

David Assmann



# Dokumentarisches

Auf den ersten Blick fällt die Unterscheidung zwischen Fiktion und Dokumentation meist nicht weiter schwer. Doch je genauer man hinsieht, desto unschärfer wird das Bild. Jeder Film ist eine Mischform; welcher Aspekt dominiert, hängt in erster Linie vom Fokus der Rezeption ab. Die Vorstellungen, was ein Dokumentarfilm ist, soll und darf, haben sich dabei mit der Zeit stark verändert. Während die Grauzone zwischen Fiktion und Dokumentation immer komplexer wird, kommt der Medienkompetenz eine zunehmende Bedeutung zu.



*Die Reise zum Mond*



Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat

# Erzählen



Von Beginn an ist Film stets beides: Abbild der Realität und Ausdruck der Fantasie. Jedem Film liegen sowohl schöpferische Ideen als auch eine Wiedergabe der Wirklichkeit zugrunde, ob er nun wie bei den Gebrüdern Lumière *Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat* (1896) zeigt oder wie bei Georges Méliès *Die Reise zum Mond* (1902). Bei Pionierwerken wie diesen ist offensichtlich, dass sie Dokumente sind: Dokumente der historischen Gegebenheiten bei den Lumières, der tricktechnischen Möglichkeiten bei Méliès sowie in beiden Fällen vom Stand der Filmtechnik, der Arbeit ihrer Schöpfer und nicht zuletzt schlicht davon, „was sich zur Zeit der Aufnahme vor der Kamera befunden hat“ (Hohenberger 1988, S. 21). Gleichzeitig haben beide Filme fiktionale Elemente, weil sie aus der Nichtabgeschlossenheit des Realen die Illusion einer Vollständigkeit samt einem Anfang und Ende konstruieren (vgl. Hohenberger 1988, S. 80). Von der ersten Idee über den Dreh bis zum Schnitt ist jeder Film von kreativen Entscheidungen geprägt, die als Inszenierung und Narration das Dargestellte fiktionalisieren.

Eine essenzialistische Definition des Dokumentarfilms stößt angesichts seiner formalen Vielfalt schnell an Grenzen. Wenn etwa Thomas Schadt schreibt, Dokumentarfilm „dokumentiert ein Stück Realität mit filmischen Mitteln, mit bewusst gestalteten Kamerabildern; mit genau gehörten und sorgfältig erfassten Originaltönen; mittels einer Montage, die ihren Schnittrhythmus nicht einem Zeitgeist nachempfendet, sondern ihn von Gehalt und Inhalt des Film(-materials) ableitet“ (Schadt 2002, S. 25), dann liefert er weniger eine Definition als eine Handlungsanleitung an Filmschaffende, die durchaus auch Spielfilme mit Anspruch auf Realismus für sich reklamieren können. Dagegen ist Wilhelm Roths Definition so eng gefasst, dass sie bereits einem dokumentarischen Standardmittel wie dem Interview keinen Raum bietet: „Als Dokumentarfilm anerkannt wird in der Regel ein Film, der Ereignisse abbildet, die auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten, in dem reale Personen in ihrem Alltag auftreten – ein Film also, der sich an das Gefundene hält“ (Roth 1982, S. 185). Überdies ist die Frage, ob sich ein Geschehen ohne die Anwesenheit einer Kamera genauso zugetragen hätte, kaum je klar zu beantworten.

### Im Auge des Betrachters

Der französische Theoretiker Roger Odin verwirft daher die herkömmliche Unterscheidung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm und schlägt ein Modell vor, das, von der Rezeption ausgehend, verschiedene Modi der Sinn- und Affektproduktion beschreibt. Während sich die „fiktivisierende Lektüre“ (Odin 1984, S. 259 ff.) im Sinne einer „willing suspension of disbelief“ (Samuel Taylor Coleridge) vorbehaltlos auf die erzählte Welt einlässt, fokussiert die „dokumentarisierende Lektüre“ auf den Wirklichkeitsgehalt eines Films. Über (para-)textuelle Lektüeranweisungen kann ein Film den einen oder anderen Modus programmieren, wobei sich diese nicht gegenseitig ausschließen, sondern innerhalb eines Films durchaus alternierend möglich sind. Auch ist eine dokumentarisierende Lektüre nicht dem Dokumentarfilm vorbehalten: Wer sich bei Billy Wilders *A Foreign Affair* (1948) besonders für die Bilder des zerstörten Berlins interessiert, unterzieht diesen Spielfilm einer dokumentarisierenden Lektüre, die ihren historischen Informationswert herausarbeitet. Ähnlich wie in der Kunst, deren Status davon abhängt, ob sie als solche anerkannt und rezipiert wird, entscheidet letztlich auch beim Film maßgeblich die Rezeptionshaltung darüber, ob er als dokumentarisch wahrgenommen wird oder nicht.

