

1. Einleitung

DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN lautet der Titel von Sönke Wortmanns Dokumentarfilm über die Fußball-Weltmeisterschaft 2006 in Deutschland. Knapp vier Millionen Zuschauer lockte der Film nach Angaben der Filmförderungsanstalt (FFA) innerhalb von drei Monaten in die Kinos.³ Damit wurde er zum meistbesuchten deutschen Dokumentarfilm der letzten Jahrzehnte – gedreht mit einer kleinen semiprofessionellen Mini-DV-Kamera.⁴ Das 107 Minuten lange Sommermärchen belegte den sechsten Platz der deutschen Kinobesucher-Hitliste 2006, war nach DAS PARFÜM der am zweithäufigsten gesehene deutsche Film des Jahres. Besonders bemerkenswert ist dabei, dass Wortmanns Sommermärchen diesen überragenden Erfolg an der Kinokasse hatte, obwohl bereits zum Zeitpunkt des Kinostarts (5.10.2006) die nur zwei Monate später angesetzte Ausstrahlung in der ARD bekannt war. Auf einem für lange Dokumentarfilme im Ersten ungewöhnlichen Sendeplatz, um 20.15 Uhr, ließ der Film am 6. Dezember 2006 mit einem Marktanteil von 31 Prozent und einer Zuschauerzahl von 10,46 Millionen die gesamte Konkurrenz weit hinter sich.⁵ Der WM-Film lieferte somit nicht nur ein deutsches Sommermärchen für Fußballer und Fans, sondern auch ein Dokumentarfilm-Märchen, im Kino wie im Fernsehen.

DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN widerlegte das Jahrzehnte alte Vorurteil vom vermeintlich spröden, wenig unterhaltsamen Dokumentarfilmgenre, das an der Kinokasse oft scheitert. Allerdings ist Wortmanns Film ein Sonderfall. Denn die Fußball-Weltmeisterschaft hatte wochenlang die Medien beherrscht und eine große Euphorie im Land ausgelöst. Der »Vorläufereffekt«, der die Aufmerksamkeit des Publikums für bestimmte Themen schon vor dem Kinostart erhöht, war hinsichtlich des SOMMERMÄRCHENS besonders ausgeprägt.⁶ Da die Bevölkerung – als Fans – selbst zum Gegenstand des Films wurde, war die Zahl potentieller Kinobe-

3 Vgl. FFA-Info 1/2008, S. 12: Nach Angaben der FFA lag die Zahl der SOMMERMÄRCHEN-Zuschauer in den Jahren 2006 und 2007 bei 3 960 408. Die ein Jahr früher, im FFA-Info 1/2007, genannte Besucherzahl von 3 991 913 für das Jahr 2006 ist später aufgrund korrigierter Verleiher-Angaben abgeändert worden. Nach korrigierter Version liegt die Besucherzahl für die drei Monate im Jahr 2006, ab Kinostart am 5.10., bei 3 943 243. Vgl. http://www.ffa.de/downloads/publikationen/ffa_intern/ffa_info_1_2007.pdf [Abruf: 6.2.2009].

4 Die Abkürzung DV für Digital Video wird heute meist synonym für das Mitte der 1990er Jahre eingeführte Consumer-Videoformat verwendet. Der Begriff »Mini-DV-Kameras« bezeichnet Camcorder, die auf kleinen, nur 66 x 48mm großen, Mini DV-Kassetten aufzeichnen. Vgl. Schmidt 2005, S. 520 ff.

5 Die Zahlen zu Quote und Marktanteil stammen von Media Control: http://www.presseportal.de/pm/59327/911612/media_control_gmbh_co_kg [Abruf: 27.2.2007].

6 Zum »Vorläufereffekt« vgl. Stanjek/Londershausen 2007, S. 21 f.

sucher, die sich für eine Dokumentation der Ereignisse rund um die WM interessierten, enorm hoch. Viele derer, die die Weltmeisterschaft als große Party zelebriert hatten, wollten auch den ›Film zur Party‹ sehen. Allein am ersten Wochenende, an dem er mit 584 Kopien startete, strömten mehr als eine Million Besucher in die Kinos.⁷ Dass die SOMMERMÄRCHEN-Erinnerungen mit günstigem Consumer-Camcorder, d.h. mit Technik für den Amateurmarkt, aufgezeichnet worden waren, beeinträchtigte diese Erfolgsgeschichte offensichtlich nicht. Denn die begeisterten Kinobesucher und Fernsehzuschauer schienen sich nicht daran zu stören, dass Wortmann mit einem handlichen digitalen Camcorder gedreht hatte: mit der Mini-DV-Kamera AG-DVX 100 von Panasonic, die damals neu rund 4000,- Euro kostete.⁸ Dieser Camcorder war zur Drehzeit eines der besten Consumer-Geräte und aufgrund seiner vergleichsweise guten Bildqualität auch bei Profis aus dem Fernseh- und Filmbereich beliebt.⁹

1.1 Dokumentarfilm nach der Jahrtausendwende

Wortmanns SOMMERMÄRCHEN bewies, dass das Consumer-Format Mini-DV auch im nicht-fiktionalen Bereich auf der großen Kinoleinwand reüssieren kann. Die günstige semi-professionelle Videotechnik führte seit ihrer Ausbreitung Mitte der 1990er Jahre zu einer ständig steigenden Zahl an Dokumentarfilmen, die mit Low-Budget-Ausrüstung gedreht und bei Filmfestivals eingereicht werden. Wer es nicht ins Festivalprogramm schafft, hat kaum eine Chance, seinen Film erfolgreich auf den Markt zu bringen. Die Festivals sind das Nadelöhr der Branche, um aus der Masse der eingereichten Filme herauszuragen. Vielfach sind es die sogenannten Rucksackproduzenten, die sich in selbstausbeuterischer Schonungslosigkeit ohne Filmfördermittel monate- oder jahrelang mit viel Herzblut ihrem Thema widmen.¹⁰ Seit der Jahrtausendwende haben einige Mini-DV-Produktionen den Weg ins Kino geschafft und Erfolge gefeiert, etwa mit gesellschafts- und globalisierungskritischen Themen. Exemplarisch seien hier die Filme DARWIN'S NIGHTMARE (F/A/B 2004) von Hubert Sauper und WE FEED THE WORLD (A 2006) von Erwin Wagenhofer genannt. DARWIN'S NIGHTMARE dokumentiert eine bizarre Fischindustrie in Tansania, wo sich ein gieriger Kapitalismus auf Kosten der Ärmsten ausgebreitet hat. WE

7 Vgl. Stanjek 2007, S. 21 ff.; Spaich 2006, S. 193.

8 Vgl. Film & TV Kameramann, 4/2003, S. 22; Film & TV Kameramann 1/2004, S. 131.

9 Vgl. Ladkani 2004, S. 44 ff.; Zum Einsatz der Kamera im TV-Bereich vgl. Kap. 5.2.3, das die Erfahrungen des Hessischen Rundfunks mit seinem Pilotprojekt ›Videojournalismus‹ beschreibt, bei dem die Panasonic AG DVX 100 eingesetzt wurde.

10 Vgl. Frickel 2006, S. 155 ff.

FEED THE WORLD schildert am Beispiel der Massenproduktion von Lebensmitteln die grotesken Auswirkungen der Globalisierung.

Auch Filmproduzenten, die in Kooperation mit Sendern und Förderinstitutionen aufwändig und kostspielig produzierte Dokumentarfilme herstellen, greifen gelegentlich auf die ständig verbesserte DV- bzw. HDV-Technik zurück – vor allem bei schwierigen Drehbedingungen, bei denen das kleinere Equipment von Vorteil ist. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist Pepe Danquarts *AM LIMIT* (D/A 2007), in dem ein Brüderpaar bei einem Rekordversuch im Speed-Bergsteigen begleitet wird: Mehrere digitale Handkameras waren an der steilen Granitwand ›El Capitan‹ im Yosemite-Nationalpark im Einsatz, um die Extremsportler aus nächster Nähe zu dokumentieren. Bedient wurden die Videokameras von drei jungen Bergsteigern, die nur geringe filmische Erfahrung hatten und für diese außergewöhnlichen Dreharbeiten vom Chefkameramann Wolfgang Thaler bezüglich Bildgestaltung, Aussaugewunsch usw. instruiert wurden.¹¹ Im Schnitt wurden diese Videoaufnahmen kombiniert mit den Super 16 Film-Bildern, die Thaler selbst von unten und oben fotografiert hatte. Entscheidende Argumente für die handlichen Kameras waren die Mobilität und die einfache Bedienung. Im Gegensatz zu vielen reinen DV-Produktionen spielten bei diesem Film die Kosten bei der Entscheidung für Video eine untergeordnete Rolle. Denn *AM LIMIT* zählt mit einem Gesamtbudget von rund 1 Million Euro zu den finanziell sehr gut ausgestatteten Dokumentarfilmen.

Dokumentarfilme mit Budgets im hohen sechsstelligen Euro-Bereich bzw. jenseits der Millionengrenze sind keine Einzelfälle mehr. Seit Jahren entstehen regelmäßig Produktionen auf Film oder mit hochwertiger und kostspieliger Videotechnik (u. a.: *BLACK BOX BRD*, *RHYTHM IS IT*, *TRIP TO ASIA*, *WORKINGMAN'S DEATH*, *TOUCH THE SOUND*).¹² Dabei handelt es sich meist um Produktionen, die von Fernsehsendern wie auch Filmförderungen unterstützt werden und teilweise auf den internationalen Markt ausgerichtet sind. »In einer zusammenwachsenden, globalisierten Welt wächst der internationale Zusammenarbeit auch im Dokumentarfilmsektor immer stärkere Bedeutung zu«, meint Claas Danielsen, Leiter und Geschäftsführer des Dokumentarfilmfestivals *DOK* Leipzig.¹³ Produzenten, denen große Budgets zur Verfügung stehen, greifen daher in der Regel nicht auf das günstige semi-professionelle DV-Equipment zurück, sondern setzen qualitativ anspruchsvolle Ausrüstung (Film, HD usw.) ein, vor allem bei internationalen Ambitionen.

11 Wolfgang Thaler beschrieb während der 11. Marburger Kameragespräche am 13./14. März 2009 die Zusammenarbeit mit den jungen Videofilmern, die erst nach zahlreichen Versuchen und wiederholten Ratschlägen die erwünschten Bilder aus der Steilwand lieferten. Thaler wurde im Rahmen dieser Veranstaltung der *Marburger Kamerapreis 2009* verliehen. Vgl. auch: Hoffmann 2009, S. 41 f.

