

Thorolf Lipp

Spielarten des Dokumentarischen

Einführung in Geschichte und Theorie
des Nonfiktionalen Films

SCHÜREN

Inhalt

1	Vorwort zur zweiten Auflage	7
2	Einleitung	10
3	Idee und Konzept	13
3.1	Aufbau der DVD	14
3.2	Aufbau des Buches	15
4	Fiktion und Nonfiktion	17
4.1	Was ist ein Nonfiktionaler Film?	30
4.2	Was ist ein Dokumentarfilm?	31
5	Medienanthropologische Grundgedanken	34
5.1	Warum wir einander Geschichten erzählen	35
5.2	Wie wir einander Geschichten erzählen	41
5.3	Nutzen und Nachteil der Suche nach Prototypen	47
5.4	Dramaturgie: narrative Struktur, Inhalt, kommunikatives Ziel	50
6	Plotbasierter Dokumentarfilm	52
6.1	Was ist ein Plotbasierter Dokumentarfilm?	52
6.2	NANOOK OF THE NORTH von Robert Flaherty (USA 1921)	53
6.3	Weiterentwicklungen	56
6.4	Gestalterische Mittel und kommunikatives Ziel	62
6.5	Stärken und Schwächen	63
7	Nonverbaler Dokumentarfilm	64
7.1	Was ist ein Nonverbaler Dokumentarfilm?	64
7.2	BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT von Walter Ruttmann (D 1927)	65
7.3	Weiterentwicklungen	67
7.4	Gestalterische Mittel und kommunikatives Ziel	68
7.5	Stärken und Schwächen	73

8	<i>Documentary</i>	74
8.1	Was ist ein <i>Documentary</i> ?	74
8.2	THE SONG OF CEYLON von Basil Wright (GB 1934)	77
8.3	Weiterentwicklungen	78
8.4	Gestalterische Mittel und kommunikatives Ziel	82
8.5	Stärken und Schwächen	83
9	<i>Direct Cinema</i>	87
9.1	Was ist <i>Direct Cinema</i> ?	87
9.2	DON'T LOOK BACK von D.A. Pennebaker (USA 1967)	90
9.3	Weiterentwicklungen	91
9.4	Gestalterische Mittel und kommunikatives Ziel	97
9.5	Stärken und Schwächen	99
10	<i>Cinéma Vérité</i>	102
10.1	Was ist <i>Cinéma Vérité</i> ?	102
10.2	CHRONIQUE D'UN ÉTÉ von Jean Rouch (F 1961)	103
10.3	Weiterentwicklungen	107
10.4	Gestalterische Mittel und kommunikatives Ziel	110
10.5	Stärken und Schwächen	111
11	Noch einmal zu den Prototypen	114
12	Produktionsbedingungen für den Nonfiktionalen Film heute	120
12.1	Filmförderung	121
12.2	Alternative Finanzierungsmöglichkeiten	122
12.3	Der Auftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks	123
12.4	Einschaltquote	124
12.5	Formatfernsehen	126
12.6	Dokumentarische Medienausbildung	131
12.7	Wirtschaftliche Situation der Dokumentaristen	132
12.8	Nonfiktionaler Film und Gesellschaft	134
13	Schluss	137
	Literaturverzeichnis	139
	Filmverzeichnis	142

