



ICH WILL MIT MEINEN FILMEN VISIONEN BEFLÜGELN

Als engagierter Filmemacher sind Sie mit politischen Dokumentarfilmen im deutschen Kino wie im Fernsehen regelmäßig präsent. Vor dem Hintergrund der Flüchtlingskrise wirkt der Film »Hunger« regelrecht visionär, der bereits vor sechs Jahren für die ARD-Themenwoche entstanden ist.

Das Thema war damals schon aktuell. In »Hunger« gibt es eine Protagonistin aus Indien, die sagt: »Wenn ihr nichts tut, weil ihr euren Arsch im Trockenen habt, werden die Leute zu euch kommen. Ich prophezei es euch.« So endet dieser Film. Jetzt wird das wahr, was damals angefangen hat zu brodeln, weil die Leute nicht mehr überleben können in ihren Ländern. Es hat damit zu tun, dass die erste Welt solche Strukturen von Korruption geschaffen hat. Und um selber einen möglichst großen Profit zu machen, damit wir so leben können, wie wir leben. Wenn die Ungleichheit zu groß wird, dann kommt der Punkt, an dem die Leute alles in Kauf nehmen um zu fliehen – sie nehmen dann selbst den Tod in Kauf. Darum geht es auch in »Hunger«.

Ihre Filme haben häufig sehr starke und außergewöhnliche Protagonisten mit atemberaubenden Lebensgeschichten. Wie kommen Sie zu diesen Geschichten?

Die Geschichten kommen zu mir! Es ist wirklich so: Sie stehen plötzlich vor mir und ich muss sie machen, weil kein anderer sich darum kümmert, und man spürt, dass es starke Geschichten sind. Mein erster großer Film – »Der Tunnel« – kam auch ein bisschen zu mir. Damals, Ende der neunziger Jahre, habe ich für die Redaktion »Ex! Was die Nation erregte« beim Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart gearbeitet. Das war eine ARD-Sendung mit kleinen zehnminütigen Beiträgen. Da habe ich auch über Otto John und über Exorzismus etwas gemacht, unter anderem auch über den Tunnelbau in Berlin, kurz nach dem Bau der Mauer. Ich recherchiere immer sehr viel, und bei einem der Tunnelbauer von damals habe ich auf dem Speicher das ganze 16mm-Rohmaterial, gedreht von einem Kameramann der NBC, zu diesem Tunnelbau gefunden. Damals wusste ich: Das Material und diese Zeitzeugen dazu, das ist ein langer Film!

Bei »Das Herz von Jenin« ist die Produktionsfirma Eikon auf mich zugekommen und hat gesagt: »Wir suchen händleringend jemanden, der diese Geschichte machen könnte«. Die versuchten seit vier Jahren ohne Erfolg, den Film zu finanzieren, mit dem israelischen Regisseur Leon Geller, mit dem ich dann später den Film gemacht habe. Die Israelis haben sich nicht

Marcus VETTER

Redakteur, Autor, Dokumentarfilmer und Produzent. Er erhielt zahlreiche Preise, unter anderem zweimal den Adolf-Grimme-Preis, zweimal den Deutschen Filmpreis sowie den Prix Europe.

Das hier abgedruckte Interview gab er Dr. Manfred Hattendorf, Leiter der Abteilung Film im SWR und Vorsitzender des Vorstandes im Haus des Dokumentarfilms.

links: Marcus Vetter bei den Dreharbeiten zu »Cinema Jenin«

dafür interessiert, und in Deutschland kannte man den israelischen Regisseur nicht. So kam diese unglaubliche Geschichte über den Palästinenser Ismael Khatib zu mir, der die Organe seines Sohnes Ahmed israelischen Familien gespendet hat.

Als der Film fertig war, sind wir noch einmal ins Westjordanland nach Jenin gereist, um Ismael den Film im Rohschnitt zu zeigen. Am Abend sind wir dann in Jenin an einem riesigen Kino vorbeigekommen. Ismael

wurde sentimental und erzählte, dass alle Kinos seit der ersten Intifada 1987 geschlossen sind. Da hatte ich diese Schnapsidee, ich kann es nicht anders sagen, selber sentimental zu werden und zu sagen: »Das kann doch nicht sein, dass so ein wunderschönes Kino hier herumsteht. Ich kann mir vorstellen, ein soziales Jahr zu machen. Ich gehe nach Hause, frage meine Freunde, frage die Familie, ob sie sich vorstellen könnten, so ein Projekt zu unterstützen.« Erst später kam mir die Idee, einen Film darüber machen – damals war ich unsicher, ob das eine Schnapsidee ist. Ein Film darüber, ein Kino in Palästina wieder zu eröffnen? Da haben mich meine SWR-Redakteurinnen Gudrun Hanke-El

Ghomri und Martina Zöllner total unterstützt. Da gehörte Mut dazu, denn manche rieten mir ab, prophezeiten mir, dass ich mir durch diesen Film meine Karriere ruinieren könnte.

