



THOMAS BRÄUTIGAM

# KLASSIKER

DES  
DEUTSCHSPRACHIGEN  
DOKUMENTARFILMS

SCHÜREN

Thomas Bräutigam  
Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms

Diese Publikation wurde durch die Stiftung Kulturwerk der  
VG Bild-Kunst, Bonn gefördert

Thomas Bräutigam

**Klassiker des  
deutschsprachigen  
Dokumentarfilms**

**SCHÜREN**

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

### **Bildnachweis**

absolut Medien (S. 43, 55, 119, 121, 130, 133, 141, 160, 163, 179, 180, 187,  
189, 195, 204, 241, 257, 261, 262, 287); ARD Video «Dokumentation» (S. 65);  
Al!ve (S. 100, 117); Arthaus (S. 38, 39, 61, 73, 105, 143, 154, 184, 185, 192, 236,  
238); AV-Film (S. 215); Basis (S. 243); Boomtown Media (S. 202); Bundes-  
zentrale für politische Bildung (S. 231); Brown Sugar / Indigo (S. 272); Chaos  
Filmverleih (S. 264); DCM (S. 271); DEFA-Stiftung / Hans Dumke, Hans-Eber-  
hard Leupold (S. 208); DEFA-Stiftung / Eberhard Felz (S. 128); DEFA-Stif-  
tung / Christian Lehmann (S. 138); DEFA-Stiftung / Thomas Plenert (S. 253,  
276); DEFA-Stiftung / Th. Plenert, Michael Loewenberg, Florian Wimmer (S.  
124); DEFA-Stiftung / Horst Wessler (S. 141); DENK-mal-Film (S. 225); Deut-  
sche Kinemathek (S. 231, 235); Edition Der Standard (S. 35, 95, 149, 162, 168,  
281); Edition Filmmuseum (S. 50, 157, 209); Edition Salzgeber (S. 108, 191,  
215, 251); EuroVideo (S. 146); Filmcoopi Zürich (S. 220); Filmedition Werner  
Herzog (S. 136); good!movies (S. 91, 106, 118, 222, 228, 245); Harun Farocki  
Filmproduktion (S. 255); IFAG-Filmproduktion (S. 87); Kinowelt (S. 70); NDR  
(S. 103, 127, 171, 212); Neue Visionen (S. 229, 227); Ruth Beckermann Film-  
produktion (S. 170); Sunfilm (S. 67); Syberberg Edition (S. 274); Tackerfilm  
(S. 201); trigon-film (S. 102, 247); Ulrike Ottinger Filmproduktion (S. 63);  
Universal (S. 116, 217); Universum (S. 267); Videoladen Zürich (S. 285); WDR  
(S. 199); ZDF (S. 174)

Sollten trotz aller Bemühungen, die Copyright-Inhaber herauszufinden, an-  
dere Personen und Firmen zu diesem Kreis gehören, werden sie gebeten, sich  
beim Verlag zu melden, damit sie in künftigen Auflagen des Buches berück-  
sichtigt werden können.

Schüren-Verlag GmbH  
Universitätsstraße 55 · D-35037 Marburg  
[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)

© Schüren 2019

Alle Rechte vorbehalten  
Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen, unter Verwendung eines  
Motivs aus BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (Regie: Walter Ruttmann)

Druck: Booksfactory, Stettin  
Printed in Poland

ISBN Print 978-3-7410-0322-6  
ISBN PDF 978-3-7410-0110-9

# Inhalt

<b>Vorwort</b>	7
<b>Eine sehr kurze Geschichte des Dokumentarfilms im deutschsprachigen Raum</b>	11
Vom Kulturfilm zum Dokumentarfilm	11
Dokumentarfilm-land DDR	14
Fernsehland Bundesrepublik	19
Nach der Revolution	24
Schweiz: Nicht Gnomen, sondern Menschen	26
Österreich: Späte, aber jähe Entfaltung	29
«Top 50» – Die 50 besten Dokumentarfilme	32
<b>Dokumentarfilme A – Z</b>	35
<b>Biografische Notizen</b>	289
<b>Bibliografie</b>	302
<b>Themenregister</b>	309
<b>Personenregister</b>	313



# Vorwort

Große Sorgen muss man sich um den Dokumentarfilm nicht mehr machen. Wenn er ehemals ein subalternes Dasein unter dem Regiment der Fiktionen zu fristen hatte, so ist er gegenüber dem Spielfilm längst satisfaktionsfähig geworden. Während jedoch die Spielfilmgeschichte kanonisiert und in einschlägigen «Best-of»-Listen und «100 Filme, die Sie unbedingt ...»-Empfehlungen katalogisiert ist, wartet das nicht-fiktionale Genre noch auf die Sicherung seines kanonischen Rangs.

Allein die Vielzahl an historischen Einordnungen, Deutungen und Analysen, mit denen der Spielfilm umstellt ist, beglaubigt sein ästhetisches Prestige. «Film» wird meist mit «Spielfilm» identifiziert und dem Dokumentarfilm damit ein prekärer Status zugewiesen. Eine solche Ausgrenzungspraxis riskiert freilich, ein verkürztes Bild der Filmgeschichte zu entwerfen.

Dass die filmgeschichtliche Wahrnehmung des Dokumentarfilms im deutschsprachigen Raum lange Zeit nur an der Peripherie stattfand, resultiert aus den markanten Besonderheiten des deutschen Geschichtsverlaufs. Die modernen, avantgardistischen Tendenzen der zwanziger Jahre sind vom Nationalsozialismus abgebrochen oder vereinnahmt worden – ein Vorgang mit fataler Langzeitwirkung. Die einzige forminnovativ auf internationalem Niveau tätige Person agierte innerhalb der NS-Propaganda. Nach 1945 stießen die Riefenstahl-Filme im Ausland auf eine enthusiastische Rezeption (die ihren Höhepunkt erst in den 1970er-Jahren hatte), im Inland hingegen waren diese Filme und ihre Regisseurin kompromittiert. Ein Anknüpfung an ihre – formal ja moderne – Ästhetik war für den Nachkriegs-Dokumentarfilm indiskutabel, die Riefenstahl haftete auf diesem Genre wie eine klebrige Substanz. Die Modernisierung in den sechziger Jahren setzte die Suspendierung dieser ideologischen und ästhetischen Positionen voraus.<sup>1</sup> Darüber hinaus blockierte die bis dahin ungebrochene Geltung des Kulturfilm-Paradigmas innovative Impulse.

In der Bundesrepublik fand der ernstzunehmende Dokumentarfilm dann sein Spielfeld im Fernsehen, was eine Kanonisierung eher vereitelte als förderte, denn die Filmkritik respektierte dieses Medium nicht. Hinzu kommt die verspätete Etablierung einer *Filmwissenschaft*. Zugänge an Theorien und Kategorien, die Bewegung oder Debatten erzwungen hätten,

1 «If the New German Cinema directors had a father to kill, nonfiction filmmakers were confronted with a devouring mother. (...) Understandably, Riefenstahl's dominance in this genre has colored the field and led to a critical silence about other nonfiction productions.» (Nora M. Alter: *Projecting History. German Nonfiction Cinema, 1967–2000*, Ann Arbor 2002, S. 5).



waren lange ausgeblieben. Diese defizitäre Entwicklung (vor allem in Relation zu den angelsächsischen Ländern und Frankreich) wirkt bis heute nach. Erst 1991, als in Stuttgart das «Haus des Dokumentarfilms» gegründet wurde, kam eine systematische Dokumentarfilm-Forschung in Gang.

Da sich aus den genannten Gründen nie ein Kanon qualitativ herausragender Dokumentarfilme bilden konnte, kommt der Präsentation von «Klassikern» dieses Genres immer noch Pionierfunktion zu. Eine solche Zusammenstellung macht den Klassiker-Status mancher Filme überhaupt erst bewusst und ermöglicht so auch filmgeschichtliche Ergänzungen und Revisionen. Denn die konstatierte Vernachlässigung ließ etliche Werke der Vergessenheit anheimfallen, obwohl sie für eine Filmgeschichtsschreibung, die auf einem repräsentativen, traditionsbildenden Korpus interpretierter Filme basiert, unverzichtbar sind. Ein Ziel dieser Publikation ist deshalb nicht zuletzt, abgelegte Trumpfkarten wieder ins Spiel zu bringen.

Primäres Kriterium für die Aufnahme in diesen Korpus ist die ästhetische Qualität, da es sich um künstlerisch gestaltete Produktionen handelt. Wenngleich es mittlerweile in jedem Text über Dokumentarfilm Standard ist, mitzuteilen, dass dieser nicht platterdings «Wirklichkeit abbildet» oder «wiedergibt», sondern eine vorgefundene bzw. gesuchte Realität einem artifiziellen Form- und Stilwillen unterwirft, sei auch hier eigens betont: Der Dokumentarfilm «dokumentiert» eigentlich nichts (weshalb der Gattungsbegriff eher unglücklich gewählt ist), er liefert nicht lückenlos belegte Sachverhaltsdaten, sondern macht freie, verdichtete Aussagen zu einem Thema. Der Autor ist autonom und kann inszenieren, arrangieren, erzählen, suggerieren und die Realität ästhetisch multiplizieren, ohne dass dadurch der dokumentarische Anspruch disqualifiziert würde. Wie jeder Künstler verfügt er souverän über sein Thema und ist keinen realistisch-mimetischen Normen verpflichtet. Kaum anders als im fiktionalen Genre steht die präsentierte Wirklichkeit nicht selbstgenügsam für sich, sondern ist auf *Bedeutung* angelegt und bekommt durch künstlerische Handhabung eine eigene Struktur. Die im fertigen Film zu sehende «Realität» ist Resultat eines kognitiven Prozesses, der das Wahrgenommene einer Bewertung und Kategorisierung unterwirft. Eine Selektion von fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmen nur über die Realitätsgarantie ist keine prinzipielle Zuweisung. Insofern ist eine streng kontrastive Bestimmung von Dokumentar- und Spielfilm auch wenig ergiebig, die Interferenzen sind größer als die Differenzen. Im digitalen Zeitalter ist die dokumentarische Verlässlichkeit von Filmbildern ohnehin diskreditiert.