2. Einleitung

Unzählige Gespräche mit Wissenschaftlern, Studierenden und Filminteressierten haben mir im Laufe der Jahre immer wieder deutlich gemacht, wie verwirrend die terminologische Mehrfachbelichtung, Begriffsvielfalt und -unschärfe ist, wenn über den Nonfiktionalen Film gesprochen wird. Meine Studierenden der Kultur- und Medienwissenschaften sagen im Seminar «Doku», meinen dabei aber vollkommen verschiedene Formen des Nonfiktionalen Films. Dass es gravierende Unterschiede zwischen diesen Formen gibt, in Hinblick auf die eingesetzten gestalterischen Mittel und deren kommunikative Leistungsfähigkeit, können sie in der Regel nicht benennen, weil sie über kein entsprechendes begriffliches Instrumentarium verfügen. Ich bin mit dieser Beobachtung nicht allein. Der Medienjournalist Fritz Wolf hat mit dem Titel seiner Studie «Alles Doku – oder was?» im Jahr 2003 treffend darauf hingewiesen, dass das Kürzel Doku einen eigentlich notwendigen, differenzierten Umgang mit dem Begriff des Nonfiktionalen Films verhindert. Auch viele Filmemacher, etwa meine Kollegen der Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm (AG DOK), dem Berufsverband der fernsehunabhängigen Filmproduzenten, beklagen seit vielen Jahren diesen Umstand. Er führt nicht zuletzt dazu, dass die so verschiedenen Formen des Nonfiktionalen Films, die auf ganz unterschiedlichen Herangehensweisen beruhen, unterschiedliche kommunikative Ziele verfolgen und unterschiedliche Recherche-, Zeit- und Geldbudgets erfordern, unreflektiert *doku-isiert* werden. Mitunter, was besonders bedauerlich ist, sogar von den Programmverantwortlichen in den Sendern.

Der Philosoph Ludwig Wittgenstein hat einmal gesagt, dass die Grenzen der Sprache auch die Grenzen der Welt seien. Anders gesagt: was man nicht benennen kann, kennt man nicht. Sprachregelungen erzeugen kommunikative Wirklichkeit. Schon deswegen macht es Sinn, sich der *Doku-isierung* eines ganzen Genres zu verweigern. Erst wenn man verstanden hat, dass z. B. ein Plotbasierter Dokumentarfilm mit ganz anderen Intentionen konzipiert, gedreht und geschnitten wird als ein *Direct Cinema* Film, und die zugrundeliegenden narrativen Strukturen auch benennen kann, wird es möglich, die besondere kommunikative Leistung einer jeweiligen filmischen Form wertzuschätzen und gezielt einzusetzen.

In meinen Seminaren zu Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films reagiere ich auf das Problem, indem ich den Ausdruck Doku zum Unwort erkläre. Ich versuche meinen Studierenden deutlich zu machen, dass eine differenzierte Betrachtung eines jeden komplexen kulturellen Phänomens mit Begriffen beginnt – und endet. Begriffe sind die Währung sprachlicher Kommunikation, die nur dann gut funktionieren kann, wenn man sich immer wieder neu über deren Bedeutung verständigt. Insofern ist dieses Buch Teil eines lebendigen sozialen Prozesses, der bestimmte Begriffe in Bewegung halten und an ihnen arbeiten will.

Soweit so gut. Bei der Frage jedoch, an welchen Begriffen man arbeiten soll, wird es rasch schwierig. Weil Kultur nicht statisch ist, kommen entsprechende Aushandlungsprozesse zu keinem letztgültigen Endpunkt. Ausserdem ist die Literatur zum Nonfiktionalen Film in den letzten Jahren rasch angewachsen und inzwischen beinahe unüberschaubar geworden. Neben den meist englischsprachigen, historisch-theoretischen Einführungen¹ finden sich Ratgeber, die von der Recherche über Kamera, Tonaufnahme und Schnitt eher praxisorientierte Fragen behandeln.² Dann gibt es wissenschaftliche Texte, die sich speziellen Themen widmen, etwa Fragen von Ethik, Repräsentation und Authentizität³, Sammelbände mit Beiträgen der Filmemacher selbst⁴, oder Schriften, die sich sehr ausführlich mit historischen Teilfragen befassen, etwa der Geschichte des deutschen Dokumentarfilms⁵ oder des russischen Kino Pravda⁶, um nur einige wenige zu nennen. Schließlich ist eine ständig wachsende Anzahl an Büchern zur Fernsehgeschichte und -formaten zu verzeichnen.⁷