Wo sind die Grenzen der Glaubwürdigkeit erreicht? Welche filmischen Mittel lehnen Sie ab?

Für mich gibt es eine Grenze, die ich nicht überschreiten darf, da die Filme sonst für mich unglaublich wirken. Ich könnte nicht mit einem »Frontman« arbeiten, einem Star wie Reinhold Messner oder Sarah Wiener, den die Zuschauer lieben, und der sie durch den Film führt. Die BBC macht das, auch ARTE. Da hört für mich der Dokumentarfilm auf. Ich bau in meinen Filmen Helden auf, die noch keiner kennt. Ich frage mich: Wie kriege ich Zuschauer in einen Film mit einem unbekannten Helden? Der Film macht den Helden!

Heute überlege ich mir sehr genau, ob ich eine Kranfahrt oder einen Hub schrauberflug einsetze. Der Zuschauer möchte unterhalten werden, andererseits weiß er, er ist in einem Dokumentarfilm, der muss eine Wahrheit transportieren. Wenn man den Dokumentarfilm mit cineastischen Mit-

teln zu sehr in die Nähe des Spielfilms rückt, verliert man die Zuschauer, weil sie dem Film nicht mehr glauben.

Mit welcher Haltung als Interviewer gehen Sie auf die Menschen zu?

Mit Ausnahme von »Mein Vater der Türke« und »Cinema Jenin« komme ich in meinen Filmen nicht einmal mit meinen Fragen vor, weil ich die Filme immer so gebaut habe, dass sie sich selbst erklären. Ich bin in diesen Filmen selbst nur Beobachter und gebe alles den Protagonisten. Ich habe in der Redaktion »Zeichen der Zeit« des SDR gelernt. Dort war der Journalist eine Hauptfigur, dort gab es scharfe Fragen. Damals habe ich gelernt: Wenn der Journalist zu stark ist, kann sich sein Gegenüber nicht entwickeln. Wenn ich runter gehe mit meinem Status, wenn meine Fragen nicht gestochen scharf sind und ich auch einmal stottere und mit meiner ganzen Körpersprache kommuniziere, dann mache ich meine Protagonisten groß, weil sie die Angst vor dem Interview verlieren.

Bei »Mein Vater der Türke« war ich zum ersten Mal Teil des Films, war plötzlich Akteur, anders als früher, als ich meine Fragen immer raus geschnitten habe. Hier durfte ich unsicher sein. Ich war kein Journalist, ich war der Sohn und durfte diese Ebene einnehmen. Bei »Cinema Jenin« war es genauso. Ich könnte mir nicht vorstellen, einen Film zu machen wie »Bowling for Columbine«, in dem ich der Hauptjournalist bin.

Ich bin kein Michael Moore. Ich möchte mit den Figuren in meinen Filmen auf Augenhöhe kommen, möchte ihnen gegenüber nicht im »Hoch«-Status sein. Michael Moore ist das immer. Das mag man an ihm. Er fordert alle heraus. Er ist oben, und die anderen sind unten. Zu ihm passt das, zu mir nicht.

Wie entstand bei »Mein Vater der Türke« die formale Idee, dem Film mit der Super8-Handkamera diese ganz spezielle Form zu geben?

Ich wollte über die Handkamera in die Kindheit zurück und damit eine Verbindung zu meinen Schwestern schaffen. Und gleichzeitig habe ich mich an dieser Kamera festgehalten. Denn es war nicht einfach, diesen Schritt zu tun und zu sagen: »Okay, ich treffe meinen Vater zum ersten Mal nach 37 Jahren und nehme auch eine Kamera mit«. Denn eigentlich trifft man seinen Vater ohne eine Kamera. Jetzt war ich aber Filmmacher. Das Ganze hat damit angefangen, dass ich plötzlich die Tagebuch aufzeichnungen meiner Mutter in der Hand hatte. Diese haben mich so



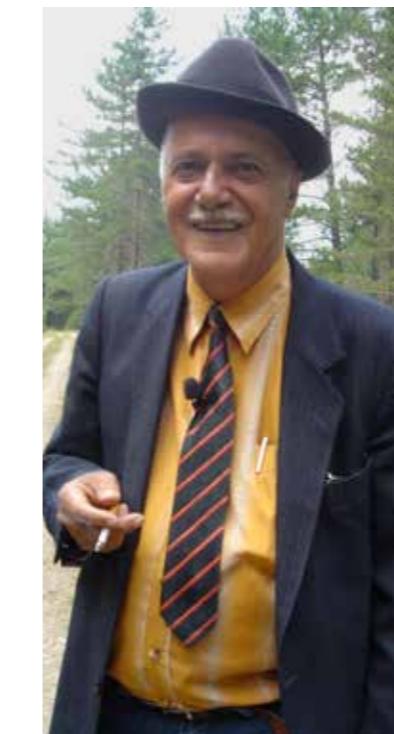
»Mein Vater der Türke«

inspiriert und berührt, weil mir das nicht klar war: Meine Mutter kam aus einer sehr konservativen Familie, ist in den 60ern ausgetragen und hat sich dann auf einen türkischen Mann eingelassen. Sie wollte es anders machen als ihre Eltern. Mein Vater war hier Gastarbeiter. Meine Mutter hat sich dann mit ihrer Familie angelegt, sie wurde in Tübingen aus der Universität rausgeworfen. Ihre Brüder haben ihr keine Möglichkeit gelassen, diese Liebe überhaupt zu leben. Dann stellte sich plötzlich heraus, dass mein Vater in der Türkei schon eine Familie hatte. Und das alles fand ich in Form eines Tagebuchs von meiner Mutter vor.

