

Magali Trautmann

Show and Tell

Der narrative Kinodokumentarfilm
von 1995–2015



HERBERT VON HALEM VERLAG

Magali Trautmann
Show and Tell.
Der narrative Kinodokumentarfilm
von 1995-2015

Magali Trautmann

Show and Tell

Der narrative Kinodokumentarfilm
von 1995–2015

Herbert von Halem Verlag · Köln

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

ISBN 978-3-7445-1158-2 (Print)
ISBN 978-3-7445-1155-1 (EPUB)
ISBN 978-3-7445-1156-8 (EPDF)

Als Dissertation an der Universität Bremen im Fachbereich 10 im Jahr 2016
angenommen. Mit freundlicher Unterstützung der Universität Bremen, FB 10,
Doktorandenkolleg *Textualität des Films*.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Ver-vielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Coverbild: Setfoto von *Full Metal Village*, Sung-Hyung Cho, D 2006, © Marc
Gensel. Mit freundlicher Genehmigung der Flying Moon Filmproduktion

© Herbert von Halem Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Köln 2017

Herbert von Halem Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Schanzenstr. 22 · 51063 Köln · Deutschland
Tel.: 0221-92 58 29 0 · Fax: 0221-92 58 29 29
www.halem-verlag.de

Für meinen Mann und meine Kinder,
die mir den Mut und die Kraft gaben,
diese Arbeit zu beginnen
und zu Ende zu führen.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Vorwort | 11 |
| Einleitung..... | 13 |
| | |
| 1 Der Dokumentarfilm als Kunstwerk: | |
| Forschungsumfeld und Thesen | |
| | |
| 1.1 Fiktion und Nichtfiktion: Was ist Dokumentarfilm?..... | 21 |
| 1.1.1 Eine Annäherung an den Gegenstand..... | 21 |
| 1.1.1.1 Diskurse und Definitionen..... | 21 |
| 1.1.1.2 Gattung und Gestaltung..... | 25 |
| 1.1.2 Zum Umgang in Theorie und Praxis | 33 |
| 1.1.2.1 Kritikpunkte und Konzepte | 33 |
| 1.1.2.2 Autor und Werk..... | 39 |
| | |
| 1.2 Nichtfiktionalität und Narrativität: Wann ist Dokumentarfilm?..... | 46 |
| 1.2.1 Der Pakt mit dem Zuschauer..... | 46 |
| 1.2.1.1 Kommunikation und Kontext | 46 |
| 1.2.1.2 Authentizität und Zwang..... | 52 |
| 1.2.2 Die Filmlektüre nach Roger Odin | 57 |
| 1.2.2.1 Enunziator und Erzähler..... | 57 |
| 1.2.2.2 Fiktionalisierender und dokumentarisierender Modus | 62 |
| 1.2.3 Die Großform des Films | 71 |
| 1.2.3.1 Thema und Handlung..... | 71 |
| 1.2.3.2 Endogene und exogene Gestaltung | 77 |

| | | |
|----------|---|-----|
| 1.3 | Narration und Monstration: Wie ist Dokumentarfilm?..... | 82 |
| 1.3.1 | Die Filmerzählung nach André Gaudreault | 82 |
| 1.3.1.1 | Diegesis und Mimesis | 82 |
| 1.3.1.2 | Nichtfilmische und filmische Realität..... | 91 |
| 1.3.2 | Die Erzählweise des Films..... | 99 |
| 1.3.2.1 | Transparenz und Imagination | 99 |
| 1.3.2.2 | Empathie und Perspektivierung | 113 |
| | | |
| 2 | Der narrative Dokumentarfilm: Handlungsspielräume und Analysen | |
| | Vorbemerkungen und methodische Vorgehensweise..... | 127 |
| | | |
| 2.1 | Kritisches Erzählkino: Der nachhaltige Dokumentarfilm..... | 136 |
| 2.1.1 | Der narrative Naturraum Ozean | 136 |
| 2.1.1.1 | Die heile Meereswelt in UNSERE OZEANE..... | 136 |
| 2.1.1.2 | Die bedrohte Meereswelt in BEKENNTNISSE EINES ÖKO- TERRORISTEN, DIE BUCHT und JAGDZEIT | 147 |
| 2.1.2 | Der Gerichtssaal als Schauplatz | 160 |
| 2.1.2.1 | Die theatrale Dramatik in EIN SPEZIALIST..... | 160 |
| 2.1.2.2 | Die doppelte Prozesshaftigkeit in SISTERS IN LAW und BANANAS!..... | 173 |
| | | |
| 2.2 | Spannendes Erzählkino: Der dramatisierende Dokumentarfilm | 183 |
| 2.2.1 | Suspense im Gefolge des Großmeisters..... | 183 |
| 2.2.2 | Das Mord- und Todesmotiv | 192 |
| 2.2.2.1 | Die Todesfälle in GRIZZLY MAN und LA VIDA LOCA | 192 |

