

Bastian Ludwig

Dokumentarfilme als Kinoerfolge. Wie deutsche Produktionen gegenwärtig an den Kinokassen funktionieren

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2343>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ludwig, Bastian: Dokumentarfilme als Kinoerfolge. Wie deutsche Produktionen gegenwärtig an den Kinokassen funktionieren. In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 47: Bewegungen im neuesten deutschen Film (2010), S. 78–110. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2343>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Dokumentarfilme als Kinoerfolge

Wie deutsche Produktionen gegenwärtig
an der Kinokasse funktionieren

Die neue Lust an Realitätsabbildern?

Muskulöse Männerpopos huschen in die Duschkabinen, die Stimme des Bundestrainers überschlägt sich mehrfach in einer emotionalen Motivationsansprache, die auf einen Feldzug vorzubereiten scheint, und nach dem Sieg suchen die Spieler eine ruppig-zärtliche Nähe zu den Torschützen.

Solche rau-romantischen Einblicke in Männerumkleidekabinen wollten sich vier Millionen Kinozuschauer nicht entgehen lassen. Nicht minder publikumswirksam waren traumartige HD-Bilder unseres Planeten, die 3,8 Millionen Besucher vor deutsche Leinwände lockten. Und selbst ein melancholisches Kamel in der Wüste Gobi berührte 360.000 Menschen in den Kinosälen.

Was sich an diesen hier stark vereinfachten Sujets der Dokumentarfilme DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN (2006), UNSERE ERDE (2008) und DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL (2004) exemplifiziert, kursiert in filmwissenschaftlichen wie filmmarktwirtschaftlichen Diskursen unter dem Etikett «Doku-Boom». Nachdem Branchenstimmen sich zunächst zurückhaltend äußerten, da sie ein temporäres und auf singulären Erfolgen beruhendes Phänomen dahinter vermuteten, ist die zunehmende Popularität dokumentarischer Formen – insbesondere die der Kinoproduktionen – inzwischen unbestritten. Die Diskussionszirkel auf dem jährlichen Branchentreff *Dokville* spiegeln in dieser Hinsicht einen breiten Konsens von Wissenschaft und Praxis (Produzenten, Redakteure, Regisseure) wider.¹ Nach einer Phase, in der das Dokumentarische in der öffentlichen Wahrnehmung nur als Marginalie existierte, ist seit etwa 15 Jahren im Kino eine dokumentarische Renaissance im Gange, die sich inzwischen auch positiv auf die Fernsehproduktionen auswirkt.² Die Zeiten, in denen die Bezeichnung «Dokumentarfilm»

1 Vgl. Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis*. Kino-Fernsehen. Kirchheim 2007.

2 Vgl. Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 165–180.

aus Sorge um Assoziationen der Langeweile von den Filmvermarktern bewusst ausgespart wurde, sind Vergangenheit, wie Dokumentarfilmexperte Klaus Stanjek meint.³ Gegen Stanjeks Beobachtung ist einzuwenden, dass der «Dokumentarfilm», auch wenn er vielleicht kein Tabuwort mehr ist, im Marketing aktueller Filmstarts kaum explizit auftaucht. An der Popularität der dokumentarischen Formate ändert das allerdings nichts.

Für die entscheidende Dynamik im Dokumentarkino sorgte Wim Wenders' *BÜENA VISTA SOCIAL CLUB* (1999). Den Genre-Impuls, der sich aus der Geschichte um die kubanischen Son-Musiker entwickelte, nimmt dieser Beitrag auf, indem er die Erfolgsgeschichte des letzten Jahrzehnts als Analysezeitraum wählt. Obwohl sich diese Entwicklung auch auf internationaler Ebene beobachten lässt, liegt der Fokus auf deutschen Dokumentarfilmproduktionen und deren Auswertung in heimischen Kinos. Diese Konzentration dient der Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes und berücksichtigt zudem spezifisch deutsche Formen des Dokumentarfilms, die sich gerade von US-amerikanischen Genrevertretern (z.B. Michael Moore, Morgan Spurlock oder Davis Guggenheim) unterscheiden. Auf der Basis der zehn erfolgreichsten, sprich publikumsstärksten, nationalen Dokumentarfilmproduktionen für das Kino ermittelt die Analyse Erfolgsstrategien des Genres, die – wie wir sehen werden – sowohl auf formaler als auch inhaltlicher Ebene zur Wirkung gelangen.

Während im Hinblick auf die verbesserte Marktposition dokumentarischer Formen Einigkeit herrscht, gehen die Positionen zur qualitativen Entwicklung der Gattung weit auseinander. Gerade in der Medienwissenschaft wird häufig der «Niedergang des klassischen Dokumentarfilms» beklagt. Wo sich die einen über die «Professionalisierung des Dokumentarfilms»⁴ freuen, vertreten andere einen ausgeprägten Kunstanspruch und diskreditieren die Entwicklung als Kommerzialisierung oder reden, wie die Kulturwissenschaftlerin Grit Lemke, etwas abfällig von «Hochglanzproduktionen»⁵. Der Film- und Fernsehwissenschaftler Jan Lingemann fasst diese Vorwürfe und Negativediskussion unter der Rubrik des «Verlust an Relevanz, Individualität und Qualität» zusammen.⁶ Auch vor dem Hintergrund solcher Diskurse, die nicht selten entlang einer mit dogmatischer Beharrlichkeit verteidigten Frontlinie von Dokumentarfilmpurismus versus Marktorientierung geführt werden, sei angemerkt, dass sich der hier thematisierte Erfolg des Dokumentarfilms aus einer Marktlogik herleitet. Eine qualitative Beurteilung der analysierten Produktionen wird daher vor allem unter dem Aspekt ihrer Publikumswirksamkeit erfolgen. Es geht also weniger darum, aus einer subjektiven Perspektive heraus den

3 Ebd.

4 Herbert Spaich: Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt ... Eine Spurensuche. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 192.

5 Zit. in Hoffmann – *Dokville* Tagungsdokumentation (2007), S. 6

6 Jan Lingemann: Abenteuer Realität. Der deutsche Markt für dokumentarische Filme. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 35.

künstlerischen, innovativen Wert oder gar den Wirklichkeitscharakter der Filmbilder zu beurteilen, sondern eher um ein Aufzeigen der gegenwärtigen Genretendenzen. Gerade eine solche Herangehensweise scheint in der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen noch unterrepräsentiert. So lassen sich zwar zahlreiche Publikationen zur Realismusproblematik, zu historischen Genreaspekten oder zur Diversifikation der dokumentarischen Gattung finden, doch differenzierte Analysen der großen dokumentarischen Kinoform sind äußerst rar.

Die Frage nach den Erfolgsstrategien und -faktoren des Dokumentarfilms kann schnell in eine eindimensionale Perspektive führen, die mögliche Ursachen auf der Produzentenseite sucht. Eine solche Herangehensweise würde die in der Medienwissenschaft allgemein anerkannte Vorstellung vom aktiven Zuschauer schlichtweg übergehen. Es ist also andersherum auch zu fragen: Woher kommt dieses jüngste Interesse an dokumentarischen Formen? Oder um den Uses-and-Gratifications-Ansatz zu bemühen: «Welches Bedürfnis befriedigt der Rezipient mit dem Konsum dieser spezifischen Textsorte?»

In der Literatur lassen sich etliche, geradezu laienpsychologische Erklärungsversuche finden, die sich dabei weder auf qualitative noch quantitative Untersuchungsmethoden stützen. Wie wackelig solche Deutungen zum Teil sind, belegt ein Zitat von Klaus Kreimeier, der vor gut zehn Jahren behauptete, dass «Krisenzeiten [...] Treibhäuser des Dokumentarfilms»⁷ sind. Schon ein oberflächlicher Blick auf den gegenwärtigen Kinodokumentarfilm-Boom würde eine derart universell gefasste These erheblich einschränken. Auch wenn sich die nationalen Erfolgfilme sowohl in Thematik wie Form durch Vielfalt auszeichnen, so sind es in der Grundtendenz allesamt «Wohlfühlfilme»: Nationale Euphorie (DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN), der Zauber fremder Kulturen (DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL) oder Adrenalindramatik in pittoresken Berglandschaften (AM LIMIT). Politische Krisenthemen – wie sie etwa den bundesrepublikanischen Dokumentarfilm der 80er-Jahre oder aktuell die amerikanischen Produktionen prägen⁸ – sind in den jüngeren deutschen Erfolgsproduktionen in der Regel nur als Randaspekt angesprochen, beziehungsweise auf einer Subebene des filmischen Textes angesiedelt.

So wird etwa in RHYTHM IS IT! (2004) die Perspektivlosigkeit der Jugend angesprochen, mit der sich die am dokumentierten Musikprojekt beteiligten Hauptschüler konfrontiert sehen. Sogleich aber werden mit Musik und Tanz zwei Ausdrucksformen präsentiert, die Lösungen für das Problem liefern. Und selbst die deutsch-britischen Naturdokumentationen DEEP BLUE (2004) und UNSERE ERDE (2008) sensibilisieren zwar für das fragile ökologische Gleichgewicht, ihren Reiz aber machen die atemberaubenden Naturaufnahmen aus. Solche Entwicklungen machen erkennbar, dass der einst didaktische Gestus, und mit ihm das «alte Kulturfilm-

7 Zit. in Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 8.

8 Vgl. Spaich (2006), S. 190; Stanjek (2006), S. 172; Podszus, Heidrun (2007) zit. in Hoffmann – Dokville Tagungsbericht (2007), S. 10



Abb. 1: RHYTHM IS IT! (2004)

Image»⁹, verschwunden sind. Der FAZ-Autor Andreas Kilb spricht davon, dass der derzeitige Erfolg des Genres von Filmen getragen sei, die das Ideal des klassischen Dokumentarfilms verfehlen.¹⁰ An diesem Punkt ließe sich hinterfragen, was genau ein solches Ideal sein kann. Ein pädagogischer Impetus passt jedenfalls kaum mehr in die moderne Medienlandschaft und so besticht das nonfiktionale Erfolgskino mit Schauwerten und Geschichten, die der fiktionalen Konkurrenz kaum nachstehen.

Äußerungen wie die von William Howard Guynn und Peter Krieg sind inzwischen zu revidieren. Vor knapp 20 Jahren argwöhnten sie, dass der Dokumentarfilm «filmische Unlust» evoziere und das einzige Schlafmittel sei, was durch die Augen eingenommen würde.¹¹ Zu Beginn des 21. Jahrhundert sind solche Urteile überholt. Selbst der politische Dokumentarfilm kann spannend sein. Dass dieser auch hierzulande respektable Publikumszahlen erreichen kann, lässt sich derzeit bei einem Österreicher bestaunen. Regisseur Erwin Wagenhofer, gelang es, mit *WE FEED THE*

9 Vgl. Herbert Spaich: Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt ... Eine Spurensuche. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 190; Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauererlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 172; Heidrun Podszus zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 10.

10 Zit. in Hoffmann – *Dokville* Tagungsbericht (2007), S. 6

11 William Howard Guynn: Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2000, S. 272; Peter Krieg zit. nach Heinz-B. Heller: Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. Band 7. München 1995, S. 97.

WORLD (2006, ca. 370.000 Zuschauer) und LET'S MAKE MONEY (2008, 190.487 Zuschauer) Politik populär zu verpacken. Aber woraus resultiert das neue Interesse am Dokumentarischen überhaupt?

Äußerst reizvoll ist der Erklärungsansatz, den «Doku-Boom» als Fluchtreaktion vor einer zunehmend virtualisierten Lebenswelt zu begreifen. Das lässt sich etwa am Publikumserfolg von DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN festmachen, wo man die Nationalspieler in einigen Sequenzen abseits ihrer medialen Inszenierung entdecken kann. Das Authentizitätsversprechen des Genres ist aber nur eines der Kriterien, das dieser Beitrag als Erfolgsstrategie beleuchtet. Die zentrale These der folgenden Analyse etabliert sogar einen merkwürdigen Widerspruch zum spezifischen Realitäreindruck des Dokumentarischen. Sie geht davon aus, dass der Dokumentarfilm dann besonders hohe Chancen auf ein großes Publikum hat, wenn es ihm gelingt, mit den Mitteln des fiktionalen Films eine geschlossene «Realitäts-Illusion» zu entwerfen. Wie die tradierten Ausdrucksweisen des fiktionalen Erzählens den erfolgreichen Kino-Dokumentarfilm auf mehreren Ebenen durchdringen und dabei eine Art «Zauber des Authentischen» entfalten, soll hier dargelegt werden.