Wenn der Dokumentarfilm eine Funktion innerhalb des vielbeschworenen «kulturellen Gedächtnisses» einnimmt, dann durch die unterschiedlichen Strategien, mit denen er Wirklichkeit reflektiert und aus welchen Perspektiven er diese wahrnimmt. Zu den ästhetischen Kriterien für eine Kanonrelevanz gesellen sich unweigerlich soziologische, politisch-ideologische und sogar ethisch-didaktische Kontextfaktoren. Der Dokumentarfilm hat das Potenzial, Einstellungen und Mentalitäten festzuhalten,

Denk- und Empfindungsweisen, die Wandlungen oder Verfestigungen unterworfen sind (z. B. gesellschaftliches Rollenverhalten oder Alteritätserfahrung). Die Akzeptanz audio-visueller Medien in der Bildungsarbeit erlaubt dem Dokumentarfilm auch in dieser Hinsicht seine Kompetenzen auszuspielen, sofern er nicht als Faktenlieferant missverstanden wird.

Zwar können auch imaginäre Welten aktuelle Konflikte konnotieren, doch wird gerade dem Dokumentarfilm gerne ein spezieller analytischer Gesellschaftsbezug konzediert, weil er das Potenzial hat, Themen zu fokussieren, die in anderen Medien marginalisiert oder gar tabuisiert werden. Manches lässt sich besser visuell als sprachlich vermitteln. Deshalb richtet sich ein solcher Kanon nicht zuletzt an filmexterne Rezipienten wie Pädagogen, Historiker, Soziologen, Journalisten. Die Erforschung der Bewusstwerdung und Aufarbeitung des Holocaust z. B. hätte ohne Berücksichtigung der einschlägigen Filme gravierende Erkenntnisdefizite.

Jenseits aller Qualitätszuschreibungen und Relevanzkriterien lässt sich schlicht formulieren: Was das Wiedersehen lohnt, ist kanonisch – und (frei nach Italo Calvino): Ein Klassiker ist ein Film, der nie aufhört zu sagen, was er sagen möchte.

Die hier vorgelegte Auswahl von etwa 140 Dokumentarfilmen ist natürlich anfechtbar. Manche Filme stehen repräsentativ für andere. Auf zahlreiche weitere Filme wird zumindest verwiesen, diese bilden dann den erweiterten Korpus. Die Phalanx der zur Inspektion angetretenen Einzelwerke (die nicht immer gleich Meisterwerke sind) sollte jedoch die maßgeblichen Tendenzen der Dokumentarfilm-Geschichte verdeutlichen und die unterschiedlichen Spielarten, in die sich dieses heterogene Genre bei näherem Zusehen aufblättert. Bei allem Respekt vor den *ficta-et-facta*-Hybriden sind jedoch nur «reine» Dokumentarfilme aufgenommen, also solche ohne Schauspieler, die eine Rolle verkörpern.<sup>2</sup>

Zuvor ist jedoch ein summarischer Blick auf die Dokumentarfilm-Geschichte unerlässlich, da sich die Bedeutung der Einzelwerke oft erst im historischen Kontext erschließt. Sie entstehen nicht allein auf Initiative von Individuen, sondern unter den Bedingungen eines Kultursystems und seiner Regulierungs- und Steuerungsverfahren (Produktionsverhältnisse, Medien, Markt, Zensur, Kritik etc.). *Deutschsprachige* Dokumentarfilme verteilen sich auf fünf verschiedene Länder, die sich mitnichten über einen Leisten schlagen lassen.

2 Bei Romuald Karmakar spielt Götz George in *DER TOTMACHER* eine Rolle, Manfred Zapatka in *DAS HIMMLER-Projekt* hingegen nicht. Bei Ulrich Seidl wäre die – ohnehin nicht intendierte – Einteilung in Dokumentar- und Spielfilm ein ins Seit tänzerische ausartendes Verfahren. Die Mitwirkung «authentischer» Laien schließt ein Rollenspiel nicht aus.



# Eine sehr kurze Geschichte des Dokumentarfilms im deutschsprachigen Raum

## Vom Kulturfilm zum Dokumentarfilm

Arbeiter verlassen eine Fabrik, ein Baby wird gefüttert, ein Zug fährt in den Bahnhof ein: Die Geschichte des Films wurde nicht fiktional, sondern dokumentarisch eröffnet, mit banalen, realistischen Szenen aus dem Alltag. Die Vorführung erfundener Spielhandlungen vor der Kamera taucht erst als Filiation des dokumentierenden Modus auf. Für solche Unterscheidungen zwischen faktisch und fiktiv waren die Rezipienten in der Frühgeschichte des Films freilich noch gar nicht disponiert (dies belegt die Panik, die ein auf der Leinwand heranrasender Zug ausgelöst haben soll). Das «lebende Bild» war allein deshalb interessant, weil es sich bewegte. Im Nummernprogramm des frühen Kinos musste die Vorstellung dramatisch oder komisch, auf jeden Fall unterhaltsam sein. Die Wahrnehmung des Nicht-Fiktionalen als eigenständige Form setzte die Etablierung des Spielfilms voraus.

Der Erste Weltkrieg markiert insofern eine Zäsur, als nun das propagandistische Potenzial des Films zur Geltung kam. Mit dem Funktionswandel vom Vergnügungs- zum Propagandamedium rückte das dokumentarische Verfahren in den Vordergrund. Gegenstand der Dokumentation sollte die Kampfkraft der deutschen Truppen sein, aber auch die Stärke der deutschen Kultur im Dienste der Auslandspropaganda. Das war die Geburtsstunde des sogenannten «Kulturfilms», ein neues Genre, das den nicht-fiktionalen Film in Deutschland für die nächsten Jahrzehnte dominierte. Schon ein Jahr nach ihrer Gründung richtete die UFA 1918 eine Kulturfilm-Abteilung ein.

Das Einspannen des nicht-fiktionalen Films für «Kultur» und «Bildung» sollte dem Film, den das mondäne Publikum immer noch mit Jahrmarkts-Flitter assoziierte, Seriosität verleihen, vollends in seiner Ausformung zum Wissenschafts- und Lehrfilm. Gleichzeitig war dieses Filmgenre das geeignete Medium, um die unteren Schichten mit «höheren Dingen» zu bespielen, ein Kommunikationsmittel, das diejenigen erreichte, die mit dem herkömmlichen Medienangebot nicht in Berührung kamen.<sup>1</sup> Die Gat-

1 Wolfgang Mühl-Benninghaus: Der dokumentarische Film in Deutschland zwischen erzieherischem Anspruch und Realität, in: Ursula v. Keitz / Kay Hoffmann (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks*, Marburg 2001, S. 81–102; 101.

tungsbezeichnung «Kulturfilm» knüpfte an den in der deutschen Tradition verankerten Kulturbegriff an, der untrennbar mit dem romantisch-idealistischen Komplex verbunden ist. Die als «Kultur» servierten sachkundlichen Themen waren mit entsprechendem Pathos aufgeladen, das sich z. B. in der Andacht vor dem vermeintlich Abseitigen artikulierte. Das Kultur-Prestige konnte nicht nur Michelangelo für sich reklamieren, sondern auch der Hirschkäfer.

Das disparate Repertoire des Kulturfilms umfasste konservative Genres wie die heimatkundlichen Stadt- und Landschaftsporträts, stand aber der Moderne aufgeschlossen gegenüber: Fortschritt, Technik, Verkehr, Naturwissenschaft, Medizin (z. B. der Syphilis-Aufklärungsfilm *GEISSEL DER MENSCHHEIT*, 1926) oder Ethnografie und Expedition (*MENSCHEN IM BUSCH*, 1930). Die Berg- und Sportfilme Arnold Fancks (*DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS*, 1920/22) lassen sich hier ebenfalls einordnen. In ihnen manifestiert sich die «widersprüchliche Einheit von Naturmystizismus und <Sachlichkeit>, neoromantischer Selbstausslieferung ans Unbedingte und <moderner> Witterung für die Technik und die Antriebskräfte der Zivilisation».<sup>2</sup>

Die Innovationen, für die Fanck steht (z. B. subjektive Kamera, extreme Aufnahmewinkel, rhythmische Komposition), gelten darüber hinaus für das gesamte Kulturfilm-Genre, denn diese UFA-Abteilung war nicht zuletzt eine «Experimentierbude». Raffinierte Tricktechniken (der Meister war Svend Noldan), Unterwasserkamera, Zeitlupen- und Zeitraffer-Aufnahmen – alles wurde hier ausprobiert. *BUNTE TIERWELT* (1931) war der erste Farbfilm, zehn Jahre vor dem ersten farbigen Spielfilm.

Üblicherweise lief der Kulturfilm im Vorprogramm des Kinos. Doch er mauserte sich auch zum Langfilm. *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* (Wilhelm Prager, 1926) war ein Plädoyer für die Befreiung von den Zwängen der Zivilisation mittels aus der Antike hergeleiteter Gymnastik und wurde «als einziger aus dem Kulturfilm-Spektrum der Weimarer Republik durch Aufnahme in den filmischen Kanon nobilitiert».<sup>3</sup>

Nur ein Film der zwanziger Jahre bricht radikal mit der Kulturfilm-Ästhetik, obwohl er sich thematisch in die Agenda der Städteporträts einzureihen scheint: Walter Ruttmanns *BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1929), nicht nur der ragende Gipfel des deutschen Dokumentarfilms in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sondern, wegen seiner rhythmischen Montagetechnik, auch der bahnbrechende «Initiationstext»<sup>4</sup> für die dokumentarische Form, der die Innovationslinien markierte. Jeder nachfolgende filmische Diskurs über «Stadt» hatte hier sein Modell. Zwei weitere Berlin-Filme mit innovierender Ästhetik flankierten Ruttmanns Opus

2 Klaus Kreimeier, in: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 2, Stuttgart 2005, S. 476.

3 Ebd., S. 113. Zu nennen wäre noch der Kompilationsfilm *DER WELTKRIEG* (Leo Lasko, 1928), weil er keine Verherrlichung war, sondern eine vergleichsweise nüchtern-neutrale Darstellung (allerdings auch mit inszenierten Elementen).