Vor allem dieses Tagebuch hat mir die Berechtigung gegeben, diesen Film auch zu machen. So habe ich meinen Vater angerufen. Ich brauchte sehr lange, bis ich wusste, ob er überhaupt noch lebt. Dann habe ich ihn am Apparat gehabt und ihn gefragt, ob er sich vorstellen könnte, dass ich ihn mit der Kamera besuche. Er sagte: »Ja, mein Leben ist wie ein Film. Du kannst vorbeikommen. Du kannst alles machen.« Ich wusste, dass ich vier Halbschwestern habe, zwei jüngere, zwei ältere. Wir sind alle ohne Vater aufgewachsen. Da kam mir diese Idee, die 8mm-Kamera mitzunehmen, um mich auf diese Ebene zu begeben und uns letztendlich eine Brücke zu bauen.

Die Kamera von Dragomir Radosavljevic war auch besonders wichtig für diesen Film.

Das erste Interview mit meiner jüngeren Schwester gleich am ersten Tag, als wir uns begegnet sind, war entscheidend. Wir saßen auf der Veranda



im Holzhaus meines Vaters, den ich gerade kennengelernt hatte, und meine jüngere Schwester kam dazu. Wir saßen uns dort gegenüber, vielleicht 15 Minuten. Wir haben uns immer wieder angeguckt. Ton- und Kameramann saßen neben mir, und ich sage zu dem Kameramann: »Könntest Du Dir vorstellen, dass wir jetzt ein Interview mit meiner Schwester machen?« Er sagte: »Aber das ist doch zu früh. Das macht man doch nicht. Ihr seid doch gerade erst angekommen.« Dann sage ich: »Ja, aber ich glaube, jetzt ist die Spannung da, jetzt ist noch alles ganz frisch.«

Ich habe ihn überredet, das zu machen. Ich habe das gespürt. Dann haben wir die Kamera im Garten aufgestellt. Meine Schwester sprach auf Türkisch, meine Übersetzerin aus Tübingen hat mir nur die wesentlichen Punkte wiedergegeben. Es wurde das zentrale Interview im ganzen Film. Eine Kamera kann zerstören. Aber eine Kamera kann auch eine Würde und einen Fokus geben. Ich glaube, ich hätte mit meiner Schwester nie solche Dinge besprochen, wenn die Kamera nicht dabei gewesen wäre. Das hätte sich vielleicht viel mehr im Banalen abgespielt, weil man sonst nicht gezwungen ist, in so einem Gespräch auf den Punkt zu kommen. So hat die Kamera der Situation ohne jeden Voyeurismus eine Würde gegeben. Das hat alles geknackt.

Hätte es ein Treffen mit Vater und Halbschwestern auch ohne den Film gegeben?

Bestimmt. Aber vielleicht hätte es sich immer wieder verzögert. Als ich 18 war, habe ich von meinem Vater eine Postkarte bekommen mit einer



»Mein Vater der Türke«

halbnackten Blondine drauf. Das hat sehr viel in mir ausgelöst. Damals war ich ein politischer Mensch. Auf der Postkarte waren auch noch Lottozahlen, die ich spielen sollte. Das war eine sehr komische Situation. Das hat dazu geführt, dass ich meinen Vater die nächsten 18 Jahre auch nicht besucht habe. Da war ein großes schwarzes Loch zwischen uns. Der Film hat mir die Möglichkeit gegeben, diese Entscheidung zu treffen und meinen Vater zu besuchen. Die Gespräche, die damals mit meiner Mutter und meinen Freunden stattfanden, die kreisten immer um das Thema: Ist das in Ordnung, meinen Vater mit einer Kamera zu treffen? Damals noch viel mehr als heute. 2005 war es noch etwas Neues, so eine radikale Entscheidung zu treffen. Damals war es fast so, als ob ich meine Mutter verloren und meinen Vater gewonnen hätte, denn meine Mutter hat mir nicht den Segen gegeben, meinen Vater zu besuchen.