| | | |
|----------|---|-----|
| 2.2.2.2 | Die Tragikomik in THE ENGLISH SURGEON und SIEBEN MULDEN UND EINE LEICHE | 204 |
| 2.3 | Komisches Erzählkino: Der humorvolle Dokumentarfilm | 221 |
| 2.3.1 | Tabu ist, wenn man's trotzdem macht | 221 |
| 2.3.2 | Exkurs: Der Mockumentary | 234 |
| 2.3.3 | Die Dokumödie | 249 |
| 2.3.3.1 | Ein komisches Genre | 249 |
| 2.3.3.2 | Heitere Heimatgefühle in FULL METAL VILLAGE | 263 |
| 2.4 | Transmediales Erzählkino: Der übertragende Dokumentarfilm | 285 |
| 2.4.1 | Die nichtfiktionale Literaturadaption | 285 |
| 2.4.1.1 | (Auto-)biographische Spuren in AUF DER SUCHE NACH DEM GEDÄCHTNIS | 285 |
| 2.4.1.2 | Gelebte Geschichte in LENIN KAM NUR BIS LÜDENSCHIED und GERDAS SCHWEIGEN | 291 |
| 2.4.2 | Der Animadok | 299 |
| 2.4.2.1 | Ein grenzüberschreitendes Genre | 299 |
| 2.4.2.2 | Entfesselte Erinnerungen in WALTZ WITH BASHIR | 309 |
| 3 | Abschluss | |
| 3.1 | Fazit und Ausblick: Film sehen, Dokument denken | 319 |
| 3.2 | Bibliographie | 328 |
| 3.2.1 | Filme | 328 |
| 3.2.2 | Literatur | 338 |
| 3.2.3 | Internet | 364 |
| 3.3. | Anhang | 368 |
| 3.3.1 | Abbildungen | 368 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 3.3.2 | Sequenzprotokoll zu SIEBEN MULDEN UND EINE LEICHE..... | 373 |
| 3.3.3 | Interview mit Mika Ronkainen | 377 |
| 3.3.4 | Sequenzprotokoll zu FULL METAL VILLAGE | 379 |
| 3.3.5 | Sequenzprotokoll zu WALTZ WITH BASHIR | 382 |
| 3.3.6 | Erfolgreichste Dokumentarfilme im deutschen Kino 1995-2015 | 386 |

Vorwort

Mit SEIN UND HABEN (ETRE ET AVOIR, F 2002) von Nicolas Philibert fing alles an. Dieser Film eröffnete mir eine neue Welt. Eine vertraute Welt, die mir auf einmal geheimnisvoll erschien: Ein Schulbus, der auf verschneiten Waldwegen Kinder zur Schule fährt. Eine Dorfschule mit zwei Klassen und nur einem Lehrer. Ein kleiner Junge, der seine verdreckten Hände in dem Glauben hochhält, sie wären sauber. Größere Kinder, die eifrig Lesen und Rechnen lernen. Eine hügelige Sommerlandschaft. Die Schüler machen einen gemeinsamen Ausflug. Fallende Herbstblätter. Der Lehrer verkündet die Schließung der Schule. Ein tränenreicher Abschied. Was an diesem Film faszinierte mich? Was lockte weltweit Millionen andere Zuschauer an? Es musste etwas mit dieser Welt zu tun haben...

Weitere Filme, die mich auf ähnliche Weise faszinierten, folgten: 2003 DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL, 2004 DIE SPIELWÜTIGEN, 2005 SISTERS IN LAW, 2006 FULL METAL VILLAGE, 2007 THE ENGLISH SURGEON, 2008 WALTZ WITH BASHIR, 2009 BANANAS!, 2010 EL AMBULANTE, die Liste wurde immer länger, meine Beobachtungen immer genauer. Ihre theoretisch-wissenschaftliche Erarbeitung nahm ich als Promotionsstipendiatin im Rahmen des Kollegs *Textualität des Films* am Fachbereich 10 der Universität Bremen auf. Den Umfang meiner Untersuchung begrenzte ich aus pragmatischen Gründen auf den Zeitraum 1995-2015, insbesondere, weil sich hier ein wichtiger Wendepunkt in der Geschichte der Gattung abzeichnete. Mit dem Übergang ins neue Millennium überstiegen die Besucherzahlen nicht nur die magische Millionenmarke, sondern der Kinodokumentarfilm begann sich nach langer Zeit (wieder) von seinen strengen Auflagen zu emanzipieren und der Fiktion vorbehaltener Montagemuster und Erzählweisen zu bedienen. Mit der Analyse dieses Phänomens habe ich mich in den Folgejahren intensiv beschäftigt.