4 Karl Prümm, ebd., S. 411.

magnum: DIE STADT DER MILLIONEN (Adolf Trotz, 1925) und MARKT IN BERLIN (Wilfried Basse, 1929).

Ruttmann setzte filmisch das Programm der «Neuen Sachlichkeit» um: «der Produktionsrhythmus als Montageprinzip, die arbeitsteilige Klassengesellschaft als Blaupause für eine Querschnitts-Ästhetik der Kontraste und Koinzidenzen, die Formalisierung der Vernunft in der Industriezivilisation als Triebkraft einer formalisierten Wahrnehmung und künstlerischen Gestaltung.»<sup>5</sup> Der dezidiert avantgardistische und experimentelle Film orientierte sich an der abstrakten Kunst (Hans Richter) oder am Bauhaus (Laszlo Moholy-Nagy) und rezipierte den internationalen Dokumentarfilm (Dziga Vertov, Joris Ivens).

Diese Ausdrucksformen einer modernen Filmsprache, die Walter Ruttmann und Arnold Fancks Bergfilm-Schule entwickelt hatten, setzten sich nach 1933 fort. Auf diese Errungenschaften konnte und wollte auch der Propagandafilm nicht verzichten, weil er sich sonst seiner Effektivität bebraut hätte. Noch am entsetzlichsten Film, der im Dritten Reich gedreht wurde, DER EWIGE JUDE (Fritz Hippler, 1940), ein Aufruf zum Genozid, lässt sich dies ablesen (z. B. die demagogische Überblendungstechnik).

Leni Riefenstahl und ihre bedeutendsten Kameraleute, Hans Ertl und Walter Frentz, kamen aus der Schule Arnold Fancks, Walter Ruttmann war ihr Mitarbeiter. Ruttmann und seine Industriefilme, die er für die Nazis drehte (METALL DES HIMMELS, 1935, MANNESMANN, 1938, DEUTSCHE WAFENSCHMIEDEN, 1940, DEUTSCHE PANZER, 1940), zeigen die Kontinuität von visuellen Formen der Neuen Sachlichkeit. Ruttmann war der Repräsentant einer «faschistischen Avantgarde, in der Reaktion und Moderne zueinander fanden».<sup>6</sup>

Die Riefenstahl, der «dokumentarische Regie-Star des ›Dritten Reichs‹»<sup>7</sup>, potenzierte in TRIUMPH DES WILLENS (1935) mit suggestiven Kamerafahrten und Montagetechnik die Propagandabotschaft des Parteitags (v. a. den Gefolgschafts- und Führermythos). In ihrem OLYMPIA-Film (1938) ergeben sensationelle Kameraperspektiven in Kombination mit der Montage eine eigene Choreografie. Riefenstahls Ästhetik wurde damals als «heroischer Reportage-Stil» gewürdigt. Mit dem traditionellen Kulturfilm hatte dies nichts mehr zu tun. Die Ideologisierung des nicht-fiktionalen Films unter dem Einfluss der nationalsozialistischen Filmpolitik forcierte die Trennung von Kultur- und Dokumentarfilm.

Der Kulturfilm selbst lief unter Beibehaltung seines ausdifferenzierten Themenspektrums und seiner Experimentiermöglichkeiten ungebrochen weiter. «Zeitnah» wurde er insofern, als er die Verheißungen des Nationalso-

5 Klaus Kreimeier, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart 1993, S. 395.

6 Peter Zimmermann / Kay Hoffmann, in: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3, Stuttgart 2005, S. 114.

7 Ebd.

zialismus und das neue Gesellschaftsbild zu würdigen hatte. Die Kopräsenz von Nationalismus, Agrarromantik und Technikult lässt sich schon an einschlägigen Titeln ablesen: STRASSEN OHNE HINDERNISSE (Martin Rikli, 1935), HÄNDE AM WERK. EIN LIED VON DEUTSCHER ARBEIT (Walter Frentz, 1935), MÄDEL IM LANDJAHR (Hans Cürliis, 1936), DIE BAUTEN ADOLF HITLERS (Walter Hege, 1938), OSTRaum – DEUTSCHER RAUM (Walter Buhne, 1940). Nach wie vor lief er als Vorfilm im Kino, nach Kriegsbeginn gewann jedoch die Wochenschau an Bedeutung, ebenso wie das neue Genre Kriegsfilm: DER FELDTZUG IN POLEN (Fritz Hippler, 1940), SIEG IM WESTEN (Svend Noldan, 1941).

## Dokumentarfilm-land DDR

In der Nachkriegszeit gab es zwei deutsche Staaten, aber zunächst nur einen mit einer signifikanten Dokumentarfilm-Produktion: die DDR. Während die Versuche der Westalliierten, Dokumentarfilme zur Reeducation oder wenigstens zur Aufklärung über die NS-Verbrechen einzusetzen an der Resistenz der Adressaten gegenüber solchen Belehrungen scheiterten und deshalb keine neue Tradition initiieren konnten, verlief die Filmpolitik in der sowjetischen Besatzungszone grundverschieden. Mit der frühen Gründung der DEFA (1946) samt einer eigenen Dokumentarfilm-Abteilung entstand sofort ein florierendes Repertoire an Spiel- und nicht-fiktionalen Filmen auf ansprechendem Niveau, dem der Westen vorerst nicht viel entgegenzusetzen hatte. Aufklärung über die nationalsozialistische Vergangenheit fand zuvörderst im frühen DEFA-Spielfilm statt (DIE MÖRDER SIND UNTER UNS, EHE IM SCHATTEN, AFFÄRE BLUM, RAT DER GÖTTER). Der Dokumentarfilm widmete sich dem «Aufbau» (BERLIN IM AUFBAU, Kurt Maetzig, 1946).

Vom Kulturfilm der UFA-Tradition wurde zwar nicht mehr gesprochen, sein formales und stilistisches Inventar gleichwohl übernommen. Nur die politische Füllung änderte sich. Die Filme präsentierten «ihre neuen Ideen dem Zuschauer im Gewand einer vertrauten dokumentarischen Ästhetik»<sup>8</sup>. Die Unterordnung unter politische Vorgaben und den propagierten «Sozialistischen Realismus» blockierte ästhetische Innovationen. Inhaltlich rückte neben das hoffnungsfrohe Aufbau-Pathos eine Geschichtsinterpretation, aus der die Existenz des Arbeiter- und Bauernstaates als einzig mögliche Konsequenz abzuleiten war, um dessen Dignität auszuweisen. Die Darstellung von Widersprüchen oder Konflikten in der neuen Gesellschaft war in dieser Konzeption nicht vorgesehen.

Mit der Gründung der DDR und ihrer Positionierung im Kalten Krieg wurde der Dokumentarfilm politisch, ideologisch, propagandistisch und

8 Kerstin Stutterheim: Das Alte und das Neue. Identifikationsangebote in den frühen non-fiktionalen Filmen der DEFA, in: Tobias Ebbrecht / Hilde Hoffmann / Jörg Schweinitz (Hg.): *DDR – erinnern, vergessen*, Marburg 2009, S. 109–132; 114.

apodiktisch. Mit dem sozialistischen Staat hatte sich ein neues, experimentartiges System etabliert, das in der deutschen Geschichte kein Vorbild hatte und deshalb eigens einer Legitimation bedurfte. In diesen Legitimationsdiskurs reihte sich der Dokumentarfilm ein. In der Bundesrepublik hingegen blieb eine ähnliche pro-demokratische Legitimation aus, weil die parlamentarische Demokratie einen Vorläufer hatte: die Weimarer Republik, an die man – unter Vermeidung ihrer «Fehler» – anknüpfen konnte. «Propaganda»-Filme, die den Rechtsstaat als Konsequenz aus Diktatur, Krieg und Vernichtungspolitik gedeutet hätten, sind nicht zu verzeichnen (obwohl sie gewiss nicht geschadet hätten).

Die DDR jedoch musste sich so darstellen, als sei sie – wegen ihres antifaschistischen und antikapitalistischen Selbstverständnisses – die einzig mögliche Sinnerfüllung nach diesem katastrophalen Geschichtsverlauf. Als der Aufbau eines zentralistischen Sozialismus Widerstände hervorrief (die spätestens 1953 offen ans Licht traten), hatte diese Legitimationsstrategie schon defensiven Charakter. Sie realisierte sich primär in geschichtsdeutenden Kompilationsfilmen, die aus sorgsam recherchiertem Archivmaterial zusammengesetzt waren. Aus diesem Sortiment visueller Geschichtsschnipsel ließ sich durch die Montage ein passender Geschichtsverlauf arrangieren. Da es sich um authentisches Material handelte, vergrößerte sich das Glaubwürdigkeitspotenzial der daraus gewonnenen oder zumindest suggerierten Erkenntnisse. Modell aller weiteren Filme dieser Art war *DU UND MANCHER KAMERAD* (Andrew u. Annelie Thorndike, 1956), eine Interpretation der ersten Hälfte des 20. Jhs. aus orthodox-kommunistischer Sicht, die die Schuld an Krieg und Faschismus ausschließlich an den Monopolkapitalismus delegierte, der seine Unheilsgeschichte nun in der Bundesrepublik fortsetzt. Diese Botschaft ergibt sich aus einem ausgesprochen komplexen Diskurs, weshalb der Film als «erste Dokumentarfilmproduktion gelten kann, die das Geschichtsverständnis aus der Sicht der SED nicht deklamatorisch, sondern in einer ausgefeilten Bild-Text-Argumentation zu visualisieren versucht».<sup>9</sup> Diese Kompilationsfilme zogen sich durch die gesamte DDR-Zeit hindurch und hatten noch in den achtziger Jahren Höhepunkte, z. B. *IM LAND DER ADLER UND DER KREUZE* (Joachim Hellwig, 1980) und *DAS JAHR 1945* (Karl Gass, 1985).