Zum Status des Dokumentarfilms

Im Diskurs des Dokumentarischen sind die Begrifflichkeiten oft unscharf gefasst und die bezeichneten medialen Formen nicht ausreichend abgegrenzt – und zudem auch äußerst schwierig zu differenzieren. So bemühte sich etwa zuletzt Fritz Wolf («Alles Doku – oder was?») um eine Zusammenschau der sich insbesondere im Fernsehen ausdifferenzierenden Form.¹² Auch wenn er Feature/Dokumentation, Reportage, Doku-Soap/Doku-Serie, Doku-Drama und den Dokumentarfilm einzeln abhandelt, wird doch deutlich, dass die Grenzen inzwischen fließend sind und überall eine Tendenz zu hybriden Formen erkennbar ist.

Um die Problematik einer Genredefinition zu umgehen, wird im Folgenden ein pragmatischer Zugang gewählt. Er erschließt sich aus der Textform und dessen Präsentationskontext. Als Grundlage und Datenbasis der Untersuchung dient die von der FFA (Filmförderungsanstalt) vorgenommene Genreeinstufung, die sich mit der der SPIO (Spitzenorganisation der Filmwirtschaft) deckt. Indem auf die Kategorisierung des Filmmarktes aufgebaut wird, lässt sich eine schwierige und in der Theoriegeschichte des Dokumentarfilms höchst divergent beantwortete Frage umgehen: Die Frage danach, welche Charakteristika – und hier insbesondere welches Verhältnis zur außerfilmischen Realität – ein filmischer Text erfüllen muss, um als «Dokumentarfilm» definiert zu werden..

12 Vgl. Fritz Wolf: Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. In: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): *Expertise des Adolf-Grimme Institutes*. Wuppertal 2003.

Da der Versuch, vom filmischen Material ausgehend eine solche Definition vorzunehmen, sich in der älteren Dokumentarfilmtheorie als Irrweg erwiesen hat, bietet sich eine Übernahme der Klassifizierung durch den Filmmarkt als Möglichkeit an. Dass sich diese weitestgehend mit der in der Öffentlichkeit vorgenommenen Unterscheidung von fiktionalen und nonfiktionalen Medientexten deckt, offenbart eine Definitionsentscheidung, die maßgeblich von einer Instanz außerhalb des eigentlichen Filmtextes beeinflusst wird: vom Rezipienten. Denn er ist es, der den entsprechenden Text auf Basis von Vorwissen und Textmerkmalen (z. B. die Ankündigung eines Filmes als Dokumentarfilm) in eine bestimmte Genretradition stellt. Hattendorf skizziert dieses Verhältnis von Rezipient und dokumentarischem Text als «Wahrnehmungsvertrag», dessen Erfüllung beziehungsweise Nichterfüllung über die Anerkennung filmischer Authentizität entscheide.¹³

Die hier vorgenommene thematische Eingrenzung auf die Erfolgsproduktionen des Kinos ist eine rein theoretische. Längst nicht mehr werden Filme ausschließlich für das Kino produziert und auch Fernsehproduktionen erscheinen im Rahmen von Festivals in der Rezeptionsanordnung des Kinos. Die zweite Möglichkeit belegt, dass auch die stark an Formatvorgaben gebundenen Fernsehproduktionen dem Innovationsanspruch der Festivals genügen können. Die erste Möglichkeit ist demgegenüber durch ökonomische Faktoren bedingt. Stegmüller stellt fest, «dass der abendfüllende Dokumentarfilm auch dann, wenn er als Kinoproduktion geplant ist, ohne das öffentlich-rechtliche Fernsehen nicht auskommt.»¹⁴ Auch wenn absolute Zuschauerlieblinge wie *DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN* ihre Produktionskosten allein durch die Kinoauswertung amortisierten, so zeigt sich dennoch, dass eine apodiktische Trennung von Dokumentarfilmen für das Kino und solche für das Fernsehen nicht der gegenwärtigen Praxis entspricht. Und dennoch kann unterschieden werden zwischen vornehmlichen Kinodokumentarfilmen und den in erster Linie für eine der öffentlich-rechtlichen Anstalten hergestellten Produktionen. Diese Unterscheidung macht allein deshalb Sinn, weil die Produzenten, Regisseure und auch die Redakteure die Wahl ihrer Mittel in der Regel von den Bedingungen der jeweiligen Erst- oder Primärauswertungsmedien abhängig machen. Welche Mittel dies für das Kino sind, werden wir später sehen.

Der deutsche Beitrag zum «Doku-Boom»

«Doku-Boom» ist ein Begriff, der in aktuellen Veröffentlichungen zum Dokumentarfilm schier inflationär Verwendung findet. Aber an welchen Zahlen macht er sich eigentlich fest und wie groß ist der deutsche Beitrag an dieser dokumentarischen Erfolgsgeschichte? Anhand von Marktdaten der Filmförderungsanstalt, der Spitzen-

13 Vgl. Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz 1999, S. 75–77.

14 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 90.

organisation der Filmwirtschaft, der Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm und der Analysen von Klaus Stanjek lassen sich diese Fragen ziemlich exakt beantworten.

Die SPIO weist für den Zeitraum von 1990 bis heute eine Verzehnfachung der Zuschauerzahlen für den Dokumentarfilm im Kino aus. Selbst für den gewählten Analysezeitraum dieser Arbeit (1998 bis 2008) ist der Anstieg verblüffend. So waren es im Jahr 1998 nur knapp 200.000 zahlende Kinogäste, die sich einen Dokumentarfilm ansehen wollten. Die Grenze von einer Million Zuschauern wurde in diesem Genre auch im Jahrzehnt zuvor nie überschritten – meist lagen die Besucherzahlen bei 200.000 bis 300.000.¹⁵ Als der BUENA VISTA SOCIAL CLUB 1999 die Millionengrenze übersprang, kam es zu einer Art Dammbbruch-Phänomen. Im Anschluss an diesen Erfolgsweltfilm von Wim Wenders ist ein deutlicher Anstieg sowohl der Besucherzahlen wie der dokumentarischen Erstaufführungen erkennbar. Während sich die Zahl der erstaufgeführten deutschen Produktionen seit damals verdreifachte (dasselbe gilt für das Gesamtangebot des Dokumentarfilms), überraschte das zunehmende Interesse am Genre: 2,5 Millionen (2002), 4,1 Millionen (2004), 2,8 Millionen (2005) und 5 Millionen Zuschauer in 2006.¹⁶ Im Jahr 2008 sicherte allein der Publikumsereignisfilm VON UNSERE ERDE (3,8 Millionen Zuschauer) dem Dokumentarfilm eine optimistische Prognose. Zum allerersten Mal schaffte es ein Dokumentarfilm in die Top Ten der deutschen Kino-Jahreshitliste der FFA. Dass sich diese positive Dynamik des Genres vor dem Hintergrund eines stark schwankenden Kinomarktes vollzog, macht den Aufschwung umso substantieller.¹⁷

Obwohl gerade in jüngster Zeit ausländische Produktionen dem deutschen Dokumentarfilm verstärkt das Terrain streitig machen, beruht die positive Entwicklung zu etwa 65 Prozent (Durchschnittswert des letzten Jahrzehnts) auf der nationalen Filmproduktion. Jeder fünfte Filmstart ist inzwischen ein Dokumentarfilm. Unter den deutschen Produktionen ist sogar jeder dritte dokumentarisch.¹⁸ Stanjek leitet aus dem Gesamtbild seiner Marktanalyse eine einfache Korrelation zwischen Angebot und Erfolg ab: «Je mehr deutsche Dokumentarfilme ins Kino gebracht werden, umso mehr schaffen es auch, unter die besucherstärksten 100 Filme eines Jahrgangs.»¹⁹ Und der Experte ergänzt an anderer Stelle, dass sich Produzenten, Verleiher und Kinobe-

15 Vgl. <http://www.spio.de/index.asp?SeitID=375> (02.05.2008)

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 168.

18 Vgl. Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 21 und <http://www.spio.de/index.asp?SeitID=375> (02.05.2008)

19 Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 169.

treiber mittlerweile darauf eingestellt hätten, dass der Dokumentarfilm im Kino eine Chance habe.²⁰

Setzt man allerdings die oben angeführten Zahlen in Relation zum fiktionalen Segment, dann wird deutlich, dass der Doku-Boom bisher nicht zu einer völligen Verschiebung der «Kino-gesetze» führte. Im Medium dominiert nach Marktanteilen weiterhin die klassische Illusion. Die Publikumsanteile für die dokumentarischen Produktionen sind laut FFA zwar gestiegen, bewegen sich aber mit Durchschnittswerten von 5 bis 6 Prozent weiterhin auf Nischenniveau.²¹ Woher dann das allgemeine Erstaunen über solch einen Erfolg rührt, beschreibt Herbert Spaich: «Der Dokumentarfilm galt in der Bundesrepublik bis in die 1990er Jahre als kommerziell aussichtsloses

Terrain und fand fast ausschließlich im Fernsehen statt.»²² Heute werden in Deutschland immerhin um die 250.000 Millionen Euro Jahresumsatz im dokumentarischen Marktsegment (sowohl TV wie Kino) generiert.²³ Auch wenn nur ein kleiner Teil auf reine Kinoproduktionen entfällt, so ist es nach Einschätzung mehrerer Marktbeobachter gerade der Kino-Dokumentarfilm, der durch seinen herausgehobenen Präsentationskontext der gesamten Gattung Aufmerksamkeit beschert.

Die insgesamt also doch positiven Signale für den Bereich der Kinoproduktionen sind in mehrerlei Hinsicht einzuschränken. Vor allem deswegen, weil ein Großteil des Publikums von einigen wenigen Filmen generiert wurde. Auch wenn es sich um einen breiten Trend handelt, von dem auch kleinere Produktionen profitieren, so verteilt sich der Löwenanteil des Millionenpublikums in der Regel auf drei bis vier



Abb. 2: DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN (2006)

20 Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 21

21 Vgl. Stanjek (2006), S. 177

22 Herbert Spaich: Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt ... Eine Spurensuche. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 188.

23 Vgl. Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 66.

Filmauswertungen im Jahr.²⁴ Im Jahr 2006 ist diese Dominanz der Publikumsmagneten besonders augenscheinlich gewesen. Auf DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN entfielen allein 4 Millionen der insgesamt 5 Millionen Dokumentarfilmbesucher der Saison. Das heißt auch, dass dieser Spitzenwert keinesfalls eine repräsentative Größe ist, um die positive Entwicklung in der Zuschauergunst zu beschreiben. Es ist kaum zu erwarten, dass ein Dokumentarfilm auf absehbare Zeit eine solche Resonanz erfahren wird. Selbst die Euphorie zur Handball-WM lockte nur noch einen Bruchteil in den begleitenden Film PROJEKT GOLD (2007; 130.000 Zuschauer).²⁵

Nichtsdestotrotz spricht Vieles für die dokumentarischen Potentiale im Leinwandmedium. Dokumentarfilme starten aufgrund einer schlechteren Finanzausstattung zwar meist mit einer wesentlich niedrigeren Kopienzahl als ihre fiktionale Konkurrenz, dafür erreichen sie aber einen wesentlich besseren Kopienschnitt. Das heißt, dass auf eine Filmkopie mehr Zuschauer kommen. In der letzten Kinosaison ließen AM LIMIT und FULL METAL VILLAGE in dieser Vergleichskategorie sämtliche Blockbuster in ihren Startwochen weit hinter sich.²⁶ Aus dieser Beobachtung ließe sich ableiten, dass die potentielle Zielgruppe der Dokumentarfilme noch gar nicht völlig ausgeschöpft ist und dass durch eine erhöhte Kopienzahl noch mehr Zuschauer für das Genre gewonnen werden könnten. Diese These sieht Stanjek darin bestätigt, dass es vor allem Filme mit hoher Kopienzahl gewesen sind, die ein großes Publikum fanden. Rückendeckung erhält er von einer repräsentativen Umfrage, der zufolge sich 77 Prozent der Deutschen mehr Dokumentarfilme im Kino wünschen.²⁷ Selbst wenn man bei der Bewertung eines solchen Ergebnisses den Effekt der sozial erwünschten Antwort abzieht, kann davon ausgegangen werden, dass es eine reale Nachfrage gibt und die Marktsättigung noch nicht erreicht ist.

Diese Einschätzung mag für Bereiche des Dokumentarfilms gelten, für andere gilt sie nicht. Hier eröffnet sich nun das, was bereits als «Overkill» beschrieben wurde und was in der Branche bereits offen diskutiert wird: «Wir haben nicht nur ständig mehr Dokumentarfilme im Kino, sondern eindeutig zu viele»²⁸, beklagt Filmverleiherin Heidrun Podszus. Verleiher, Kinobesitzer und Festivalveranstalter diagnostizierten auf dem letzten Branchentreff *Dokville 2007* relativ einstimmig ein Überangebot an Kinoproduktionen, die in ihrer Breite nicht von den Einspielergeb-

24 Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 165–180.

