H-Net Reviews
in the Humanities & Social Sciences

Torolf Lipp. *Spielarten des Dokumentarischen: Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films.* Marburg: Schüren Verlag, 2012. 138 S. ISBN 978-3-89472-755-0.

François Niney. *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms: 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen.* Marburg: Schüren Verlag, 2012. 255 S. , , ISBN 978-3-89472-728-4.

Klaus Stanjek, Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«. *Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms.* Berlin: Bertz + Fischer Verlag, 2012. 192 S., 17 Abb. , , ISBN 978-3-86505-215-5.

Reviewed by Kay Hoffmann

Published on H-Soz-u-Kult (June, 2013)

Seit den 1990er-Jahren ist ein neues Interesse am Dokumentarfilm zu konstatieren. Dies hat mehrere Gründe. Der Dokumentarfilm und seine Produktionsbedingungen haben sich durch die Digitalisierung verändert. Seine Gestaltungsformen sind wesentlich vielfältiger geworden. Durch die private Konkurrenz wird auch bei den öffentlich-rechtlichen Sendern noch stärker auf die Einschaltquote geachtet. Dies bedeutet, dass Dokumentarfilme heute Standards zu erfüllen haben, ihre starken Geschichten auch emotional berührend erzählen müssen. Die Protagonisten müssen sorgfältig danach ausgesucht werden, ob sie den Film tragen. Mit diesen Strategien nähern sie sich dem Spielfilm an, der wiederum Konzepte des Dokumentarischen – vor allem auf ästhetischer Ebe-

ne – adaptiert, um die fiktionalen Geschichten glaubwürdiger erscheinen zu lassen.

Die zahlreichen Mischformen im dokumentarischen Fernsehbereich wie Doku-Drama, Doku-Soap, AnimaDok, Living History bis zum fiktionalen ‚Reality'-TV haben auch Einfluss auf den langen Autoren-Dokumentarfilm, der im Fernsehen einen immer schwereren Stand hat und auf späte Sendeplätze oder Spartenkanäle wie Arte, 3Sat, Phoenix oder die neuen Digitalkanäle geschoben wird. Dafür konnte der Dokumentarfilm aber sehr erfolgreich im Kino sein und ein Millionenpublikum erreichen. Dieser Boom hat sich inzwischen allerdings abgeschwächt, da sich durch die Digitalisierung der Kinos die Distributionsmöglichkeiten letztlich verschlechtert haben. Seitdem werden Dokumentarfilme nur noch in speziellen Arthaus-Kinos auf der Abendschiene gezeigt wird.

In der Film- und Medienwissenschaft ist das Interesse am Dokumentarfilm ebenfalls gewachsen, wie nicht zuletzt die zahlreichen Publikationen zeigen, die in den vergangenen Jahren erschienen sind. Drei davon sollen hier vorgestellt werden.

Klaus Stanjek, selbst Dokumentarfilmer und seit 1993 Professor für Dokumentarfilmregie an der Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam begibt sich auf eine spannende Spurensuche, ob der spezielle Stil der Deutschen Film-AG (DEFA) die Wende trotz aller Veränderungen des Mediensystems überlebt hat. In seiner Studie kommt er zu dem Ergebnis, dass sich diese besondere Herangehensweise an die Wirklichkeit erhalten hat. Er nennt sie die ‚Babelsberger Schule des Dokumentarfilms', denn sie ist verknüpft mit der Ausbildung an der dortigen Filmhochschule. Letztere wurde 1954 in der DDR gegründet und ist die älteste sowie eine der größten Filmhochschulen in Deutschland – sieht man einmal von der 1938 in Babelsberg gegründeten Deutschen Filmakademie ab. Für Stanjek hat der Dokumentarfilm das große Potenzial, Zeichen der Zeit und Zustände einer Gesellschaft sichtbar und spürbar zu machen. Für die Analyse holte er sich Unterstützung bei Günter Jordan, einem der ausgewiesenen DEFA-Experten im dokumentarischen Bereich. Jeder der beiden schrieb ein Kapitel, eins verfassten sie zusammen. Marie Wilke liefert eine Erörterung zu den bei der DEFA beliebten Langzeitbeobachtungen. Allen Beiträgen ist gemeinsam, dass sie den Fokus auf die Strategien der Dokumentarfilmregie legen, die in anderen Veröffentlichungen bisher vernachlässigt wurden.

