränkt zum Teil die Kreativität der Filmemacher ein, dabei ist der Entstehungsprozess im kreativen Dokumentarfilm grundsätzlich wichtig.

Ein anderes Problem – in der Schweiz ein wenig ein heikles Thema – besteht darin, dass die Dokumentarfilmproduktion in der Schweiz teuer ist. Das ist in Europa bekannt. Die Filme sind eher teurer geworden, und je teurer sie sind, desto weniger Risiko geht man ein, desto mehr muss das Projekt geschrieben sein. Ich denke, es sollte eine neue Sparte für die Finanzierung von billigeren Filmen geschaffen werden, damit die Leute mit weniger Geld einfach loslegen könnten, mit der Möglichkeit, doch gute Filme zu machen, weil sie interessante Risiken eingehen.

FILMBULLETIN Wie ist das mit dem Internet? Hast du da einen Einblick? Einen Überblick?

JEAN PERRET Wir haben dieses Jahr in Lyon ein besonderes Angebot sowohl im professionellen Bereich wie in den Vorführungen: «Doc-Web». Dieses Jahr präsentieren wir mit *CAMERAWAR 6* eine Arbeit eines Polen, der in New York lebte und jetzt wieder in Paris. Lech Kowalski bringt jede Woche ein neues Stück seines Feuilletons aufs Web. Und das wird vom «Centre national du cinéma» in Paris finanziert, für das Web, nicht für den Kinosaal. Aber weil Kowalski Filmemacher ist, «bastelt» er ab und

zu einen Langfilm mit Elementen aus seinem Feuilleton. Die Franzosen, das «Centre national du cinéma», die haben immer ein wenig Vorsprung. Die haben jetzt schon eine Finanzierung für Doc-Webs geplant. Ich hoffe, dass die Schweiz das auch kapiert und da einsteigen wird. Denn Filme auf dem Web zu verwerthen ist eine neue Möglichkeit. Ich beurteile das nicht, ich bewerte es nicht. Aber es ist nicht uninteressant, denn es geht weniger darum, lange Filme auf dem Web zu zeigen, als vielmehr Episoden, kurze Elemente. Das ist eine Möglichkeit, die man wahrnehmen muss, und sie ist interessant, weil die kleinen Bilder auf dem Bildschirm auch die Ästhetik, die Erzählstrukturen verändern. Man kann weniger Landschaften zeigen, zeigt wohl eher Gesichter – die Handlungen werden vielleicht anders wahrgenommen. Und die Fragen, die diese Veränderungen stellen, sind interessante Fragen. Ich sage nicht, dass nur das die Zukunft ist, aber es ist ein neuer Zweig der Kreativität.

Der Dokumentarfilm hat auch mit unseren Träumen zu tun, mit unseren Utopien, mit unseren imaginären Welten natürlich. Es gibt etliche Filme, die sich nur damit auseinandersetzen. Man muss nicht unbedingt sterbende Kinder filmen, um diese Welt zu verstehen, man kann sich auch mit Träumen, mit Phantasien auseinandersetzen. Einen Film, der einem gefällt, muss man immer zweimal sehen. Man muss ihn mit offenen Augen ansehen und nachher dann mit geschlossenen Augen – und auch das hat mit Phantasien zu tun, mit Träumen, mit Trauer, mit allem, was das Leben ausmacht, was mit dem Leben zu tun hat.

Wir sagen gerne, man muss nach Lyon kommen, um Zeit zu verlieren. *Venir à Lyon pour perdre du temps. Perdre du temps, pour avoir du bon temps.* Zeit zu verlieren, um eine gute Zeit zu haben, verstehst du? Das ist sehr wichtig, ein guter Film versetzt uns in eine andere Temporalität. Die Filmkunst ermöglicht das Besondere, dieses Abweichen vom Alltäglichen. Und es würde mich sehr freuen, wenn die Leute das Gefühl haben, sie verlieren in Lyon eine wichtige, gute Zeit.

Das Gespräch mit Jean Perret führte Walt R. Vian