25 Vgl. <http://www.spio.de/index.asp?SeitID=375> und <http://www.ffa.de> (Filmhitliste 2007) (02.05.2008)

26 Vgl. Thomas Frickel: Wo laufen Sie denn? Der Dokumentarfilm im Kino – ein Sommermärchen. Abrufbar unter: <http://www.agdok.de/-/aktuell/16> (15.05.2007)

27 Vgl. Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 65–73.

28 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 8.

nissen getragen werden könnten. «Viele Filme gehören einfach nicht ins Kino.»²⁹ Hier spricht die Verleiherin Podszus aus, was nach Ansicht von AG DOK-Vorstand Thomas Frickel viele denken. Die Schuld für die explodierende Dokumentarfilmproduktion führt die AG DOK auf eine falsche Förderpolitik der FFA zurück, die Kinostarts nach «Gießkannenprinzip» bezuschusse, wovon die produzierenden Sendeanstalten gerne profitierten.³⁰

Unabhängig von solchen Fehlentwicklungen sprechen alle Marktanalysen dafür, so zurückhaltend sie auch gedeutet werden, dass es sich insgesamt um einen Wachstumsmarkt handelt, in dem die nationale Produktion eine tragende Rolle spielt. Selbst wenn man die ausländischen Produktionen bei dieser Untersuchung der zehn publikumsstärksten Dokumentarfilme des letzten Jahrzehnts mit einbeziehe, käme immerhin die Hälfte aus dem Inland. Lediglich Michael Moore und französische Produktionen (*DIE REISE DER PINGUINE*, *NOMADEN DER LÜFTE* und *MIKROKOSMOS*) machen ihnen die Ränge streitig.

Die Top Ten der deutschen Dokumentarfilmproduktionen

1.	DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN	2006	3.991.913 Zuschauer
2.	UNSERE ERDE (deutsch-britische Koproduktion)	2008	3.765.230 Zuschauer
3.	BUENA VISTA SOCIAL CLUB	1999	1.193.313 Zuschauer
4.	DEEP BLUE (deutsch-britische Koproduktion)	2004	786.072 Zuschauer
5.	RHYTHM IS IT	2004	647.950 Zuschauer
6.	DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL	2004	363.343 Zuschauer
7.	DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES	2005	257.672 Zuschauer
8.	HÖLLENTOUR	2004	207.674 Zuschauer
9.	DIE GROSSE STILLE	2005	191.548 Zuschauer
10.	AM LIMIT	2007	189.747 Zuschauer

Die hier präsentierte Rangfolge der zehn populärsten deutschen Dokumentarfilme des letzten Jahrzehnts (Auswertungszeitraum 1998–2008) ist in der Literatur so nicht zu finden. Sie ist eine Zusammenstellung aus Daten der FFA, der SPIO und der Analysen von Klaus Stanjek. In der Frage *was* eine deutsche Produktion ist, orientiert sich diese Auswertung an den Kriterien der FFA, nach denen auch Ko-

29 Zit. in Thomas Frickel: *Wo laufen Sie denn? Der Dokumentarfilm im Kino – ein Sommermärchen*. Abrufbar unter: <http://www.agdok.de/-/aktuell/16> (15.05.2007)

30 Vgl. ebd.

produktionen unter deutscher Mitwirkung als einheimische Produktionen gelten. Dokumentarfilme, in denen mehr als zwei Nationen koproduzieren sind allerdings nicht aufgenommen worden, da in dem Fall die Beteiligung von deutscher Seite zu marginal erscheint.

Dramaturgie ist alles: der Trend zum narrativen Dokumentarfilm

Wir wissen, es ist Trockenzeit. Aus der Vogelperspektive folgen wir einem kleinen Elefanten, der allein durch die Steppe trottet und dabei einer aufgewühlten Spur im Sand folgt. Die Kamera zoomt aus und die Unendlichkeit der Dürre wird erahnbar. «Ein Junges hat sich verlaufen. Durstig und erschöpft folgt es den Spuren seiner Mutter – nur leider in die falsche Richtung.» Der Off-Kommentar arbeitet die Dramatik in der Natur in kurzen Sätzen heraus und spart dabei die weitere Entwicklung aus. Vom Tod des Elefantenjungen erfahren wir nicht, die offene Erzählklammer ist aber Hinweis genug, um das unabwendbare Schicksal weiterzudenken.

An dieser Sequenz aus *UNSERE ERDE* – ganz ähnliche gibt es übrigens in *DEEP BLUE* – lassen sich exemplarisch die ausgefeilten Inszenierungsstrategien des Kino-Dokumentarfilms festmachen, die im Genre inzwischen System haben und bis in den Naturfilm reichen. Die aus dem fiktionalen Film entlehnten Dramaturgien sind in beinahe jedem der zehn populärsten Analyseproduktionen sehr stark ausgearbeitet. Was für den Naturfilm eine Vermenschlichung der Fauna bedeutet, schlägt sich ansonsten in einer Erzählweise nieder, die ihre Realitätsausschnitte im strengen Sinne einer Geschichte unterordnet und dabei Genrezitate des Illusionskinos einbindet. Dass der Boom eng mit dieser neuen Art des dokumentarischen Arbeitens verbunden ist, das steht für Kay Hoffmann außer Frage.³¹ Und in der Tat ist es das auffällige Agieren mit den Mitteln des Spielfilms, was die zehn völlig unterschiedlichen Dokumentarfilme als Merkmal verbindet.

Nun ist eine solche fiktionalisierende Herangehensweise an die Realität kein völliges Novum. Schon seit jeher ist der Dokumentarfilm – entgegen eines bis in die Gegenwart präsenten Authentizitätsmythos – fiktional. Als mediales Kunstwerk nahm er es, wie anhand der historischen Theoriedebatten ausgeführt, mal mehr, mal weniger für sich in Anspruch, die Wirklichkeit abzubilden. Dieses Ideal musste unerreichbar bleiben oder wie Harun Farocki formuliert: «Ein Bild kann nie Wirklichkeit sein, es gibt nicht das wirkliche Bild. Es gibt nur Bilder von der Wirklichkeit.»³² Zudem bedient sich der Dokumentarfilm seit jeher der Verfahren, die der Spielfilm historisch bereitgestellt hat, wie Eva Hohenberger feststellt.³³ Eine

31 Vgl. Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 71.

32 Zit. in Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz 1999, S. 68.

33 Vgl. Eva Hohenberger: *Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 23.

neue Qualität erreicht das Fiktionale im dokumentarischen Modus aber nun dadurch, dass es nicht nur ganz unvermeidlich jeden filmischen Text bestimmt, sondern als kalkuliertes Mittel der Strukturierung dient. Natürlich haben sich auch Dokumentarfilmer schon immer ihre Bilder gesucht und diese nach ihren Vorstellungen montiert – aber selten in einem so strategischen Prozess.

Aufwändige Castings der Protagonisten, Sounddesign, Drehbuchentwicklung und Dramaturgie waren lange Zeit die Domäne des Spielfilms; nun haben sie insbesondere in den aufwändigen Kino-Dokumentarfilm Einzug gehalten.³⁴ Dass innerhalb dieses Trends selbst deutlich inszenierte Zeichen als Authentizitätssignale funktionieren, wie Hattendorf feststellt, beweist eigentlich nur, wie der dokumentarische Modus im Rahmen seiner Professionalisierung vor allem zu einer Frage der Bearbeitung wurde.³⁵ Bilder gelten als authentisch, wenn sie von dem oben beschriebenen stillen Vertragsabkommen zwischen Produzent und Rezipient als solche klassifiziert sind, was wiederum ihr referentielles Verhältnis zu einer un-inszenierten Realität lockert.

Das Versprechen, einen Einblick in die Probenarbeit eines Orchesters oder eines Tanzworkshops zu bekommen, ist an der Kinokasse ganz sicher wenig erfolgreich. Nicht einmal dann, wenn es sich um die Berliner Philharmoniker und einen bekannten Choreographen handelt, die für ein internationales Jugendprojekt kooperieren. Lediglich für ein Nischenpublikum wäre es interessant zu erfahren, wie langwierig die Erarbeitung von Partituren und Tänzen ist. Wenn allerdings die Erzählform stimmt, so scheint es, werden sogar lange Einstellungen in Konzertsälen und Sporthallen für ein großes Publikum akzeptabel. Greift man sich aus diesem kulturellen Projektzusammenhang den Aspekt heraus, der anschaulich macht, wie Musik und Bewegung desillusionierten Berliner Jugendlichen Hoffnung spenden, dann entsteht Potential für eine Geschichte. Auf diesem Weg findet auch ein Laie auf diesen kulturellen Gebieten Anknüpfungspunkte und so wird, wie in *RHYTHM IS IT*, aus einem dokumentierenden Ansatz ein emotionales Kinoereignis.

Einen solchen Ereignischarakter benötigt der Dokumentarfilm, laut Stanjek, auch dringend, wenn er den Wahrnehmungseigenschaften des Mediums gerecht werden will. Die besonderen Rezeptionsanforderungen des Kinos habe das Genre in Deutschland jahrzehntelang ignoriert.³⁶ *RHYTHM IS IT* knüpft dagegen an dramaturgische Formen des fiktionalen Films an. Indem sich die Regisseure Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch auf einzelne jugendliche Protagonisten und deren wenig hoffnungsvolle Biografien konzentrieren, gelingt es ihnen, dem Thema eine

34 Vgl. Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 65.

35 Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz 1999, S. 72.

36 Vgl. Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 173–174

persönliche Dimension zu verleihen. In einer klassischen Höhepunktdramaturgie zeigen sie, wie junge Menschen ohne Selbstvertrauen und Ausdrucksfähigkeiten mit Hilfe von Tanz und Musik aus ihrer Perspektivlosigkeit ausbrechen. Ein wenig klingt dabei der alte Tellerwäscher-Mythos an, der sich in *RHYTHM IS IT* in einem Happy End bestätigt. Für eine suggestive Komposition von Realitätsfragmenten muss ein Regisseur vielleicht nicht unbedingt einen narrativen Aufbau und lineare Erzählmuster wählen, wie Stanjek schreibt, aber die von ihm ins Spiel gebrachten assoziativen und argumentierenden Formen tauchen als Strukturprinzip unter den deutschen Kinoerfolgen allerhöchstens in Ansätzen auf.³⁷ In den Top Ten dominiert – mit Ausnahme der kaleidoskopisch montierten Naturfilme – fast durchweg das narrative Modell. Und selbst der Naturfilm ist von vielen kleinen Geschichten durchsetzt, wie am Beispiel von *UNSERE ERDE* deutlich gemacht wurde. Für jeden für die Analyse ausgewählten Film gilt, dass das dokumentarische Material auf Basis einer zentralen Geschichte angeordnet ist, die (im Gegensatz zur Fiktion) in der vorfilmischen Realität zwar schon angelegt ist, aber in der filmischen Bearbeitung aus einem komplexen Realitätszusammenhang «herausgeschnitten» wird. In den Sportfilmen *DEUTSCHLAND. EIN SOMMMERMÄRCHEN*, *AM LIMIT* und *HÖLLENTOUR* ist es zum einen der Siegeswille der Sportler, der sich bis zu einer rauschartigen Hybris auswächst, den die Dokumentarfilmer aufgreifen. Zum anderen ist es der Mythos, der sich um die Sportarten entwickelt hat, den man auf die ausgewählten Protagonisten appliziert. Sowohl Sönke Wortmann als auch Pepe Danquart bedienen sich hier ganz klar einer Spannungsdramaturgie, die sich von der Exposition bis zur Auflösung erstreckt. Der Sport eignet sich in seiner Zielorientierung auch in besonderer Weise für diese Form der Inszenierung – der zentrale Konflikt ist im sportlichen Wettkampf ohnehin begründet und muss vom Filmemacher gar nicht erst herausgearbeitet werden. Auch wenn im Fall der WM und der Tour de France jeder Zuschauer weiß, wie das Ende aussieht, so ist die Frage «Werden Sie es schaffen?» doch präsent, weil sie in der vorfilmischen Realität noch unbeantwortet ist. *AM LIMIT* kann mit dem Spannungsfaktor umso effektiver spielen, da die meisten Zuschauer in der Rezeptionssituation nicht wissen, ob die Huber – Brüder (zwei erfolgreiche Extremkletterer) den angestrebten Weltrekord aufstellen.

