

Leila Knüppel

Schneller, näher, persönlicher: die Veränderung dokumentarischer Formate durch die DV-Technologie

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Copyright © 2008 Diplom.de
ISBN: 9783836616157

Manfred Götzke, Leila Knüppel

Schneller, näher, persönlicher: die Veränderung dokumentarischer Formate durch die DV-Technologie

Leila Knüppel

Schneller, näher, persönlicher: die Veränderung dokumentarischer Formate durch die DV-Technologie

Leila Knüppel / Manfred Götzke

Schneller, näher, persönlicher: die Veränderung dokumentarischer Formate durch die DV-Technologie

ISBN: 978-3-8366-1615-7

Druck Diplomica® Verlag GmbH, Hamburg, 2008

Zugl. Universität Dortmund, Dortmund, Deutschland, Diplomarbeit, 2008

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes der Bundesrepublik Deutschland in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechtes.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden, und die Diplomarbeiten Agentur, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

© Diplomica Verlag GmbH

<http://www.diplom.de>, Hamburg 2008

Printed in Germany

Kurzzusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit umfasst zwei Elemente: Eine empirische Untersuchung und einen 60-minütigen Dokumentarfilm.

Die empirische Untersuchung beschäftigt sich mit den Auswirkungen der DV-Technologie auf den Dokumentarfilm. Es wird untersucht, in welchem Umfang DV-Kameras bei dokumentarischen Formaten im Fernsehen eingesetzt werden und wie sie den Dokumentarfilmmarkt sowie die inhaltliche und ästhetische Gestaltung des Genres verändert haben. Diese Erkenntnisse wurden durch Befragungen von Dokumentarfilmredaktionen sowie durch Interviews mit Filmemachern, die mit DV arbeiten, gewonnen. Die Untersuchung ergab, dass sich das Format nicht nur unter Hobby-Filmern, sondern auch auf dem professionellen Sektor etabliert hat, insbesondere im Dokumentarfilm. Etwa 60 Prozent der Dokumentarfilmredaktionen geben an DV zu nutzen. Trotzdem gilt der Einsatz von DV meist noch als Ausnahme und erfolgt vor allem aufgrund inhaltlicher Vorteile. Auf dem Dokumentarfilmmarkt sinken durch DV die Zugangschancen für ausgebildete Nachwuchsfilmemacher. Die Konkurrenz auf dem Dokumentarfilmmarkt hat sich durch DV jedoch keineswegs massiv ausgeweitet – nach wie vor stellt das gestalterische Können die höchste Zugangsbarriere für Filmemacher dar. DV-Kameras ermöglichen allein aufgrund ihrer geringen Größe eine völlig andere Arbeitsweise. Erstmals ist es möglich, allein zu drehen, was erhebliche Vorteile mit sich bringen kann. Einerseits kann ein intimeres Verhältnis zu Protagonisten aufgebaut werden, in bestimmten Situationen können Autoren spontaner reagieren. Dies wirkt sich auf das Themenspektrum des Genres aus: es entstehen Filme, die weit in den persönlichen Bereich der Protagonisten vordringen. Da zudem unabhängig von Sendezusagen gedreht werden kann, werden auch Filme realisiert, die in der Konzeptphase nicht überzeugen konnten. Den Vorzügen der Technologie stehen diverse Mängel gegenüber, die der technischen Ausstattung der Kameras und der spezifischen Arbeitsweise geschuldet sind. Diese Schwierigkeiten müssen nicht zwangsläufig die Qualität mindern. Die Filmemacher sind sich der Probleme bewusst und haben Strategien entwickelt, mit ihnen umzugehen. Zusammenfassend konnten wir feststellen, dass DV-Kameras im Dokumentarfilm von Relevanz sind und noch an Relevanz gewinnen.

Der 60-minütige Dokumentarfilm „Ich komme wieder – rumänische Gastarbeiter in Italien“ beschäftigt sich mit Beweggründen, Zielen und Hoffnungen rumänischer Bürger, die in Italien ihr Glück versuchen. Er zeigt auf, was die Migranten für den Wunsch nach Arbeit und Wohlstand bereit sind aufzugeben und wie die Familien der Betroffenen unter der Trennung leiden.