12 Vgl. Danielsen 2006, S. 61 ff.; Lingemann 2006, S. 49 ff.

13 Danielsen 2006, S. 63. Vgl. Danielsen 2003, S. 260–273.



Bei extremen Drehbedingungen, wenn großes professionelles Equipment eher hinderlich ist, sind handliche DV-Kameras die ideale Ausrüstung: Für Pepe Danquarts *AM LIMIT* (2007) dokumentierten drei Bergsteiger mit kleinen Camcordern die Protagonisten in der steilen Bergwand (Foto: Kinowelt)

Denn ein Vertrieb ins europäische oder weltweite Ausland setzt – je nach Sujet – oft hohen bzw. höchsten technischen Standard voraus.

»Nie war das Interesse des Publikums am langen Dokumentarfilm so groß wie heute – er lebt und es geht ihm gut. Wer hätte sich schon träumen lassen, dass es Etats für Dokumentarfilme im siebenstelligen Euro-Bereich geben könnte? Dass Dokumentarfilme Gewinne erwirtschaften?«¹⁴

Diese Einschätzung publizierte der Dokumentarfilmer und Produzent Christian Bauer 2006 in einem Aufsatz, in dem er über die sich rapide wandelnde Branche staunt. Die Dokumentarfilm-Szene habe sich innerhalb weniger Jahre in einem von ihm nicht für möglich gehaltenen Tempo und Ausmaß verändert – einerseits durch technische Neuerungen und dokumentarische Mischformen, andererseits durch das gesteigerte Publikumsinteresse.¹⁵

Die hohe Zahl der Neuproduktionen im Bereich des langen Dokumentarfilms hängt sowohl mit den günstigen Herstellungskosten, als auch mit den positiven Erfahrungen und Entwicklungen der letzten Jahre zusammen. Klaus Stanjek betont in seiner Analyse der »Zuschauervorlieben«, dass schon seit Anfang der 1990er Jahre »ein stark gewachsenes Interesse am Kinodokumentarfilm in Deutschland« nachzuweisen sei.¹⁶ Einige Dokumentarfilme erreichten seither in Deutschland Besucherzahlen von mehr als einer Million. Zuerst lockte Wim Wenders' BUENA VISTA SOCIAL CLUB (1999) knapp 1,2 Millionen Zuschauer ins Kino.¹⁷ Dann folgten seit der Jahrtausendwende mehrere sehr erfolgreiche Natur- bzw. Tierfilme: DIE REISE DER PINGUINE (F 2005, ca. 1,3 Millionen Kinobesucher in Deutschland), NOMADEN DER LÜFTE (F 2002, ca. 840 000 Besucher), DEEP BLUE (E 2004, ca. 814 000 Besucher).¹⁸ Weitere Top-Ten-Dokumentarfilme der Jahre 1980 bis 2005 waren die gesellschafts- und regierungskritischen Filme von Michael Moore, BOWLING FOR COLUMBINE (USA 2002) und FAHRENHEIT 9/11 (USA 2004), die beide jeweils etwas mehr als eine Million Kinozuschauer in Deutschland hatten.

Kinoerfolg und Dokumentarfilm schließen sich nicht mehr gegenseitig aus. DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN (D 2006) bedeutete mit knapp vier Millionen Kinobesuchern zwar einen herausragenden Höhepunkt. Denn solche Zahlen errei-

14 Bauer 2006, S. 251.

15 Bauer 2006, S. 249 ff. (Christian Bauer starb im Juli 2009.) Vgl. Roth 2009, S. 12.

16 Stanjek 2006, S. 165.

17 Vgl. Stanjek 2006, S. 165 ff. Stanjek ist Professor an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) Konrad Wolf in Potsdam-Babelsberg. Im Rahmen einer Arbeitsgruppe hat er – zusammen mit HFF-Kollegen – seit 1994 die Kinozahlen von Verleihern, Produzenten und Regisseuren zusammengetragen und analysiert.

18 Vgl. Stanjek 2006, S. 170 ff.; Spaich 2006, S. 181 ff.

chen in Deutschland sonst nur sehr erfolgreiche Spielfilme. Aber auch angesichts zahlreicher anderer Dokumentarfilme, deren beachtliche Besucherzahlen vor wenigen Jahrzehnten noch kaum vorstellbar waren, überrascht es nicht, dass zuletzt häufig von einem »Boom« dieses Genres die Rede ist.¹⁹ Dieser Boom schlägt sich nicht nur in der stark angestiegenen Zahl eingereichter Filme bei Festivals nieder. Auch die Festivals selbst reagieren auf die größere Akzeptanz des Dokumentarfilms, beispielsweise der Saarbrücker *Max Ophüls-Preis*, wo beim 30-jährigen Jubiläum im Januar 2009 erstmals ein eigenständiger Dokumentarfilm-Wettbewerb durchgeführt wurde.²⁰

Kritische Stimmen betonen, dass dieser oft formulierte Dokumentarfilm-Boom »nur zu dem Preis einer zunehmenden Ausdifferenzierung des Nonfiction-Genres zu haben«²¹ war und damit zusammenhänge, dass immer mehr Formate mit dem Etikett »dokumentarisch« bzw. »Doku« versehen werden. Plötzlich tauchten Begriffe wie »Doku-Serie«, »Docu-Soap« und »Doku-Drama« in terminologischer Nachbarschaft zum »Dokumentarfilm« auf. Sie verwischen die Trennlinien zwischen den Varianten dokumentarischer Arbeiten wie auch zwischen nicht-fiktionalen und fiktionalen Formaten. Die Fiktionalisierung von vermeintlich dokumentarischen Inhalten hat sich in den letzten Jahren in unterschiedlichsten TV-Formaten stark ausgebreitet. Im Bereich historischer Dokumentationen werden seit langem Ereignisse, von denen kein historisches Film- oder Videomaterial existiert, durch Inszenierungen nachgestellt. Ein aktuelles Beispiel für aufwändig inszenierte und teuer ausgestattete Dokumentationen ist die zehnteilige ZDF-Reihe *DIE DEUTSCHEN* (2008), die pro Folge rund 500 000 € kostete.²² Trotz der Inszenierungen mittels Schauspielern, die viele historische Dokumentationen prägen, zählen solche Sendungen nicht zum Bereich des Spielfilms. Denn unsere Sehgewohnheiten haben das Nachstellen historischer Ereignisse längst als – mehr oder weniger – vertretbare Form der Geschichtsvermittlung akzeptiert, unabhängig von der ästhetischen und inhaltlichen Beurteilung dieser Fiktionalisierungen.

Dieses sogenannte »Re-Enactment« von Ereignissen ist inzwischen auf viele andere Sendeformen übergegangen, da sich neben den Filmemachern vor allem auch Journalisten dadurch eine anschaulichere, unterhaltsamere oder spannendere Präsentation ihrer Geschichten versprechen. Die Vielfalt reicht von nachgestellten

19 Vgl. Feil 2003, S. 9 ff.; Hoffmann 2005, S. 144 ff.; Stanjek 2006, S. 165 f.

20 Vgl. Festival-Homepage: http://www.max-ophuels-preis.de/programm/reihen/wettbewerb_dokumentarfilm [Abruf: 6.2.2009]; Knoblen 2009, S. 13; <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,604795,00.html> [Abruf: 6.2.2009].

21 Hachmeister/Lingemann 2003, S. 19. Vgl. Wolf 2006 a, S. 125 ff.

22 Guido Knopp, der verantwortliche ZDF-Redakteur, nannte diese Kosten in der NDR *TALK SHOW* am 7.11.2008. Vgl. <http://www.welt.de/fernsehen/article2621844/Tausend-Jahre-Geschichte-als-TV-Serie-verpackt.html> [Abruf: 2.4.2009]

Szenen in investigativen Politmagazinen oder TV-Dokumentationen, den Rekonstruktionen von Verbrechen im Re-Enactment-Klassiker AKTENZEICHEN XY bis hin zu den sogenannten ›Zeitreisen‹, in denen der Alltag vergangener Zeiten lebendig veranschaulicht werden soll (z.B. SCHWARZWALDHAUS 1902. LEBEN WIE VOR 100 JAHREN).²³ Unabhängig von den dokumentarischen Inhalten dieser sehr unterschiedlichen Formate ist unstrittig, dass nicht überall, wo »Doku« draufsteht, Dokumentarfilm drin ist. Denn ›Zeitreisen‹ oder Docu-Soaps haben mit den traditionell als ›Dokumentarfilm‹ bezeichneten Werken, die häufig fürs Kino geplant und meist länger als eine Stunde sind, nicht mehr viel gemeinsam. Zudem distanzieren sich Dokumentarfilmer häufig bewusst vom Journalismus, da für sie die möglichst lückenlose Faktenvermittlung nicht entscheidend ist. Vielmehr gehe es, so Andres Veiel, um »subjektive Verarbeitungsformen von Fakten«, die sich etwa in Erinnerungen oder Traumatisierungen der Protagonisten zeigen.²⁴ Thomas Schadt, wie Veiel einer der renommiertesten deutschen Dokumentarfilmer der letzten beiden Jahrzehnte, betont einen aus seiner Sicht entscheidenden Unterschied zum Journalismus: Der Dokumentarfilm lebe in seiner Dramaturgie »auch vom bewussten Weglassen oder Einschränken der Informationsfülle, um an ihrer Stelle Raum und Zeit für andere Blickwinkel, andere Betrachtungsweisen und Reflexionen zu gewinnen.«²⁵

Trotz des gestiegenen Interesse am langen Dokumentarfilm hält sich bis heute die seit Jahrzehnten artikulierte Kritik, dass die Fernsehsender zu wenig Sendeplätze für dieses ›Grand Format‹ bereitstellen. Es herrschen viele (Vor-)Urteile »in den Sendern, wo der Dokumentarfilm als schwieriges und vom Publikum wenig geliebtes Programm gilt«, schrieb Christian Bauer im Jahr 2003.²⁶ Drei Jahre später konstatierte der Medienwissenschaftler Jan Lingemann, dass die »deutliche Aufwertung in den Kinos« noch keine »Entsprechung« im deutschen TV-Programm gefunden habe.²⁷ Auch der Filmpublizist Fritz Wolf hob 2006 hervor, dass der Bedarf an großen dokumentarischen »Geschichten von Belang« sich »leider« nur im Kino bemerkbar mache: »Im Fernsehen wohnt der Dokumentarfilm weiterhin in der Nische.«²⁸ Der entscheidende Kritikpunkt ist altbekannt: zu wenig Dokumentarfilme auf Primetime-Sendeplätzen. Der Blick ins deutsche TV-Programm des Jahres 2009 belegt jedoch, dass der langen dokumentarischen Form durchaus Sendeplätze zur Verfügung stehen – wenn auch vorwiegend bei den Kultursendern 3Sat und ARTE. Auf dem deutsch-französischen Kulturkanal liefen