Ich habe damals Geld auf die Seite gelegt, um möglicherweise den Dreh stoppen zu können. Ich wollte die Freiheit haben, abzubrechen und nach Hause zu fahren, wenn ich das Gefühl gehabt hätte, es sollte nicht sein. Aber mit diesem Interview mit meiner Schwester hat sich alles gedreht. Es wurde einer der schönsten Drehs, die ich je hatte. Wir haben sehr schnell gedreht, 25 Tage. Sieben Wochen hat der Schnitt mit Saskia Metten gedauert. Das Schwierige an diesem Film war etwas anderes: Wo bricht das Eis zu meinem Vater? Eines war für mich klar: Ich durfte meinem Vater

Fragen stellen, die hätte ich keinem anderen türkischen Gastarbeiter gestellt. Meine Fragen waren ganz simpel: Warum dürfen Männer in seiner Kultur so viel mehr als Frauen? Warum dürfen Männer fremdgehen und mehrere Frauen haben, während Frauen ihr Leben lang nur einen einzigen Mann haben dürfen. Er hat nie richtig darauf geantwortet. Erst am Ende des Films, wir saßen am Strand, habe ich ihn gefragt, ob er seine vier Töchter auch geliebt hat, weil ich wusste, dass er mehrere Male nicht zur Geburt gekommen ist, weil es immer wieder ein Mädchen war. Da hat er sich

erst rausgeredet. Er sagte, er könnte das Kind nicht in der Hand halten, er sei zu ungeschickt. Und dann sagte er diesen zentralen Satz: Er war nur ganz selten Zuhause, weil er in Ankara arbeiten musste, wie alle Männer aus Çubukköy, dem Dorf, aus dem er stammt. Viele Männer haben ihre Kinder fast nie gesehen. Da sind ihm die Tränen gekommen. Da habe ich verstanden, dass ich das nicht mit meinen Augen sehen kann. Ich kann nicht über ihn urteilen. Da wurde mir klar, dass es ihn sehr verletzt hat, dass er seine Kinder nicht sehen konnte, weil er in Ankara gearbeitet hat.

»Eine Kamera kann zerstören. Aber eine Kamera kann auch eine Würde und einen Fokus geben.«

Wie können Dokumentarfilme die Wirklichkeit beeinflussen?

Mit »Das Herz von Jenin« haben wir Vorurteile abgebaut. Jenin war vorher in Deutschland und in Israel bekannt als die Stadt, wo 40 Prozent aller Selbstmordattentäter herkommen. Heute ist Jenin bekannt für einen Mann – Ismael Khatib –, der die Organe seines Sohnes an israelische Kinder gespendet hat. Wir haben komplett die Rezeption von Jenin verändert, hin zu einer Stadt der Hoffnung.

Bei »Cinema Jenin« ist es eine ganz andere Geschichte. Hier wollte ich etwas verändern, aus dem Bewusstsein heraus: Man kann nicht immer nur Filme machen und Geschichten erzählen, ohne dass sich etwas wirklich verändert. Da haben wir das Kinoprojekt in Jenin ins Leben gerufen, mit einem eigenen Verein. Am Höhepunkt des Projekts hatten wir 200 Volontäre aus der ganzen Welt vor Ort, die das Kino aufgebaut haben, 20 internationale Journalisten haben berichtet, sechs Drehtteams haben allein aus Deutschland über die Eröffnung des Kinos berichtet. Leider ist es kein erfolgreiches Projekt. Das hat mich sehr erschüttert am Ende. Das Kino gibt es zwar heute. Aber es ist jemand ermordet worden in dieser Geschichte. Wir mussten am Ende alle Volontäre zurück beordern.

Ist »Cinema Jenin« eher die Geschichte einer Desillusionierung als die einer Hoffnung?

Beides hält sich die Waage. Der Film hat einen Untertitel: »Die Geschichte eines Traums«. Das sagt eigentlich alles aus. Es ist die Geschichte eines Traums, der zu Ende sein kann oder der weiter geträumt werden kann. Irgendjemand muss den Traum übernehmen. Ich konnte nur etwas anstoßen. Ich dachte, wenn wir das Kino auf beste Art und Weise renovieren, wenn wir zeigen, was Kino kann, dann locken wir Leute ins Kino. Die Realität war, dass die Leute lieber ägyptische Filme gucken als Filmkunst. Daher ist »Cinema Jenin« im Winterschlaf. Es braucht einen ganz starken Theaterleiter, der ein Programmkinos in ein Mainstreamkino einbettet. Das muss man auch seinen Förderern erklären, z.B. dem Goethe-Institut und dem Auswärtigen Amt. Man darf nicht mit dem Kopf durch die Wand.

Es fällt auf, dass sich Ihre Filme immer wieder mit dem Wirtschaftssystem und unserer Rechtsordnung beschäftigen, so auch die letzten beiden Filme, »The Forecaster« und »Das Versprechen«, der im Oktober 2016 in den Kinos anläuft.