Was nicht nur diese drei Sportfilme eint, ist die Stilisierung der Protagonisten zu fassbaren Charakteren. Meistens ist es eine zentrale Facette dieser Menschen, die im Zusammenschnitt des Rohmaterials übrig bleibt. Damit etwa die Sportler als Sympathieträger funktionieren, beschreibt sie die Kamera trotz aller Rückschläge und Selbstzweifel in der Heldenpose. In dieser Praxis zeigt sich eine weitere Parallele zum Spielfilm, denn auch hier sind zu komplexe Figuren eher schwer vermittelbar. Der Einsatz von Off-Musik, der aus puristischer Perspektive gegen das ungeschriebene Reglement des Dokumentarfilms verstößt, ist in diesem Sinne ein weiteres Indiz für derartige Anleihen. Musik spielt in der analysierten Auswahl nicht nur als «legi-

37 Vgl. ebd.

time» On-Musik, wie etwa im BUENA VISTA SOCIAL CLUB oder in RHYTHM IS IT eine Rolle, sondern sie dient im Off der emotionalen Einordnung der Bilder. In den Sport- und Naturfilmen sowie den ethnographisch geprägten Filmen DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL und DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES wird Musik als Stimmungsbild unterlegt und teilweise sogar leitmotivisch eingesetzt. Gerade die Leitmotivtechnik ist eng an das (Musik-) Drama und damit an das fiktionale Erzählen gebunden.

In unmittelbarem Zusammenhang mit den offenbar zunehmend ausgefeilten dramaturgischen Strukturprinzipien deutscher Erfolgsproduktionen steht ihr Repräsentationsmodus, der sich zugunsten der illusionistischen Möglichkeiten des Kinos verschoben hat. Die von Guy Gauthier formulierte Vorstellung, dass der Spielfilm sich selbst als Realität darstelle, wohingegen der Dokumentarfilm als Zeuge der Realität fungiere, ist überholt.³⁸ Eine solche Dichotomie genrespezifischer Erzählperspektiven lässt sich angesichts einer Praxis, in der Dokumentarfilm und Spielfilm gegenseitig an ihren Formen partizipieren, nicht aufrechterhalten. Für den populären deutschen Dokumentarfilm lässt sich jedenfalls feststellen, dass die Funktion der Zeugenschaft einem Erzählmodus weicht, der es auf die suggestive Einbindung des Rezipienten abgesehen hat. Der aktuelle Kino-Dokumentarfilm berücksichtigt also die spezifische Rezeptionshaltung seines Mediums, indem er einen Zustand des meditativen Versenkens ermöglicht. Dafür hat sich seine Erzählperspektive, die in der Vergangenheit die raum-zeitliche Distanz zur vorfilmischen Realität offen legte, insofern gewandelt, als dass sie inzwischen häufig diesen Abstand verschleiert. Wenn Guynn behauptet, dass das Signifikat des Dokumentarfilms nicht der Ordnung des Hier und Jetzt angehöre, hat er ganz objektiv Recht. Doch seiner Einschätzung, dass der Dokumentarfilm nicht in der Lage sei, beim Zuschauer einen Eindruck des Da-Seins der Dinge hervorzurufen, sei hier

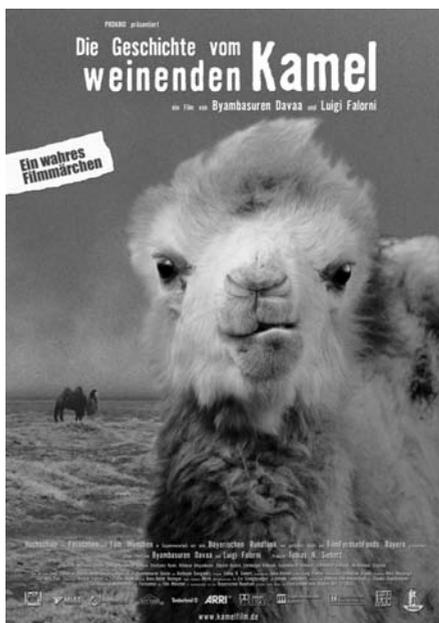


Abb. 3: DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL (2004)

38 Zit. in Sandra Schillemans: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. Band 7. München 1995, S. 17.

widersprochen.³⁹ Einige der analysierten Kinoproduktionen eröffnen sehr wohl einen Rezeptionsmodus – wenn auch noch nicht mit der illusionistischen Kraft des Spielfilms – in dem sich die vorfilmische Realität im Augenblick der Rezeption beim Zuschauer vergegenwärtigen kann.

Die direkte Involvierung des Zuschauers ist in *DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL* und *DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES* besonders wirkungsmächtig – zwei Dokumentarfilme, die dem Spielfilmgenre in ihrem formalen Aufbau ohnehin sehr nahe kommen. Beide Filme der Regisseurin Byambasuren Davaa spielen in der Mongolei, greifen die Tradition des ethnographischen Films auf, vereinen aber die Elemente des dokumentarischen Erzählens mit denen des fiktionalen. In der begleitenden Filmkritik werden die Filme immer wieder als «Kinomärchen» bezeichnet und in der Tat dominieren ihre Narrationen den Montageprozess der halbdokumentarischen Bilder. Zwar gilt das Kamerainteresse dem alltäglichen Leben der Nomaden und der Natur in der sie leben, aber die erzählten Geschichten sind mehr oder weniger an ein im Vorfeld entstandenes Drehbuch gekoppelt. Entsprechend durchkomponiert wirken Aufbau und Abfolge der Einstellungen. Während sich *DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL* durch Plot-Fixierung und Synchronisierung dem Fiktionalen annähert, aber dabei noch genügend Bilder bereit hält, die nicht unmittelbar der Fortentwicklung einer Geschichte dienen, verschwimmen die Genre Grenzen in *DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES* völlig. In dem nicht synchronisierten Doku-Drama (der Verleih verwendet die Bezeichnung «dokumentarischer Spielfilm») agieren Laiendarsteller, die dazu angehalten sind, ein möglichst authentisches Bild ihrer Kultur zu repräsentieren. Selbst wenn die Gesten natürlich erscheinen und es für den Rezipienten kaum dechiffrierbar ist, inwieweit Dialoge auf einem Drehbuch basieren, so irritiert doch der zwitterhafte Darstellungsmodus. Obwohl die Thematik und der Alltagscharakter der Bilder (lange Einstellung vom Kochen, Schafehüten, Wäschewaschen etc.) durchaus den Sehgewohnheiten eines Dokumentarfilmrezipienten entsprechen dürften, lässt ein narratives Prinzip, dem sich sämtliche Bilder unterordnen, kaum mehr eine dokumentarische Lesart zu. Dass sich jedes filmische Zeichen widerspruchlos in einen Erzählzusammenhang einpassen lässt, entspricht nicht dem klassischen dokumentarischen Arbeiten. Insofern fungiert ein spezifischer Anteil an Bildern, die im Kontext der Narration keinen *Sinn* machen, auch als ein Hinweis bei der Wahl des *richtigen* Rezeptionsmodus. Aus dem Umstand, dass *DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES* nur wenige solcher tendenziell bedeutungsoffenen Bilder bietet, lässt sich die mögliche Irritation in den Genremustern des Zuschauers erklären. In jedem Fall aber führt diese Anlehnung an den fiktionalen Film zu einer Darstellungsweise, die den Rezipienten nicht mehr nur durch die Augen eines «Zeugen der Realität» sehen lässt, wie Gauthier es formulierte, sondern ihn verstärkt dazu einlädt, in den Erzählkosmos einzutauchen.

39 William Howard Gynn: Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2000, S. 277.

Um nicht missverstanden zu werden, sei ergänzt, dass die fiktionalen Tendenzen des populären deutschen Dokumentarfilms noch längst nicht soweit reichen, dass die mit der Illusion des Spielfilms verbundenen Eigenschaften des Kino-Dispositivs völlig zu Eigen gemacht würden. Die raum-zeitliche Distanz zwischen Kinosaal und Leinwandbild kann das Dokumentarbild längst nicht so geschickt negieren wie das fiktionale, weil es in der Regel auch als solches in den entsprechenden Filmdiskurs eingeführt (Kino-, Plakatwerbung, Zeitungsrezensionen etc.) wird. Darüber hinaus ist diese Beobachtung insofern einzuschränken, dass sich selbst unter den Top Ten zumindest zwei Filme befinden, die noch eindeutig an tradierte Dokumentarfilmansätze anknüpfen. Der *BUENA VISTA SOCIAL CLUB* und *DIE GROÙE STILLE* entsprechen über weite Strecken dem, was als Zeugenschaft des Dokumentarfilms beschrieben wurde. Ein Zeuge zu sein, bedeutet zu beobachten. Und das geschieht hier noch sehr ausgiebig, was zu einem extrem langsamen Erzähltempo führt, das dem Spielfilm (meistens) fremd ist. Weder Wim Wenders' Streifzug durch die kubanische Lebenswelt alternder Son-Musiker und erst recht nicht Philip Grönings Beobachtungen in einem Kloster des Karthäuser-Schweigeordens sind von einer klaren narrativen Linie bestimmt. Die Filme schweifen (dokumentarfilmtypisch) immer wieder in Detailbeobachtungen ab beziehungsweise bestehen wie im Fall von *DIE GROÙE STILLE* ausschließlich aus Bildern eines ritualisierten Alltags. Auch einzelne Sequenzen in den Sportfilmen (in Hotelzimmern, Umkleidekabinen oder bei der Mutter am Tisch) suggerieren dem Rezipienten, stiller Zeuge einer intimen Situation zu sein. Dass es diese Einschränkungen gibt – Wenders Film liegt schon ein Jahrzehnt zurück und Grönings Werk ist ohnehin in jeder Hinsicht ein Ausnahmeilm – ändert aber nichts an dem zuvor beschriebenen Gesamteindruck: Der erfolgreiche deutsche Dokumentarfilm stützt sich maßgeblich auf Produktionen, die sich den dramaturgischen Mitteln des fiktionalen Films bedienen.

Es ist entscheidend, dass es den populären Produktionen offenbar dennoch gelingt, den Mythos des wahrhaftigen Abbildes zu wahren. Denn im spezifischen Realitätsbezug der Bilder liegt schließlich – um die Marketingsprache zu bemühen – das Alleinstellungsmerkmal der gesamten Gattung. Dem erfolgreichen Dokumentarfilm scheint es besonders gut zu gelingen, auf der einen Seite diesen Glauben an das reale Bild aufrecht zu erhalten und es auf der anderen Seite so geschickt wie möglich in einem abgeschlossenen Erzählzusammenhang zu konstruieren. In diesem Auswahl- und Montageprozess schrumpft die Unendlichkeit der Realität auf einen konsistenten filmischen Raum zusammen. In dieser Verdichtung entsteht Emotion und von deren suggestiver Kraft wünschen sich die Zuschauer (einer Umfrage zufolge) mehr im Dokumentarfilm.⁴⁰ «Eine allzu nüchterne, problematisierende Erzählweise – wie sie in den 80er und 90er Jahren noch üblich war – wird als Hürde wahrgenommen.»⁴¹

40 Zit. in Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 72.

41 Ebd.

Ohne diese Entwicklung bewerten zu wollen, ist zumindest die gut zehn Jahre alte Bemerkung von Heinz-B. Heller obsolet geworden, der zufolge Dokumentarfilm und Unterhaltung in der öffentlichen Wahrnehmung ein unverträgliches Begriffspaar darstellen. Und sein Plädoyer für einen Dokumentarfilm, der seinen medial konstruierten Charakter zu erkennen gibt, scheint mehr und mehr von den Branchenvertretern erhört zu werden.⁴² Prominente Regisseure wie Andres Veiel oder Pepe Danquart stehen zur Subjektivität ihrer Filme. Andres Veiel formuliert: «Thesen vom Reinheitsgebot erinnern mich eher an die Wettbewerbskämpfe der Bierindustrie. Warum diese Angst vor einer Fiktionalisierung? Für mich ist es befreiend, mit Formen spielen zu können.»⁴³ Und Pepe Danquart findet: «Glaubwürdigkeit: Sie liegt beim Autor. Ob er den Zugang zu seinem Gegenstand wirklich oder nur produktorientiert gesucht hat. Welche Mittel er benutzt, ist scheinbar.»⁴⁴ Ihr offenes Eingeständnis hat die Regisseure bislang keine Zuschauer gekostet. Aber es ist zu vermuten, dass ein allzu breitenwirksames und engagiertes Auftreten gegen den Wahrheitsmythos (Guynn nennt dies eine «spezielle Herrschaft des Glaubens»⁴⁵), an den ein großer Teil der eigenen Glaubwürdigkeit geknüpft ist, bis auf weiteres ausbleiben wird. Denn das käme einer Entzauberung des Genres gleich, dessen Faszination maßgeblich daraus resultiert, dass wir dem Gezeigten eine direkte Relevanz für unser Leben beimessen.