Die Vorstellung von Dokumentarismus wird dabei auch von technischen Entwicklungen geprägt. Die Filme der Lumières galten schon deshalb nicht als dokumentarisch, weil es in ihnen – gemäß dem „Kino der Attraktionen“ (Tom Gunning) – nicht auf den Gegenstand ihrer Darstellung, sondern auf die Darstellung selbst ankam: Nicht die Dampflokomotive faszinierte das Publikum, sondern deren bewegte, realitätsnahe Abbildung. Der Begriff „Dokumentarfilm“ kam erst Mitte der 1920er-Jahre auf, als der amerikanische Filmemacher Robert J. Flaherty seine ethnografischen Aufnahmen in eine dem Spielfilm entsprechende ästhetische und dramaturgische Form brachte. Sein englischer Kollege John Grierson, der den Begriff prägte, beschrieb den Dokumentarfilm als „the creative treatment of actuality“ (Grierson 1933, S. 8), womit er einerseits einen besonderen Realitätsbezug und andererseits die künstlerische Freiheit in der Darstellung hervorhob. Dass Flaherty die abgebildete „Realität“ mitunter inszenierte und fingierte, tat der Rezeption seiner Filme keinen Abbruch: „Die ‚Authentizität‘ dieser Bilder wurde nicht diskutiert, sondern schlicht vorausgesetzt“ (Kessler/Lenk/Loiperdinger 1995, S. 8) – obwohl auch dem zeitgenössischen Publikum mutmaßlich bewusst war, dass die Präsenz der damaligen aufwendigen Filmtechnik die Realität unweigerlich beeinflussen musste.

Erst die Entwicklung von 16-mm-Handkameras und der Synchrononttechnologie um 1960 ermöglichte diskretere Aufnahmemethoden und ließ die Frage nach Authentizität in den Fokus des dokumentarischen Arbeitens treten. Es entwickelten sich parallele Strömungen mit ganz unterschiedlichen Strategien zur Produktion



The Act of Killing



© Koch Films



© Pandora Film

Waltz with Bashir

möglichst authentischer Dokumentarfilme, etwa das *Direct Cinema* in den USA, das die Anwesenheit der Kamera durch passive Beobachtung und lange Einstellungen vergessen machen wollte und dem Filmemacher die Rolle einer „fly on the wall“ (Richard Leacock) zuwies, oder das *Cinéma Vérité* in Frankreich, das im Gegenteil die Anwesenheit der Kamera als Teil der dargestellten Realität begriff und die Filmcrew aktiv ins Geschehen einbezog. Authentizität und Unmittelbarkeit sind aber keineswegs auf die Domäne des Dokumentarischen beschränkt. Vom italienischen Neorealismus (Laiendarsteller, Originalschauplätze) über das dänische Dogma-Manifest (Handkamera, natürliches Licht) bis in die Gegenwart strebt auch der fiktionale Film immerzu nach neuen Wegen, maximal direkte, realistische und intensive Erfahrungen zu vermitteln. Dadurch tut sich eine komplexe Grauzone auf, in der Dokumentar- und Spielfilm zunehmend schwieriger zu unterscheiden sind.

### Glaubwürdigkeit statt Echtheit

Beispielhaft für die gegenseitige Annäherung ist Peter Watkins' BBC-Produktion *The War Game*, die 1967 mit dem Oscar für den Besten Dokumentarfilm ausgezeichnet wurde, obwohl sie ein Szenario schilderte, das noch gar nicht eingetreten war: eine Eskalation des Kalten Krieges, die zu einem Atomschlag gegen Großbritannien führt. Von den schon damals etablierten (fiktionalen) Formen „Mockumentary“ und „Fake-Doku“ unterscheidet sich *The War Game* dadurch, dass darin ein möglichst plausibles, fundiert recherchiertes Szenario in eine erzählbare Handlung überführt wird, die somit weder völlig frei erfunden ist, noch auf belegten historischen Ereignissen basiert. Die Reportageform dient dabei nicht dem Zweck, dem Publikum weiszumachen, die Ereignisse hätten tatsächlich stattgefunden, wie dies etwa Orson Welles in seiner berühmten Radioadaption von *Der Krieg der Welten* (1938) getan hatte. Vielmehr soll das auf den Atomschlag folgende Chaos von Zerstörung, Zwangsevakuierung und Zusammenbruch der gesellschaftlichen Ordnung möglichst eindrücklich und realistisch dargestellt werden. Authentizität ist hier „eine Frage der Glaubwürdigkeit und nicht der Echtheit“ (Hißnauer 2010, S. 27).