1. Einleitung

Bei einem Videojournalismus-Seminar kam uns die Idee, ein Thema, das wir bereits in Radio- und Printbeiträgen aufbereitet hatten, als Dokumentarfilm umzusetzen: Wir nahmen uns vor, rumänische Staatsbürger bei ihrer illegalen Arbeit im Ausland zu begleiten. Eine Sendezusage oder eine andere Finanzierungsmöglichkeit für den Film hatten wir nicht. Dennoch ermöglichte es uns die kleine DV-Kamera, die wir uns kostenlos leihen konnten, das Projekt durchzuführen. Trotz diverser Probleme – Protagonisten sprangen ab und das Drehen an illegalen Arbeitsstellen war entgegen der Zusagen kaum möglich: am Ende stand ein 60-minütiger Dokumentarfilm, der zwar nicht im Fernsehen gezeigt wurde, aber beim Dok Leipzig Markt (Bestandteil des Dokumentarfilmfestivals Leipzig) und beim internationalen VJ-Award lief.

Bis vor einigen Jahren wäre dergleichen nicht so leicht möglich gewesen. Mit einer Kamera- und Schnittoausrüstung im Wert von weniger als 4.000 Euro kann man heute ohne weiteres hochwertiges Material drehen und schneiden – die technische Qualität günstiger Geräte entspricht der des weitaus teureren Equipments in den Sendeanstalten zunehmend. Wesentliche Ursache dieses Phänomens ist die Digitalisierung, konkret die Entwicklung des ursprünglich lediglich für Consumer-Kameras konzipierten Aufnahmeformates Digital Video (DV), das auch den technischen Ansprüchen vieler Sendeanstalten genügt. Durch die Entwicklung der digitalen Formate DV und für hochauflösendes Fernsehen HDV verwischen die technischen Möglichkeiten von so genannten professionellen, teuren und den weitaus kostengünstigeren semiprofessionellen Kameras immer weiter.

Da die Eigenschaften der kleinen DV-Kameras – sie sind schnell und flexibel einsetzbar – vor allem bei dokumentarischen Formaten von Vorteil sind, kündigen viele Filmemacher bereits eine Revolution innerhalb des Dokumentarfilmgenres an. So schreibt etwa Filmautor Christian Bauer: „Dokumentarfilmer sind [...] immer die ersten gewesen, die neue technische Möglichkeiten nutzten – und sie haben inhaltlich und ökonomisch profitiert. Selbst alte Fahrensleute, die einst schworen, nie eine Videokamera in die Hand zu nehmen, schwärmen heute von Sony und HDV und meinen damit auch einen

anderen Blick auf die Realität. Aber was wir seit dem Beginn des digitalen Zeitalters erleben, ist viel mehr als ein technologischer Sprung.“¹

Das gesamte Berufsbild und auch das Genre selbst scheinen sich vollkommen zu wandeln: Durch DV und HDV finden Dokumentarfilme mit einer anderen Filmsprache ins Fernsehen, die auf andere Weise hergestellt wurden. Die Filme werden zunehmend auch von Filmemachern produziert, die zuvor nicht der exklusiven Gilde der Dokumentarfilmer angehörten, die sich nicht in langen Jahren als Fernsehautoren oder aufgrund eines Film-Studiums etablieren konnten. „Jetzt haben auch Leute mit einer natürlichen Begabung fürs Filmemachen ihre Chance: Drehen und Schneiden kann jeder zu Hause lernen, und die Grammatik des visuellen Erzählens ist für die MTV-Generation keine Geheimwissenschaft mehr, sondern kulturelle Grundausstattung geworden.“²

Inwieweit DV sich mittlerweile im dokumentarischen Fernsehen durchgesetzt hat, soll Inhalt dieser Arbeit sein. Außerdem wollen wir die Auswirkungen der DV-Technologie auf den Dokumentarfilmmarkt, die DV-spezifische Arbeitsweise und Ästhetik untersuchen. Des Weiteren sollen Vor- und Nachteile der neuen Entwicklung für das dokumentarische Format herausgearbeitet werden.

Dazu soll zunächst ein Überblick über die Geschichte des Dokumentarfilms und verschiedene Definitionsversuche (Kapitel 2) gegeben und die Entwicklung der Videoformate, insbesondere der DV-Technik, aufgezeigt werden (Kapitel 3). Im Kapitel 5.1. werden die im Fernsehen vorhandenen Sendeplätze für dokumentarische Formate vorgestellt. Dieser Abschnitt soll eine Einordnung in den Gesamtkontext ermöglichen und ist Basis für die weitere Untersuchung. Im ersten Schritt des empirischen Teils dieser Arbeit untersuchen wir – weitgehend quantitativ – den Einsatz von DV-Kameras in den Dokumentarfilmredaktionen im deutschen Fernsehen (Kapitel 5.2.).