23 Vgl. Wolf 2006 a, S. 132 ff.

24 Interview mit Andres Veiel, 15.2.2007; Vgl.: Sauper 2006, S. 249 ff.

25 Schadt 2002, S. 25.

26 Bauer 2003, S. 74; Vgl. Hachmeister/Lingemann 2003, S. 31 f.; Wolf 2006 b, S. 105 ff.

27 Lingemann 2006, S. 54.

28 Wolf 2006 b, S. 105. Vgl. Lingemann 2006, S. 46.

beispielsweise im März 2009 laut ARTE-Programmzeitschrift 43 verschiedene Dokumentarfilme, die länger als sechzig Minuten sind, wobei die täglichen zahlreichen TV-Dokumentationen nicht mitgezählt sind.²⁹ Wer im deutschen Fernsehprogramm nach Dokumentarfilmen sucht, kann jede Woche viele Produktionen finden, allerdings (fast) ausschließlich bei den öffentlich-rechtlichen Sendern. Doch trotz Boom gilt nach wie vor, dass die lange Form des dokumentarischen Films in ARD und ZDF um 20.15 Uhr nicht vorkommt – es sei denn, es handelt sich um ein SOMMERMÄRCHEN.

1.2 Fragestellung, Zielsetzung und Vorgehensweise

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht die Frage, welchen Einfluss die Technik der handlichen Mini-DV-Camcorder auf die Themen, die Gestaltung und die Ästhetik aktueller Dokumentarfilme hat. Es soll untersucht werden, inwieweit sich mit dem semi-professionellen Equipment Filme realisieren lassen, die inhaltlich und gestalterisch innovativ sind, die neue Themenfelder erschließen und neue Bildästhetiken kreieren. Darüber hinaus gilt es zu beantworten, ob und wie sich die günstigen DV-Produktionen auf dem Filmmarkt behaupten können und unter welchen Bedingungen sie den Weg ins Kino oder Fernsehen schaffen.

Zentrales analytisches Verfahren in der Untersuchung der ausgewählten DV-Produktionen ist die vom Filmwissenschaftler Karl Prümm formulierte »fotografische Filmanalyse«, die auf zwei Ebenen agiert: Sie realisiert zum einen »eine eindringliche Lektüre des filmischen Textes unter dem Aspekt der Bildlichkeit« und untersucht die »Funktionsweisen und Wirkungsprinzipien der Bilder«.³⁰ Gemäß dieser Methode sollen die Visualität sowie die Bildgestaltung der ausgewählten DV-Produktionen untersucht werden. Zum anderen berücksichtigt die fotografische Filmanalyse, dass sich Kameraleute immer zwischen Technik und Ästhetik bewegen. Daher seien vor »jeder Bildlektüre [...] die technischen Möglichkeiten und Grenzen zu dokumentieren« und somit »jeweils ein Stück Technikgeschichte zu schreiben.«³¹ Denn erst die Untersuchung der verwendeten Kamertechnik und der Bedingungen, unter denen der Kameramann zu arbeiten hatte, ermöglicht eine umfassende Bild- und Filmlektüre. Die Analyse der Bildlichkeit ist in dieser Arbeit somit gekoppelt an eine Beschreibung der technischen Möglichkeiten der DV-Camcorder. Sie thematisiert die Stärken und Schwächen der digitalen Handkameras, dokumentiert den engen Zusammenhang zwischen Technik und Ästhetik. Es

29 Vgl. *arte Magazin* 3/2009.

30 Prümm 2004, S. 235.

31 Prümm 2004, S. 236. Vgl. Hickethier 2007, S. 40 ff.

werden Aspekte wie Elektronik-Look, Film-Look, Kontrastwiedergabe und Bildanmutung thematisiert und dabei berücksichtigt, dass die Wahrnehmung eines Bildes »von einer sehr komplexen Vielzahl einzelner Parameter abhängt«, wie Peter C. Slansky betont.³²

Im Rahmen der einzelnen Filmbesprechungen wird die fotografische Filmanalyse mit einer Untersuchung des Authentizitätscharakters der DV-Dokumentarfilme kombiniert. Die Arbeit geht der Frage nach, ob die semi-professionelle DV-Technik den Anspruch des »Authentischen« beeinflusst: Inwieweit verändert die günstige Digitaltechnik die Ästhetik von Filmen dahingehend, dass sie in der Wahrnehmung der Zuschauer bzgl. ihres »dokumentarischen« Gehalts an Glaubwürdigkeit verlieren – oder gar gewinnen? Wodurch wird diese veränderte Wahrnehmung ausgelöst? In diesem Zusammenhang wird untersucht, ob Dokumentarfilmer mit dem handlichen Mini-DV-Equipment spezielle »Authentisierungsstrategien«³³ angewandt haben, um ihre Ziele bzgl. Glaubwürdigkeit und Authentizität zu realisieren. Denn in der Geschichte der Handkamera bewirkte die mobile Technik oft eine innovative Annäherung an das »reale Leben«, die um 1930 beispielsweise mit dem Begriff »Kamera-Überfall auf die Wirklichkeit« umschrieben wurde.³⁴

Neben der übergeordneten Problemstellung – der Einfluss der DV-Technik auf die Themen und die Gestaltung von Dokumentarfilmen – sollen folgende Fragen beantwortet werden: Welche Vor- und Nachteile brachte die Camcorder-Technik während der Produktion mit sich? Inwieweit waren die Handycams notwendig bzw. hilfreich, um die Intentionen der Filmemacher umsetzen zu können? Wo ist diese Technik gezielt eingesetzt worden, wo haben sich die Filmemacher aus finanziellen Gründen für sie entschieden? Führt das günstige DV-Equipment zwangsläufig zu einer völlig veränderten Ästhetik der Filme? Die Analysen der Filme sollen zudem untersuchen, ob bestimmte Filme aufgrund extremer Produktionsbedingungen überhaupt nur mit der handlichen semiprofessionellen Technik entstehen konnten. Es gilt zu klären, ob die viel zitierte »Camcorder-Revolution«³⁵, die vor allem im Journalismus politisch einflussreich war und ist, auch für den langen Dokumentarfilm gilt: Bringt die handliche digitale Videotechnik bisher nicht gesehene, politisch bedeutsame Bilder und Themen in die Öffentlichkeit, die es ohne die semi-professionellen Kameras nicht gegeben hätte?

32 Vgl. Slansky 2004, S. 94.

33 Zum Begriff »Authentisierungsstrategie« vgl. Hattendorf 1994, S. 311 ff.

34 Vgl. Kap. 3.2.3 zu Wilfried Basse.

35 »Camcorder-Revolution. Videoaktivisten, politischer Dokumentarfilm und internationale Öffentlichkeit« lautete der Titel einer Tagung im März 2005, veranstaltet von der »dokumentarfilminitiative nrw«, der »SK Stiftung Kultur« und dem Stuttgarter »Haus des Dokumentarfilms«. Vgl. Cizek 2006, S. 213 ff.

Im Folgenden sind einige Erläuterungen zu den Begriffen ›Camcorder‹ (zusammengesetzt aus ›Camera‹ und ›Recorder‹) und Handycam aufgelistet: Zu Beginn der elektronischen Berichterstattung in den 1970er und 1980er Jahren hießen alle Kameras mit eingebautem Videorecorder ›Camcorder‹ – auch die Schulterkameras.³⁶ In Fachkreisen gilt der Begriff bis heute als Bezeichnung für alle Kameras mit integriertem Recorder, wobei die großen, professionellen Geräte oft die Spezifizierung ›Schulter-Camcorder‹ erhalten. Im alltäglichen Sprachgebrauch meint ›Camcorder‹ heute vor allem die handlichen Kameras, die oft auch als ›kompakter Camcorder‹ bezeichnet werden. Ein Synonym dafür ist inzwischen der Begriff ›Handycam‹, den Sony ursprünglich Mitte der 1980er Jahre bei der Einführung der ersten, analogen Video 8-Camcorder etablierte.³⁷ ›Handycam‹ nannte das Unternehmen dann 1995 auch seine ersten Mini-DV-Modelle³⁸ und prägte zunächst einen Begriff für diejenigen Handkameras, die größer als die handflächengroßen Mini-Modelle (›Juicy-Juice Box‹) waren. Seit einigen Jahren bezeichnet Sony alle in der Hand gehaltenen Camcorder, auch die Kleinstgeräte für Amateure, als ›Handycam‹. Wegen der weiten Verbreitung dieses Begriffs taucht statt der Formulierung ›Camcorder-Revolution‹ gelegentlich auch das Synonym ›Handycam- (bzw. ›Handicam³⁹-) Revolution‹ auf. Zur Unterscheidung der verschiedenen Kameragrößen bezeichnen die Begriffe ›Handycam‹ und ›Camcorder‹ in dieser Arbeit die handlichen semiprofessionellen, bis zu dreißig Zentimeter langen DV-Camcorder, die oben am Gehäuse meist einen Tragegriff haben. Kameras dieser Größe wurden bei den meisten der hier besprochenen DV-Dokumentarfilme verwendet. Wenn von den kleinsten Consumer-Geräten die Rede ist, werden diese entweder als ›handgroß‹ oder als ›Mini-Camcorder‹, die großen professionellen Geräte als Schulterkameras bezeichnet.

Hinsichtlich der zu untersuchenden Filme galt es, eine sinnvolle Eingrenzung vorzunehmen, da die Zahl der jährlich produzierten DV- bzw. HDV-Dokumentarfilme nicht mehr überschaubar ist. Denn aufgrund der extrem günstigen Produktionskosten drehen unzählige Autoren ohne finanzielle Absicherung durch Fernsehsender oder Filmförderungen, setzen ihre Themen oft allein oder mit kleinem Team um. Häufig ist während der Produktionszeit noch nicht entschieden, ob sie je den Weg ins Fernsehen oder ins Kino schaffen werden. Die Einladung zu Filmfestivals ist somit für viele Dokumentarfilme die Voraussetzung, um von Publikum, Kritik und Filmbranche überhaupt wahrgenommen zu werden.