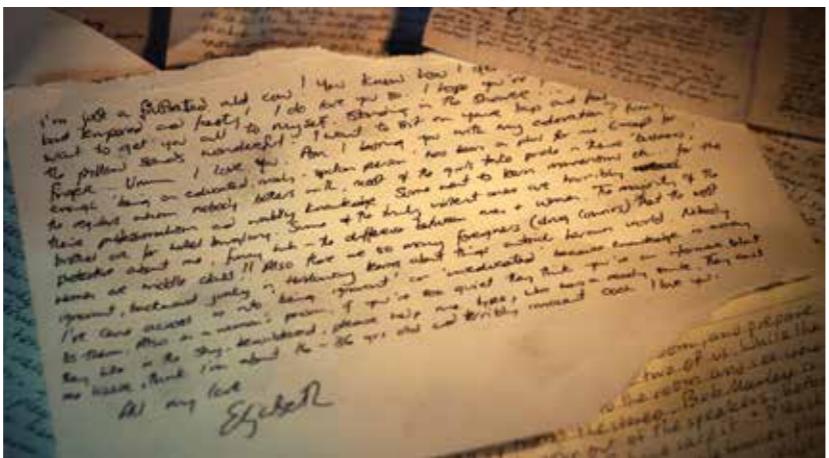
Ich habe am Anfang alle meine Themen in einem gesellschaftskritischen, journalistischen Sinne bestimmt. Ich habe gleich zu Beginn meiner Karriere eine Trilogie über die Finanzmärkte gemacht, das war um 2000 herum, als die New Economy boomte. Das waren Filme wie »Ein Schweinegeld«, die ich aus dem Bewusstsein heraus gemacht habe: Diese Filme muss man jetzt machen, in zehn Jahren sind sie alter Käse.

Dagegen ist »Das Versprechen« zeitloser. Der Film erzählt die Geschichte eines Deutschen, Jens Söhring, der in den USA wegen Mordes zu lebenslanger Haft verurteilt ist. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist er un-

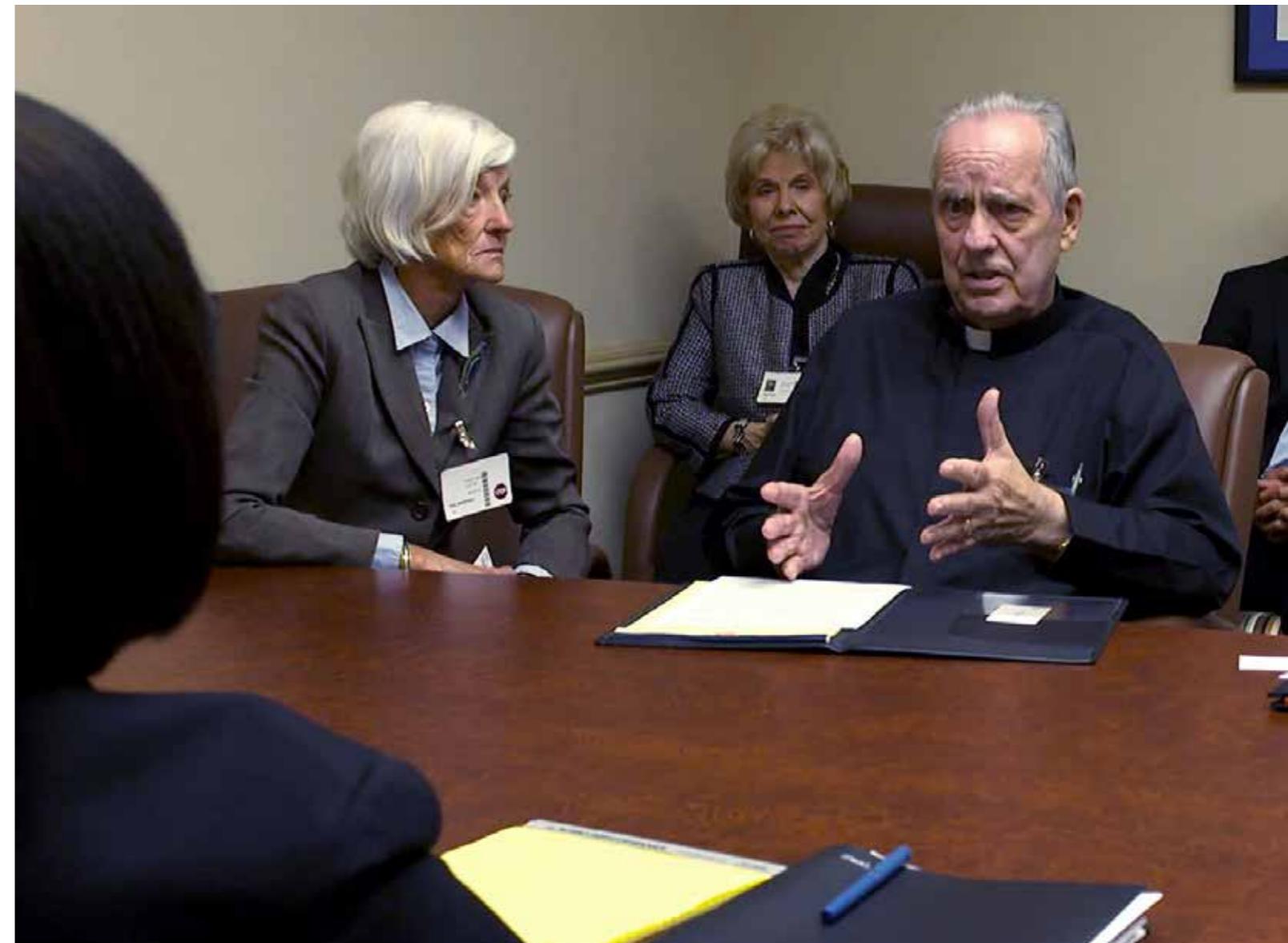
schuldig. Der Film, den ich mit Karin Steinberger zusammen gemacht habe, erzählt eine große, tragische Liebesgeschichte. Er hat aber eine politische Tragweite wegen des Justizsystems in Virginia, das er anprangert. Das ist mir erst im Schnitt klar geworden, als ich den Film selbst geschnitten habe. Wir bestimmen uns über unser Justizsystem. Wenn wir eklatante Ungerechtigkeit spüren, wie jetzt nach dem Putschversuch in der Türkei, dann verlieren wir unsere Gesellschaft. Das Rechtssystem ist nach meiner Überzeugung die wichtigste Säule unserer Demokratie.