Die Unterscheidung von Glaubwürdigkeit und Echtheit ist zentral, weil sie dem Dokumentarfilm erlaubt, sich von überkommenen Annahmen über seinen vermeintlichen Objektivitätsanspruch und Abbildrealismus zu befreien und formal wie inhaltlich neue Wege zu gehen. Radikal subjektive Perspektiven im Essayfilm werden damit ebenso möglich wie die poetischen Dokumentarfilme Werner Herzogs, in denen er mit filmischen Mitteln einer „ekstatischen Wahrheit“ (im Gegensatz zur empirischen „Wahrheit der Buchhalter“) nachspürt (Herzog 1999, S. 471). Es werden dabei Strategien entwickelt, die indexikalische Dimension der Bilder zu unterlaufen, um sich beispielsweise dokumentarisch nicht darstellbaren Gewaltakten zu nähern. So adaptiert Andres Veiel die Folter und Ermordung eines Jugendlichen durch drei Neonazis in Brandenburg zunächst als Theaterstück, aus dem dann wiederum der Dokumentarfilm *Der Kick* (2006) hervorgeht. In *The Act of Killing* (2012) beschäftigt sich Joshua Oppenheimer mit dem Massenmord an Kommunisten in Indonesien Mitte der 1960er-Jahre und lässt dafür ehemalige Mitglieder der Tötungskommandos ihre Taten szenisch nachstellen, wobei Genrelemente des Gangsterfilms und Musicals einfließen. Wenn sich ein Dokumentarfilm auf etwas so Prekäres wie Erinnerungen – zumal traumatische – beruft, wie es Ari Folman in *Waltz with Bashir* (2008) mit seinen Erlebnissen als Soldat im ersten Libanonkrieg tut, dann verlässt er durch den Umweg über die Animation die Dimension des Faktischen zugunsten der Intensität des inneren Erlebens.

Der Authentizität (im Sinne von Glaubwürdigkeit) tun diese Verfremdungsstrategien keinen Abbruch, weil sie nicht in Täuschungsabsicht, sondern ersichtlich zum Gewinn einer anderen Art von Wahrnehmung und Erkenntnis eingesetzt werden, die auf herkömmlich-dokumentarischem Wege nicht zu erreichen wäre. Die Filme gehen in gewisser Weise transparent mit ihren künstlerischen Freiheiten um

und brechen dadurch nicht den kommunikativen Vertrag, der zwischen Film und Publikum implizit geschlossen wird. In dieser stillschweigenden Vereinbarung werden Faktoren wie Fiktionalitätsgrad und Stimmigkeit sowie Affektivitätsform und -intensität von Geschichte und erzählter Welt dynamisch verhandelt und die Rezeption unbewusst gesteuert. Für eine gelingende Kommunikation muss die Publikumerwartung nicht exakt erfüllt werden, denn der Vertrag schließt – innerhalb gewisser Grenzen – durchaus auch Überraschungen und Brüche mit Sehgewohnheiten mit ein. Dennoch sind kommunikative Verträge „fragil, weil sie auf eine zukünftige Einlösung des Vertrages ausgerichtet sind.“ (Wulff 2001, S. 151) Sie können scheitern, wenn sich die rezipierende Vertragspartei durch den Film in ihren Annahmen und Erwartungen getäuscht sieht.