Den erfolgreichen Abschluss meiner Arbeit verdanke ich vor allem meinen beiden Betreuerinnen, Prof. Dr. Sabine Schlickers und Prof. Dr. Gisela Febel. Ihnen danke ich sehr für die Geduld mit meinem Projekt, für die hilfreichen Anregungen, Kommentare und unterstützenden Worte in zahlreichen Gesprächsrunden. Außerdem danke ich meinen MitdoktorandInnen und den Leitern des Graduiertenkollegs, Prof. Dr. Markus Kuhn und Prof. Dr. Heinz-Peter Preußner, die mich in regelmäßigen konstruktiven Streitgesprächen meine Sicht auf die Dinge distanzierter und kritischer sehen lehrten. Mein Dank gilt auch meiner (Plan M-)Mentorin Prof. Dr. Ursula von Keitz, die mir wichtige Einblicke in den wissenschaftlichen Umgang mit Dokumentarfilm gab.

Daneben möchte ich den vielen DokumentarfilmemacherInnen danken, die im persönlichen Gespräch, in Interviews und Vorträgen auf Branchentreffs, Festivals und Premieren einen nicht unwesentlichen Teil zum Gelingen dieser Arbeit beigesteuert haben. Insbesondere danke ich hier natürlich Nicolas Philibert, aber ebenso Fredrik Gertten, Justin Peach, Petra Seeger und Marcus Vetter, die meine Überlegungen zum narrativen Dokumentarfilm vertiefen halfen sowie Mo Asumang, Sung-Hyung Cho und Mikka Ronkainen, die wichtige Impulse für das Kapitel zur Dokumödie lieferten. Schließlich bedanke ich mich bei meinen Korrekturlesern Prof. Dr. Jürgen K. Müller und Dagmar Minne. Und – last, but not least – danke ich meinen Eltern, die mir stets mit Rat und Tat zur Seite standen.

Magali Trautmann

Bremen, November 2016

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 Niny in seinen *Fünfundfünfzig 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 (« docu ») 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 » répandant 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 Erkenntnisserlebnissen an: die *Befriedigung*, etwas dazuzulernen, 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 bedeutungsstragendes, 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 *Semiopragsmatik* 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 Erstausführungsort 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 tiefergehende, 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]).

1 Der Dokumentarfilm als Kunstwerk: Forschungsumfeld und Thesen

1.1 Fiktion und Nichtfiktion: Was ist Dokumentarfilm?

1.1.1 Eine Annäherung an den Gegenstand

1.1.1.1 Diskurse und Definitionen

„Der Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm ist: Wir jagen in freier Wildbahn, während die Spielfilmleute auf dem Schießstand schießen.“
Carl Franz Hutterer, Kameramann

Dokumentarfilm ist nicht gleich Dokumentarfilm. Das stellte bereits der britische Filmemacher John Grierson fest, als er im Jahr 1932 bei der Besprechung von Robert Flahertys Film *MOANA* (1926) jene Bezeichnung („documentary“) einführte und versuchte, den Gegenstand näher zu definieren. Er hatte dabei vor allem das Werk des amerikanischen Regisseurs im Auge, dessen „dokumentarischen Wert“ („documentary value“) er lobte und den er von anderen Filmen, die ebenfalls auf „natürlichem Material“ basierten, wie Wochenschauen, wissenschaftlichen Filmen oder Lehrfilmen, abgegrenzt sehen wollte:

„Ich schlage daher auch nach einem kurzen Blick auf die [oben genannten] weniger wertvollen Filmarten vor, den Ausdruck „Dokumentarfilm“ ausschließlich für die besseren Kategorien zu verwenden. [...] Hier kommen wir von ungeschminkten (oder erdichteten) Beschreibungen von naturgegebenen Stoffen zu bestimmten Zusammenstellungen, Anordnungen und schöpferischen Gestaltungen dieser Stoffe.“ (in: Hohenberger 2006: 91f.)

Grierson sah in den neuen Filmformen seiner Zeit, wie etwa in Flahertys *NANOOK OF THE NORTH* (1922), einen Übergang vom simplen Abbildcharakter des dokumentarischen Films zur *reflektierten Wiedergabe komplexer Vorgänge von großem pädagogischen Wert*. Er stellte weiterhin fest, dass „Dokumentarfilm“ zwar eine „schwerfällige Bezeichnung“ sei, schlug aber dennoch vor, sie

vorläufig „einmal so zu lassen“ (ebd.: 90). Das Dilemma der komplexen Gegenstandsbestimmung und die Frage nach ihrer adäquaten Bezeichnung setzen sich in späteren Definitionen und mannigfachen Benennungen fort. Noch heute herrscht Unklarheit: Wann sollte man von einem *Dokumentarfilm*, wann von einer *Dokumentation*, einem *nichtfiktionalen* oder *faktualen* Film sprechen? Was unterscheidet diese Bezeichnungen voneinander? Wofür stehen sie? Es scheint, als seien die Möglichkeiten zu groß, die Darstellungsformen zu verschieden, als dass sie ein einheitliches Ganzes, geschweige denn einen einzigen und eindeutigen Genre- beziehungsweise Gattungsbegriff formen könnten. Kann es also überhaupt eine Kategorie allein für diejenigen Filme geben, die behaupten, Wirklichkeit abzubilden? Und liegt hierin das entscheidende Kriterium, das sie von anderen abgrenzt? Kurz gesagt: Was ist Dokumentarfilm?

