

Einleitung

*„Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu avant de renvoyer les images.“
Jean Cocteau*

Der Dokumentarfilm befand sich Mitte der 1990er Jahre angesichts der schier unbegrenzten Manipulierbarkeit digitaler Bilder in einer Krise. „Im Fernsehen wurde jedoch nicht debattiert über den Wirklichkeitsanspruch von Bildern im digitalen Zeitalter“, erklärt der Filmpublizist Kay Hoffmann rückblickend,

„sondern Kontrollinstitutionen wurden verschärft, die die Echtheit der Bilder prüfen sollen und an die journalistische Ethik appellieren. Eigentlich müsste jedem klar sein, dass bei allem Bemühen um authentische Bilder diese hohen Ziele nicht zu erreichen sind, da Manipulationen immer weniger nachweisbar sind.“ (2012: 41)

Mit dem Übergang ins neue Jahrtausend geriet der Dokumentarfilm in eine „Phase des Umbruchs“ (Zimmermann 2006) und scheint bald ein Vierteljahrhundert später, ob oder gerade wegen der veränderten technischen Möglichkeiten, weltweit neu erblüht zu sein und weiterhin zu sprießen.¹ Dies bestätigt auch der französische Filmwissenschaftler François Niney in seinen *Fünfundzwanzig Fragen* an den Dokumentarfilm:

„Inventé comme appareil à saisir « la vie sur le vif », prôné ensuite pour ses vertus didactiques, voire propagandistes, puis rejeté comme ennuyeux (« docucu ») mais revendiqué comme film d’auteur (« documentaire de création »), le documentaire semble aujourd’hui faire un retour de force, sous différents avatars et mélanges, sur la scène du spectacle et des médias, comme une réclame à la mode, promesse de sensationnel ou de « vérité » répendant au sentiment général que l’heure est grave.“ (2009: 11)

¹ Neben den vielfältigen Manipulationsmöglichkeiten einerseits geht die immer besser werdende digitale Aufzeichnungsqualität andererseits auch mit einer immer kleiner werdenden, handlichen Ausrüstung einher, die eine große Nähe zu den gefilmten Personen ermöglicht, da diese ihre Scheu gegenüber der minimalen Technik leichter ablegen und „die Macht des unscheinbaren Apparats vergessen und unterschätzen“ (Müller 2011: 264).

Die Zunahme an dokumentarischen Formaten im Fernsehen (historische Dokumentationen, Doku-Dramen, Doku-Fiktionen, Doku-Soaps), vor allem aber an langen Dokumentarfilmen im Kino, die eine vom traditionellen Bildungsauftrag und der reinen Wissensvermittlung abweichende Haltung und Absicht verfolgen und – neben weltgesellschaftskritischen Anliegen – die Qualität der nun größtenteils digital produzierten „Bewegungs-Bilder“ („Moving Images“, Carroll 2003) zelebrieren sowie den Unterhaltungswert in den Vordergrund stellen,² „sticht ins cineastische Auge“ und legt eine genauere Untersuchung nahe. Was zeichnet diese Kinodokumentarfilme aus? Welche Ziele verfolgen sie im neuen Jahrtausend? Was hat sich gegenüber früheren Filmen verändert? Was bilden sie ab? Und vor allem wie? Diese und weitere Fragen bilden den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit.

Bevor anhand von Fallbeispielen und exemplarischen Einzelanalysen auf die veränderte Situation eingegangen wird, soll im ersten Teil, *Der Dokumentarfilm als Kunstwerk*, die Begriffsbestimmung und der Diskurs um die nur schwer fassbare Kategorie „Dokumentarfilm“ skizziert sowie insbesondere dessen Möglichkeit, die vorgefundene Wirklichkeit auf eine bestimmte, nämlich *narrative* Weise zu präsentieren, ausgelotet werden. Hier werden in einem ersten Schritt die wichtigsten internationalen Positionen umrissen, die über grundlegende Definitionen und Gegenstandsbeschreibungen dazu beigetragen haben, eine Antwort auf die schwierige und bald schon leidige Frage „was ist Dokumentarfilm?“ zu finden, über die „sehr schnell Einigkeit zu erzielen ist – oder gar nicht“ (Roth 1982: 185). So lässt etwa Sandra Schillemans die Frage offen, ob man überhaupt von einer Kategorie „Dokumentarfilm“ sprechen kann. Mit einem Verweis auf die in den Debatten immer wieder auftauchenden Begriffe „Realismus“, „Objektivität“ und „Wahrheit“, folgert sie:

„Man könnte den Dokumentarfilm als Höhepunkt des Realismus bezeichnen, da er eine realistische Ausdrucksweise mit einem inhaltsbezogenen Realismus verbindet, der das Reale darstellt und vom Realen handelt (referentieller Aspekt). [...] Während der Spielfilm sich selbst als Realität darstellt, ist der Dokumentarfilm sozusagen Zeuge der Realität.“ (1995:17, Herv. i.O.)