36 Vgl. Webers 1991, S. 456 ff.

37 Vgl. Cizek 2006, S. 215; Schmidt 2005, S. 485 f.

38 Vgl. Reil 2002, S. 19 ff.; vgl. Kandorfer 2003, S. 135 ff.; vgl. Kap. 5.1.

39 Vgl. Cizek 2006, S. 213 ff.

Nach der Besprechung einiger früher, kurz vor der Jahrtausendwende produzierter DV-Dokumentarfilme (Kap. 6), widmet sich der filmanalytische Hauptteil der vorliegenden Arbeit (Kap. 7-9) – aufgrund der großen Bedeutung von Festivals – einigen Preisträger-Produktionen. Aus den fünf Jahrgängen 2002 bis 2006 werden die auf DV gedrehten Siegerfilme der Hauptpreise der drei bedeutendsten deutschen Dokumentarfilm-Festivals untersucht: *DOK Leipzig*, *Duisburger Filmwoche* und *DOK.FEST München*.⁴⁰ Zwei der drei Festivals (*DOK Leipzig* und *DOK.FEST München*) sind international ausgerichtet und seit Jahrzehnten eine wichtige Adresse für Dokumentarfilmer aus aller Welt. Die *Duisburger Filmwoche* hat sich auf Filme aus dem deutschsprachigen Raum konzentriert und fördert inhaltlich wie ästhetisch anspruchsvolle und innovative Filme. Da die drei Festivals durch sehr unterschiedliche Filmprogramme und Wettbewerbsphilosophien charakterisiert sind, ermöglicht die Analyse der Preisträger einen vielfältigen Einblick in die internationale Dokumentarfilmszene.

Während früher bei den Festivals ausschließlich 16mm- oder 35mm-Produktionen eingereicht wurden, überwiegen heute die Videoproduktionen deutlich gegenüber den auf Zelluloid gedrehten Filmen. Aus den genannten Jahrgängen (2002–2006) werden vorrangig die auf semi-professionellem DV (bzw. HDV) gedrehten Sieger-Filme analysiert, darüber hinaus aber auch Preisträger-Produktionen besprochen, die auf Film oder professionellem Video gedreht wurden. So kann dokumentiert werden, innerhalb welcher inhaltlichen wie stilistischen Konkurrenz sich die DV-Filme bewegten. Der Fokus auf die Festival-Sieger vermeidet eine beliebige Auswahl aus der Masse an DV-Produktionen. In Kap. 10 werden, zusätzlich zu den Preisträgern der genannten Festivals, einige herausragende DV-Produktionen der letzten Jahre besprochen, die entweder Erfolge an der Kinokasse feierten oder renommierte deutsche Dokumentarfilm-Auszeichnungen wie den ›Deutschen Filmpreis‹ gewannen.

Zu den in dieser Arbeit analysierten DV-Filmen und -Festivalsiegern zählen Arbeiten, die formal wie inhaltlich sehr unterschiedlich sind: u. a. Romuald Karmars *BETWEEN THE DEVIL AND THE WIDE BLUE SEA* (D 2005), ein Film über verschiedene Szenerien der Berliner ›Love Parade‹ in insgesamt nur drei Einstellungen; *EXILE FAMILY MOVIE* (A 2006) von Arash T. Riahi, der über einen Zeitraum von elf Jahren das Porträt einer im österreichischen Exil lebenden iranischen Familie gedreht hat; *LOST CHILDREN* (D 2006) von Oliver Stoltz und Ali Samadi Ahadi, über das Schicksal von Kindersoldaten in Uganda. Die Auswahl preisgekrönter bzw. im

40 Diese Festival-Hauptpreise sind: in Leipzig die ›Goldene‹ und die ›Silberne Taube‹, in Duisburg der ›3sat‹- und der ›ARTE-Dokumentarfilmpreis‹, in München der ›Dokumentarfilmpreis des Bayerischen Rundfunks und der Telepool‹ (bis 2005: ›Dokumentarfilmpreis des Bayerischen Fernsehens‹).

Kino erfolgreich gelaufener Dokumentarfilme impliziert, dass sich die DV-Produktionen auch gegen Konkurrenz-Filme behaupten konnten, die auf Zelluloid oder mit hochwertigem Video produziert wurden. D. h. die günstigen Digitalproduktionen lassen sich direkt mit den unterschiedlichsten, auf dem Markt befindlichen Dokumentarfilmen vergleichen – inhaltlich, ästhetisch wie auch hinsichtlich der Produktionsbedingungen. Mit welchem finanziellen und personellen Aufwand gedreht wurde, spielt für die Auswahl der untersuchten Filme keine Rolle, wird allerdings Gegenstand der Filmanalysen sein. Das Auswahlkriterium ›preisgekrönt‹ garantiert, dass die ausgezeichneten Produktionen sich aus der Masse der DV-Produktionen abheben.

Um die Konkurrenzsituation von DV- und Zelluloid-Produktionen nicht auszuklammern, wurde bewusst auf Preisträger reiner Videofestivals verzichtet. Denn dort hätten sich die DV-Produktionen ›nur‹ gegen andere Videoproduktionen durchsetzen müssen. Das renommierte *Kasseler Dokumentarfilm- & Videofest* ist bei der Auswahl der Festivals nicht berücksichtigt, weil dessen Preisträger-Filme häufig sehr kurz sind, z. T. deutlich unter dreißig Minuten, während sich die vorliegende Arbeit vorrangig dem langen Dokumentarfilm widmet. Die ausführlichen Filmanalysen beschäftigen sich nur mit Produktionen, die mindestens sechzig Minuten lang sind, oft Spielfilmlänge haben und damit zum ›grand format‹ des Dokumentarfilms zählen. Die Hauptpreise der ausgewählten Festivals – Leipzig, Duisburg und München – werden meist an solche ›abendfüllenden‹ Filme von mehr als 80 Minuten vergeben. Die in dieser Arbeit vorgenommene Fokussierung auf das dokumentarische Langformat schafft eine klare Abgrenzung zum klassischen 45-min-Format der TV-Dokumentationen und -Features.

Die Kapitel 2 bis 4 dieser Arbeit konzentrieren sich auf eine historische Aufarbeitung der engen Verknüpfung von Technik und Ästhetik. Denn seit Beginn der Filmgeschichte hat die vorhandene Kameraausrüstung die Gestaltung der Bilder entscheidend beeinflusst. Die Grenzen der Technik legten die Grenzen der Ästhetik fest. Der Schwerpunkt dieser geschichtlichen Annäherung liegt auf den Entwicklungsstufen der mobilen Kamera, ohne einen Gesamtüberblick über deren Historie liefern zu wollen. Vielmehr geht es um eine Darstellung der entscheidenden technischen Umbrüche und deren Auswirkungen auf die dokumentarische Praxis: die Einführung der handflächengroßen, mobilen Film-Kameras in den 1920er Jahren, die die erste Handkamera-Revolution bedeutete; um 1960 dann die Ausbreitung der geräuscharmen, leichten 16mm-Schulterkameras mit kabellosem Synchronon (›Pilotton‹). Beide Techniken veränderten die Arbeitsweisen und Bildgestaltungen im dokumentarischen Film radikal, waren revolutionär hinsichtlich der Möglichkeiten, die sie den Filmemachern im fiktionalen wie nicht-fiktionalen Bereich boten. Den Abschluss der historischen Betrachtungen bilden die Kapitel über Videoformate: zunächst der Blick auf die ersten dokumentarischen Produktionen

mit analogem Video, das vor allem von politisch motivierten Videoaktivisten genutzt wurde (Kap. 4.3); danach die ausführliche Beschreibung der Entwicklung von Digital Video (DV) und semi-professionellen Mini-DV-Kameras sowie deren Einfluss auf die Arbeit von Journalisten und Dokumentarfilmern (Kap. 5 ff.).

1.3 Forschung und Dokumentarfilmtheorie

Der Einfluss der DV-Kameratechnik auf die Bildgestaltung und die Bildlichkeit von Dokumentarfilmen, der im Mittelpunkt dieser Arbeit steht, ist in der Filmkritik und der Filmwissenschaft bisher kaum untersucht worden. Kritiken in Zeitungen und Zeitschriften thematisieren oft nicht, dass DV-Produktionen mit kleinen Camcorder-Modellen gedreht wurden, die auch Hobbyfilmer nutzen. Die Rezensenten vernachlässigen den Aspekt, dass die günstigen Kameras nicht nur die Bildqualität, sondern durch das mobile und instabile Drehen aus der Hand auch die Art der Kameraführung beeinflussen. In der Film- und Medienwissenschaft wurden DV-Dokumentarfilme, die nach der Verbreitung des Mini-DV-Formats ab Mitte der 1990er Jahre⁴¹ entstanden, bisher in keiner umfassenderen Untersuchung analysiert. Dieses Kapitel zur Forschung widmet sich herausragenden Publikationen der letzten Jahrzehnte, die sich mit entscheidenden Kriterien dokumentarischer Filmarbeit beschäftigen. Dazu zählen Aspekte wie Authentizität, Glaubwürdigkeit, Wirklichkeitsdarstellung, Subjektivität und Kameraarbeit, die ausführlich beleuchtet werden, da sie den theoretischen Unterbau für die Filmanalysen dieser Arbeit liefern.