Zu den Dominanten der DDR-Legitimation gehörte die Denunzierung der Bundesrepublik als Pandämonium aus Kapitalismus, militaristischem Revanchismus und fortgesetztem Faschismus. Filme mit dieser Thematik ließen sich leichter beglaubigen als ein manipulatives Geschichtspanorama, da die verbrecherischen NS-Biografien zahlreicher arrivierter Personen der BRD den Fakten entsprachen (was nicht heißt, dass die ent-

9 Thomas Heimann: «Lehren aus der deutschen Geschichte»: Wahrheitstreue und Propaganda im DEFA-Dokumentarfilm *DU UND MANCHER KAMERAD*, in: Martin Sabrow (Hg.): *Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR*, Leipzig 1997, S. 185–215; 187.



sprechenden Filme nur mit Fakten operierten). OPERATION TEUTONENSCHWERT (Andrew u. Annelie Thorndike, 1958) widmete sich dem Bundeswehr- und früheren Wehrmachtsgeneral Hans Speidel, URLAUB AUF SYLT (Andrew Thorndike, 1957) dem CDU-Bürgermeister der Insel und früheren SS-Offizier Reinefahrt, MORD IN LWOW (Walter Heynowski, 1959) dem Vertriebenenminister Theodor Oberländer und AKTION J (Walter Heynowski, 1961) dem Schreibtischtäter Hans Globke. Während die Bundesrepublik ihre Alt-Nazis nicht nur integrierte, sondern sogar honorierte, definierte sich die DDR «aufgrund ihres Antifaschismus als das moralisch ›bessere Deutschland‹ und betrieb damit gleichzeitig eine Idealisierung der eigenen Gesellschaft»<sup>10</sup>.

Der Mauerbau 1961 forderte einen weiteren Rechtfertigungsdiskurs. Mit SCHAUT AUF DIESE STADT (1961) stellte Karl Gass das «wohl polemischste, um nicht zu sagen hasserfüllteste Werk vor, das in seinem stets von kämpferischem Elan beflügelten Œuvre Platz fand».<sup>11</sup>

Unversehens nahm Karl Gass dann aber an einer Wende im DDR-Dokumentarfilm teil, als er in FEIERABEND (1964) und ASSE (1966) ungeschönt und ohne ideologische Kommentierung Arbeiter in Schwedt beobachtete, auch als diese sich in ihrer Freizeit nicht gerade wie sozialistische Mustermenschen benahmten. Das Einsickern von Realitätssplittern in die ansonsten hochideologische und propagandistische Dokumentarfilmproduktion war Teil eines (auch internationalen) Trends in der ersten Hälfte der sechziger Jahre. Jürgen Böttcher filmte in OFENBAUER (1962) und STARS (1963) Arbeiter bei ihrer alltäglichen Schufterei. Weil sie auf Pathos und Überhöhung verzichteten, ließen sich diese Filme politisch nicht funktionalisieren, selbst wenn sie konfliktfrei und damit systemfromm blieben. Diese Entwicklung eines neuen, cinéma-vérité-artigen Filmstils konnte sogar auf Vorläufer zurückgreifen. Schon zehn Jahre zuvor hatte Joop Huiskens (unter Mitwirkung von Karl Gass) in TURBINE I (1953) reportageartig die Reparatur einer Turbine festgehalten und sich dabei ganz auf die Fertigkeiten der Arbeiter konzentriert. Dass Böttchers Innovation mit einem filmgeschichtlichen Rekurs einherging, spricht für die Reichhaltigkeit im Filmschaffen der DDR – im Kontrast zur Dokumentarfilmbrache in der Bundesrepublik.

Böttcher verfeinerte seine Methoden mit WÄSCHERINNEN (1972) und modellierte den Arbeitsalltag nun obendrein konfliktgeladen. In RANGIERER (1984), der ohne Dialog und Kommentar auskommt, hatten diese Arbeits- und Arbeiterstudien schließlich ihren visuellen Höhepunkt.

Die Impulse für eine illusionslose und unpolemische Alltagsbeobachtung griffen zwar viele andere Regisseure auf (z. B. Karlheinz Mund, Gitta

10 Judith Keilbach: Archive sagen aus: Zum Stellenwert von Filmdokumenten in den Filmen von Andrew und Annelie Thorndike, in: *DDR – erinnern, vergessen* (wie Anm. 8), S. 133–153; 151.

11 Hans-Jörg Rother, in: Günter Jordan / Ralf Schenk (Hg.): *Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–1992*, Berlin 1996, S. 95.

Nickel, Richard Cohn-Vossen), doch das Feld für eine ungefilterte Mus-terung der Gesellschaft war eng abgesteckt. Wer Arbeiter in diskreditie-renden Situationen zeigte, stand schnell unter dem Verdacht der «Verun- glimpfung der Arbeiterklasse». Der Film ES GENÜGT NICHT ACHTZEHN ZU SEIN (Kurt Tetzlaff, 1964) über eine Jugendbrigade wurde verboten.

Insgesamt ist eine thematische und ästhetische Stagnation zu verzeich- nen, weil der Konsens mit dem Bestehenden nie suspendiert wurde:

Die kulturpolitische Spirale drehte eine Runde und landete wieder auf dem vorherigen Niveau. Das Erreichte und hart Erarbeitete wurde äs- thetisch nicht gesichert, wohl auch in seiner Bedeutung nicht erkannt. Der DEFA-Dokumentarfilm, auf dem besten Wege, die Differenz zum großen Bruder Spielfilm und zur Literatur zu verringern, landete wie- der auf dem Abseitsplatz. Künftige Versuche, dem Gegenstand beizu- kommen, mussten wieder von vorn beginnen.<sup>12</sup>

Dieser Misstand resultierte vorrangig aus den straffen DEFA-Strukturen, in die die Filmemacher eingebunden waren. Es gab keine freien Produk- tionen, da es keinen freien «Markt» gab. Die Regisseure waren fest ange- stellt und hatten Aufträge auszuführen bzw. mussten eigene Filmpläne von den Gremien prüfen lassen. Abweichungen von der Parteilinie waren nur unter rigider Aufsicht möglich. Diese Disziplinierungspraxis verhin- derte jeden Fortschritt, weil sie einen *analytischen* Zugriff auf die Gesell- schaft nicht zuließ. Auf der anderen Seite spielten weder Geld noch Zeit eine Rolle, was von der Recherche bis zur Produktion eine große Gründ- lichkeit und Genauigkeit ermöglichte. Insgesamt gesehen war es von Vor- teil, dass die DDR-Dokumentarfilme bei der DEFA und fürs Kino gedreht wurden, denn das DDR-Fernsehen war schlechterdings Zentralkomitee und Politbüro pur.

Nach außen verschlossen war die Dokumentarfilm-Community keines- wegs, denn mit dem renommierten Leipziger Dokumentarfilm-Festival war ein eifrig genutztes Fenster zum internationalen Filmschaffen vorhan- den. Doch Subversion oder auch nur Gegenöffentlichkeit war innerhalb der streng regulierten Produktionsbedingungen nicht zu erwarten, es ging eher darum, überhaupt «eine Öffentlichkeit zu erreichen – in einem Land, in dem es kein Konzept von Öffentlichkeit gab»<sup>13</sup>. Gleichwohl ist zu fragen, ob der Spielraum systemimmanent zulässiger Kreativität ausgereizt wurde.<sup>14</sup>

12 Günter Jordan: Schatten vergangener Ahnen. Bilder aus der Arbeitswelt: die 60er und 70er Jahre, in: Peter Zimmermann / Gebhard Moldenhauer (Hg.): *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*, Konstanz 2000, S. 103–131; 111.

13 Matthias Steinle: Kein Widerspruch, aber Eigensinn. Subversives jenseits der Grenzen und die Grenzen der Kritik im DDR-Dokumentarfilm, in: *Protest – Film – Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen*, München 2013, S. 148–160; 153.

14 «Das müssen wir uns alle vorwerfen, dass wir unsere Möglichkeiten nicht genügend ge- nutzt haben und dass wir nicht genügend Partisanenmethoden angewandt, Material ein-

Außerhalb der DEFA – aber natürlich innerhalb der staatlichen Kontrolle – arbeiteten die beiden profiliertesten und international renommiertesten Dokumentaristen der DDR, Walter Heynowski und Gerhard Scheumann. Ihre im eigenen Studio H&S (und vorwiegend fürs Fernsehen) produzierten Filme interessierten sich weniger für die DDR, sondern nahmen den international agierenden Klassenfeind und die Konterrevolution ins Visier. Ihr Spezialgebiet war das entlarvende Porträt (*DER LACHENDE MANN*, 1966). Sie filmten in Afrika, Chile, Vietnam und Kambodscha, verließen somit zwar die DDR-Provinz, nicht jedoch das provinzielle Primat des Ideologischen. Gleichrangig daneben stand ihr Anspruch auf künstlerische Selbstbehauptung – ein Spagat, der sich nicht auf Dauer durchhalten ließ: 1982 wurde ihr Studio wieder aufgelöst.

Bei den berühmten Langzeitbeobachtungen von Winfried Junge (Golzow) und Volker Koepp (Wittstock), mit denen zuvörderst sich der DDR-Dokumentarfilm in die Filmgeschichte eingetragen hat, entstand die «kritische Perspektive» nicht primär durch die Herangehensweise der Filmemacher, sondern durch die unverblühten Äußerungen der selbstbewussten und mutigen Protagonisten, die kritischer waren als die Regisseure selbst (die allerdings mit ihnen sympathisierten). Weder Böttcher noch Junge und Koepp präsentierten mit ihren Arbeiterinnen idealisierte Idole, sondern sie ließen Denkmuster «von oben» mit dem Denken «von unten» durchdringen.<sup>15</sup>

Zwar blieb die Filmproduktion der DDR – vor allem im Vergleich mit anderen osteuropäischen Ländern – auffallend steril und orthodox, doch lasen sich die Vorzeichen der «Wende» im Dokumentarfilm deutlicher ablesen als in anderen Medien.