Im zweiten Untersuchungsschritt (Kapitel 6) gehen wir auf die Vor- und Nachteile der DV-Technologie in Bezug auf den Dokumentarfilmmarkt, die Inhalte, die Produktion, Arbeitsweise und Ästhetik ein. Hierzu greifen wir zum einen auf Literatur zum anderen auf Befragungen von Dokumentarfilmern zurück.

¹ Bauer, Christian (2006): Dokudämmerung. In: Zimmermann, Peter/ Hoffmann, Peter (Hrsg.): Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien. Konstanz, S.249-252. S.250.

² Bauer 2006: S.250.

Letztendlich soll die Arbeit ein erster Schritt bei dem Versuch sein, das Phänomen DV in seinen verschiedensten Facetten und Auswirkung zu fassen und Prognosen für die Zukunft des dokumentarischen Formates aufzuzeigen.

2. Der Dokumentarfilm: Qualitätsmerkmal oder Genrebezeichnung – Versuch einer Definition

Eine genaue Definition des Begriffs Dokumentarfilm kann schwer gegeben werden. Es ist noch nicht einmal geklärt, ob es sich hierbei um ein bestimmtes Genre, einen Sammelbegriff für verschiedenste Genreformen, oder möglicherweise um ein Qualitätsmerkmal handelt, mit dem viele Filmemacher – selbstverständlich auch ihre eigenen – Filme etikettieren. Einheitliche Kennzeichen sind jedenfalls schwer auszumachen, so auch Witzke und Rothaus: „Kaum eine Filmform hat so unterschiedliche Produkte hervorgebracht, wie der Dokumentarfilm. Es gibt Filme, die weitgehend dem Verständnis von authentischer Reportage entsprechen; es gibt Dokumentarfilme, in denen ein Schauspieler einen Text vorliest und sonst nichts passiert; es gibt Dokumentarfilme, die aus Spielfilmszenen und Bildern von Überwachungskameras kompiliert sind.“³ Ein Blick ins Fernsehprogramm verwirrt noch weiter: Dort wird unter dem Begriff „Doku“ ein Potpourri aus Reportagen, Features, Porträts, Dokudramen und Doku-Soaps angeboten.

Mit einer hieb- und stichfesten, formelhaften Genredefinition konnte jedenfalls bisher noch niemand aufwarten, und dies, obgleich sich an die Fragen, was Dokumentarfilm überhaupt sei und welche Bedingungen er zu erfüllen habe, bereits lange Diskussionen knüpften. Eine Grundlage bleibt jedoch fast allen Definitionsversuchen gemeinsam – der Bezug zur vermeintlichen Realität und ihres Beleges, den der Begriff documentum (Beweis, Beglaubigung) in sich trägt.⁴ Hieraus leitet Benedikt Berg-Walz ab: „Als dokumentarisch sind [...] all jene Filme zu bezeichnen, die sich auf eine nichtfilmische Realität beziehen.“⁵ Dokumentarfilm ist folglich ein „auf der Realität beruhender Filmtyp“⁶, wie ihn das

³ Witzke, Bodo/ Rothaus, Ulli (2003): Die Fernsehreportage. Konstanz. S.76.

⁴ Hattendorf, Manfred (1999): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms. Band 4. Konstanz. S.44.

⁵ Berg-Walz, Benedikt (1995): Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage. Berlin. S.18.

⁶ Silbermann, Alphons (1982): Handwörterbuch der Massenkommunikation und Medienforschung. Band 1. Berlin. S.69. zitiert nach: Hattendorf 1999: S.44

Handbuch der Massenkommunikation und Medienforschung definiert. Von dieser gemeinsamen Grundlage ausgehend können zwei „miteinander verbundene methodische Vorgehensweisen, [...] traditionelle Versuche, den Dokumentarfilm zu definieren“⁷ unterschieden werden. „Die eine besteht darin, ihn in Relation zum Spielfilm zu betrachten, d.h. Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen beiden Formen auszuloten. Die andere versucht das besondere Verhältnis des Dokumentarfilms zur äußeren Wirklichkeit zu charakterisieren.“⁸ Je nach Zeitgeist und subjektiver Einstellung wandeln sich hierbei die Ansichten.

Abgrenzung des Dokumentarfilms vom Spielfilm

Um den Dokumentar- vom Spielfilm abzugrenzen, können Kriterien wie erstens „nicht inszenieren“ und zweitens „keine Schauspieler einsetzen“ herangezogen werden. Dies birgt allerdings in Grenzfällen immer wieder Probleme. So könnte anhand dieser Kriterien nicht entschieden werden, ob Filme, in denen Schauspieler einen authentischen Text vorlesen oder Filme, die sowohl mit inszenierten Szenen, als auch Original-Material arbeiten (wie es etwa Heinrich Breloer umsetzt) zur Gattung des Dokumentar- oder Spielfilms gehören. Die Unterschiede verwischen heute umso mehr, als Spielfilme gerne mit den stilistischen und dramaturgischen Mitteln des dokumentarischen Films („Muxxmäuschenstil“, „Blairwitch Project“) und Dokumentarfilme mit den dramaturgischen Mitteln des Spielfilms (insbesondere in Bezug auf Sound-Design, Animationstechnik, aber auch Re-enactment) arbeiten. Hierzu Kay Hoffmann:

„Immer häufiger inszenieren Dokumentationen bestimmte Situationen oder casten ihre Protagonisten wie Schauspieler. Der vermeintliche Gegensatz von Dokumentar- und Spielfilm ist obsolet geworden. [...] Betrachtet man die Filmgeschichte insgesamt, muss man jedoch feststellen, dass dieser Gegensatz immer schon ein eher akademischer war. Vor der Einführung mobiler 16mm-Kameras mit Synchronon, die maßgeblich für die Durchsetzung neuer Dokumentarfilmstile ob nun Direct Cinema oder Cinéma Vérité verantwortlich waren, wurden Kultur- und Dokumentarfilme allein schon wegen der technischen

⁷ Beyerle, Monika (1997): Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier. S.20.

⁸ Beyerle, Monika (1997): Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier. S.20.

Drehbedingungen vor der Kamera in gesetzten Lichtsituationen inszeniert oder es werden hybride Formen gewählt.“⁹

Als Beleg für die Ununterscheidbarkeit von Spiel- und Dokumentarfilm werden zudem gerne die Filme Flahertys herangezogen: Als erste mit dem Begriff der Dokumentation bezeichnet, wurde bei seinen bekanntesten Filmen, *Moana* und *Nanook of the North*, trotz allem mit Inszenierungen gearbeitet und das Rohmaterial nach dem dramaturgischen Konzept des Spielfilms montiert.

„Mit (im landläufigen Sinne) dokumentarischen Streifen hat die Filmgeschichte ja überhaupt begonnen. Aber schon bald hatte sich das Publikum zu langweilen begonnen – angesichts von Babys, die gefüttert wurden, von Zügen, die in den Bahnhof einfuhren, von Arbeitern, die die Fabrik verließen. Was das Publikum schon in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts vom jungen Medium Film verlangte, waren Sensationen und Eindrücke, die ihm zuvor ältere Medien vermittelt hatten: Geschichten und Dramen, eingespannt zwischen expositorischem Anfang, Verwicklung, Höhepunkt und einem lösenden Ende. Und es war der Spielfilm, der diesen Bedürfnissen Rechnung trug. Erst als Flaherty sein Rohmaterial (die Bilder des polynesischen Jungen) solchen bereits prä-existenten ästhetischen Strukturen, genauer: diegetischen Erzählstrukturen, anpaßte und unterwarf, konnten Grierson und andere eine neue Form ausmachen, die sich dokumentarisch nannte.“¹⁰

Dramaturgisches Konzept und bis zu einem gewissen Grad auch Inszenierung seien folglich sogar Bestandteil des Dokumentarfilms, so die Schlussfolgerung Hellers. Sie können also schwer als Abgrenzungskriterium dienen. Vielmehr seien dramaturgische Struktur und authentische Elemente zwei Pole, die beide dazu dienen, Spannung und Interesse zu wecken. „Daher bewegt sich der Dokumentarfilmer zwischen den zwei Polen. Mal Entscheidungen zugunsten der Struktur, mal zugunsten des Geschehens vor Ort zu treffen.“¹¹ Eine ähnliche Ansicht vertreten Filmemacher wie Klaus Kreimeier und Alexander Kluge; die Dokumentarfilmer des Direct Cinema wie Klaus Wildenhahn würden hingegen eher widersprechen.¹² Letztendlich besteht zwischen den beiden Gattungen

⁹ Hoffmann, Kay (2006): Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. in: Zimmermann/Hoffmann 2006: S.65-74. S.66f.

¹⁰ Heller, Heinz-B. (1990): Dokumentarfilm und Fernsehen. Probleme aus medienwissenschaftlicher Sicht und blinde Flecken. In: Heller/ Zimmermann 1990: S.15-22. S.19f.

¹¹ Beyerle 1997: S.38.

¹² vgl.: Witzke/ Rothaus 2003: S.61.

Spiel- und Dokumentarfilm wohl eher ein fließender Übergang, wobei der Dokumentarfilm immer auf das Reale reflektiert, während der Spielfilm auch allein auf das Imaginäre Bezug nehmen darf.¹³

Definitionsversuch des Begriffs Dokumentarfilm mittels Wirklichkeitsbezug

Wie stark der Bezug des Dokumentarfilms zur Realität zu sein hat, darüber herrscht Uneinigkeit unter den Dokumentarfilmern und Medienwissenschaftlern. Während die Vertreter des Direct Cinema durch bestimmte Vorgaben, wie beispielsweise am Drehort nichts zu verändern, kein zusätzliches Filmlicht zu nutzen, nicht einzugreifen und bei der Montage weder Geräusche noch Musik zu verwenden, die am Drehort nicht vorgefunden wurden, sich der Realität und ihrer Abbildung stark verpflichtet fühlten, wandten andere ein, diese Vorgehensweise würde nur verdecken, dass es „nichtfilmische Realität nicht mehr [gibt], sobald die Kamera eingeschaltet wird“.¹⁴ Spätestens bei der Montage, werde dem Wunsch, Realität darzustellen, eine Absage erteilt, da „Film [...] in den meisten Fällen einen Ausschnitt aus einer in ihrer Ganzheit nie darstellbaren Wirklichkeit repräsentieren [muss und will] – in den filmischen Diskurs einschreibt und als solche von den Rezipienten decodiert werden soll.“¹⁵ Das Kunstwerk ersetzt und kopiert nicht die Realität, es stellt selbst eine ästhetische Realität her, die nach eigenen Gesetzen konstruiert ist und gleichzeitig beansprucht, eine Wahrheit darzustellen, die letztendlich nur ästhetisch mitteilbar ist, die aber nicht über eine außerliterarische Faktizität informiert.¹⁶ Dokumentarfilm ist kein Abbild der Realität, ihm „liegt vielmehr das Motiv zugrunde, in konkreten historischen Zusammenhängen Ausschnitte der Realität dem tatsächlichen oder imaginierten Zuschauer in einem für ihn bedeutungsvollen Licht erscheinen zu lassen“, schlussfolgert Heller und rückt so bei den Definitionsversuchen das Verhältnis zwischen Dokumentarfilm und Zuschauer in den Vordergrund.¹⁷

Die Wahrnehmung des Zuschauers als Grundlage der Definition

Führt man diesen Gedanken fort, so rückt anstelle des Realitäts- oder Wirklichkeitsanspruchs das Ziel, der Film möge für den Referenzbezug – in diesem Fall den gezeigten Wirklichkeitsausschnitt – bürgen, also dem Zuschauer

¹³ Hohenberg, Eva (1988): Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnografischer Film. Zürich/ New York. S.114.

¹⁴ Hattendorf 1999: S.47.

¹⁵ Hattendorf 1999: S.46.

¹⁶ vgl.: Martini, Fritz (1990): Realismus. In: Kohlschmidt, Werner/ Mohr, Wolfgang (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 3. Berlin/ New York. S.344. Zitiert nach Hattendorf 1999: S.51.

¹⁷ Heller 1990: S.21.

zuverlässig und glaubwürdig, d.h. authentisch erscheinen (authentisch = verbürgt, zuverlässig, eigenhändig, glaubwürdig)¹⁸: „Authentisch sind Bilder dann, wenn ihr Referenzbezug auf das, was sie abbilden, verbürgt ist – entweder durch ihren Urheber oder durch ihre ästhetische Strategie. Und dokumentarische Bilder sind dann authentisch, wenn die Referenz auf den Wirklichkeitsausschnitt, den sie zeigen, verbürgt ist [...]“¹⁹, schreibt Kreimeier.

Die Grundsätze des Direct Cinema würden so in einem anderen Licht erscheinen: Die selbst auferlegte Nichtinszeniertheit und Nichtintervention sind nun nicht Grundlage für die Darstellung von Realität sondern lediglich Basis für einen Authentizitätsanspruch, für den Versuch, beim Zuschauer das Gefühl des „being there as it happens“ hervorzurufen.²⁰ Bußmann spricht in diesem Zusammenhang von einem Fiktionalitätskriterium, das auf einem Kontrakt zwischen Autor und Rezipienten besteht und Teil der jeweiligen Gattungskonvention ist.²¹ Ob ein Dokumentarfilm seine authentische Wirkung entfalten kann, hängt somit von dem Zustandekommen eines „Wahrnehmungsvertrags“ mit den Zuschauern ab. Um Authentizität zu verbürgen, hat sich eine spezifische, jedoch beständig ändernde Kamerasprache wie beispielsweise die entfesselte Kamera (Kameraruckler), O-Töne, aber auch der Hinweis auf das Aufnahmedatum oder den Aufnahmeort zu Beginn des Films entwickelt. Keitz und Hoffmann greifen diesen Gedankengang auf und stellen einen Zusammenhang zum ehemaligen Ausgangspunkt der Definitionsfindung – dem Bezug des Dokumentarfilms zur Wirklichkeit – her:

„Mit dokumentarischen Filmen verbindet sich wesensmäßig die Darstellungs- und Wahrnehmungskonvention, dass im Unterschied zum Fiktionsfilm Wirklichkeit selbstevident zur Anschauung komme; zwar nicht frei von perspektivischen, interpretativen Zurichtungen und auch oft nicht unberührt von manipulativen in das ‚Rohmaterial‘ (Kracauer) der Wirklichkeit, doch der Glaube an eine prinzipielle Authentizität der dokumentarischen Filmbilder schwingt selbst noch in der Kritik an deren Verzerrungen oder Verfälschungen mit.“²²

¹⁸ vgl.: Kluge, Friedrich (1989): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin/ New York. Zitiert nach: Hattendorf 1999: S.63.

¹⁹ Kreimeier, Klaus (1997): Fingierter Dokumentarfilm und Strategien des Authentischen. In: Hoffmann, Kay (1997): Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form. Konstanz. S.29-46. S.30.

²⁰ vgl.: Beyerle 1997: S.83 ff.

²¹ Bußmann, Hadumod (1999): Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart. S.194. zitiert nach: Hattendorf 1999: S.54.

²² Keitz, Ursula von (2001): Vorwort. In: Keitz, Ursula von/ Hoffmann, Kay: Die Einübung des

Für den Zuschauer ergebe sich daraus nach Hohenberg eine andere Art der Wahrnehmung: „Was der Zuschauer im fiktionalen Film trotz allem weiß, daß er 'nur' einen Film sieht, muß er im Dokumentarischen unterdrücken. Sein 'filmischer Zustand' ist anders, seine Regression weniger stark, seine Wahrnehmung eher sekundärprozeßhaft bestimmt, sein Voyeurismus ist von vornherein mit schlechtem Gewissen beladen, da er dem Dargestellten nicht jenen freiwilligen Exhibitionismus zuschreiben kann wie im fiktionalen Film.“²³

Abgrenzung gegenüber anderen non-fiktionalen Genres

Doch die Abgrenzung von Fiktion und Realität würde allein nicht ausreichen, um den Begriff Dokumentarfilm zu definieren. Die Feststellung, dass es sich bei diesem um ein nicht fiktionales Genre handelt, grenzt den Dokumentarfilm noch nicht gegenüber anderen nicht fiktionalen Genres wie den Nachrichten, dem Feature, der Reportage oder den Magazinbeiträgen ab. Da dies bisweilen schwer fällt – feste Kriterien gibt es hierfür kaum – wird der Begriff Dokumentarfilm oder auch der Begriff der Dokumentation gerne als Über- und Sammelbegriff für längere, non-fiktionale Film- und Fernsehformate genutzt, die „der Hintergrundberichterstattung, nicht an Aktualität gebunden, der Darstellung komplexer Sachverhalte“²⁴ dienen. Jedoch gibt es auch die einschränkende Verwendungsweise der Begriffe, wobei die einzelnen journalistischen Spezifika – zumeist Feature, Reportage, Dokumentation und Dokumentarfilm – besonders hervorgehoben werden, um diese gegeneinander abzugrenzen:

„Der Tendenz nach geht das Feature [...] von der These zu den als Beweisstücke zitierten Fakten, der Dokumentarfilm hingegen [...] [gelangt] von der Beobachtung dessen, was ist, [...] zu gewissen Schlüssen, dies brauchen oft nicht einmal ausgesprochen zu sein.“²⁵ Mittels dieser Kriterien, dem deduktiven und induktiven Vorgehen, wird jedoch nicht nur zwischen Feature und Dokumentarfilm, sondern ebenfalls zwischen Feature und Reportage

dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945. Marburg. S.15.

²³ Hohenberg 1988: S.57.

²⁴ Zimmermann, Peter (1990): Dokumentarfilm, Reportage, Feature. Zur Stellung des Dokumentarfilms im Rahmen des Fernseh-Dokumentarismus. In: Heller/ Zimmermann 1990: S.99-113. S.100.

²⁵ Holl, Oskar (1990): Erblindet das Kinoauge? In: Medium 7/1981. Zitiert nach: Heller/ Zimmermann 1990: S.101.

unterschieden – wie der Dokumentarfilm gelange auch die Reportage vom Einzelschicksal, vom konkreten Stoff zu übergeordneten Zusammenhängen.²⁶

Witzke arbeitet hingegen die Gemeinsamkeiten von Dokumentation (nicht Dokumentarfilm!) und Feature in Abgrenzung zur Reportage heraus: „Die Dokumentation ist eine reduzierte Form des Features (im engeren Sinne). Anders als das Feature präsentiert die Dokumentation – wie es der Name sagt – schwerpunktmäßig Bild- und Tondokumente, keine inszenierten Aufnahmen. Die Freiheit, beliebige Materialien zusammen zu montieren, wenn es nur der eigenen Aussage dient, ist vergleichsweise eingeschränkt. Die Dokumentation ist insgesamt weniger essayistisch als das Feature, hat aber auch meist allgemeinere und abstraktere Themen zu bewältigen. [...] Im Gegensatz zur Reportage, die versucht auf einen speziellen Aspekt ihres Themas zu fokussieren, zeigt die Dokumentation eine umfassende Ansicht eines Themas. Die Dokumentation hat den Anspruch, so objektiv wie möglich zu sein, die Reportage hat mehr subjektive Freiheiten. Die Dokumentation erklärt, die Reportage erzählt. Reportage und Dokumentation können als einander entgegengesetzte Formen journalistischer Dokumentararbeit gesehen werden.“²⁷

Witzke spricht in diesem Abgrenzungsfall bewusst von Dokumentation, nicht von Dokumentarfilm, bei dem er gar nicht erst versucht, das Genre gegenüber Feature und Reportage abzugrenzen. Zimmermann nimmt diesen Versuch vor und sieht im Dokumentarfilm ein Genre, welches der Reportage sehr viel näher steht als dem Feature. Schaut man sich Filme des Direct Cinema an, so würde man diesem sicher zustimmen.²⁸ Getrennt würden diese beiden vermeintlich so verwandten Genres, Reportage und Dokumentarfilm, vor allem durch inhaltliche Gesichtspunkte, so auch Hügler: „Die Reportage ist eher das Veräußerlichte eines Themas, und ein Dokumentarfilm versucht eher an den inneren Kern heranzukommen. Ein Thema wird also auf zwei verschiedene Art und Weisen aufgerollt.“²⁹

Kombiniert man die Abgrenzungsversuche von Witzke, Hügler und Zimmermann, ergibt sich folgendes Bild:

²⁶ vgl.: Witzke/ Rothaus 2003: S.79.

²⁷ Witzke/ Rothaus 2003: S.81f.

²⁸ Zimmermann 1990: S.103.

²⁹ Dokumentarfilm oder Reportage: Wird die dokumentarische Haltung im Fernsehen abgetrieben? Tonprotokoll einer Diskussion zwischen Regisseuren und Redakteuren. In: Steinmetz, Rüdiger/ Spitra, Helfried (1989): Dokumentarfilm als "Zeichen der Zeit". Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen. München. S.55-80.

1. Es muss zwischen Dokumentarfilm und Dokumentation unterschieden werden.
2. Während die Dokumentation dem Feature nahe steht, einen Sachverhalt jedoch objektiver und umfassender darstellen muss, steht der Dokumentarfilm der Reportage nahe, legt den Schwerpunkt hierbei jedoch nicht auf äußere Themen wie etwa einen Handlungsablauf, sondern versucht, an den inneren Kern, der Befindlichkeit der jeweiligen Personen oder der Bedeutung des Geschehens für die Gesellschaft heranzukommen.