-
- 1 Richard Barsam (1992): *Nonfiction Film. A Critical History*. Bloomington/Indianapolis; Erik Barnouw (1993): *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. Oxford; Jack Ellis, Betsy McLane (2005): *A New History of Documentary Film*. New York; Eva Hohenberger (1988): *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch*. Hildesheim/Zürich/New York; Bill Nichols (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington.
 - 2 Michael Rabiger (1992): *Directing the Documentary*. Newton; Ilisa Barbash, Lucien Taylor (1997): *Cross Cultural Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkely/Los Angeles; Thomas Schadt (2002): *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch Gladbach.
 - 3 Toni de Bromhead (1996) *Looking Two Ways. Documentary's Relationship with Cinema and Reality*. Aarhus; Manfred Hattendorf (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz; Siegfried Kracauer (1960): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.; Volker Wortmann (2003): *Authentisches Bild und authentisierende Form*. Köln.
 - 4 Gabriele Voss (1996): *Dokumentarisch Arbeiten*. Berlin; Eva Hohenberger (2000): *Ins Offene – Dokumentarisch Arbeiten 2*. Berlin; Eva Hohenberger (2006): *Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zur Filmmontage und Dramaturgie*. Berlin.
 - 5 Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (2005): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland* (3 Bände). Stuttgart.
 - 6 Jeremy Hicks (2007): *Dziga Vertov. Definig Documentary Film*. London.
 - 7 Georg Feil (2003): *Dokumentarisches Fernsehen: eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Konstanz; Christian Hißnauer (2010): *Fernsehdokumentarismus*. Konstanz; Michael Schomers (2001):

Ein Mangel an Literatur besteht also nicht. Zumindest nicht auf den ersten Blick. Was im Deutschen nämlich dennoch bislang fehlte, war eine kompakte Einführung in wesentliche Begriffe, anhand derer Aspekte von Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films in ihren Grundzügen deutlich werden. Diese Lücke möchte ich mit den «Spielarten des Dokumentarischen» gerne füllen. Allerdings ist dies kein *How-To*-Buch, mit dessen Hilfe der Leser lernen kann, wie er die Kamera führt, den Tonmischer oder den Schnittcomputer bedient. Dafür gibt es mehrere ganz hervorragende praktisch-methodische Einführungen.⁸ Ich wollte vielmehr eine erste, grundlegende theoretische Orientierung ermöglichen und eine Handvoll breiter Begriffs-Schneisen schlagen. Meine Vorgehensweise ist überschaubar. Ich habe fünf filmische Grundformen isoliert, anhand derer wesentliche narrative Strukturen sichtbar werden, die für die weitere Entwicklung stilbildend wurden. Mit anderen Worten: ich vertrete die These, dass sich der Nonfiktionale Film im Laufe der Filmgeschichte in fünf sehr deutlich voneinander unterscheidbare Prototypen ausdifferenziert hat. Dabei versuche ich deutlich zu machen, welche Zusammenhänge es zwischen den historischen Bedingungen, den jeweils verfügbaren technischen Möglichkeiten und den daraus resultierenden narrativen Strukturen gibt, welche Themen sich mit welchen Formen besonders gut umsetzen, und welche kommunikativen Ziele sich damit besonders gut erreichen lassen.

Dass die Suche nach bzw. die Benennung von Prototypen immer eine Verkürzung einer tatsächlich weit komplexeren Wirklichkeit darstellt, leuchtet vermutlich jedermann ein. Jede Kunst, jede Wissenschaft, jedes Sprechen über die Welt – dazu zählt natürlich auch das Filmemachen – kann nur gelingen, wenn man eben diese Welt, die viel zu komplex ist, um sie auch nur annähernd zur Gänze erfassen zu können, irrealisiert. Insofern habe ich notwendigerweise verkürzt, weggelassen und verdichtet, um ein paar wesentliche Aussagen machen zu können.

Ich möchte nun den Aufbau von DVD und Buch kurz erläutern und meine grundlegende These der fünf Prototypen skizzieren.

Die Fernsehreportage – Von der Idee zur Ausstrahlung. Frankfurt a. M.; Peter Zimmermann (1994): Geschichten von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer Ära bis zur Gegenwart. In: Peter Ludes, Heidemarie Schumacher, Peter Zimmermann (Hg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 3: Informations- und Dokumentarfilmsendungen.* München; Fritz Wolf (2003): *Alles Doku oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen.* Düsseldorf. LfM-Dokumentation, Bd. 25.

8 Rabiger (1992); Hans Beller (Hg.) (2002): *Handbuch der Filmmontage.* München.