Eine neue Generation von Filmemachern, darunter Volker Koepp, Lew Hohmann, Joachim Tschirner, Roland Steiner, Petra Tschörner, Helke Miseslitz, Thomas Heise (dessen Filme jedoch erst 1990 zu sehen waren), ließ immer wieder durchblicken, dass der verordnete Optimismus und die Phrasen über den entwickelten Sozialismus den Wahrheitstest nicht bestanden. Auch wenn die Lizenzen für die jeweiligen Filme mühsam ausgehandelt werden mussten<sup>16</sup>, war es in den achtziger Jahren (v. a. in der zweiten Hälfte) durchaus möglich, «heiße Eisen» und bisherige Tabuthemen anzufassen, z. B. Außenseiter, die es der Theorie nach gar nicht geben durfte, Alkoholiker (*ABHÄNGIG*, Eduard Schreiber, 1983), Behinderte (*DEN WIND AUF DER HAUT SPÜREN*, Gitta Nickel, 1989), Punks und Skin-

fach gedreht und mit nach Hause genommen haben» (Roland Steiner, in: *Das Prinzip Neugier. DEFA-Dokumentarfilmer erzählen*, Berlin 2012, S. 534).

15 Tobias Ebbrecht / Hilde Hoffmann / Jörg Schweinitz, in: *DDR – erinnern, vergessen* (wie Anm. 8), S. 9.

16 «Zum Dokumentarfilm gehört auch immer eine gewisse Form von Sturheit und Durchsetzungswillen, auch wenn man manchmal heulend auf der Bettkante gesessen hat. Sonst hätte man bei der DEFA keinen Fuß auf den Boden bekommen» (Volker Koepp, in: *Das Prinzip Neugier*, wie Anm. 14, S. 464.

heads (FLÜSTERN UND SCHREIEN, Dieter Schumann, 1988, UNSERE KINDER, Roland Steiner, 1989).

Aber nur ein Film fuhr wie ein Orkan durchs stickige Biotop: WINTER ADÉ (1988) von Helke Misselwitz, in dem nicht nur Tacheles geredet wurde, sondern der auch die vermeintlich frauenemanzipierte DDR als reine Männergesellschaft entlarvte. Nach diesem Film war klar, dass es nur noch zwei Alternativen geben konnte: «entweder eine wirklich neue, politisch offene DDR, oder das Ende dieses Staates.»<sup>17</sup>

Auf den letztgenannten Punkt lief es dann hinaus. Wie ist der Ertrag des Dokumentarfilmes DDR nun zu bilanzieren? Vielleicht stimmt ja die Behauptung eines Insiders, der DEFA-Dokumentarfilm sei «das ehrlichste Medium in der DDR gewesen»<sup>18</sup>. Als Reflektor der Zeitgeschichte taugt er wenig, zu viel ist verschwiegen, gelogen und zurechtgebogen worden. Aber wer wissen will, worüber in der DDR gedacht und geträumt und worauf gehofft wurde, wird hier wohl noch am ehesten fündig. Eine Fundgrube für Historiker ist er in jedem Fall. Das gilt freilich auch für den Dokumentarfilm der «alten» Bundesrepublik, dem wir uns jetzt zuwenden wollen.

## Fernsehland Bundesrepublik

Im Unterschied zur DDR war in der Bundesrepublik das Jahr 1945 nicht positiv als Befreiung markiert, sondern negativ als Zusammenbruch. Die Erfahrung der Niederlage und das daraus abgeleitete Leidens- und Opfer-Narrativ waren prägender als die Verheißungen von Freiheit und Neubeginn. Wer das Kriegsende als Katastrophe erlebt, stellt Fragen allenfalls nach den Ursachen des Niedergangs (den er frühestens 1941 beginnen lässt), das Befreiungs-Narrativ dagegen stellt primär die Frage, wie es überhaupt zu Faschismus und Krieg kommen konnte. Die DEFA produzierte daher eine Fülle von in die Historie ausgreifenden Filmen mit – wenngleich propagandistisch und legitimatorisch akzentuiert – aufklärerischer Intention.

Dieses Genre blieb im Westen vollständig unbesetzt. Dem Versuch der alliierten Befreier («Besatzer»), den Deutschen mit eigens dafür hergestellten Filmen Unterricht zu erteilen, war kein Erfolg beschieden. Da in den fünfziger Jahren nicht die Aufarbeitung der Vergangenheit auf der Agenda stand, sondern deren Verdrängung, konnte sich auch kein aufklärerischer Dokumentarfilm entwickeln. Dieses Ideenvakuum bestätigt die bestürzend einfalllose Kontinuität des Kulturfilms im alten UFA-Stil. Für das auf der Kinoleinwand dominierende Evasionsgenre Heimatfilm –

17 Wilhelm Roth: Abbilder und Gegenbilder. Der DEFA-Dokumentarfilm der 80er Jahre, in: Peter Zimmermann (Hg.): *Deutschlandbilder Ost*, Konstanz 1995, S. 177–192; 181.

18 DEFA-Dramaturg Richard Ritterbusch in: *Das Prinzip Neugier* (wie Anm. 14), S. 109.

mit seinem zentralen Referenzsystem «unverstellte Natur» – war der im Vorprogramm gezeigte Kulturfilm die passende harmoniesichernde Garnierung.

Die Regeneration des ernstzunehmenden Dokumentarfilms gelang dann dem sich von einem Experimentier- zum Massenmedium mausern den Fernsehen. Dieser Aufstieg ausgangs der fünfziger Jahre fiel zusammen mit einem allgemeinen Mentalitätswechsel in der Gesellschaft. Die innen- und außenpolitische Konsolidierung führte zur «zunehmenden Bereitschaft, selbstbewusst und selbstkritisch auch Defizite an Demokratie, Liberalität und Toleranz im eigenen Lager zu reflektieren»<sup>19</sup>. Auf diesen Dispositionswandel reagierte das Fernsehen unter Einfluss des britischen und amerikanischen Journalismus mit einem Politisierungs- und Informationsschub, der sich in Magazinen, Reportagen und Features realisierte. Dieses neue «kritische Bewusstsein» spendete auch die Impulse für den *kritischen* Dokumentarfilm.

Seine erste «Zentrale» hatte er in der Redaktion «Zeichen der Zeit» beim SDR. Die Reportagen der maßgeblichen Regisseure wie Dieter Ertel, Wilhelm Bittorf und Roman Brodmann gingen als «Stuttgarter Schule» in die Dokumentarfilm-Geschichte ein. Die Kritik an der Wirtschaftswunder-Mentalität, an den eingeschliffenen gesellschaftlichen Routinen oder an der auf Autoritäten fixierten Staatsfrommheit wurde jedoch nicht mit erhobenem Zeigefinger geübt, sondern in feiner, mit Kommentar und Bildführung erzielter Dosierung ironisch-satirisch verabreicht. Das Wegschieben erhabener Kulissen setzte das Triviale und Banale frei, bei Sportveranstaltungen z. B. galt das Interesse nicht dem heroischen Kampf, sondern den Verletzungen der Kämpfer, dem brutalen Regiment, dem sich die Sportler aussetzten, dem gnadenlosen Voyeurismus des Publikums (EIN GROSSKAMPFTAG, Dieter Ertel, 1957; TORTUR DE FRANCE, Dieter Ertel, 1960; DIE BORUSSEN KOMMEN, Wilhelm Bittorf, 1964). Das Novum bestand in dieser ungewohnten Angriffslust der Filmemacher, bei der sich auch die Zuschauer als Ziel der Attacke ertappt fühlen durften (SCHÜTZENFEST IN BAHNHOFSNÄHE, Dieter Ertel, 1962).

Ironische Anspielungen setzen beim Adressaten freilich eine entsprechende Allusionskompetenz voraus, deshalb verzichteten diese Filme nicht auf einen intellektuellen Anspruch. Beim filmischen Höhepunkt dieser Reihe, POLIZEISTAATSBESUCH (Roman Brodmann, 1967), steckte die Provokation schon im genialen Titel. Brodmanns Strategie bestand in einem ökonomischen Einsatz der Mittel: «Wenige sarkastische Sätze genügen, um den bildhaften Diskurs zu unterminieren, um das optisch Manifeste radikal umzukehren.»<sup>20</sup>

19 Axel Schildt: *Ankunft im Westen*, Frankfurt 1999, S. 173.

20 Karl Prümm: Ironie als Signum der Autorenschaft. Die Filme von Roman Brodmann, in: Dieter Ertel / Peter Zimmermann (Hg.): *Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*, Konstanz 1996, S. 29–49; 43.

Für den SDR drehte auch Peter Nestler zwei seiner bedeutendsten Filme: ÖDENWALDSTETTEN (1964) und EIN ARBEITERCLUB IN SHEFFIELD (1965). Diese entfernten sich jedoch vom reportageartigen Verfahren im Fernsehen. Sie sind spröder, einfacher aber gleichzeitig sperriger, erfordern vom Rezipienten eine intensivere Mitarbeit, weil der Kern der Aussage versteckter ist als in den Zeichen-der-Zeit-Produktionen. Text und Bild sind oft separiert, fallen auseinander, aus Widersprüchlichem und Gegensätzlichem gilt es, neue Zusammenhänge herzustellen. Dieses auf Verdichtung und Reduktion zielende ästhetische Konzept kollidierte mit dem beim Fernsehen Üblichen. Da Nestler sich entsprechenden Konzessionen verweigerte, erhielt er keine Aufträge mehr (1966 wanderte er zu Verwandten nach Schweden aus).