Die Klärung dieser Frage erweist sich als ebenso schwierig wie langwierig. Diskutiert wird sie seit Anbeginn der Unterscheidung zwischen *Spiel-* und *Dokumentarfilm*, das heißt zwischen Filmen, die entweder dem Attraktionskino eines Georges Méliès⁶ folgen, indem sie den technisch bedingten realistischen Abbildcharakter des Mediums kraft der Imagination und Tricktechnik zu überwinden suchen, und solchen, die aus einem Forschungstrieb heraus die Realität 1:1 abbilden wollen und damit in die Fußstapfen der Brüder Lumière treten. Diese klassisch-dualistische Einteilung wurde und wird in der Filmwissenschaft immer wieder angezweifelt (vgl. Burch 1990) und ein Blick in die Filmgeschichte zeigt, dass die Grenzen zwischen den beiden Richtungen oftmals fließend waren und sind, und es immer wieder Überschneidungspunkte gibt, die eine klare Trennung und eindeutige Bezeichnungen erschweren.

Dennoch muss es so etwas wie ein dokumentarisches „Genre“ beziehungsweise die „Gattung Dokumentarfilm“ geben, denn die Unterscheidung wird sowohl in der theoretischen Debatte als auch in der praktischen Umsetzung (in Filmvorführungen und Programmvorschaue, bei der Filmvermarktung) weiterhin getroffen und jeder Zuschauer hat (s)eine Vorstellung davon,⁶ was ein Spiel- und was ein Dokumentarfilm ist, was jener „kann“ und der andere „darf“, und was nicht. Genau hieran aber scheiden sich die Geister, denn das Verständnis eines jeweiligen Produzenten oder Rezipienten kann weit von dem eines anderen abweichen – was dem einen ein ‚reiner‘ Dokumentarfilm, erscheint dem anderen als Fantasiekonstrukt; was dem Ethnologen ein gelungenes Abbild der Realität, gilt dem Dokumentarfilmer als ‚unfilmisch‘. Wo also die Grenze ziehen? Welche

⁶ Der Begriff „Zuschauer“ schließt hier und im Folgenden sowohl die männliche als weibliche Form ein.

Kriterien sollten hierfür herangezogen werden? Und hilft dies überhaupt, das Genre oder die Gattung besser zu definieren?

Angesichts dieser Wirrungen mag es im Nachhinein überraschen, dass der Zuschauer früher Filme des sogenannten „primitiven Kinos“ (vgl. Elsässer 2000) keinerlei Schwierigkeiten mit der Genreunterscheidung hatte: auf der einen Seite Produkte der reinen Imagination wie *LES VAMPIRES* (1915), *LA DAME AUX CAMÉLIAS* (1912) oder die ersten Chaplin-Filme (1914), auf der dokumentarischen Seite Filme wie *LES SOUVENIRS ENTOMOLOGIQUES D’HENRI FABRE* (1911). „Pas moyen de s’y tromper“, wie Guy Gauthier in seinem Band zur französischen Dokumentarfilmgeschichte anmerkt (2004: 10), allein die Filmtitel gaben damals Aufschluss über das jeweils zu Erwartende. Eine folgenreiche Grenzziehung ließ allerdings nicht lange auf sich warten, wie Gauthier weiter feststellt:

„Les années 1920 vont simultanément complexifier la notion de documentaire et simplifier celle de fiction, qui va en fait désigner couramment le gros peloton des films distribués dans les salles, autrement dit les films romanesques qui transposent dans le langage filmique l’univers du roman ou celui du théâtre, et surtout magnifient la star, pièce maîtresse du système hollywoodien.“ (ebd.)

Die Vorherrschaft des Spielfilms, der die Kinosäle und Festivals fortan weltweit dominieren wird, während der Dokumentarfilm ein Randdasein fristet, spiegelt sich in der Negation der Bezeichnung wider – dem *fiktionalen* Film steht der *nicht-fiktionale* gegenüber, ganz so, als sei letzterer ein auf Mängeln basierendes Genre: ein Film ohne Drehbuch, ohne Schauspieler, ohne Ausstattung... Insbesondere in dem im Litotes bewanderten anglophonen Sprachgebrauch ist die Bezeichnung des *non-fiction film* sehr verbreitet. Bill Nichols, führender Vertreter der englischsprachigen Dokumentarfilmtheorie, „hält eine Gegenüberstellung mit dem nichtfiktionalen Film für unabdingbar:

„‘Documentary’ can be no more easily defined than ‘love’ or ‘culture’. [...] The definition of ‘documentary’ is always relational or comparative. Just as love takes on meaning in contrast to indifference or hate, and culture takes on meaning in contrast to barbarism or chaos, documentary takes on meaning in contrast to fiction film or experimental and avant-garde film.“ (2001: 20)

Einen wesentlichen Grund für diese Gegenüberstellung sieht Guy Gauthier wiederum in der Verwendung von nachgestellten Szenen, die ebenfalls zur Genrevermischung beitrügen:

„[F]ilmer pour de bon le réel, quand c'est possible, demande de la chance ou une longue préparation. Il n'y a pas toujours une caméra, même amateur (assassinat du président Kennedy), pour aller jusqu'au terme de la démarche. Alors, on reconstitue, et le film est présenté comme „documentaire“, ce qui brouille les cartes, quelle que soit la rigueur de la mise en scène.“ (2004: 10)

Tatsächlich traten Probleme der Differenzierung, Klassifizierung und Benennung erst im Verlauf des Ersten Weltkriegs mit den hier entstehenden Propagandafilmen auf, wie der Filmhistoriker Tom Gunning feststellt. Erst als Dokumentarfilme als „Beweismittel zur Unterstützung oder Verstärkung eines Diskurses“ dienten (Gunning 1995: 118), begann man sich über Genrefragen Gedanken zu machen und das Gezeigte kritisch zu hinterfragen. Gunning sieht daher einen Entwicklungsschritt von frühen dokumentarischen „Ansichten“, die noch sehr der Tradition der Brüder Lumière und den sogenannten „Aktualitätenfilmen“ verhaftet waren, da sie nur aus einzelnen, wenn auch zum Teil schon aneinandergereihten Einstellungen bestanden (vgl. Lenk 1997),⁷ hin zum eigentlichen „Dokumentarfilm“, der sich insbesondere durch das Vorhandensein von Montage auszeichne:

„Ich denke, der Dokumentarfilm entsteht in dem Moment, in dem, wie Grierson es ausdrückt, das filmische Material neu geordnet wird, also durch Schnitt und Zwischentitel in einen diskursiven Zusammenhang gestellt wird. [...] Ich unterscheide also die Ansicht, die beschreibend ist und auf dem Akt des Schauens und der Zurschaustellung beruht, vom Dokumentarfilm als einer rhetorischen und diskursiven Form, welche die Bilder in eine argumentative oder eine dramatische Struktur einbettet.“ (1995: 118, Herv. i.O.)

Das Besondere an Griersons Dokumentarfilmtheorie, die Gunning hier weiter ausführt, besteht in der Tat darin, dass er den gestalterischen Aspekt der Filme früh erkannte. Jedoch trüge sein Definitionsversuch, der den „kreativen Umgang mit der Realität“ („creative treatment of reality“, Grierson 1966: 13) in den Vordergrund stellt, „schon die meisten Probleme in sich selbst“, so Sandra Schille-

⁷ „Die Brüder Lumière zeigten von Anfang an Ereignisse des öffentlichen Lebens wie Staatsbesuche, Paraden, Krönungen, Denkmalsenthüllungen, Einweihungsfeiern und ähnliches mehr. Neben der Abbildung „filmwürdiger Szenen“ ging es ihnen hierbei immer auch darum, ein Bild von den aktuellen Begebenheiten zu vermitteln, welche die schriftliche Presse verkündete. Ihre Aufnahmen und ebenso die späterer Filmgesellschaften standen in dieser Hinsicht dem Journalismus sehr viel näher als dem Film. Die Bandbreite der Themen kam einer durchschnittlichen französischen Tageszeitung gleich, weswegen man auch von „kinematographischen Aktualitäten“ sprach.“ (Trautmann-Bitter 2010: 22-23)

mans, denn was genau ist damit gemeint: „Steht ‚Kreativität‘ für einen ästhetischen Ansatz, meint man mit ‚Umgang‘ Deskription oder Interpretation, handelt es sich um Nachahmung, Wiedergabe oder Darstellung von ‚Realität‘?“ (1995: 15) Schillemans' Bedenken lassen das weite Spektrum an Kontroversen erahnen, das sich um die gestalterischen Möglichkeiten des Dokumentarfilms rankt und sich in so oppositionären Positionen widerspiegelt wie der zwischen dem Ethnologen Irenäus Eibl-Eibesfeld, der ein klares Regelwerk für die ethnographische Filmarbeit forderte, und dem Dokumentarfilmer Hans-Ulrich Schlumpf, der sich hierbei mehr Freiraum wünschte oder der zwischen dem Filmwissenschaftler Klaus Kreimeier und dem Dokumentaristen Klaus Wildenhahn, deren legendäre Auseinandersetzung auf der *Duisburger Filmwoche* von 1980 als Kreimeier-Wildenhahn-Debatte in die Annalen des Dokumentarfilms in Deutschland einging: Während Wildenhahn die Ansicht vertrat, der Dokumentarfilm müsse sich durch eine nicht eingreifende Beobachtung auszeichnen, prangerte Kreimeier die sich daraus ergebende Vernachlässigung einer Autorenhandschrift an (vgl. Hattendorf 1994 u.a.m.).