Leinwandpotentiale: Von der Ästhetik des Spielfilms lernen

Sönke Wortmann behauptet, er habe nicht groß darüber nachgedacht, ob er die Bilder für *DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN* für das Kino oder das Fernsehen mache.⁴⁶ Aber was bedeutet das für die betroffenen Medien? Es beweist eigentlich nur, wie filmisch die (Spielfilm-) Bilder des Fernsehens geworden sind. Denn obwohl Wortmann als einer der wenigen Dokumentarfilmer, die einen Publikumserfolg landen konnten, eine Handkamera benutzt, so sind die von Frank Griebe fotografierten atmosphärischen Aufnahmen deutlich an der Kinoästhetik orientiert. Und in der Tat sind es jene gestalteten WM-Euphorie-Einstellungen, die auf der großen Leinwand besonders gut funktionieren. Was sich in *DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN* anhand dieser Einstellungen offenbart, zieht sich als ästhetisches Prinzip durch einen großen Teil der erfolgreichsten deutschen Produktionen: Der Kino-Dokumentarfilm entfernt sich von der Vorstellung einer natürlichen Filmsprache, auf die er seinen spezifischen Wirklichkeitsanspruch einst gründete, und entwirft

42 Vgl. Heinz-B. Heller: Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. Band 7. München 1995, S. 97f.

43 Zit. in Thomas Schadt: *Das Gefühl des Augenblicks – Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch-Gladbach 2002, S. 18.

44 Zit. ebd.

45 William Howard Guynn: Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2000, S. 279.

46 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 44.

mithilfe digitaler Möglichkeiten opulente Bilderwelten. In ihrer visuellen Ausgestaltung und Konstruiertheit entsprechen diese nur noch bedingt einem Referenten in der außerfilmischen Welt.

Dass die Rezeptionsumstände des Kinos andere sind als die der Bildschirmmedien, muss an dieser Stelle nicht weiter erläutert werden. In welcher Weise die Anordnung der Kinoapparatur (dunkler und öffentlicher Kinosaal, eher passive Rezipientenhaltung etc.) darauf angelegt ist, die Sinne des Rezipienten zu überwältigen, ist in verschiedenen Theorien zum Kino-Dispositiv beschrieben. Das Wahrnehmungsdispositiv wirkt auf die kognitive



Abb. 3: DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES (2005)

und emotionale Auslieferung des Kinobesuchers hin – ein Zustand, der in der Theoriesgeschichte immer wieder als traumartig (etwa bei Metz⁴⁷) beschrieben wurde.

Für den Dokumentarfilm bedeutet dies, dass er die spezifische Wahrnehmungssituation dieses Mediums berücksichtigen muss, wenn er in dessen Umfeld von einem größeren Rezipientenkreis akzeptiert werden will. Und die Erwartungshaltung des potentiellen Zuschauers ist durch eine von Genrekonventionen des Spielfilms geprägte Kinoerfahrung bestimmt. Selbst Spielfilme, die sich den in der Rezeptionskultur begründeten audiovisuellen Dimensionen des Kinos verwehren (z. B. Dogma95-Filme oder der in einer Theaterkulisse gedrehte DOGVILLE), erreichen nur in Ausnahmefällen eine ökonomisch relevante Publikumsmasse (z. B. BLAIR WITCH PROJECT). Verkürzt gesagt braucht es Bilder, die auf der großen Leinwand tragen, aber auch Töne, die dem Surround-Sound-Erlebnis moderner Kinos gerecht werden.

Längst überholt scheint Bill Nicholss Beschreibungsmodell, demzufolge der Kommentar die Dominante des Dokumentarfilms ist, dem die Bilder lediglich il-

47 Zit. in Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 267.

lustrativ zugeordnet werden.⁴⁸ In den hier analysierten Kinoproduktionen sind es in erster Linie die Bilder, die den Rezipienten führen. Die Bilder sind so stark, dass sie etwas zeigen – und brauchen in der Regel keine sprachliche Begründung. Kommentierungen erfolgen allerhöchstens in Form eines erklärenden Bildtextes oder – wie in den Naturfilmen – als knappe Erläuterung des Bildinhaltes. Der ästhetisch-formale Wandel, der auch ein neues Verhältnis von Wort und Bild etablierte, stand in der Gattungsgeschichte immer in einem engen Zusammenhang mit den technischen Innovationen. So wie die Traditionen des Direct Cinema und des Cinéma Vérité von einer mobilerenameratechnik und dem Synchrononverfahren getragen waren, so veränderte die digitale Technologie abermals die Ausdrucksmittel des Dokumentarfilms. Nun war es problemlos möglich, das Bildmaterial vor Ort zu kontrollieren und es gegebenenfalls in der Postproduktion zu optimieren. Kay Hoffmann sieht einen direkten Zusammenhang zwischen dem Boom des Kino-Dokumentarfilms und den digitalen Speicher- und Bearbeitungsmöglichkeiten, die «zu einer kaum gekannten visuellen Opulenz der Filme» führten.⁴⁹

Angesichts brillanter HD-Bilder in UNSERE ERDE und DEEP BLUE aber auch kontemplativer Landschaftspanoramen (DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL, DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES, AM LIMIT) muss Guynns Einwurf, dass der Dokumentarfilm ungeeignet für die Stimulierung der Zuschauerphantasie und einer Lust am Imaginären sei, relativiert werden.⁵⁰ Eine solche visuelle Imposanz lädt zum meditativen Versenken, zur Hingabe des Rezipienten ein und das, obwohl vermeintlich Reales präsentiert wird. Wenn wir über einem breiten Flussbett in einer pittoresken Schlucht mit üppiger Vegetation schweben, das sich unvermittelt in ein großes Tal von Wasserfällen ergießt, dann verstummt der spärliche Kommentar gänzlich. Es sind die immensen Schauwerte, mit denen UNSERE ERDE fast 4 Millionen Kinobesucher überzeugte. Romantisierende Naturaufnahmen und ein instrumentaler Musikteppich sind in diesem Film zu einer absolut durchkomponierten Collage montiert. Dieser Naturfilm will nicht mehr die Biologie der Flora und Fauna vermitteln, sondern setzt auf der emotionalen Ebene an.

Dokumentarfilme wie UNSERE ERDE und DEEP BLUE haben die Möglichkeiten des Kinos nahezu optimal für das Genre nutzbar gemacht. In nicht ganz so konsequenter Weise ist die Abkehr von einer ehemals schlichten Dokumentarfilmästhetik, die über Jahrzehnte hinweg an die Optik mobiler 16mm- und Videokameras gebunden war⁵¹,

48 Zit. in Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 17.

49 Vgl. Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 65–73.

50 Vgl. William Howard Guynn: Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2000, S. 272–274.

51 Vgl. Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*.

auch in den weiteren Erfolgsproduktionen beobachtbar. Thomas Schadt spricht davon, dass der Dokumentarfilm «das Kamerastativ längst zurückerobert hat, als gehe es darum, mit jedem Bild dem großen Spielfilmkino Konkurrenz zu machen.»⁵²

Auch wenn die Handkamera in *DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN* mit «intimisierender» Wirkung im Einsatz ist (Einstellungen in der Kabine und den Hotelzimmern), so ist ihr spezifischer Stil in den analysierten Filmen die Ausnahme. Lediglich der *BUENA VISTA SOCIAL CLUB* und *DIE GROßE STILLE* sind noch komplett mit einer Handkamera aufgenommen worden. Wobei zu berücksichtigen ist, dass der erste Film schon zehn Jahre zurückliegt und für den zweiten die HD-Technik zum Einsatz kam, die (mit Ausnahme der Tiefenschärfe und einem Bildrauschen in lichtschwachen Einstellungen) überaus filmisch wirkt. Ein Rückschluss daraus könnte lauten, dass der einst genrespezifische Stil mobiler Kameras nur noch dort im Kino-Dokumentarfilm zu finden ist, wo es um das Vordringen in engere Privatsphären geht. Dahingegen verzichtet Byambasuren Davaa für ihre Innenansichten der Nomadenfamilien (*DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES*, *DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL*) auf die Videoästhetik und setzt stattdessen auf durchgestaltete und hoch auflösende Filmbilder. Vermutlich ist diese Abkehr auch darin begründet, dass die karge Videoästhetik durch das häufige Aufgreifen in fiktionalen Zusammenhängen (in Folge auf Dogma95) als Authentifizierungsstrategie ausgedient hat.

Wenn sich das Fahrerfeld der Tour de France in hoch aufgelöster Super-Slow-Motion videoclipartig durch den Bildkader schiebt (*HÖLLENTOUR*) oder die Kamera frei am Felsmassiv zu schweben scheint (*AM LIMIT*), dann wird Pepe Danquart seinem eigenen Anspruch gerecht, der auch von seinem Kameramann Wolfgang Thaler geteilt wird: «Ich hatte mir vorgenommen, Bilder zu schaffen, die es bis zu diesem Zeitpunkt nicht gab.»⁵³ In der Zusammenschau der Erfolgsproduktionen kann man Herbert Speich nur beipflichten, der konstatierte, dass mit den Dokumentarfilmen seit Ende der 90er-Jahre eine «neue Sinnlichkeit» ins Kino Einzug hielt.⁵⁴ Was wir sehen ist nicht nur ein bloßer Ausschnitt der Welt, sondern vielmehr eine Welt, die wir so noch nie gesehen haben. Mit dem technischen Fortschritt sind dem subjektiven Realitätszugriff der Dokumentarfilmer kaum mehr Grenzen gesetzt. Für Baudry ist der Sinn des Films – er dachte dabei vermutlich an den Spielfilm – nicht die Realität zu verdoppeln, sondern im Zuschauersubjekt einen spezifischen Bewusstseinszustand zu erzeugen.⁵⁵ Dass sich die untersuchten Doku-

Konstanz 2006, S. 66–67.

52 Thomas Schadt: *Das Gefühl des Augenblicks – Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch-Gladbach 2002, S. 20.

53 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 7.

54 Vgl. Herbert Spaich: *Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt ... Eine Spurensuche*. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 189.

55 Zit. in Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 266.

mentarfilme keinesfalls in der Abbildungsfunktion erschöpfen, sondern in vielen Einstellungen die üblichen Wahrnehmungskonventionen überschreiten, rückt sie nahe an dieses filmische Funktionsprinzip und damit an die Wahrnehmungsweise fiktionaler Formen heran. Ein schneller Schnittrhythmus, Überblendungen, aufwändige Kamerafahrten und künstlerisch ambitionierte Einstellungen arrangieren dokumentarische Inhalte in der ästhetischen Form eines Spielfilms.

Nicht zuletzt ist der betriebene Aufwand auf der Bild- und Ton-Ebene des Kino-Dokumentarfilms einem ökonomischen Interesse geschuldet. Wenn hier von Erfolgsfilmen die Rede ist, so ist der Marktaspekt keinesfalls auszublenden. Da der Kinobesuch eine hohe Schwelle für den Rezipienten darstellt (Geld-, Zeit-, Logistikaufwand etc.) und der Ort mit der faszinierenden Illusionskraft des fiktionalen Films verbunden ist, müssen die hier präsentierten Filme einen spezifischen Mehrwert aufweisen. Um eine Nachfrage zu erzeugen, müssen sie sich zum einen vom dokumentarischen Fernsehangebot abheben und zum anderen müssen sie sich an den Produktionsstandards der fiktionalen Branche messen. «An Kamera, Ton und Montage werden keine geringeren Anforderungen gestellt als im Spielfilm», bemerkt auch Renate Stegmüller.⁵⁶ Eine hochwertige visuell-akustische «Verpackung» der Dokumentarfilme liefert in diesem Sinne wichtige Anreize für ein potentielles Publikum. Fritz Wolf beschreibt diese Art der Aufbereitung, indem er feststellt, dass der Dokumentarfilm als Event im Kino funktionieren könne.⁵⁷ Relativierend sei angemerkt, dass es natürlich auch Dokumentarfilme gibt, die trotz ihrer visuellen Schlichtheit ein größeres Publikum erreichten. *DIE GROßE STILLE* ist ganz sicher so ein Film, bei dem aufgrund seines außergewöhnlichen thematischen Ansatzes auf eine spektakuläre Bildlichkeit verzichtet werden kann. Das spektakuläre Moment liegt in der Reduktion. Ähnlich ist es im *BUENA VISTA SOCIAL CLUB*, in dem Wim Wenders mit seiner Handkamera zwar filmische Einstellungen wählt, aber der eigentliche Reiz eher von den Protagonisten, als von der Visualität ausgeht. Dass die beiden Filme in dieser Hinsicht hinter der restlichen Top Ten zurückbleiben und trotzdem erfolgreich waren, belegt, dass eine Orientierung an der fiktionalen Ästhetik nicht das einzige Erfolgskriterium für den Dokumentarfilm ist.