Der eigentliche Katalysator für ästhetische Neuerungen im internationalen Dokumentarfilm zu Beginn der 1960er-Jahre waren technische Innovationen – leichte und leise («geblimpte») 16-mm-Kamera, Synchronon, lichtempfindliches Filmmaterial, das künstliches Licht überflüssig machte –, die überhaupt erst den *direkten* Zugang zum Objekt ermöglichten. Man konnte nun mit Kamera und Mikrofon spontan und ohne großen Aufwand überall hin, das Beobachtungs- und Themenfeld war drastisch erweitert.<sup>21</sup> Diese neuen Möglichkeiten generierten eine neue Filmform, das *Direct Cinema* (die maßgeblichen Pioniere waren Richard Leacock, Robert Drew und D. A. Pennebaker). Die neue Mobilität privilegierte den Modus der *Beobachtung* gegenüber der *Erklärung*. Beim Zuschauer konnte die Illusion entstehen, am Geschehen unmittelbar und in intimer Nähe dabei zu sein, erläuternde Kommentare waren überflüssig. Die Betonung liegt freilich auf «Illusion», denn eine «authentische» Wiedergabe der Realität ist auch hier nicht erreichbar. Allein die Anwesenheit der Kamera beeinflusst die Situation, Kamerastandort, Einstellungsgröße, gewählter Bildausschnitt sind manipulative Faktoren.<sup>22</sup> Das aus Frankreich kommende *Cinéma Vérité* (Jean Rouch, Chris Marker) ist eine Variante dieser Richtung, die auf diese Illusion verzichtet, stattdessen das Filmteam in das Geschehen involviert und auf die so provozierte Interaktion von gefilmten Personen und Regisseur / Kamera setzt.

Die «Stuttgarter» verwendeten Direct-Cinema-Elemente, verzichteten aber meist nicht auf den – ja geradezu virtuos eingesetzten – Off-Kommentar. Der bedeutendste Vertreter des Direct Cinema ist Klaus Wildenhahn, der für den NDR in Hamburg arbeitete (dort sogar fest angestellt war). Er drehte Beobachtungen des Alltags (HEILIGABEND AUF ST. PAULI, 1968) und vor allem der Arbeitswelt (IN DER FREMDE, 1968), zu einem Zeitpunkt, als die Schattenseiten der industriellen Moderne augenfällig wurden, die Stu-

21 kleines Pendant in der Geschichte der Malerei: Um Ölfarbe ins Freie transportieren zu können, musste erst die Tube erfunden werden.

22 Christian Hißnauer / Bernd Schmidt: *Wegmarken des Fernsehdokumentarismus. Die Hamburger Schulen*, Konstanz 2013, S. 130.

dentebewegung die Gesellschaft hochgradig politisierte und der Zeitgeist nach links schwenkte. Der Arbeiter avancierte zum angesehenen Filmsujet und Dokumentationsobjekt, seine Stilisierung zum revolutionsbereiten Proletarier entsprang jedoch reinem Wunschdenken, dem sich auch jeder ernstzunehmende Dokumentarfilmer verweigerte. Wildenhahn interessierte sich nicht für den siegreichen Kampf der Arbeiter, sondern für ihre Niederlagen und ihre Konflikte untereinander, sodass seine Filme nicht selten eine dramaturgische, plot-artige Struktur aufweisen (und damit über einen Direct-Cinema-Purismus hinausgehen).

Das Thema Arbeit und Arbeiter blieb dominant, von den hochideologischen Debatten in den Hörsälen zwar beeinflusst, aber nicht gesteuert.<sup>23</sup> Neben dem kollektiven Kampf um Arbeitsplätze (*ROTE FAHNEN SIEHT MAN BESSER*, Schübel / Gallehr, 1971) richtete sich das Interesse auf den individuellen Arbeiter und seine Lebensgeschichte, auf die Sorgen und Nöte einer bislang sprachlosen Schicht. Vom Pilotfilm dieser Interviewdokumentationen, *WARUM IST FRAU B. GLÜCKLICH?* (Erika Runge, 1968), in dem ein Einzelschicksal repräsentativ gesetzt ist, führt ein Weg zu Eberhard Fechners «Gesprächsfilmen» (*NACHREDE AUF KLARA HEYDEBRECK*, 1969) und seine spezielle Methodik, mittels Montage eine Gesprächsrunde am «imaginären Tisch» zu simulieren (*DIE COMEDIAN HARMONISTS*, 1976). Dieses Verfahren sicherte Fechners Majdanek-Dokumentation *DER PROZESS* (1983) das Prestige, alle anderen Versuche der Aufarbeitung der NS-Geschichte im deutschen Dokumentarfilm turmhoch zu überragen.

Die Filme Fechners – aber auch die von Hans-Dieter Grabe (*MENDEL SCHAINFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND*, 1972) – zeigen, wie ein vermeintlich einförmiges, unspektakuläres Genre wie der Interviewfilm sich in überraschende Erkenntnisse ausmünzen lässt.

Die Aufwertung marginalisierter und deklassierter Gruppen und das Ausleuchten von Lebensverhältnissen radikalisierten sich bis zum Vordringen in private familiäre Konflikte mit ihren intimen Emotionen (*VON WEGEN <SCHICKSAL>*, Helga Reidemeister, 1979). Die Minderheiten- und Randgruppenthematik differenzierte sich in die verschiedensten Themenfelder (Gastarbeiter, Behinderte, Alte, Anti-Atomkraft-Bewegung, Frauenemanzipation). Damit löste der Fernseh-Dokumentarfilm zwar seinen Aktualitätsanspruch ein, erschöpfte sich aber durch den Pakt der Regisseure mit ihren Protagonisten zusehends in einer Betroffenheitsmechanik, ohne dabei in ästhetische Innovationen zu investieren, wie dies bei Wildenhahn und Fechner der Fall war: «Dokumentarische Behutsamkeit wurde in den siebziger Jahren zu einem Stichwort, das, in Theorie und Praxis, der Ideologisierung nicht entging: als sei der Gegenstand vor dem Ka-

<sup>23</sup> Die Studentenbewegung hatte ihre eigene Filmbewegung, die von den neu gegründeten Filmhochschulen in Berlin und München ausging und zum Fernsehen naturgemäß in Opposition stand (vgl. Peter Zimmermann, in: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 3, München 1994, S. 257 f.).

mera-Auge alles, die ordnende Wahrnehmung und die eingreifende Gestaltung hingegen nichts.»<sup>24</sup> Ein Wendepunkt in dieser Hinsicht war 1980 der Film *SEPTEMBERWEIZEN* von Peter Krieg, der mit spielerischen, assoziativen Formen arbeitet, sich einer eindeutigen Aussage enthält und auf den aktiven Rezipienten setzt.

*SEPTEMBERWEIZEN* lief auch erfolgreich im Kino. Denn wenn die Geschichte des Dokumentarfilms in der «alten» Bundesrepublik zwar mit dem Medium Fernsehen gekoppelt ist, so ist sie doch durch mannigfaltige Korrespondenzen und Allianzen mit dem Kinofilm verflochten, zumal dessen Ausprägung als «Neuer Deutscher Film» in seinen Fiktionen eine deutliche «dokumentarische Neigung» erkennen ließ, weil er nicht die Illusionserzeugung favorisierte, sondern die «Realismusfrage» zentral setzte.<sup>25</sup>

Viele Regisseure drehten zunächst dokumentarische Kurzfilme und versuchten dann «die Prinzipien des Dokumentarfilms auf Spielfilme anzuwenden», mit der Absicht, auch in der Fiktion «die Authentizität des dokumentarischen Bildes zu erhalten»<sup>26</sup>. Wer auf reinliche Scheidungen zwischen Dokumentar- und Spielfilm bedacht ist, verfehlt das Wesentliche. Wim Wenders und Werner Herzog wechseln und kontaminieren bis heute fortwährend die Genres<sup>27</sup>, Alexander Kluges Œuvre ist eine permanente Verwischung der Genre Grenzen. Harun Farockis Metadiskurs über Bildproduktion und -interpretation setzt gerade auf die Interferenzen von Fakt und Fiktion.

Drei Jahrzehnte war der Dokumentarfilm Untermieter in der Fernsehütte. Die Bilanz fällt schon deswegen positiv aus, weil alle Filme ohne Fernsehen überhaupt nicht entstanden wären – ungeeignet für eine kommerzielle Kinoauswertung. Eine unkommerzielle Ästhetik garantierte nur das Fernsehen. Das Spektrum des Möglichen war außergewöhnlich groß, auch die exzentrischen Außenseiter wurden toleriert: «Um 1970 war das bundesrepublikanische Fernsehen, etwa im Verhältnis zu dem in den USA und in Großbritannien (...) eine Oase der Liberalität und Kreativität für den Dokumentarfilm.»<sup>28</sup> Dennoch musste er sich an den Apparat und seine Strukturen anpassen, an vorgegebene Reihen und Sendeplätze. Die Nachbarschaft zur Fernsehdokumentation – also den betexteten Bildern und bebilderten Texten – war gefährlich, weil nivellierend und gleichzeitig

24 Kreimeier (wie Anm. 5), S. 408.

25 Thomas Elsaesser: *Der Neue Deutsche Film*, München 1994, S. 222.

26 Ebd., S. 113. Den «Oberhausener Stil» initiierten die Dokumentarfilme *NOTIZEN AUS DEM ALTMÜHLTAL* (1961) und *NOTABENE MEZZOGIORNO* (1962) von Hans Strobel und Heinrich Tichawsky.

27 «Ich habe Kinofilme wie *FITZCARRALDO* gedreht, bei dem meine Methode weitgehend dokumentarisch war, da niemand von uns ahnen konnte, wie es ausgeht, wenn man versucht, einen tonnenschweren Flussdampfer über einen Berg zu ziehen. (...) Umgekehrt habe ich auch Dokumentarfilme gedreht, die zwar für Zuschauer wie klassische Dokumentationen wirken, aber in jeder Einstellung erfunden und inszeniert waren wie ein Spielfilm.» (Werner Herzog, *Tagesspiegel* 4.12.2016).