Doch sind diese Unterschiede so fließend, so schwer greifbar, dass sie selten helfen werden, die artverwandten Gattungen zu unterscheiden. Ganz davon abgesehen herrscht noch nicht einmal Einigkeit darüber, ob zwischen den Begriffen Dokumentation und Dokumentarfilm ein Unterschied besteht. Allzu häufig werden sie als Synonyme genutzt. Auch Zimmermann kommt zu dem Schluss, dass eine Abgrenzung des Genres Dokumentarfilm zu verwandten Form kaum möglich ist:

„Die Übergänge sind fließend. Es zeichnen sich aber in jenen Filmen, die sich mit kulturellen, sozialen, wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen auseinandersetzen und als Dokumentarfilme konzipiert und begriffen worden sind, bereits früh – und verstärkt dann seit Mitte der 60er Jahre unter dem Einfluß des Direct Cinema und der Studentenbewegung – Tendenzen ab, die sich in Hinblick auf Zielsetzung, Arbeitsmethode, Form, Thematik und Rezipientenbezug vom Gros des Fernseh-Dokumentarismus unterscheiden.“³⁰

Für Zimmermann dienen daher – statt formaler Kriterien – die Inhalte und Absichten des Filmemachers als Definitions-Kriterium für den Dokumentarfilm. Dies wird auch von andern Filmemachern und Medienwissenschaftlern aufgegriffen. Hierbei werden folgende Merkmale des Dokumentarfilms herausgearbeitet:

- 1. Zum einen ein pädagogischer Anspruch: **"Denn** wesentliches Charakteristikum der dokumentarischen Methode ist die Vermittlung von Einsichten in Zusammenhänge, auch mit pädagogischem Anspruch, dem

³⁰ Zimmermann 1990: S.105.

Anspruch der Aufklärung; dies ist nur begrenzt von den tagesaktuellen journalistischen Fernsehformaten leistbar."³¹

- 2. Des weiteren die Art und Weise der Vermittlung: „Die Kompetenz des tagesaktuellen Journalismus gilt sachlicher Information, die gilt der Analyse und der Kritik des politischen Alltags und des gesellschaftlichen Kontextes. Der Dokumentarfilm ist zwar auch Information, aber nicht nur. Seine Kompetenz ist umfassender: Sie gilt der Kultur des Menschen, seinen Lebensgefühlen, Lebensweisen und Widersprüchen, seinen Weltbildern, den psychischen Schicksalen; sie gilt dem 'Alltagsdrama Leben', in dem die 'Trauerarbeit' durch Film möglich wird. So verstanden gilt für den Dokumentarfilm der Satz: Der Inhalt gewinnt erst durch die Emotion an Bedeutung und schafft Einsicht."³²

Jedoch sind diese Kriterien – Zusammenhänge und Einsichten zu vermitteln und die Emotionen der Zuschauer anzusprechen – eher Qualitätsmerkmale, an denen sich alle Fernseh- und Filmgenres wohl mehr oder minder messen lassen müssen. Als Abgrenzungsmerkmale erscheinen sie daher eher ungeeignet. So diente der Begriff Dokumentarfilm denn auch in jahrelangem Streit Filmemachern, um sich mit ihren Produkten von vermeintlich „journalistischen“ Formen abzugrenzen. Doch weist dieser Definitionsversuch zumindest darauf hin, in welcher Art und Weise der Begriff Dokumentarfilm häufig gebraucht wird: als Qualitätsmerkmal, nicht aber als Genre- oder Gattungsbezeichnung. So schlussfolgert Witzke: „Im Selbstverständnis der Dokumentarfilmer sind ihre Werke künstlerische Versuche des Umgangs mit der Wirklichkeit, die nicht über einen Kamm zu scheren sind und die sich der Kategorisierung weitgehend widersetzen.“³³ Und Keitz zweifelt, „ob es überhaupt gerechtfertigt erscheint, vom Dokumentarfilm als einem Genre zu sprechen. Denn unter Genre, insbesondere einem Filmgenre, verstehen wir gemeinhin ein Ensemble von Werken, das im Hinblick auf Sujet, Dramaturgie und Ästhetik von einer relativ konstanten Regelmäßigkeit ist, wobei die ständige Variation des erkennbar Vertrauten für die Lebendigkeit und historische Beständigkeit eines Genremusters sorgt.“³⁴

Anstelle einer eindeutigen Genredefinition sollen daher folgende Kriterien helfen, den Begriff Dokumentarfilm näher einzugrenzen:

³¹ Berg-Walz 1995: S.18.

³² Berg-Walz 1995: S.45.

³³ Witzke/ Rothaus 2003: S.77.

³⁴ Keitz 2001: S.15.