1.1.1.2 Gattung und Gestaltung

Der Dokumentarfilmer Peter Krieg ging in seiner Kritik noch einen Schritt weiter und erklärte den rein beobachtenden und didaktischen Dokumentarfilm, der die Gattung bis in die 1990er Jahre hinein prägte, schlichtweg zum „einzigen Schlafmittel, das man durch die Augen einnehmen kann“, und forderte mehr Phantasie und Radikalität bei der Gestaltung der Filme (vgl. Krieg 1986). Die hieran anknüpfende Problematik fasst Robert Schändlinger folgendermaßen zusammen:

„[D]ie Diskussion um die Authentizität von Filmen [wird] immer dann heftig geführt, wenn Verfälschungen der dargestellten Realität oder gestaltende Eingriffe in das aufgezeichnete Material unterstellt werden. Diese Eingriffe scheinen dokumentarischen Prinzipien und ihrer politisch-moralischen Legitimation ebenso zu widersprechen wie den Zuschauererwartungen, so als ob die dokumentarische Qualität von Filmaufnahmen in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis zur Gestaltung steht und die Dokumentqualität mit der Reduktion der Eingriffe zunimmt.“ (1998: 192)

Eingriffe in das Material beeinflussen also die Wahrnehmung und Beurteilung eines Films. Dabei ist zu beachten, dass der „theoretische Begriff des ‚Dokumentarfilms‘ durch die jeweils aktuelle Dokumentarfilmpraxis ständig neu definiert wird“, betont Schillemans. Dieser Tatsache trägt Eva Hohenberger in ihrem wichtigen Sammelwerk zur Dokumentarfilmtheorie, *Bilder des Wirklichen* (1998), Rechnung, indem sie hierin die wichtigsten Positionen historisch chronologisch zusammenträgt, nach ihren *normativen*, *reflexiven* und *dekonstruktiven* Standpunkten unterscheidend. Hieraus wird unter anderem ersichtlich, dass der Dokumentarfilm aus der Perspektive von Produzenten der 1920er Jahre, wie Grierson und seiner marxistischen Dokumentarfilmbewegung, einzig erzieherischen Zwecken diene und aus dieser Position heraus bewertet wurde. Für die Filmemacher des *Direct Cinema* der 1960er Jahre hingegen bestand der Reiz in der neuen Handkamera- und Synchrononteknik, die ‚realitätsnähere‘ Filmaufnahmen erlaubte und damit einen geradezu entgegengesetzten Blick auf die Filme hervorbrachte (vgl. 1.2.3.2).

Und über die Perspektive der Rezipienten lässt sich sagen: Was in den 1920er Jahren für ein authentisches Dokument gehalten wurde, dechiffriert der heutige Zuschauer womöglich als nachgestellte Inszenierung – semiotisch gesprochen sind allein die Zeichen der Zeit wahr, die in das „Bewegungs-Bild“ (Deleuze) eingraviert sind; der abgebildete Zeitgeist, Momentaufnahmen, die jedem Film innewohnen, aber den Dokumentarfilm aufgrund seines ihm zugeschriebenen Wahrheitsanspruchs zu einem doppelt codierten Zeichen werden lassen: Die Ikonizität des filmisch-photographischen Bildes wird um die Ebene des historisch verifizierbaren Ereignisses ergänzt. Doch die Decodierung und Deutung dessen variiert im Laufe der Zeit. Wobei hiermit zugleich die Frage aufgeworfen wird, ob man beim Dokumentarfilm überhaupt von einer selbständigen Gattung sprechen kann oder hierin nicht vielmehr der Ursprung des Films liegt? Handelt es sich nicht um die Idee der Brüder Lumière vom Kinematographen als einer Apparatur, die das Leben „so wie es ist“ aufzeichnet, beziehungsweise „so unerwartet“ wie es DER MANN MIT DER KAMERA in Dziga Vertovs gleichnamigen Film von 1929 proklamiert? Ist nicht, wie Hohenberger es formuliert, „jeder Film ein Dokument dessen, *was sich vor der Kamera ereignet*“ (1988: 35, Herv. i.O.)? François Niney bemerkt diesbezüglich:

„[L]e cinéma est né documentaire, et avant d'être un genre (opposé à la fiction), „documentaire“ désigne une propriété de la caméra en tant que telle, comme l'indiquent les noms choisis par les premiers fabricants de films et d'appareils : Vitagraph, Biograph, Vitascope, Bioscope... il s'agit bien d'un

appareil à enregistrer la vie, à la reproduire dans les formes mêmes de son devenir, que ce soit le galop d'un cheval [...] ou le sourire d'Ingrid Bergmann...“ (2009 : 19-20).