28 Wilhelm Roth: *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München / Luzern 1982, S. 146.



produktiv, denn der Fernsehjournalismus spendete viele Impulse. Innerhalb der Bildmaschine Fernsehen war der Dokumentarfilm als exponierte Kunstform jedoch kaum wahrzunehmen – ein Schicksal, das er mit seinem fiktionalen Bruder teilt.<sup>29</sup> Der Familien- und Wohnstuben-Kontext des Fernsehens provoziert einen anderen Rezeptionsmodus als das Kino, v. a. eine geringere Aufmerksamkeit. Innerhalb einer auf «Hoch»- und «E»-Kultur fixierten Bildungsgesellschaft wurde alles, was aus der «Glotze» kam, nicht wahrgenommen, schon gar nicht als Teil der Filmgeschichte akzeptiert. Nicht einmal die Sender selbst hatten ein Interesse, ihren Produktionen kanonischen Rang zu sichern, stattdessen versenkten sie auch die Kronjuwelen in den Archiven.

Mit dem Aufkommen des Privatfernsehens und der nachgerade obszönen Assimilierung der öffentlich-rechtlichen Sender an Unterhaltungs- und Quotenfetischismus hatte auch der Dokumentarfilm sein angestammtes Aufenthaltsrecht im Programm verwirkt. Er sah sich auf Qualitätsnischen in 3-sat und arte verwiesen.<sup>30</sup> Doch ungeahnte Wendungen in seinem dominanten Referenzsystem – Politik und Gesellschaft – sicherten sein Weiterleben.

## Nach der Revolution

Die Epochenscheide von 1989/90 war die Stunde der Dokumentaristen. Keine Fiktion konnte es mit dieser Realität aufnehmen. Die Gefühlsausschläge zwischen Euphorie und Verbitterung, zwischen Verheißungen und neuen Unsicherheiten verlangten nach Seismographen. Um allerdings mit der Flut von Bildern und «talking heads» im Fernsehen konkurrieren zu können, genügte es nicht, mit der Kamera auf die Straße zu gehen. Die Professionalität, die die DEFA-Schule vermittelt hatte, zahlte sich aus. Die Sozialreportagen, die gedreht wurden, standen weit über dem TV-Bla-Bla (z. B. Andreas Voigts Leipzig-Filme), vollends die subjektiv-autobiografischen Betroffenheitsfilme (z. B. *VERRIEGELTE ZEIT* von Sybille Schönemann).

Der komödiantischste Film zum Mauerfall kam von außen: *NOVEMBER-TAGE* von Marcel Ophüls, der seine ironische Perspektive gerade aus dieser Distanz schöpfte, während Jürgen Böttcher eine kontemplative Gelassenheit an den Tag legte (*DIE MAUER*). Das komplexeste und widerständigste Werk erschien erst zehn Jahre später: *MATERIAL* von Thomas Heise. Von der jüngeren DEFA-Generation ist Heise zweifellos der bedeutendste. Seine Filme wie *EISENZEIT* (1991) oder *VATERLAND* (2002) stehen quer

29 Vgl. Thomas Bräutigam: *Klassiker des Fernsehfilms*, Marburg 2013.

30 Wenn Fernsehmacher darauf verweisen, wie viel Dokumentarisches sie doch im Programm haben, meinen sie die sogenannten «Dokus», nicht aber den künstlerischen Autofilm.

zum öffentlichen Diskurs über die DDR, stellen andere Fragen, fokussieren andere Hintergründe und überschreiten keck die Reizschwellen des auf politische Korrektheit dressierten Publikums (STAU – JETZT GEHT'S LOS, 1992).

Da Golzow und Wittstock nun faszinierender waren als Bottrop und Emden, erlitt der dokumentarische Fundus der alten Bundesrepublik einen Resonanzverlust. Als Vehikel für Aufklärung und gesellschaftliche Veränderung hatte der Dokumentarfilm im Westen ohnehin an Bedeutung verloren. Nun bekamen auch noch längst disqualifiziert geglaubte Kategorien wie «Volk», «Nation», «Vaterland» und «deutsche Identität» wieder Kredit – eine Erfahrung, die Irritation statt Kreativität auslöste. Doch wie schon in den 1960er-Jahren waren es nicht epochale Erschütterungen, sondern wiederum Fortschritte in der Aufnahmetechnik, die einen ästhetischen Innovationsschub nach sich zogen.

Die folgenreichste Entwicklung der sechziger Jahre, die handliche 16-mm-Kamera, mit der man überall hin konnte, wurde durch Digitalisierung und Video-Camcorder bzw. Handycam noch kleiner, unauffälliger, effizienter, was zu einer neuerlichen Ausdifferenzierung der filmischen Möglichkeiten führte. Hinzu kam der computergesteuerte Schnitt.

Diese Möglichkeiten wurden von den Dokumentarfilmern intensiv genutzt und führten zu einer kaum gekannten visuellen Opulenz der Filme. Sie werden heute schneller geschnitten, mit Überblendungen und Split-screen erhöht sich der Bedarf an Bildmaterial, das in ein Filmwerk einfließt. Zugleich haben sich die Möglichkeiten der visuellen Gestaltung vervielfacht, was eine besondere Qualität der heutigen Dokumentarfilme ausmacht. Die Videokameras veränderten die Drehbedingungen nachhaltig, da sie eine sofortige Kontrollierbarkeit des Materials ermöglichten. Die Teams konnten erheblich reduziert werden bis in Extremsituationen auf das Ein-Mann-Team, was den Dokumentarfilmern entgegenkam. Plötzlich war es möglich, wesentlich länger am Stück zu drehen, da man nicht mehr auf ein Filmmagazin mit max. 10 Minuten Material angewiesen war. Die Miniaturisierung der Kamera hin zu DV und HDV macht ein nahezu unbemerktes Aufnehmen von Situationen möglich, da heute Videokameras zum Alltag gehören und nicht weiter auffallen.<sup>31</sup>

Diese enorme Ausweitung der Form- und Stil-Potenziale ging einher mit veränderten Produktionsprozessen. Die Autoren-Dokumentarfilmer produzierten ihre Filme meist nicht mehr autonom oder im Auftrag des Fernsehens (wo sie sich an die rigiden, standardisierten Formate anzupassen

31 Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation, in: Peter Zimmermann / Kay Hoffmann (Hg.): *Dokumentarfilm im Umbruch*, Konstanz 2006, S. 65–74, 67 f. Vgl. auch Jürgen K. Müller: *Große Bilder mit kleinen Kameras. DV-Camcorder im Dokumentarfilm*, Konstanz 2011.

hatten), sondern mit (oft spezialisierten) Produktionsfirmen fürs Kino, was zu einer Professionalisierung der Produktionspraxis führte.

Der Dokumentarfilm hatte nun alle technischen, ästhetischen und produktionsspezifischen Voraussetzungen des Spielfilms und war damit endgültig aus der – natürlich irrigen – Wahrnehmung als subalterner, einen langweiligen Spülstein-Realismus zelebrierender Stiefbruder des Kinofilms entlassen, weil er es an Schauwerten und auch narrativen Dramaturgien mit ihm aufnehmen konnte. Es war sogar umgekehrt so, dass der fiktionale Film Innovationsimpulse aus dem Dokumentargenre bezog. «Dogma»-Filme oder etwa *THE BLAIR WITCH PROJECT* (USA 1998) fingierten einen Dokumentarstil und bezogen ihr Spiel aus diesen labilen Zuordnungsverhältnissen. Es entstanden hybride, kombinatorische Formen, die Grenzen zwischen fiktiv und faktisch flossen dahin wie die Uhren bei Dalí.

Diese Mischformen trafen auf eine günstige Publikumsdisposition. Um für Kinozuschauer attraktiv zu sein, brauchte der Dokumentarfilm nicht einmal sein angestammtes Beobachtungsfeld, die gesellschaftliche Realität, zu verlassen. Nur die Machart musste er ändern: nicht mehr notierende Beobachtung, sondern produktive Fantasie mit Unterhaltungswerten, hergestellt mit den oben skizzierten Techniken. Der RAF-Film *BLACK BOX BRD* (Andres Veiel, 2001) hatte über 100.000 Kinobesucher, andere Filme mit «weicheren» Themen wie Musik, Sport, Natur noch weit mehr (*BUENA VISTA SOCIAL CLUB*, *RHYTHM IS IT!*, *HÖLLENTOUR*, *DEUTSCHLAND – EIN SOMMERMÄRCHEN*, *MORE THAN HONEY*).

Wie sich komplexe sozialkritische Themen mit publikumsgefälligen Codes verpacken lassen, demonstrierte modellhaft Michael Moore, indem er das *Cinéma Vérité* neu auflegte. Von diesem Erfolg profitierte auch die österreichische «Schule» der Globalisierungskritik (s. u.).

Der späte Aufstieg des Dokumentarfilms von der grauen Fernseh-Maus zum Kino-Star ist wohlwollend zu registrieren. Doch die Transponierung seiner Gehalte in verführerische Fasslichkeit birgt die Gefahr, dass er gefällig und beliebig wird. Freilich sind in diesem Genre noch immer so viele eigenwillige Künstler unterwegs – beispielhaft und an erster Stelle zu nennen ist Romuald Karmakar –, dass auch das Verstörende, Provozierende, Normverletzende nicht an Geltung verliert.

## Schweiz: Nicht nur Gnomen, sondern Menschen

Da sich diese gedrängte Übersicht auf den Holzschnitt beschränken muss, stellen wir verallgemeinernd fest, dass der «neue» Schweizer Film sich in der französischsprachigen Schweiz auf den Spielfilm konzentriert (Alain Tanner, Michel Soutter, Claude Goretta), während in der deutschsprachigen Schweiz (bis heute) der Dokumentarfilm dominiert. Diese Dominanz ist zwar durch äußere Daten beglaubigt – das Eidgenössische Filmgesetz

(1963) förderte vorerst nur den «wertvollen» Dokumentarfilm<sup>32</sup> –, zur Erklärung, warum der Dokumentarfilm zum eigentlichen Aushängeschild des deutsch-schweizerischen Films wurde, reicht dies jedoch nicht aus. Da man ihm gar den Status eines «Gewissens der Nation»<sup>33</sup> zuwies, muss der ab 1964 jäh in Erscheinung tretende Schweizer Dokumentarfilm mentalitäts- und sozialgeschichtliche Wurzeln haben.