Beim Filmmachen geht es für mich darum, Vorurteile abzubauen. Das beginnt schon bei der Suche nach einem guten, relevanten Thema. Als

»Das Versprechen«



»Das Versprechen«



Filmmacher muss man sich mit seinen eigenen Vorurteilen auseinandersetzen, muss den Blick weiten und öffnen. Das gelingt im besten Fall dann auch mit dem fertigen Film beim Publikum: Sich mit den eigenen Vorurteilen zu konfrontieren.

Wo liegt die Zukunft des Dokumentarfilms, im Kino oder, provokant gesprochen, eher bei YouTube?

Ich muss mich damit auseinandersetzen, dass Dokumentarfilme es schwer haben, ihr Publikum zu finden, obwohl sie, wenn sie gut gemacht sind, genauso spannend sind wie Spielfilme. Diese Erfahrung immer wieder zu machen, zehrt an mir. Da muss man sehr stark sein. Ich glaube an eine abendfüllende Dramaturgie, weil man da Figuren aufbauen und ihnen einen inneren Konflikt mitgeben kann, nicht nur den äußeren Konflikt. So kann man Geschichten erzählen, die man nicht vergisst. Zuschauer haben mir öfter gesagt, dass sie sich noch heute an einen kompletten Film von mir erinnern, an ganz viele Einzelheiten. Ich glaube, das passiert bei einem langen, sorgfältig gestalteten Film und nicht bei einem YouTube-Clip.

Der Chefankläger vom Internationalen Menschenrechtsgerichtshof, über den ich einen Film gemacht habe, hat mich sehr gedrängt, während meiner Arbeit in Jenin mit den palästinensischen Kämpfern kleine YouTube-Videos zu drehen und ins Netz zu stellen. Ich glaube, er hatte Recht. Nur kann ich es mit meiner Person nicht verbinden. Wenn ich lauter kleine Werbevideos oder solche Videos hochstelle, während ich einen Film mache, wüsste ich am Ende gar nicht mehr, wo ich bin. Ich würde den Rhythmus verlieren für den Film. Ich kann mich nur auf eine Sache konzentrieren.

»Das Versprechen« wird in sehr unterschiedlichen Längen und Formen für unterschiedliche Ausspielwege konfektioniert.

Ja, genau. Der Kinofilm ist 117 Minuten lang. Dann haben wir einen Zweiteiler für die BBC geschnitten, die den Film koproduziert hat, zweimal 85 Minuten. Und einen Dreiteiler für das Schwedische Fernsehen, dreimal 55 Minuten. Jetzt will die BBC zusätzlich einen Sechsteiler oder Zehnteiler, den sie im März 2017 in England vor der Hauptausstrahlung als Webserie herausbringt.

Das ist ja eine Form ähnlich der Dokusoap »Broadway Bruchsal«?

Oh ja, ich habe ja nicht nur »Broadway Bruchsal« gedreht, sondern auch »Von Null auf 42« – eine Dokuserie mit Cliffhängern über fünf Couch-

potatoes, die sich auf den Weg machen, um den New York Marathon zu rennen. Auf keinen meiner Filme habe ich mehr Rückmeldungen bekommen als auf diese Serie. Das hat die Leute beschäftigt.

Dabei gab es Probleme mit den gecasteten Protagonisten.