Jüngere filmwissenschaftliche Aufsätze zu technischen und ästhetischen Neuerungen innerhalb der Dokumentarfilmproduktion, von denen einige nachfolgend zitiert werden, sprechen den Aspekt ›DV‹ (bzw. ›HDV‹) meist nur kurz an. Der Filmpublizist Kay Hoffmann beispielsweise betont, dass die »Miniaturisierung der Kameras« inzwischen »ein nahezu unbemerktes Aufnehmen von Situationen« ermögli- che, »da heute Videokameras zum Alltag gehören und nicht weiter auffallen.«⁴² Als Kehrseite dieser Produktionsweise beschreibt er das ausufernde Drehen aufgrund der günstigen DV-Kassetten. Dadurch habe die Beliebigkeit der Bilder zu- und das bewusste Gestalten einzelner Einstellungen abgenommen. Der Masse an gedrehtem Material entspreche, so Karl Prümm, »die schier unüberschaubare Vielfalt von Standorten, Perspektiven und Blickweisen«.⁴³ Die extrem mobilen Minikameras »schmiegen sich dem Körper der Operateure nahezu wider-

41 Vgl. Kap. 5.

42 Hoffmann 2006 a, S. 68; vgl. Hoffmann 2005, S. 151 f.

43 Prümm 2009, S. 45.

standslos an« und stellten »eine bislang nie erreichte Nähe zu den Protagonisten und zur Objektwelt« her.⁴⁴ Der Filmwissenschaftler Peter Zimmermann führt als Bereicherung des dokumentarischen Spektrums an, dass »Video-Diaries und (oft autobiografische) Porträtfilme« die handlichen Digitalkameras nutzten, »um zu bislang verschlossenen Zonen des Privat- und Intimlebens vorzudringen.«⁴⁵ Er thematisiert die vielfach beschriebenen Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung in der Postproduktion, die inzwischen weit über die Bereiche ›Lichtbestimmung‹, ›Farbkorrektur‹ und ›Blue-Screen-Manipulationen‹ hinausgehen, um z. B. in ›Zukunftsreportagen‹ »realistisch wirkende Szenarien drohender Umweltkatastrophen zu simulieren.«⁴⁶

Schon 1996 hatte das Stuttgarter ›Haus des Dokumentarfilms‹ die Tagung *Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form* veranstaltet. Die Publikation zur Tagung versammelt die unterschiedlichsten Annäherungen von Wissenschaftlern und Praktikern an die Themen ›Digitalisierung‹, ›Bildbearbeitung‹ und ›Postproduktion‹.⁴⁷ Klaus Kreimeier betont einen Aspekt, über den »zweifellos ein breiter Konsens«⁴⁸ bestehe, an den allerdings angesichts der »Unwägbarkeiten der Digitalisierung und der Computer-Bilder« erinnert werden solle: Jeder Dokumentarfilm basiere »auf einer Fiktion«, auf »arrangierter Wirklichkeit«.⁴⁹ Das filmische Bild übernehme dabei »eine Repräsentanzfunktion« und verweise »auf eine bestimmte Ansicht der außerfilmischen Wirklichkeit«. Allerdings könne dieses Bild »kein maßstabsgerechtes Abbild, geschweige denn ein 1:1-Abbild dieser Wirklichkeit« sein. Voraussetzung für die Rezeption von Dokumentarfilmen sei »die Übereinkunft« darüber, dass »Aspekte der Wirklichkeit vor unseren Augen arrangiert, inszeniert werden, um einen Diskurs über diesen Wirklichkeitsausschnitt zu ermöglichen.«⁵⁰

Kreimeier thematisiert in diesen Ausführungen den lange verbreiteten Mythos, dass im Dokumentarfilm die Wirklichkeit »selbstevident zur Anschauung komme«⁵¹, dass er ein getreues Abbild der Realität präsentiere. Diese Überzeugung einer ontologischen Authentizität vertraten über Jahrzehnte hinweg viele Filmemacher. Doch »die Vorstellung, der Dokumentarfilm sei eher als der Spielfilm geeignet, ein authentisches Bild der Realität zu vermitteln«, sei »eine der mächtigsten

44 Prüm 2009, S. 46.

45 Zimmermann 2006, S. 98.

46 Zimmermann 2006, S. 98; vgl. Hoffmann 2006 a, S. 68 ff., Wolf 2006 a, S. 129 ff., Lingemann 2006, S. 46.

47 Vgl. Hoffmann 1997.

48 Kreimeier 1997, S. 29 f.

49 Kreimeier 1997, S. 29.

50 Kreimeier 1997, S. 29.

51 Heller 1990, S. 19.

Illusionen des filmischen Dokumentarismus«, schreiben die Filmwissenschaftler Heinz-B. Heller und Peter Zimmermann.⁵² Die überkommene Gegenüberstellung von Fiktion im Spielfilm auf der einen, »selbstredende Wirklichkeit im Dokumentarfilm« auf der anderen Seite, entbehre seit Beginn der Filmgeschichte ihrer Grundlage, so Heller.⁵³ Vielmehr sei das Dokumentarische das »Resultat von Medienkonventionen, in denen Filmemacher und Publikum übereinkommen: nämlich dem apparativ erstellten Filmbild ein besonderes Moment von Wahrheit und Authentizität zuzuschreiben.«⁵⁴ Angesichts der zahlreichen subjektiven Entscheidungen eines Filmemachers – u. a. bzgl. Bildmotiven, Kadragen, Montage – bilde der dokumentarische Film keine ›Wirklichkeit‹ ab, die in den Bildern selbst »angesiedelt« sei, betonte Brian Winston.⁵⁵ Der Unterschied zwischen einer fiktionalen Erzählung und einem dokumentarischen Werk liege allein in der Wahrnehmung der Zuschauer: Erst das »Publikumsverständnis« von der ›wirklichen Welt‹ verleihe »dem Dokumentarfilm seinen Anspruch auf die Realität.«⁵⁶

Eine entscheidende Rolle hinsichtlich der strikten Trennung von Dokumentarfilm und Spielfilm, die sich über Jahrzehnte gefestigt hat, spielt der britische Filmemacher und Produzent John Grierson.⁵⁷ Diesem wird die erste Verwendung des Begriffs ›documentary‹ im Zusammenhang mit Film zugeschrieben, als er 1926 in einer Filmkritik des Flaherty-Films *MOANA* von »documentary value« sprach.⁵⁸ Allerdings war er nicht der Erste, der explizit von ›documentary film‹ gesprochen hat.⁵⁹ Von Grierson stammt auch die berühmt gewordene Beschreibung des Dokumentarfilms als »creative treatment of actuality«. Auch Siegfried Kracauer trug mit seiner 1960 veröffentlichten »Theorie des Films« zur Abgrenzung von Dokumentarfilm und Spielfilm bei. Er definierte zwei »Haupttendenzen« der Frühzeit des Films, verkörpert durch die Personen Lumière (›striktter Realist‹) und »Méliès, der seiner künstlerischen Fantasie freien Lauf ließ.«⁶⁰ In der ›Filmbranche‹ der Anfangszeit existierte diese Unterscheidung allerdings nicht.⁶¹ Als erstes nicht-

52 Heller/Zimmermann 1990, S. 8.

53 Heller 1990, S. 21.

54 Heller 1990, S. 19.

55 Winston 1997, S. 49 ff.

56 Winston 1997, S. 50. Auf die Forschungsdebatte zur Bedeutung des Zuschauers wird unten ausführlicher eingegangen.

57 Vgl. Winston 1988, S. 21 ff.; Nichols 1988, S. 48 ff.; Heller 1990, S. 19 f.

58 Grierson, John: Flaherty's Poetic *MOANA*. In: New York Sun, 8.2.1926. Zit. nach: Hattendorf 1994, S. 43. In den ersten Jahren der Filmgeschichte firmierten die nicht-fiktionalen Filme unter den jeweiligen Genrebezeichnungen wie ›Industriebilder‹, ›Städtebilder‹, ›Aktualitäten‹ usw. (Vgl. Kap. 2.1)

59 Vgl. Goergen 2005, S. 20.

60 Kracauer [1960] 1985, S. 57.

61 Jung/Loiperdinger 2005 b, S. 19.

fiktionales ›Format‹ der Filmgeschichte gilt heute die zum »Kino der Attraktionen«⁶² zählende, weniger als eine Minute dauernde sogenannte ›Ansicht‹. Laut Uli Jung war sie dadurch charakterisiert, »dass sie die Wirklichkeit im Bild nicht formen will. Sie begnügt sich damit, etwas zu zeigen. Sie will nicht argumentieren, den Betrachter von etwas überzeugen. Kurzum: Sie erhebt keinen Anspruch auf Weltdeutung.«⁶³ Diese Haltung habe sich erst während des Ersten Weltkriegs verändert, als es in Propagandafilmen darum ging, Soldaten und Bevölkerung mittels filmischer Argumentation zu beeinflussen.

Die heute unumstrittene Erkenntnis, dass jede Art von Filmarbeit subjektiv ist, existierte schon in den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte. Der Filmkritiker und -theoretiker Béla Balázs spricht in seinem filmtheoretischen Klassiker »Der Geist des Films« (1930) die Subjektivitäts-Thematik mehrfach an. Er seziert die »Grundelemente jener optischen Sprache«, die durch Kameraarbeit und Montage erst entstehen: »Aus der mikroskopischen Nähe, in der uns die Großaufnahme die Dinge zeigt, können wir sie natürlicherweise ›in Wirklichkeit‹ niemals sehen.«⁶⁴ Durch die individuelle Kadrierung und »besondere Perspektive der Einstellung« erscheine »erst im Bilde der subjektive Deutungswille des Regisseurs. Erst in der Montage, im Rhythmus und im Assoziationsprozeß der Bildfolge erscheint das Wesentliche: die Komposition des Werkes.«⁶⁵ Bei Balázs klingt, wie später noch häufig in der Filmgeschichte, die Hoffnung an, neue Kamera- und Montagetechniken könnten ein ›realistischeres‹ Abbild der Wirklichkeit liefern, die Annäherung an den »Rohstoff des Lebens« verbessern.⁶⁶ Es existiere der »Traum (Wunschtraum oder Angsttraum?) von der absoluten, objektiven, unpersönlichen Sachlichkeit«. Allerdings habe sich gezeigt, »daß alle Formen der Tatsachenfilme doch irgendeine subjektive Konstruktion haben.« Die Unmöglichkeit eines objektiven dokumentarischen Films betonte der filmhistorisch bedeutende russische Filmemacher und Filmtheoretiker Dziga Vertov, der früh die neue Handkamera-Technik einsetzte. Er äußerte sich 1929 in seinen filmästhetischen Schriften zum Thema »Kinoglaz = Kinographie der Fakten«⁶⁷ und zur Subjektivität jedes Dokumentaristen. »Kinoglaz – das ist: ich montiere, wenn ich ein Thema auswähle«. Die subjektiven Entscheidungen des Dokumentarfilmers betrafen neben der Wahl der Themen und Kameraeinstellungen vor allem auch die Arbeit im Schnitt, »wenn ich die Ordnung der Präsentation des zum Thema Aufgenommenen festlege«.⁶⁸

62 Gunning 1995, S. 111 ff.

63 Jung 2005 a, S. 222.

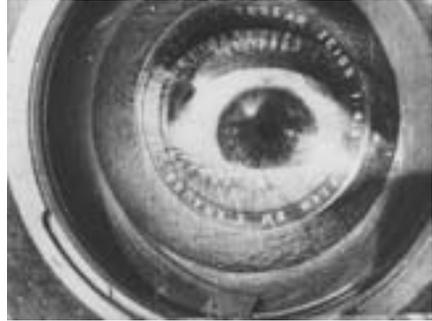
64 Balázs [1930] 2001, S. 14.