Die Defizite in der demokratischen Kultur des vermeintlichen Musterlandes waren zu diesem Zeitpunkt nicht zu übersehen. Die Schweiz war zu einer statischen, geschlossenen Gesellschaft erstarrt, in der eine konsensorientierte Friedhofsruhe herrschte (und in der Frauen kein Stimmrecht hatten). Die Banken-Oligarchie garantierte den Wohlstand, damit schieben alle gesellschaftlichen Bedürfnisse abgedeckt zu sein. Zu dieser sedierten Gesellschaft traten die Dokumentarfilmer in kämpferische Opposition.

Die Defensivhaltung während des Zweiten Weltkriegs, das Einigeln und Verschanzen («geistige Landesverteidigung») waren auch nach 1945 beibehalten worden und hatten zwangsläufig einen Argwohn gegen alles, was die nationale Eigenart vermeintlich bedrohte, zur Folge. Der erste bahnbrechende Dokumentarfilm<sup>34</sup>, SIAMO ITALIANI (Alexander J. Seiler, 1964) thematisierte daher folgerichtig die diskriminierende Situation der italienischen Gastarbeiter in der Schweiz: eine direct-cinema-artige Beobachtung, die die Italiener überhaupt erstmals nach ihren Ansichten fragte. Noch explosiver waren die Tiefenbohrungen in die Schweizer Vergangenheit. Da kein Schuldsyndrom vorhanden war und man sich in einem integren Antifaschismus (und erst recht: Antikommunismus) spiegelte, kam die grelle Beleuchtung der «Leichen im Keller» einer Nestbeschmutzung gleich. Diese «Gegengeschichtsschreibung» (Wilhelm Roth) besorgte vor allem Richard Dindo, der in SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG (1974) kommunistische und anarchistische Veteranen befragte, die sich obendrein ungebührlich über den jetzigen Zustand der Demokratie äußerten (was die Zensur auf den Plan rief). DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. (1976) schnitt das besonders heikle Thema der Kollaboration mit dem Dritten Reich an. Diesen empfindlichen Nerv traktierte auch der Film ES IST KALT IN BRANDENBURG (HITLER TÖTEN) (Villi Hermann, Niklaus Meienberg, Hans Stürm, 1980) über einen Schweizer, der ein Attentat auf Hitler verüben wollte, vom Volksgerichtshof zum Tode verurteilt wurde, und für den die Schweiz keinen Finger rührte (thematisch verwandt ist der renommierte Spielfilm DAS BOOT IST VOLL von Markus Imhoof aus dem gleichen Jahr).

32 Der Westschweizer Film war mit der «Télévision Suisse romande» assoziiert, während das Fernsehen der deutschsprachigen und rätoromanischen Schweiz in dieser Hinsicht ein Totalausfall war.

33 Wilhelm Roth, in: *Film in der Schweiz*, München / Wien 1978, S. 72.

34 Als Initiator ist Henry Brandt anzuführen, der mit drei Kurzfilmen unter dem Titel LA SUISSE S'INTERROGUE (1964) die kritischen Linien vorgab.

Den in der Schweizer Kultur favorisierten Topos, die Heimat und die Berge, befreite der Dokumentarfilm mit seiner kritischen Offensive vom Jeremias-Gothelf- und Johanna-Spyri-Zuckerguss. Fredi M. Murer ging in *WIR BERGLER IN DEN BERGEN KÖNNEN EIGENTLICH NICHTS DAFÜR, DASS WIR DA SIND* (1974) soziologisch und ethnografisch vor, ohne die archaischen und magischen Aspekte zu unterschlagen (in seinem Spielfilm *HÖHENFEUER* ließ Murer dann in der gleichen Bergwelt ein Inzestdrama abrollen). Die Ethnografie der bedrohten ländlichen Kultur war für die Schweiz von besonderer Bedeutung, weil in dieser Kultur – und nicht in den Städten – die Demokratie wurzelt. Diese Prägung zeigt sich etwa in der Langzeitstudie eines Dorfes von Hans Stürm (*GOSSLIWIL*, 1981–85) oder in den Filmen von Erwin Langjahr (*SENNEN-BALLADE*, 1996).

Daneben entstanden Filme über Außenseiter, Minderheiten, Behinderte, über die Jugendkrawalle von 1968 (*KRAWALL* von Jürg Hassler) und 1980 (*ZÜRİ BRÄNNT*) sowie über Arbeit und Arbeiter (*DIE FRÜCHTE DER ARBEIT*, Alexander J. Seiler, 1977). Die Filmproduktion zwischen 1964 und 1980 war geeignet, das Image von einer dumpfen, selbstgefälligen Schweiz zu revidieren, sodass auch die linksliberalen Intellektuellen wieder in den nationalen Spiegel blicken konnten, denn diese Filme «machten vielen klar, dass in der Schweiz nicht nur Gnomen, sondern Menschen lebten»<sup>35</sup>. Im Mikrokosmos der Schweiz – und wohl nur dort – konnte der Dokumentarfilm eine derart exponierte Stellung einnehmen, indem er Nachhilfeunterricht in Sachen Demokratie, Gleichberechtigung, Minderheitenrechte, Meinungsfreiheit und Zeitgeschichte gab: «In der Schweiz hat der Dokumentarfilm seit 1964 auch Funktionen übernommen, die in anderen Ländern der (bei uns unterentwickelten) Soziologie und einem (bei uns bis vor wenigen Jahren nicht existenten) kritischen Fernsehen zukommen.»<sup>36</sup> Die Bedeutung, die das dokumentarische Genre angenommen hat, wurzelt mentalitätsgeschichtlich möglicherweise noch tiefer, nämlich in der ausgeprägten pädagogischen (Pestalozzi) und protestantischen Kultur, die die erzieherischen und belehrenden Aspekte gegenüber den unterhaltenden favorisiert.<sup>37</sup> Ausgerechnet der Bankensektor jedoch blieb von kritischen Belästigungen verschont.

Freilich lässt sich das gesamte Dokumentarfilmschaffen nicht auf diese sozialkritische Innenschau reduzieren. Den mehr experimentell orientierten Clemens Klopfenstein z. B. zog es nach draußen (*DIE GESCHICHTE DER NACHT*, 1979; *TRANSES*, 1981).

Die Fortschritte in der Videotechnik und die neuen ästhetischen Qualitäten nahm auch in der Schweiz eine junge Autoren-Generation auf. Die

35 Martin Schaub: Die eigenen Angelegenheiten, in: *Cinema* 29, 1983, S. 7–119; 18.

36 Alexander J. Seiler, in: *Dokumentarfilme aus der Schweiz*, hrsg. v. Kellerkino Bern, 1977, S. 126.

37 Vinzenz Hediger / Alexandra Schneider, in: *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, London / New York 2013, S. 896.

Strenge und Rigorosität der Vorläufer wichen einer lockeren und unterhaltsamen Attitüde, Form und Inhalt ließen sich nun perfekt anpassen, etwa in Peter Liechti's Porträt des Objektkünstlers Roman Signer (SIGNERS KOFFER, 1995), das dessen Arbeit nicht einfach dokumentiert, sondern in filmische Form umsetzt, indem Liechti selbst herkömmliche Gebrauchsgegenstände verfremdet: «Die Amateurformate Super-8 und Handycam, für Familienfilme konzipiert, werden in seinen Händen zu Werkzeugen eines filmischen Impressionismus.»<sup>38</sup>

Bei Thomas Imbach besteht das Gestaltungsprinzip im schnellen Schnitt, der alles in kleinste Details fragmentiert (WELL DONE, 1994; GHETTO, 1997) oder in der statischen Totale, die mit Zooms, Zeitraffer sowie einer kontrastiven Bild-Ton-Relation kombiniert ist (DAY IS DONE, 2011). Narrativ inszenierte Erfolgsfilme wie SIEBEN MULDEN UND EINE LEICHE (Thomas Haemmerli, 2007) oder MORE THAN HONEY (Markus Imhoof, 2012) bestätigen den Höhenkamm-Status des Schweizer Dokumentarfilms.

## Österreich: Späte, aber jähe Entfaltung

Während sich in der Bundesrepublik und in der Schweiz in den 1960er-Jahren der Dokumentarfilm mit einem kritischen Impetus gegen die fixierte Gesellschaft und ihre Denkweisen, Mentalitäten, Rituale zu Wort meldet, ist dergleichen in Österreich nicht zu verzeichnen. Die Direct-Cinema-Bewegung ging am Alpenstaat spurlos vorüber. Es ist nicht einmal ein ernstzunehmender Dokumentarfilm auszumachen. Diese Leerstelle beruht zum einen auf mangelnden Förder- und Finanzierungsmöglichkeiten (die nicht zuletzt der eklatanten Medienkonzentration geschuldet sind), zum anderen aber auch auf österreichspezifischen Mentalitätsstrukturen. Zwar ist Austria Erbin des einzigartigen Habsburger Kulturreiches, das jedoch zu einem operettenhaften Mythos geronnen zu sein scheint unter Aussonderung seiner kritischen Traditionsbestände. Österreich wählte sich obendrein als erstes Opfer des Nationalsozialismus. Es entstand die «Lüge von der Kollektivschuld» (Ruth Beckermann), die die nationalsozialistische Vergangenheit als Faktor nationaler Selbstreferenz marginalisierte. Wenn sich die kulturelle Identität aus solchen Komponenten speist, «gestaltet es sich besonders schwierig, die Sensibilität für eine Filmkultur, erst recht für ein Medium, das die gesellschaftliche Wirklichkeit hinterfragt, zu wecken»<sup>39</sup>.

38 Marcy Goldberg: Den Schleier der Wahrnehmung zerreißen. Dokumentarische Verfahren der Neunzigerjahre, in: *Cinema*, 46, 2001, S. 81–94; 89.

39 Christa Blümlinger: Woher kommt der österreichische Dokumentarfilm?, in: Hans H. Fabris / Kurt Luger (Hg.): *Medienkultur in Österreich*, Wien 1988, S. 155–197; 194.