Ich hatte ein Problem mit diesen Redaktionssitzungen, in denen wir quasi alles gecastet haben. Die Arbeit mit den angehenden Läufern war aber dann doch dokumentarisch. Wir haben den Figuren eben nicht gesagt, was sie zu tun haben, wir haben es nicht übertrieben. Und wenn man sich manche der Dokusoaps ansieht, die dann danach gekommen sind, muss man sagen, die haben es übertrieben. Aber bei »Von Null auf 42« konnte ich mich damit identifizieren – es war der Versuch, die Grenzen zu testen.

Dokumentarfilme muss man heute offensiv vermarkten, um erfolgreich zu sein.

Das fängt mit einer sehr guten Webseite zum Film an. Diese Webseite ist das Tor zur Welt für den Film. Bei »The Forecaster«, dem Film über die Finanzkrise, haben wir das noch erweitert, indem wir über die Webseite zum Film zum ersten Mal eine Video-on-Demand-Funktion angeboten haben. Man konnte den Film gegen eine Gebühr streamen. Der Film richtet sich an ein ganz spezielles Publikum, an Menschen, die sich für den Finanzmarkt und die Vorhersagen von Martin Armstrong interessieren. Mit diesem Bezahlangebot, geoblockt für Deutschland, haben wir 100.000 Dollar in einem Monat eingenommen. Wir hatten hier einen Film mit einer ganz klaren Zielgruppe.

Spielen auch partizipative Modelle von interaktiven Webseiten eine Rolle?

Ganz klar. Bei meinem neuen Film »Das Versprechen« könnte man zum Beispiel auf der Webseite alle diejenigen, die mit Musik zu tun haben, dazu einladen, einen Liebessong für Jens Söhring zu komponieren. Man kann sich da ganz viel ausdenken. Das Problem, das wir alle haben, ist: Als Produzent muss man die Webseite außerhalb des eigentlichen Filmbudgets selbst finanzieren, in der Hoffnung, dass man für das geleistete Investment auf der Webseite Erlöse erzielen kann. Leider sind die Chancen, dass

»Wenn du länger an einem Film schneidest als sechs, sieben, acht Monate, dann bist du in der Gefahr, in die Klappe zu kommen.«

man mit Webauftritten für einen Dokumentarfilm Erlöse erzielen kann, denkbar gering. Für die Webseite von »Das Versprechen« haben wir Kurzvideos von allen Protagonisten des Films gemacht, so dass man die Personen des Films schon im Netz kennenlernen kann. Wir machen dann zwei Monate vor dem Kinostart eine Trailerserie zum Film, damit der Film jede Woche durch einen anderen thematischen Kurztrailer vorgestellt wird.

Gibt es Erfahrungen mit Crowdfunding?

Ganz schlimme. Die Arbeit, die man reinsteckt, ist viel größer als das, was man herausholt. Wenn man vielleicht 15.000 Euro damit zusammenbekommt, dann hat man vorher Monate reingesteckt. Crowdfunding ist ein Werkzeug, um Aufmerksamkeit für den Film zu erregen. Beim Crowdfunding wie bei der Webseite zum Film ist es so: Je größer man es aufzieht, desto mehr Mitarbeiter braucht man dafür. Denn wenn die Leute sich beteiligen, dann erwarten sie auch eine Antwort. Das muss man heute sehr professionell aufziehen. Und dann hat man plötzlich zehn Angestellte, die sich um die Webseite und das Crowdfunding kümmern. Und diese Menschen muss man als Produzent bezahlen.

Wovon leben Sie als Dokumentarfilmer?

Es gibt da keine wirkliche Lösung. Es läuft darauf hinaus, dass man sich selbst ausbeutet, wenn man das Budget überschreitet, weil der Film sich als schwieriger erweist, als man dachte. Manche meiner Kollegen machen noch Werbung nebenbei, ich mache das nicht. Manche habe nebenbei eine Professur oder eine andere bezahlte Tätigkeit, z.B. im Fernsehen.

Wenn man sich Ihren Lebenslauf über die letzten 20 Jahre anschaut, dann war davon die Hälfte der Zeit als fester freier Mitarbeiter beim SWR, danach kam die Selbständigkeit als freier Filmemacher und Produzent. War das eine gute Entscheidung?

Ja und nein. Ich habe mich aus dem Sender heraus bewegt, weil ich dort für ein komplexes Thema sieben oder acht Wochen Schnitt hatte – und ich konnte nicht sagen, dass ich 20 Wochen für den Schnitt brauche. Das geht in einem Sender nicht.