65 Balázs [1930] 2001, S. 14.

66 Balázs [1930] 2001, S. 85.

67 Vertov 1973, S. 76.

68 Vertov 1973, S. 79.



Der subjektive Blick des Dokumentaristen bestimmt jede dokumentarische Filmarbeit: Dziga Vertovs *DER MANN MIT DER KAMERA* aus dem Jahr 1929 (Foto: HDF)

Dreißig Jahre später, um 1960, schlug eine neu entwickelte Aufnahmetechnik mit leichten, mobilen 16mm-Schulterkameras und kabellosem Synchronon ein neues Kapitel in der ›Abbild-Debatte‹ auf, ausgelöst vor allem durch die dokumentarische Methode des *Direct Cinema*. Die Dokumentaristen glaubten, so Wilhelm Roth in seinem Standardwerk zum internationalen Dokumentarfilm dieser Zeit, dass sie »die Wirklichkeit so gut wie unverfälscht ›packen‹ können.«⁶⁹ Laut Monika Beyerle zielte das *Direct Cinema* »in noch nie dagewesener Art und Weise darauf ab, den kinematischen Abbildcharakter zu betonen, Aspekte des Realen in die filmische Struktur zu integrieren.«⁷⁰ Das erst durch die neue Technik ermöglichte spontane Aufzeichnen von Alltags- und Gesprächssituationen versuchte, »Konkretheit, Unmittelbarkeit und Vieldeutigkeit zu evozieren.« Die sparsam kommentierten oder völlig kommentarlosen Dokumentarfilme dieser Jahre sprachen, so Uta Berg-Ganschow, »alle Überzeugungs- und Wahrheitskraft dem Filmbild« zu. Sie legten »dem Zuschauer die Gewißheit« nahe, »sich quasi als Augenzeuge selbst ein objektives Bild machen zu können, im Blick auf den filmischen Realitätsausschnitt.«⁷¹ Die durch die mobile Kamera- und Tontechnik veränderte Annäherung an die Wirklichkeit habe zur Wiederentdeckung einer seit Beginn der Filmgeschichte regelmäßig auftauchenden Vision geführt: »das subjektfrei, direkt und neutral von der Filmapparatur fixierte Bild der Realität.«⁷² Doch schon nach wenigen Jahren hatten die Filmemacher des *Direct Cinema* selbst die Subjektivität ihrer Filmarbeit hervorgehoben, die, so Richard Leacock 1964, immer auch persönliche »Auswahl« sei.⁷³ Im gleichen Jahr betonte Albert Maysles, ebenfalls Filmemacher und Kameramann der frühen *Direct Cinema*-Jahre, in einem Interview:

69 Roth 1982, S. 9. Vgl. Kapitel 4.

70 Beyerle 1997, S. 11.

71 Berg-Ganschow 1990, S. 85.

72 Berg-Ganschow 1990, S. 85.

73 Leacock 1964 im Interview mit Louis Marcorelles, zit. nach: Wildenhahn 1975, S. 155.

»Wir arbeiteten in sehr subjektiver Art und Weise, so daß die Konzeption sowohl durch die Kamera als auch durch die Montage – und was mich dann so beeindruckte –, auch durch die Vorstellung des Betrachters vollzogen wird. [...] Ich glaube, die Konzeption ist nicht in Frage gestellt, wenn der Film unterschiedliche Reaktionen hervorruft.«⁷⁴

Maysles nahm mit der Formulierung »Vorstellung des Betrachters« einen Aspekt vorweg, der seit den 1980er Jahren in der Dokumentarfilm-Theorie vielfältig diskutiert wurde: Vor allem die Wahrnehmung des Zuschauers, mit seinem individuellen Vorwissen, entscheidet über den dokumentarischen Charakter und Gehalt eines Films mit.⁷⁵ Als einer der ersten Filmtheoretiker hatte Alexander Kluge schon 1975 die Bedeutung des Rezipienten hinsichtlich der Realitätsvermittlung unterstrichen:

»Ein Dokumentarfilm wird mit drei ›Kameras‹ gefilmt: der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert als der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3). Man kann deshalb nicht einfach sagen, daß der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. [...] Der naive Umgang mit Dokumentation ist deshalb eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen.«⁷⁶

Neben Kameratechnik und Filmemacher konstituiert Kluge den Zuschauer als dritten und wichtigen Bestandteil einer ›Zusammenarbeit‹. Allerdings liege eine gewisse Schwierigkeit im Verhältnis Filmemacher/Zuschauer, denn »der Filmemacher arbeitet ein halbes Jahr oder ein Jahr am Film, der Zuschauer neunzig Minuten«.⁷⁷ Diese zeitliche Überlegenheit müsse der Filmemacher »als Übersetzung einbringen; und er muß wissen, daß der Zuschauer eine Chiffre liest, wie er den Film lesen muß«. Diese Chiffre für die Lektüre des Films erschließe sich ihm, so Kluge, aus der »Form« bzw. »aus der Differenz zwischen Form und Inhalt«.⁷⁸ D. h. erst das individuelle Dechiffrieren der filmischen Gestaltungsmittel erlaube die Interpretation eines Films als dokumentarisch. Dieser doppelte Rezeptionsprozess (sowohl Nachricht als auch Chiffre für die ›Lektüre‹ des Films) basiere auf »dem vorausentwickelten, vorproduzierten kulturellen Verständnis des Zuschauers, mit

74 Maysles 1982, S. 342 f.

75 Vgl. Hohenberger 1988; Odin 1990, S. 125–146; Nichols 1991; Hattendorf 1994; Heller 2001, S. 15–26; Winston 2006.

76 Kluge 1975. Zit. nach: Eder/Kluge 1980, S. 51.

77 Kluge 1980, S. 146. Den Textbegriff hatte einige Jahre zuvor Christian Metz in der Filmtheorie eingeführt. Vgl. Metz 1973.

78 Kluge 1980, S. 147.

dem der Autor zu rechnen hat.«⁷⁹ Alexander Kluge erwies sich hinsichtlich seiner Gewichtung der Zuschauerwahrnehmung – »eigentlich rezipiert der Zuschauer den Film nicht, sondern er produziert ihn in seinem Kopf«⁸⁰ – als Vordenker. Seine These, dass die Lektüre des Films vor allem von der Form abhängt, thematisierte zudem einen Aspekt, der viele Jahre später in erweiterter Variante unter dem Stichwort »Authentisierungsstrategie« in der Forschung etabliert wurde.⁸¹

Bevor sich die Dokumentarfilmtheorie in Deutschland intensiv mit der Bedeutung des Zuschauers und mit dem »Lektüre«-Begriff auseinandersetzte, waren viele Medienwissenschaftler und Filmemacher um 1980 in die sogenannte »Kreimeier-Wildenhahn-Debatte« involviert. Es ging um unterschiedliche Positionen zum Verhältnis Wirklichkeitsdarstellung und Dokumentarfilm sowie zur politischen Haltung der Dokumentarfilmer gegenüber der Realität. Auf der einen Seite betonte der Dokumentarfilmer Klaus Wildenhahn – in der Tradition des *Direct Cinema* – die »Abbildungsfunktion von Kunst«, sprach sich für die »teilnehmende Beobachtung« und das »Arbeitsprinzip des Kopierens« aus, als Basis für eine möglichst »objektive« Darstellung der realen Verhältnisse.⁸² Auf der anderen Seite plädierte der Filmwissenschaftler Klaus Kreimeier dafür, dass der Filmemacher »seine Subjektivität, auch seine Willkür als Teil einer prozeßhaften Wirklichkeit« begreifen solle.⁸³ Die Debatte wurde insbesondere durch Diskussionen während der *Duisburger Filmwoche* 1979 ausgelöst und in den folgenden Jahren durch Veröffentlichungen von Wildenhahn, Kreimeier und weiteren »Debattebeteiligten« wie Alexander Kluge, Peter Krieg und Norbert Grob vertieft.⁸⁴ Im Rückblick sieht die Medienwissenschaft die – teilweise polemisch geführte – Kreimeier-Wildenhahn-Debatte zwar als wenig ergiebig für die Theoriebildung, betont jedoch, dass sie vielerlei Fragen zum Thema »Wirklichkeitsdarstellung« aufgeworfen habe.⁸⁵

Neue theoretische Ansätze für die Realismusdebatte lieferte Eva Hohenbergers »Die Wirklichkeit des Films« (1988). Auf der Basis der Theorie, dass Film als Text zu lesen sei, definierte sie unterschiedliche Realitätsebenen des Dokumentarfilms: »nichtfilmische Realität«, »vorfilmische Realität«, »Realität Film«, »filmische Realität« und »nachfilmische Realität«.⁸⁶ Ausgehend von dieser Differenzierung analysierte Hohenberger das Verhältnis des Dokumentarfilms zur nicht-filmischen

79 Kluge 1980, S. 147.

80 Kluge 1975, zit. nach: Eder/Kluge 1980, S. 139.

81 Vgl. Hattendorf 1994, S. 311 ff.; Beyerle 1997.

82 Wildenhahn 1980, S. 182 ff.

83 Kreimeier 1979, S. 181.

84 Vgl. die Publikationen zur Duisburger Filmwoche der Jahre 1979, 1980 und 1981: Stadt Duisburg 1980; Biedermann/Haardt 1981; Hofmann/Haardt 1983.