Dem kann selbstredend entgegenhalten werden, dass jeder „naturgetreu“ aufzeichnende Film immer auch ein ebenso konstruierter ist – allein durch die Tatsache, dass zwischen Wirklichkeit und abgebildeter Wirklichkeit eine Maschine steht. Zudem ist jede Einstellung mit ihren jeweiligen Parametern (Bewegung, Dauer, Größe, Standpunkt, Tiefenschärfe) eine gewählte, jeder Schnitt ein bewusst gesetzter, jede Farbgebung eine vom jeweiligen Material abhängige, usw. Film stellt folglich immer ein Gebilde aus zwei untrennbar miteinander verbundenen Seiten dar – vergleichbar einem Blatt Papier, um in der semiotischen Metaphorik (de Saussures) zu bleiben: Er hat eine abbildende *und* eine gestaltende Seite. Die Gestaltung kann jedoch weit über die dem photographischen Material und der Aufnahmetechnik innewohnenden Möglichkeiten hinausgehen. Niney, dem dieser Aspekt durchaus bewusst ist, gesteht denn auch ein, dass die wenigsten Dokumentarfilme ganz ohne Schauspiel, Drehbuch oder Ausstattung auskommen – wenn auch in geringerem Maße, vor allem aber unter anderen Vorzeichen. Die Frage, die sich hier aufdrängt, lautet daher, ob Mittel, die üblicherweise dem Fiktionsfilm zugeschrieben werden, im Dokumentarfilm erlaubt sind? Ist ihr Einsatz hierin überhaupt angebracht? Oder geht der Dokumentarfilm damit zum Fiktionsfilm über?

Bevor auf diese Fragen eingegangen werden kann, gilt es, die Termini *fiktional* und *fiktiv* zu klären und voneinander zu unterscheiden. Wolf Schmid schlägt folgende Definition vor: „Der Begriff des Fiktionalen charakterisiert den Text [(die *Darstellung*), Anmerk. MT], der Begriff des Fiktiven bezeichnet dagegen den Status des im fiktionalen Text *Dargestellten*.“ (2008: 26, Herv. i.O.). Dass sich diese Unterscheidung in der Text- respektive Filmanalyse als nicht so einfach erweist, macht wiederum Frank Zipfel deutlich, der seine Dissertation *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität* einzig dieser Problematik widmete. Während sich die Begriffsbestimmungen von „Fiktion“ in Lexika oftmals darauf stützten, dass „das Dargestellte gänzlich oder zum Teil ausgedacht bzw. erfunden“ sei, das heißt davon ausgingen, dass „[d]ie dargestellten Gegenstände, Personen, Orte, Sachverhalte oder Ereignisse keine Entsprechung in der Realität [hätten] und deshalb als *nicht-wirklich* bezeichnet“ würden, erklärt Zipfel, würden literaturtheoretische Untersuchungen diese Zuschreibungen meiden (2001: 14-15, Herv. i.O.). Dies läge unter anderem daran, dass sie entweder den Gegenstand „Text“ allein aus sich selbst heraus zu erklären suchten, ohne auf außersprachliche Phä-

nomene wie die der Wirklichkeit rekurren zu wollen, oder aber die Möglichkeit einer Trennung von *Wirklichkeit* und *Nicht-Wirklichkeit*, beziehungsweise von *Fakten* und *Fiktionen*, grundsätzlich anzweifeln.

Die beschriebene Problematik stellt im literatur- als auch filmwissenschaftlichen Diskurs ein weites Feld dar. Im anglo- und frankophonen Sprachraum wird die Unterscheidung zusätzlich dadurch erschwert, dass die Gleichsetzung der Begriffe *Fiktional* und *Fiktiv* üblich und die Verwendung der englischen Ausdrücke „fictive“ beziehungsweise „fictitious“ ungebräuchlich ist, und dass „fiction“ aus dem Englischen wie Französischen wiederum eher mit „Dichtung“ statt mit „Fiktion“ ins Deutsche übersetzt wird. Einen Ausweg hieraus könnte freilich die Verwendung des Ausdrucks „faktual“ bieten, wie sie in der Literaturwissenschaft gängig ist (vgl. Genette 1992). In der Filmwissenschaft und -praxis hat sich dies aber nicht durchgesetzt – wer spricht schon von einem „faktualen“ Film? Wiewohl oftmals die grundlegende Aussage darüber getroffen wird, ob ein Film auf *Fakten* oder auf *Fiktionen* basiere, was im Sinne eines genreunterscheidenden Kriteriums durchaus hilfreich sein kann, aber weiterhin nicht zur eindeutigen Klärung der dargestellten Wirklichkeit(en) beiträgt. Festzuhalten bleibt aber mit Schmid, dass „fiktional“ auf die *Darstellungsweise* eines Textes abzielt, während „fiktiv“ dessen *Verhältnis* zur Wirklichkeit meint. Wobei der Begriff der „Wirklichkeit“ eine ebenso lange, philosophisch unlösbare Diskussion nach dem *(Da-)Sein der Dinge* nach sich ziehen kann, wie der Filmemacher Volker Anding in einer Randbemerkung anlässlich seines Vortrags auf dem Stuttgarter Branchentreff im Jahr 1994 zum Thema *Der spöttische Blick. Dokumentarfilm und Satire* herausstellt:

„Ursprünglich dauerte mein Vortrag sechseinhalb Stunden. Die Organisatoren dieser Tagung hatten mir nahegelegt, ihn um fünf Stunden zu kürzen. Das war gar nicht so schwierig. Ich habe einfach den Abschnitt weggelassen, der die Definition des Begriffs „Wirklichkeit“ behandelte.“ (1996: 111)

Eine ähnliche Unklarheit herrscht um den Ausdruck „Gattung“: Während dieser in der Literatur gebräuchlich ist, hat sich im Bereich des Films das „Genre“ als Äquivalent durchgesetzt. Im anglo- und frankophonen Sprachgebrauch wird hier erneut nicht unterschieden und in der Genreeinteilung erfolgt dann hier wie da die Gleichsetzung des Spielfilms als *fiktionalem* und des Dokumentarfilms als *nichtfiktionalem* Genre. Die moderne Literatur behilft sich mit einem weiteren Lösungsansatz, indem sie zwischen „Belletristik“ und „Sachliteratur“ unter-

scheidet,⁸ was im Filmbereich aber ebenso keine Entsprechung findet, wenngleich es durchaus bedenkenswert wäre – wieso nicht von „Sachfilmen“ sprechen statt den irreführenden Begriff des „nichtfiktionalen Films“ zu verwenden?⁹ Tatsächlich ist diese Bezeichnung gar nicht so ungebräuchlich, sondern sogar jedem Kind vertraut, das die sogenannten „Sachgeschichten“ der Fernsehserie DIE SENDUNG MIT DER MAUS (ARD, seit 1971) verfolgt.¹⁰ In der geschickten Wortkombination der *Sachgeschichten* spiegelt sich zudem auf vereinfachter Ebene, beziehungsweise im Rahmen der kurzen *Reportage*,¹¹ jener Ansatz wider, der in der vorliegenden Arbeit auf den Kinodokumentarfilm bezogen genauer untersucht werden soll, nämlich wie darin Informationen über die Welt unterhaltend, spielerisch und vor allem *narrativ* aufbereitet werden (vgl. 1.3).

Manfred Hattendorf merkt darüber hinaus an, dass man bei der Verortung des Dokumentarfilms als *Genre* auf das Problem stößt, ihn schwerlich von anderen Filmgenres abgrenzen zu können, da er im Sinne einer *Gattung* „an hierarchisch höherer Stelle“ angesiedelt werden müsse (1999: 41). Hattendorf verweist in diesem Zusammenhang auf Roger Odin, der vorschlägt, von einem „dokumentarischen Ensemble“ („ensemble documentaire“) zu sprechen:

„Man wird bemerken, dass wir von dokumentarischem Ensemble und nicht von dokumentarischem Genre sprechen. Dies deshalb, weil uns der Begriff des Genres von geringem Wert für die Unterscheidung erscheint, die wir hier einzuführen versuchen. Ebenso wie es Genres innerhalb des Ensembles fiktionaler Filme gibt (Western, Krimi, Musical etc.), gibt es in der Tat Genres innerhalb des dokumentarischen Ensembles: ethnographische Filme, Industriefilme, wissenschaftliche Filme, etc..“ (Odin 1984: 271, übers. in: Hohenberger 2006: 267)

Hattendorf ist der Meinung, dass „dieser Terminus [„dokumentarisches Ensemble“] in der Praxis wenig hilfreich“ sei und sich ebenso gut von „dokumentari-

⁸ Im Englischen erneut mit „fiction“ und „non-fiction“ gleichgesetzt.

⁹ In seinem Aufsatz *Die Errettung der physischen Realität* von 1960 definiert der Filmkritiker Siegfried Kracauer „rein faktische Dokumentarfilme“ als „*Tatsachenfilme*, [...] die gar nicht Kunst sein wollen, [sondern] einfach der realistischen Tendenz folgen“. (vgl. Kracauer 1998, S.243, Herv. MT).

¹⁰ Im Schulunterricht spricht man entsprechend von *Sachbüchern* und *Sachfilmen*.

¹¹ Unter „Reportage“ verstehe ich mit Knut Hickethier „ein[en] Bericht von einem Geschehen, einem Ereignis [...], bei dem der Erzähler als Reporter mit dem Anspruch des Dabeigewesenseins auftritt. [...] [D]ie Reportage [operiert] in den *audiovisuellen Medien* mit dem Augenschein und erklärt das, was zu sehen ist, zur unmittelbaren Wirklichkeit.“ (Hickethier 2007, S.186, Herv. im Text)