Als Kernpunkt dieser ‚Babelsberger Schule' sieht Stanjek Filme über Menschen aus der Mitte der Gesellschaft. „Sie operieren mit teilnehmender Beobachtung und bestehen aus Situationen und Szenen menschlicher Interaktionen der Arbeitswelt und des Alltags." (S. 9) Zur ‚Babelsberger Schule' rechnet er neuere Filme wie „Wadans Welt" (2010) von Dieter Schumann, „Träume der Lausitz" (2009) von Bernhard Sallmann, „Holunderblüte" (2007) von Volker Koepp, „Eisenfresser" (2007) von Shaheen Dill-Riaz, „Absolut Warhola" (2001) von Stanislaw Mucha oder „Rauliens Revier" (1995) von Alice Agneskirchner. Den Ursprung verortet er in der neuen Ausrichtung der DEFA Anfang der 1960er-Jahre, wobei er selbst schreibt, dass eine wertfreie Beobachtung ohne ideologische Einordnung politisch nicht gern gesehen wurde. Das Interesse am realen Alltag im Sozialismus konnte entlarvend werden. Auf die politischen Kontroversen vor allem nach dem berüchtigten 11. Plenum des Zentralkomitees der SED Ende 1965, das den sogenannten Bitterfelder Weg beendete, geht Günter Jordan ein. Er sieht die neue Bewegung vom italienischen Neorealismus beeinflusst und bezeichnet den „Dokumentarfilm als das erste Opfer dieser Umwälzung auf dem Gebiet des Films" (S. 53). Es sei seinerzeit darum gegangen, einen künstlerischen Dokumentarfilm als Gegenstück zum propagandistischen zu etablieren.

Zu den Akteuren dieses neuen Stils gehörten Jürgen Böttcher, Winfried Junge, Karlheinz Mund, Gitta Nickel, Kurt Tetzlaff und Karl Gass, die in

Babelsberg ausgebildet wurden. „Charakteristisch für diese Gruppe von DEFA-Filmen war weiterhin ihre Strukturierung als Erzählung. Im Gegensatz zu den zahlreichen anderen DEFA-Produktionen, die einem Gedankengang, einer Fragestellung oder These folgten, setzten die hier gemeinten Filme die narratologischen Prinzipien wie zeitliche Organisation, Handlungsketten, beiläufige Einbettung von Gedankengängen, konsequente Erzählerperspektiven usw. ein, die im fiktionalen Film – anders als im Dokumentarfilm – weltweit dominierten.“ (S. 20) Stanjek ist es wichtig, auf die Kontinuitäten dieses Stils aufmerksam zu machen, der sich in der deutschen Dokumentarfilmproduktion behauptet hat und auf Festivals sehr erfolgreich ist. Ein weiteres Charakteristikum sei ein wohlwollender Tenor gegenüber den Protagonisten, die nie spöttisch oder entwürdigend dargestellt werden. Dafür sei es notwendig, ein Vertrauensverhältnis zu schaffen und sie auf menschlicher Ebene ernst zu nehmen.

Bei der DEFA wurde überwiegend mit 35mm-Film in Schwarz-Weiß gedreht, was in Innenräumen Scheinwerfer und ein größeres Team nötig machte. Zum Teil wurde die Inszeniertheit der Gesprächssituation in den Filmen medienreflexiv gezeigt. Auch bei den Langzeitbeobachtungen stellt Marie Wilke fest, dass viele Situationen durch Anstöße der Regie erfolgt sind. „Diese Eingriffe werden nicht versteckt, sondern sind Teil der Filme. In dieser Sichtbarmachung der Konstruiertheit eines Films offenbart sich eine Haltung, die den Regisseuren der ‚Babelsberger Schule des Dokumentarfilms‘ zu eigen ist: Es sollen Filme sein, die von Begegnungen mit Menschen erzählen, keine Beobachtungen mit objektivistischem Anspruch.“ (S. 119) Oft ist eine enge Zusammenarbeit zwischen Regie und Kamera über Jahrzehnte festzustellen, was zu einem einheitlichen Stil beiträgt. Zusätzliche Musik wurde zurückhaltend eingesetzt. Stanjek spricht diesen Filmen einen hohen Grad an Authentizität zu, sie stellten „glaubwürdige Zeugnisse von realen Vorkommnissen“ (S. 42) dar. Zum Abschluss werden achtzehn exemplarische Filme der Babelsberger Schule zwischen 1962 („Ofenbauer“) und 2010 („Wadans Welt“) vorgestellt und in ästhetischer Hinsicht analysiert.

Das von Klaus Stanjek herausgegebene Buch ist ein wichtiger Mosaikstein zur Erforschung der Bedeutung des Dokumentarstils der DEFA und seiner Nachwirkungen bis heute. Die Definitionen und die Herausarbeitung des eigenen Stils, die es erlauben, die Filme mit dem Label ‚Babelsberger Schule‘ zu versehen, sind überzeugend. Gerade durch die aufgezeigte Kontinuität bis in die Gegenwart ist das Buch nicht zuletzt ein spannender Beitrag zur deutsch-deutschen Geschichte. Zu seinen Stärken gehört es, auch auf den politischen Gegenwind und Probleme einzugehen und die ästhetische Gestaltung und dokumentarische Herangehensweise in den Mittelpunkt zu stellen.

François Niney beschäftigt sich mit philosophischen Fragestellungen zu den Grundlagen des Dokumentarfilms. Insgesamt stellt er fünfzig Fragen über dieses Genre, die er auf intellektuell hohem Niveau und mit viel Esprit kritisch reflektiert. Dazu wählt Niney die Form der essayistischen Erörterung, wie es hierzulande selten zu finden ist – vielleicht noch am ehesten zu vergleichen mit den Texten Alexander Kluges. Das Buch ist 2009 in Frankreich erschienen und von Heinz-B. Heller und Matthias Steinle ins Deutsche übersetzt und herausgegeben worden. Sie schreiben im Vorwort: „Dabei hat Niney durchaus Grundsätzliches im Auge. Was unterscheidet auf der Leinwand die dokumentarfilmisch festgehaltene Wirklichkeit von der Wirklichkeit eines Fiktionsfilms? Und Niney bewegt sich dabei bewusst zwischen den Fronten: zwischen jenen, die noch immer an die Objektivität und die dokumentarische Selbstevidenz der filmischen Aufnahme glauben, und jenen, die Dokumentarfilmen – weil letztlich alles nur Inszenierung und unverbindliches Konstrukt sei – jeglichen Wahrheitsgehalt absprechen.“ (S. 10) Auf der einen Seite ist es auf die französische Situation ausgerichtet, was vor allem

an den angeführten Filmbeispielen deutlich wird. Auf der anderen Seite sind seine theoretisch-philosophischen Ausführungen von so universeller Gültigkeit, dass es als Glücksfall bezeichnet werden muss, dass sie jetzt hier verfügbar sind.

In seinen Reflektionen umkreist Niney als Anhänger des philosophischen Pragmatismus das Thema und beleuchtet es von verschiedenen Seiten. Viele Fragen setzen sich mit Annäherungen an den Dokumentarfilm und seine Unterscheidung zum Spielfilm auseinander. Dabei sieht er jedoch eher Berührungspunkte als eine strikte Trennung: „Ein Bild ist ein Bild, und in der Alltagssprache unterscheiden wir nicht zwischen einem ‚wirklichen Bild' und einem ‚imaginären Bild'. Die einzige offenkundige Unterscheidung ist diejenige, die die ‚Realaufnahme' dem Animationsfilm und dem synthetisch erzeugten Bild gegenüberstellt." (S. 25) Ihm geht es um Differenzierung beim Umgang mit Bildern und deren Herstellungszusammenhängen. Denn natürlich werde auch ein Dokumentarfilm mit einer bestimmten Intention gedreht und durch die Wahl der Motive, der Protagonisten, der Kadrierung des Bildes und im Schnitt wird er kreativ gestaltet. Von daher sei eine naive Gutgläubigkeit an die Objektivität der Bilder per se schon seit der Frühgeschichte des Films nicht gerechtfertigt gewesen.

In Frage 19, was die lebenswirkliche Welt von einer fiktiven Welt unterscheide, arbeitet Niney ein zentrales Argument heraus: „Im Spielfilm befindet sich die Welt in einem Rahmen; im Dokumentarfilm befindet sich der Rahmen in der Welt. Diese Formulierung erlaubt nun eine zentrale Unterscheidung. Im Fall des Drehs eines Dokumentarfilms besteht eine Kontinuität zwischen der Welt hinter und der Welt vor der Kamera, was häufig durch Interventionen des Filmenden im Blickfeld zum Ausdruck kommt, wobei das Interview die geläufigste Form darstellt." (S. 90) Er geht auch auf die Unterschiede zwischen dem Dokumentarfilm und fernsehspezifischen Formaten wie der Reportage oder den Doku-Dramen ein. Mit seinem Buch liefert François Niney vielschichtige Argumente, sich mit dem Dokumentarfilm und seiner Definition auseinanderzusetzen.

Während es Niney darum geht, die Komplexität des Dokumentarischen und seiner Ausformungen aufzuzeigen, wählt Thorolf Lipp in seinem Buch „Spielarten des Dokumentarischen" den umgekehrten Weg. Seine These ist, dass man den Dokumentarfilm auf folgende fünf Stilformen reduzieren kann, die historisch entstanden seien: 1. Plotbasierter Dokumentarfilm seit 1920 (zum Beispiel „Nanook of the North" (1921)), 2. Nonverbaler Dokumentarfilm seit 1925 (unter anderem „Berlin, die Sinfonie der Grosstadt" (1927)), 3. Documentary seit 1930 (zum Beispiel „The Song of Ceylon" (1934)), 4. Direct Cinema seit 1960 („Don't look back" (1967)) und 5. Cinéma Vérité seit 1960 (beispielsweise „Chronique d'un été" (1961)). Das Projekt wurde zunächst als DVD in einem Projektseminar der Universität Bayreuth mit Studenten entwickelt. Die sehr didaktisch aufgebaute DVD mit Filmausschnitten liegt dem Buch bei, das diese These ausführlicher entwickelt.

Lipps Ziel ist eine kompakte Einführung in wesentliche Begriffe, „anhand derer Aspekte von Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films in ihren Grundzügen deutlich werden" (S. 11). Er ist sich der Gefahr bewusst, dass eine Benennung von Prototypen immer eine Verkürzung einer komplexeren Wirklichkeit darstellt. Dies ist in der Tat ein Schwachpunkt des Ansatzes, vor allem im Vergleich zu den anderen beiden vorgestellten Büchern, die sich dieser Komplexität stellen. Hinzu kommt, dass die Definitionen und Abgrenzungen der fünf Prototypen nicht genau genug und ihre Bezeichnungen nicht eindeutig sind. So war John Grierson zwar der Vater der britischen Dokumentarfilmbewegung, seine aufklärerischen Filme zu gesellschaftlich wichtigen Themen jedoch als „Documentary" zu bezeichnen, ist irreführend. Denn mit dem gleichen Ziel wurden in Deutschland damals Kulturfilme gedreht, bei denen sich die Wissenschaft noch streitet, ob sie als

Dokumentarfilm bezeichnet werden können. Zudem produzierte Grierson auch durchaus plotbasierte Filme wie „Nightmail“, der teilweise im Studio inszeniert wurde. Grierson definierte den Dokumentarfilm als „creative treatment of actuality“, machte also seine künstlerische Gestaltung bewusst.

Völlig übergeht Lipp die hybriden dokumentarischen Filmformate, die dokumentarische Sequenzen mit inszenierten vermischen und Trickfilm und Schrifteinblendungen verwenden, wie dies beispielsweise Walter Ruttmann schon in den 1930er-Jahren praktizierte. Beim Direct Cinema erwähnt Lipp zwar das hohe Drehverhältnis und die Gestaltung des Materials im Schneideraum, übersieht jedoch, dass häufig Themen gewählt wurden, die selbst eine gewisse Dramaturgie aufwiesen. Von daher wurde der Plot beim Direct Cinema oft durch die Wahl des Themas bestimmt. Als sehr gewagt ist seine These zu bezeichnen, dass sich seit „der Erfindung der quasirealistischen, tonsynchronen Bewegtbildaufnahme [...] die Formen des zeitbasierten Nonfiktionalen Films in ihren Grundstrukturen nicht mehr wesentlich verändert“ haben. (S. 45) Damit schließt er schlicht 50 Jahre der Entwicklung des Dokumentarischen aus seinen Überlegungen aus. Seine kritischen Anmerkungen zu den Produktionsbedingungen im heutigen Fernsehen korrespondieren mit Stanjek und Niney. In diesem Punkt sind sie sich einig und setzen den großen, abendfüllenden Dokumentarfilm dagegen.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/

Citation: Kay Hoffmann. Review of Lipp, Torolf. *Spielarten des Dokumentarischen: Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films.* ; Niney, François. *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms: 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen.* ; Stanjek, Klaus; Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«. *Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms.* H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. June, 2013.

URL: https://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=39357

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.