85 Vgl. u. a. Hattendorf 1994, S. 15 ff.; Schändlinger 1998, S. 156 ff.; Steinle 2003, S. 23.

86 Hohenberger 1988, S. 28 ff.

Realität, die Rolle der filmischen Gestaltungsmittel für Produzenten und Rezipienten sowie die Wahrnehmung der Filme durch die Zuschauer. Da sich, so Hohenbergers These, der nicht-fiktionale Film weder durch »die Art seiner vorfilmischen Realität« noch durch seine Erzählweisen, die häufig den fiktionalen ähnlich seien, als dokumentarisch definieren lasse, sei dies nur möglich »über seinen institutionellen Kontext. Ganz pragmatisch: ein Dokumentarfilm ist ein Film[,] der als solcher bezeichnet und wahrgenommen wird, wobei in die Wahrnehmung der Diskurs über den Dokumentarfilm eingeht.«⁸⁷

Bill Nichols erweiterte die Dokumentarfilmtheorie um eine chronologische Typologie, in der er zunächst vier, später fünf »documentary modes of representation«⁸⁸ beschreibt, mittels derer die Zuschauer »adressiert« werden: »expositorischer« (mit allwissendem Off-Kommentar, 30er Jahre), »beobachtender« (»vermeidet Kommentar«, 60er Jahre), »interaktiver« (60er und 70er Jahre; »Interview, Rekonstruktion von Geschichte«), »reflexiver« (»hinterfragt die dokumentarische Form«, 80er Jahre) und »performativer Dokumentarfilm« (»betont die subjektiven Aspekte eines klassischerweise objektiven Diskurses«, 80er und 90er Jahre).⁸⁹ Die dokumentarische Praxis der letzten Jahre zeigt, dass Nichols »documentary modes« oft kombiniert und nicht auf die genannten Zeiträume begrenzt sind. Auch heute noch werden z. B. regelmäßig »beobachtende« Darstellungsformen gewählt, was einige Filmanalysen dieser Arbeit unterstreichen.⁹⁰

Großen Einfluss auf die Theorie, dass der Dokumentarfilm das Resultat eines Kommunikationsaktes und eines »Vertrags« zwischen Text (d. h. Film) und Zuschauer ist, hatte Roger Odin: Sein »semiopragmatisches« Konzept geht davon aus, dass Faktoren wie Lektürekontext, Genre-Konventionen und ästhetische Gestaltungsmittel ausschlaggebend dafür seien, dass der Zuschauer einen Film als dokumentarisch »lese«.⁹¹ Die Semiopragmatik stelle »ein non-kommunikatives Modell« dar, wonach »der Sinn eines Textes immer das Ergebnis eines doppelten Konstruktionsprozesses ist: einer Konstruktion im Raum der Realisierung und einer Re-Konstruktion im Raum der »Lektüre«.«⁹² Allerdings bedürfe es besonderer Bedingungen, »damit sich die bei der Rezeption hergestellte Bedeutung mit derjenigen der Produktion deckt«. Eine dieser Bedingungen sei, so Odin, dass »der Film in seine Struktur eine »Leseanweisung« einschreibt«, durch die der Zuschauer eine bestimmte Bedeutung herstellen kann.⁹³ Doch auch das Vorhandensein einer »Lese-

87 Hohenberger 1988, S. 330 f.

88 Vgl. Nichols 1991, S. 32 ff.; Nichols 1995, S. 150 ff.

89 Nichols 1995, S. 152.

90 Vgl. Kap. 8.2.1., 9.2., 9.4.

91 Odin 1990, S. 125 ff.

92 Odin 1995, S. 85 f.

93 Odin 1995, S. 86.

anweisung« schließe nicht aus, dass der Zuschauer sich für eine andere ›Lektüre‹ als die vom Filmemacher intendierte entscheide: So könne etwa ein »cinephiler Zuschauer« die »künstlerische ›Lektüre‹« eines Films statt einer didaktischen bevorzugen.⁹⁴ Grundsätzlich gelte, dass Zuschauer »nacheinander oder aber gleichzeitig mit verschiedenen Modi der Bedeutungserzeugung spielen« könnten.

Hinsichtlich des Verhältnisses Filmemacher/Zuschauer beschreibt Heinz-B. Heller als Motiv dokumentarischen Filmens, »in konkreten historischen Zusammenhängen Ausschnitte der Realität dem tatsächlichen oder imaginierten Zuschauer in einem für ihn bedeutungsvollen Licht erscheinen zu lassen.«⁹⁵ Umgekehrt hänge das Interesse des Zuschauers an dokumentarischen Filmen davon ab, »inwieweit er Wirklichkeit in einer für ihn bedeutsamen Perspektive in den Bildern erkennen kann.« Der Dokumentarfilm benötige diesen Zuschnitt auf den Zuschauer, »auf seine jeweiligen historisch-sozialen Erfahrungen, Wünsche, Phantasien«, auf seine »eingefahrenen Wahrnehmungsmuster, [...] will er dem Publikum neue Wahrnehmungshorizonte erschließen«⁹⁶. Brian Winston betonte, dass angesichts der Subjektivität jeglicher Kameraarbeit »die Beziehung von Bild und Abbild nicht von der wissenschaftlich-technischen Qualität des Bildes« abhängt, »sondern von unserer Wahrnehmung des Bildes als ein Abbild der Wirklichkeit, wie sie von unserer ›Erfahrung‹ bestätigt wird, beziehungsweise mit ihr korrespondiert.«⁹⁷ Wenn erst die Interpretation des Zuschauers einen Film zum Dokumentarfilm mache, biete sich dem dokumentarischen Genre eine große stilistische und inhaltliche Vielfalt, die durch die digitale Postproduktion noch erweitert werde:

»Da das Verständnis der Zuschauer von dem, was angeboten wird, nichts anderes als die Repräsentation einer wahrhaft subjektiven Interaktion zwischen Filme- oder Videomachern und der Welt ist [...] kann das Vorhandene tatsächlich ›kreativ bearbeitet‹ werden – und das schließt sogar die Digitalisierung ein.«⁹⁸

Heinz-B. Heller beschrieb 1990 als Aufgabe der Medienwissenschaft, sich mit einer »Geschichte der pragmatisch-ästhetischen Strategien« zu beschäftigen, »die sich vor allem als Rezeptionsvorgaben für ein historisches Publikum den filmischen Strukturen eingeschrieben haben«: u. a. »im Blick der Kamera« und in der

94 Odin 1995, S. 96.

95 Heller 1990, S. 21.

96 Heller 1990, S. 21.

97 Winston 1997, S. 50f.

98 Winston 1997, S. 51.

»Konstruktion bzw. Destruktion konventionalisierter Erzählmuster, die immer auch Wahrnehmungsmuster des Dokumentarischen konstituieren.«⁹⁹

Manfred Hattendorf nahm sich dieser, von Heller formulierten Aufgabe in »Dokumentarfilm und Authentizität« (1994) an. Er analysierte »Authentisierungsstrategien«, mit denen Filmemacher die Zuschauer dazu bewegen wollen, einen Film als »authentisch« zu bewerten. Seine zentrale Fragestellung: Wie versuchen Dokumentarfilme, den Rezipienten eine »vorfilmische« Realität, in der bereits Motive, Kadrierungen usw. festgelegt sind, glaubwürdig als nicht-filmische, vom Filmemacher unabhängige Wirklichkeit zu vermitteln?¹⁰⁰ Das Ergebnis seiner Filmanalysen: »Die intendierte authentische Wirkung von Dokumentarfilmen liegt in der formalen Gestaltung der Filme begründet und nicht in einem »réel brut«, einer Authentizität der »Sache selbst.«¹⁰¹ Hattendorf benennt verschiedene Authentisierungsstrategien, die den Zuschauer dazu »auffordern, einen »Wahrnehmungsvertrag« mit dem jeweiligen Film zu schließen«. Wenn der Zuschauer das »spezifische Authentizitätsversprechen« eines dokumentarischen Films positiv bewerte, akzeptiere er die »filmisch postulierte Authentizität«. Die wichtigsten Authentisierungsstrategien sind, nach Hattendorf, die »Dominanz des Wortes«, die »Dominanz der Bilder«, »Ausgewogenes Verhältnis zwischen visuellen und verbalen Zeichen« sowie »rekonstruierende« und »metadiegetische« Inszenierungen.¹⁰² Bzgl. der »Dominanz der Bilder«-Strategie, die in den Analysen dieser Arbeit eine große Rolle spielt, betont er, dass die historischen Veränderungen unterworfenen Wahrnehmungskonventionen Einfluss darauf haben, was »vom Rezipienten als authentisch anerkannt wird.«¹⁰³ Filmemacher würden bei dieser Authentisierungsstrategie häufig durch »weitgehenden Verzicht auf Inszenierung und auf lenkenden Kommentar« an den Zuschauer appellieren, die Authentizität des jeweiligen Films anzuerkennen.

Diese »Dominanz der Bilder«-Strategie hat Uta Berg-Ganschow bzgl. der langen, kaum bzw. nicht kommentierten Einstellungen des *Direct Cinema* analysiert. Für sie ist dokumentarische Authentizität kein »produktionsästhetischer Begriff«, sondern die »Bezeichnung eines Rezeptionseffekts«, der bei manchen Betrachtern von *Direct Cinema*-Filmen die »Fiktion des Nichtgestalteten, der sich selbst ausprechenden Wirklichkeit« bewirke:

»Die wandernde, schwankende, lebende, atmende Handkamera bestimmt in vielen dieser Dokumentarfilme die Tiefenstruktur und begründet die Glaubwürdigkeit, Unmittelbarkeit viel nachhaltiger als das, was an der Oberfläche,

99 Heller 1990, S. 21.

100 Vgl. Hattendorf 1994.

101 Hattendorf 1994, S. 311.

102 Hattendorf 1994, S. 312f.

103 Hattendorf 1994, S. 312.

*scheinbar im Zentrum sich abbildet: konkrete Menschen, Handlungen, Meinungen. Das Bild der authentischen Aktion bekommt semantisch Kontur erst durch die Kamera-Action, weniger, wie es scheint, durch das Geschehen vor der Kamera.*¹⁰⁴

Diese Charakteristika der Handkamera werden in den Filmanalysen dieser Arbeit im Hinblick auf die kleinen DV-Camcorder untersucht. Wie sehr sich wissenschaftliche Theorien bei den Dokumentarfilmern selbst niederschlagen, veranschaulicht die umfangreiche Publikation »Das Gefühl des Augenblicks« (2002) von Thomas Schadt. Darin betont er, in Analogie zum Begriff ›Wahrnehmungsvertrag‹, die Dramaturgie von Dokumentarfilmen sei »eine Verabredung mit dem Zuschauer, die es ihm ermöglicht, den Film zu lesen.«¹⁰⁵ Der Dokumentarfilm dürfe »nicht nur informieren«, sondern müsse »beim Zuschauer Gefühle freisetzen, Fragen stellen (nicht nur beantworten), Platz lassen für eigene Gedanken, die eigene Fantasie.« Als Variation der Odin'schen ›Leseanweisung‹ spricht Schadt von »Spielregeln«, die der Zuschauer benötige, »um eine Geschichte verstehen zu können.«¹⁰⁶ Denn nur so sei die Hauptfunktion der Filmdramaturgie realisierbar: »Die Geschichte für den Zuschauer lesbar machen und dabei seine Reaktionen nicht dem Zufall überlassen, sondern bewusst steuern.«¹⁰⁷ Auffallend ist, wie dominant bei Schadt zwei Begriffe sind, die auch in der Dokumentarfilm-Theorie der letzten Jahrzehnte eine entscheidende Rolle spielen: ›Authentizität‹ und ›Glaubwürdigkeit‹. Schadt greift diese Begriffe an zahlreichen Stellen seiner Publikation auf, etwa wenn er das erste »Gebot« seiner dokumentarischen Filmarbeit formuliert: »Realität so zu dokumentieren, dass sie authentisch und deshalb für den Zuschauer glaubwürdig erscheint. Aus Realität leitet sich Authentizität ab, aus dokumentierter Authentizität wiederum Glaubwürdigkeit.«¹⁰⁸ Schadt sieht in der »Auflösung der formalen Grenzen«, in den dokumentarischen Mischformen, die auch fiktionale Elemente integrieren, »ein großes kreatives Potenzial, das genutzt werden muss.«¹⁰⁹ Entscheidend sei dabei, dass Inszenierungen »erkennbar« gemacht werden, will der Dokumentarfilmer seine Glaubwürdigkeit nicht schwächen.