Als freier Produzent konnte ich Fördermittel für meine Filme beantragen, kann mittlerweile auch mit internationalen Partnern co-produzieren. Das hat sehr gut funktioniert. So konnte ich Filme machen, die ich im Sender nicht hätte machen können. Ich denke etwa an einen Film

»Das Herz von Jenin«



DIE MEISTERKLASSEN IM HAUS DES DOKUMENTARFILMS

Kein Aprilscherz, sondern ein neues Format im Haus des Dokumentarfilms: Am 31. März und am 1. April 2011 stellen wir »Klappe auf« vor – ein neues Konzept für eine Meisterklasse mit einem namhaften Filmemacher. Zum Auftakt des jährlich geplanten Workshops ist Marcus Vetter für zwei Tage unser Gast und Referent. Es gibt dabei viel zu sehen und anschließend zu besprechen. Gezeigt werden Vetters Filme »Ein Schweinegeld« (1999), »Wo das Geld wächst. Die EM.TV-Story« (2000), »Straße der Betrogenen« (2003), »Wenn der Bus kommt« (2007), »Mein Vater der Türke« (2006) und »Das Herz von Jenin« (2007). Die Diskussionen und Werkstattgespräche, die Vetter zwischen die Filme setzt, sprengen dabei fast jede Dimension. An beiden Tagen überzieht er unbekümmert. Ist die Klappe erst mal auf, lässt sie sich anscheinend nicht so leicht wieder schließen.

Mit »Klappe auf« geht es nach diesem Anfangserfolg weiter: 2013 gibt Rosa von Praunheim seine Meisterklasse im Haus des Dokumentarfilms – und fordert die TeilnehmerInnen auf unnachahmliche Weise. Er konfrontiert sie in direkten Fragen mit sich selbst und baut sie gleich in ein neues Filmprojekt ein. Ein Jahr später ist – direkt im Anschluss an Dokville 2014, bei dem er ebenfalls unser Ehrengast ist – Marcel Ophüls der Mittelpunkt unserer eintägigen Meisterklasse. Der damals bereits 87 Jahre alte Filmemacher zeigt sich als vitaler und streitbarer Kommentator der Dokumentarfilmgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Um historische Quellen geht es bei unserer letzten Meisterklasse, die wir 2015 mit Fred Breinersdorfer anbieten. Kurz vor dem Kinostart von »Elser«, zu dem der Autor, Regisseur und Produzent gemeinsam mit seiner Tochter Léonie-Claire das Drehbuch schrieb, erklärt er, wie man historische Projekte möglichst detailgetreu realisiert – selbst wenn sie, wie bei dem Spielfilm über den Hitlerattentäter Georg Elser, fiktionalisiert werden.

wie »The Forecaster«. Da geht es um die Finanzkrise. Es geht um Milliarden, um einen, der im Gefängnis war. Es geht um jemand, der behauptet, etwas vorhersagen zu können. Da musst du so viele Hürden im Schnitt überwinden, damit du die Herzen der Zuschauer trotzdem öffnest, dass sie sich darauf einlassen.

Wie lange hat der Schnitt an »The Forecaster« gedauert?

Ein ganzes Jahr. Bei »Das Herz von Jenin« haben wir sechs Monate geschnitten. Ich habe immer gesagt, wenn du länger an einem Film schneidest als sechs, sieben, acht Monate, dann bist du in der Gefahr, in die Klappe zu kommen. Irgendwann macht man Fehlentscheidungen, weil man den Film nicht mehr sehen kann. Der »Forecaster« hat mich ein Jahr beschäftigt, also habe ich meine Limits überschritten, weit überschritten, bin dabei Gott sei Dank nicht in die Klappe gekommen. Aber es war kurz davor. Es gibt einen Punkt, an dem du dich selbst verlierst am Schneidetisch.

Das radikal Subjektive und das Politische trifft sich bei Ihnen oft in Filmen. Wie lassen sich diese vermeintlichen Gegensätze auflösen?

Mich interessieren nicht Ideologien, mich interessieren Menschen, die eine Leidenschaft haben oder eine Vision – und die können links wie rechts sein. Meistens sind sie nicht linksextrem und meistens sind sie nicht rechtsextrem. Man findet tolle Menschen überall. Man findet sie im Filmgeschäft, man findet sie in der Bank, man findet sie beim Friseur.

Das suche ich in Filmen. Diese Figuren, die für etwas leben. Die ihre Leidenschaft nicht am nächsten Nagel ablegen. Nach diesen Menschen bin ich kontinuierlich auf der Suche. Diese Menschen darf man nicht verlieren, die muss man unterstützen, denn sie kommen leicht unter die Räder. Weil man oft als Spinner gesehen wird, wenn man leidenschaftlich ist. Ich versuche, diesen Menschen in meinen Filmen eine Brücke zu bilden, weil ich Visionen beflügeln will.

MEISTERKLASSEN MIT...

- 2017 Andres Veiel
- 2015 Fred Breinersdorfer
- 2014 Marcel Ophüls
- 2013 Rosa von Praunheim
- 2011 Marcus Vetter



Marcus Vetter



www.hdf.de/vetter



»Der Zuschauer möchte unterhalten werden, andererseits weiß er, er ist in einem Dokumentarfilm, der muss eine Wahrheit transportieren. Wenn man den Dokumentarfilm mit cineastischen Mitteln zu sehr in die Nähe des Spielfilms rückt, verliert man die Zuschauer, weil sie dem Film nicht mehr glauben.«

MARCUS VETTER

Zitat des Filmemachers bei der Meisterklasse 2011