Eine heftige Kontroverse löste im Frühjahr dieses Jahres der Film *Lovemobil* (2019) aus, der den Alltag zweier Prostituiertes in der niedersächsischen Provinz zeigt. Nachdem der Film allgemein als Dokumentarfilm aufgenommen und u. a. mit dem Deutschen Dokumentarfilmpreis ausgezeichnet worden war, stellte sich heraus, dass die auftretenden Prostituierten und Freier von Darsteller\*innen gespielt worden und etliche Elemente fiktiv und inszeniert waren. Die Regisseurin Elke Lehrenkrauss, die die Authentizität (im Sinne von Echtheit) des Materials bei vielen Gelegenheiten bekräftigt hatte, erklärte daraufhin, dass „diese Realität, die ich in dem Film geschaffen habe, eine viel authentischere Realität“ sei. Preise wurden aberkannt, die Nominierung für den Grimme-Preis zurückgezogen, der Film aus der Mediathek entfernt und für Wiederausstrahlungen gesperrt. Vergleiche mit dem „Fall Relotius“ warfen die Frage auf, ob künstlerische Dokumentarfilme nach journalistischen Standards zu bewerten sind.

### TV als Grenzüberschreitungsmaschine

Die Gattungen „Dokumentarfilm“ und „Dokumentation“, die in der Debatte begrifflich oftmals synonym verwendet wurden, lassen sich durch ihren kommunikativen Vertrag unterscheiden: Während Ersterem ein freier Umgang mit dem Material zugestanden und eine (wie auch immer gearbete) filmische Form abverlangt wird, wird Letztere dem journalistischen Bereich der Informations- und Wissensvermittlung zugeordnet. Vor allem aber unterscheiden sie sich – als Vertreter von Film einerseits und Fernsehen andererseits – in ihren jeweiligen Rezeptionsmodi. Der amerikanische Philosoph Stanley Cavell unterscheidet zwischen dem „viewing“ eines Films und dem „monitoring“ einer Fernsehsendung (Cavell 1984, S. 252): Während der Film zur immersiven Versenkung in eine andere Welt auffordert, genügt beim Fernsehen „ein flüchtig-absentes Hingucken [...], das sich ideal mit Nebenbeschäftigungen kombinieren lässt“ (Kirchmann 2003, S. 263). Das Dispositiv des Fernsehens ist wesentlich antiimmersiv und antiillusionistisch: Wer fernsieht, verlässt weder räumlich noch gedanklich die Wirklichkeit. Lange bevor das Schlagwort des „Reality-TV“ aufkam, war der Realitätsbezug das entscheidende Merkmal des Fernsehens und die Vermittlung von Realität dessen Hauptaufgabe.

Von Beginn an machte das Fernsehen mit Quiz- und Spielshows oder Sendungen wie *Candid Camera* (in Deutschland zunächst als *Vorsicht Kamera*, dann als *Verstehen Sie Spaß?* erfolgreich) immer wieder gewöhnliche Menschen zum Gegenstand von TV-Unterhaltung. Als im Jahr 1988 in den USA die Drehbuchautoren-gewerkschaft in den Streik trat, waren Shows ohne Skript die einzige Möglichkeit, neue Formate ins Fernsehen zu bringen. Das sorgte für eine Hochkonjunktur von Reality-TV-Formaten, die bis heute anhält. In ihnen hat das Fernsehen seine ureigene Bestimmung gefunden, da sich hier sein Realitätsbezug mit seinem Unterhaltungsauftrag ideal in Einklang bringen lässt. Als Mischung von scheinbar Unvereinbarem hat sich dabei das Moment der Grenzüberschreitung als maßgeblich erwiesen: zwischen Fiktion und Realität, Authentizität und Inszenierung, Information und Unterhaltung, Öffentlichkeit und Privatheit, Publikum und Akteur\*innen, Alltag





© WDR, NDR, Christoph Rohrscheidt

**Literatur:**

- Breitenborn, U.:** *Poltergeister der Unterhaltung: Paranormal Television*. In: tv diskurs, Ausgabe 95, 1/2021, S. 44–47
- Cavell, S.:** *The Fact of Television*. In: S. Cavell (Hrsg.): *Themes out of School. Effects and Causes*. San Francisco 1984, S. 235–268
- Grierson, J.:** *The Documentary Producer*. In: *Cinema Quarterly*, 2/1933/1, S. 7–9
- Herzog, W.:** *Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema* (1999). In: S. MacKenzie (Hrsg.): *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*. Berkeley 2014, S. 471–472
- Hißnauer, C.:** *MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen*. In: *MEDIENwissenschaft*, Ausgabe 1/2010, S. 17–28
- Hohenberger, E.:** *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, ethnographischer Film*, Jean Rouch. München 1988
- Hohenberger, E.:** *Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*. In: E. Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1998, S. 9–33
- Kessler, F./Lenk, S./Loiperdinger, M. (Hrsg.):** *Anfänge des dokumentarischen Films*. Basel 1995
- Kirchmann, K.:** *Erschütterungen – Beobachtungen zur (Re-)Konstruktion von Erdbeben in ausgesuchten TV-Formaten*. In: D. Groh/M. Kempe/F. Mauelshagen (Hrsg.): *Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Tübingen 2003, S. 261–282
- Mikos, L.:** *Big Brother als performatives Realitätsfernsehen*. In: F. Weber (Hrsg.): *Big Brother. Inszenierte Banalität zur Prime Time*. Münster 2000, S. 161–178
- Nichols, B.:** *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indianapolis 1994
- Odin, R.:** *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre* (1984). In: E. Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1998, S. 259–275
- Roth, W.:** *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München 1982
- Schadt, T.:** *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch Gladbach 2002
- Wulff, H. J.:** *Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie*. In: *montage/av*, Ausgabe 2/2001, S. 131–154