Ein extremes Beispiel dokumentarischer Filmarbeit stellt Andres Veiels *DER KICK* (D 2006) dar. Der Film thematisiert die Hintergründe eines brutalen Mordes, den zwei Brüder aus einem brandenburgischen Dorf an ihrem Kumpel verübten.

104 Berg-Ganschow 1990, S. 85 f.

105 Schadt 2002, S. 26. Schadt ist Filmemacher, Kameramann und Professor für Dokumentarfilmregie an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg.

106 Schadt 2002, S. 249.

107 Schadt 2002, S. 250.

108 Schadt 2002, S. 23.

109 Schadt 2002, S. 21.

Da weder Angehörige des Opfers oder der Täter noch Dorfbewohner vor die Kamera wollten, präsentiert Veiel den Mordfall mittels zweier Schauspieler: Sie sprechen zusammen knapp zwanzig Rollen, tragen Originaltexte von Tätern, Eltern und Freunden vor, die der Regisseur aus mehr als 1500 Seiten protokollierter Interviews und Verhöre herausgefiltert und bereits ein Jahr zuvor als Theaterstück inszeniert hatte.¹¹⁰ Im Film ist ihre Bühne der karg ausgestattete, fabrikhallenartige Berliner ›Gewerbefhof in der alten Königstadt‹, in der die Schauspieler an wechselnden Positionen statisch ihre Rollen präsentieren. Die Bilder des »abstrakten Dokudramas« DER KICK setzen, so die Medienwissenschaftlerin Ursula von Keitz, auf eine Transparenz, »deren Bezug zur nicht-filmischen Realität nicht Wiedererkennbarkeit, sondern gleichsam imaginative Repräsentation ist.«¹¹¹ Diese »Durchlässigkeit« entstehe aus der »Differenz« zwischen den sichtbaren Schauspielerkörpern und den »nicht-filmischen, empirisch-historischen Akteuren«. Veiel verweigere sich im KICK »einem Gestus des Authentischen und Unmittelbaren, wie ihn der Dokumentarfilm, sei er in der Nachfolge des *direct cinema* beobachtend, reflexiv oder performativ strukturiert, geformt hat.«¹¹² Dennoch weist der Film eine hohe Glaubwürdigkeit hinsichtlich seines dokumentarischen Gehalts auf, was für die künftige Filmarbeit eine die Formenvielfalt fördernde Erkenntnis ist.

Dem ›Gestus des Authentischen‹ näher, obwohl zum Spielfilm zählend, war die frühe *Dogma 95*-Bewegung. Das Bemühen um Authentizität ist schon in dem berühmten ›Keuschheitsgelübde‹ festgeschrieben: Drehen nur an Originalschauplätzen und nur mit Handkamera; nur Synchronon, keine Musik; kein künstliches Licht usw.¹¹³ Filmwissenschaftliche Analysen der ersten, mit Mini-DV gedrehten *Dogma*-Filme (ab 1998) thematisieren den Grenzbereich fiktional/nicht-fiktional und stellen die Wirkung der extrem bewegten Handkamera heraus: »Sie suggeriert von Anfang an ›Authentizität‹«¹¹⁴, erzeugt »ein größeres Maß an Glaubwürdigkeit«¹¹⁵. Die »berüchtigte verwackelte Handkamera« führe bei manchem Zuschauer »durch die Nähe zu einer scheinbaren Amateurästhetik zu einem erhöhten Authentizitätseffekt«.¹¹⁶ Die Kameraarbeit der *Dogma*-Filme löste bei den Zuschauern genau diejenigen Wahrnehmungsaspekte aus, die – wie oben beschrieben – entscheidend sind, um einen Film bei der Rezeption als dokumentarisch

110 Vgl. Veiel 2006, S. 274 ff. Veiel hatte den KICK im Frühjahr 2005 mit denselben Schauspielern als Theaterstück in Berlin und Basel auf die Bühne gebracht. Ko-Autorin war die Dramaturgin Gesine Schmidt.

111 Keitz 2008, S. 101.

112 Keitz 2008, S. 105.

113 Vgl. Sudmann 2001, S. 193 ff.; Christen 2008, S. 490 ff.

114 Sudmann 2001, S. 105.

115 Lorenz 2003, S. 66.

116 Richling 2008, S. 21.

einzustufen. Inwieweit eine solche ›Lektüre‹-Einschätzung auch durch DV-Dokumentarfilme gelingt, wird in der vorliegenden Arbeit analysiert.

Karl Prümm sieht in der DV-Technik die Annäherung an den alten Traum von einer omnipräsenten Kamera, die sich »jeder Situation anschmiegen kann, die demnach jeder Gegebenheit, jeder Perspektive, jeder Bewegung gewachsen ist und so einen neuen Ausdruck der Kamera ermöglicht.«¹¹⁷ Am Beispiel von *FESTEN* (DK 1998) analysierte Prümm die schwerelos wirkende DV-Kamera, die blitzartig die Positionen wechselt, ständig neue Perspektiven liefert. Die semi-professionelle Mini-DV-Technik weise erhebliche Defizite in der Bildlichkeit auf, sei »ganz offenkundig den Anforderungen einer Weiteinstellung überhaupt nicht gewachsen«, lasse »keine Tiefenwirkung zu« und stauche »den Raum zu einem reinen Flächenbild zusammen.«¹¹⁸ Verschwimmende Konturen und verblasste Farben »lassen eher auf ein rasch hingehuschtes Aquarell, denn auf eine fotografische Abbildung schließen.«¹¹⁹ Prümm sieht in den Charakteristika der DV-Technik die Chance für einen bisher nicht gekannten bildhaften Ausdruck für das »Gefährdete und Instabile des menschlichen Körpers, [... für] das unverwechselbar Individuelle seiner Gesten und seiner Bewegungen.«¹²⁰ Der Begriff des ›Authentizitätseffekts‹ lasse die Darstellungsmöglichkeiten der kleinen Digitalkamera nur erahnen:

»Was heißt überhaupt authentisch? Was definiert die ›Realität‹? Das ›Reale‹ – das ist eine offene, zunächst bedeutungslose Bewegung von Körpern und Dingen im Raum, die durch unsere Wahrnehmung und unser Bewusstsein erst Bedeutung erhält, eine Bewegung, die nie zum Stillstand kommt, die beständig undefiniert wird und ihre Abschattierung erfährt. In der Annäherung an eine solche ›Realität‹ kann die neue digitale Aufnahmetechnik Unvergleichliches leisten.«¹²¹

Prümms Analyse der DV-Technik und DV-Kamera reiht sich in seine langjährige medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Arbeit der Kameraleute ein: Schon seit Anfang der 1990er Jahre steht »Die schöpferische Rolle des Kameramannes«¹²², so ein Aufsatz-Titel, im Mittelpunkt seiner Arbeit. Diese Rolle des für die Bildgestaltung verantwortlichen Teammitglieds sei auch von der Filmpublizistik lange Zeit zu wenig gewürdigt worden und werde bis heute oft unter-

117 Prümm 2008, S. 75.

118 Prümm 2008, S. 77. Vgl. Richling 2008, S. 20 ff.

119 Prümm 2008, S. 78.

120 Prümm 2008, S. 85. Vgl. Richling 2008, S. 19.

121 Prümm 2008, S. 85.

122 Vgl. Prümm 1992, S. 23–55.

schätzt.¹²³ Die mangelnde Würdigung dieser kreativen Arbeit betonte Werner van Appeldorn schon 1969 in seiner autobiografischen Publikation »Als Kameramann bei Film und Fernsehen«. Denn trotz seiner vielfältigen Kunst werde er »niemals ein Publikumsstar, wenn auch sein Anteil am Erfolg eines Films noch so groß sein mag.«¹²⁴ Dabei sei der Kameramann, so Karl Prümm, »bei jedem Film [...] eine Schlüsselfigur«, die »an der Nahtstelle von ästhetischer Konzeption und technischer Operation« arbeite.¹²⁵ Erst die Kombination aus Technikbeherrschung und ästhetischem Gestaltungsvermögen schaffe die Voraussetzung für eine gelungene Kameraarbeit. Prümms Konzept einer »fotografischen Filmanalyse« zielt auf die Untersuchung der technischen Grundlagen der Kameraarbeit, der Bildgestaltung und Visualität von Filmen.¹²⁶ Im dokumentarischen Film, so Prümm, komme es vor allem auf die Gestaltungsleistung der Kameralleute an, damit der Zuschauer die Filmbilder als »dokumentarisch« und letztlich glaubwürdig entziffere: »Formfindung und Stilgebung« seien gerade in den dokumentarischen Genres ausschlaggebend.¹²⁷ Die Filmbesprechungen dieser Arbeit kombinieren Prümms »fotografische Filmanalyse« mit der Untersuchung der Authentisierungsstrategien, die die ausgewählten DV-Produktionen eingesetzt haben. Die folgenden Kapitel zur historischen Entwicklung der mobilen Kamera widmen sich dem wechselseitigen Zusammenspiel von Technik und Ästhetik, das Filmsprache und Dokumentarismus ständig weiterentwickelt hat.

123 Vgl. Prümm 2006, S. 15 ff.; Brandlmeier 2008, S. 11 ff.

124 Appeldorn 1969, S. 104.

125 Prümm 1992, S. 26; Vgl. Brandlmeier 2008, S. 11 ff.

126 Vgl. Prümm 2004, S. 235 ff. Vgl. Kap. 1.2.

127 Prümm 2009, S. 41.