Das Schlüsselloch als Perspektive: Voyeuristische Gratwanderungen

Als Voyeur outet sich niemand gerne. Und kaum jemand fühlt sich als solcher, wenn er mit dem Auge der Kamera in intime Bereiche vordringt: der prominente Radrennfahrer bei der Beinrasur oder ungestylte Nationalspieler beim morgendlichen Erwachen. In solchen Momenten schützt die vermittelnde Position der Kamera den Rezipienten vor einem Gefühl peinlicher Berührtheit. Es ist nicht immer leicht zu beantworten, wo krankhafter Voyeurismus anfängt und wo es sich um ein gesun-

56 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 91.

57 Zit. in Ebd., S. 55.



Abb. 5: DIE GROSSE STILLE (2005)

des Interesse am Leben anderer Menschen handelt. Thomas Frickel von der AG DOK möchte für den gehobenen Kino-Dokumentarfilm jedenfalls nur ungern von voyeuristischen Effekten sprechen. Er bezeichnet es lieber als ein urmenschliches Interesse am Leben der Anderen, aus dem man für sich selbst lernen könne. Damit unterschätzt Frickel vielleicht die enorme irrationale Anziehungskraft, die Menschen verspüren, wenn sie andere Menschen in (vermeintlich) privaten Situationen beobachten. Die Bedingungen, die der Dokumentarfilm dafür bietet, sind unter voyeuristischen Gesichtspunkten optimal: Man sieht, wird aber nicht gesehen. Diese Konstellation machte sich schon der fiktionale Film zu Nutze, der die Affekte des Voyeurismus im Medium etablierte. Auch hierin ließe sich für den Dokumentarfilm eine Orientierung an den fiktionalen Formen bescheinigen.

Nun war der Dokumentarfilm als eine Art stiller Zeuge schon immer an authentischen Momenten interessiert, die sich hinter der öffentlichen Inszenierung der Menschen auftun. Vor dem Hintergrund einer Fernsehkultur, die eine Vielzahl von Formaten hervorgebracht hat, in der die Existenz privater Räume negiert wird (Reality-TV), ist auch der Dokumentarfilmer angehalten, eine interessante Nähe zu seinen Protagonisten herzustellen, die sich im Medium übertragen muss. Da die Erwartungshaltung der Rezipienten parallel zur Entwicklung derartiger Fernsehformate steigt, muss der Dokumentarfilm seinem Enthüllungsanspruch umso mehr gerecht werden.

Einblicke in die Wohnzimmer der Musiker des BUENA VISTA SOCIAL CLUBS entsprechen in diesem Kontext noch einem relativ distanzierten Verhältnis von Kamera und Protagonist. Intimer wird das Verhältnis, wenn nackte Spieler der Fußballnationalmannschaft durch die Duschkabine huschen (DEUTSCHLAND. EIN SOMMMERMÄRCHEN), private Momente der ansonsten abgeschotteten Mönche eines Schweigeklosters gezeigt werden (DIE GROÙE STILLE) oder die Kamera an eine Nomadenfamilie – in einer wenige Quadratmeter großen Zeltbehausung – bis auf wenige Zentimeter heranrückt (DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL, DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES). Diese Bilder suggerieren dem Rezipienten eine ungeheure Nähe, als verberge sich hinter der Kameraposition ein Familienmitglied, das nicht wahrgenommen wird.

Voyeuristische Neugier erzeugt aber nicht allein das Eindringen in privates Umfeld, auch Schicksal und Leid wecken Schaulust. In AM LIMIT wird zwar nicht der unmittelbare Sturz eines der Kletterer gezeigt, sehr wohl aber die darauf folgende Rettungsaktion. Nicht minder zerrissen zwischen Hin- und Wegsschauen ist der Rezipient angesichts blutiger Sturzsequenzen in HÖLLENTOUR. Das Bild des Blut-, Schweiß- und Tränen-Events Tour de France wird bis in die Details gezeichnet. Wenn Erik Zabel ausschweifend erzählt, wie er sich mit einer Stahlbürste den Grind von der Wunde kratzen muss, damit der Heilungsprozess optimal verlaufen könne, sind wir vom Ekel gebannt. Während hier die Leidensfähigkeit der Rennfahrer ausgespielt wird, ist es in DEUTSCHLAND. EIN SOMMMERMÄRCHEN die private Seite der Nationalspieler, die wir in der Kabine und in den Hotelzimmern glauben erkennen zu können. Auch wenn FAZ-Autor Peter Körte meint, dass Wortmann durch künstliche Interviewsituationen die Chance auf wahre Intimität zerstört habe, die der autorisierte Voyeur sonst im Vorbeigehen genieÙe, birgt der Film abseits der Interviews dennoch voyeuristische Potentiale.⁵⁸ Es gibt gute Gründe zu vermuten, dass Wortmanns Bilder bei einem Millionenpublikum das Gefühl evozierten, dass es solche Einblicke in außerfilmischen Umständen besser nicht riskiert hätte.

Im Naturfilm ist mit Abstrichen eine ganz ähnliche Tendenz zu beobachten, die aber anders zu bewerten ist, da für Tiere im Allgemeinen eine andere Moral greift und die Darstellung den natürlichen Verhältnissen der Spezies näher kommt. Jagdsequenzen endeten in klassischen Tierfilmen häufig mit einer geglückten Flucht des potentiellen Opfers. War der Jäger erfolgreich, verdunkelte die Schwarzblende den Vorgang spätestens mit dem gezielten Biss in Hals oder Genick. Vor dem Anblick eines geschlagenen Tieres oder einem längeren Todeskampf bewahrte man die Zuschauer. In DEEP BLUE und UNSERE ERDE werden die Folgen des Gesetzes vom Fressen und Gefressenwerden ausgiebiger gezeigt. Der erlösende Schnitt kommt wesentlich später und es greift keine Disney-Moral, die den Jäger hungrig zurücklässt. Den Überlebenskampf eines Walkalbes oder eines Elefantens Jungen mutet man dem Rezipienten wesentlich länger zu – das explizite Zeigen der Ausweidung des Tierkör-

58 FAZ-Artikel v. 01.10.06 zit. in: <http://www.filmportal.de/df/ce/Artikel,,,,,,,,,1F0DF2B4C6885C33E04053D50B376AC3.html> (10.05.2008).

pers bleibt aber tabu. Dennoch ist es kaum zu leugnen, dass derartige Existenzkämpfe und Metzereien in der Tierwelt bei dem einen oder anderen auch voyeuristische Wünsche befriedigen, oder, wie Thomas Frickel es vielleicht formulieren würde: ein ausgeprägtes Interesse an den wilden Umgangsformen im Reich der Tiere stillen.

Adressiert und doch universell: Zielgruppenthemen mit Offenheit

Auf das Thema kommt es an. Eine aktuelle Studie zum Kinoverhalten der Deutschen belegt, dass in erster Linie das Thema über den Besuch eines Kinofilms entscheidet.⁵⁹ Kriterien wie die formale Umsetzung sind untergeordnete Faktoren im Entscheidungsprozess potentieller Kinobesucher. Aber welche Themen kann das deutsche Dokumentarkino besonders erfolgreich platzieren? Inwiefern haben sich die thematischen Schwerpunkte in der historischen Perspektive verschoben? Und gibt es möglicherweise eine verbindende Strategie, der sich die Top-Ten-Dokumentarproduktionen bedienen? Nicht auf alle Fragen lassen sich eindeutige Antworten finden, aber zumindest tendenziell lässt sich die jüngste Themenentwicklung beschreiben.

Obwohl Dziga Vertov und John Grierson dem Dokumentarfilm bereits in den 30er-Jahren aus verschiedenen politisch-ästhetischen Perspektiven eine sozial intervenierende Funktion zuschreiben und damit seine gesellschaftliche Dimension aufzeigen, ist diese in den gegenwärtigen Erfolgsproduktionen nicht mehr derart profiliert.⁶⁰ Unter den dokumentarischen Themen ist es der Naturfilm, der auf Datenbasis des letzten Jahrzehnts den größten Zuschauerzulauf verbuchen kann.⁶¹ Auch wenn dem Naturfilm innerhalb des Dokumentarfilmdiskurses seit jeher eine Sonderrolle gebührte – und er das Bild insofern eventuell verzerren könnte – so erreicht das ausgewiesene gesellschaftspolitische Modell dennoch nur selten ein größeres Publikum im deutschen Dokumentarfilm. Themen aus den Bereichen Sport, Musik, Personen-Porträts und fremde Kulturen laufen dem politischen Dokumentarfilm, der das Genre im Westdeutschland der 80er-Jahre noch weitestgehend dominierte, den Rang ab.⁶² Seit der Wende beobachtet Stanjek eine deutliche Zunahme von «weniger auf Gegenwartssorgen beruhenden Themen.»⁶³ Eine solche Entwicklung lässt sich gewiss mit der verminderten Bedrohungslage im geeinten Deutschland erklären. Andres Veiels *BLACK BOX BRD* (2001) ist vor diesem Hintergrund mit knapp 100.000 Zuschauern eine relativ aktuelle Ausnahme, die trotz eines klaren politischen Profils an der Kinokasse funktionierte.

59 Vgl. Carolin Beer: *Die Kinogeher. Eine Untersuchung des Kinopublikums in Deutschland*. Berlin 2000, S. 92ff.

60 Vgl. Eva Hohenberger: *Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 9.

61 Vgl. <http://www.spio.de/index.asp?SeitID=375> (02.05.2008)

62 Vgl. ebd.

63 Klaus Stanjek: *Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben*. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 172.

Weitaus größere Erfolge verbuchen gegenwärtig amerikanische Produzenten mit Dokumentarfilmen, die gesellschaftliche Reizthemen aufgreifen. Die Filme von Michael Moore, Morgan Spurlock oder Guggenheim & Al Gore sind ganz deutlich von einer politischen Argumentation getragen, die sie auf der Ebene des Kommentars ausformulieren. In Filmen wie *BOWLING FOR COLUMBINE* (2002), *SUPER SIZE ME* (2004) oder *EINE UNBEQUEME WAHRHEIT* (2006) vereint sich Griersons Idee eines staatsbürgerlich aufklärenden und erzieherisch verpflichteten Genres mit der intervenierenden und selbstreflexiven Haltung des *Cinéma Vérité*-Filmemachers. Die Anleihe bei letzterem zeigt sich allein schon darin, dass sich all diese Dokumentarfilmer selbst ins Bild setzten. Eine weitere Entsprechung findet sich auch in dem von Grierson propagierten dramatisierenden Realismus, der sich überdies als Alternative zum breitenwirksamen Illusionskino etablieren sollte.⁶⁴

Im deutschen Dokumentarkino gibt es diese insbesondere von Moore geprägte Form gegenwärtig nicht. Aber zunächst kurz zu dessen Ursprüngen. In der Variante eines populärwissenschaftlichen Bildungs- und Propagandamittels erhielt der deutsche Dokumentarfilm als so genannter «Kulturfilm» (häufig als Kino-Vorfilm) in den 20er- bis 50er-Jahren erstmals eine größere Aufmerksamkeit.⁶⁵ In dieser Phase war er in erster Linie ein Mittel der Volksunterrichtung und wurde als solches später in den Dienst der NS-Ideologie gestellt. Erst in den 60er-Jahren, im Zuge der *Direct Cinema*- und *Cinéma Vérité*-Bewegungen, entwickelte sich der Dokumentarfilm zu einer gesellschaftskritischen Form, die sich bis in die 80er-Jahre vor allem auf das Fernsehen beschränkt.⁶⁶ Während der Kulturfilm wie der britische Dokumentarfilm in Griersonscher Prägung darauf setzten, ihre ideologisch unterschiedlich begründeten Botschaften qua Off-Kommentierung zu vermitteln, strebte das *Direct Cinema* nach einer objektiven Position. Es beanspruchte für sich die unerreichbare Perspektive des unsichtbaren, stillen Beobachters. Aus diesem, der Wahrheit verpflichteten Selbstverständnis heraus, reklamierten Vertreter wie Klaus Wildenhahn die dokumentarischen Mittel für die Gruppe der politisch Unterdrückten.⁶⁷

Überblickt man das populäre deutsche Dokumentarkino der Gegenwart, ist festzustellen, dass die Position eines expliziten Widerstandes gegen die Interessen des Machtblocks nicht mehr das einende Genremerkmal ist. Mit Ausnahme der für ein Umweltbewusstsein sensibilisierenden Naturfilme ist eine wirkungsbezogene Inten-

64 Vgl. Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 13–15.

65 Vgl. Herbert Spaich: Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt ... Eine Spurensuche. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 182–186.

66 Vgl. Heinz-B. Heller: Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. Band 7. München 1995, S. 97.

67 Vgl. Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 8–34.

tion der Erfolgsproduktionen, die auf eine etwaige Einstellungsänderung des Rezipienten insistiert, nicht klar erkennbar. Es gibt zwar fast immer eine politische Dimension, aber sie ist nicht so angelegt, dass der Rezipient sie zwingend erfassen muss, um Gefallen am Film finden zu können. Im *BUENA VISTA SOCIAL CLUB* oder der *GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL* sind es beispielsweise kleine Anspielungen auf die politische Lage Kubas und den Konsumeinzug in der Mongolei, die vom Zauber der Musik beziehungsweise der Natur überlagert werden. Die Krisenthemen, die der deutsche Dokumentarfilm sehr wohl noch auf das Tableau bringt, erreichen selten marktrelevante Zuschauerzahlen. «Die politischen Themen sind insgesamt sehr viel schwieriger geworden.», sagt die Filmverleiherin Podszus.⁶⁸

Eine andere Qualität der Krisenthemen scheint der amerikanische Dokumentarfilm zu versprechen, der bereits mehrmals ein deutsches Millionenpublikum erreichte. Woran kann diese Diskrepanz liegen? Möglicherweise waren nationale Problemlagen in den letzten Jahren weniger stark in der öffentlichen Wahrnehmung als jene der USA, sodass hierzulande Raum für eher unterhaltende Thematiken entstand. Wenn diese Interpretation nicht ganz abwegig ist, könnte das bedeuten, dass mit dem sich fortsetzenden Auseinanderklaffen der Schere von Arm und Reich eine neue Krisenstimmung entsteht, die dann auch als Thema im Dokumentarkino trägt.

Soweit ist es aber offenbar noch nicht. Noch sind es Filme mit einer eher unterhaltenden und erzählenden Struktur, die den Reigen der deutschen Erfolgsproduktionen bestimmen. Auch wenn sich das dokumentarische Themenspektrum insgesamt diversifiziert, wie Stanjek analysiert, so fallen deutsche Filme mit scharfem politischem Profil in der Zuschauergunst deutlich ab. In der Beurteilung der derzeit äußerst populären Formen ist allerdings zu berücksichtigen, dass Naturfilme (insbesondere der Tierfilm) und Filme über fremde Kulturen seit der Frühphase des Dokumentarfilms ihr Publikum fanden.⁶⁹ Was sich seit damals geändert hat, ist die Anwendung eines

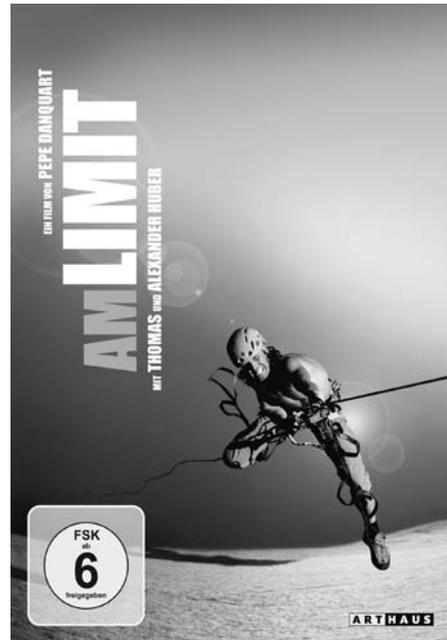


Abb. 6: AM LIMIT (2007)

68 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007.

69 Vgl. Herbert Spaich: *Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt ... Eine Spurensuche*. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*.

effektiven Zielgruppenmarketings, das im Rahmen der allseits bekundeten Professionalisierung des Genres Einzug hielt. Nach Herbert Spaich erkannte die Branche dieses Mittel, als in den 80er-Jahren mit der Anti-Atombewegung, Esoteriker-Zirkeln und einer ökologisch-alternativen Szene zum ersten Mal klar umgrenzte Interessensgruppen vom Dokumentarfilm angesprochen wurden.⁷⁰ Gut zwanzig Jahre später ist kaum noch ein Film ohne vorher definierte Zielgruppe zu finanzieren. Eine Zielgruppe bedeutet, in diesem Sinne eine Gruppe ansprechen zu können, die entsprechend vernetzt ist. Kein Kino, kein Verleih lasse sich mehr auf einen Film ein, dessen Zielgruppe nicht plausibel gemacht werden kann, so Verleiherin Podszus.⁷¹ Für Geschichtsthemen gibt es diesen definierten Personenkreis offenbar nicht. Jedenfalls tauchen historische Themen – im Gegensatz zu einer Vielzahl von entsprechenden Fernsehdokumentationen – im Kino so gut wie nicht auf. Dabei eignet sich auch dieses Feld für fikionalisierende Erzählweisen, wie anhand zahlreicher Doku-Dramen ersichtlich ist. Stanjek mutmaßt, dass der didaktische Aspekt solcher Themen schlicht nicht mit dem modernen Kinoerlebnis vereinbar ist.⁷² Dass sich aber auch dieser ausgewiesene Fachmann täuschen kann, belegt dieses Zitat: «Die Wahrnehmungseigenschaften des Kinos mit seiner auf passive Hingabe zielenden Situation unterstützen meines Erachtens die Wirkung globaler, existentieller, religiöser und kosmischer Filmthemen im Dokumentarkino. Themen, die eher eine aktive Beteiligung implizieren, wie etwa Sportthemen, scheinen dem Fernsehen eher eigen zu sein.»⁷³ Der erste Teil der Feststellungen spiegelt sich durchaus im aktuellen Dokumentarkino wider: DEEP BLUE, UNSERE ERDE aber auch DIE GROßE STILLE haben exakt diesen Ansatz, dass sie aus einem Gefühl der Unendlichkeit heraus erzählen. Darüber hinaus ist der Sport jedoch zu einem Dokumentarthema erster Güte avanciert. Wo Pepe Danquart mit seiner Sport-Trilogie das Feld erfolgreich bestellt hat (HEIMSPIEL, HÖLLENTOUR, AM LIMIT), haben andere zum Teil umso besser geerntet (DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN, PROJEKT GOLD). An diesem Mehrfacherfolg eines Themas lässt sich ein Phänomen veranschaulichen, das Stanjek als «Vorläufereffekt» bezeichnet. Gemeint ist damit, dass die filmische Einbindung eines gesellschaftlich etablierten Faktors (Thema, Regisseur, Protagonist) dazu beiträgt, den Erfolg eines Dokumentarfilms zu sichern.⁷⁴ Ganz ähnlich trifft dies auch auf musikthematische Dokumentarfilme zu, die zum einen mit prominenten Protagonisten punkten und zum anderen vom zurückliegenden Erfolg vergleichbarer Produktionen profitieren. In der Konklusion

Konstanz 2006, S. 182.

70 Vgl. ebd., S. 188–189

71 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 8.

72 Vgl. Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 173.

73 Ebd.

74 Stanjek zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 25f.

bedeutet das, dass ein Dokumentarfilmthema dann besonders gute Chancen auf ein Publikum hat, wenn es zielgruppenspezifisch ausgerichtet ist und sein Fokus überdies so weit gefasst ist, dass es möglichst viele Anknüpfungspotentiale bietet.

Zum Schluss bleibt noch die Frage, warum der politische Dokumentarfilm aus Deutschland in jüngster Vergangenheit so gut wie nie zum Kassenschlager wurde. Bindet man die Ausgangsthese dieser Arbeit an diese Fragestellung an, so ergibt sich eine nicht ganz unwahrscheinliche Interpretation. Vielleicht sind politische Debatten deshalb nur auf einer sekundären Ebene in den Top Ten existent, weil sich ihr faktischer Charakter nur unzureichend für das fiktionalisierende Formenspiel des gegenwärtigen Dokumentarfilms eignet. Auch der Bogen zur Unterhaltung, den der Amerikaner Moore schlägt, lässt sich im deutschen Dokumentarfilmkino offenbar nicht umsetzen.

Fazit: Erfolg auf dem schmalen Grat von Authentizität und Fiktion

Was kann man am Ende über die Erfolgsstrategien eines Genres sagen, das nach über 100-jähriger Dokumentarfilmgeschichte weniger denn je eindeutig definierbar ist? Allenthalben finden sich neue Formen, neue Vermischungen, neue Ansätze. Was im Fernsehen aktuell noch weitaus rasanter verläuft – die Studie von Fritz Wolf «Alles Doku – oder was?» belegt das eindrücklich – findet seinen Niederschlag auch im deutschen Dokumentarkino. Wie bereits in der Einleitung bemerkt wurde, ist der Dokumentarfilmdiskurs an einer Stelle angekommen, die sich in einem zentralen Punkt mit dessen Ursprungssituation zu Zeiten der Gebrüder Lumière deckt. Seinerzeit gab es noch keine Filmtheorie, die sich Gedanken hätte machen können über das, was später mit den Kategorien «fiktionaler Film» und «nonfiktionaler Film» bezeichnet wurde. Heute gibt es nun zwar diese kategorialen Unterscheidungen und Festlegungen, die sich jedoch auf der Ebene der Filme verflüchtigen. Beziehungsweise hat es sie so nie gegeben und das wird von der zeitgenössischen Theorie auch anerkannt: «Der vermeintliche Gegensatz von Dokumentar- und Spielfilm ist obsolet geworden.»⁷⁵ Aus dieser Entwicklung abzuleiten, es brauche keiner Unterscheidung mehr, ist nur bedingt sinnvoll. Denn dann wäre es für den Rezipienten unmöglich, sich zu orientieren. Er könnte nicht mehr feststellen, in welchem Verhältnis filmische und außerfilmische Realität zueinander stehen. Immer noch werden Kriterien benötigt, die den Rezipienten dazu ermächtigen, die fiktionalen Momente des Dokumentarfilms anzuerkennen und ihn dennoch vom Spielfilm abgrenzen zu können. Nichols beschreibt diese Ambivalenz mit seiner Bemerkung, der Dokumentarfilm sei «a fiction (un)like others.»⁷⁶ In einer Dokumentarfilmpraxis, in der das filmische

75 Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 66.

76 Zit. in Eva Hohenberger: *Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 24.

Material kaum mehr Rückschlüsse auf seinen Entstehungszusammenhang zulässt, könnte der jeweilige Status der Autoren ein verlässliches Kriterium sein. Dieses Aufweichen starrer Genre Grenzen macht deutlich, dass die Spezifik des Dokumentarfilms nicht in der Aufzeichnung von Realität liegen kann, denn Eva Hohenberger stellt zu Recht fest: «Das indexikalische Band zwischen filmischem Zeichen und außerfilmischem Referenten trifft alle photographischen Bilder gleichermaßen.»⁷⁷ Für eine Bestimmung des Dokumentarfilmgenres ist das allgemeine Postulat eines Realitätsbezuges also ungeeignet. Das Signum des Dokumentarischen muss also ein anderes sein. Nur eine weitgefasste Definition wird der gegenwärtigen Vielfalt und Multimedialität des Genres gerecht. In diesem Sinne lässt sich eine intensive, überzeugend gestaltete subjektive und künstlerische Auseinandersetzung mit der Realität als ein allgemeines Kennzeichen des Dokumentarfilms fassen.

Begleitend zu diesem theoretischen Umdenkungsprozess entstanden und entstehen neue dokumentarische Formen, deren Konstrukteure sich ohne Scheuklappen aus dem Formenarsenal des fiktionalen Kinos bedienen. Wie die Analyse gezeigt hat, ist dieser Prozess nicht nur auf die augenscheinliche Übernahme einer filmischen Bildlichkeit beschränkt, sondern reicht bis in die strukturelle und inhaltliche Ebene. Insofern ist es vielleicht auch kein Zufall, dass viele der populären Dokumentarfilme von profilierten Spielfilmregisseuren wie Wim Wenders, Sönke Wortmann oder Fatih Akin (*CROSSING THE BRIDGE – THE SOUND OF ISTANDBUL*, 2005) gedreht wurden. Diese Regisseure dürften ein besonderes Gespür dafür haben, was die spezifische Qualität des kinematographischen Mediums ausmacht. Sie wissen, wie man diese auf Illusion ausgerichtete Wahrnehmungsinstallation perfekt bespielt. Christoph Hübner ist sich jedenfalls sicher, dass der traditionelle Dokumentarfilm nicht in der Lage ist, ein Kinopublikum zu generieren. «Ich gehe ins Kino, um eine Erfahrung zu machen. Das ist eine Qualität, die dokumentarisches Erzählen haben kann. Ich gehe nicht ins Kino, um mich belehren zu lassen.»⁷⁸ Exakt diesem Anspruch genügen auch die hier analysierten Beispiele. Alle gegenwärtigen deutschen Erfolgsproduktionen scheinen ihr potentielles Publikum als eines zu konzipieren, das sich dem Dokumentarfilm eindeutig mit Spielfilmerwartungen nähert. Diese Erwartungen nehmen die Filme nur allzu gern auf. Der dokumentarspezifische Zuschauervertrag, von dem Hattendorf, Odin und andere sprechen, wird mit der Weiterentwicklung des Genres permanent aktualisiert. Die laufende Aushandlung des stillen Vertragsabkommens sorgt dafür, dass der Wahrnehmungsmodus flexibel an die jeweils aktuelle Dokumentarfilmpraxis angepasst werden kann. Wie gezeigt werden konnte, wird dem fiktionalisierenden Modus mittlerweile viel Raum gewährt, so dass auch halbfiktionale Formen (*DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL*, *DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES*) noch vom Authentici-

77 Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, 2000, S. 28.

78 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 64.

zititätsversprechen des Genres profitieren können. So gesehen, könnte man Andreas Kilb Recht geben, der befand, dass insbesondere *die* Dokumentarfilme Erfolge feiern, die das Ideal des Dokumentarfilms verfehlen. Allerdings hat er übersehen, dass jene Dokumentarfilme, die er idealisiert, nicht unbedingt den Anforderungen des Mediums Kino entsprechen – was sicherlich auch die über Jahrzehnte ausbleibenden Kinoerfolge des Genres erklärt. Die Öffnung des Dokumentarfilmkonzeptes für die Ausdrucksformen des fiktionalen Films sollte jedoch nicht im Widerspruch zur Nachhaltigkeit stehen. Dieser Anspruch, bei dem die tradierte Vorstellung eines sozial eingreifenden Dokumentarfilms mitschwingt, wurde von den Diskutanten des Branchentreffs *Dokville 2007* immer dann formuliert, wenn sie eine allzu willfährige Ausrichtung am Publikumsgeschmack fürchteten. Letzten Endes war man sich aber darin einig, dass Filme für Zuschauer gemacht sind und nicht für den Regisseur oder das Feuilleton.⁷⁹

Sicherlich mag es neben den ausführlich beschriebenen Fiktionalisierungsstrategien auch andere Gründe für den Boom des deutschen Kino-Dokumentarfilms geben. Ganz bestimmt spielt auch die Programmpolitik der Fernsehanstalten, die den dokumentarischen Langfilm in ihrer Programmierung zunehmend marginalisiert, den Kinoerfolgen in die Hände.⁸⁰ Für einen derart starken Anstieg der Besucherzahlen können solche Randaspekte aber kaum *die* Ursache sein.

Vielleicht ist es an der Zeit, das Phänomen Dokumentarfilm aus einer diametral anderen Perspektive zu betrachten. Pepe Danquart etwa deklariert seine Arbeiten als fiktionale Filme mit dokumentarischen Mitteln.⁸¹ Sollte es dem Dokumentarfilm irgendwann gelingen, die *bezaubernden* Mittel der Fiktion und das genrespezifische Versprechen, Wahrhaftiges zu zeigen, zusammenzubringen, muss der Spielfilm um seine Dominanz fürchten. Bis dahin ist es aber noch ein weiter Weg.

Ausblick: Wurde das dokumentarische Versprechen dem Mainstream geopfert?

Die Grenzen zwischen dem Fiktionalen und dem Non-Fiktionalen sind fließend: Das wurde in diesem Aufsatz mehrfach deutlich. Und während der Dokumentarfilm seit Längerem von den filmischen Mitteln des Spielfilms profitiert, spielt der Spielfilm nun immer stärker – und beinahe unmerklich für den Zuschauer – mit den dokumentarischen Ausdrucksformen. Spielfilme wie *MILK* (2008, Gus Van Sant) oder *DIE KLASSE* (2008, Laurent Cantet) sind nur zwei Beispiele aus der jüngeren Vergangenheit, die mit dem Authentizitätsversprechen des Dokumentarfilms operierten. Durch den inzwischen vom Kinopublikum eintrainierten Wechsel zwi-

79 Vgl. Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 6–18.

80 Vgl. Jan Lingemann: Abenteurer Realität. Der deutsche Markt für dokumentarische Filme. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 54.

81 Zit. in Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007 Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007, S. 9.

schen fiktionalen und non-fiktionalen Erzähl-Strategien, wird dieses Spiel nicht einmal mehr bewusst von den Rezipienten wahrgenommen.

Aus dieser immer durchlässigeren Grenze zwischen Spiel- und Dokumentarfilm ergeben sich insbesondere für das non-fiktionale Genre Probleme mit dem eigenen Selbstverständnis. So wird auf dem Branchentreff Dokville 2010 über die Schwierigkeit debattiert, das Authentische für die eigenen Produktionen zu bewahren. Sowohl von innen heraus wird es gefährdet – durch spielfilmartig produzierte Dokumentarfilme – aber auch von außen: durch das Aufgreifen dokumentarischer Strategien im Spielfilm.

In einer zugegebenermaßen etwas pathetisch aufgeladenen Metapher ausgedrückt, ist das Herz des Dokumentarfilms in Gefahr: der unmittelbare Blick auf die Wirklichkeit. Die Organisatoren des Branchentreffs Dokville sprechen selbst davon, dass die jetzige Situation «der hohe Preis» für den Boom des Genres war. Inzwischen werde ungeniert gecastet, inszeniert, auf Kinoeffekt geschnitten und digital nachbearbeitet. Themen würden zunehmend vorhersehbar: Skandale, Tiere und Sensationen versprechen einen kalkulierten Erfolg. Insofern sei der Boom des Dokumentarfilms zu einem guten Teil nur einer, der auf dem Umsatz an der Kinokasse basiere. Ein qualitativer Boom, den es zweifelsohne auch gebe, sei demgegenüber sekundär.

Einige Experten trauen sich sogar schon, zu fragen: «Gibt es überhaupt noch so etwas wie eine «dokumentarische Haltung?» Am Ende könnte es den heutigen Dokumentarfilm-Formen wie vielen anderen kulturellen Ausdrucksarten gehen, die einst als «Independent» deklariert wurden: sie werden von der Popkultur absorbiert. Und tatsächlich fragt sich die Branche auf dem Dokville 2010: «Ist der klassische Dokumentarfilm auf dem Altar des mainstreamigen Medienmarkts geopfert worden?»

Diese düstere Annahme lässt sich aber ebenfalls mit einer kulturellen Erfahrung entschärfen. Denn nach jedem Absorbieren einer «unabhängigen» kulturellen Strömung durch die Popkultur trieb die Independent-Kultur neue Sprösslinge. In diesem Sinne ist zu erwarten, dass der dokumentarische Film – möglicherweise mit einer veränderten Haltung – weiter existiert und keinesfalls das Ende seiner Geschichte erreicht hat.

Literatur

- Carolin Beer: *Die Kinogeher. Eine Untersuchung des Kinopublikums in Deutschland*. Berlin 2000.
- William Howard Guynn: Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1990, S. 266–285.
- Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz 1999.
- Heinz-B. Heller: Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perpektiven des Dokumentarfilms. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. Band 7. München 1995, S. 97–110.
- Kay Hoffmann c/o Haus des Dokumentarfilms: *Tagungsband Dokville 2007. Branchentreff Dokumentarfilm. Dokumentarfilm als Ereignis. Kino-Fernsehen*. Kirchheim 2007.

- Kay Hoffmann: Digitalisierung – technische und ästhetische Innovation. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 65–73.
- Kay Hoffmann: Auf dem langen Weg zum digitalen Kino. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 203–212.
- Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2000, S. 8–34.
- Jan Lingemann: Abenteuer Realität. Der deutsche Markt für dokumentarische Filme. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 35–56.
- Thomas Schadt: *Das Gefühl des Augenblicks – Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch-Gladbach 2002.
- Sandra Schilleman: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms. Münchner Beiträge zur Filmphilologie*. Band 7. München 1995, S. 11–28.
- Herbert Spaich: Wie der Dokumentarfilm ins Kino kommt ... Eine Spurensuche. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 181–193.
- Klaus Stanjek: Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauerlieben. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch – Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 165–180.
- Fritz Wolf: Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. In: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): *Expertise des Adolf-Grimme Institutes*. Wuppertal 2003.

Internetquellen

- Frickel, Thomas (2007): Wo laufen Sie denn? Der Dokumentarfilm im Kino – ein Sommermärchen. Abgerufen unter: <http://www.agdok.de/-/aktuell/16> (15.05.2007)
- <http://www.ffa.de> (Filmförderungsanstalt)
- <http://www.filmportal.de>
- <http://www.mediaculture-online.de>
- <http://www.spio.de> (Spitzenorganisation der Filmwirtschaft)

Filmografie

- AM LIMIT**, Deutschland/Österreich, 2007, Pepe Danquart (Regie), Martin Hauslmayr/Franz Hinterbrandner/Max Reichel/Wolfgang Thaler (Kamera), Dorian Cheah/Christoph Israel (Musik), Mona Bräuer (Schnitt), Erich Lackner (Produzent), Bayrischer Rundfunk, ORF, Arte (beteiligte Rundfunkanstalten)
- BUENA VISTA SOCIAL CLUB**, Deutschland, 1999, Wim Wenders (Regie), Jörg Widmer/Robby Müller (Kamera), Monica Anderson/Brian Johnson (Schnitt), Ulrich Felsberg (Produzent)
- DEEP BLUE**, Deutschland/Großbritannien, 2004, Alastair Fothergill/Andy Byatt (Regie/Drehbuch), Doug Allan/Peter Scones/Rick Rosenthal (Kamera), George Fenton (Musik), Martin Elsbury (Schnitt), André Sikojev, Stefan Beiten, Nikolaus Weil, Mike Phillips (Produzenten), BBC Worldwide und Greenlight Media (beteiligt an der Produktion)
- DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN**, Deutschland, 2006, Sönke Wortmann (Regie), Frank Griebe, Sönke Wortmann (Kamera), Marcel Barsotti (Musik), Melanie Singer/Christian von

- Lüpke (Schnitt), Tom Spieß/Sönke Wortmann (Produzenten), WDR (produzierende Rundfunkanstalt)
- DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL**, Deutschland, 2004, Byambasure Davaa/Luigi Falorni (Regie/Drehbuch), Luigi Falorni (Kamera), Marcel Leniz/Marc Riedinger/Choigiw Sangidorj, Anja Pohl (Schnitt), Tobias Siebert (Produzent)
- DIE GROßE STILLE**, Deutschland, 2005, Philipp Gröning (Regie/Drehbuch), Philipp Gröning (Kamera), Philipp Gröning (Schnitt), Philipp Gröning (Produktion)
- DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES**, Deutschland, 2005, Byambasure Davaa (Regie/Drehbuch), Daniel Schönauer (Kamera), Dagvan Ganpurev/Börte (Musik), Sarah Clara Weber (Schnitt) Stephan Schesch (Produzent)
- HÖLLENTOUR**, Deutschland, 2004, Pepe Danquart (Regie/Drehbuch), Michael Hammon/Wolfgang Thaler/Filip Zumbunn (Kamera), Josef Bach/Till Brönnner/Arne Schumann (Musik), Mona Bräuer (Schnitt), Mirjam Quinte/Claudia Schröder/Werner Schweizer (Produzenten)
- RHYTHM IS IT!**, Deutschland, 2004, Enrique Sánchez Lansch/Thomas Grube (Regie), Thomas Grube (Drehbuch), René Dame/Marcus Winterbauer (Kamera), Karim Sebastian Elias (Musik), Dirk Grau/Martin Hoffmann (Schnitt), Uwe Dierks/Thomas Grube/Andrea Thilo (Produzenten)
- UNSERE ERDE**, Deutschland/Großbritannien, 2008, Alastair Fothergill/Mark Linfield (Regie), David Attenborough/Leslie Megahey/Alastair Fothergill/Mark Linfield (Drehbuch), Richard Brooks Burton/Andrew Shillabeer (Kamera), George Fenton/Anggun (Musik), Martin Elsbury (Schnitt), Sophokles Tasioulis/Alix Tidmarsh (Produzenten)