² Zum Begriff „Unterhaltung“ merkt Jens Eder an: „Während bei Informations- und Bildungsprogrammen Erkenntnisgewinn im Vordergrund steht, kommt es im Bereich der Unterhaltung nur auf die *affektiven und sinnlichen Folgen* von Erkenntniserlebnissen an: die *Befriedigung*, etwas dazulernen, der *angenehme Eindruck*, sich orientieren zu können.“ (2007, S.20, Herv. i.O.)

Seit Beginn der mit Bill Nichols um 1980 einsetzenden theoretisch-wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Dokumentarfilm und der Digitalisierung der Filmtechnik in den 1990er Jahren entfachen hierum immer wieder Grundsatzdiskussionen:³

„Discussion about documentary has increased exponentially since the beginning of the 1990s. Before that, documentary film occupied a clearly secondary place in the film literature with just a few staples, usually centered around key figures like John Grierson and Robert Flaherty. Since then the field has blossomed remarkably as scholars and critics have realized that documentary identifies a tendency within the broader arena of film that poses as rich and perplexing an array of questions as any other.“ (Nichols 2001: 179)

Der Liste wiederkehrender Begriffe sei noch „Authentizität“ hinzugefügt, ein Aspekt, dem spätestens seit des Erscheinens von Manfred Hattendorfs wegweisender Dissertation *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung* (1994) weitere Aufmerksamkeit geschenkt wird (vgl. 1.2.1.2).

Die Ethnologin und Dokumentarfilmerin Wilma Kiener kommt zu dem Schluss, dass „allein das Moment des Nicht-Fiktionalen“ für ein Verständnis des Dokumentarfilms entscheidend sei und bringt die Gegenstandsbeschreibung auf die einfache Formel: „Ein dokumentarischer Film ist ein solcher, in dem behauptet und geltend gemacht wird, dass das Dargestellte so existiert oder so stattgefunden habe wie gezeigt.“ (1999: 16-17) Dieser Definition soll hier weitestgehend gefolgt werden, wobei der Begriff der Fiktionalität weitere Ausdifferenzierung erfahren soll (vgl. 1.2.2.2).

Betrachtet man das Forschungsfeld zum Dokumentarfilm in seiner historischen Chronologie, gelangt man von *deskriptiven* Ansätzen (Bazin, Kracauer) über *normative* (Vertov, Grierson, Wildenhahn) und *reflexive* (Nichols, Sobchack, Jost) zu *dekonstruktiven* (Comolli, Odin, Guynn). Letztere führen schließlich zu der pragmatischen Frage nach dem *wann* des Dokumentarfilms (im Sinne Nelson Goodmans: „when is art?“ (1977)), das heißt, *wann ist Dokumentarfilm*, beziehungsweise *an wen* richtet er sich? Wie Kiener weiter anmerkt, geht die internationale Forschung mittlerweile von einem ähnlichen Ansatz aus:

„In der Dokumentarfilmtheorie ergibt der Forschungsstand in den letzten Jahren ein ziemlich einheitliches Bild. In Amerika (Bill Nichols), Frankreich

³ Vgl. Hohenberger 2006, Zimmermann/Hoffmann 2006 und zuletzt Hoffmann/et al. 2012.

(Roger Odin), England (William Guynn) und nicht zuletzt in Deutschland (Eva Hohenberger) stellen Autorinnen und Autoren den Dokumentarfilm in den Rahmen der Metapher „Film als Text“. Demnach wird der Dokumentarfilm, wie der fiktionale Film schon lange, in erster Linie als bedeutungstragendes, strukturiertes Gebilde untersucht.“ (1999: 67)

Die vorliegende Arbeit schließt sich dieser Perspektive an und folgt insbesondere Odins Theorie, dessen jahrzehntelange Entwicklung und Konzeption der sogenannten *Semiopragmatik* einen fundamentalen Beitrag darstellt, um Dokumentarfilm präzise *lesen*, beschreiben und deuten zu können. Sein Werk stellt, neben den Arbeiten von Nichols, den konsistentesten Beitrag innerhalb der Dokumentarfilmtheorie dar, erfuhr aber bisher nur unzureichende Berücksichtigung.⁴ Mein Beitrag besteht daher auch darin, Odins umfassendes Werk zu synthetisieren, Schwächen aufzudecken, Modelle weiter zu entwickeln, anderen gegenüberzustellen (Gaudreault) und in Filmanalysen praktisch anzuwenden. Ich knüpfe damit grundsätzlich an semiotisch-strukturalistisch geprägte Positionen an, verbinde sie mit narratologischen Methoden und leitet hieraus wiederum die Frage nach dem *wie* ab, die es zu vertiefen gilt. *Wie* sind Dokumentarfilmtexte gemacht? *Wie* werden sie gelesen? Vor allem aber, *wie erzählen sie?*

Auf eine Vernachlässigung dieses Bereichs innerhalb der Dokumentarfilmtheorie weist implizit der Dokumentarfilmer Christoph Hübner hin, wenn er erklärt:

„Natürlich ist der Dokumentarfilm Film, er ist gemacht und ästhetisch geformtes wenn man so will: „inszeniertes“ Produkt. Zugleich geht der Dokumentarfilm mit Wirklichkeit, mit wirklichen Menschen und Geschichten um und muss sich immer wieder neu den Fragen nach seiner Haltung dazu stellen. In allen Fällen ist die entscheidende Frage das Wie dieses Umgangs und nicht die begriffliche Abgrenzung. [...] Wir [Filmemacher] haben es mit der unbefriedigenden Situation zu tun, dass der Dokumentarfilm in der Öffentlichkeit nur von seinem Stoff, von der „Aussage“ her betrachtet wird, kaum einmal aber von der Perspektive der Form und der ebenso wichtigen und oft zeitraubenden Arbeit daran.“ (2000: 10, Herv. i.O.)

Diese Bemerkung bringt die zentrale Fragestellung der vorliegenden Arbeit noch einmal auf den Punkt, nämlich: *wie erzählen Dokumentarfilme Geschichten?*

⁴ Dies vermutlich nicht zuletzt aufgrund mangelnder Übersetzungen aus dem Französischen. Ins Deutsche und Englische übersetzt wurden bisher lediglich frühe Texte von Roger Odin (vgl. Hohenberger 2006 u. Trautmann 2012).

Kiener bemerkt diesbezüglich, dass „schon ganz oberflächlich betrachtet [...] das Thema „Erzählen im Dokumentarfilm“ in einem Spannungsfeld [liegt], gilt doch im dokumentarischen Genre das Geschichtenerzählen als Widerspruch zur Funktion des Dokumentierens und Aufzeigens.“ (1999: 59) Dass dieser Widerspruch auflösbar ist, belegt sie anschaulich in ihrer Dissertation *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. Kieners Werk stellt eine weitere wichtige Grundlage meiner Thesen zu dieser Problematik dar, und trug ferner dazu bei, mein Forschungsanliegen in einer Bezeichnung zusammenzufassen, die der vorliegenden Arbeit ihren richtungsgebenden (Unter-)Titel gab: *Der narrative Kinodokumentarfilm*. Kieners Beitrag erweist sich allerdings als sehr allgemein gehalten und bietet keine eigene Kategorie des narrativen Dokumentarfilms, sondern sucht in *allen* dokumentarischen Formen nach Erzählstrategien, die sie überall behauptet, und fokussiert nebenbei auf das eigene filmische Schaffen. Mein Anliegen besteht daher darin, Kieners Konzept zu präzisieren, an einigen Stellen zu revidieren und zu erweitern (vgl. 1.3.2.2), um die eigenständige Richtung des narrativen Dokumentarfilms ableiten und eine allgemeingültige Typologie entwerfen zu können.

In den Analysen des zweiten Teils, *Der narrative Dokumentarfilm*, die sich der genaueren Untersuchung eben jener Dokumentarfilmrichtung widmen, werden bestimmte Aspekte, darunter die ebenso für die Spielfilmanalyse zentralen Elemente *Spannung* und *Komik* sowie dominante, wiederkehrende Handlungsräume und Motive untersucht. Betrachtet werden hier ausschließlich für das Kino als Erstaufführungsort produzierte Filme von über 60 Minuten Dauer (sogenannte „Spielfilmlänge“), die im Folgenden als „Kinodokumentarfilme“ bezeichnet werden. Diese Auswahl hat mehrere Gründe, die mit der Ästhetik, Beschaffenheit, Länge, Verbreitung und Wirkungsweise dieser Filme zusammenhängen. Im Gegensatz zu den meisten dokumentarischen Fernsehproduktionen verschiedenster Formate unterliegt der Kinodokumentarfilm aus *Autorenhand* (vgl. 1.1.2.2.) immer einer oder mehreren, längeren und intensiven Produktionsphasen und leistet damit einen erheblich höheren Recherche-, Erarbeitungs- und Umsetzungsaufwand. Er zielt dadurch auch auf eine langfristige, nachhaltige Verwertung ab und erreicht durch seine Verbreitung über Festivalteilnahmen außerdem eine breitere internationale Öffentlichkeit. Im Hinblick auf die filmwissenschaftliche Analyse bedeutet das einen ernstzunehmenden Gegenstand mit aufwendiger, durchdachter Struktur vorzufinden, der reichlich Potential für eine tiefere, allgemeine Auswertung bietet und nicht sogleich von der kurzlebigen (Fernseh-) Bildfläche verschwindet, sondern *Zeit* und mit der großen Leinwand auch *Raum* hat, filmhistorische Relevanz zu erlangen.

Die vorliegende Arbeit soll somit nicht nur zu einem besseren Verständnis des Gegenstands beitragen und einen Beitrag für einen in der Filmwissenschaft inzwischen nicht mehr ganz so stark „vernachlässigten“ (Schillemans 1995), aber im Vergleich zum Spielfilm dennoch unterrepräsentierten Bereich leisten, sondern vor allem durch die Entwicklung eines spezifischen Analyse-instrumentariums eine Antwort auf die von Nichols‘ in folgender Formulierung aufgeworfene Frage geben, inwiefern der Dokumentarfilm als eine „andere Fiktion“ („a fiction (un)like others“, 1991: 105) zu begreifen ist. Denn wie Hohenberger in der programmatischen Einleitung ihres Sammelbands *Bilder des Wirklichen* kritisch anmerkt, verwiesen solche Positionen

„auf die Schwierigkeiten der Dokumentarfilmtheorie, die fiktionalen Momente jeder Erzählung anzuerkennen und dennoch eine Eigenständigkeit des Dokumentarfilms gegenüber dem Spielfilm aufrechtzuerhalten [...], auf die ungeklärte Begriffsbestimmung des Fiktionalen ebenso wie auf die Zwanghaftigkeit, mit der sie selbst ihren Gegenstand von Fiktionen freihalten will.“ (2006: 24)

Die vorliegende Arbeit will also „die fiktionalen Momente“ des Dokumentarfilms herausstellen, genauer: nur desjenigen Dokumentarfilms, der „seinen Stoff“ in Form eines Erzähltextes präsentiert, versucht sich hierfür an einer „Begriffsbestimmung des Fiktionalen“, um dem „Gegenstand“ schließlich so viel Fiktion zuzugestehen wie er vertragen kann, ohne seinen Gattungsanspruch zu verlieren. Ausschlaggebend für dieses Vorhaben ist auch Hohenbergers nicht weiter verfolgte Feststellung, dass der beobachtende Stil der *Direct Cinema*-Dokumentarfilme der 1960er Jahre paradoxerweise auffällige Parallelen zum Realismuskonzept des Spielfilms aufweise:

„Die Filmtheorie der siebziger und achtziger Jahre definiert Realismus als jene Erzählung, die ihrem Gegenstand gegenüber in ein Verhältnis der Transparenz tritt, d.h., alle Zeichen ihrer Enunziation zugunsten der vermeintlichen Anwesenheit des Dargestellten negiert [...] Was die Realismuskonzeption der Filmtheorie für die Theorie des Dokumentarfilms so interessant machte, ist die Tatsache, dass die Unsichtbarkeit der Mittel zugunsten der Präsenz des Dargestellten eben nicht nur die (ideologiekontingenten) Fiktionen des Spielfilms darstellen, sondern ebenso die Zielvorgaben des cinema direct, die in seinen methodischen Regularien von Nichtintervention, minimalem technischen Aufwand und Ablehnung von Kommentar und Musik festgeschrieben werden.“ (ebd.)

Eine grundlegende Annahme, die es hier weiter zu verfolgen gilt, besteht darin, in logischer Umkehrung von Hohenbergers Aussage, in den „Zielvorgaben des *Direct Cinema*“ *Strategien einer realistischen Erzählung* zu sehen und diese in anderen, späteren Dokumentarfilmen nachzuweisen. Dieser Hintergrund führt mich schließlich zu der Ausgangshypothese, in neueren narrativen Kinodokumentarfilmen eine Art *Renaissance des Direct Cinema* zu sehen, in Form einer Weiterführung und Ausweitung der zugrunde liegenden Methoden, wie die Analysen des zweiten Teils darlegen sollen. Abschließend soll gezeigt werden, dass die Digitalisierung des Produktionsprozesses dabei nicht nur Manipulation bedeutet, sondern vor allem einen Perspektivwechsel auf eine altbewährte Gattung, die im Zeitalter digitaler Verbreitungswege ihre Chancen sieht, wächst und großen Zuspruch erfährt.⁵

⁵ Zu den wichtigsten Plattformen, die Dokumentarfilme digital verbreiten, zählt der Zusammenschluss von sieben internationalen Dokumentarfilmfestivals zu *Doc Alliance Films* (DA), auf dessen Webseite „abendfüllende Autorendokumentarfilme“ gegen ein angemessenes Entgelt als Stream, zum Kauf und/oder Download bereitliegen (vgl. <http://dafilms.de/> [21.07.15]).