und Exotik, Professionalismus und Amateurisierung, „Promis“ und „normalen Menschen“ (vgl. Mikos 2000). „Any firm sense of boundary which such shows attempt to uphold between fact and fiction, narrative and exposition, storytelling and reporting inevitably blurs ... Everything is up for grabs in a gigantic reshuffling of the stuff of everyday life.“ (Nichols 1994, S. 43) Auf der Suche nach immer neuen Wahrnehmungsformen und Formaten ist die Hybridisierung, das Verwischen von Grenzen und Vermischen unterschiedlicher Gattungs- und Genremerkmale, das Grundprinzip von Reality-TV.

Die Medienkompetenz des Publikums wird angesichts solcher Hybridformen enorm auf die Probe gestellt. Während es bei Erwachsenen nicht weiter problematisch ist, wenn ein Scripted-Reality-Format als dokumentarisch wahrgenommen wird, können die Folgen bei Kindern und Jugendlichen gravierend sein. Im Jugendschutz spielt die Unterscheidung zwischen „echt“ und „inszeniert“ eine bedeutende Rolle: Fiktionale Formate können distanzierende Faktoren wie Alltagsferne oder eine erkenntliche Genredramaturgie für sich beanspruchen, wogegen dokumentarische Formate oftmals emotional weniger involvierend wirken und gegebenenfalls das Berichterstattungsprivileg geltend machen können. Bei den Spuk- und Geisterformaten des Paranormal Television hängt es allein von ihrer Medienkompetenz ab, ob Kinder und Jugendliche sie als Fake-Dokus in der Tradition von *Blair Witch Project* (1999) durchschauen oder ihrer potenziell ängstigenden und desorientierenden Desinformationsstrategie auf den Leim gehen (vgl. Breitenborn 2021, S. 44 ff.).

Die dramatischste Grenzverwischung und größte Herausforderung für die – aktive wie passive – Medienkompetenz ist jedoch die 2007 mit der Einführung des iPhones begonnene Smartphone-Revolution. Indem es seine User mit einer jederzeit aufnahmebereiten Kamera ausstattet, erhebt das Smartphone sie in den Rang von „Prosumenten“ (Alvin Toffler). Neben die Rezeption tritt nun die jedem zugängliche Herstellung und Verbreitung dokumentarischer Materials. Zum „Zeugen“ mutiert, kann das Handy gravierende gesellschaftliche Entwicklungen wie den Arabischen Frühling oder die Black-Lives-Matter-Bewegung in Gang setzen, auf der anderen Seite aber auch Terroristen wie die Amokläufer von Christchurch und Halle mit der Aussicht auf ein globales Publikum zu Gewalttaten motivieren. Vor diesem Hintergrund ist Medienkompetenz nicht mehr nur von persönlicher Bedeutung für die individuelle Verständnis- und Verarbeitungsfähigkeit. Im Social-Media- und Prosumenten-Zeitalter ist Medienkompetenz auch eine Aufgabe von hoher sozialer Relevanz: als Verantwortung im Umgang mit Medien. Das Wissen, dass jedes Bild (auch) inszeniert und jede Narration (auch) fiktional ist, ist essenziell, um unbeschadet durch die allgegenwärtige Medienflut zu navigieren.



David Assmann ist freier Filmkritiker, Filmemacher und Filmwissenschaftler. Er ist Mitglied des Auswahlgremiums von Berlinale Generation, der Jury für den Kinder & Jugend Grimme-Preis und seit 2018 Prüfer bei der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF).